

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra germanistiky

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Die Auffassung des Todes in der Literatur der Moderne; untersucht am  
Beispiel Thomas Manns *Tristan*, Arthur Schnitzlers *Sterben* und Hugo Von  
Hofmannsthals *Der Tor und der Tod*

The concept of death in the modernist literature; studied on the example of  
Thomas Manns *Tristan*, Arthur Schnitzlers *Sterben*, and Hugo Von  
Hofmannsthals *Der Tor und der Tod*

Pojetí smrti v modernistické literatuře, zkoumáno na příkladu; *Tristan* od  
Thomase Manna, *Sterben* od Arthura Schnitzlera a *Der Tor und der Tod* od  
Hugo von Hofmannsthala

Pavčina Čechová

Vedoucí práce: Mgr. Eva Markvartová, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Anglický jazyk se zaměřením na vzdělávání — Německý jazyk se  
zaměřením na vzdělávání

2022

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Pojetí smrti v modernistické literatuře potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 5.12.2022

Tímto bych ráda poděkovala paní Mgr. Evě Markvartové, Ph.D. nejen za odborné vedení práce, ale zejména za nesmírnou vstřícnost a trpělivost.

## **ABSTRACT**

Dieser Beitrag gibt einen Überblick über das Konzept des Todes in der deutschen Literatur der Moderne. Sie konzentriert sich insbesondere auf Thomas Manns *Tristan* (1903), Arthur Schnitzlers *Sterben* (1895) und Hugo von Hofmannsthals *Der Thor und der Tod* (1893). Das erste Kapitel der Arbeit widmet sich der Einordnung des modernistischen Todesbegriffs in einen diachronen Kontext. In den folgenden Kapiteln werden Aspekte der modernistischen Todesauffassung am Beispiel ausgewählter Werke zusammengefasst. Ziel dieser Arbeit ist es, ein prägnantes und umfassendes Bild der modernistischen Todeswahrnehmung zu zeichnen, ihre Spezifik aufzuzeigen und zu erklären, wie und woraus sie sich entwickelt hat. Gleichzeitig zeigt die Arbeit die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den genannten Texten auf.

## **SCHLÜSSELWÖRTER**

Tod; Sterben; Literatur der Moderne; Sein; Existenz; Arthur Schnitzler; Hugo von Hofmannsthal; Thomas Mann

## **ABSTRAKT**

Tato práce shrnuje pojetí smrti v německé modernistické literatuře. Soustředí se zejména na díla *Tristan* (1903) od Thomase Manna, *Sterben* (1895) od Arthura Schnitzlera a *Der Thor und der Tod* (1893) od Hugo von Hofmannsthala. Úvodní kapitola práce se věnuje zasazení modernistického pojetí smrti do diachronního kontextu. Následující kapitoly shrnují aspekty modernistického pojetí smrti na příkladu vybraných děl. Cílem této práce je poskytnout stručný a ucelený obrázek na tematiku modernistického vnímání smrti, ukázat jeho specifickou a vysvětlit jak a z čeho se vyvinulo. Zároveň práce ukazuje podobnosti a rozdíly mezi zmíněnými texty.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Smrt; umírání; modernistická literatura; bytí; existence; Arthur Schnitzler; Hugo von Hofmannsthal; Thomas Mann.

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis summarizes the concept of death in German modernist literature. It focuses in particular on Thomas Mann's *Tristan* (1903), Arthur Schnitzler's *Sterben* (1895) and Hugo von Hofmannsthal's *Der Thor und der Tod* (1893). The opening chapter of the thesis is devoted to placing the modernist concept of death in a diachronic context. The following chapters summarize aspects of the modernist conception of death using selected works as examples. The aim of this thesis is to provide a concise and comprehensive picture of the modernist perception of death, to show its specificity and to explain how and from what it developed. At the same time, the thesis shows the similarities and differences between the mentioned texts.

## **KEYWORDS**

Death; dying; art moderne; Sein; existence; Arthur Schnitzler; Hugo von Hofmannsthal; Thomas Mann.

## Obsah

Einleitung .....	10
1 Der Tod in der deutschen Literatur aus der diachronen Perspektive .....	12
1.1 Das Mittelalter .....	12
1.2 Die Neuzeit .....	13
2 Die Auffassung des Todes in der Moderne, auf den konkreten Werken illustriert.....	15
2.1 Die Säkularisierung des Todes .....	15
2.1.1 <i>Sterben</i> .....	15
2.2 Die Privatisierung des Todes .....	16
2.2.1 <i>Sterben</i> .....	17
2.2.2 <i>Der Thor und der Tod</i> .....	19
2.2.3 <i>Tristan</i> .....	20
2.3 Die Psychologisierung des Sterbeprozesses .....	21
2.3.1 <i>Sterben</i> .....	22
2.3.2 <i>Tristan</i> .....	25
2.4 Die Gestaltung des Todes .....	26
2.4.1 <i>Tristan</i> .....	28
2.4.2 <i>Der Thor und der Tod</i> .....	29
2.4.3 <i>Sterben</i> .....	30
2.5 Der Sinn des Lebens im Tod .....	32
2.5.1 <i>Der Thor und der Tod</i> .....	35
2.6 Der Liebestod .....	35
2.6.1 <i>Sterben</i> .....	36
2.6.2 <i>Tristan und Tristan und Isolde</i> .....	37
Schlusswort .....	42
Resumé .....	45
Abkürzungen .....	47

Literaturverzeichnis..... 48

## Einleitung

Nach Aristoteles bestehen der Zweck und das Ziel der Kunst darin, das Leben nachzuahmen. Der Tod als untrennbarer Bestandteil des Lebens taucht in der Literatur praktisch von Anfang an auf. Die Literatur vermittelt ein Bild von der Gesellschaft einer bestimmten Zeit und damit eingehend ihre Einstellung zum Tod. Das Todeskonzept der Moderne in der Literatur ist vorwiegend deshalb interessant, weil es sich heutzutage nicht sehr von der damaligen Zeit unterscheidet.

Die Unausweichlichkeit und die teilweise versteckte Allgegenwärtigkeit des Themas Tod, sei es in Form der Suche nach dem Sinn des Lebens, der Meditation über die eigene Endlichkeit oder des Todes selbst, sind die Hauptgründe, die das Thema dieser Arbeit begründen.

Der Tod ist umso faszinierender, je mehr er aus dem Alltag verdrängt wird, je geheimnisvoller, romantischer und jenseitiger er wird. Aber die Konfrontation mit dem Tod selbst, mit seiner Alltäglichkeit und Realismus, ist umso schlimmer. Diese Tatsache ist zentral für die Todesauffassung der Moderne und damit auch für die folgenden Kunstwerke, die zur Veranschaulichung der Charakterisierung des Todes dienen: Thomas Manns *Tristan* (1903), Arthur Schnitzlers *Sterben* (1895) und Hugo von Hofmannsthals *Der Thor und der Tod* (1893). Die Moderne ist die Zeit, in der Tod und Sterben als solche erforscht wurden. Zum ersten Mal in der Moderne wird der Tod ohne übermäßige Ästhetisierung und ohne religiöse Einflüsse konzipiert. Die Ausnahme ist *Der Thor und der Tod*, in dem die Ästhetisierung noch verstärkt wird. Diese drei Werke dienen als direkte Beispiele für die künstlerische Behandlung des Todes in der Moderne. In dem Werk wird ein anderer Aspekt des modernistischen Ansatzes erforscht und der Tod auf sehr unterschiedliche Weise vorgestellt. Jedoch basieren diese Werke auf denselben Grundlagen. Diese Bedingungen, die den zeitgenössischen und modernistischen Umgang mit dem Tod prägten, und ihre Auswirkungen, die sich in den einzelnen Werken widerspiegeln, sind eines der Hauptthemen, die in dieser Arbeit untersucht werden.

Das Ziel dieses Beitrags ist es, einige wichtige Elemente der Moderne in der deutschen Literatur zusammenzufassen und zu untersuchen sowie ihr Auftreten und ihre Form in den drei oben genannten Werken aufzuzeigen. Ein Teilziel ist es, die Besonderheit der modernistischen Konzeption des Todes im Vergleich zu seiner Wahrnehmung in früheren Epochen aufzuzeigen und zu erklären, woraus sich die modernistische Auffassung entwickelt hat.

Neben den oben genannten Primärquellen stützt sich die Arbeit hauptsächlich auf die folgenden sekundären literarischen Quellen. Im ersten Teil sind dies *Tabu Tod* (1997) von Mechthild

Blum und Thomas Nessler und *Tod und Sterben* (2007) von Hiram Kümper. Im Hauptteil der Arbeit werden hauptsächlich Hans Ebelings *Der Tod in der Moderne* (1997), Günter Seubolds *Ästhetik des Todes* (2013), Astrid Pauls *Der Tod in der Literatur um 1900* (2005) und Stevie Anne Bolducs *Studies in Intertextuality* (1983) verwendet.

Die Einführung behandelt eine kurze Geschichte des Todesbegriffs in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Neuzeit. Die Einleitung dient vor allem dazu, diese literarische Epoche und ihre Sicht auf den Tod in den Kontext der literarischen und gesellschaftlichen Entwicklung einzuordnen. Der Hauptteil befasst sich mit der Wahrnehmung des Todes in der Moderne. Dieser Teil befasst sich mit Aspekten der modernistischen Todesauffassung und ihrer Konkretisierung in einzelnen Werken. Er beschreibt die Loslösung des Todes von religiösem Einfluss, die Verlagerung des Todes von der öffentlichen in die private Sphäre, die Abkehr von der Ästhetisierung des Todes, die Anwendung psychologischer Erkenntnisse in den Werken, die Darstellung und Repräsentation des Todes, die Suche nach dem Sinn des Lebens im Tod und schließlich den freiwilligen Tod zusammen mit dem Liebestod.

# 1 Der Tod in der deutschen Literatur aus der diachronen Perspektive

Um das modernistische Konzept des Todes zu verstehen, ist es wichtig, die Tradition zu kennen, aus der sich die Moderne entwickelt hat. Auch in der künstlerischen Auffassung dieses Themas spiegelt sich der Aspekt der kulturellen Erbschaft zusammen mit dem Aspekt der zeitgenössischen Realität wider. Deswegen ändern sich die Todesbeschreibungen in den Geschichtsepochen und umgekehrt. Aus der diachronen Perspektive lässt sich behaupten, dass die Neuerscheinungen die Vorstellungen aus der Vergangenheit mit neuen Ideen verbinden. Geografisch gesehen wird die Todesauffassung von unterschiedlichen religiösen, politischen und sozialen Merkmalen beeinflusst, obwohl bei den modernistischen Autoren eine Bestrebung prägnant ist, sich von den religiösen Einflüssen zu befreien.<sup>1</sup>

## 1.1 Das Mittelalter

Für die europäische Kultur ist das Aufkommen des Christentums im Mittelalter entscheidend. Die mittelalterliche europäische Vorstellung vom Tod stützt sich vorwiegend auf das Neue Testament, insbesondere auf die *Römerbriefe* des Paulus. (55/56 n. Chr.) Erst im *Neuen Testament* (zwischen 50 und 120 n. Chr.) ist die Vorstellung vom Tod als Strafe für Sünden verankert.

Die Sterbeliteratur des Mittelalters befasst sich hauptsächlich mit dem Wesen des Todes. Dieses Interesse hat jedoch eine Tradition aus der Antike, wobei das Wesen der Gezeiten z. B. von Cicero oder Seneca behandelt wird.<sup>2</sup> Ab dem 11. Jahrhundert begann die Literatur, sich mit der Vergänglichkeit des Lebens zu befassen.<sup>3</sup> Der wichtigste Text zu diesem Thema ist *De contemptus mundi sive de miseria conditionis humanae* (zwischen 1190 und 1194), verfasst von Papst Innozenz III.<sup>4</sup> Eng verwandt mit der Vergänglichkeitsliteratur ist die Literatur des Gedenkens an den Tod, d. h. das *memento mori*. Der wichtigste Text dieser Tradition, der an die Vergänglichkeit des Lebens, die Ungewissheit des Todes und die Schrecken der Hölle erinnert, ist *Ackermann aus Böhmen* (um 1400) von Johannes von Tepl.<sup>5</sup> Der Tod spielt eine

---

<sup>1</sup> STEVEN, Christoph. *Darstellungen des Todes in der Literatur*. GRIN [online]. München: GRIN Verlag, 1997, [zit. 2022-03-09]. Abgerufen unter: <https://www.grin.com/document/34566>.

<sup>2</sup> *Patrologia Latina*, Bd. 14, S. 559–59

<sup>3</sup> RUDOLF, Rainer: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Sterben*. Köln u. a. 1957.

<sup>4</sup> *Patrologia Latina*, Bd. 247, S. 701–746

<sup>5</sup> JUNGBLUTH Günther (Hrsg.): *Johannes von Tepl. Der Ackermann aus Böhmen*. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1969.

ähnliche Rolle wie der Ackermann in den Vado-Mori-Gedichten, in denen der Ursprung des Todestanzes hervorgeht.<sup>6</sup>

Die Philosophie der Vergänglichkeit des Lebens und damit alles Irdischen sind in die Tradition der Askese übergegangen. In diesem Fall sollte das Leben für ein gottgefälliges Leben genutzt werden. Seit jeher wird der Mensch von den Mächten des Bösen versucht, die er durch ein frommes Leben überwinden und sich ein Leben im Himmel sichern könnte. Gleichzeitig gab das Streben nach dem Leben im Himmel dem Leben Tiefe und Sinn.<sup>7</sup> Beim Sterben ging es vor allem um die Heilung der Seele. Während des Sterbens hatte der Mensch eine letzte Chance, sich mit Gott zu versöhnen und seine Seele von den Sünden zu reinigen, was einer der Gründe ist, warum die Kleriker zum Tod gerufen werden.<sup>8</sup>

## 1.2 Die Neuzeit

Im 18. Jahrhundert entstand das Bürgertum, das sich mehr auf seine Rolle im weltlichen Leben konzentrierte. Dies führte zu einer Ablehnung der kirchlichen Dogmen und zum Aufkommen der Aufklärung. Die Aufklärungsphilosophie konzentrierte sich auch stärker auf Rationalität und Befreiung, einschließlich der Befreiung des Menschen vom Kirchenapparat. Die mittelalterliche Vorstellung vom Tod als Strafe für Sünden und seine grausame Darstellung wird durch die antike Auffassung ersetzt. Der Tod wird dadurch poetischer und freundlicher.<sup>9</sup>

Es gab eine starke Tendenz zur Ästhetisierung des Todes zu dieser Zeit. Seine poetische Darstellung war aus zwei Gründen möglich. Erstens hat sich die Kunstszene sehr isoliert von der wissenschaftlichen Gemeinschaft, aber auch oft vom wirklichen Leben entwickelt. Zweitens verschwand der Tod aus dem öffentlichen Leben und zog sich in die Abgeschiedenheit von Heimen und Sanatorien zurück. Der Grund für diesen Rückzug in die Abgeschiedenheit war in erster Linie die Vorstellung vom Menschen als einem völlig autonomen Wesen. Diese Philosophie wird durch die Tatsache, dass der Tod nicht kontrolliert

---

<sup>6</sup> RUDOLF, Rainer: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Sterben*. Köln u. a. 1957, S. 49.

