

## **Der Tod als ästhetisches Experiment**

*Leander Scholz*

Im Frühjahr 2008 kündigte der Künstler Gregor Schneider ein Kunstprojekt an, bei dem ein Mensch, der im Sterben liegt oder kürzlich verstorben ist, im Rahmen einer künstlerischen Performance ausgestellt werden soll.<sup>1</sup> Im Zentrum des Projektes soll dabei die ästhetische Gestaltung eines Sterberaums stehen, der es den Besuchern eines Museums ermöglichen soll, sich mit der eigenen Angst vor dem Tod auseinanderzusetzen. Die direkte Konfrontation mit einem Sterbenden oder kürzlich Verstorbenen soll nach Auskunft des Künstlers dazu beitragen, einer zunehmenden Unfähigkeit im Umgang mit dem Vorgang des Sterbens entgegenzuwirken. Als ein wichtiges Anliegen des geplanten Kunstprojektes nennt Gregor Schneider daher, den Tod auf eine Weise zu inszenieren, die nicht verstörend wirken soll: "Ich möchte eine Person ausstellen, die eines natürlichen Todes stirbt, oder jemanden, der soeben gestorben ist. Dabei ist mein Ziel, die Schönheit des Todes zu zeigen."<sup>2</sup> Weil das Sterben insbesondere in Krankenhäusern in einem stark technisch geprägten und somit inhumanem Rahmen stattfindet, soll dem Künstler die Rolle zukommen, "humane Orte für den Tod" zu schaffen, wo Menschen in Würde und selbstbestimmt sterben können. Dem medizinischen Zugriff auf den Tod soll ein ästhetischer Zugriff entgegengesetzt werden, der sowohl dem Sterbenden als auch dem Betrachter zumindest einen imaginären Schutz vor der Todesangst bieten soll: "Die Realität des Sterbens in deutschen Kliniken, Intensivstationen und Operationssälen ist grausam, das ist der Skandal. Der Leichnam wird von Bestattungsunternehmen übernommen. Der Tod und der Weg dahin ist heute Leiden. Leider. Die Auseinandersetzung mit dem Tod, wie ich sie plane, kann uns den Schrecken vor dem Tod nehmen."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Artikelsammlung auf der Homepage von Gregor Schneider, unter: <http://www.gregor-schneider.de> (05.09.2011).

<sup>2</sup> Zitiert nach Gareth Harris: An exhibition to die for – literally, *The Art Newspaper*, Nr. 190, 17. April 2008. Vgl. dazu Gregor Schneider: death as a work of art, unter: <http://www.theartnewspaper.com/articles/Gregor%20Schneider:%20death%20as%20a%20work%20of%20art/8468> (05.09.2011). Vgl. auch das Interview mit Gregor Schneider vom 27.06.2008 unter: <http://www.derwesten.de/kultur/kwest/Der-Tod-als-Kunstwerk-id1423820.html> (05.09.2011).

<sup>3</sup> Interview mit Gregor Schneider vom 21.04.2008, unter: [http://www.welt.de/kultur/article1922105/Kuenstler\\_will\\_humane\\_Orte\\_fuer\\_den\\_Tod\\_bauen.html](http://www.welt.de/kultur/article1922105/Kuenstler_will_humane_Orte_fuer_den_Tod_bauen.html) (05.09.2011).

## *1. Der Tod als Werk*

Während die zum Teil heftigen Reaktionen auf dieses Vorhaben in der öffentlichen Zurschaustellung eines Sterbenden eine skandalöse Inhumanität sehen, die der traditionellen Auffassung von Pietät entgegengesetzt ist, argumentiert Gregor Schneider aus einer geradezu gegenteiligen Perspektive.<sup>4</sup> Nicht sein Vorhaben, dem Sterben einen würdevollen, öffentlichen Raum zu geben, sei skandalös, sondern vielmehr die Art und Weise, wie das Sterben allein dem medizinischen Raum und seinen technischen Praktiken überlassen wird. Dieser Argumentation kommt entgegen, dass in den letzten beiden Jahrzehnten die medizinische Verwaltung der Grenze von Leben und Tod zunehmend in die Kritik geraten ist,<sup>5</sup> die sich vor allem an der Ohnmacht des Patienten und der Angehörigen im Verhältnis zur Macht der medizinischen Experten entzündet hat, und der aus diesem Grund die Forderung nach einer Selbstbestimmung des Patienten entgegengesetzt wird. Auf diese inzwischen etablierte Forderung greift auch Gregor Schneider zurück, wenn er auf die Frage, wie sich der Vorgang des Sterbens im Rahmen seines Kunstprojektes konkret vollziehen würde, mit dem Hinweis auf die Selbstbestimmung des Sterbenden antwortet: "Der Sterbende würde alles vorher bestimmen. Er stünde im Mittelpunkt. Alles passiert in Absprache mit den Verwandten. Es wäre eine private Atmosphäre mit einer Besucherregelung." Die vom Künstler angestrebte Schönheit des Todes darf daher nicht nur in einem ästhetischen Sinne verstanden werden. Zwar handelt es sich bei dem Kandidaten, mit dem sich Gregor Schneider das brisante Projekt vorstellen könnte, um einen Kunstsammler, der mit dem Künstler das Bedürfnis teilt, in einer künstlerischen Umgebung sterben zu wollen: "Ich würde gerne in einem von mir ausgewählten Raum, in einem privaten Bereich des Museums, sterben können – umgeben mit Kunst."<sup>6</sup> Über diese ästhetische Dimension hinaus impliziert die versprochene Schönheit jedoch auch eine ethische Dimension. Dass nämlich der Sterbende alles vorher bestimmen kann, von

---

<sup>4</sup> Vgl. den Überblick zur Debatte: Gregor Schneider: *Publicity to die for* (2008), unter: <http://www.art-designcafe.com/Gregor-Schneider-1> (05.09.2011). Vgl. die Stellungnahme von Gregor Schneider: *There is nothing perverse about a dying person in an art gallery*, unter: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/apr/26/art> (05.09.2011).

