

JAN-HEINER TÜCK · WIEN

«DU SOLLST NICHT STERBEN ...»

*Liebe, Tod und Trauer in Ulla Berkéwicz' «Überlebens»*

«Der Trauer ist ein Maß gesetzt in jeder Tradition,  
Ich hatte keines.» (131)

Die Welt dreht sich weiter, als ob nichts geschehen wäre. Und doch ist nichts mehr so wie es war, kann es nie wieder sein. Der Tod ist dazwischengefahren und hat den anderen hinweg gerissen. Er ist gegangen, sie zurückgeblieben. Nie wieder wird sie ihn zur Tür hereinkommen sehen, nie wieder seine Stimme hören, nie wieder seinen Arm auf ihrer Schulter spüren. Wie soll sie mit dem Ende zu Rande kommen? Wie dem anderen die Treue halten?

Die Treue zum anderen über den Tod hinaus hat die Gestalt der Erinnerung. Nicht vergessen – lautet der Appell, mit dem die Schriftstellerin Ulla Berkéwicz ihr Buch *Überlebens*<sup>1</sup> beginnt: «Die einzige Angst, die ich jetzt noch habe, ist die zu vergessen» (7). Es scheint am Gedächtnis der Überlebenden zu hängen, ob die gemeinsamen Erlebnisse dem Vergessen entrissen werden können, wie schon der Titel des Buches, der «Erlebnis» und «Überleben» zu einem Kunstwort verschränkt, andeutet. Allerdings ist das Vergangene durch das Fortschreiten der Zeit gefährdet, das Erlebte wird durch neue Erlebnisse überlagert und sinkt immer weiter in die Vergangenheit ab. Um das Erlebte gegen das Vergessen zu retten, protokolliert die Überlebende die gemeinsame Zeit. Das schriftliche Zeugnis vermag selbst die Verfasserin und ihr möglicherweise schwindendes Gedächtnis zu überdauern, dennoch steht die Frage im Raum, wie es um die Gegenwart des Vergangenen bestellt ist, wenn die Trägerin der Erinnerung selbst vergänglich und ihr Zeugnis *in the long run* keinen Ewigkeitsersatz darstellen kann. Gibt es eine Instanz, in der die Einmaligkeit einer gelebten Biographie rettend aufbewahrt bleibt?

Doch greifen wir nicht vor. Die Schauspielerin und Schriftstellerin Ulla Berkéwicz hat sich nach dem Tod ihres Mannes, Siegfried Unseld (1924-2002), des Leiters des Suhrkamp-Verlages, eine Zeit der Trauer genommen, sie hat aus dem Abstand heraus das Sterben literarisch protokolliert, aber auch die Situation der fassungslos Trauernden zum Ausdruck gebracht. Ihr Buch mag autobiographisch gefärbt sein, dennoch reicht es durch die poetische Stilisierung über das bloß

JAN-HEINER TÜCK, geb. 1967, Professor für Dogmatische Theologie an der Universität Wien, Schriftleiter dieser Zeitschrift.

Autobiographische hinaus. Es ist eine Meditation über Liebe und Tod, ein Buch des Schmerzes und der Trauer, das große Worte nicht scheut. Immer wieder wird der Erzählfluss unterbrochen durch deutende Reflexionen, in denen Motive aus unterschiedlichen religiösen Traditionen eingespielt werden. Der Verlust verlangt Deutung, die Trauer braucht Form. Anlässlich des Erscheinens des Buches hat Berkéwicz in einem Gespräch mit Felicitas von Lovenberg bemerkt: «Man sollte Siedlungen für Trauernde bauen, damit sie nicht auch noch unter den Erbärmlichkeiten und Erbarmungslosigkeiten anderer Leute leiden müssen. Trauern ist ein Bestandteil des Lebens wie Verliebtsein. Trauern macht unverwundbar. Es wird irgendwann als große Menschenkraft gelten, rückhaltlos trauern zu können, ohne nach Ablenkung zu suchen, nach Linderung der Schmerzwucht und der Verlassenheit. Solche, die trauern, können sowieso nur reden mit solchen, die Trauer kennen. Also sollte man ihnen Schutz gewähren vor der Angstaggression der Gesellschaft. Die Angst ist eine Heidenangst. Der Glaube an die Unsterblichkeit ist uns abhanden gekommen, deshalb können wir dem Tod nicht ins Gesicht sehen. Die Rituale sind abgeschafft, also finden die Gefühle, die die gewohnten Grenzen überschreiten, keinen Ausdruck oder einen falschen.»<sup>2</sup>

Schon in ihrem ersten Buch *Josef stirbt* (1982) hatte sich Berkéwicz mit dem Sterben und der Angst vor dem Sterben literarisch auseinandergesetzt. Auch *Überlebens* (2008) will das heimliche Trauer- und Melancholieverbot einer Gesellschaft, die auf das reibungslose Funktionieren ihrer Subjekte geeicht ist, gezielt durchbrechen. Die «Heidenangst», die der Tod in einer «Spaß- und Konsumgesellschaft» auslöst – Berkéwicz scheut vor solch' griffigen Zeitdiagnosen nicht zurück –, wird mit geradezu prophetischem Furor gebrandmarkt, Trauer und Schmerz der Hinterbliebenen nicht verdrängt. Zugleich weist sie darauf hin, dass mit dem Glaubensverlust etwas abhanden gekommen ist. Man kann *Überlebens* daher als einen Versuch lesen, den Gefühlen der Trauer und des Verlustes Ausdruck und der Erinnerung an das Verlorene Gestalt zu geben.

### 1. «Der Tod kommt in fünf Akten» – erste Annäherung an «Überlebens»

Das Buch der Berkéwicz hat einige Besonderheiten. Es ist aus dem Rückblick geschrieben und folgt einem chronologischen Grundgerüst. Allerdings tut es nicht so, als hätte das, was geschehen ist, so kommen müssen. Es ist frei von einer retrospektiven Fatalitätsillusion und bricht mit einer auktorialen Erzählperspektive, die dem Erzähler die göttlichen Attribute der Vorsehung und Allwissenheit zuschreibt. Das chronologische Grundgerüst wird vielmehr aufgebrochen durch Assoziationen und Seitengeschichten, die dem Text eine gewisse Mehrstimmigkeit geben. Diese multiperspektivische Erzählstrategie wird angereichert durch zwischengeschaltete Reflexionen, die durch Kursivschrift abgehoben werden und unterschiedliche Traditionsstränge einblenden.