<sup>7</sup> KÜMPER Hiram: *Tod und Sterben: Lateinische und deutsche Sterbeliteratur des Spätmittelalters*. Köln: WiKu-Verlag, 2007, S. 20.

<sup>8</sup> KÜMPER Hiram: *Tod und Sterben: Lateinische und deutsche Sterbeliteratur des Spätmittelalters*. Köln: WiKu-Verlag, 2007, S. 14–15.

<sup>9</sup> BLUM Mechthild, NESSELER Thomas (Hrsg.): *Tabu Tod*. 1. Auflage Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, S. 115–121.

werden konnte, stark untergraben. Indem der Tod in den Hintergrund rückt, wird ein Raum für die romantische Verkörperung einer schrecklichen Realität geschaffen.

Die Konzentration auf das Individuum führt auch dazu, dass der Tod als das Ende der Welt wahrgenommen wird, denn für das Individuum endet die Welt tatsächlich. Diese Tatsache taucht auch in J. W. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) auf. Die Angst vor dem Tod ist nicht von selbst verschwunden, sie hat sich von einer Angst vor Strafe zu einer Angst vor Leere, Verlassenheit und dem Verlust der Kontrolle und der Macht über das eigene Schicksal gewandelt. Die Flucht aus dieser Realität hat unter anderem zur Idee eines schönen romantischen Todes oder einer unermüdlichen Arbeit geführt, wie in Goethes *Faust* (1808).<sup>10</sup>

Im 18. Jahrhundert war die Vorstellung vom Tod stark individualisiert und hing von den Vorstellungen der literarischen Autoren ab. Hingegen gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu einem Wendepunkt. Die Künstler wandten sich vor allem von der Ästhetisierung des Todes ab und begannen stattdessen, seine Hässlichkeit zu betonen. Das Ziel war es, die frühere Verleugnung des Todes zu vermeiden und stattdessen zu versuchen, ihn in all seinem Schrecken zu umarmen. Thomas Mann mit seinem Werk *Buddenbrooks* (1901) zum Beispiel hat dieses Konzept aufgegriffen.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> BLUM Mechthild, NESSELER Thomas (Hrsg.): *Tabu Tod*. 1. Aufgabe Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, S. 115–121.

<sup>11</sup> BLUM Mechthild, NESSELER Thomas (Hrsg.): *Tabu Tod*. 1. Aufgabe Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, S. 115–121.

## 2 Die Auffassung des Todes in der Moderne, auf den konkreten Werken illustriert

### 2.1 Die Säkularisierung des Todes

Die Auffassung des Todes ging auf der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts eine Säkularisierung durch. Dieser Wandel lässt sich auf der Entwicklung in der philosophischen Thanatologie illustrieren; diese Zeit ist in die Zeit vor und nach Heidegger aufzuteilen. Vor Heidegger rechneten die Philosophen und Künstler noch mit einer Form von Unsterblichkeit, d. h. einer Form des Lebens im Jenseits, im Unterschied dazu nach Heideggers Zeiten wird diese Hoffnung zerstört, der Tod ist keine Übergangsphase mehr, sondern das Ende. „Der Typus moderner Mensch hält vom Fortleben vor allem darum nicht viel, da er den Kern und das Wesen des Todes im Grunde leugnet.“<sup>12</sup> Wenn Menschen die Gedanken an eine Erlösung aus dem Tod verlieren, ist der Gedanke der Endlichkeit so unfassbar, dass sie ihn lieber verdrängen.

Die Abwesenheit Gottes lehnt nicht nur das Versprechen des Lebens im Jenseits ab, sondern auch eine Rechtfertigung des Lebens in Form der postmortalen Erlösung. Damit taucht die Frage nach dem Sinn des Lebens, nur mit Leid und Elend gefühlt, auf. Das Leben ohne Gott zu rechtfertigen, wird versucht, durch die Ansicht des Todes zu begründen. In diesem Fall trägt das Bewusstsein für die Endlichkeit des Lebens zu dessen Wertschätzung bei. Im Unterschied zu den vorigen von Religion beeinflussten literarischen Stilen versuchen die modernistischen Autoren, den Menschen nicht zu trösten. Auch wird nicht behauptet, dass das Elend besser werden soll; die Menschen sollen nur zu einer richtigen Wahrnehmung bzw. zur Eröffnung der Augen gebracht werden.<sup>13</sup>

#### 2.1.1 *Sterben*

Das Phänomen der Säkularisierung lässt sich bei der Beschreibung des langsamen Sterbens in Schnitzlers *Sterben* spüren. Felix muss ein verschworener Atheist sein, weil er sich trotz seiner verzweifelten Lage nicht als letzten Ausweg an Gott wenden will. Stattdessen wird dem Leser eine Psychologie des Sterbens aus der rein empiristischen Sicht vermittelt. Das Werk stellt treffend die Verzweiflung einer Zeit dar, in der die Gegenwart Gottes verschwunden ist und der

---

<sup>12</sup> SCHELER, M.F. Tod und Fortleben, in: Gesammelte Werke X, *Schriften aus dem Nachlaß I*. Bern: A. Franke AG Verlag, 1957, S. 15.

<sup>13</sup> SEUBOLD, Günter. Ästhetik des Todes: Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 16–19.

Tod zu einer gefürchteten Unbekannten wird, statt zur erwarteten Erlösung. Felix glaubt zwar nicht an Gott, aber er glaubt an die morbide Vorstellung, zusammen mit seiner Geliebten zu sterben. Dieser Wunsch, gemeinsam mit Marie zu sterben, wird von seiner natürlichen Angst vor dem Unbekannten angetrieben. Gleichzeitig stellt dies jedoch ein Paradoxon dar, da ihr Zusammensein nur dann einen Sinn hätte, wenn es ein Leben nach dem Tod gäbe. Dieser gemeinsame Aufbruch ist auch eine Anspielung auf das Thema des Liebestods (siehe Kapitel 2.8).

Was jedoch auffällt, ist das Fehlen der Vorstellung vom Paradies als einem Ort, an dem wir mit unseren Mitmenschen wiedervereint sind. Denn wenn Felix und Marie an diese Tatsache glaubten, würde es keine Rolle spielen, ob Marie zur gleichen Zeit wie Felix starb, denn es wäre nur eine Frage eines kurzen Augenblicks, bis sie wieder vereint wären. Felix würde unter anderem den panischen Schrecken des einsamen Sterbens erleben, denn er würde wissen, dass er an dem Ort, an den er gehen würde, ewig und in Glückseligkeit leben würde.

Unter dem Einfluss der Religion würde Felix vermutlich auch nicht über den Sinn des Lebens nachdenken, dessen scheinbare Entdeckung ihm Trost spendet. Der Glaube hätte ihm Trost gespendet.

Auch im *Tristan* ist der Sterbende der göttlichen Gegenwart beraubt. Im *Tristan* fehlt jedoch jeglicher Glaube an ein Leben nach dem Tod. Diese Tatsache wird in der Passage deutlich, in der Gabriele Klavier spielt und sich nach dem Liebestod von Tristan und Isolde sehnt, aber ihre Sehnsucht ist erfüllt von dem Wissen um die Unmöglichkeit eines solchen Wunsches (siehe Kapitel 2.8).

## **2.2 Die Privatisierung des Todes**

Zusammen mit der Säkularisierung wird das Sterben auch privatisiert, weil es nicht mehr um das kollektive Leben im Paradies ging, sondern um ein Individuum, das diese Welt verlässt. Der Tod und das Leben haben keine einheitliche und zweifelsfreie Erklärung, es hängt von jedem ab, wie ein Mensch sein Leben und Tod verstehen und begründen will. Mit Verbesserung der medizinischen Pflege und Hygiene ist auch die Lebenserwartung drastisch gestiegen. Deswegen tritt das omnipräsente Dasein des Todes aus dem alltäglichen Leben in der Privatsphäre zurück.<sup>14</sup> „Früher wusste man (oder vielleicht man ahnte es), dass man den Tod in

---

<sup>14</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005.

sich hatte wie die Frucht den Kern. Die Kinder hatten einen kleinen in sich und die Erwachsenen einen großen. Die Frauen hatten ihn im Schoß und die Männer in der Brust. Den hatte man, und das gab einem eine eigentümliche Würde und einen stillen Stolz.“<sup>15</sup> Auch in der Kunst ging der natürliche Umgang mit dem Tod verloren, obwohl er mit diesem Wandel häufiger thematisiert wird, weil er in dieser Form ein unerforschtes Gebiet vorstellte.

### 2.2.1 *Sterben*

Schnitzler arbeitet in *Sterben* mit dem Phänomenon der Individualisierung zusammen, mit der Nicht-Alltäglichkeit des Todes. Das Paar ist nicht imstande, über den Tod miteinander zu kommunizieren; das Thema ist für sie tabu, was dazu führt, dass sie sich mit ihm allein auseinandersetzen müssen. Gleichzeitig wissen sie nicht, wie sich dem Thema gegenüberstellen sollen. Denn der Religionsaspekt ist verschwunden, über das Leben in Paradies wird nicht mehr geredet und es ist alles sehr unbekannt sowie außergewöhnlich.<sup>16</sup> Diese Außergewöhnlichkeit wird z. B. in der Szene im Salzburg geschildert. Sie treffen ein schönes junges Paar und Leute, die sich unterhalten. Sie fühlen sich von allem diesem Leben ausgeschlossen, weil der Tod und die Trauer nicht mehr in dem gesellschaftlichen Alltagsleben gehören. So sind diese Themen in der Privatsphäre zu erleben. „Wir gehören nicht dorthin. Für uns sind nicht mehr die bunten Lichter und die singende Fröhlichkeit und die Menschen, die lachen und jung sind.“<sup>17</sup>

Es entsteht auch eine Kluft zwischen dem Sterbenden und seiner unmittelbaren Umgebung. Allein ist der Sterbende, weil er in das Leben Jenseits von seinen Nächsten nicht begleitet werden kann und allein ist auch der Lebende, weil er von dem Sterbenden verlassen wird. Der Bleibende muss sich dazu mit eigenem Schmerz auseinandersetzen und gleichzeitig genug Mitgefühl und Aufmerksamkeit dem Sterbenden widmen. Es kommt häufig zu einer Stagnation der Kommunikation, wie es im *Sterben* passiert.<sup>18</sup> Der innere Monolog der Figuren steht nicht im Einklang mit dem Dialog, den Felix und Marie miteinander führen.

---

<sup>15</sup> RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke: 6 Malte Laurids Brigge : Prosa 1906-1926*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966, S. 720–721.

<sup>16</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 76.

<sup>17</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 47.

<sup>18</sup> STERNBERGER, Dolf. Die Deskription des „Sterbens Anderer.“ In: EBELING, Hans a Theodor W. ADORNO. *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim, 1979, S. 71–80.

Die Kluft zwischen Felix und Marie vertieft sich mit der Verschlechterung des Gesundheitszustands von Felix. Die Kommunikation verschiebt sich auf eine Höflichkeitsebene, als ob sie einander gerade kennengelernt hätten. Felix hat ein Gefühl der Trennung von der Welt und erlebt sogar ein Gefühl der Überordnung. Er glaubt, dass ihm das große Geheimnis des Todes, bzw. des Lebens erschlossen wird, im Unterschied zu den Nicht-Sterbenden, die ausgeschlossen bleiben. Marie dagegen muss zwei Arten des Kammers bewältigen, den Kummer mit dem kommenden Verlust einer geliebten Person und wahrscheinlich auch der Person, von der sie finanziell abhängig ist. Zweitens muss sie sich mit seinem Benehmen abfinden und ihn unterstützen. Die Situation verschlimmert auch der Mangel an Kommunikation. Vor allem Marie teilt ihren Gedankengang nicht mit. Sie kann weder positive Erlebnisse noch ihre wahren Gefühle laut aussprechen. Sie verdrängt alles und empfindet Reue für die Gedanken, die ihre absolute Hingabe an Felix untergraben.<sup>19</sup> Felix glaubt vereinsamt zu sein, obwohl er zwei ihn liebende Menschen um sich hat.

Der Tod hat eine destruktive Macht über zwischenmenschliche Beziehungen, weil er das wahre Wesen der Sachen und Menschen entlarvt. Die Todesdrohung Felix lässt seinen wahren Charakter die Oberhand zu gewinnen und zeigt die Unstabilität der Beziehungen.<sup>20</sup> Joachim Pfeifer beschreibt die Funktion des Todes wie folgt: „Der Tod enthüllt die letzte Einsamkeit des Menschen in der Gesellschaft, er lässt Bindungen zerbrechen, zerschlägt humanitäre Werte und metaphysische Lebensbegründungen. So wird er zum Hohn auf den neuzeitlichen Versuch des Subjekts, sich selbst als letzte und absolute Instanz der Erkenntnissicherung zu begreifen.“<sup>21</sup> Diese Tatsache wird von Schnitzler verarbeitet; der Mensch ist beim Leiden allein. Menschliche Bindungen sind im Vergleich zum Tod fast unbedeutend. Seine Angst verrät, dass trotz der modernen Gesellschaft, den neuen Erfindungen und der Wissenschaft, kein Wissen vom Leben im Jenseits bekannt ist.

Maries Stellungnahme zu dem Kranken entwickelt sich von der absoluten Ergebenheit und Verliebtheit zu einer Distanz, Gefühllosigkeit und Angst. Die Frage ist, ob dieser Prozess in solchen Fällen unausweichlich ist oder ob es hauptsächlich daran liegt, dass Felix ihr nach dem

---

<sup>19</sup> POSER, Hans. Schnitzlers Erzählung „Sterben“ – eine Diagnose ohne Therapie. In: *Literatur für Leser*. Bd. 4. 1980. S. 250.

<sup>20</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 87.

<sup>21</sup> PFEIFFER, Joachim. *Tod und Erzählen: Wege der literarischen moderne um 1900*. Tübingen: De Gruyter, 1997, S. 148.

