

KONTEMPORÄR

BAND 21

Andrea Klatt

Mein Tod.
Fiktionales und faktuales
Erzählen des eigenen Todes

OPEN ACCESS



J.B. METZLER

Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Band 21

Reihe herausgegeben von

Christian Klein, Wuppertal, Deutschland

Wissenschaftlicher Beirat

Moritz Baßler, Münster, Deutschland

Wolfgang Emmerich, Bremen, Deutschland

Sven Hanuschek, München, Deutschland

Josef Haslinger, Leipzig, Deutschland

Klaus Kastberger, Graz, Österreich

Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, Deutschland

Paul Michael Lützeler, Saint Louis, MO, USA

Gesa Schneider, Zürich, Schweiz

Eckhard Schumacher, Greifswald, Deutschland

Hubert Winkels, Köln, Deutschland

In „Kontemporär“ erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Andrea Klatt

Mein Tod. Fiktionales und faktuales Erzählen des eigenen Todes



J.B. METZLER

Andrea Klatt 
Freiburg, Deutschland



ISSN 2520-8799 ISSN 2520-8802 (electronic)
Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
ISBN 978-3-662-69271-4 ISBN 978-3-662-69272-1 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-69272-1>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk wurde gefördert durch das DFG Graduiertenkolleg 1767 *Faktales und fiktionales Erzählen* sowie durch den Publikationsfond der Universität Freiburg.

Diese Studie wurde im Sommersemester 2021 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. als Dissertation angenommen und mit summa cum laude bewertet. Der Text wurde für den Druck leicht überarbeitet. Erstgutachterin: Prof. Dr. Michaela Holdenried. Zweitgutachter: Prof. Dr. Carl Eduard Scheidt. Drittgutachter: Prof. Dr. Ralph Häfner. Datum der mündlichen Prüfung: 04.05.2022.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2025. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.

Open Access Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandabbildung: Ausschnitt aus Jacob van Ruisdael: An extensive landscape with ruins (London, National Gallery) © National Gallery Global Limited/akg

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

Danksagung

Mein erster Dank gehört Prof. Dr. Michaela Holdenried für das Begleiten dieser Arbeit als Doktormutter. Meine Studie hat in großem Maß von ihrer Expertise profitiert und knüpft an grundlegende Ideen ihrer Autobiographieforschung an. Meinem Doktorvater Prof. Dr. Carl-Eduard Scheidt danke ich für die regelmäßigen langen Gespräche und das gemeinsame ergebnisoffene Nachdenken über den Tod. Seine Impulse aus der Psychosomatik waren eine große Bereicherung und seine pragmatischen Ratschläge mir mehrfach Schutzplanke angesichts der zu begrenzenden Weite des interdisziplinären Arbeitens.

Prof. Dr. Monika Fludernik danke ich für das Herzblut, mit dem sie das DFG-Graduiertenkolleg 1767 *Faktuales und fiktionales Erzählen* in Freiburg i. Br. geleitet hat, in dessen Rahmen ich meine Studie zum Großteil angefertigt habe. Das Graduiertenkolleg war der intellektuelle Nährboden meiner Arbeit und ich danke für unzählige inspirierende Gespräche und Schreibwerkstätten Dr. Daniela Henke, Nikola Keller, Sebastian Kleinschmidt, Dr. Jacob Langeloh, Julian Menninger, Vera Podskalsky und Dr. Shevek Selbert. Ganz besonders gilt mein Dank Dr. Nora Zügel für ihren kritischen Geist, der mir beim Nachdenken Stütze und Herausforderung war. Prof. Dr. Eva von Contzen danke ich herzlich für ihre anerkennende Kritik und ihre großzügige Ermutigung. Prof. Dr. Ansgar Nünning möchte ich für entscheidende richtungsweisende Ratschläge die Anlage der Studie betreffend danken und Prof. Dr. Matías Martínez für das Korrekturlesen eines meiner Kapitel und den kritischen Austausch darüber.

Neben dem Graduiertenkolleg war mit das wöchentliche Forschungskolloquium meiner Erstbetreuerin ein lieb gewonnener Anker der Inspiration und des kollegialen Disputs, für den ich Prof. Michaela Holdenried sehr dankbar bin. Für den kritisch wertschätzenden Schlagabtausch in diesem Rahmen danke ich herzlich René-Raphael Freudenthal, Dr. Johannes Görbert, Caren Bea Henze, Dr. Jian Liu, Dr. Eva-Maria Post, Mirja Riggert, Hanna Rinderle, Dr. Simon Sahner, Jeremias Stein und Dr. Tom Vanassche.

Für die freundliche Aufnahme dieses Buchs in die Reihe *Kontemporär. Schriften zur Gegenwartsliteratur* bedanke ich mich bei den Herausgebern Prof. Dr. Matías Martínez und PD Dr. Christian Klein sowie bei Oliver Schütze vom J.B. Metzler Verlag.

Drei Freundschaften haben dieses Buch über acht Jahre begleitet: Dr. Johannes Franzen hat mir in freundschaftlicher Verbundenheit wichtige Anfangs-, Durchhalte- und Schlusimpulse gegeben, für die ich ihm danke. Dr. Verena Spohn hat das Manuskript mehrfach korrigiert und jeden Gedanken darin mitgedacht. Mein Dank für die genaue Lektüre und den unumstößlichen freundschaftlichen Rückhalt gilt ihr in besonderem Maße. Dr. Sarah Gouda danke ich von Herzen für den intensiven Austausch über Psychoanalyse und dafür, dass sie mir eine tief verbundene Freundin und Denkpartnerin ist. Für freundschaftliche Korrekturdienste und das Interesse an meiner Arbeit danke ich außerdem Siegfried Fuchs, Oriol Klatt, Lena Luff und Dr. Minh Tam Luong.

Folgenden Frauen möchte ich für ihre bezahlte und unbezahlte Reproduktionsarbeit im Hintergrund danken: Habibe Bilgis, Elvira Ganter, Christine Weber und meiner Mutter Maria Klatt. Ohne ihre Arbeit hätte ich dieses Buch nicht schreiben können. Ihnen gebührt mein größter Dank.

Meinem Mann möchte ich für die entbehrungsreiche liebevolle Unterstützung danken, von der die Vereinbarkeit von Familie und wissenschaftlichem Arbeiten entschieden abhing. Auch meinen beiden Kindern möchte ich danken, dafür, dass sie mich Dinge gelehrt haben, die in diesem Buch, ohne zitiert werden zu können, verborgene Nester gebaut haben.