Das chronologische Grundgerüst dieses Nachrufs ist formal an ein Drama in fünf Akten angelehnt. Nach einem Prolog, der die Motive Zeit und Erinnerung, Tod und Trauer, aber auch die Theatermetapher als Sinnbild des Lebens präludiert, gilt ein erster Abschnitt (11-39) Erfahrungen mit dem Tod in der Kindheit und Jugend. Der Tierfriedhof im Garten des Elternhauses, Klinikbesuche an der Hand des Vaters,

aber auch die Legenden der Großmutter über das Geschick der Toten werden memoriert. In den Erzählungen der Großmutter begegnet nicht nur kabbalistisches Traditionsgut, sondern auch die Todesmetapher des Spaltes, die im weiteren Verlauf des Buches immer wieder aufgenommen wird, wenn es um die Deutung von Grenzerfahrungen geht. Wie die Liebe so reißt auch der Tod einen Spalt auf, durch den ein Blick ins andere Land, das «Land Belavodje», freigegeben wird. Nach diesen Reminiszenzen setzt die eigentliche Erzählung ein, die den Beginn der gemeinsamen Liebesgeschichte mit «dem Mann» schildert. Während alle anderen Gestalten einen Namen haben, wird der Verstorbene schlicht als «der Mann» gekennzeichnet. Das mag vordergründig eine literarische Verfremdungsstrategie sein, um Siegfried Unseld, den Gatten und Chef des Suhrkamp-Verlages, zu anonymisieren. Andererseits dürfte in dieser Redeweise auch die Einzigartigkeit der Beziehung zum Ausdruck kommen, weil unter den vielen Männern, die in dem Buch erwähnt werden, nur einer «der Mann» genannt wird. Schließlich ermöglicht das Stilmittel der Typisierung eine Abstandnahme vom Erlebten.

Der zweite Abschnitt (41-72) lässt die Erlebnisse in der Klinik Revue passieren, in die der Mann nach einem Herzinfarkt eingeliefert wird. Neonlicht, stechender Geruch, ratternde Apparate, die «verkabelte Bewachung» (46) durch Monitore prägen die Kulisse. Noch schlimmer ist die auftrumpfende Unfreundlichkeit des Personals, das die Besucherin aus dem Krankenzimmer herausdrängen möchte. Der operierende Arzt, der brüllend Befehle ausgibt, wird als «Martrer» bezeichnet (49f); ein Pfleger, der schreit und tritt, als «Fascho» (54, 63, 65 u.ö.) tituliert. Der Oberarzt, der im «Sturmschritt» zur Visite eilt, inszeniert ein «Herrenmenschentheater», seine Entourage gibt eine «Mitläuferposse» (57). Der Kranke selbst wird vom Menschen zu einem Fall degradiert und entmündigt. Die klinischen Maßnahmen werden in hämmerndem Staccato festgehalten: «Sie stechen Spritzen in den Mann, sie stechen wie in Stoff. Sie kommen immer wieder. Das Blut läuft, und das Blut läuft über. Mull, Nierenschalen, Kochsalzspritzen [...]. Der Mann liegt roh, wie Fleisch liegt. [...] Blutstrom, Blutsturz, die schwarzen Kuchen sehen wie Quallen aus, der Boden ist voll Blut, keiner kommt jetzt bis zum Morgen» (66f.). Der Sprachduktus imitiert geradezu das Stocken des Blutes, «Wortkaskaden koagulieren zu Verklumpungen»<sup>3</sup>. Um der professionellen Entwürdigung durch die Apparatemedizin zu entgehen, bleibt am Ende nur die Flucht zurück nach Hause.

Der dritte Abschnitt (73-104) unterbricht den Fortgang der Erzählung, wenn er zunächst Reflexionen über Glaube und Hoffnung, Unglaube und Todesangst dazwischenschiebt, die in eine scharfe Zivilisationskritik einmünden. Als Kontrast zum Sterben «des Mannes» in der Klinik unter dem Diktat der Maschinen wird das Sterben des befreundeten Arztes, Kabbalisten und Wunderheilers Alik<sup>4</sup> erinnert, der zuhause im Beisein von Verwandten, Freunden und Bekannten Abschied nehmen konnte. Allerdings wird das Chaos im Sterbehaus nicht beschönigt, der Fernseher läuft, während Klageweiber heulen, zwei Freundinnen werden an der Ehefrau vorbeigeschleust, um den Sterbenden noch einmal zu sehen (87). Auch hier wird die Pietätslosigkeit der Nachtschwester, die ihren Dienst bei Chips, Cola und Comics versieht (86), eigens notiert. Nach diesem Interludium wird die Erzählung des sterbenden Mannes zuhause, im «Efeuhaus», fortgesetzt. Es ist Sommer, die Hitze macht zu schaffen, mit der Kulisse ändert sich auch der «Besetzungszettel»: Haus-

arzt, Herzarzt, Pfleger, Polenmädchen, Schwestern begleiten das Ende, aber auch die lauenden Nachbarn und Voyeure. Nach Atemnot, Schlaflosigkeit und einem Decrescendo der Stimme tritt am Ende der Tod «des Mannes» ein – «der Spalt reißt auf» (104). Mit der «Verwandlung in ein gottverlassenes Ding, in einen baren Stoff, in einen Leichenstein» (13) wird die Wende, wenn man so will: die Peripetie vollzogen.

Der vierte Abschnitt zeigt die Folgen: «Und jetzt kommt das reine Hernach. Nichts hat mehr Angst, nichts weiß noch, nichts erinnert, nichts atmet, nichts bewegt sich, nichts erzählt» (107). Das Antlitz des Mannes ist zur Maske erstarrt, sein Leib zur Leiche erkaltet: «Totwerden ist Kaltwerden» (ebd.). Die Augen werden zugeedrückt. Auf der Reflexionsebene werden erste Deutungsversuche unternommen, die auf Motive kabbalistischen Denkens rekurrieren: «Wenn Gott kommt, geht die Zeit, das ist der Tod» (ebd.). Aber auch die Rituale am Toten werden erwähnt, der Priester und sein Ministrant, das Kreuz und die Sterbegebete. Allerdings wird auch die Hilflosigkeit des Nichtmehrerglaubens festgehalten: «Seit Gottes Tod ist nur der Tod uns noch geblieben. Bach und die Segnungen, die Rituale, wer kennt ihre Harmonik noch, wer hält den Takt? Formlos und einsam ist, was abgeht, nackt und krass» (112).<sup>5</sup> Als Vergleich schiebt sich der Tod und die Beerdigung Aliks dazwischen, der nach jüdisch-orthodoxer Zeremonie bestattet wurde (114–116, 119–123). Der Schrei nach Unsterblichkeit für den anderen findet pathetischen Ausdruck: «Haben wir nicht Recht und Anrecht aufeinander? Hatten wir uns einander nicht erschungen? Hätten wir nicht in alle Ewigkeit so weiterschwingen können auf dem Rande unseres alten Betts?» (117). Zum Spektakel um den Tod eines Prominenten heißt es lakonisch: «Ferngläser, Büschehocker, Beileidsbesucher» (118).