Leben trachtet. Maries instinktive Reaktion ist die Angst vor Felix. Doch dieser Abstand entstand wahrscheinlich bereits früher, weil Menschen dazu neigen, sich von dem Toten abzuweichen.<sup>22</sup> „Es war schön, eine solche Weile allein zu sein inmitten der großen Stille – weg aus dem engen, dunstigen Zimmer. Und mit einem Male durchzuckte sie die Erkenntnis: Sie war gern seiner Seite aufgestanden, gern war sie da, gern allein!“<sup>23</sup> Zu Beginn der Geschichte fühlt sich Marie erleichtert ohne den Kranken, um dem sie auf Zehnspitzen tanzen muss, zu sein. Dieses Sehnen nach dem Leben ist besonders auffällig, als Marie daran strebt, nach draußen zu gehen und das Leben zu genießen. Sie hofft darauf, bald ohne Schuldgefühl das Leben unbegrenzt genießen zu können, auch wenn es bedeuten soll, dass Felix stirbt. „Ich bin bei ihm, weil ich ihn liebe. Ich bringe kein Opfer, denn ich kann ja nicht anders. Und was soll nun werden? Wie lange wird es noch dauern?“<sup>24</sup>

Dass ihre Liebe allmählich nachlässt, lässt sich aber auch als eine Schutzreaktion interpretieren. Sie reagiert auf diese Weise auf den künftigen Verlust ihres Geliebten und auf das Zusammenleben mit einem Schwerkranken. Auch ihr kurz dauerndes Interesse an anderen Männern und am normalen Leben können wir als eine natürliche Reaktion ihres Organismus, der sich von dem Unglück und Tod befreien will, erklären. Dies kann auch als einen natürlichen Trieb angesehen werden, wenn sie sich mehr für vitale Männer interessiert. Mit einem gesunden Mann hätte sie eine bessere Zukunft und vielleicht auch Kinder. Auf jeden Fall wird sie von Gewissensbissen geplagt. Sie glaubt sogar, dass die Verschlechterung Felix Zustands von ihrer „Untreue“ verursacht wird. Diese Tatsache ist auch die einzige Stelle im Buch, wo die Existenz von etwas Überirdischem zugegeben wird. Denn Marie muss an eine höhere Macht glauben, die in der Lage ist, Gedanken zu lesen und mit Unglück zu bestrafen. Seltsam ist dabei, dass Marie an der Strafe von etwas Höheres glaubt, aber nichts Positives davon erwartet. Bis auf diesen Fall ist die Welt von Marie und Felix vom Glauben befreit.

### **2.2.2 Der Thor und der Tod**

Claudius stellt eine Figur dar, die nur durch den Tod das Leben entdeckt, oder mindestens glaubt, es zu entdecken. Er behauptet, außer der Gesellschaft zu stehen. Die Frage ist, ob er sich dort selbst platziert oder ob er dazu wegen seiner Verschiedenheit gezwungen wird. Claudio,

---

<sup>22</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 82.

<sup>23</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 33.

<sup>24</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 73.

was bereits der Name andeutet, verkörpert zwar einen perfekten romantischen Helden, einen adeligen, intelligenten Außenseiter, der in seinem Palast vereinsamt siedelt. Dennoch, Manns Darstellung des romantischen Helden ist ironisch.<sup>25</sup> Claudio gehört zwar zu der Gesellschaft nicht und lebt in Abgeschiedenheit und Einsamkeit, aber diese Umstände sind selbst verschuldet, weil er alle, die ihm nahestehen, vertrieben hat. Stolz und Pessimismus hindern Claudio daran, aufrichtige Gefühle zu erwidern. Er kann nie damit zufrieden sein, was er hat. Er sucht immer nach etwas mehr, glaubend, dass was er bereits hat, ist ungenügend. Auch die Sehnsucht wird kritisiert: Wenn man sich immer nach etwas sehnt, übersieht man das, was man schon hat. Dies weist auch auf die Tendenz der modernen Gesellschaft hin, immer nach mehr zu suchen, was zwar zu Fortschritt führt, aber gleichzeitig vergessen wir, das Bestehende zu schätzen.

Das Gefühl der Leere und Unterstützung der Sehnsucht führen Claudio zu einer Existenz ohne Leben. Mit anderen Worten wird er durch seine unerfüllten Hoffnungen zu einem gleichgültigen Mann. Seinen Zustand illustrieren auch die Gemälde, die er in seinem Schloss versammelte. Er gibt sich mit ausgezeichneten Kunstwerken um, wie z. B. mit da Vincis *Mona Lisa* (1506), aber er ist nicht fähig, die Werke zu bewundern. Denn diese sind nur ein Spiegel des menschlichen Inneren, der Gefühle und Erfahrungen. Seine Leere spiegelt sich in den Gemälden, die dann auch sinnlos wirken. Malerleinwände mit Farben haben keine Persönlichkeit, keine Seele; diese sind nur das, was der Maler fassen wollte, und das bleibt verborgen für denjenigen, für den es unvorstellbar ist.

### **2.2.3 *Tristan***

Thomas Manns *Tristan* zeigt die Privatisierung des Todes an der Tatsache, dass sich die Geschichte in einem Sanatorium abspielt. Das Sterben Gabrieleles darf nicht einmal in dem Familienkreis bleiben, geschweige in dem gesellschaftlichen Leben. Mindestens der Ehemann hält den Tod für etwas so Unpassendes, dass er die Sterbende, obwohl sie die Präsenz des Todes völlig verdrängt, lieber in einem Sanatorium abräumt. Es kommt hier zu der Entfremdung des Menschen von dem Tode, wobei die dadurch entstandene Angst und das Unverständnis so unerträglich werden, dass sich ein Mensch lieber in den Komfort des Unbewussten begibt.

In der Geschichte weisen Gabrielele und ihr Mann immer wieder darauf hin, dass Gabrieleles Krankheit nicht schwerwiegend ist und dass das Sanatorium nur der Vorbeugung dient. Ob sie

---

<sup>25</sup> SEEBA, Hinrich C. *Kritik des ästhetischen Menschen: Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod"*. Berlin: Verlag Gehlen, 1970.

es nun wirklich glauben oder nicht, selbst die Möglichkeit, dass es sich um Tuberkulose und damit um eine tödliche Krankheit handeln könnte, ist gesellschaftlich nicht akzeptabel.

Gabrieles Sterben wird im Laufe der Geschichte geleugnet, bis zu dem Punkt, an dem es nicht mehr möglich ist, über ihren Zustand zu lügen. An dem Punkt jedoch, an dem die Erzählung eine direkte Beschreibung von Gabrieles Leben wieder aufnehmen will, wendet sich die Handlung allmählich, aber abrupt von ihrer Figur ab und konzentriert sich auf sie aus einer zunehmenden Distanz. Während sich der Rest der Geschichte um Gabrieles Sterben dreht und der Leser den Eindruck hat, dass sie die Hauptfigur der Geschichte ist, wird ihr Tod in der Geschichte nur als ein Ereignis erwähnt, das eine Nebenfigur betrifft. Die Einstellung spiegelt die Situation in der Gesellschaft wider, wenn diese nicht mehr fähig ist oder nicht vom Tod sprechen will. Es wird nicht explizit erwähnt, dass der Tod kommt. Der Tod selbst wird nicht mehr beschrieben, es wird nur über den Prozess des Sterbens berichtet, als ob dieser nicht das Wichtigste im Leben der Sterbenden wäre.

### **2.3 Die Psychologisierung des Sterbeprozesses**

Um 1900 gewann die Psychologie auch in der Literatur an Bedeutung. Dies geschah vor allem in Wien, wo der ehemalige Hauptvertreter und Pionier der Psychologie als Wissenschaft – Sigmund Freud – tätig war. Dank seiner Erkenntnisse begannen viele Autoren, ihren Blick nach innen zu richten. Dies führte zur Schaffung einer neuen literarischen Form, dem Bewusstseinsstrom, dessen berühmteste Pionierin wohl Virginia Woolf ist. Diese Methode wird auch von Arthur Schnitzler in seinem Werk *Leutnant Gustl* (1900) verwendet. Dieser Erzählstil kommt im *Sterben* nicht vor. Einen Einblick in die menschliche Psyche gewähren jedoch die erlebte Rede und der innere Monolog. Im Rahmen der inneren Wendung, d. h. der Position des Geistes in der Hauptrolle, gibt es in diesem Werk keine äußere Beschreibung der Figuren. Die Betonung liegt auf der inneren Handlung. Die Individualisierung der Figuren offenbart sich erst im Laufe der Geschichte und durch die Interaktion mit anderen oder, was noch wichtiger ist, durch den dahinterliegenden Denkprozess. Die Charaktere entwickeln sich im Laufe der Geschichte mit der Entlarvung ihres Unbewusstseins.

Die Hinwendung nach innen wird vor allem durch die politische Unsicherheit und den gesellschaftlichen Wandel in dieser Zeit ermöglicht. Die „Vorstellung des Adels gegenüber dem Bürgertum, Einengung des kultivierten Bürgers in seinem politischen und kulturellen

Betätigungsfeld und dessen Unfähigkeit aus dem Individualismus auszubrechen“<sup>26</sup> bilden die Grundlage für die Psychologisierung der Literatur. Dies besteht aus dem „Hineinleuchten in die verborgensten Winkel der Psyche und das Ausprobieren der feinsten Regungen.“<sup>27</sup> Es handelt sich um „eine Denkrichtung, die sich für die innere ‚Wirklichkeit‘ des Menschen interessierte, weil ihr die äußere Verflochtenheit und Bindung menschlicher Existenz fragwürdig geworden war.“<sup>28</sup>

### 2.3.1 *Sterben*

In dem Werk Schnitzlers spiegelt sich der Fortschritt in der Medizin und die Entwicklung der Psychologie im Schnitzlers direkten Umgebung.<sup>29</sup> Im Unterschied zu den anderen zwei Werken zeigt diese Novelle keine Züge der Ästhetisierung des Sterbens oder Faszination mit dem Tod. Es geht um eine psychologische Beschreibung des Verhaltens beim Sterben.<sup>30</sup> Wahrscheinlich auch die Wahl der Krankheit – Tuberkulose – war nicht zufällig. Diese Krankheit wird vielmals poetisiert und der Autor will diese von allem romantisierten Pathos befreien sowie diese in dem realen Licht zeigen.<sup>31</sup> Ähnliche Ambition hat auch Thomas Mann in seinem *Tristan*, obwohl er zu einer ganz unterschiedlichen Auffassung griff.

Schnitzler beschreibt die Tatsache, dass eine kritische Situation des wahren Wesens offenbart, d. h. verdrängte oder selten gezeigte Charaktereigenschaften kommen zum Vorschein oder werden verstärkt. Felix zum Beispiel ist egozentrisch und arrogant. Von Anfang an behandelt er Marie wie ein Kind, spricht sie sogar als solches an, und seine Arroganz nimmt zu, je mehr sich sein Gesundheitszustand verschlechtert. Seine Krankheit macht ihn arrogant gegenüber allem, denn sie verleiht ihm eine Überlegenheit gegenüber allen, die nicht wissen können, wie es ihm geht, aber er kennt die Situation der anderen. Gleichzeitig glaubt er, dass er angesichts

---

<sup>26</sup> BOLTERAUER Alice. *Selbstvorstellung: Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne*. Freiburg im Breisgau 2003, S. 14.

<sup>27</sup> FRITSCHÉ Alfred. *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/M. 1974, S. 60.

<sup>28</sup> FRITSCHÉ Alfred. *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/M. 1974, S. 61.

<sup>29</sup> SCHADER, Brigitta. *Schwindsucht: Zur Darstellung einer tödlichen Krankheit in der deutschen Literatur vom poetischen Realismus bis zur Moderne*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1987, S. 53.

<sup>30</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 73.

<sup>31</sup> SCHADER, Brigitta. *Schwindsucht: Zur Darstellung einer tödlichen Krankheit in der deutschen Literatur vom poetischen Realismus bis zur Moderne*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1987.

des drohenden Todes zum ersten Mal den Sinn des Lebens verstanden hat, weshalb andere ihn nicht kennen können. „Ich habe nie geahnt“, sagte Felix, „wie schön das alles ist.“ „Ja es ist reizend. „Du weißt es ja nicht“, rief Felix aus. „Du kannst es nicht wissen, du mußt ja nicht Abschied davon nehmen.“<sup>32</sup> Er stellt aber bald fest, dass er sich selbst täuscht, weil er nicht wirklich an seinen Tod glaubt. „Und plötzlich kam es wie eine Erleuchtung über ihn. Er glaubte nicht daran.“<sup>33</sup>

### **Die Sterbephasen Felix**

Obwohl sich Schnitzler mit der Psychologie des Sterbeprozesses befasste, ist seine Strukturierung der Sterbephasen den modernen psychologischen Phasen nicht entsprechend. Er benutzt diese zwar, aber in einer anderen Reihenfolge, oder diese wiederholen sich. Namentlich erlebt er die Resignation, Depression, Euphorie und Lebenslust. Detailliert folgen die Phasen in der folgenden Reihenfolge.<sup>34</sup>

Zuerst kommt die Phase der Illusion. Zu Beginn der Geschichte kommt Felix in den Park und hat nicht vor, seinen Geisteszustand zu erklären, oder er tut zumindest so. Wir können seinen Zustand auf zwei Arten erklären. Die erste Möglichkeit ist, dass sein Zögern, etwas zu enthüllen, Ausdruck seiner Arroganz war, weil er dachte, dass Marie es nicht verstehen könnte, und ihre törichte, kindliche Seele nicht belasten wollte. Die zweite Möglichkeit ist, dass er eine falsche Versöhnung erreicht hatte, was mit seiner Gelassenheit vereinbar wäre.<sup>35</sup> „Wieder kam jenes Lächeln über seine Lippen. „Nichts, Kind“, sagte er, frag‘ nicht.“<sup>36</sup> „Vielleicht ist es sogar gut, dass du dich daran gewöhnst. (...) Ich selbst, Marie, bin ja den Gedanken schon gewöhnt.“<sup>37</sup> Es mag auch so sein, dass diese beide Elemente eine Rolle in Felix Verhalten spielen. Seine Arroganz geht deutlich aus dem ersten Abschnitt hervor, aber aus der zweiten Passage kann festgestellt werden, dass er sich selbst täuscht.

---

<sup>32</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 27.

<sup>33</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 29.

<sup>34</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 77.

<sup>35</sup> MATTHIAS, Bettina. *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg, 1999, S. 66.

<sup>36</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 8.

<sup>37</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 10.