Diese Arbeit ist im Andenken an meinen Vater Reinhard Klatt entstanden. Ihm ist die Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1	Der virtuelle und der wirkliche Tod	5
2	Narratologische Thanatologie. Forschungsstand und Forschungslücke	9
3	Methode. Erzähltheorie, Fiktionstheorie, Psychologie und Philosophie	13
4	Textkorpus. Auswahlkriterien und Zusammensetzung.....	15
5	Aufbau der Studie	16
6	Arbeitshypothese.....	18
7	Lebenspraktischer Beitrag	18
2	Thanatologisches Erzählen aus diachroner und komparatistischer Perspektive	21
1	Sterbeerzählungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Vom realistischen zum täuschenden Erzählen.....	21
2	Sterbeerzählungen von 1950 bis heute: Von der Provokation zum Klischee.....	24
3	Konzepte und Begriffe für eine thanatologische Erzählanalyse	29
1	Erzähltheorie.....	29
1.1	Traditionelle Erzähltheorie.....	29
1.2	Strukturalistische Erzähltheorie.....	30
1.3	Erzähltheorie ab 1990	32
2	Fiktionstheorie	35
2.1	Semantische und pragmatische Fiktionstheorie.....	35
2.2	Fiktionssignale und unmarkierte Faktualität	36
2.3	Hybridisierung, Autofiktion und Panfiktionalismus.....	37
2.4	Authentizität.....	40
3	Psychoanalyse und narrative Psychologie	42
3.1	Wunsch, Wunscherfüllung, Konflikt und Illusion	42
3.2	Bewältigung, Coping, Ressourcen und Abwehr.....	44

3.3	Funktionen des Erzählens	48
3.4	Dysfunktionen des Erzählens	50
4	Todesphilosophie	51
4.1	Eigentlichkeit. Der <i>eigene</i> Tod als der <i>eigentliche</i> Tod	51
4.2	Erfahrungshaftigkeit. Ist der eigene Tod eine Erfahrung?	54
4	Das Erzählen des eigenen Todes. Narrative Spezifika	61
1	Der Tod als Erzählgegenstand	61
1.1	Sterben in der Ich-Form	62
1.2	Generelle Ereignishaftigkeit des Todes	65
1.3	Spezifische Ereignishaftigkeit des Todes	68
1.4	Plot, Emplotment und <i>broken narratives</i>	73
1.5	Zum Erzählwert des Todes	75
2	Faktuale Sterbeerzählungen als funktionale Erzählungen	77
2.1	Ich-Anwesenheit in den Erzählanfängen	77
2.2	Das Ich im „Tumel der Pronomen“	83
2.3	Emplotment als „Hineindichtung eines Subjekts“	90
2.4	Erzählte Sterbe- und Krankenhauserfahrungen als Todesbewältigung.	95
2.5	Temporalität im Tagebuch	99
2.6	Die Erfahrungslosigkeit der anderen. Zur Dialogizität diaristischen Erzählens.	101
3	Fiktionale Sterbeerzählungen und die Suspension der Wirklichkeitsreferenz	105
3.1	Zur Ontologie fiktiven Sterbens	105
3.2	Täuschung und Enttäuschung im postmortalen Erzählen	109
3.3	Narrativisierung in Zeugnissen medialer Nachwirkung.	111
3.4	Komposition und Zeitlichkeit.	113
4	Zwischenfazit: Begrenzung und Entgrenzung	115
5	Einzelanalysen	117
1	Der Tod des Autors. <i>Arbeit und Struktur</i> (2013) von Wolfgang Herrndorf als faktuale Sterbeerzählung	117
1.1	Blog und Faktualität.	118
1.2	„Dämmerung“. Psychisch-funktionales Erzählen vs. Fiktionalisierung	122
1.3	War Wolfgang Herrndorf am 09.04.2012 im Plötzensee schwimmen? Zum Umgang mit Erfundenheit und Nicht- Wissen	127
1.4	Sich selbst zeigen. Zur Authentizität der Fotografien	128
1.5	Kommunikation und Kontrolle	131
1.6	Der eigene Tod als Mitteilung	134
1.7	Dialog und Fremdheit	138
1.8	Faktualität in Zeiten des Todes.	140
1.9	<i>Arbeit und Struktur</i> als faktualer Text. Ein Plädoyer	143

1.10	Zusammenfassung	148
1.11	Intermezzo: Tod und Gender	149
2	Hybrides Erzählen und der eigene Tod in Tage wie Hunde (2019) von Ruth Schweikert.	160
2.1	Paratexte und der Begriff der Autofiktion	162
2.2	Faktizität in den ‚unendlichen Spielräumen der Schrift‘	165
2.3	Präsentes Erzählen.	168
2.4	Die Konjugation des Todes	172
2.5	Der kontrollierbare und der kontingente Tod.	176
2.6	Geburt und Geburtlichkeit	180
2.7	Salutogenetische Funktionen des Erzählens	183
2.8	Hybridisierung und Coping	187
2.9	Zusammenfassung	187
2.10	Intermezzo: Wahrheitsfähigkeit von Fakten und Fiktionen	188
3	Die narrative Erfindung des eigenen Todes in Robinsons blaues Haus (2012) von Ernst Augustin	190
3.1	Fokalisierung und retrograde Paralipse	193
3.2	Bauen, Wohnen und Leben als metonymische Assoziation.	198
3.3	„Ich auch.“ Intertextualität als erzählerische Existenzvergewisserung.	202
3.4	Lebensgeschichtliches Erzählen.	207
3.5	Das Sterben ist ein Traum	212
3.6	Wunscherfüllendes Erzählen. Seemannsgarn und Psychoanalyse	213
3.7	„Ein geradezu obszönes Erbe“. Zur „Moral“ und ihrer Wahrheitsfähigkeit in den medialen Nachwirkungen	218
3.8	Zusammenfassung	221
6	Schluss	223
1	Sterbeerzählungen: Was ist ihr wirklicher Wert? Ein Fazit.	223
2	Ergebnisse: Funktions- und Wirkungspotenziale des Erzählens.	226
3	Forschungsdesiderate	233
	Literatur.	237

Kapitel 1

Einleitung



But I am writing across a gap so filled with death—real death, the fact of it—that it is hard to believe that I am still so very much alive and writing this.

Audre Lorde

Auf die Tatsache, sterben zu müssen, kann der Mensch nicht *nicht* reagieren. Der eigene Tod kann verklärt, verdrängt, geleugnet, intellektualisiert, akzeptiert und antizipiert werden: In irgendeiner Weise muss man sich zu ihm verhalten.¹ Der Mensch kann sich als sinnsuchendes Wesen ohne konkreten Anlass dem Faktum stellen, dass er irgendwann sterben muss, oder durch den Verlust eines anderen Menschen, einen Unfall, eine lebensbedrohliche Krankheit oder das Älterwerden mit seiner Sterblichkeit oder seinem baldigen Tod konfrontiert sein. Die Weise, wie jede einzelne Person² ihrem eigenen Tod begegnet, ist individuell

¹Die Unmöglichkeit, sich nicht zu verhalten, haben Paul Watzlawick, Janet H. Beavin u. a. in dem Axiom geprägt, dass man nicht *nicht* kommunizieren kann (Paul Watzlawick, Janet H. Beavin u. a.: Menschliche Kommunikation 1969). Edgar Heim überträgt das Axiom auf das Krankheitsverhalten, wenn er schreibt, dass sich auf Krankheit „(psycho)sozial nicht nicht-reagieren“ lässt (Edgar Heim: Krankheitsauslösung – Krankheitsverarbeitung, S. 366 und 367) und übertrage ich hier auf das Todesverhältnis. Zu den unterschiedlichen Verhaltensformen in der Bewältigung sei hier auf die Forschung von Richard S. Lazarus und Susan Folkman (1984), Gabriele Lucius-Hoene (2002), Carl Eduard Scheidt und Gabriele Lucius-Hoene (2015a) verwiesen, mit der ich mich in Kap. 3, Abschn. 3.2 der vorliegenden Studie eingehender befasse.