Der fünfte Abschnitt ist der kürzeste (125–133). Nach einer Betrachtung über die Hilflosigkeit des Menschen bei der Geburt und beim Tod handelt er vom Einbruch des Winters. «Je mehr der Körper sich zersetzt, desto mehr vergeht der Schmerz» (129f). Dennoch wird die Erfahrung geschildert, dass die religiösen Traditionen die Trennungswunde nicht heilen können: «Kein Yogi-Trick, keine osmanische Beschwörung, nicht Jud noch Christ vermochte das Bild von dem zu retuschieren, was dort verdarb» (130). Die Kleider des Verstorbenen werden weggegeben, es folgen Tage der Spurensuche in alten Briefen und Foto-Alben. «Der Trauer ist ein Maß gesetzt in jeder Tradition. Ich hatte keines» (131). Die anderen gehen der rückhaltlos Trauernden aus dem Weg. «Man duckt sich, sieht weg, wechselt die Straßenseite, meidet die Trauernde» (132). Bei einem Besuch des Friedhofs ruft der zufällig gelesene Name «Loewenthal» auf einem Grabstein die Erinnerung an eine Episode frei, die dem Buch den Titel gibt. Es ist eine Begebenheit, die der Vater erzählt hat. In einer Sommernacht des Jahres 1943 hatte er mit der jüdischen Pianistin Millie Loewenthal vierhändig eine Bach-Toccatà gespielt. Spontan unterbrochen beide ihr Spiel, rissen die Fenster weit auf – und spielten weiter, laut hinaus in die «Nazinacht» (133). «Und stell dir vor, hatte der Vater mir gesagt, kein Mensch hat sich gerührt. Ein Überlebnis» (133) Das Buch schließt mit einem Epilog, der das Eingangsmotiv wieder aufgreift und einer Lösung zuführt: «Ich habe keine Angst mehr zu vergessen, weil die Erinnerung beginnt» (137).

## 2. Drei Leitmotive eines Nachrufs

Ulla Berkéwicz Buch *Überlebens* ist ein literarisches Requiem, das den Tod eines Menschen nicht nur erinnert, sondern zugleich zu deuten versucht. Deutungssplitter aus unterschiedlichen Traditionen, der attischen Tragödie, der kabbalistischen Überlieferung, der indischen Veden, aber auch der christlichen Sterbeliturgie werden herangezogen, so dass der Eindruck entsteht, hier werde ein quasi-religiöser Privatkosmos bemüht, um die Trauer über den Verlust des Geliebten zu verarbeiten. Es würde zu weit führen, die einzelnen Traditionstränge, die teils nur flüchtig aufgerufen werden, ausführlich zu kommentieren. Stattdessen sollen drei Motive nachgezeichnet werden, die das Buch durchziehen: (a) Die Todesmetapher des Spaltes, (b) die Überlegungen zu Heidenangst und Unglauben, die eine deutlich zivilisationskritische Note haben, sowie (c) die Konzeption der Erinnerung, die dem Buch zugrundeliegt.

### (a) Die Todesmetapher «Spalt» – Durchblicke in eine andere Welt

Der philosophische Diskurs der Moderne hat den Tod vielfach umkreist. Dabei sind eindrückliche Metaphern geprägt worden.<sup>6</sup> So wurde der Tod als Passage oder Reise bezeichnet, aber auch als Abschied, bei dem der Sterbende keine Anschrift hinterlässt. Der Einbruch des Todes in das Leben spielt in *Überlebens* eine zentrale Rolle. Schon früh fragt das heranwachsende Mädchen nach dem Geschick der Toten. Es hat in der «Klinkerlinik» des Vaters entsprechende Erfahrungen mit dem Tod machen können. Die Großmutter hilft diese Erfahrungen zu verarbeiten und prägt in ihren Erzählungen die Todesmetapher des Spaltes, die im Buch geradezu leitmotivisch immer wieder aufgegriffen wird.<sup>7</sup> Jedes Mal, wenn ein Mensch stirbt, wird ein Spalt in das Gefüge gerissen, durch den der Sterbende (Berkéwicz spricht vom «Sterber») in ein anderes Land geht. Der Zurückbleibende aber (Berkéwicz spricht vom «Handhalter») kann einen Blick ins andere Land werfen, das die Großmutter «Belavodje» nennt. Der Name «Belavodje», der aus der sibirischen Tradition der Altai stammt, steht für die Negation von Krankheit, Alter und Tod, ist also eine Chiffre für das Paradies. Dem Kind wird damit ein Deutungsschlüssel an die Hand gegeben, den es auch auf Pflanzen und Tiere bezieht: «Hinter dem Haus im Garten stand ein gespaltener Apfelbaum, durch dessen Spalt ich manchmal bis in den Garten von Belavodje sehen konnte, wo die Seelen all meiner verstorbenen Tierleute und deren Eltern und Großeltern und so fort zur letzten Ruhe gefunden hatten» (15). Schon das Kind weigert sich, den Tod der Tiere – der Vögel, Käfer und Frösche – zu akzeptieren, als sei der Tod ein Defekt der Schöpfung: «Denn dass sie nie mehr würden fliegen können, kriechen, schwimmen, konnte ich nicht tragen» (ebd.). Die Treue zur verlorenen Kreatur, mit der man gemeinsame Erlebnisse geteilt hat, verbietet offensichtlich das Einverständnis mit dem Tod. Das Mädchen, das den geliebten Tieren Namen gibt, prophezeit der toten Kreatur denn auch die «Wiederauferstehung mit allen ihren Flügeln, Fühlern, Schenkeln, Pfoten» (ebd.). Der Tod eines Igels wirft gar die Frage auf, ob «jeder Tod ein Fehler sei, ein Pfusch, ein Murks, vielleicht sogar mein Unvermögen, vielleicht sogar mein Fehler, meine Schuld» (16). Ob der Tod eine Panne der Schöpfung ist, die auf den Schöpfer zurückfällt, oder mit der Schuld des Menschen zu tun hat, das ist eine der kinder-

schweren Fragen, die auch eine bewanderte Theologie nicht im Handstreich zu beantworten vermag.<sup>8</sup>

«Hatte die Großmutter mir nicht gesagt, dass der Spalt reißt, wenn einer liebt, genauso wie wenn einer stirbt. Und hatte sie mir nicht gesagt, Lieber könnten wie Sterber durch den Spalt gehn und ihren Blick ins andre Land, nach Belavodje, werfen?» (18) Der Verlust eines Frosches veranlasst die Fünfjährige zu dem Vorsatz: «Ich wollte nie mehr lieben, um niemals niemand mehr zu verlieren» (ebd.). Um sich vor möglichen Verlusterfahrungen zu schützen, kann die Distanzierung vom Leben bereits im Leben eine Strategie sein. Schon die Stoiker richteten ihre Techniken der Selbstsorge am Ideal der Ataraxie aus, um sich von den Irrungen und Wirrungen des Lebens nicht verwunden zu lassen. Allerdings sucht das heranwachsende Mädchen, dem es der Tod von Anfang an angetan hatte, weiter nach Spuren des Spalts. Im Sektionssaal sieht es einen «Weißkittel wie einen Raubvogel in einem Toten wühlen, mit dem Pinzettenschnabel lange Sehnen zerren, gefeilt gegen letzte Gefühle und Gedanken» (19). Der Vater zeigt ihr Rembrandts Bild «Anatomie des Dr. Tulp», auf dem ein Arzt, wie es heißt, der «Selbstoffenbarung Gottes in der menschlichen Anatomie» (20) auf die Spur zu kommen sucht.