Diese ursprüngliche Reaktion wird schon bald durch eine andere Phase ersetzt. So folgt die Verleugnungsphase am nächsten Tag am Morgen, die den Schutzmechanismus zum Ausdruck bringt.<sup>38</sup> „War nicht alles ein böser Traum gewesen? Er selbst kam sich jetzt so gesund, so frisch vor.“<sup>39</sup> Nach Psychologie wird die Verleugnungsphase von der Hoffnung auf eine Heilung oder auf eine Fehldiagnose begleitet. Diese Idee wird besonders von Marie geprägt, schwer zu sagen, ob sie es wirklich glaubt oder nicht, wahrscheinlich doch. Diese Phase ist von großer Dauer und ist immer mit einer Verzweiflung, Resignation und Depression gefolgt. Sie wiederholt sich in der Geschichte mehrmals, aber sie ändert sich immer.<sup>40</sup> Zuerst ist die Hoffnung relativ klein, obwohl die Heilung nicht so unmöglich ist, aber je mehr sie unrealistisch wird, desto größer wird die Hoffnung. Am Ende ist die Hoffnung nur eine allgemein akzeptierte Lüge, mit der sich alle lieber täuschen.

Hoffnung im *Sterben* kann auch als etwas Negatives empfunden werden, weil sie unweigerlich Verzweiflung mit sich bringt und teilweise verhindert, dass mit der Situation abgefunden wird. Schnitzler beschreibt Momente der Hoffnung, in denen Marie positiv und Felix negativ wird. Die Hoffnung auf Heilung vertieft daher nur die Kluft zwischen den Liebenden, vor allem als Felix eine weitere Phase durchläuft, nämlich die Phase des egoistischen Lebenshasses. „Er betrachtete sie lange. ‚Du scheinst es wirklich absolut nicht begreifen zu können. Man muß es dir augenfällig machen. Sieh einmal her.‘ Er nahm eine Zeitung zur Hand. ‚Was steht hier?‘, 12. Juli 1890. ‚Ja. 1890. Und Jetzt denke dir, es steht da statt der Null eine Eins. Da ist schon alles längst vorbei. Ja, verstehst du’s jetzt?‘“<sup>41</sup> So einen Auftritt folgt, nachdem Marie die Hoffnung ausdrückt, dass er wieder gesund sein könnte. Diese Phase, vermischt mit ein bisschen Resignation, setzt dann lange fort, bis sie in einer Verrücktheit und Besessenheit, mit dem Zusammensterben, bzw. mit dem Mord Maries mündet. „(...) daß ja dieses Weib verpflichtet sei, mit ihm zu leiden, mit ihm zu sterben. Sie ruinierte sich; nun ja, selbstverständlich. Hatte sie vielleicht die Absicht, rote Wangen und glühende Augen zu behalten, während er seinem Ende zueilte? Und glaubt Alfred wirklich, dass dieses Weib, welches seine Geliebte ist, das Recht hat, über die Stunde hinauszudenken, die seine letzte sein wird? Und wagt vielleicht sie

---

<sup>38</sup> MATTHIAS, Bettina. *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg, 1999. S. 66.

<sup>39</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 15.

<sup>40</sup> PRIESTER, Karin. *Mythos Tod: Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*. Berlin: Philo, 2001, S. 110.

<sup>41</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 25.

selbst ...“<sup>42</sup> Er glaubt, dass Marie sein Vermögen ist, und ist neidisch auf ihr Leben, das in sie immer blüht, obwohl sie sich so anstrengt.

### **Der psychologische Einfluss der Ärzte beim Sterben**

Von einer großen Bedeutung ist die Rolle der Ärzte, weil die Ärzte zwischen dem Tod und dem Leben stehen und eine große Macht über die Psyche der Sterbenden in ihren Händen halten. Schnitzler selbst war ein Arzt. Er kritisiert in seinem Werk das klassische Verfahren der Ärzte, die nichts von der Psychologie wissen. Der Gestalt Alfreds soll wahrscheinlich Schnitzlers ideale Vorstellung des Arztes sein, weil er glaubte, dass, ohne das Todesurteil sicher zu wissen, ginge es dem Paar besser. Jemandem seine Lebensfrist zu geben, ist wahrscheinlich einfach zu viel für die Leute. Obwohl es nicht auf den ersten Blick offensichtlich ist, bringt das Wissen um eigenen Todetermin nichts Gutes, denn es ist ohnehin nicht möglich, sich damit abzufinden. Alfred verrät dem Sterbenden die Wahrheit nie, denn die Unausgeglichenheit der Psyche kann schädlich auf den Gesundheitszustand wirken. Obwohl vorher in diesem Text behauptet wird, dass die Hoffnung negativ wirken kann, schließen sich diese zwei Argumente nicht aus. Die Hoffnung ist unauslöschbar. Deswegen ist es schädlich, jemandem den Termin des Todes vorherzusagen, weil zwar die Hoffnung besteht, aber er nicht die Genesung glaubt. Das bedeutet, wenn die Unsicherheit bleibt, ist die Hoffnung stärker, weil die Wahrheit hundertprozentig nicht bekannt ist. Abgesehen davon hindert Felix das Wissen der Lebensfrist daran, den Rest seines Lebens zu genießen, wenn das Schwert des Damokles über seinen Kopf schwebt.<sup>43</sup>

#### **2.3.2 *Tristan***

Wie Schnitzler wählte auch Mann die Tuberkulose als Todesursache. Auch er versucht, diese romantische Krankheit auf eine eher naturalistische Weise zu beschreiben. Im Gegensatz zu Schnitzler wird bei *Tristan* nicht in die Köpfe der Figuren geblickt, sodass die wahren Motive und Impulse für bestimmte Verhaltensweisen der Figuren dem Leser verborgen bleiben. Im Gegensatz zu Schnitzlers Helden wird Gabriele von außen detailliert beschrieben. Ihre Persönlichkeit ist nicht bekannt. Daher kann sie nur auf Annahme, während der Erzählungen zusammengesetzt werden. Die Figuren bleiben in diesem Werk eher statisch, die Einzige, die sich entwickelt, ist die Figur der Gabriele, aber auch das ist keine Gewissheit. Die Geschichte

---

<sup>42</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 71.

<sup>43</sup> ALLERDISSEN, Rolf. Arthur Schnitzler: *Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier, 1985, S. 160.

wird in Er-Form erzählt, ohne viel direkte Rede – anders als bei Schnitzler – und mit einem Erzähler, der als Kameraobjektiv fungiert. Das schafft Distanz zwischen Figur und Leser. Diese Distanz und die Strenge, mit der die Geschichte erzählt wird, tragen zur kalten und hygienischen Atmosphäre des Sanatoriums bei.

Thomas Mann hat eine Erzählung verwendet, die zu einer einfachen Handlung und flachen Figuren einlädt. Gabriele ist eine gute, vorbildliche Frau, die unter den Widrigkeiten des Schicksals leidet, das sie dazu bestimmt hat, krank zu werden. Ihr Ehemann ist ein skrupelloser reicher Mann, der seine Frau quält. Und Spinell ist eine positive Figur, die Gabriele ergänzt und ihr hilft, am Ende ihres Lebens Momente des Glücks zu erleben. Die Figuren in der Geschichte sind jedoch plastisch. Die Plastizität der beiden Hauptfiguren tritt nach und nach zutage.

Trotz und gerade wegen dieser Distanz ist *Tristan* ein hervorragendes psychologisches Werk. Der Leser erfährt nur so viel, wie er durch den direkten Kontakt mit den Figuren der Geschichte erfahren könnte. Er erhält alle Informationen von außen, aber nie die Sicht der Person, um die sich die Geschichte dreht – Gabriele. Die gesamte Geschichte besteht daher hauptsächlich aus Vermutungen und Schlussfolgerungen, die sich aus der Beschreibung des Schauplatzes, Gabrieles Interaktionen mit anderen Menschen und Retrospektiven aus Gabrieles Leben ergeben.

## 2.4 Die Gestaltung des Todes

Bei der Darstellung des Todes ist zu berücksichtigen, dass der Moment des Übergangs von einem diesseitigen Leben zu einem nicht mehr diesseitigen oder gar nicht mehr stattfindenden Leben, das Einzige ist, von dem erfahrungsgemäß nie gesprochen werden kann, abgesehen von Fällen des klinischen Todes. Denn diese können nicht als absoluter Tod angesehen werden. Der Tod stellt für das Bewusstsein eine Unbekannte dar. Nach P. L. Landsberg lässt sich der Tod als „anwesende Abwesenheit“<sup>44</sup> definieren, denn die Todesdarstellung repräsentiert ein Paradox für die Wahrnehmung; diese „soll etwas bewusst machen, was nicht bewusst ist und (...) etwas darstellbar machen, was nicht erfahrbar ist“.<sup>45</sup> Dies bereitet ein unbegrenztes Feld der Imagination. Nach Goethes Worten wird der Tod „nur im Abglanz, im Beispiel, im Symbol, in

---

<sup>44</sup> LANDSBERG, Paul Ludwig. *Die Erfahrung des Todes* [online]. 1. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2009, s. 7 [zit. 2022-03-12]. Abgerufen unter: <https://www.matthes-seitz-berlin.de/fs/products/die-erfahrung-des-todes/000306.etext.pdf>.

<sup>45</sup> STEVEN, Christoph. *Darstellungen des Todes in der Literatur*. GRIN [online]. München: GRIN Verlag, 1997, [zit. 2022-03-09]. Abgerufen unter: <https://www.grin.com/document/34566>.

einzelnen und verwandten Erscheinungen<sup>46</sup> verstanden. Dabei ist die Todesdarstellung die beste Illustration, unter dem Begriff Tod werden meist nur die Symbole des Todes verstanden. Denn der Tod bleibt für den Lebenden ein abstrakter Begriff, dessen Denotat unbekannt ist und dessen Signifié aus Assoziationen besteht. Diese sind meistens erlernt und kulturell bestimmt, beispielsweise die Symbole wie die schwarze Farbe, Sense oder Glockenklang. Die Abbildung des Todes ändert sich in jeder Epoche. In der Zeit der Moderne kommt es zu einer De-Transzendenzierung. Das bedeutet, dass der Tod eine psychologische und physische Gestalt und Charakter bekam. Dabei kann die physische Abbildung des Todes zu verschiedenen Zwecken benutzt werden, beispielsweise wenn der Tod zu einer Gestalt macht. Die Züge, die oft vermenschlicht werden, um vorstellbar zu sein, sollen die Gefühle des Adressaten bzw. des Lesers erwecken.<sup>47</sup>

### **Die Ästhetisierung des Todes**

Die Unmöglichkeit, den Tod zu erleben, öffnete der Phantasie und damit dem künstlerischen Schaffen Tür und Tor. Dies führte vor allem im 18. Jahrhundert zu einer starken Ästhetisierung des Todes (siehe Kapitel 1.2). In der Literatur der Moderne gab es jedoch eine Abkehr von dieser Tradition und eine andere Auffassung von der Ästhetik des Todes. Die Häufigkeit des Themas des Todes hängt von der potenziellen Ästhetik des Todes ab, die den Tod für die künstlerische Bearbeitung attraktiv macht.

Der Begriff der Ästhetik kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. Einerseits kann es sich um eine allgemeine Wahrnehmung der Welt handeln, die auf Kants Theorie der Weltwahrnehmung beruht. Das heißt, dass alles, was ein Mensch sieht, hört oder fühlt, ein Spiel der inneren Sinne ist. In diesem Fall umfasst der Begriff der Ästhetik alle Sinneseindrücke. Die Frage nach der subjektiven Meinung, ob das wahrgenommene Objekt gefällt, ist irrelevant. Im zweiten Fall bedeutet Ästhetik die Wahrnehmung von Schönheit (in dem Sinne, ob ein Gegenstand gefällt oder nicht). Hier hingegen ist die subjektive Meinung der dominierende Faktor.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> SCHIPPERGES, Heinrich: Das Phänomen Tod. In: JANSEN, Hans Helmut. *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Darmstadt: Steinkopff, 1978.

<sup>47</sup> STEVEN, Christoph. *Darstellungen des Todes in der Literatur*. GRIN [online]. München: GRIN Verlag, 1997. Abgerufen unter: <https://www.grin.com/document/34566>.

<sup>48</sup> SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013.

Ästhetik des Todes bedeutet darum, entweder, dass der Tod überhaupt wahrgenommen wird oder dass es etwas Schönes im Tod gibt, was künstlerisch verarbeitet werden kann. Bei der zweiten Interpretation spielt der Bedeutungswandel des Begriffes „Schönheit“ eine wichtige Rolle. Schönheit war für vormodernistische Kunst das Ziel allen Strebens. Dagegen im Modernismus fasste die Schönheit auch das Hässliche um. Die moderne Kunst lässt sich am Beispiel der Wagnerschen Musik erklären. Wagner sollte der erste modernistische Komponist sein, denn er versucht, die Dissonanz nicht aufzulösen, sondern dieser deutlicher zu machen. So ist es auch im literarischen Schaffen, hier wird auch das hässliche, unmoralische oder unsinnliche als künstlerisch und auf eine Weise sogar schön betrachtet. Die klassische Schönheit ist nicht mehr von großer Bedeutung, sie entspricht sowieso nur eigenem Geschmack.<sup>49</sup> Darin liegt auch der Unterschied in der modernistischen Auffassung des Todes, denn wenn der Tod auch abstoßend sein mag, bleibt er für den Modernisten schön, ohne eine Ästhetisierung zu brauchen, mit anderen Worten, der Tod muss nicht ästhetisiert werden, um ästhetisch zu sein. Im Modernismus wird versucht, den Tod realistisch zu beschreiben.

#### 2.4.1 *Tristan*

Die neue modernistische Auffassung von Ästhetik lässt sich am Beispiel von *Tristan* veranschaulichen. Der Erzähler führt eine detaillierte Beschreibung der Umgebung an. Doch weder diese Details noch der Schauplatz selbst sind besonders pittoresk, sondern wirken eher deprimierend und abstoßend. So wird das Bild des Sanatoriums mit den sterbenden Menschen mit der gleichen Farbe und Aufmerksamkeit dargestellt, als wäre es eine angenehme Umgebung, deren Atmosphäre erwähnenswert ist. In der Novelle *Tristan* wird eine direkte Beschreibung des Todes völlig vermieden. In diesem Fall wird das Sterben auf die Hinterbliebenen übertragen, die die Erinnerung an den Sterbenden tragen. Dies unterstreicht die empiristische Konzeption der Beschreibung des Todes, da das Sterben als etwas Unvorstellbares in der Erzählung nicht erwähnt werden kann. *Tristan* ist somit ein perfektes Beispiel für das Phänomen der Moderne, den Tod darzustellen oder nicht darzustellen und seine Präsenz in Symbole zu übertragen, die die Geschichte durchweben.