²Personen, Rollen und Instanzen werden in der vorliegenden Studie möglichst (gender)inklusiv benannt. Gängige wissenschaftliche insbesondere narratologische Termini im generischen Maskulinum wie ‚Autor‘, ‚Erzähler‘ und ‚Leser‘ bilden die Wirklichkeit nicht neutral ab, sondern fördern einseitig die Sichtbarkeit männlicher Akteure in der Wissenschaft und im Literaturbetrieb. Eine gendersensible Sprache berücksichtigt dagegen das demokratische Prinzip der Gleichbehandlung aller Gender. Im Sinne dieses Prinzips wird in der vorliegenden Studie die dudenkonforme und lesefreundliche neutrale Schreibweise durch die Verwendung von

unterschiedlich, denn im Todesbewusstsein besteht, wie Max Scheler schreibt, „eine große Variationsbreite, welches Maß von Klarheit und Deutlichkeit die Idee des Todes für die Menschen gewinnt, und welches Maß von Interesse und Aufmerksamkeit sie diesem Inhalte zulenken.“³

In einer Situation existenzieller Fragilität sind Mechanismen der Stabilisierung und der Leidreduzierung unabdingbar, um eine psychische Entgleisung zu verhindern. Menschen können in einer existenziellen Notlage ihr psychisches Gleichgewicht halten, indem sie sich sprachlich-kommunikativ mit der Krise auseinandersetzen und *Geschichten erzählen*. Mündliche Erzählformen wie private Alltagserzählungen oder klinische und therapeutische Erzählungen, aber auch schriftlich-literarische Erzählformen können eine wichtige Ressource in der konkreten Todeskonfrontation darstellen. Die Variationsbreite zeigt die Adaptivität des Erzählens an idiosynkratische Bewältigungsformen, die auch insbesondere in der Verwendung verschiedener Erzählformen deutlich wird.

Dafür möchte ich ein Beispiel anführen: Der Medizinsoziologe Arthur W. Frank erleidet mit 39 Jahren einen Herzinfarkt und erhält ein Jahr später die Diagnose einer Krebserkrankung. Um die Erfahrung der Todesnähe zu verarbeiten, schreibt er eine autobiographische Erzählung mit dem Titel *At the Will of the Body* (1991). Vier Jahre später schreibt Frank die Studie *The Wounded Storyteller* (1995), in der er den Nexus von Erzählen, Krankheit und Sterben soziologisch untersucht. Zu Beginn der Studie weist er daraufhin, dass seiner wissenschaftlichen Untersuchung die Beobachtung zugrunde liegt, dass er selbst durch Leidenserzählungen anderer zu seiner eigenen Geschichte und zur Heilung gefunden habe. Franks Studie kreist um einen Erfahrungskern, der im weitesten Sinne ein narratives Element darstellt. Erzählen bedeutet, zumindest nach der

Pluralformen wie zum Beispiel ‚die Rezipierenden‘ oder ‚die Erzählenden‘ verwendet. Im Singular finden neutrale Formen wie ‚die erzählende Figur‘, ‚die erzählende Person‘ oder ‚die Erzählinstanz‘ Verwendung. Während sich manche Pluralformen etabliert haben, müssen jedoch auch Neuwortschöpfungen gewagt werden. An den Stellen, an denen keine sinnvollen neutralen Formen gebildet werden können, wird die Doppelpunkt-Schreibweise (‚Autor:innen‘) verwendet, die bisher nicht dudenkonform ist, aber auf immer größere Akzeptanz stößt. Der Artikel bezieht sich aufgrund der Lesefreundlichkeit auf die weibliche Form (also „die Adressat:in“ statt „der:die Adressat:in“). Die Vornamen der zitierten Personen werden als wichtiger Teil der geschlechtlichen Identität und zur Sichtbarmachung derselben in den Fußnoten, im Literaturverzeichnis und auch im Fließtext ausgeschrieben. Die Barrierefreiheit wird mit gendergerechter Sprache nur bedingt gefördert. Für Personen mit Autismus und Asperger-Syndrom kann der Text durch die Doppelpunkt-Schreibweise noch komplizierter werden. Für blinde Personen ist die Variante des Doppelpunktes zumindest die aktuell beste Lösung, da Satzzeichen in den gängigen Screenreadern nicht vorgelesen werden und somit den Textfluss nicht stören, wie es durch das Vorlesen von Sternchen geschieht. Die ungelöste Problematik der fehlenden Barrierefreiheit erfordert weiteres Nachdenken darüber, wie Wissenschaft inklusiver werden kann. Die Entscheidung für die Doppelpunktvariante erscheint im zukünftigen dynamisch-veränderlichen Diskurs möglicherweise als ungünstig, stellt aber aus den genannten Gründen die aktuell beste aller unzufriedenstellenden Möglichkeiten dar, Personen, Rollen und Instanzen zu benennen.

³Max Scheler: Tod und Fortleben, S. 21.

Minimaldefinition von Tilmann Köppe und Tom Kindt, mindestens zwei Ereignisse in einer mündlichen oder schriftlichen Sprachhandlung temporal zu ordnen und in „mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander“⁴ zu verbinden. In *The Wounded Storyteller* wird durch die persönliche Involviertheit des Verfassers das wissenschaftliche Schreiben in eine temporale und kausale Beziehung zu der Erkrankung gestellt. Ohne dass es sich um eine Geschichte im engeren Sinn handeln würde, lässt sich von einem narrativen Kern sprechen, aus dem sich die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod entwickelt.

Eine vollständig ausgebildete Narration im engeren Sinne mit einer Handlung, die Anfang, Mitte und Schluss umfasst und durch eine Erzählinstanz vermittelt wird, stellt der Roman *Suicide* (2008) des französischen Schriftstellers und Fotografen Édouard Levé dar. Die Romanhandlung beginnt damit, dass der Ich-Erzähler den Suizid eines Freundes, den er durchgängig mit Du anspricht, beschreibt:

An einem Samstag im August verlässt du in Tenniskleidung deine Wohnung. Deine Frau begleitet dich. In der Mitte des Gartens lässt du sie wissen, dass du deinen Tennisschläger im Haus vergessen hast. Du kehrst zurück, um ihn zu holen, doch statt dich dem Schrank im Flur zuzuwenden, wo du den Schläger normalerweise aufbewahrst, steigst du hinunter in den Keller.

Deine Frau bemerkt davon nichts, sie ist draußen geblieben, es ist ein schöner Tag, sie genießt die Sonne. Einige Augenblicke später hört sie einen Schuss. Sie stürmt ins Haus, sie schreit deinen Namen, merkt, dass die Tür zum Keller offen steht, läuft hinab und findet dich. Du hast dir eine Kugel in den Kopf geschossen, mit einem Gewehr, das du sorgfältig dafür präpariert hattest. Du hast auf dem Tisch einen Comicband aufgeschlagen liegen lassen. In ihrer Erschütterung stützt sich deine Frau auf den Tisch, das Buch fällt herunter und klappt zu, bevor sie begreifen kann, dass sich darin deine letzte Mitteilung befand.⁵

Der Ich-Erzähler rekonstruiert nach dem Suizid seines Freundes dessen Persönlichkeit und Lebensgeschichte und wirft die Frage nach dem Suizidmotiv auf, ohne sie zu beantworten. Der Verfasser dieses Textes, Édouard Levé, erhängte sich zehn Tage, nachdem er das Romanmanuskript an den Verlag geschickt hat. Der Klappentext des Verlags informiert nicht nur über diese Entstehungsumstände, sondern legt auch nahe, dass der Roman nicht mehr unbefangen als Fiktion bezeichnet werden könne. Ebenso ließe sich laut der Rezensentin Nora Gantenbrink „der Roman zwangsweise nicht mehr nur als Fiktion lesen, das Gegenüber in *Selbstmord* ist nicht mehr nur ein Freund des Erzählers. Das erzählerische ‚Du‘ wird zugleich ein ‚Ich.‘“⁶ Dem fiktionalen Text *Suicide* wird damit eine ähnliche Funktion zugeschrieben wie dem aufgeschlagenen Comicband auf der

⁴Tilmann Köppe und Tom Kindt: Erzähltheorie, S. 43.