Aber nicht nur der Tod, auch die Liebe macht Erfahrungen des Spaltes möglich.<sup>9</sup> Erste amouröse Abenteuer fallen allerdings enttäuschend aus, so bleibt die Erwartung (27), die in der ersten Begegnung mit «dem Mann» dann überraschend erfüllt wird. Nach einer Aufführung der Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» kommt sie nach Mitternacht zum Feiern in ein Kellerlokal und stürzt unglücklich die Treppe hinunter; er springt über Tische und Bänke, um der Gestürzten aufzuhelfen – und dann: «der Spalt quer durch sein Gesicht» – eine Grenzerfahrung, die das Erzählbare überschreitet (32). Der Einbruch des Unvorhersehbaren, des Spaltes, reißt eine Lücke in den literarischen Text. So auch im Theater bei der Aufführung des Wallenstein, den die Erzählerin unter Walter Felsenstein gespielt haben muss.<sup>10</sup> Hier geht sie unter Anleitung des Regisseurs durch den Spalt, indem sie den Monolog, das Herz der Tragödie, rezitiert: «Da kommt das Schicksal – Roh und kalt / Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt / Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde – / Das ist das Los des Schönen auf der Erde» (84).

(b) *Der Unglaube – ein Angstverstärker?*

Im dritten Abschnitt von *Überlebens*, in dem es um den Tod des Protagonisten geht, äußert die Erzählerin die leise Hoffnung, dass es hinter dem ersten Landtrich des Lebens noch einen zweiten (dritten, vierten usw.) gibt. Der Unglaube aber stehe quer zu dieser Hoffnung, er setze das «Angsttheater» frei, das in der westlichen Zivilisation weiter «auf dem Spielplan» steht. «Die Angst ist eine Heidenangst» (76). Die Todesvorstellungen der Kulturen – der unendliche Fels der vedischen Dichter, das babylonische Aralu, der griechische Hades, der hebräische Scheol mit seinen verriegelten Türen – werden genannt, weil sie die dunkle Nacht des Kommunikationsabbruchs ins Bild bringen. Die Vorstellung, dass am Ende die totale Verein-samung und Schattenhaftigkeit der Existenz steht, forciert die Angst, gegen die kein Kraut der Theorie gewachsen ist. Die Genese der Todesangst aber wird von Berkéwicz in folgender Passage erläutert:

«Wir haben Gott abgesetzt, aus Angst vor seiner Unermesslichkeit, dem Unberechenbaren. Haben ihm die Schuld zugewiesen an unserer Angst, haben uns schuldig gemacht, indem wir ihn mit Schuld beladen haben. Haben ihn schuldig gesprochen und abgesetzt, weil wir ermessen und berechnen wollten. Die Kräfte aber, die wir nicht messen noch berechnen können, walten weiter: wir leben und wir sterben noch. Und da der Gegensatz von Glaube nicht Unglaube ist, sondern Angst, herrscht jetzt die Angst, beherrscht uns, treibt uns. Und da wir mit unserem Glauben auch den Glauben an unsere Unsterblichkeit verloren haben, sind wir gelähmt vor Angst, können dem Tod nicht mehr entgegentreten. Haben Gott abgesetzt, sind nur noch wir jetzt, wir allein unberechenbar und sterblich, sinnlos sterblich, rettungslos eingepfercht zwischen die Grenzen von Geburt und Tod mit nichts davor und nichts dahinter. Haben die Angst jetzt vor uns selbst, weil wir nicht wissen, was das ist, dieses Selbst mit seiner Angst, für die wir, seit wir Gott abgesetzt haben, niemand mehr als uns selbst verantwortlich machen können. Also setzen wir uns selber ab und lassen an unsere und an Gottes Stelle jetzt die von uns selbst erfundenen Maschinen treten, die wir verzweifelt für berechenbar halten wollen» (78f).

Das ist eine sehr grundsätzliche, aber auch etwas plakative Zeitdiagnose, die auf die Figur der Absetzung zurückgreift. Zunächst ist es das neuzeitliche Subjekt, das Gott entthront haben soll, um «sich selbst zum Maß aller Dinge» (76) zu machen, wie es in Anlehnung an den Homo-mensura-Satz des Protagoras heißt. In der Selbstbehauptung des Menschen gegenüber der Unberechenbarkeit eines nominalistischen Willkürgottes hat Hans Blumenberg die *Legitimität der Neuzeit* gesehen. Aber die Absetzung Gottes im Namen der Autonomie hat, wie Berkéwicz auch in anderem Zusammenhang zu bedenken gibt<sup>11</sup>, einen hohen Preis: «Da wir mit unserem Glauben auch den Glauben an unsere Unsterblichkeit verloren haben, sind wir gelähmt vor Angst, können dem Tod nicht mehr entgegentreten» (78). Die Ohnmacht des Menschen, der die Allmacht Gottes beerben wollte, tritt angesichts des Todes scharf hervor. Er kann keine Instanz mehr anrufen, von der er Rettung oder Trost erwarten könnte.

Auch hat der neuzeitliche Mensch, der die Welt aktiv gestalten will, niemanden, auf den er die Verantwortung für das Misslingen seiner Projekte abwälzen könnte. Der Mensch, der nach der Absetzung Gottes selbst zum Herrn der Geschichte avanciert ist, übt sich angesichts der negativen Folgelasten seiner Geschichtsgestaltung nun in der fragwürdigen Kunst, Verantwortlichkeiten abzuwälzen. Er will es nicht gewesen sein, was immer darauf hinaus läuft, es andere gewesen sein zu lassen.<sup>12</sup> So scheint der zweite Akt der Absetzung folgerichtig: das menschliche Subjekt entthront sich selbst und überlässt Maschinen und Computern die vakant gewordene Stelle.<sup>13</sup> Um es nicht bei abstrakten Reflexionen zu belassen, spielt Berkéwicz dieses Szenario konkret durch, wenn sie die «Diktatur» der Apparatedizin in der Klinik schildert, die mit einer Dehumanisierung des Patienten einhergeht. Der Kranke kommt nur noch als reparaturbedürftige Maschine in den Blick, ohne dass nach seinem menschlichen Wohlbefinden gefragt würde.

Theologisch bemerkenswert ist, dass der Akt des Menschen, Gott die Schuld an seiner Angst zuzuschreiben, bei Berkéwicz selbst als schuldhaft bezeichnet wird. Soll der Verweis auf die abgründige Unberechenbarkeit eines Willkürgottes, der nach Blumenberg die neuzeitliche Selbsternächtigung des Menschen legitimiert, als

Strategie der Gottesabwälzung denunziert werden? Die neuzeitliche Verkehrung der gnadentheologischen Frage: Die Frage: Wie kann ich als Sünder vor Gott gerechtfertigt werden? wird gegen Gott selbst gekehrt im Sinne der Theodizee: Wie kann Gott vor dem Forum meiner Vernunft bestehen? Diese Verkehrung der Frage kann als subtile Maßnahme entlarvt werden, sich Gott vom Leib zu halten.