Der Tod ist hier nur auf das Empiristische gesträngt und es wird der gesamte Prozess des Sterbens ohne Ideale und ohne Zeichen der Ästhetik beschrieben. Das Erzählverhalten ist völlig neutral, auch beim Beschreiben des Todes von Gabriele. Einmal scheint es, als ob Thomas

---

<sup>49</sup> SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013.

Mann den Tod ästhetisieren wollte, als die Gräfin Piano spielt und über den Liebestod nachdenkt. Aber das ist nur Gabrieles unrealistische Idealvorstellung, die von Anfang an als unrealistisch angesehen wird. Auch dieser Tagtraum wird durch die Ankunft des Patienten unterbrochen und Gabriele wird in die Realität zurückgeholt.

#### **2.4.2 *Der Thor und der Tod***

Die Ästhetisierung im lyrischen Drama *Der Thor und der Tor* scheint auf den ersten Blick nicht modernistisch zu sein, aber bei näherer Betrachtung ist dies eine Reaktion auf ästhetisierte Werke. Claudio selbst ist ein romantischer, fast Byronischer Held. Das Drama zeigt jedoch die Leere und Grausamkeit, die sich hinter seiner romantischen Figur verbergen.

Der Tod wird von einem mittelalterlichen Spielmann verkörpert, der unirdisch schön die Geige spielt. Dessen Gestalt zwar die Gefühle der Unruhe erweckt und sentimental sowie melancholisch auf die Psyche des Lesers wirkt, aber gleichzeitig anziehend ist. Eine solche literarische Verarbeitung des Todes hängt mit der bildenden Kunst eng zusammen, denn Gemälde sollen die Emotionen hervorrufen. Die Verbindung des Todes mit dem Schönen besteht darin, dass der Tod dem Menschen etwas Schönes, b. w. Wertvolles wegnimmt. Diese Tatsache trägt auch dazu bei, dass der Tod ästhetisiert werden kann, weil er immer mit der Schönheit verbunden ist.

#### **Der Tod und die Geige**

Die Entstehung dieser Kombination ist unbekannt. Es gibt Legenden, die die Verbindung unterstützen. Saint-Säns verarbeitete eine solche Geschichte in seiner *Danse Macabre* (1872). Der Tod soll am Halloween für alle Toten Geige spielen, sodass sie für den Tod tanzen. Die Botschaft des Danse ist Memento mori; ungeachtet unseres Lebenszustandes, der Tod holt jeden ein.<sup>50</sup> Im Modernismus verarbeitete dieses Motiv der schweizerische Maler Arnold Böcklin. Seine Gemälde *Selbstporträt mit dem Tod* (1872) veranschaulicht den Künstler und ein Skelett hinter ihm, das mit einem grauenhaften Lachen einsaitige Geige spielt. Zu der Musik hörend, der Künstler weiß, dass sein Leben endet. Gleichzeitig macht der Tod sein Kunstwerk lebendig, auch wenn er selbst stirbt.<sup>51</sup> Gustav Mahler nutzt als Symbol des Todes in seiner vierten Symphonie den Freund Hein. Es handelt sich um die Geige von einem Skelett gespielt,

---

<sup>50</sup> DIAS, Luis. Death and the Violin. *WordPress.com* [online]. 15.11.2015 [zit. 2022-03-13]. Abgerufen unter: <https://luisdias.wordpress.com/2015/11/15/death-and-the-violin/>

<sup>51</sup> Nationalgalerie. Selbstbildnis mit fiedelndem Tod. *Museum-digital* [online]. 2.11.2021 [zit. 2022-03-13]. Abgerufen unter: <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=143549>

genau gesagt von, der deutschen Personifikation des Todes von Matthias Claudius. Er versucht hierdurch, mit seinen schönen Tönen, die Lebendigen zu seiner Welt zu locken.<sup>52</sup> Genauso wie es der Tod in Hoffanstahts Drama macht.

Musik wird aber nicht nur im Drama von Hoffanstaht verwendet, diese kommt auch in den anderen zwei Werken vor. Im *Tristan* ist die Präsenz des Todes vor allem bei dem Klavierspiel spürbar. Im *Sterben* wird der Moment des Sterbens durch das Hören einiger Klänge und Glitter-Tanzen dargestellt. „Nun begann das Gitter zu tanzen und tanzte ihnen nach, dem schwarzen Himmel dahinter auch und alles, alles tanzte ihnen nach. Und ein Tönen und Klingen und Singen kam von ferne, so schön, so schön. Und wurde dunkel.“<sup>53</sup>

### 2.4.3 *Sterben*

Obwohl der Tod in der Novelle *Sterben* im Vergleich zu *Tristan* direkter erwähnt wird, ist er in diesem Werk auch in Form von Symbolen erwähnt. Besonders hervorgehoben wird das Symbol des Fensters, das das ganze Buch durchzieht. Zu Beginn, als sich das Paar von dem Prater zurückkehrt, stellt das Fenster die Sehnsucht nach dem Leben und gleichzeitig die Abgrenzung des Lebens dar. Wenn Maire die Vorhänge schließt, bedeutet diese Geste. Denn von jetzt an sind sie von dem normalen Leben, das der Lärm aus der Straße darstellt, ausgeschlossen. Das zeigt, dass Marie auf der Seite des Strebenden steht, und ist bereit, auf das Leben zu verzichten. Später, wenn ihr Leben einen Sinn gewinnt, öffnet sie wieder ein Fenster und geht sogar nach draußen spazieren. Damit wird gezeigt, dass sie die Seite des Lebenden nehmen will.<sup>54</sup>

Dieser Wandel in Maries Stellung demonstriert die Feier des Lebens durch den Tod. „(...) ebenso gewinnt Leben erst Bedeutung durch den Tod. Eines ohne das andere ist überhaupt nichts, (...)“<sup>55</sup> Die Beendigung dieses Wandels äußert sich mit der emotionellen Szene, in dem, als Felix sie zu töten versucht, verschwindet alle Liebe, die vielleicht noch zwischen den beiden blieb, und stattdessen benehmen sie sich fast tierisch, beide von einer Angst betrieben, Marie versucht, ihr Leben zu retten; und Felix versucht, sie mit sich in die Welt der Toten zu bringen.

---

<sup>52</sup> DIAS, Luis. Death and the Violin. *WordPress.com* [online]. 15.11.2015 [zit. 2022-03-13]. Abgerufen unter: <https://luisdias.wordpress.com/2015/11/15/death-and-the-violin/>.

<sup>53</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 108.

<sup>54</sup> DIETMAR, Bittrich. Der Blick aus dem Fenster. Zu einem Motiv in Schnitzlers „*Sterben*“. In: *Philobiblion* 25, 1981, H. 2, S. 119–124.

<sup>55</sup> SCHNITZLER, Arthur, *Gesammelte Werke, Bd. 5: Aphorismen und Betrachtungen*, Hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt am Main, 1967, S. 78.

„Ich habe einmal mit ihm sterben wollen. – Warum sind wir uns jetzt so fremd? Er denkt nur mehr an sich. Möchte er denn auch noch mit mir sterben? Und da durchdrang sie die Gewissheit, dass er es wohl mochte.“<sup>56</sup> In diesem Gedankenablauf Maries wird endlich die wahre Natur der Gestalten verraten, Marie möchte weiterleben und Felix möchte, dass sie zusammen streben. Gleichzeitig demonstriert Schnitzler die Wirkung des Selbstrettungsinstinkts aus der psychologischen Sicht, womit er andeutet, dass der Liebestod entweder ein romantischer Schwachsinn ist oder dass sich dieses Paar nicht genug liebt. Weil obwohl Marie zu glauben versucht, dass ihr Leben ohne Felix keinen Sinn hat, ist ihr Leben für sie immer wertvoller.

Ähnlich zu dem Symbol des Fensterst ist das Motiv des Himmels. Für Felix ist der Blick in den blauen Himmel, der so grenzenlos aussieht, unerträglich, weil für ihn er die Unendlichkeit und Ewigkeit des Todes und die Grenzen des Lebens evoziert. Für Maire umgekehrt ist dieser Blick angenehm.<sup>57</sup> „Mir tut’s eher wohl“, sagte sie. „So? Wenn der Himmel so klar ist wie heute, bring’ ich es schon gar nicht zusammen. Diese Ferne, diese schauerliche Ferne! Wenn Wolken oben stehen, ist es mir nicht so unangenehm, die Wolken gehören doch noch zu uns; – da schaue ich in Verwandtes hinein.“<sup>58</sup> Der Himmel ohne Wolken stellt für Felix wahrscheinlich eine zu weite Zukunft, die sich ohne ihn auf dieser Welt abspielen soll und gleichzeitig eine Unbekannte seiner Zukunft in der Welt der Toten dar.

Von Bedeutung sind auch die Jahreszeiten, die bei vielen Autoren verwendet werden. Die Geschichte des Sterbens fängt am Ende des Frühlings an, da der Frühling immer für die Jugendzeit und Leben steht.<sup>59</sup> Das Ende des Sommers, besonders die Feier in Salzburg funktioniert als den retardierenden Moment, leitet den Herbst ein.<sup>60</sup> In der Geschichte ist Felix Leben bis zu diesem Moment relativ normal, weil ihm noch eine Hoffnung auf die Genesung bleibt. Aber ab dieser Zeit ist alles verloren, was mit Alfreds Aussage verdeutlicht wird; „Alfred blieb noch eine Weile mit ernster Miene stehen. ‚Mein armer Freund‘ flüsterte er vor sich hin.“<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 73.

<sup>57</sup> POSER, Hans. Schnitzlers Erzählung „Sterben“ – eine Diagnose ohne Therapie. In: *Literatur für Leser*. Bd. 4. 1980, S. 249.

<sup>58</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019.

<sup>59</sup> MATTHIAS, Bettina. *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg, 1999, S. 68.

<sup>60</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005.

<sup>61</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 60.

Die Jahreszeiten weisen darauf hin, dass der Mensch ein Teil der Natur ist. Wenn die Natur im Winter stirbt, dann muss auch der Mensch sterben. Es gibt keinen Weg, wie diesem Kreislauf entkommen werden kann. Für einen derartigen Betrug lässt sich die zweite Reise nach Süden betrachten, wo Frühling früher anfängt. Ergo könnte wieder zum Leben übergesprungen werden, in anderen Worten sich zu heilen. Die Menschen in den modernistischen Zeiten sollen im Gedächtnis halten, dass die Natur über alles steht.<sup>62</sup> Sein erfolgloser Versuch, dem Tod zu entkommen, wird auch wieder mit dem Symbol des Fensters ausgedrückt, wenn er am Ende, zu dem Fenster geht, scheint es, als ob er das Leben einholen wollte, es gibt jedoch keinen Platz mehr für ihn, in dem kommenden Frühling. „Er war, immer den Sessel vor sich her schiebend, bis zum Fenster gekommen. (...) Oh, das war der Frühling, der ihn gesund machen sollte. Diese Luft, diese Luft!“<sup>63</sup>

## 2.5 Der Sinn des Lebens im Tod

Sich mit dem Tod zu beschäftigen, bedeutet, sich mit dem Leben zu befassen, und umgekehrt. Solange die Frage des Lebenssinnes der Existenz bedingt und umstritten bleibt, wird auch der Tod ein häufiges Thema. Wird ein Mensch mit dem Thema Tod konfrontiert, dann kommt dem Sinn des menschlichen Lebens eine höhere Wertung zu. Rilke behauptet sogar, dass das Leben nicht trotz des Todes lebenswert sei, sondern gerade seinetwegen. „Der Tod sei der Ermöglicher des eigentlichen menschlichen Lebens.“<sup>64</sup> Der Tod nach Rilke ist ein unentbehrlicher Bestandteil des Lebens, der die Einmaligkeit des Lebens bildet. Ohne diese Begrenztheit hätten die Aktivitäten keinen Sinn und in dem Fall auch das Leben. Das ist, was aus der biologischen Existenz ein Leben im Sinne der Genuss der Zeit und wahrhaftes Erlebnis macht. Tod im Gegensatz zum Leben kann einen Menschen nie täuschen.<sup>65</sup> Die modernistische Philosophie ist durch Forschung des Todes zum Leben affirmativ.

---

<sup>62</sup> SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013.

<sup>63</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 107.

<sup>64</sup> SEUBOLD, Günter. *Ästhetik des Todes: Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler*. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 16.

<sup>65</sup> SEUBOLD, Günter. *Ästhetik des Todes: Begriffserläuterungen mit Blick auf die moderne Kunst, insbesondere Rainer Maria Rilke, Giovanni Segantini und Gustav Mahler*. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 16–19.

Doch die menschliche Stellung zu dem Tod ist eher negativ. Denn die Grundtriebe streben nach der Existenz und der Tod als Zerstörer des Lebens ist der Feind des Menschen.<sup>66</sup> Die Lebenden neigen dazu an, den Tod zu vergessen bzw. ihn zu verdrängen. Sie streben nach dem Irdischen und versuchen, alles Wertvolle so dauerhaft wie möglich zu machen. Der Gedanke an den Tod ist deswegen unerträglich, weil er ein unausweichliches Versagen ihrer Anstrengung bedeutet.

Unsere Stellung zum Tod wird nicht nur durch den Lebenssinn, sondern auch mit der Todesangst determiniert. Die Angst vor Sterben teilt Kolakowski in die Furcht vor dem konkreten Tod und in die Furcht vor dem abstrakten Tod. Die konkrete Todesangst wurzelt in dem trierischen Wesen. Es ist die Angst vor einer unmittelbaren Lebensgefahr, wobei der Selbsterhaltungstrieb eine Reaktion auslöst. Diese Todesangst wird mit Tieren im Unterschied zu dem abstrakten Tod geteilt, der bei den Tieren, soweit bekannt, nicht existiert.<sup>67</sup> Obwohl es bereits auch Kontra-Argumente gibt, steht immer noch der Glaube, dass Tiere kein episodisches Gedächtnis haben und die Zukunft nicht planen können, sodass sie über Vergangenheit und Zukunft nicht sprechen können. Deshalb wird dem Glauben eine Bedeutung zugewiesen, dass sie auch keine abstrakte Todesangst haben.<sup>68</sup> Die Angst vor dem Tod ist nicht nur die Angst, die eigene Zukunft zu verlieren. Diese besteht vor allem aus der Angst, die Vergangenheit zu verlieren. Denn die Erinnerungen an die Vergangenheit prägen das Bewusstsein und die Menschen selbst. „Die Furcht vor dem konkreten Tod betrifft den biologischen Tod. Die abstrakte Angst vor dem Tod betrifft den geistigen Tod, den Verlust des Gefühls der Persönlichkeit.“<sup>69</sup> Die Ursache der abstrakten Todesangst wird dabei nicht der Unwille, das sinnvolle Leben zu verlassen, sondern das Leben zu verlassen, das noch keinen Sinn hatte. Die Angst vor dem Sterben hindert den Lebenssinn nicht, aber der Sinnlosigkeit wegen wird der Tod gefürchtet.