⁵Édouard Levé: *Selbstmord* 2012 [2008], S. 5.

⁶Nora Gantenbrink: Roman *Selbstmord*. Der Eigentümer des Todes. www.spiegel.de/kultur/literatur/rezension-selbstmord-von-edouard-leve-a-843527.html [31.05.2021].

diegetischen Ebene, nämlich die eines verrästelten Vermächtnisses, das nach den Motiven des enigmatischen Suizids zu befragen ist.⁷

Den Beispielen von Arthur W. Frank und Édouard Levé ist gemeinsam, dass sich ihre Verfasser mit ihrer existenziellen Fragilität und dem eigenen Tod auf erzählerischen Umwegen oder Abwegen auseinandersetzen. Arthur W. Frank schreibt (nach seinen Memoiren) einen wissenschaftlichen Text, den er als Verarbeitungsleistung deklariert, und Édouard Levé bereitet seinen Suizid in der Fiktion vor und hinterlässt statt eines autobiographischen Abschiedsbriefs einen fiktionalen Erzähltext. Die kontextuellen und individuellen Unterschiede in der abwehrenden oder annähernden Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod spiegeln sich in den narrativen Mitteln wider.

Die Konzepte von Fiktionalität und Faktualität spielen in Krankheits- und Sterbeerfahrungen implizit und explizit eine wichtige Rolle. In autobiographischen Sterbeerzählungen wird auf den Fiktionsbegriff rekurrierend eine Eindringlichkeit des realen Sterbeerlebens erreicht, wie folgender Auszug aus Christoph Schlingensiefs Tagebuch über seine Lungenkrebs Erkrankung zeigt:

Vor allem habe ich Angst vor dem Moment, wenn ich nach der OP aufwache und alle um mich herumstehen und gucken. Wahrscheinlich ist mir dann alles scheißegal, weil es nur darum geht, Luft zu schnappen und irgendwie über die nächste Runde zu kommen. Aber ich frage mich, was das für ein Blick sein wird, wenn die Leute einen dann anstarren. Da werde ich in deren Blicken die Wahrheit sehen, die Wahrheit, dass der selbstherrliche, unsterbliche Typ da reduziert ist auf das, was kurz vor Asche ist. Und das macht mir Angst, weil ich diesen Einbruch des Realen ja noch nie erlebt habe, weil es ja keine Fiktion mehr ist, kein Schauspiel, bei dem ich den Zuschauern einen Herzinfarkt vorspiele.⁸

In der Fiktion wurde *ex negativo* die Sterbewirklichkeit in weite Ferne gerückt, statt auf diese antizipierend vorzubereiten, sodass hier bei Schlingensief die Abgrenzung von der Fiktion als Intensitätsmarker der Erfahrung fungiert.⁹

In dem kurzen Textausschnitt aus *The Cancer Journals* (1980) von Audre Lorde, der dieser Studie vorangestellt ist, rüttelt wiederum gerade das Faktum, bald zu sterben, an der Überzeugung, ein Teil der Wirklichkeit zu sein und diese darstellen zu können. Angesichts der in der Antizipation gefühlten Wirklichkeit

⁷Der aufgeschlagene Comicband als Kommentar eines Suizids erinnert an die Umstände eines weiteren Autorensuizids: Nach dem mutmaßlichen Suizid Paul Celans im Jahr 1970 wird ebenfalls ein aufgeschlagenes Buch auf seinem Schreibtisch als Suizidkommentar interpretiert. Bei diesem Buch handelt es sich um eine Hölderlin-Biographie, auf deren aufgeschlagener Seite folgendes Zitat von Clemens von Brentano über Hölderlin unterstrichen war: „Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens.“ Vgl. Krishna Kops: Paul Celan. Dichter, Überlebender, Heimatloser. www.dw.com/de/paul-celan-100-todesfuge/a-55652047 [11.06.2021]; Zu Rezeptionsvorgängen, die vom Suizid der Autor:in geprägt sind, siehe auch: Marie Isabel Matthews-Schlinzig: Der Suizid des Autors 2015.

⁸Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 74 und 75.

⁹Schlingensiefs Ausspruch ist Teil einer fiktionssskeptischen evaluativen Verschiebung im thanatologischen Diskurs (vgl. Abschn. 2.2).

des Todes scheint die eigene Lebendigkeit und das Schreiben irreal zu werden.¹⁰ Der Text wird dadurch nicht fiktional und der Inhalt nicht fiktiv. Interessant ist allein, wie die Konzepte Wirklichkeitserzählung und Todeserfahrung aufeinander bezogen werden.

1 Der virtuelle und der wirkliche Tod

Das gegenwärtige Erzählen über den Tod ist von einem Unsagbarkeitstopos bestimmt, nach dem sich der Tod sprachlich nicht fassen lässt. Versteht man den Tod als etwas, das auf „keinerlei Weise mit der Subjektivität vermittelt werden kann, [das] als nicht integrierbare Realität außerhalb des Lebens stehen muss [...]“¹¹, erscheint die Integration des Todes in die Sprache als Neutralisierung und Zähmung, um den Tod erträglicher zu machen. Eine Integration in die Sprache bedeutet auch, dass das wichtigste Bestimmungsmerkmal – eben die Desintegration – im Zeichen [to:t] abgeschafft ist. Die Unmöglichkeit, den Tod in seiner außersprachlichen Bedeutung darzustellen, ist eine Prämisse des Erzählens über den Tod und wird in Sterbeerzählungen thematisiert, kritisiert, manipuliert oder stillschweigend akzeptiert. Petra Anwar beschreibt in ihrem Buch *Was am Ende wichtig ist* (2013) Erfahrungen, die sie als Palliativmedizinerin in der Begleitung sterbender Menschen gemacht hat. Hierbei thematisiert sie den Spalt zwischen der versöhnenden Todeserzählung und der wirklichen Erfahrung:

Manchmal erscheinen reale Sterbefälle schon allein dadurch, dass man sie erzählt, tröstlich und versöhnlich, so als hätte der Tod immer auch etwas Schönes, Gutes und wäre gar nicht so schwer, wie wir befürchten. Geschichten bringen Ordnung in das Chaos, schaffen Zusammenhänge und runden sich am Ende meist zu einem Sinn. In der Realität fühlt sich das manchmal sehr anders an. Das Sterben hat wie das Leben viele Gesichter. Es ist nie gleich, und die Worte, die wir dafür haben, vermitteln nur wenig von der Unterschiedlichkeit, Einzigartigkeit und dem Schrecken eines Todes.¹²

Petra Anwar versucht den Spalt zwischen der uneinholbaren Wirklichkeit und der Erzählung zu reduzieren, indem sie ihn offenlegt. Sie erzählt, dass erst der „Seitenwechsel vom Beruflichen ins Private, Privateste, in die unmittelbare Betroffenheit [...] die ganze Dimension dessen spürbar [macht], was jedes Leben und Sterben ist: ein absoluter Einzelfall.“¹³ Diese unmittelbare Betroffenheit beschreibt sie in der Sterbeerzählung ihres Vaters, denn sie merkt, dass der Tod ihres Vaters „bei aller Nähe zu den Patienten und ihren Angehörigen – etwas sehr anderes“¹⁴ ist. Aufgrund dieses Wissens, wie groß die Distanz zu der Wirklichkeit der

¹⁰ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 54.