Es gibt allerdings das Problem des unschuldigen Leidens, das den Glauben an einen gütigen und allmächtigen Gott in die Krise führen kann. Dass die Erfahrung unschuldigen Leids zum «Fels des Atheismus» (Georg Büchner) werden kann, bleibt in *Überlebens* unberücksichtigt. Außerdem vermisst man in Berkéwicz' Überlegungen ein gewisses Verständnis für die, die gerne glauben würden, es aber aus unterschiedlichen Gründen nicht können. Gibt es nicht fromme Atheisten, die es schmerzt, Gott nicht existieren lassen zu können, weil sie zu wissen glauben, nicht mehr glauben zu können, obwohl sie es durchaus wollten, wenn sie nur könnten?<sup>14</sup>

Vor diesem Hintergrund scheint auch die Verhältnisbestimmung von Glaube und Unglaube bei Berkéwicz einseitig. Es wird gesagt, der eigentliche Gegensatz zum Glauben sei nicht der Unglaube, sondern die Angst, die auch als «Heidenangst» dechiffriert wird. Der Verlust des Glaubens an die Unsterblichkeit sei ein Angstverstärker. Das kann so sein, ist aber nicht zwangsläufig der Fall. Sicher gibt es bei den Kirchenvätern immer wieder den Hinweis auf die Furchtlosigkeit der christlichen Märtyrer vor dem Tod<sup>15</sup>, und die Botschaft der Auferstehung hat durch die Uner-schrockenheit der Glaubenszeugen Glaubwürdigkeit erhalten. Andererseits gibt es auch für Gläubige keine Garantie, dass ihr Glaube ein Remedium gegen die Todesangst darstellt. Selbst wenn Gläubige durch ihren Glauben Gelassenheit und Trost finden, so gibt es selbst Heilige, die, von furchtbarer Heilungsgewissheit gequält, in den Tod gegangen sind. Umgekehrt können aber auch die, die glauben nicht mehr glauben zu können, eine gewisse Gelassenheit einüben, mit ihrer eigenen Endlichkeit zurande zu kommen. Strategien der Selbstrelativierung, wie sie heute in neobuddhistischen Meditationskursen allenthalben angeboten werden, finden längst auch unter prominenten Philosophen Fürsprecher.<sup>16</sup> Man wird sie kaum unter die Rubrik der «Salon-Atheisten» einer zügellosen Spaßgesellschaft abbuchen können.

Allerdings ist es, was das literarische Genus anlangt, wohl auch verfehlt, die eingeschobenen Reflexionspassagen in *Überlebens* wie eine ausgewogene philosophische Reflexion zu lesen und ihnen mangelnde Differenzierung vorzuwerfen. Die Einschübe sind Bestandteil expressiver Trauerarbeit und riskieren Einseitigkeiten, die manchmal ziemlich pathetisch daherkommen mögen, immer wieder aber auch blinde Flecken treffen:

*«Die Prüderie, die uns, die wir uns jetzt in unsere kleine Zeit zu fügen wissen, Alter, Krankheit, Sterben als schamlos erscheinen lässt, sie resultiert, wie alle Prüderie aus nackter Angst. So stirbt man in Verstecken jetzt, in Niemandszonen, trostlos und schutzlos, wehrlos, rechtlos, ausgeliefert, preisgegeben. Achtzig von hundert sterben so. Wie aber soll richtig gelebt werden, wenn so falsch gestorben wird?» (78)*

(c) *Das Eingedenken als Remedium gegen die Vergeblichkeit*

Der Mensch ist das Tier, das Vergangenheit hat. Das, was gewesen ist, ist für den Menschen nicht einfach ausradiert, es fließt in die Wahrnehmung ein, kann unwill-

kürlich wieder ins Bewusstsein treten oder durch gezieltes Andenken gegenwärtig gehalten werden. Allerdings verändert sich mit fortschreitender Lebenszeit auch das Verhältnis zum Erlebten. Das Zurückliegende wird auf signifikante Ereignisse zusammengedrängt, es wird für die konsistente Selbstdeutung eines Lebens in Dienst genommen, dabei können auch retrospektive Umdeutungen erfolgen.<sup>17</sup> Außerdem wird – einer Sanduhr vergleichbar – der Zeithorizont des Kommenden kleiner, je länger ein Mensch lebt. «Die Zeit läuft uns davon, wir fangen an, uns zu erinnern!» (37). Allerdings gibt es zwischen Menschen, die eine gemeinsame Geschichte haben, auch gemeinsame Erinnerungen. Der eine kann den anderen an Ereignisse erinnern, die diesem aus dem Gedächtnis entfallen sind: «Weißt du noch, als wir ...?» Wenn der eine geht, halbiert sich gewissermaßen auch das Gedächtnis an das gemeinsam Erlebte.

Vor diesem Hintergrund ist nun ein Motiv bemerkenswert, das in Berkéwicz' Buch vom Prolog an immer wieder vorkommt. Es symbolisiert den Austausch der Zeit. Bereits auf der ersten Seite heißt es nicht ohne Pathos: «Ich hatte ihm meine Swatch geschenkt, weil seine Rolex stehengeblieben war, er hat sie anbehalten. Jetzt tickt sie in seinem Grab» (7).<sup>18</sup>

Angesichts der Tatsache, dass der Tod des anderen das unwiderrufliche Ende der gemeinsamen Zeit bedeutet, kann der Tausch der Uhren als ein Gegenzeichen gegen den Tod verstanden werden. Er symbolisiert Verbundenheit über den Abbruch der gemeinsamen Zeit hinaus: *Er*, dessen Puls zum Stillstand gekommen ist, behält ihre weitertickende Uhr und nimmt so ihre Zeit mit ins Grab. *Sie*, die Überlebende, nimmt seine stehengebliebene Uhr, ein Sinnbild des Todes, ein Gedenkstück an ihn – während nun «alles anfängt, ohne ihn zu sein» (9).

Sie ist Zeugin der gemeinsamen Zeit – eine Zeugin, die allein zurückbleibt und von der Angst des Vergessens heimgesucht wird. In dem Maße, wie sie das gemeinsam Erlebte niederschreibt, sie die Trauer über den Verlust zur Sprache bringt, sie die Hoffnungssplinter über das «Todesleben» zusammenträgt, weicht diese Angst. «Wenn ich durch Gedankenfluchten eindringe in Vergangenheitsräume, Herzkammern, in denen das Gewesene, das Verschmerzte wie das Unverschmerzte, überdauert, fortfährt, nie vergeht, wenn das Erinnern sich ereignet, das Innwerden, Innesein, weiß ich doch nicht, was in Vergessenheit, wie in Verschollenheit geraten ist. Wo ist das jetzt, was war? In die Erinnerung entrückt, in den Gedächtniskammern eingeschlossen?» (43)