<sup>5</sup> Vgl. Gesa Lindemann: *Die Grenzen des Sozialen. Zur sozio-technischen Konstruktion von Leben und Tod in der Intensivmedizin*, München 2002, S. 415-436. Vgl. auch Thomas Macho: *Religion, Unsterblichkeit und der Glaube an die Wissenschaft*, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Ruhm, Tod und Unsterblichkeit. Über den Umgang mit der Endlichkeit*, Wien 2004, S. 261-277.

<sup>6</sup> Interview mit Gregor Schneider vom 21.04.2008 (Anm. 3).

der Auswahl und der Gestaltung des Sterberaums bis hin zu einer Besucherregelung, deutet auf einen Anspruch an Selbstbestimmung hin, der weit über die Versuche hinausgeht, eine medizinische Selbstbestimmung zu erreichen.

Das eigene Sterben unter der Leitung eines Künstlers zu planen und auch zu inszenieren, bedeutet nicht nur, eine Alternative zu den medizinischen Räumen des Sterbens in Betracht zu ziehen, sondern darüber hinaus den eigenen Tod nach dem Vorbild der Kunst zu modellieren und in diesem Sinne als einen Vorgang zu begreifen, der sich ins Werk setzen lässt. Dieser Anspruch verweist auf eine spätestens seit der Neuzeit etablierte Tradition des philosophischen Humanismus, bei dem das Feld des Handelns nicht nur im Sinne einer Praxis verstanden wird, in der es um die gelungene Auswahl der Mittel zur Erreichung eines Zwecks geht, sondern bei dem die Praxis zugleich als eine Poiesis verstanden wird.<sup>7</sup> Handeln und Hervorbringen sind demnach nicht zwei grundsätzlich getrennte Bereiche, die jeweils verschiedene Vermögen erfordern, sondern die künstlerische Fähigkeit des Hervorbringens liefert vielmehr das entscheidende Modell für den Bereich der Praxis, sodass jedes Handeln zugleich auch als eine Hervorbringung der eigenen Handlungsbedingungen zu verstehen ist.<sup>8</sup> Nicht ohne Grund rückt spätestens seit der Renaissance der Künstler zu einer Schöpferfigur auf, deren Schöpfungsakte mit den überlieferten Schöpfungsakten theologischer oder mythologischer Provenienz in deutlicher Konkurrenz stehen und zuweilen sogar in der Lage sind, diese zu überbieten.<sup>9</sup> Der Werkcharakter des Handelns kommt dabei nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass dessen Rahmenbedingungen die einer theatralen Bühne sind, auf der die Handlung sowohl vollzogen als auch aufgeführt wird. Wie zum Werk gehört zu einer Handlung, die zugleich eine Hervorbringung sein soll, daher auch ein Publikum, für das die Handlung in Szene gesetzt wird und das der eventuell gelungenen Ausführung des ausgestellten Werks dementsprechend auch seinen Beifall spenden kann.

---

<sup>7</sup> Vgl. Dieter Henrich: Ethik der Autonomie, in: ders.: Selbstverhältnisse. Gedanken und Auslegungen zu den Grundlagen der klassischen deutschen Philosophie, Stuttgart 2001, S. 6-56.

<sup>8</sup> Zur Kritik dieser Auffassung vgl. Kostas Axelos: Einführung in ein künftiges Denken. Über Marx und Heidegger, Tübingen 1966, S. 61-86, der im Zusammenhang des Praxis-Begriffs bei Marx von einer "Werkwelt" spricht, bei der die gesellschaftliche Produktion als "diejenige Macht, die Subjekt und Objekt in denselben Kreis einschließt", mit der Produktion der Gesellschaft eins wird.

<sup>9</sup> Zur neuzeitlichen Nachahmung der Schöpfung vgl. Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt/M. 1999, S. 234-259.