¹¹ Hans Ebeling: Vorwort ‚Philosophische Thanatologie seit Heidegger‘, S. 25.

¹² Petra Anwar und John von Düffel: *Was am Ende wichtig ist*, S. 103.

¹³ Petra Anwar und John von Düffel: *Was am Ende wichtig ist*, S. 191.

¹⁴ Petra Anwar und John von Düffel: *Was am Ende wichtig ist*, S. 191.

Sterbenden ist, wenn man nicht unmittelbar betroffen ist, widmet sie jeder sterbenden Person in ihrem Buch ein Kapitel. In jeder Erzählung verfolgt sie das Ziel, jeden Menschen als Einzelfall zu betrachten und sich darauf einzulassen, was diesen an seinem Lebensende beschäftigt hat.

Auch Karl Ove Knausgard setzt in dem Band *Kämpfen* (2011) seiner sechsteiligen Autobiographie *Min Kamp* bei dieser Unsagbarkeit des Todes an. Er versucht den eigentlichen Tod aus dem ‚Himmel aus Bildern‘ herauszulösen, der den modernen Menschen die Angst vor dem Tod nimmt:

Wir fürchten uns nicht mehr vor dem Tod, was mit ihm zusammenhängt, haben wir vollständig in den Himmel aus Bildern über uns gehoben, denn wenn darin etwas dominiert, dann sind es sterbende Menschen. In diesen Bilderwelten kommen am laufenden Band Menschen um, sie werden in den Kopf oder die Brust geschossen, sie fallen von Klippen und Wasserfällen, sie ertrinken oder fahren sich tot, sie stürzen mit Flugzeugen oder Hubschraubern ab, sie sterben auf den Schlachtfeldern oder werden Opfer eines Selbstmordattentäters an einer Straßensperre im Mittleren Osten oder im Irak, sie werden von Eispickeln oder Dolchen zerfleischt, von Schwertern erschlagen oder von Lanzen aufgespießt, sie werden vergast, erfrieren, verbrennen. Sie stolpern, schlagen mit dem Kopf gegen die Badewannenkannte und sterben, sie stürzen auf der Abfahrtspiste und sterben am Blutverlust, wenn die Schlagader aufgerissen wird, sie sterben im Kindbett, auf dem Krankenlager, an Krebs und der Pest und an Schlaganfällen und Herzinfarkten. Sie sterben am Kreuz, auf dem elektrischen Stuhl, am Galgen, und, festgeschnallt an einem Tisch, an Gift, das in ihr Blut injiziert wird. Dieser Tod, der virtuell ist und weder Zeit noch Ort besitzt, vielmehr frei und schwerelos im Bilderhimmel schwebt, ist der Stellvertreter des wirklichen Todes, er nimmt alle Angst und Furcht auf sich, während der wahre Tod, der physische Tod des Körpers, der an einem bestimmten Ort, zu einem bestimmten Zeitpunkt eintritt, tunlichst übertüncht wird. Wenn er sich einstellt, wenn man ihm in der Wirklichkeit begegnet, wie er eigentlich ist, wenn er aus dem Himmel zur Erde fällt, in seiner chthonischen Sehnsucht, in seiner Begierde nach Erde und Mull, Dunkelheit und Feuchtigkeit, und die Leiche vor unseren Augen liegt, tot und starr, ist es, als würde ein Schleier fortgezogen, denn wir sind eben doch nicht modern, wir sind so alt wie all die Grabhügel und Steinsetzungen und verwandt mit dem Gras und den Bäumen, den Würmern und Schnecken, die sich dahinschleppen, so gut sie können, und eines Tages einfach daliegen, reglos unter dem Himmel, um sich aufzulösen und zu verschwinden, ein Teil der Ecken und Kanten der ganzen Welt, der Wirbel und Formen, aus Staub geworden, zu Staub geworden, irdisch bis in Mark und Bein, mit Händen und Füßen an den Augenblick gekettet, den wir eines Tages, trotz aller gegenteiligen Versprechungen verlassen.¹⁵

Bei Petra Anwar und Karl Ove Knausgard wird eine Dichotomie aufgebaut, die das Erzählen über den Tod in „zwei Arten von Tod“¹⁶ teilt: Dem erzählten, tröstlichen, versöhnenden, guten, schönen, virtuellen, zeitlosen, ortlosen und schwere-losen Tod steht der wahre, wirkliche, körperliche, eigentliche, einmalige, einzigartige und schreckliche Tod gegenüber. In dem Versuch vieler Texte, diesen Spalt zwischen dem virtuellen und dem wirklichen Tod zu verringern, spielen die Konzepte von Fiktionalität und Faktualität eine wichtige Rolle. In autobiographischen Sterbeerzählungen wird der Fiktionsbegriff explizit verwendet, um anderen das

¹⁵ Karl Ove Knausgard: *Kämpfen*, S. 721 und 722.

¹⁶ Karl Ove Knausgard: *Sterben*, S. 10.

Ausmaß der existenziellen Bedrohung mitzuteilen. Der US-amerikanische Schriftsteller Harold Brodkey konstatiert etwa in seiner autobiographischen Sterbeerzählung eine Fiktionsmüdigkeit, die er darauf zurückführt, dass sich die Krankheit und das Sterbenmüssen in hohem Maße real und konkret anfühlen und auf kein Wunder mehr zu hoffen sei:

One may be tired of the world – tired of the prayer-makers, the poem-makers, whose rituals are distracting and human and pleasant but worse than irritating because they have no reality – while reality itself remains very dear. One wants glimpses of the real. God is an immensity, while this disease, this death, which is in me, this small, tightly defined pedestrian event, is merely real, without miracle [...].¹⁷

Von einer autobiographischen Wirklichkeitserzählung erhofft sich Brodkey, in Kontakt mit der Wirklichkeit seines Todes zu kommen. Die literaturgeschichtlich sichtbare Tendenz zum autobiographischen Schreiben darf den Blick auf das fiktionale Schreiben über den Tod und das fiktionale Schreiben am Lebensende aber nicht verstellen. Wie Corina Caduff und Ulrike Vedder betonen, lässt sich die Literatur nicht allein als Ausdruck einer neuen Sichtbarkeit des Todes fassen, sondern zeigt vielmehr ein breites Tableau an Möglichkeiten, wie mit der existenziell unentscheidbaren Erfahrungshaftigkeit des Todes literarisch umgegangen werden kann.¹⁸

Der Anspruch, die uneigentliche Todeswirklichkeit greifbar machen zu können, wird in Abhängigkeit vom historischen Todesdiskurs tendenziell entweder dem fiktionalen oder dem faktualen Erzählen zugesprochen. Sigmund Freud schreibt in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915), dass die Kultur keine angemessenen Umgangsformen mit dem Tod bereithalte, was einen katastrophalen Zusammenbruch des psychischen Systems bedeute. Freud sieht in der mangelnden Bewältigungsmöglichkeit den Grund dafür, dass Menschen jedes Todesrisiko vermeiden und infolgedessen ein spannungsarmes, blutleeres und eintöniges Leben führen. In der Fiktion kann das Leben riskiert werden und damit auch erst richtig beginnen.¹⁹ Walter Benjamin bezieht sich in seinem Aufsatz *Der Erzähler* (1936) ebenfalls auf die kompensatorische Funktion der fiktionalen Literatur. In der Fiktion wird ihm zufolge etwas erzeugt und zur Verfügung gestellt, was dem wirklichen Leben fehlt, weshalb der Romanleser die Hoffnung hegt, „sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen“²⁰. Die positive Evaluation der Fiktion als eigentliche Lebensintensität verändert sich mit dem Aufkommen autobiographischer Sterbeerzählungen und Verständigungstexte seit den 1970er Jahren zu einer fiktions-skeptischen Haltung. Dieter Lamping, der sich 1987 explizit mit fiktionalen Sterbeerzählungen und ihren Wirkungen befasst, rechnet mit

¹⁷ Harold Brodkey: *This Wild Darkness*, S. 177.