Beim Eingedenken des Mannes treten andere hinzu, die bereits in das Reich des Todes hinübergangen sind. Hier ist Berkéwicz' literarische Strategie auffällig, die Namen dieser Verstorbenen immer wieder zu nennen. Wie in der synagogalen Liturgie beim Totengedenken die Namen aus den Memorbüchern vorgelesen werden, so bietet auch *Überlebens* eine Liste mit Namen, die wiederholt eingeleitet wird. Es handelt sich um die Namen von Freunden und Bekannten, die dem Vergessen entrissen werden sollen: «Seit Felsenstein, der Lehrer, mit dem Sterben anfang, seit Rio starb, seit Flori tot ist, seit Minni fort mit Erich ging, Hirsch mit dem Hirschlein, der Josef mit der Josefsmarthl, die Oma und das Ömchen, die Dichterefreunde mitsamt den Annen und Marien, die Thesi, Ilse-Bilse, der Tollhans, die Helene, Christophs Christian und Alik, Alka, Alike, Arkascha!» (80, vgl. auch 124, 137). Die Aufzählung der Namen ist einer privaten Totenlitanei vergleichbar, die

über die Zäsur des Todes hinweg die Verbindung mit den Verstorbenen beschwört. Die dreimalige geradezu wortlautidentische Wiederholung ist nicht nur mnemotechnisch von Belang, sie hat auch einen quasi rituellen Charakter. «Durch Rituale und Liturgien des Gedenkens ausgelöste Erinnerungen zielten [...] auf Evokation und Identifikation»<sup>19</sup>, heißt es über jüdisches Totengedenken. Die Nennung der Namen evoziert die Erinnerung an ihre Träger und stabilisiert darüber hinaus auch die eigene Identität. «Keiner kann sie mir nehmen, mich um sie betrügen. Sie selber sind es selbst, die mir in der Erinnerung erscheinen, aufscheinen in Person [...] Totsein heißt in der Zukunft sein» (137).

Dieser Satz – «Totsein heißt in der Zukunft sein» (35, 39, 82, 137) – wird im Buch von Ulla Berkéwicz immer wieder eingeblendet. Er stammt von Alik und gehört in den Zusammenhang der lurianischen Kabbala. Diese lehrt, dass Gott sich im Akt der Schöpfung in sich selbst verschränkt, um dem anderen neben sich Raum zu geben. Welt, Geschichte, eigenständiges Leben der Menschen gibt es nur, weil Gott sich in einem unvordenklichen Akt der Selbstkontraktion – *Zimzum* – zurückgezogen hat.<sup>20</sup> Bedeutet dies aber umgekehrt nicht auch, dass die Welt, die Geschichte, das eigenständige Leben der Menschen wieder vergeht, wenn Gott seine Selbstkontraktion rückgängig macht und den Raum wieder beansprucht, den er dem anderen zugestanden hat? Alik scheint diesen Gedanken gedacht zu haben: «Wenn Gott kommt, geht die Zeit, das ist der Tod. Wenn Er aus seinem Rückzug von sich selber auf sich selbst zurückkehrt in den Raum, den Er von sich durch sich für seine Schöpfung freigemacht hat, setzt Sterben ein. Wo Gott beginnt, endet das Leben» (107). Das ist eine eigenwillige Auffassung, die zur biblischen Sicht von Gott als dem Urheber, Erhalter und Vollender des Lebens quersteht. Die Negativität des Todes verliert jedenfalls ihren Stachel, wenn mit dem Kommen Gottes Zeit und Raum in die Wirklichkeit des Göttlichen aufgehoben werden. «Steigt Gott aus sich heraus in unseren Zeitraum, geht die Natur in ihre Wahrheit über [...]. Wenn Gott die Wahrheit ist, so ist die Liebe die Wirklichkeit, der die Natur nicht standhält, der sie unterliegt» (108).

### 3. Nachbetrachtungen

Berkéwicz' Buch ist ein Buch über Liebe und Tod, über Grenzerfahrungen, die den Spalt aufreißen. Es ist zugleich ein Buch über die Trauer einer Hinterbliebenen, die sich über die Erinnerung zu vergewissern sucht<sup>21</sup>, was angesichts der Erschütterung des Todes Halt geben kann. Ulla Berkéwicz geht nicht über den Bruch hinweg, den der Verlust des anderen bedeutet. Sie artikuliert vielmehr die schmerzliche Erfahrung, dass etwas fehlt, wenn angesichts von Sterben und Tod der Halt eines Glaubens weggebrochen ist. Die überkommenen Rituale, die dem Trauernden Halt und seiner Sprachlosigkeit Sprache geben, sind nicht mehr verfügbar. Die Gefühle sind obdachlos geworden, sie finden keinen Ausdruck oder einen falschen. Sehr drastisch spricht Berkéwicz von der «Heidenangst» vor dem Tod und unterstellt, dass Phänomene wie Krankheit, Alter und Tod in einer Spaß- und Leistungsgesellschaft beiseitegeschoben werden. Die mediale Inszenierung des Todes, die seit einigen Jahren nicht minder den öffentlichen Raum beherrscht, bleibt in *Überlebens* unbeachtet, obwohl das Buch selbst ein Symptom dieser neuen Sichtbarkeit des

Todes ist.<sup>22</sup> Die Kritik an der neopaganen Spaß- und Eventgesellschaft – Berkéwicz spricht an anderer Stelle von «Christenheiden» – erfolgt allerdings nicht von einer besserwisserischen Warte aus. Die Erzählerin räumt offen ein, dass sie und ihr Mann von dieser Todesangst ebenfalls betroffen waren (38, 45). Daher gleitet ihre Diagnose nicht in philiströsen Kulturpessimismus ab.

Als Kompensation des Glaubensverlustes, der als bedrängend empfunden wird, wird aber nicht auf eine bestimmte religiöse Tradition (des Judentums oder des Christentums) zurückgegriffen. Vielmehr werden unterschiedliche Traditionssplitter aufgeboten, die Anhaltspunkte für eine Hoffnung bieten könnten. Da sind die Reminiszenzen an die Erzählungen der Großmutter, die den Ausblick durch den «Spalt» in den Garten von Belavodje beschwor und den Tod als Zerstörung der Seeleneinheit von Nefesch, Ruach und Neschama erklärte, da ist die Hoffnung auf Auferstehung der *Körper* – Habal Garmin –, wie sie in der kabbalistischen Tradition vertreten wird (23). Da ist aber auch Kants moralphilosophische Vorstellung von einem postmortalen Ausgleich, mithin der Gedanke, «daß das Leben, welches sich der Mensch in der Welt verschafft hat, ihm nach dem Tode folgt» (91). Darüber hinaus findet sich das kleine Wort «adieu» (101), das einen versteckten Richtungssinn auf Gott hin – à Dieu – enthält (den Derrida in seinem Nachruf auf Lévinas eindrucksvoll ausbuchstabiert hat<sup>23</sup>). Da ist schließlich bei der Bestattungszeremonie das Glaubensbekenntnis, das beim Hören (nicht beim Mitsprechen) die Erwartung aufkeimen lässt, «daß der Körper, der grade eben die Treppen runterkrachte in seinem Holz, daß dieses Körperstoffes innerstes Prinzip, der Geist seiner Gebeine, so wie die Großmutter es mich gelehrt, den Körper für die Auferstehung bilde» (116).<sup>24</sup>