Wenn Gregor Schneider als Legitimation für die öffentliche Zurschaustellung eines Sterbenden neben der ästhetischen Einhegung der Todesangst die ethische Forderung nach Selbstbestimmung anführt, gerade angesichts des Todes, dann geht es nicht nur darum, einen humaneren Ort für den Tod zu schaffen, sondern den traditionellen philosophischen Humanismus noch zu überbieten,<sup>10</sup> insofern der Mensch auch im Moment des Todes zu seinem eigenen Werk werden soll. Besonders deutlich wird dieser Anspruch des Künstlers, den Tod zu einem "positiven Erlebnis" zu machen, in der Analogie mit der Geburt eines Kindes: "Meine Hoffnung ist es, schön und erfüllt zu sterben. Vielleicht schaffen wir das alle, wenn wir den Tod aus der Tabuzone befreien und zu einem letztlich positiven Erlebnis machen – wie die Geburt eines Kindes."<sup>11</sup> Denn im Rahmen einer theatralen Aufführung des eigenen Sterbens kann der Tod nur dadurch zu einem positiven Erlebnis werden, dass der Sterbende vor seiner eigenen Angst durch die Blicke der anderen auf sein Sterben geschützt wird. Nicht das Sterben selbst verändert sich durch dessen Werkcharakter, sondern die Antizipation der damit verbundenen Angstzustände. Während das Sterben in der Regel als ein Grenzerlebnis beschrieben wird, das den Sterbenden der maßlosen Einsamkeit eines "homo clausus" ausliefert,<sup>12</sup> sollen es hier vor allem die Blicke der Zuschauer sein, die den Sterbenden aus diesem Eingeschlossensein befreien, indem er den Beifall der Zuschauer als Ergebnis seiner gelungenen Inszenierung wahrnehmen kann. Was die künstlerische Souveränität daher vor der medizinischen Verwaltung der Grenze von Leben und Tod auszeichnet, ist die Beherrschung der imaginären Räume, und zwar gerade in dem Moment, in dem angesichts der Realität des Todes dem medizinischen Zugriff seine Grenzen gesetzt sind. Die Debatte, die Gregor Schneider mit seiner Ankündigung eines Sterberaums ausgelöst hat, konzentriert sich zwar in erster Linie auf die Problematik der öffentlichen Zurschaustellung und den damit verbundenen Vorwurf, dass der als intim verstandene Vorgang des Sterbens durch seine museale Ausstellung zu einem medialen Spektakel verkommen würde. Aber das eigentliche Skandalon dieses Projekts besteht in seinem humanistischen Anspruch der Modellierung

---

<sup>10</sup> Vgl. die programmatische Ausformulierung bei Giovanni Pico della Mirandola: *De hominis dignitate/Über die Würde des Menschen*, Lateinisch-Deutsch, übers. v. Norbert Baumgarten, hrsg. v. August Buck, Hamburg 1990, S. 5ff.

<sup>11</sup> Zitiert nach Uta Baier: *Morddrohungen inklusive*, unter: [http://www.welt.de/kultur/article1932938/Morddrohungen\\_inklusive.html](http://www.welt.de/kultur/article1932938/Morddrohungen_inklusive.html) (05.09.2011).

<sup>12</sup> Vgl. dazu Norbert Elias: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt/M. 1983, S. 88-100 (hier: S. 100).

des menschlichen Selbst, der über die Grenzen eines selbstbestimmten und selbstgestalteten Lebens hinaus nun auch auf den Vorgang des Sterbens bezogen werden soll. Denn dem Sterben einen Werkcharakter verleihen zu wollen, bedeutet in letzter Konsequenz, genau dasjenige Terrain der Transzendenz zu besetzen, für das sich seit dem 18. Jahrhundert in Europa unter dem Begriff der Religion eine spezifische Zuständigkeit herausgebildet hat, und zwar gerade in dem historischen Moment, in dem der Glaube im engeren Sinne nicht mehr als selbstverständlich angesehen wird und zunehmend weniger in der Lage ist, den lebensweltlichen Alltag zu durchdringen und zu strukturieren.<sup>13</sup> Seitdem stellt die Problematik der Transzendenz das vielleicht wichtigste Residuum religiöser Praktiken dar, die sich sowohl um die Angst vor dem eigenen Tod als auch um die Angst vor einem Gestorbenen anordnen.<sup>14</sup> Den Vorgang des Sterbens hingegen der Kunst anzuvertrauen, wie es Gregor Schneider vorschlägt, richtet sich daher nicht nur gegen die medizinischen Räume des Sterbens, sondern rivalisiert auch unmittelbar mit der religiösen Einhegung der Todesangst, die sich von der künstlerischen Perspektive dadurch grundsätzlich unterscheidet, dass der eigene Tod hier niemals das eigene Werk sein kann.

## 2. *Der misslungene Tod*

Um das Skandalon begreifen zu können, das die Auffassung des Todes als ein Werk darstellt, das gelingen oder auch misslingen kann, muss man sich die Vorgeschichte dieser Problematik anhand der Konkurrenz zwischen Kunst und Medizin seit dem 19. Jahrhundert vergegenwärtigen. So beschreiben *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) von Rainer Maria Rilke das moderne Sterben im Krankenhaus im Gegensatz zu einem "gut ausgearbeiteten Tod" als ein verachtenswertes Sterben: "Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmäßig. Bei so enormer Produktion ist der einzelne Tod nicht so gut ausgeführt, aber darauf kommt es auch nicht an. Die Masse macht es. Wer giebt heute noch etwas für einen gut ausgearbeiteten Tod? Niemand."<sup>15</sup> Das Sterben in den medizinischen Räumen des Krankenhauses erscheint

---

<sup>13</sup> Vgl. Niklas Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 2000, S. 320ff.

<sup>14</sup> Zur Analyse der Angst vor einem Gestorbenen vgl. Thomas H. Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt/M. 1987, S. 408-445.