¹⁸ Vgl. Corina Caduff und Ulrike Vedder: *Schreiben über Sterben und Tod*, S. 116.

¹⁹ Sigmund Freud: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, S. 342 und 343.

²⁰ Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, S. 457.

zwei völlig verschiedenen Möglichkeiten der affektiven Wirkung von fiktionalen Sterbengeschichten: zum einen damit, daß sie bei einem Leser, der tatsächlich bereit ist, sich durch eine Geschichte affizieren zu lassen, ähnliche, vielleicht auch ähnlich intensive Gefühle auslösen wie reale Sterbengeschichten – also etwa Betroffenheit, Trauer, Erschütterung oder Verstörung; zum anderen ist aber auch damit zu rechnen, daß die Lektüre einer fiktionalen Sterbgeschichte bei einem Leser kein tieferes Gefühl hinterläßt als das der Unversehrtheit des eigenen Lebens. Aus diesem Gefühl heraus mag einem solchen Leser dann sogar sein Verhältnis zu fiktionalen Sterbengeschichten als ein Ideal seines Verhältnisses zu realen Sterbengeschichten und zu realem Sterben erscheinen.²¹

Dieter Lamping sieht damit die Möglichkeit, dass sich fiktionale Sterbeerzählungen zwar vordergründig mit dem Todesthema befassen, aber hintergründig vom realen Sterben entlasten. Er stellt diese Meinung der Freudschen Todesbetrachtungen gleich, obwohl sich die beschriebenen Wirkungen Lampings und Freuds in der Bewertung diametral widersprechen: Bei Freud ist die Fiktion dem wirklichen Lebensvollzug überlegen, denn in der Fiktion kann der Tod akzeptiert werden. Bei Lamping rückt die Fiktion die Sterbewirklichkeit in noch weitere Ferne statt das Todesdefizit des Lebens zu kompensieren. Es handelt sich hierbei um eine evaluative Verschiebung, in deren Zuge der faktualen Sterbgeschichte ein größeres Wirkungspotenzial attestiert wird.

Die gleiche Denkbewegung vollzieht auch Matías Martínez, indem er den fiktionalen Sterbeerzählungen eine existenzielle Befriedigung zuspricht, deren Geltung er als Spekulation aber wieder zurücknimmt:

Die Literatur bietet in Form von Sterbengeschichten eine entlastete Möglichkeit an, sich mit einem gesellschaftlich abgedrängten Thema wie Sterben und Tod zu beschäftigen. Literarisch-fiktionale Sterbengeschichten befriedigen aber auch ein noch fundamentaleres Interesse, nämlich eine existentielle Neugier, die in unserem realen Leben grundsätzlich unerfüllbar bleibt: Diese Geschichten erzählen vom Sterben aus der Innensicht des Sterbenden. Das ist eine spezifische Möglichkeit der literarischen Fiktion. Sie vermittelt eine Erfahrung, die Leser während ihres eigenen Lebens nicht machen können. Der Preis, den die Literatur dafür zahlt, dass sie diese unmögliche Erfahrung zugänglich macht, ist deren eingeschränkte, lediglich spekulative Geltungskraft: Es handelt sich um hypothetische Sterbemomente, die nicht empirisch zu beglaubigen sind.²²

In fiktionalen Sterbeerzählungen kann demnach dank der Wirklichkeitssuspension etwas erzählt werden, was jedoch aufgrund ebendieser Suspension nur eingeschränkte Gültigkeit hat.

²¹Dieter Lamping: Die fiktionale Sterbgeschichte, S. 94.

²²Matías Martínez: Das Sterben erzählen, S. 33.

2 Narratologische Thanatologie. Forschungsstand und Forschungslücke

Die Auseinandersetzung mit der Todesproblematik ist nicht das Hauptgeschäft klassischer Erzähltheorien,²³ die in den Narratologien jedoch subkutan vorhanden ist, wenn, wie bei Peter Brooks, die zeitliche Struktur des Erzählens als Auseinandersetzung mit der existenziellen Zeitlichkeit verstanden wird:

Narrative as one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality, specifically, in the case of narrative, with the problem of temporality: man's time-boundedness, his consciousness of existence within the limits of mortality.²⁴

Auf den Nexus von Tod und Erzählen verweist auch das vielzitierte Beispiel einer Minimalerzählung Edward Morgan Forsters, der in dem Satz „The king died, and then the queen died of grief“²⁵ die Minimalbedingung einer Erzählung erfüllt sieht. Außerdem widmet Franz K. Stanzel dem erzählproblematischen ‚Sterben in der Ich-Form‘ in seinem narratologischen Werk *Theorie des Erzählens* (1979) einen kurzen Abschnitt. Neben diesem Aufblitzen der Todesthematik in der klassischen Narratologie gibt es innerhalb des kulturwissenschaftlichen Paradigmas der Narrativität eine breite Beschäftigung mit der Todesthematik und angrenzenden Themen wie Krankheit, Krise und Trauma. Der Trend, in veröffentlichter autobiographischer Form, das eigene Sterben zu erzählen, hat das Interesse unterschiedlicher Forschungsdisziplinen noch verstärkt.²⁶ Literaturwissenschaftliche Forschungsbeiträge fokussieren häufig eine bestimmte lebensbedrohliche

²³Theorien der Fotografien resultieren im Gegensatz zu den Erzähltheorien aus einer Beschäftigung mit der Todesthematik. Gabriele Dietze führt als Beispiele für todesaffizierte Fotografie-theorien Roland Barthes *Die helle Kammer* (1980), Susan Sontags *On Photography* (1977) und *Regarding the Pain of Others* (2003) und Rudolf Arnheims *Die Seele in der Silberschicht* (2004) an (vgl. Gabriele Dietze: Killing Time – Medialisierung und Tod, S. 25.). Der Verwandtschaft von Bild und Tod widmet sich auch der Literaturtheoretiker Maurice Blanchot (1955), dessen Gedanken zum Bildbegriff u. a. Hans Belting (1996), Jan Assmann und Thomas Macho (2000) in kulturgeschichtlichen Vergleichen des Totenkults weiterführen.

²⁴Peter Brooks: Preface, S. XI.

²⁵Edward Morgan Forster: Aspects of the Novel, S. 87. Forsters Minimalerzählung gibt Anlass zu der Frage, ob dem Tod aus narratologischer Sicht eine generell große Ereignishaftigkeit zukommt, und erst dadurch eine so knappe Erzählung gelingen kann (vgl. Kap. 4, Abschn. 1.2 dieser Studie).