Man mag manche der Passagen, die sich zu Deutungen des Lebens über den Tod hinaus aufschwingen, allzu esoterisch finden.<sup>25</sup> Statt auf Gott als Adressaten der Klage über den Verlust des Anderen zurückzukommen, wie es in der jüdischen und auch christlichen Gebetsprache getan wird, werden in tastender Diktion Schwingungen und kosmische Energien beschworen. «Beten! Vorstoßen in die inneren Räume, schwingen, sich einschwingen, das Innere nach außen schwingen, bis die Tischplatte schwingt, als wäre Schwingen der eigentliche Stoff. Vielleicht ist Gott das reine Schwingen, vielleicht ist Gott die ganze schwingende Welt, samt allem, was hier auf- und abschwingt, um endlich seinen Schwung zu kriegen. Vielleicht ist Schwingen reine Unsterblichkeit. Beten!» (117)

Neben dem Bewusstsein, dass etwas fehlt, wenn Gott als Adressat menschlicher Selbstverständigung wegbricht, zeigt das Buch von Ulla Berkéwicz eben auch, dass die Erosion der klassischen Religion zu freien Formen der Auswahl-Religiosität führen kann, die Johann Baptist Metz mit dem Stichwort der religionsfreundlichen Gottlosigkeit kennzeichnet hat. Hinzu kommt der poetische Idiolekt dieses Requiems. *Überlebens* ist von vielen Neologismen durchzogen, die manchmal etwas gesucht wirken, aber wohl Anzeichen einer Privatsprache der Erzählerin sind, die der Verstorbene möglicherweise mit ihr geteilt hat: «Leber» und «Lieber» figurieren hier neben «Sterbern», «Martrern» und «Überlebern»<sup>26</sup>.

Aber es gibt auch Wendungen, die geradezu leitmotivisch wiederkehren, wie etwa die Sentenz: «Totsein heißt in der Zukunft sein» (35, 39, 82, 111, 129). Schließlich hat Ulla Berkéwicz, die neue Chefin des Suhrkamp-Verlags, vielfältige intertextuelle Anspielungen eingearbeitet, die von der «gestundeten Zeit» Ingeborg

Bachmanns (38) über eine Tanzfigur nach der «Todesfuge» Paul Celans (79) bis hin zum «Weltinnenraum» Rainer Maria Rilkes (93) reichen.<sup>27</sup> In der Tradition Rilkes, der in seinem *Malte Laurids Brigge* schon früh das anonyme und fabrikmäßige Sterben kritisierte, wird die Dehumanisierung der Kranken in den medizintechnisch aufgerüsteten Kliniken gebrandmarkt. Auch die euphemistische Rhetorik, mit der den Sterbenden ihr wahrer Zustand verschleiert wird, weil die Koryphäen der Medizin angesichts irreversibler Krankheitsverläufe selbst ohnmächtig sind, wird angesprochen. «So wird dem Sterbenden das Recht verweigert, zu erfahren, dass er stirbt, und bis in den Tod hinein von ihm verlangt, sich zu verhalten, als ginge es um Überleben» (77).

Sich in der Trauer mit dem Tod des Anderen, den man geliebt hat und liebt, nicht abfinden zu wollen, das ist vielleicht das zentrale Anliegen dieses Buches.<sup>28</sup> Das Gegenteil, sich mit dem Sterben des anderen zu arrangieren, wäre Verrat an der Liebe. So findet sich in *Überlebens* eine bemerkenswerte Erweiterung des Dekalogs: «*Du sollst nicht sterben*», sagt man aus seinem Schlaf das fehlende Gebot, wacht auf und schützt den Andern vor seinem Angstgesicht.» (34) Und in Anspielung auf das Hohelied der Liebe (Hl 8,6) wird die Sterblichkeit des anderen unter Rückgriff auf die Liebe geradezu widerrufen: «Denn wenn die Liebe nicht ist wie der Tod, so ist die Liebe nicht» (34).

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Ulla BERKÉWICZ, *Überlebens*, Frankfurt/M. 2008. Im Folgenden werden die Seitenzahlen in Klammern zitiert.

<sup>2</sup> Vgl. das F.A.Z.-Gespräch zwischen Ulla Unseld-Berkéwicz und Felicitas von Lovenberg: *Wird der Tod eines Tages abgeschafft, Frau Berkéwicz?*, in: F.A.Z. vom 23. April 2008.

<sup>3</sup> So treffend: Roman BUCHELI, *Kurzes Requiem vom langen Abschied*, in: NZZ vom 26. April 2008.

<sup>4</sup> Die Gestalt des Arztes A. hat auch andernorts Spuren hinterlassen. Vgl. Ulla BERKÉWICZ, *Vielleicht werden wir ja verrückt. Eine Orientierung in vergleichendem Fanatismus*, Frankfurt/M. 2002, 45f.

<sup>5</sup> Bereits in *Josef stirbt* (Frankfurt/M. 1982) hat Ulla BERKÉWICZ wiederholt die Unfähigkeit zu beten festgehalten: «Meine lahme Seele ist am Ende. Ein Gebet beten tut sie nicht» (49) – «Der Tod ist kein Mythos, er tritt tatsächlich ein. Ich kann kein Gebet» (61) – «Ich fasse mich und nehme seine schwarze Hand fest und versuche das Todesgebet. Aber ich weiß nicht, wie das geht» (74). Auch Josef, der sterbende alte Mann, ist von Fragen umgetrieben, die eine gewisse Distanz zu den überlieferten christlichen Glaubenswelten erkennen lassen: «Ist die Ewigkeit langweilig?» (50, vgl. 89).

<sup>6</sup> Vgl. Thomas MACHO, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt/M. 1987.

<sup>7</sup> Vgl. 14, 18, 25, 27, 31, 34, 43, 45, 88, 101, 103f.

<sup>8</sup> Bekanntlich durchzieht der unnachgiebige Einspruch gegen den Tod das gesamte Werk von Elias Canetti. Vgl. pars pro toto die Aufzeichnung: «Retten» war das Wort, das die stärksten Bewegungen in seinem Herzen auslöste. Ozeane von Geschöpfen und Beziehungen waren da, zu retten» (Elias CANETTI, *Aufzeichnungen für Marie-Louise*, München 2005, 25).

<sup>9</sup> Das Motiv findet sich bereits in Ulla BERKÉWICZ' Roman: *Ich weiß, daß du weißt*, Frankfurt/M. 1999, 38. Dort imaginiert die Protagonistin den Liebesakt ihrer Eltern und mutmaßt, «daß sie einander in den Spalt geschaut haben, der einem aufreißt von der Liebe, bis runter auf den Grund, wo alle gleich sind und einer sich im andern selbst erkennt.»

<sup>10</sup> Der Regisseur und Intendant Walter Felsenstein (1901-1975) hat 1972 am Bayrischen Staatsschauspiel München Friedrich Schillers Wallenstein-Trilogie inszeniert. Die Verbindung zwischen Felsenstein und Berkéwicz wird literarisch auch greifbar in: Walter FELSENSTEIN, *Die Pflicht, die Wahrheit zu finden. Briefe und Schriften eines Theatermannes*. Vorwort von Ulla Berkéwicz, hg. von Ilse Kobán, Frankfurt/M. 1997.