<sup>15</sup> Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt/M. 1982, S. 13. Vgl. dazu Petra Gehring: *Theorien des Todes*, Hamburg 2010, S. 157ff.

analog zur industriellen Produktion als "fabrikmäßig" und ist daher vor allem durch die große Zahl der auf diese Weise gestorbenen Tode gekennzeichnet. Entscheidend ist nicht mehr der einzelne Tod, sondern die statistisch erfasste Menge der Patienten, der Geheilten oder der Verstorbenen. Was für die industrielle Produktion von Gütern gilt, bestimmt auch die medizinischen Verwaltung der Grenze von Leben und Tod. Weil die Organisation der Krankenhäuser die Organisation der Fabriken nachahmt, entgeht auch das Sterben nicht der industriellen Logik einer Massenproduktion, die auf Serialität und nicht auf Individualität abstellt.<sup>16</sup> Als massenhaftes Ereignis muss das Sterben in den medizinischen Räumen genauso effizient und kostengünstig gestaltet werden wie in einer Fabrik: "Sogar die Reichen, die es sich doch leisten könnten, ausführlich zu sterben, fangen an, nachlässig und gleichgültig zu werden; der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben."<sup>17</sup> Was aus der Perspektive des Protagonisten zu verschwinden droht, wenn die Verwaltung der Grenze von Leben und Tod allein den medizinischen Räumen und ihrer industriellen Logik überlassen wird, ist die individuelle Möglichkeit, eine aktive Beziehung zu seinem eigenen Sterben zu entwickeln. Wie in der industriellen Produktion der einzelne Arbeiter im Unterschied zum vorindustriellen Handwerker die Hoheit über das Produkt verliert,<sup>18</sup> so führt die verschärfte Arbeitsteilung auch im Falle des eigenen Sterbens zu einem Verlust an Gestaltungsmöglichkeiten, der ebenfalls das Wissen um die eigenen Lebensbedingungen betrifft: "Früher wußte man (oder vielleicht man ahnte es), daß man den Tod *in sich* hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen *in sich* und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schooß und die Männer in der Brust. Den *hatte* man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz."<sup>19</sup> Die Zäsur, anhand der Rilke seinen Protagonisten den historischen Wandel im Umgang mit den Sterbenden beschreiben lässt, ist somit das Vordringen der industriellen Maschinerie in die menschliche Lebenswelt.

---

<sup>16</sup> Zur historischen Rekonstruktion des sozialen Massendiskurses vgl. Michael Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben: Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*, München 2007, S. 435-474. Zur Problematik der "Durchschnittlichkeit" vgl. Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997, S. 289-294.

<sup>17</sup> Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Anm. 15), S. 13.

<sup>18</sup> Vgl. Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, Karl Marx/Friedrich Engels Werke, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23, Berlin 1962, S. 97ff.

<sup>19</sup> Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Anm. 15), S. 14.

Auch wenn sich die abwertende Beschreibung der medizinischen Räume daher zunächst wie eine Kritik an einer Moderne liest, deren Funktionalität das tradierte humanistische Weltbild zu bedrohen scheint, so ist die Gegenwelt einer vergangenen Zeit, die Rilke seinen Protagonisten imaginieren lässt, der modernen Verwaltung der Grenze von Leben und Tod keineswegs entgegengesetzt, zumindest was den Werkcharakter des Sterbens angeht. Der entscheidende Unterschied besteht vielmehr darin, dass es sich im Falle der medizinischen Massenproduktion um eine misslungene Inszenierung des Todes handelt, während der handwerklich modellierte Tod dagegen die gelungene Variante darstellt, die noch mit "Würde" und "Stolz" einhergeht. In beiden Fällen jedoch wird der eigene Tod als ein Werk verstanden, das unter verschiedenen Produktionsbedingungen hervorgebracht wird. Das handwerkliche Modell, an das als ein vergangenes erinnert und das zumindest ästhetisch wieder heraufbeschworen wird, zielt dabei im Gegensatz zur industriellen Produktion auf eine erhöhte Souveränität bei der Hervorbringung des Werks ab, die unter den Bedingungen einer Massengesellschaft allerdings nur noch in der ästhetischen Imagination ihren Ort haben kann. Denn das Haus der Kindheit, das sich der Protagonist angesichts seiner Angst, in einem Krankenhaus sterben zu müssen, in Erinnerung ruft, steht nicht nur für eine mit dem handwerklichen Modell assoziierte Domuswirtschaft, bei der im Unterschied zur modernen Arbeitsteilung alle Arten von Tätigkeiten unter der Herrschaft des Hausherrn versammelt sind,<sup>20</sup> sondern stellt auch einen zumindest imaginären Schutz vor der eigenen Todesangst dar. Im eigenen Haus zu sterben, bedeutet dabei keineswegs, dass sich der Tod in der Abgeschlossenheit des Privaten vollzieht, sondern dass die Lebenden in den Prozess des Sterbens aktiv einbezogen sind. In diesem Sinne kritisiert auch Walter Benjamin die moderne Ausgrenzung der Sterbenden: "Ehemals kein Haus, kaum ein Zimmer, in dem nicht schon einmal jemand gestorben war. [...] Heute sind die Bürger in Räumen, welche rein vom Sterben geblieben sind, Trockenbewohner der Ewigkeit, und sie werden, wenn es mit ihnen zu Ende geht, von den Erben in Sanatorien oder in Krankenhäusern verstaut."<sup>21</sup> Die mit der

---

<sup>20</sup> Vgl. Richard Sennet: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, übers. v. Martin Richter, Berlin 1988, S. 40ff. Vgl. auch Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 2005, S. 20-33.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, Band II/2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1977, S. 438-465 (hier: S. 449).