Der Sinn der Existenz muss aus innen der Menschen ausgehen, zusammen mit den moralischen Werten, die nicht theozentrisch, sondern autonom sind. Mit der Moral befasst sich vor allem Hugo von Hofmannsthal in *Der Thor und der Tod*, wobei sein Held Claudio seine Sünden

---

<sup>66</sup> STEVEN, Christoph. *Darstellungen des Todes in der Literatur*. GRIN [online]. München: GRIN Verlag, 1997, [zit. 2022-03-09]. Abgerufen unter: <https://www.grin.com/document/34566>.

<sup>67</sup> KOLAKOWSKI, Leszek. Über die Rationalisierung des Todes. In: EBELING, Hans a Theodor W. ADORNO. *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim, 1979, S. 98–101.

<sup>68</sup> CLAYTON NS, Bussey TJ, Dickinson A. Can animals recall the past and plan for the future? *Nat Rev Neurosci*. 4.8. 2003. doi: 10.1038/nrn1180. Abgerufen unter: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12894243/>.

<sup>69</sup> KOLAKOWSKI, Leszek. Über die Rationalisierung des Todes. In: EBELING, Hans a Theodor W. ADORNO. *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim, 1979, S. 99.

begreift, und Buße tut, ohne einer Religion zu folgen. Er begreift selbst, was schlecht und gut ist. Das Gleiche gilt auch für die Existenz und für das Leben. Claudio hat sein ganzes Leben nicht leben können. Und wenn er am Ende zu leben glaubt, stammt diese Lust aus seinem Inneren und wird mithilfe von dem Tod entdeckt.

### **Die Definition des Lebens**

Das Wort Leben lässt sich auf unterschiedliche Weisen interpretieren. Karl Löwiths Teilung an vier Bedeutungen des Lebens ermöglicht, das Werk *Der Thor und der Tod* besser zu verstehen. Es gibt das biologische Leben, das das Leben überhaupt erst möglich macht. Löwith beschreibt es selbst als ein neutrales im Sinne der persönlichen Unbestimmtheit bloßer Lebewesen. Das Zweite ist das biografische Leben. Biografisches steht dafür, dass das Erfahren dieses Lebens das persönliche und eigene ist, was in der ersten Person Singular erlebt wird. Was biografisch oder autobiografisch verfasst werden kann, davon wird auch die Bezeichnung abgeleitet. Ein Mensch kommt als eine unpersönliche Form des Lebens zur Welt. Danach bestimmen alle Äußerungen des Vitalen die Persönlichkeit und bilden dann das biografische Leben. Diese Doppelsexistenz von dem angeborenen, fast tierischen, biologischen und dem anthropologischen, biografischen und vitalen Leben wird schon im Romanismus in der Kunst thematisiert. Die dritte Interpretation des Wortes Leben bezieht sich darauf, wie ein Mensch von anderen wahrgenommen wird und dass er in den Köpfen anderer Menschen existiert. In diesem Bereich des Lebens gibt es Pronomen wie du, sie, er, sie und nicht nur ich. Schließlich der vierte Bestandteil des Lebens ist der Sinn, der dem Leben gegeben oder dass das Leben für einen Menschen einen Sinn ergibt.<sup>70</sup>

Diese Formen des Lebens stehen zueinander in verschiedenen Beziehungen und Hierarchien. Beispielsweise das biografische Leben ist von dem biologischen Leben bedingt. Während das Miteinandersein und der Lebenssinn sind von dem biologischen Leben unabhängig. Um diese Beziehungen zu erklären, ist es einfacher, diese vier Ebenen des Lebens an den entsprechenden vier Tode dieser Leben überwiesen. Beim Sterben stirbt sicherlich das biologische Leben, der Herzschlag stoppt und aus dem lebendigen Körper wird eine Leiche. Das biologische Leben endet unmittelbar damit, vorausgesetzt, dass nicht an das Leben im Jenseits geglaubt wird. Die meisten modernistischen Dichter setzen voraus, dass die Erfahrung mit dem Stillstand des Herzens bzw. des Gehirns und des Sinnes endet. Das Miteinandersein und der Lebenssinn sind

---

<sup>70</sup> LÖWITH, Karl. Die Freiheit zum Tode. In: EBELING, Hans a Theodor W. ADORNO. *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim, 1979, S. 132–145.

aber nicht von dem Körper abhängig. Der Entschlafene lebt in den Erinnerungen anderer. Die Bedeutung von Lebenssinn ist kompliziert. Denn im engeren Sinne des Wortes wird der Lebenssinn tot mit dem Tod des Sinnes, aber im weiteren Sinne des Wortes handelt es sich um den Nachlass beispielsweise in der Form eines Kunstwerks. Es ist zwar von der Form des Miteinanderseins teilweise abhängig, aber es passiert auch, dass der Mensch selbst vergessen wird, während ihr Nachlass bleibt.

### **2.5.1 *Der Thor und der Tod***

Claudio lebt nur biologisch und biografisch. Sein biografisches Leben, respektive seine Lebensgeschichte stellt seinen einzigen Lebenssinn dar, denn er hat Vorliebe für Selbstmitleid. Er fehlt auch an dem Miteinanderleben, denn der Diener ist die einzige Person in seinem gegenwärtigen Leben. Sonst gibt es Niemanden, der an ihn mit Liebe zurückdenken könnte. Er glaubt sogar, dass er zu keinem Zeitpunkt solch einen Mensch gab. Zu sterben, bedeutet für ihn, seine ganze Existenz zu verlieren. Wenn er mithilfe des Todes entdeckt, dass er doch in irgendjemandes Gedächtnis bleibt, findet er dadurch Befriedigung.

Auch Mann arbeitet mit dieser Frage, aber er ist viel skeptischer, was den Sinn des Lebens angeht; in *Tristan* bleibt der Sinn von Gabrieles Leben verborgen. Schnitzler geht am weitesten, der Sinn des Lebens ist im *Sterben* nicht wesentlich. Felix versucht, sich mit dem Tod zu versöhnen, indem er, wie Hofmannsthal, den Sinn des Lebens findet, aber seine Vorstellung von Sinn ist falsch und stellt einen vergeblichen Trost dar. Schnitzler präsentiert die kühne Idee, dass im *Sterben* alle edlen Gefühle und Tugenden beiseitegelegt werden. Der Mensch wird zum Tier, wenn er sich unmittelbar vom Tod bedroht fühlt, und sein Verhalten sieht entsprechend aus.

## **2.6 *Der Liebestod***

Unter Liebestod wird der freiwillige Tod zweier Menschen verstanden, um bei dem geliebten Menschen zu sein, mit dem in dieser Welt keine Liebesbeziehung geführt werden darf. Während der Selbstmord in den Werken der Moderne keine Verachtung erfährt, wird der Liebestod ganz im Gegenteil gesehen. Wie in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, spielt die Individualität in der modernistischen Gesellschaft eine große Rolle. Vor allem dies wird durch den Liebestod unterminiert.

### 2.6.1 *Sterben*

In der Novelle *Sterben* wird das Motiv des Liebestodes fast sarkastisch geschildert. Zu Beginn benutzt der Autor diesen Topos, als Marie sagt, dass sie ohne Felix nicht leben will. „Sie schrie auf. ‚Ich hab’ mit dir gelebt, ich werde mit dir sterben.‘ Er küßte sie auf die Stirne. ‚Du wirst es nicht, ich verbiete es dir, du musst dir diese Idee aus dem Kopfe schlagen.‘ ‚Ich schwöre dir – ‘.<sup>71</sup> Die romantische Vorstellung entwickelt sich dann zur Felix‘ Obsession, dass Marie kein Recht hat, ohne ihn zu leben, ohne ihn glücklich zu sein. Auch wenn es grausam erscheint, um das Leben eines anderen zu bitten, hat Felix recht, denn Marie hat ihm ihr Leben versprochen. Marie meint zwar ihren Schwur zu Beginn ernst, aber ihre Rede wirkt dramatisiert und von Emotionen beeinflusst. Später würde sie ihr Versprechen lieber zurücknehmen, obwohl sie es zu Beginn zu sich selbst nicht zugeben will.<sup>72</sup> „Da wurde sie von der Lust erfasst, sich einmal weiter hinaus in blitzende, helle Wasser zu wagen. Sie fuhr eine gute Strecke weit, und da sie recht ungeübt im Rudern war, strengte sie sich übermäßig an, was ihre Freude an der Fahrt noch vermehrte.“<sup>73</sup> Als Marie ohne Felix rudern geht, genießt sie die Schönheit des Lebens, es gefällt ihr, ihren jungen Körper anzustrengen, etwas Neues zu lernen und auch von Männern bewundert zu werden. Hiermit zeigt Schnitzler entweder, dass der Tod die unwahre Liebe entlarvt und zerstört oder, dass der Tod über der Liebe steht, dass die Liebe im Vergleich zu der Angst von eigenem Sterben schwach ist. So wird der romantische Liebestod bei Schnitzler nur zur morbiden Sehnsucht des Sterbenden nach einem gemeinsamen Tod und der Suche des Überlebenden nach einem Ausweg.

Schnitzler gibt alle Tendenzen, den Tod zu ästhetisieren und Liebestod zu verherrlichen, auf. Der Tod und das Sterben sind hier schlicht, elend, peinlich und alles zerstörend. Der Gedanke des Liebestodes ist für die Liebe zerstörend, anstatt das Paar zu verbinden. „Musik und ein leichtes Trunkensein und so ein süßes Mädels an der Seite – ach ja, es war Marie. Er überlegte. Irgendeine andere wäre ihm nun vielleicht gerade so lieb gewesen. (...) Ihre Persönlichkeit war ihm beinahe gleichgültig. Sie floß mit allem anderem zusammen. Ja, so war recht, so mußte man überhaupt die Dinge behandeln.“<sup>74</sup> Mit dieser Aussage wird die Liebe im Vergleich zum

---

<sup>71</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 14.

<sup>72</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 89.

<sup>73</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 22.

<sup>74</sup> SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019, S. 51.

Tod verspottet. Denn die Stumpfheit und Resignation, die ihn in dieser Zeit überkommen, betreffen auch seine Liebe zur Marie.

Im Werk Schnitzlers lässt sich der Liebestod nur als eine Angst vor dem Alleinsterven verstehen. Damit verliert die Persönlichkeit Maries an Wichtigkeit, weil es nicht so wichtig ist, mit welchem Menschen jemand anderes stirbt.<sup>75</sup> Da Marie Felix am nächsten steht, soll sie das Opfer seiner Angst werden. Obwohl er dann am Ende ohne sie verzweifelt wirkt, ist es nicht, weil er sie lieben würde, sondern weil er glaubt, dass sie ihm gehört.

### **2.6.2 *Tristan und Tristan und Isolde***

Obwohl Wagners Schaffen zeitlich nicht zu der modernistischen Kunst passt, lassen sich bereits einige Züge dieser Stilrichtung in seinen Werken finden. Er befasst sich unter anderem mit der Rolle des Individuums und mit dem Tod, namentlich mit dem Liebestod als in *Tristan und Isolde*.<sup>76</sup> Der Liebestod stellt für die beiden Verliebten ein Happy End dar, weil sie nur im Jenseits zusammen sein können. Solche Feier des Todes ist aber von dem Glauben an das Leben nach dem Tod bedingt, was nicht mit den modernistischen Gedanken übereinstimmt. Genauer gesagt, so ein Todeswunsch quillt aus der Überzeugung von der Existenz des jenseitigen Lebens, das besser als das Leben diesseits wird.

Tristan und Isolde werden von einer übergeordneten Macht zusammengebracht. Ihre Leben werden ohne ihren Willen von einer höheren Macht bestimmt, ohne ihr Wille zu achten. Gleichzeitig verlangt die Macht, dass sie sich mit dem Schicksal selbst auseinandersetzen. Wegen dieser Macht wird ihr Lebenssinn von der anderen Person abhängig. Dadurch verlieren sie teilweise ihre Individualität.<sup>77</sup> Es lässt sich sogar sagen, dass sie einen ganzen Menschen nur dann bilden, wenn sie zusammen sind. Daher können ihre sozialen Rollen, in denen sie unvollständig sind, als Leiden verstanden werden, in denen ihr Leben keinen Sinn haben kann, weil ihnen immer ein Teil von sich selbst fehlt. Nur nachts, wenn sie sich heimlich treffen

---

<sup>75</sup> PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Thomas Manns *Buddenbrooks* und Arthur Schnitzlers *Sterben*]. Marburg: Tectum Verlag, 2005, S. 90.

<sup>76</sup> ZÖLLER, Günter. Tod als Erlösung. Sterben-Wollen und Nicht-sterben-Können im Werk Richard Wagners. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 35–54.

<sup>77</sup> ZÖLLER, Günter. Tod als Erlösung. Sterben-Wollen und Nicht-sterben-Können im Werk Richard Wagners. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 35–54.

können, oder nach dem Tod, können sie wieder ganz Mensch werden. Obwohl sie sich in ihrer Liebe frei fühlen, sind sie in Wirklichkeit gefesselt, weil das Gefühl der Liebe sie dazu zwingt, sich von der Gesellschaft zu isolieren und sogar eine negative Einstellung zum Leben einzunehmen.<sup>78</sup> Doch die Nacht reicht ihnen bald nicht mehr zur Selbstverwirklichung. Denn der Tag muss immer folgen, und so wünschen sie sich die ewige Nacht – den Tod.