<sup>11</sup> Vgl. Ulla BERKÉWICZ, *Vielleicht werden wir ja verrückt. Eine Orientierung im vergleichenden Fanatismus*, Frankfurt/M. 2002, 9: «Wenn aber die Allmacht abgesetzt wird, die Vorsehung ausgemustert, die Sünde begangen, die Strafe vergessen, wenn das Kinderverlangen, in dieser Welt zu Hause zu sein, schuldig geworden ist, weil diese Welt jetzt alles ist, was jetzt der Fall ist, wird der Keim des Verlangens nach Ethos und Moral, Gerechtigkeit und Menschlichkeit im Keim erstickt, ist die Welt in den Fugen, reißt kein fliegender Gedanke da mehr heraus.» Vgl. DIES., *Ich weiß, daß du weißt* (s. Anm. 9), 87: «Der Westen, der Gott getötet und begraben hat, hat eine Gesellschaft hervorgebracht, die sich selber tötet und begräbt» – eine Aussage, die im Kontext des Romans von einer Islamistin vorgetragen wird.

<sup>12</sup> Vgl. dazu – in Anlehnung an Odo Marquard – Jan-Heiner TÜCK, *Die Kunst, es nicht gewesen zu sein. Die Krise des Sündenbewusstseins als Anstoß für die Soteriologie*, in: *Stimmen der Zeit* 226 (2008) 579-589.

<sup>13</sup> Vgl. Hans MORAVEC, *Computer übernehmen die Macht. Vom Siegeszug der künstlichen Intelligenz*. Aus dem Amerikan. von Hainer Kober, Hamburg 1999. Vgl. den Nachhall in Ulla BERKÉWICZ' Buch: *Vielleicht werden wir ja verrückt*, 13: «Wie sagt der KI-Papst Moravec? «Es ist sowieso egal, was die Menschen machen, denn sie werden bald zurückgelassen werden, wie die erste Stufe einer Rakete.»

<sup>14</sup> Vgl. nur Hans BLUMENBERG, *Notizen zum Atheismus*, in: *Neue Rundschau* 118 (2007) 154-160.

<sup>15</sup> Vgl. zum Motiv, dass der christliche Unsterblichkeitsglaube eine bemerkenswerte Todesverachtung generiert: *Der Brief an Diognet*. Übersetzung und Einführung von Bernd Lorenz, Einsiedeln 1982, 13, oder: ATHANASIOS VON ALEXANDRIEN, *Gegen die Heiden – Über die Menschwerdung des Wortes Gottes*, Frankfurt/M. – Leipzig 2008, 27 (S. 109): «[...] vor der göttlichen Ankunft des Erlösers, beweinten alle die Sterbenden als der Vernichtung Verfallene. Seitdem aber der Erlöser seinen Leib auferweckt hat, ist der Tod nicht mehr schrecklich [...]. Ein Beweis hierfür ist, dass die Menschen, ehe sie an Christus glauben, den Tod als schrecklich ansehen und ihn fürchten. Sobald sie aber zum Glauben an ihn und seine Lehre übergetreten sind, machen sie sich sowenig aus dem Tod, dass sie sogar hochgemut ihm entgegengehen und Zeugen der Auferstehung werden, die der Erlöser im Kampf gegen ihn errungen hat.» (vgl. auch 47f. = S. 135f.)

<sup>16</sup> Vgl. Ernst TUGENDHAT, *Egozentrik und Mystik. Eine anthropologische Studie*, München 2006.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Paul RICOEUR, *Zeit und Erzählung*, Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*, München 1988.

<sup>18</sup> Vgl. 8, 9, 34, 103, 107, 109, 111.

<sup>19</sup> Vgl. Yosef Hayim YERUSHALMI, *Zachor: Erwinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*. Aus dem Amerikanischen von Wolfgang Heuss, Berlin 1997, 56.

<sup>20</sup> Vgl. Gershom SCHOLEM, *Schöpfung aus Nichts und Selbstverschränkung Gottes*, in: DERS., *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/M. 1970, 53-89 (nur am Rande sei notiert, dass die Witwe, Fania Scholem, mit Ulla Berkéwicz persönlich bekannt war und in *Überleben*, 35f, ein literarisches Denkmal erhalten hat); Hans JONAS, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Frankfurt/M. 1987. Vgl. Ulla BERKÉWICZ, *Vielleicht werden wir ja verrückt. Eine Orientierung in vergleichendem Fanatismus*, Frankfurt/M. 2002, 127.

<sup>21</sup> Vgl. zum Erinnerungsmotiv bereits die programmatische Aussage in Ulla BERKÉWICZ, *Michel, sag ich*, Frankfurt/M. 1988, 23: «Denn nur, was aufgeschrieben wird, wird nicht vergessen, und nur, was nicht vergessen wird, wird gut.»

<sup>22</sup> Vgl. Thomas MACHO (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München – Paderborn 2007.

<sup>23</sup> Vgl. Jacques DERRIDA, *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, aus dem Franz. von Reinold Werner, München 1999.

<sup>24</sup> Vgl. auch Ulla BERKÉWICZ, *Josef stirbt*, Frankfurt/M. 1983, 98f. Hier sagt die Nachbarin im Sterbezimmer: «Zum kommenden Reich Christi gehört die Auferstehung des Fleisches [...] Aber

der Satz der Nachbarin sitzt. Ich kenn den doch, ich hab den doch schon mal gehört – Und was soll aus den Verbrannten werden? Denn wo kein Fleisch ist, kann keines auferstehen.»

<sup>25</sup> An einer Stelle folgt eine reflexive Brechung des literarischen Diskurses durch Rückfragen: «Denn wenn die Liebe nicht ist wie der Tod, so ist die Liebe nicht. *Sagt wer? Ich? Was für Sprüche mache ich da!*» (34, Hervorhebung J.-H. T.)

<sup>26</sup> Darüber hinaus wären Komposita wie «Spielspieler» (7), «Todesleben» (25), «Wunderchen» (36), «Herzland» (50 – ein Wort, das auch bei Paul Celan begegnet), «Ewigkeitsschweigen» (84), «Bruderfels» (84) etc. zu nennen.

<sup>27</sup> Auch finden sich kaum verhüllte Erinnerungen an John Cage und Merce Cunningham (30f), Fania Scholem (35f) und Wolfgang Koeppen (81f).

<sup>28</sup> Vgl. auch die Passage in Ulla BERKÉWICZ' Roman *Ich weiß, daß du weißt* (Frankfurt/M. 1999, 245): «Und einen Moment lang konnte ich mich nicht beherrschen, weil ich mich diesen einen Moment lang nicht abfinden konnte, daß das Häufchen, das da vor uns, in weißes Leinen gewickelt, auf der Bahre lag, mir niemals mehr etwas erklären würde, und eben diesen einen Moment lang geglaubt hatte, mich damit abfinden zu müssen.»