Arbeitsteilung einhergehende Aufteilung der Räume wird als Ursache dafür angesehen, dass die Lebenden keinen Bezug mehr zum Tod haben und ihre Angehörigen in die medizinischen Räume abschieben. Dem modernen Leben, in dem es keinen Ort mehr gibt, an dem alle Lebensbereiche vereint sind, entspricht zwangsläufig auch ein moderner Tod. Analog zur Erfahrung einer Entfremdung, die mit der funktionalen Ausdifferenzierung des Sozialen einhergeht,<sup>22</sup> ist auch das Sterben nicht mehr im Zentrum eines gemeinsam geteilten Lebens angesiedelt, sondern wird in einen spezifischen Raum abgedrängt. Gegen diese Aufteilung der Lebensbereiche schreibt auch Martin Heidegger an, wenn er den "Schwarzwaldhof" als ein vergangenes Gegenmodell zum Leben und Sterben des modernen Menschen beschwört: "Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen *einmächtig* in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet. [...] Es hat den Herrgottswinkel hinter dem gemeinsamen Tisch nicht vergessen, es hat die geheiligten Plätze für Kindbett und Totenbaum, so heißt dort der Sarg, in die Stuben eingeräumt und so den verschiedenen Lebensaltern unter einem Dach das Gepräge ihres Ganges durch die Zeit vorgezeichnet. Ein Handwerk, das selber dem Wohnen entsprungen, seine Geräte und Gerüste noch als Dinge braucht, hat den Hof gebaut."<sup>23</sup> Auch dieses aus der Vergangenheit eines "bäuerlichen Wohnens" heraufbeschworene Sterben unterscheidet sich vom Sterben in einer Massengesellschaft nicht durch seinen Werkcharakter. Im Gegenteil, gerade unter den Bedingungen der Massengesellschaft wird der Werkcharakter eines als verloren betrachteten Handwerks auch im Hinblick auf das Sterben erst im Nachhinein sichtbar, insofern die industrielle Produktionslogik längst alle menschlichen Lebensbereiche durchdrungen hat.

In seinem Buch *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976) hat Jean Baudrillard die These aufgestellt, dass sich der Tod im Singular einem vorgängigen Ausschluss der Verstorbenen verdankt: "Der Tod als universelle menschliche Bedingung existiert erst, seit es eine *gesellschaftliche* Diskriminierung der Toten gibt."<sup>24</sup> Während bis dahin der Bereich der Lebenden stets vermischt war mit dem Bereich der

---

<sup>22</sup> Vgl. Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Amsterdam 1923, S. 94-122. Vgl. dazu Axel Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt/M. 2005, S. 19-28.

<sup>23</sup> Martin Heidegger: *Bauen Wohnen Denken*, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 2004, S. 139-156 (hier: S. 155).

<sup>24</sup> Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. v. Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, München 1991, S. 227.



Toten, erzeugt erst die Trennung dieser Bereiche, die sich auch räumlich in den modernen Friedhofsordnungen bis hin zur Etablierung des modernen Krankenhauses als Ort des Sterbens manifestiert, den Tod als eine universelle Bedingung, die das Leben der Menschen in erster Linie auf ein Überleben verpflichtet. Die Absonderung der Sterbenden in spezifische Räume ist demnach nicht nur einer Verdrängung der eigenen Angst vor dem Tod geschuldet, die insbesondere dann nötig wird, wenn die religiöse Einhegung des Todes immer weniger wirksam ist. So hat etwa Philippe Ariès in seiner umfangreichen Geschichte des Todes geschlussfolgert, dass die zunehmende Erosion der Rituale des Sterbezimmers in der modernen Massengesellschaft die Menschen dazu zwingt, "vor dem Tod *Scham* zu empfinden, mehr Scham als Abscheu, und so zu tun, als ob es ihn gar nicht gäbe".<sup>25</sup> Verantwortlich für diese Unfähigkeit im Umgang mit dem Sterben ist für Ariès vor allem der Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts, der den Tod in "wissenschaftliche Laboratorien und Kliniken" eingeschlossen habe, "wo für Gefühle kein Platz" sei.<sup>26</sup> Wenn Baudrillard dagegen mit der Absonderung der Sterbenden zugleich den Aufstieg des Todes zu einer universellen Bedingungen des menschlichen Lebens gegeben sieht, dann macht er auf eine Dimension dieser Absonderung aufmerksam, die möglicherweise wesentlich entscheidender ist als die Verdrängung der eigenen Todesangst. Denn was die Trennung der Lebenden von den Toten leistet, ist nicht nur eine Absonderung der Sterbenden, sondern auch eine gesteigerte Konzentration der Lebenden auf ihr zeitlich beschränktes Dasein.<sup>27</sup> In diesem Sinne hat Ludwig Feuerbach die Endlichkeit des Lebens als Bedingung für dessen Intensität verstanden: "Je kürzer unser Leben ist, je weniger wir Zeit haben, gerade desto mehr haben wir Zeit; denn der Mangel an Zeit verdoppelt unsre Kräfte, konzentriert uns nur auf das Notwendige und Wesentliche, flößt uns Geistesgegenwart, Unternehmungsgeist, Takt, Entschlossenheit ein, es gibt darum keine schlechtere Entschuldigung als mit dem Mangel an Zeit."<sup>28</sup> Je intensiver man sich die Endlichkeit des Lebens vor Augen führt, desto stärker wird man dem-