In ähnlicher Weise spielt Gabriele in Manns *Tristan* eine soziale Rolle, in der ihre Persönlichkeit unvollständig ist, aber diesmal wegen der Unterdrückung durch ihren Mann. Wenn sie in Wagners Oper vom Tod des Körpers träumt, sehnt sie sich wahrscheinlich nicht nach Liebe, sondern nach der Fülle seiner Individualität, die sich durch das Klavierspiel entwickelt. So wie Tristan und Isolde ihre Unabhängigkeit und Freiheit genommen wird, so ergeht es auch Gabriele, die sich durch die Heirat selbst verliert, und das Klavierspiel ist eine Erinnerung an die Zeit ihrer Unabhängigkeit. Eine andere Interpretation ist, dass Gabriele die beiden Liebenden beneidet, weil sie einen Glauben haben, der ihnen unvorstellbaren Mut verleiht. Der Glaube an etwas Nicht-Empirisches macht den Tod und das Leben leichter. Die Frage ist, ob die Gräfin Trost in Form von Sinn im Leben oder Sinn im Tod sucht, oder ob ihr die Flucht aus der Welt genügt. Der Stolperstein, der sich aus der modernistischen Behandlung ergibt, ist, dass die Gräfin wahrscheinlich weder an ein Leben nach dem Tod noch an eine so starke Liebe glaubt, dass sie über den Tod hinausgeht. In Manns *Tristan* wird also nur mit dem gerechnet, was sich empirisch beweisen lässt.

Die Geschichte legt nahe, dass Herr Klötterjahn den Tod seiner Frau herbeigeführt hat, weil sie in ihrer Ehe erschöpft war und die Geburt des gemeinsamen Sohnes ihr die letzte Lebenskraft geraubt hatte. Gabriele ist, wie ihr Name bereits sagt, eine sanfte, fast ätherische Gestalt und verkörpert, abgesehen von ihrer Krankheit, Perfektion. Daher ist die Tatsache, dass sie an einer Lungenkrankheit leidet, für sie und ihren Mann inakzeptabel. Sie selbst leugnet die Krankheit, wahrscheinlich aus Scham, dass sie dadurch nicht makellos ist. Sie wird als so zerbrechlich beschrieben, dass sie sich überhaupt nicht aufregen darf, weder negativ noch positiv. Diese Unterdrückung ihrer Natur, die sie am Leben erhalten soll, hindert sie jedoch am Leben und tötet zuerst ihre Seele und bald darauf ihren Körper.

Die zweite Ansicht spricht gegen Spinell. Gabriele ist eine zerbrechliche Frau, für die jede Aufregung gefährlich ist. Aber Spinell erregt sie durch seine Zuneigung und indem er ihre

---

<sup>78</sup> ZÖLLER, Günter. Tod als Erlösung. Sterben-Wollen und Nicht-sterben-Können im Werk Richard Wagners. In: SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013, S. 35–54.

Erinnerungen weckt. Er versucht, sie davon zu überzeugen, dass sie nur vor ihrer Ehe glücklich war und dass die Ehe ihr schadet. Dies hat eine sehr beunruhigende Wirkung auf Gabriele. Dann kommt die Klavierszene, in der Spinell Gabriele zwingt, Klavier zu spielen, obwohl ihr dies aus gesundheitlichen Gründen verboten ist. Das Klavierspielen selbst wäre bereits sehr intensiv gewesen, aber Spinell wählt bewusst das Libretto von Wagners *Tristan und Isolde*, ein emotionales Werk über den Tod, um die Wirkung zu verstärken. Die Dramatik der Szene wird durch den Schauplatz noch verstärkt: Sie spielt sich nachts bei Kerzenlicht ab. Eine solch leidenschaftliche Gefühlsäußerung ist für ihren Zustand lebensbedrohlich. Außerdem weckt er in ihr die Sehnsucht nach dem eigenen Tod, da der Tod der Liebe in der Oper den Liebenden Glück bringt. Der Tod wirkt in Wagners Darstellung wie eine süße Erleichterung von unerträglichem Leid. In dieser Version der Geschichte ist es nicht notwendig, dass sie Spinell liebt, um den leidenschaftlichen Tod von Tristan und Isolde zu beneiden. Es genügt ihr, das Elend ihrer Lebensweise zu spüren und den Unterschied zwischen einem Leben mit Leidenschaft und Freude und ihrem eigenen Leben zu erkennen. Diese Erregung sowie der Wunsch nach ihrem eigenen Tod führen zu einer Verschlechterung ihrer Situation und schließlich zu ihrem Tod, der keineswegs so romantisch ist wie im *Tristan und Isolde*.<sup>79</sup> Diese beiden möglichen Erklärungen der Geschichte widersprechen sich nicht, sodass ihr Tod von beiden Männern gleichzeitig verursacht werden könnte.

Eine weitere Zweideutigkeit liegt in der Sozialkritik. Es besteht die Möglichkeit, dass sich die Geschichte auf eine Situation bezieht, in der ein Mann eine Frau wie eine Puppe behandelt – wie in dem Drama *Nora* (1879), dessen Autor Henrik Ibsen eine der Inspirationen der Modernisten war. Oder ob der Autor auch auf Gabriele's Schuld hinweisen wollte. Es scheint wahrscheinlich, dass sie nur geheiratet hat, um eine bessere Position in der Gesellschaft zu erlangen, und nicht in der Lage ist, die Konsequenzen einer solchen Entscheidung zu tragen, d. h. eine vorzeigbare und gehorsame Ehefrau zu werden. Ihre Krankheit könnte auch auf ihre Konventionalität zurückzuführen sein, da sie sich wahrscheinlich nicht körperlich betätigte, um ihrem Ideal von Weiblichkeit zu entsprechen. Ihr Streben nach Perfektion wird in der Moderne nicht mehr positiv gesehen, da die Natürlichkeit in dieser Epoche bevorzugt wird. Selbst Wagners sogenannter Tristan-Akkord in *Tristan und Isolde*, der zwar dissonant ist, aber gleichzeitig die Schönheit des Werkes vollendet, weist auf diese spätere Entwicklung hin.

---

<sup>79</sup> BOLDUC, Stevie Anne. A Study of Intertextuality: Thomas Mann's "Tristan" and Richard Wagner's "Tristan und Isolde." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* [online]. 1983, 37(1/2), 9 [zit. 2021-12-23]. Abgerufen unter: <https://doi.org/10.2307/1347270>.

## Wagner und Manns Tristan Parallele

Thomas Manns *Tristan* arbeitet mit einem alten Stoff – Tristan und Isolde. Die Wurzeln dieses Stoffes gehen auf die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts zurück. Die bekanntesten Verarbeitungen stammen aus der Feder von Gottfried von Straßburg, später von Hans Sachs und Karl von Immermann. Zu den letzten großen Verarbeitungen werden Wagners *Tristan und Isolde* und Thomas Manns *Tristan* gezählt.<sup>80</sup> Diese zwei Werke ähneln sich in vielen Aspekten, beispielsweise in der Erzähllinie, Erzählweise, Symbolik, Charakterisierung und Sprache. Es gibt sogar Phrasen, die von Wagners Libretto ausgeliehen werden.<sup>81</sup>

Die Komposition der Gestalten wird von Wagners *Tristan und Isolde* (1865) inspiriert. Die Namen entsprechen zwar nicht, aber die Charakteristik ähnelt sich. Der König Marke, Gemahl von Isolda und Graf Klöterjahn, Gabrieles Ehemann sind beide mächtigen und gesellschaftlich hoch gestellten, pragmatischen Männer, die stark in der materialistischen Welt verankert sind. Sie beide haben eine nicht zu ihnen passende Ehefrau, die in der Beziehung leidet. Herr Spinell und Tristan bewundern beide ihre Musen, Isolde und Gabriele. Diese Frauen sind zu einem anderen Mann als zu ihrem Ehemann angezogen. In beiden Werken kommt das starke Liebesdreieck zusammen mit der verbotenen Liebe vor. Der Unterschied liegt vor allem in Gabrieles Stellung. Es wird nie explizit gesagt, dass sie ihren Mann nicht liebt, höchst wahrscheinlich täuscht sie sich selbst, dass sie ihren Mann liebt oder mindestens, dass sie ihn mal liebte. Sie hat keine Leidenschaft für ihren Mann, aber sie ist ihm völlig ergeben. Ihre wahren Gefühle werden von ihr streng kontrolliert und unterdrückt. Deswegen ist es unmöglich, zu schätzen, wie tief ihre Zuneigung zu Spinell ist, es ist auch möglich, dass ihre Sympathie entwickelt sich nur anhand seiner Bewunderung und Interesse. Im Gegenteil, Isolde ist an Tristan mit einer leidenschaftlich ununterdrückbaren Liebe gebunden.

Im Unterschied zu der Oper, wo sich die Geschichte im Sommer abspielt, trifft sich das Liebespaar aus Manns *Tristan* im Winter. Denn die Winterkälte und Frost stellen das Verhalten der Liebenden dar. Mann weicht sich hier von Wagner ab. Die klassische Geschichte schildert eine zwar verbotene, aber leidenschaftliche Liebe, während sich Gabriele und Spinell in *Tristan*

---

<sup>80</sup> Tristan und Isolde. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [zit. 2022-03-16]. Abgerufen unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_und\\_Isolde](https://de.wikipedia.org/wiki/Tristan_und_Isolde).

<sup>81</sup> BOLDUC, Stevie Anne. A Study of Intertextuality: Thomas Mann's "Tristan" and Richard Wagner's "Tristan und Isolde." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* [online]. 1983, 37(1/2), 9 [zit. 2021-12-23]. Abgerufen unter: <https://doi.org/10.2307/1347270>.

distinguiert verhalten. Obwohl sie die Gesellschaft des anderen suchen, geht es um den einzigen Ausdruck der Gefühle. Gabrieles reserviertes Benehmen und Spinells leise Bewunderung bilden einen Kontrast zu den ausgesprochenen Gefühlen von Tristan und Isolde.

Das Motiv der Nacht wird beibehalten, der Schleier der Nacht ermöglicht den Liebenden sich mindestens anzunähern. Die Nacht symbolisiert deswegen sowohl die Liebe als auch den Tod, denn Nacht und Tod sind in der Kultur eng verbunden, was auch der häufig benutzte Euphemismus „der ewige Schlaf“ andeutet.

Eine weitere parallele stellt das Licht dar. Gabriele spielt das Klavier in einem blinkenden Kerzenlicht, während Isolde, um Tristan ein Zeichen zu geben, ihre Brandfackel löscht. Auch das Eindringen von Frau Spatz in den Salon, in dem sie Klavier spielt, stellt die Szene dar, in der Brangäne ihren Liebhabern Signale gibt. Der Auftritt von Frau Höhlenrauch steht dann wahrscheinlich für die Ankunft von König Markus.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> BOLDUC, Stevie Anne. A Study of Intertextuality: Thomas Mann's "Tristan" and Richard Wagner's "Tristan und Isolde." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* [online]. 1983, 37(1/2), 9 [zit. 2021-12-23]. Abgerufen unter: <https://doi.org/10.2307/1347270>.

## Schlusswort

Der Tod und die Kunst sind untrennbar miteinander verbunden. Der Tod ist ein untrennbarer Bestandteil des Lebens, und das Leben ist das Thema eines jeden literarischen Werks. Das Konzept des Todes hat im Laufe der Jahrhunderte viele Veränderungen erfahren, da seine Vorstellung und spätere Darstellung in erster Linie auf der vorherrschenden Kultur und Religion in der Gesellschaft beruht. Obwohl jede Epoche versucht, sich von den alten, überholten Ansichten und damit bis zu einem gewissen Grad von der alten Wahrnehmung des Todes zu befreien, trägt jede neue Epoche etwas von der Vorhergehenden in sich und reagiert auf diese.

Für die modernistische Auffassung vom Tod ist das 18. Jahrhundert der Wendepunkt, als sich das aufstrebende Bürgertum mit seiner modernen Lebensauffassung von den religiösen Dogmen abwandte. Im Gegensatz zum Mittelalter, in dem der Tod als Strafe für Sünden angesehen wurde, wird der Tod nun eher als integraler Bestandteil des Lebens betrachtet.

Paradoxaerweise rückte der Tod in dieser Zeit in den privaten Bereich und wird nicht mehr als kollektive Angelegenheit erlebt. Der Tod wird aus der Sphäre des öffentlichen Lebens verbannt und in die Abgeschiedenheit von Sanatorien, Krankenhäusern und Altersheimen verbannt, wie im späteren Werk *Tristan*. Diesem Wandel lag ein zeitgenössisches Verständnis des Menschen als autonomes und freies Wesen zugrunde, das sich nicht mit der Absolutheit der Natur und der Abkehr vom Christentum, das die Menschen zuvor durch seine Regeln gebunden hatte, deckte. Doch erst die Entfernung des Todes aus der öffentlichen Arena schuf Raum für die Fantasie der Künstler, und die Ästhetisierung des Todes begann. Das Zeitalter der Moderne behält die Privatisierung des Todes bei, weicht aber vom Trend der Ästhetisierung ab. Der Tod wird so tabuisiert, dass selbst seine Darstellung nicht mehr konkretisiert werden kann und nur noch in Symbolen vorkommt, wie im *Sterben* oder auch im *Tristan*. Interessant ist die Darstellung des Todes in *Der Thor und der Tod*, wo die Beschreibung des Todes der traditionellen mittelalterlichen Darstellung ähnelt, die Person aber nicht genau identifiziert wird.

Das Leben und damit auch das Sterben ist in der Moderne, anders als im Mittelalter, völlig frei von religiösen Einflüssen, deren Fehlen viel Unsicherheit und Angst in das Leben bringt. Ohne den Glauben wird dem Menschen ein Leben nach dem Tod ermöglicht und damit die Wiedervereinigung mit einem geliebten Menschen verwehrt. Dies stürzt den Menschen, der bereits der Gegenwart des allmächtigen Vaters beraubt war, in große Einsamkeit. Zugleich bleibt ohne Gott die Frage nach dem Sinn des Lebens offen. Das Fehlen eines klaren und unbestreitbaren Sinns des Lebens führte zu einer Verstärkung der abstrakten Angst vor dem

Tod. Das menschliche Leben lässt sich in vier verschiedene Ebenen unterteilen. Biologisches Leben, biografisches Leben, gegenseitige Existenz und der Sinn des Lebens. Die Angst vor dem Tod besteht in erster Linie in der Angst, die eigene Persönlichkeit zu verlieren und damit vergessen zu werden. Gleichzeitig ist der Tod für den Menschen, der nach Erfüllung im Leben sucht, eine Bedrohung, die ihn von der Suche abhalten kann, bevor er den Sinn seiner irdischen Existenz gefunden hat, oder den Prozess der Verwirklichung des Lebenssinns unterbrechen kann. Besonders deutlich wird diese Angst in dem Drama *Der Thor und der Tod*, wo Claudius sich weigert, den Tod zu akzeptieren, weil sein Leben nicht erfüllt ist. Im *Tristan* ist die Suche nach dem Leben eher skeptisch, Gabriele scheint auf der Suche nach dem Sinn des Lebens zu resignieren. In *Sterben* ist der Sinn des Lebens völlig verhöhnt worden, der Sinn des Lebens ist für Felix entweder unauffindbar oder völlig nutzlos. Der Tod steht in Schnitzlers Werk über dem Leben.