²⁶Für eine literarisch-theologische und ethische Perspektive siehe: Karl-Josef Kuschel: Lebensbilanzen und Sterbeerfahrungen 2012, Nina Streeck: Ende gut, alles gut?, und Dies: Jedem seinen eigenen Tod 2020, Erich Garhammer: Kann Kunst im Sterben trösten? 2016. Für eine medienwissenschaftliche Perspektive siehe: Arnulf Deppermann: Multimediale Narration im Angesicht des Todes 2012. Vor allem aber mehren sich Beiträge aus psychologischer Perspektive, die ich in Kap. 3, Abschn. 3 (*Psychoanalyse und narrative Psychologie*) ausführlicher darstelle.

Krankheit wie Krebs²⁷ und Aids²⁸ oder untersuchen krankheitsinduzierte Grenzerfahrungen wie Koma²⁹ und Demenz³⁰. So berechtigt diese Untersuchungen auch sind, da mit jeder Krankheitsform spezifische Diskurse verbunden sind, so wichtig ist es auch, die existenzielle Vulnerabilität als ein gesamt menschliches Thema in den Blick zu nehmen, das sich jeder einzelnen Person immer im Spannungsfeld von einerseits abstrakten Mustern und kollektiven Normen und andererseits konkreten Situationen und individuellen Formen zeigt.³¹

In den jüngsten narratologischen Bestrebungen wird diese größere Gesamtheit narrativer Sterbekontexte erfasst und Begriffe erarbeitet, die inter- und transdisziplinär angewendet werden können.³² In dem Sammelband *Sterbenarrative* (2018) definieren Tobias Klauk und Tilmann Köppe eine Sterbeerzählung nicht über das Ereignis, sondern über das Thema. Eine Erzählung, in der die letzte Lebensphase hauptsächlich thematisiert wird, kann als Sterbeerzählung bezeichnet werden, ohne dass die Voraussetzung erfüllt sein müsste, dass tatsächlich jemand stirbt.³³ Andreas Mauz schlägt daran anknüpfend vor, die zwei unterschiedlichen Kriterien ‚Ereignis‘ und ‚Thema‘ in eine Binnenunterscheidung zu überführen.

²⁷ Zu Krebserzählungen und -darstellungen siehe Claudia Boldt: *Die ihren Mörder kennen* 1989, Marion Moamai: *Krebs schreiben* 1997, Bettina Hitzer: *Krebs fühlen* 2020.

²⁸ Zu Aids Erzählungen und -darstellungen siehe: René Martin: *Eine Krankheit zum Tode* 1995, Nicola Birkner: *AIDS Narratives* 2006, Beate Schappach: *Aids in Literatur, Theater und Film* 2012, Anu Pande: *Die Literarisierung einer neuen Krankheitserfahrung* 2019.

²⁹ Mit Koma und seiner Darstellungsproblematik in *Literatur und Film* beschäftigt sich Ulrike Vedder in folgenden Forschungsbeiträgen: *Hirntot, untot, komatös* 2011, *Zwischen Leben und Tod* 2015, *Im Koma* 2017.

³⁰ Über erzählende Darstellungen von Demenz siehe beispielsweise: Alexander Schwieren: *Zwischen Demenz und Korrespondenz* 2015, Franzisca Pilgram-Frühauf: *Sterbende Erinnerungen* 2018, Letizia Dieckmann: *Vergessen erzählen* 2021.

³¹ Zu literaturwissenschaftlichen Forschungsbeiträgen, die den Tod als Gesamtthema betrachten siehe: Corina Caduff und Ulrike Vedder: *Schreiben über Sterben und Tod* 2017, Nina Schmidt: *The Wounded Self* 2018 und Anda-Lisa Harmening: *Schreiben im Angesicht des Todes* 2021. Diese befassen sich ebenfalls mit der Frage nach der Gattungshybridität, Fiktionalität und Autobiographik beim thanatographischen Schreiben. Dass dabei auch faktualen Texten ein Hybridstatus attestiert wird, ermöglicht eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit der Begriffsverwendung. Die Differenz zeigt sich vor allem in dem Umgang mit dem Text *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herndorf, der in den beiden letzteren und vielen weiteren Forschungsbeiträgen als (gradueller) fiktional oder autofiktional gilt. In dem Kap. 5, Abschn. 1 lege ich dar, warum ich *Arbeit und Struktur* als einen faktualen Text lese und warum ich es für problematisch erachte, den Text zu fiktionalisieren (siehe v. a. Kap. 5, Abschn. 1.9).

³² In dem Versuch, eine ‚Narratologie des Todes‘ zu entwerfen, kann an die modellhaften Überlegungen zu verwandten Gebieten angeschlossen werden wie zum Beispiel an die ‚Narratologie der Krise‘ von Ansgar Nünning (2007, 2012). Auch an die narratologisch informierten Beiträge über Trauer und Verlust in lyrischem Erzählen lässt sich anschließen (Peter Hühn (Hrsg.): *Facing Loss and Death* 2016; Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon (Hrsg.): *Lyrische Trauernarrative* 2016).

³³ Tobias Klauk und Tilmann Köppe: *Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht*, S. 79 et passim.

Im Falle einer Erzählung, in der tatsächlich eine Person stirbt, könnte Mauz zufolge von einer *präsentativen Sterbeerzählung* gesprochen werden, und bezüglich einer Erzählung, die das Sterben thematisiert, ohne dass in dieser jemand stirbt, von einer *reflexiven Sterbeerzählung*.³⁴ Weiter definieren Tobias Klauk und Tilmann Köppe die Sterbeerzählung über ihre charakteristischen Funktionen. Erzähltexte, die die Funktion der Leidreduktion und Schmerzbewältigung in Todesnähe erfüllen, können auch als Sterbeerzählungen bezeichnet werden, selbst wenn das Sterben weder Ereignis noch Thema ist.³⁵ Bei diesen tentativen Definitionen der Textsorte ‚Sterbeerzählung‘ schließen Klauk und Köppe fiktionale Texte aus.³⁶ Aufgrund der Differenz in Form und Funktion werfen faktuale und fiktionale Sterbeerzählungen unterschiedliche Fragen auf und fordern dementsprechend auch andere methodische Zugänge.³⁷ Durch das Ausweichen einer methodischen Problematik ist in der narratologischen Thanatologie eine Forschungslücke entstanden, die in dem fehlenden Vergleich faktualer und fiktionaler Sterbeerzählungen besteht.

Autobiographische Sterbeerzählungen bergen die Schwierigkeit, dass es sich bei diesen um keine rein literaturwissenschaftlichen Forschungsgegenstände handelt. Für die Literaturwissenschaft und Literaturkritik sind mit den literarischen Zeugnissen realer sterbender Personen Themenfelder aus der Ethik, Medizin und Psychologie verbunden, die nicht genuin literaturwissenschaftliche Themen sind. Damit faktuale Texte überhaupt zu einem Gegenstand der Literaturwissenschaft werden können, müssen sie auf ihre Literarizität hin befragt werden,³⁸ während

³⁴ Andreas Mauz: *Sterbenarrativ und Sterbeerzählung*, S. 47 und 48.

³⁵ Vgl. Tobias Klauk und Tilmann Köppe: *Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht*, S. 85–89 und vor allem 90–94.

³⁶ Vgl. Tobias Klauk und Tilmann Köppe: *Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht*, S. 81.