---

<sup>25</sup> Philippe Ariès: Geschichte des Todes, übers. v. Hans-Horst Henschen u. Una Pfau, München 2005, S. 787. Vgl. dazu die kritische Diskussion bei Thomas Macho/Kristin Marek (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, Einleitung, S. 9-21.

<sup>26</sup> Ariès: Geschichte des Todes (Anm. 25), S. 786.

<sup>27</sup> Vgl. dazu Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Erneuerte Ausgabe, Frankfurt/M. 1999, S. 519ff.

<sup>28</sup> Ludwig Feuerbach: Kleinere Schriften III (1846-1850), Gesammelte Werke, Bd. 10, hrsg. v. Werner Schuffenhauer, Berlin 1990, S. 166.

nach an ein zeitlich begrenztes Moment des Lebens gebunden, das sich allerdings gerade aufgrund dieser Bindung auszudehnen vermag. Die eigene Todesangst wird also nicht einfach an den Rand der Aufmerksamkeit gedrängt, sondern die Verdrängung findet in einer solchen Weise statt, dass es dadurch im Gegenzug zu einer enormen Verdichtung des Daseins kommt.<sup>29</sup> Der Verdrängung der Todesangst korrespondiert deshalb zugleich eine ungeheure Steigerung des Lebens, die sich vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in einer gesundheitspolitischen Bewirtschaftung der Bevölkerung und einer dementsprechend hohen Wachstumsrate der Population manifestiert.<sup>30</sup> In diesem Sinne hat Michel Foucault die damit einhergehende "Disqualifizierung des Todes" nicht in erster Linie vor dem Hintergrund einer "neuen Angst" gedeutet, die sich dann einstellt, wenn die religiöse Einhegung zunehmend unwirksam wird, sondern aus dem politischen Interesse an einem erhöhten Bevölkerungswachstum: "Die Sorgfalt, mit der man dem Tode ausweicht, hängt weniger mit einer neuen Angst zusammen, die ihn für unsere Gesellschaften unerträglich macht, als vielmehr mit der Tatsache, daß sich die Machtprozeduren von ihm abgewendet haben. [...] Jetzt richtet die Macht ihre Zugriffe auf das Leben und seinen ganzen Ablauf; der Augenblick des Todes ist ihre Grenze und entzieht sich ihr; er wird zum geheimsten, zum 'privatesten' Punkt der Existenz."<sup>31</sup>

### 3. *Der gelungene Tod*

Mit der durch die industrielle Produktionslogik beförderten Massengesellschaft gleichen sich nicht nur die Lebensumstände innerhalb der Bevölkerung deutlich an, sondern ebenfalls die Umstände des Sterbens. Während die Privilegien im Rahmen einer ständisch gegliederten Gesellschaft auch darin zum Ausdruck kommen, wem ein vornehmer und wem ein niedriger Tod zukommt, etabliert sich mit der Emanzipation des *Dritten Standes* eine Lebensmacht, für die der Tod vor allem eine hinauszuschiebende Grenze darstellt. Denn sowohl im Unterschied zum Adelsstand, der seine pri-

---

<sup>29</sup> Vgl. Leander Scholz: Symbolisierung des Todes, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft, München 2011, S. 239-263.

<sup>30</sup> Vgl. John Maynard Keynes: Krieg und Frieden. Die wirtschaftlichen Folgen des Vertrags von Versailles, übers. v. M. J. Bonn u. C. Brinkmann, hrsg. v. Dorothea Hauser, Berlin 2006, S. 44-56.

<sup>31</sup> Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen, übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter, Frankfurt/M. 1983, S. 165.

vilegierte Position einer vergangenen und in der Möglichkeit des Kampfes jederzeit aktualisierbaren Beziehung zur Macht des Todes verdankt, als auch im Unterschied zum Priesterstand, der seine Privilegien aus einer religiösen Bindung dieser Todesmacht ableitet, stellt der *Dritte Stand* eine Macht der Hervorbringung dar, die schon gegeben sein muss, bevor die beiden anderen Stände überhaupt ihre privilegierte Position behaupten können.<sup>32</sup> Mit dem damit verbundenen Wandel von aristokratischen Tugenden zu bürgerlichen Tugenden setzt eine Ökonomisierung aller Lebensbereiche ein, die ebenfalls das Verhältnis zur eigenen Sterblichkeit umfasst, das bis in die heutige Gegenwart hinein durch das Paradigma individueller Lebenssteigerung bestimmt wird.<sup>33</sup> So versteht etwa Gary Stanley Becker, der zu den Urhebern der Theorie des *Humankapitals* gehört und den Anspruch hat, alle Phänomene des menschlichen Verhaltens rein ökonomisch zu erklären, das Verhältnis zur eigenen Sterblichkeit allein vor dem ökonomischen Hintergrund einer unzureichenden Investition in die Verlängerung des Lebens: "Entsprechend dem ökonomischen Ansatz sind daher die *meisten* (wenn nicht alle!) Todesfälle bis zu einem gewissen Grade 'Selbstmorde', in dem Sinne, daß man sie hätte hinausschieben können, wenn man mehr Ressourcen in die Lebensverlängerung investiert hätte."<sup>34</sup>