In der Moderne wird der Sterbende nicht nur von Gott verlassen, sondern, wie bereits angedeutet, auch von seinen Angehörigen. Sie können ihn nicht auf dem Weg des Todes begleiten. Diese Einsamkeit schafft eine Kluft zwischen den beiden Seiten. Der Sterbende hat Angst, allein zu sterben, während der Hinterbliebene sich von einem geliebten Menschen verlassen fühlt. Schnitzler zufolge ist der Tod, und damit die Angst vor Einsamkeit und Tod, stärker als menschliche Bindungen. Deshalb triumphiert der Stolz über den Edelmut ebenso wie die Liebe. Diese Überlegenheit des Todes gegenüber der Liebe zeigt sich auch im *Tristan*, wo der Tod der Liebe an erster Stelle realisiert wird. Hofmannsthal ist auch in diesem Fall am optimistischsten. Claudius empfindet Befriedigung bei dem Gedanken, dass ihn jemand geliebt hat. Für Felix ist diese Tatsache bedeutungslos.

Im Gesamtvergleich von *Der Thor und der Tod*, *Tristan* und *Sterben* zeigt eine sehr unterschiedliche Auffassung vom Tod, obwohl sie viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Sie alle lehnen mehr oder weniger die Ästhetisierung des Todes ab, stellen das Sterben mit der Abwesenheit einer göttlichen Instanz und der Distanz zwischen den Sterbenden und den Überlebenden dar. Auch beschäftigen sie sich mit dem Sinn des Lebens in der Konfrontation mit dem Tod. *Sterben* und *Tristan* arbeiten auch mit der Anwendung von Psychologie und Psychoanalyse auf die Figuren und das Motiv des Liebestods. Obwohl sie diese Themen teilen, ist ihr Ansatz recht unterschiedlich. Hofmannsthal beschäftigt sich in seinem Werk vor allem mit der Ästhetisierung des Todes. Es tarnt sich somit als ein im Wesentlichen nicht modernistisches Werk, aber Hofmannsthal nutzt die Geschichte, um die Leere und Unwirklichkeit einer solchen ästhetisierten und romantisierten Denkweise zu demonstrieren.

Manns Werk bildet eine Art Mittelweg zwischen dem von Schnitzler und dem von Hofmannsthal. *Tristan* intensiviert die in *Der Thor und der Tod* eingeführte Skepsis und Verzweiflung, die in *Sterben* auf die Spitze getrieben wird. Während Claudius in *Der Thor und der Tod* vor seinem Tod Versöhnung findet und im Tristan zum Abschied bereit ist, wird diese Versöhnung den Protagonisten in *Sterben* nicht gewährt. Im Tristan wird die Schönheit und Romantik des Todes erwähnt, aber seine Realität wird sofort geleugnet. Beim *Sterben* wird jeder Versuch, den Tod als schön zu empfinden, auf Pathos reduziert.

## Resumé

Tato práce měla shrnout pojetí smrti v německé modernistické literatuře. V textu je stručně popsáno, jak se tento pohled vyvinul. Modernistický pohled je následně ilustrován na 3 konkrétních dílech z tohoto období. Zároveň tak dojde k částečnému srovnání pojetí smrti popsaném v těchto dílech.

Smrt a umění jsou neoddělitelné. Smrt je neoddělitelnou součástí života a život je tématem každého literárního díla. Pojem smrti prošel v průběhu staletí mnoha změnami, neboť jeho pojetí a následná reprezentace vychází především z převládající kultury a náboženství ve společnosti. Ačkoli se každá epocha snaží oprostít od starých, přežitých názorů, a tedy do jisté míry i od starého vnímání smrti, každá nová epocha v sobě nese něco z té předchozí a reaguje na ni.

Pro modernistický pohled na smrt je zlomovým obdobím 18. století, kdy se vzrůstající se střední vrstvy s moderním pohledem na život odvrátily od náboženských dogmat. Na rozdíl od středověku, kdy byla smrt vnímána jako trest za hříchy, byla nyní smrt vnímána spíše jako nedílná součást života. Paradoxně se v tomto období smrt přesunula do soukromé sféry a přestala být prožívána jako kolektivní záležitost. Smrt byla vykázána ze sféry veřejného života a odsunuta do ústraní sanatorií, nemocnic a domovů důchodců, jako v novele *Tristan*. V pozadí této změny bylo soudobé chápání člověka jako autonomní a svobodné bytosti, které se neshodovalo s absolutností přírody a odvrácení se od křesťanství, které dříve svazovalo lidi svými pravidly. Ale právě odstranění smrti z veřejného prostoru vytvořilo prostor pro představivost umělců což vedlo k estetizaci smrti.

Doba moderny zachovává privatizaci smrti, ale odklání se od trendu estetizace. Smrt se stává natolik tabuizovanou, že ani její zobrazení již nelze konkretizovat a objevuje se pouze v symbolech, jako je tomu ve novele *Sterben* nebo v díle *Tristan*. Zajímavé je zobrazení smrti v *Der Thor und der Tod*, kde se popis smrti podobá tradičnímu středověkému zobrazení.

Život a s ním i umírání je v novověku, na rozdíl od středověku, zcela oprostěn od náboženských vlivů, jejichž absence vnáší do života mnoho nejistoty a strachu. Bez víry byla člověku odepřena možnost posmrtného života, a tím i možnost shledání s milovanou osobou, což člověka, již tak zbaveného přítomnosti všemohoucího Otce, uvrhlo do velké samoty. Zároveň bez Boha zůstává otevřená otázka smyslu života. Absence jasného a nezpochybnitelného smyslu života vedla k zesílení abstraktního strachu ze smrti. Strach ze smrti spočívá především v obavě, že ztratíme svou osobnost a budeme zapomenuti. Smrt je zároveň hrozbou pro člověka,

který hledá naplnění života, může ho zastavit v hledání dříve, než najde smysl své pozemské existence, nebo přerušit proces uskutečňování smyslu života. Tento strach je patrný zejména v dramatu *Der Thor und der Tod*, kde Claudius odmítá přijmout smrt, protože jeho život není naplněn. Mann je v hledání smyslu života skeptičtější, Gabriele jako by na něj rezignovala. U Schnitzlera je smysl života zcela zesměšněn, smysl života je pro Felixe buď nedohledatelný, nebo zcela zbytečný. Smrt stojí ve Schnitzlerově novele nad životem.

V moderní době je umírající člověk opuštěn nejen Bohem, ale také, jak již bylo naznačeno, svými příbuznými, neboť umírajícího nemohou doprovázet po smrti. Vzniklá osamělost na obou stranách vytváří propast. Umírající se bojí umírat sám, zatímco pozůstalý se cítí opuštěn milovanou osobou. Podle Schnitzlera je smrt, a tedy i strach z osamělosti a smrti, silnější než lidská pouta. Tato nadřazenost smrti nad láskou je patrná i v díle *Tristan*. Hofmannsthal je i v tomto případě nejoptimističtější. Claudius cítí uspokojení při pomyšlení, že ho někdo miluje. Pro Felixe je tato skutečnost bezvýznamná.

Celkové srovnání románů *Der Thor und der Tod*, *Tristan a Sterben* ukazuje velmi odlišné pojetí smrti, i když mají mnoho podobností. Všechny více či méně odmítají estetizaci smrti, zobrazují umírání s absencí božské instance a propastí mezi umírajícím a pozůstalými a zabývají se smyslem života v konfrontaci se smrtí. Schnitzler ve *Sterben* a Mann v *Tristan* také pracují s aplikací psychologie a psychoanalýzy na jejich postavy. Ačkoli mají společná témata, jejich přístup je zcela odlišný. Hofmannsthalovo lyrické drama se zabývá především estetizací smrti. Na první pohled se nezdá býti modernistickým dílem. Nicméně Hofmannsthal využívá tohoto příběhu právě k tomu, aby ukázal prázdnotu a nereálnost estetizovaného a romantizujícího způsobu myšlení. Mannovo dílo tvoří jakýsi střed mezi Schnitzlerovým a Hofmannsthalovým dílem. *Tristan* prohlubuje skepsi a zoufalství, které se objevily v *Der Thor und der Tod* a které jsou ve *Sterben* dovedeny do krajnosti. Zatímco Claudius nachází před svou smrtí smíření v *Tristan* a ve *Sterben* se tohoto komfortu hrdinům nedostává. V *Tristan* je sice zmíněna krása a romantika smrti, ale její reálnost je okamžitě popřena. Ve *Sterben* je jakákoli snaha vnímat smrt jako krásnou dovedena do patosu. Mann ponechává čtenáři v hrůze umírání alespoň jiskřičku naděje na štěstí, Schnitzler jakoukoli naději na krásu mění v něco nesmírně obudného.

## **Abkürzungen**

bzw.

beziehungsweise

d. h.

das heißt

n. Chr.

nach Christus

S.

Seite

z. B.

zum Beispiel

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

SCHNITZLER, Arthur. *Sterben*. Stuttgart: Reclam Verlag, 2019. ISBN 978-3-15-018429-5.

HOFMANNSTHAL, Hugo. *Der Thor und der Tor*. 46. Aufgabe. Insel Verlag, 2001. ISBN 3458080287

MANN, Thomas. *Tristan*. Forgotten books, 2018. ISBN 978-0259840978

### Sekundärliteratur:

ALLERDISSEN, Rolf. Arthur Schnitzler: *Impressionistisches Rollenspiel und skeptischer Moralismus in seinen Erzählungen*. Bonn: Bouvier, 1985. ISBN 978-3416017909.

BLUM Mechthild, NESSELER Thomas (Hrsg.): *Tabu Tod*. 1. Aufgabe Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. ISBN 3-7930-0762-6

BOLDUC, Stevie Anne. A Study of Intertextuality: Thomas Mann's "Tristan" and Richard Wagner's "Tristan und Isolde." *Rocky Mountain Review of Language and Literature* [online]. 1983, 37(1/2), 9. Abgerufen unter: <https://doi.org/10.2307/1347270>.

BOLTERAUER Alice. *Selbstvorstellung: Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne*. Freiburg im Breisgau 2003.

CLAYTON NS, Bussey TJ, Dickinson A. Can animals recall the past and plan for the future? *Nat Rev Neurosci*. 4.8. 2003. doi: 10.1038/nrn1180. Abgerufen unter: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12894243/>.

DIAS, Luis. Death and the Violin. *WordPress.com* [online]. 15.11.2015. Abgerufen unter: <https://luisdias.wordpress.com/2015/11/15/death-and-the-violin/>

DIETMAR, Bittrich. Der Blick aus dem Fenster. Zu einem Motiv in Schnitzlers „*Sterben*“. In: *Philobiblion* 25, 1981, H. 2.

EBELING, Hans. *Der Tod in der Moderne*. Königstein: Verlag Anton Hain Meisenheim, 1979. ISBN 3-445-01946-0.

FRITSCHKE Alfred. *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/M. 1974.

GERMA-ROMANN Hélène: *Du „bel mourir“ au „bien mourir“*. *Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*. Genève 2001.

HARNACK Adolf: *Lehrbuch der Dogmengeschichte*. Freiburg: Academic in Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

JUNGBLUTH Günther (Hrsg.): *Johannes von Templ. Der Ackermann aus Böhmen*. Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag, 1969.

KÜMPER Hiram: *Tod und Sterben: Lateinische und deutsche Sterbeliteratur des Spätmittelalters*. Köln: WiKu-Verlag, 2007. ISBN 978-3-86553-155-1.

LANDSBERG, Paul Ludwig. *Die Erfahrung des Todes* [online]. 1. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2009. ISBN 978-3-88221-660-8. Abgerufen unter: <https://www.matthes-seitz-berlin.de/fs/products/die-erfahrung-des-todes/000306.etext.pdf>.

Literary Death. Literary Articles [online]. August 19, 2012. Abgerufen unter: <https://literacle.com/literary-death/>.

MATTHIAS, Bettina. *Masken des Lebens – Gesichter des Todes: zum Verhältnis von Tod und Darstellung im erzählerischen Werk Arthur Schnitzlers*. Würzburg, 1999.

Nationalgalerie. Selbstbildnis mit fiedelndem Tod. *Museum-digital* [online]. 2.11.2021. Abrufen unter: <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=143549>

*Patrologia Latina*, Bd. 14.

PAUL, Astrid. *Der Tod in der Literatur um 1900: literarische Dokumentationen eines mentalitätsgeschichtlichen Wandels*; [dargestellt an Theodor Fontanes Der Stechlin, Thomas Manns Buddenbrooks und Arthur Schnitzlers Sterben]. Marburg: Tectum Verlag, 2005. ISBN 3-828-88843-7.

PFEIFFER, Joachim. *Tod und Erzählen: Wege der literarischen moderne um 1900*. Tübingen: De Gruyter, 1997. ISBN 978-3484181465.

POSER, Hans. Schnitzlers Erzählung „Sterben“ – eine Diagnose ohne Therapie. In: *Literatur für Leser*. Bd. 4. 1980.

PRIESTER, Karin. *Mythos Tod: Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*. Berlin: Philo, 2001. ISBN 9783825702335.

REHM, Walter: Zur Gestaltung des Todesgedankens bei Petrarca und Johann von Saaz. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1927(5).

RILKE, Rainer Maria. *Sämtliche Werke: 6 Malte Laurids Brigge: Prosa 1906-1926*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1966.

RUDOLF, Rainer: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Sterben*. Köln u.a. 1957.

SEUBOLD, Günter a Thomas SCHMAUS. *Ästhetik des Todes: Tod und Sterben in der Kunst der Moderne*. Bonn: DenkMal Verlag, 2013. ISBN 978-3-935404-26-6.

SCHADER, Brigitta. *Schwindsucht: Zur Darstellung einer tödlichen Krankheit in der deutschen Literatur vom poetischen Realismus bis zur Moderne*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1987. ISBN 9783820486513.

SCHALLER Hans Martin: Der Kaiser stirbt. In: BROST Arno u.a. (Hrsg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanzer Bibliothek, 1993.

SCHELER, M.F. Tod und Fortleben, in: *Gesammelte Werke X, Schriften aus dem Nachlaß I*. Bern: A. Franke AG Verlag, 1957.

STEVEN, Christoph. *Darstellungen des Todes in der Literatur*. GRIN [online]. München: GRIN Verlag, 1997. Abgerufen unter: <https://www.grin.com/document/34566>.

Tristan und Isolde. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Abgerufen unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Tristan\\_und\\_Isolde](https://de.wikipedia.org/wiki/Tristan_und_Isolde).