Im Unterschied zu dieser Perspektive, für die das eigene Sterben stets nur ein zu vermeidender Grenzfall sein kann, etabliert sich spätestens seit den romantischen Bewegungen des 18. Jahrhunderts ein gegenläufiges Interesse an der Beziehung zum eigenen Sterben, das an einer ästhetischen Aktualisierung aristokratischer Motive arbeitet. In dieser Tradition steht auch Rainer Maria Rilke, wenn er dem im Krankenhaus produzierten Tod die Erinnerung des Protagonisten an den Tod seines Großvaters entgegenhält. Während das Sterben im Krankenhaus abgeschieden von der Öffentlichkeit vonstatten geht und daher ein gedämpftes Sterben darstellt, ist der laute und öffentliche Tod des Großvaters nicht nur in der Lage, die Lebenden teilhaben zu lassen, sondern sie darüber hinaus gemäß ihrer Stellung im sozialen Gefüge zu versammeln: "Meinem Großvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an,

---

<sup>32</sup> Vgl. Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft, übers. v. Michaela Ott, Frankfurt/M. 2001, S. 255-281.

<sup>33</sup> Vgl. Ulrich Bröckling: Menschenökonomie, Humankapital. Eine Kritik der biopolitischen Ökonomie, in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung, 12. Jahrgang, Heft 1 (2003), S. 3-22.

<sup>34</sup> Gary Stanley Becker: Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens, übers. v. Monika u. Viktor Vanberg, Tübingen 1993, S. 9.

daß er einen Tod in sich trug. Und was war das für einer: zwei Monate lang und so laut, daß man ihn hörte bis auf das Vorwerk hinaus."<sup>35</sup> Im Verlauf seines langen Sterbens verwandelt sich der Körper des Kammerherrn in einen politischen Körper, der nicht nur das gesamte Herrenhaus und seine Umgebung in Besitz nimmt, sondern auch den eifersüchtigen Anspruch auf die ungeteilte Aufmerksamkeit der Bewohner des Hauses und des Dorfes erhebt: "Das lange, alte Herrenhaus war zu klein für diesen Tod, es schien, als müßte man Flügel anbauen, denn der Körper des Kammerherrn wurde immer größer, und er wollte fortwährend aus einem Raum in den anderen getragen sein und geriet in fürchterlichen Zorn, wenn der Tag noch nicht zu Ende war und es gab kein Zimmer mehr, in dem er nicht schon gelegen hatte."<sup>36</sup> Wie der sterbende Körper durch das gesamte Haus getragen wird, so zirkuliert er auch in den Köpfen der Dorfbewohner, die aufgrund ihrer Nachbarschaft dazu gezwungen sind, das unüberhörbare Sterben des Kammerherrn als Ereignis wahrzunehmen. Nicht die statistische Erfassung der Patienten in den medizinischen Räumen und die technische Anonymität des Krankenhauses strukturiert diese Sterbeszene, sondern ein von der Größe des Ereignisses herbeigezwungenes Publikum, das die aristokratisch anmutenden Tugenden des mit dem Tod ringenden Kammerherrn zu bestaunen hat: "Das war nicht der Tod irgendeines Wassersüchtigen, das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrscherkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen, in den Tod, der nun auf Ulsgaard saß und vergeudete."<sup>37</sup>

Der "böse, fürstliche Tod", den der Kammerherr stirbt, verlangt Bewunderung seitens des Publikums, da er nicht von der Maxime einer *conservatio vitae* beherrscht wird, die zu den maßgeblichen Maximen des bürgerlichen Lebens seit dem 17. Jahrhundert gehört.<sup>38</sup> Anstatt alles daran zu setzen, das eigene Leben möglichst zu verlängern, hat der Kammerherr seinen eigenen Tod ein ganzes Leben lang "in sich getragen und aus sich genährt". Sein Sterben ist nicht die Grenze der Bewahrung

---

<sup>35</sup> Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Anm. 15), S. 14.

<sup>36</sup> Ebd. S. 14.

<sup>37</sup> Ebd. S. 18.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übers. v. Sabine Schulz u. Francesca Raimondi, Zürich/Berlin 2004, 167-191. Vgl. auch Leo Strauss: *Anmerkungen zu Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen*, in: ders.: *Hobbes' politische Wissenschaft*, Neuwied/Berlin 1965, S. 161-181.

seines Lebens, dem jetzt die Kräfte ausgegangen sind, sondern geradezu umgekehrt, die Kräfte, die das Leben nicht verbraucht hat und die daher jetzt im Übermaß vorhanden sind, werden nun im langen und lauten Sterben ohne Rückhalt verschwendet. Auf den ersten Blick könnte man deshalb meinen, dass die Investitionslogik, der die moderne Steigerung des Lebens gehorcht und deren Anwendungsbereich längst über das bloß physische Weiterleben hinaus auch Möglichkeiten technischer Konservierung von Personenmustern umfasst,<sup>39</sup> wäre im Falle "eines gut ausgearbeiteten Todes", wie ihn Rilke seinen Protagonisten schildern lässt, völlig außer Kraft gesetzt. Aber entgegen dem ersten Anschein gehorcht auch dieser Tod einer Investitionslogik, die sich jedoch in erster Linie auf die ästhetische Beziehung zwischen dem Sterbenden und seinen Zuschauern bezieht. Noch während der langen Sterbeszene wird der Sterbende zu einem mächtigen Bild, das er seinen Angehörigen hinterlässt und das die Zuschauer sowohl beindruckt als auch vor ihrer Abscheu beschützt. Besonders prägnant kommt diese Ästhetisierung in einer Passage zum Ausdruck, in der Rilke seinen Protagonisten in der Erinnerung an andere Tode die Sterbeszene mit einer "Schaubühne" vergleichen lässt: "Und wenn ich an die andern denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt. Diese Männer, die ihn in der Rüstung trugen, innen, wie einen Gefangenen, diese Frauen, die sehr alt und klein wurden und dann auf einem ungeheuren Bett, wie auf einer Schaubühne, vor der ganzen Familie, dem Gesinde und den Hunden diskret und herrschaftlich hinübergingen. Ja die Kinder, sogar die ganz kleinen, hatten nicht irgendeinen Kindertod, sie nahmen sich zusammen und starben das, was sie schon waren, und das, was sie geworden wären."<sup>40</sup>

Die heftigen Reaktionen auf das von Gregor Schneider angekündigte Kunstprojekt könnten ihren Grund im Sinne dieser Vorgeschichte vielleicht nicht so sehr in einer fehlenden Pietät haben, sondern eher in der provokanten Unterscheidung zwischen einem niedrigen und einem vornehmen Tod, und zwar gerade angesichts der verbreiteten Scham, mit der dem Sterbenden meist begegnet wird.<sup>41</sup> Denn die Schön-

---

<sup>39</sup> Vgl. etwa Oliver Krüger: Die Aufhebung des Todes. Die Utopie der Kryonik im Kontext der US-amerikanischen Bestattungskultur, in: Thomas Macho/Kristin Marek (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 211-228.

<sup>40</sup> Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Anm. 15), S. 18.

<sup>41</sup> Vgl. Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 2002, § 15, S. 279ff.

heit, um die es Gregor Schneider geht, besteht nicht in erster Linie darin, dass der Vorgang des Sterbens und die damit verbundenen Leiden beschönigt werden. Wie in der von Rilke skizzierten Sterbeszene entsteht die Schönheit erst durch die Bühnensituation, die aus dem qualvollen Vorgang ein ästhetisches Ereignis macht, von dem der Zuschauer nur schwerlich seinen Blick abwenden kann. Voraussetzung dafür ist, dass der Vorgang des Sterbens überhaupt als der Inszenierung und öffentlichen Ausstellung würdig aufgefasst wird. Der ästhetische Wert, der somit dem Vorgang des Sterbens auf eine selbstbewusste Weise beigemessen wird, widerspricht deutlich dem Schamgefühl, das mit dem Sterben gewöhnlich assoziiert wird. Denn unabhängig davon, ob es sich bei dem Sterbenden letztlich um eine vornehme Person handelt oder nicht, signalisiert allein schon der Ort des Museums die Bedeutsamkeit dessen, was in dem von Gregor Schneider konzipierten Sterberaum geschehen wird. Man könnte daher auch vermuten, dass es sich bei den äußerst empörten Reaktionen insgeheim um ein starkes Ressentiment gegenüber einer ästhetisch herausgehobenen und damit prestigeträchtigen Behandlung des Sterbenden geht, die den Empörten selbst vermutlich nicht zuteil werden wird. Da man wohl davon ausgehen kann, dass der Andrang des Publikums wahrscheinlich groß sein wird, werden die Besucher nicht nur zu Betrachtern einer vom Künstler in Szene gesetzten "Schönheit des Todes", die sie aller Voraussicht nach für sich selbst nicht erwarten dürfen, sondern darüber hinaus mit einem unterschwelligen Unbehagen ihrem eigenen absehbaren Schicksal gegenüber konfrontiert, das Giorgio Agamben als Schicksal eines sich global ausbreitenden "Kleinbürgers" beschrieben hat: "Tatsache ist, dass die Sinnlosigkeit seiner Existenz auf eine letzte Sinnlosigkeit stößt, vor der alle Werbung versagt: auf den Tod. In ihm begegnet der Kleinbürger seiner letzten Enteignung, der letzten Enttäuschung seiner Individualität: das schlechterdings nicht mitteilbare nackte Leben, in dem seine Scham schließlich Frieden findet. Auf diese Weise verdeckt er mit dem Tod das Geheimnis, von dem er gleichwohl gestehen muss, dass er sich mit ihm abzufinden habe: dass auch ihm das nackte Leben in Wahrheit uneigentlich und ganz und gar äußerlich ist, dass er auf Erden keine Zuflucht findet."<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Giorgio Agamben: Die kommende Gemeinschaft, übers. v. Andreas Hiepko, Berlin 2003, S. 61.