³⁷ Ein Beispiel für die unterschiedlichen Fragestellungen stellt die Besonderheit des postmortalen Erzählens dar, das auf den ersten Blick nur in fiktionalen Sterbeerzählungen möglich ist und deshalb auch vor allem im Zusammenhang mit fiktionalen Texten untersucht wird, siehe: Nora Haller: *Ich bin tot 2019*, Matías Martínez: *Das Sterben erzählen 2007*. Die Tendenz, fiktionale Erzähltexte als Jenseiterzählungen zu untersuchen, zeigt sich auch in einem Großteil der Beiträge des Sammelbandes von Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Jenseiterzählungen in der Gegenwartsliteratur 2018*.

³⁸ Dies zeigt Adolf Muschg paradigmatisch, wenn er den autobiographischen Essay *Mars* (1977) von Fritz Zorn mit der Frage nach dessen Literarizität einleitet: „Ist das noch Literatur? Dies ist das Lebenswerk eines Sterbenden. Dennoch: die Frage, ob es auch Literatur sei, soll darum nicht mit einer moralischen Erpressung beantwortet werden.“ Adolf Muschg: *Vorwort*, S. 10. Im Hinblick auf die Literaturkritik beschreibt Johannes Franzen Texte, die das Selbsterleben markant herausstellen, als ein Problem, denn wie „soll man auf den unübersehbaren Trend zur nicht erfundenen Geschichte reagieren? Welche Herausforderungen gehen damit einher, dass eine wachsende Zahl literarischer Veröffentlichungen auf realen Ereignissen und Erlebnissen beruht? Wie bewertet man einen Text, der nicht nur Handlung, Stil oder Figuren zur Bewertung vorlegt, sondern auch die moralische Wucht der Wirklichkeit, des Selbsterlebten?“ Johannes Franzen: *Hemmung vor der Wirklichkeit*. www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/literaturkritik-fiktion-fakten-schreiben-qualitaet [11.03.21].

nach Gérard Genette „ein (sprachliches) fiktionales Werk [...] fast unausweichlich, unabhängig von jedem Werturteil, als literarisch“³⁹ gilt. Die schwankende Literarizität bis zur gänzlichen Auslöschung einer poetischen Funktion kann in faktualen Sterbeerzählungen Ausdruck einer extrem bedrohlichen existenziellen Situation sein. Péter Esterházy konstatiert dies für die Sterbeerzählung *This Wild Darkness* (1996) von Harald Brodkey, an deren Mangel an Literarizität sich gerade die physische Not des Verfassers zeigt: „Brodkey hatte Atemnot. Daraufhin verlor er sein ganzes Gefühl für Stil und Poesie. Alles war von Atemnot und von diesem Todesurteil bestimmt.“⁴⁰ Ebenso kann die literarische Überformung als Gradmesser der existenziellen Bedrohlichkeit fungieren, denn diese kann, wie Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon in Bezug auf Trauernarrative feststellen, „aus der Not geboren sein, eine individuelle existentielle Krise nur noch in ästhetischen Mustern und tradierten Formen kommunizieren zu können.“⁴¹

Im Hinblick auf autobiographische Sterbeerzählungen empfiehlt sich daher eine interdisziplinäre Öffnung für psychologische Fragestellungen, die jedoch hinsichtlich fiktionaler Sterbeerzählungen problematisch sein kann, da ein analytischer Zugriff auf die Transformation einer individuellen existenziellen Erfahrung in Fiktion im Widerspruch steht zu dem grundlegenden literaturwissenschaftlichen Gebot, die Erzählinstanz und die Verfasser:in eines fiktionalen Werkes nicht aufeinander zu beziehen. Während sich die narrative Psychologie vorrangig mit autobiographischem Erzählen befasst, hat sich die literaturwissenschaftliche Narratologie „fast ausschließlich mit den Formen der fiktionalen Erzählung beschäftigt“⁴². Als Grenzgänger haben sich die literaturwissenschaftliche Autobiographieforschung und Autofiktionsforschung sowie imaginative und projektive Verfahren in der Psychotherapie, schreibtherapeutische Ansätze und die Literaturpsychologie etabliert. Die narratologische Forschung scheut angesichts dieser methodischen Differenz bisher vor einem Vergleich von fiktionalen und faktualen Sterbeerzählungen zurück. Die vorliegende Studie nimmt sich dieser Forschungslücke und der Herausforderung an, die Diversität fiktionalen und faktualen Erzählens in Todesnähe methodisch auszubalancieren.

³⁹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 9.

⁴⁰ Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 60.

⁴¹ Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Lyrische Trauernarrative*, S. 10.

⁴² Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 9. Dem von Genette geäußerten Desiderat, die erzähltheoretischen Kategorien an faktuale Texte anzupassen, sind Narratolog:innen freilich seit diesem Ausspruch gefolgt. Siehe zum Beispiel: Christian Klein und Matías Martínez (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens 2009*. Außerdem widmet sich das DFG-Graduiertenkolleg „Faktuales und fiktionales Erzählen“ in Freiburg i. Br. der Schließung dieser Forschungslücke, in dessen Kontext auch ein interdisziplinäres Handbuch zur Faktualität, entstanden ist: Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook 2020*. Außerdem sei auf die Bände der Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Faktuales und fiktionales Erzählen“ im Ergon-Verlag verwiesen.

3 Methode. Erzähltheorie, Fiktionstheorie, Psychologie und Philosophie

Die Frage, inwiefern sich der eigene Tod erzählend darstellen lässt, ist nicht abschließend zu beantworten und darum Gegenstand einer philosophischen Arbeit. Im Sinne dieses abstrakten Erkenntnisinteresses formuliere ich die beantwortbare Leitfrage nach den Formen und den Funktions- und Wirkungspotenzialen fiktionalen und faktualen Erzählens über Sterben und Tod in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Unter Formen verstehe ich die narrativen Spezifika der Texte, unter Funktionspotenzial die Textstrukturen, die auf die Ursache und den Zweck des Erzählens verweisen, und unter einem Wirkungspotenzial⁴³ die Textstrukturen, die bei der Rezipient:in emotionale und kognitive Wirkungen potenziell hervorrufen können.

Die Methodenauswahl folgt aus dem Untersuchungsgegenstand, da sich die Formen, Funktionen und Wirkungspotenziale des fiktionalen und faktualen Erzählens in Todeskontexten mit Begriffen der Erzähltheorie, insbesondere der Fiktionstheorie und narrativen Psychologie beschreiben lassen. Bezüglich der narratologischen Thanatologie unterscheidet Andreas Mauz *narrationsbezogene* Forschungsbeiträge, die die Todesthematik in einem literarischen Erzählwerk untersuchen, die *narratologisch informierte* Forschung, die im weitesten Sinne auf erzähltheoretische Begriffe zurückgreift, und *narratologische* Forschungsbeiträge, die narratologische Konzepte nicht nur verwenden, sondern auch diskutieren und weiterentwickeln.⁴⁴ Die vorliegende Studie versteht sich gemäß dieser Unterscheidung als eine narratologisch informierte Untersuchung, in der narratologische Begriffe und Konzepte als Handwerkszeug in der Beschreibung und Interpretation fiktionaler und faktualer Sterbeerzählungen dienen.

Der Studie liegt ein skalarer Narrativitätsbegriff zugrunde, dem zufolge Texte nicht binär als Geschichten oder keine Geschichten gelten,⁴⁵ sondern auf einem Spektrum von „non-narrative to minimally narrative to fully narrative texts“⁴⁶ liegen. Die narratologisch informierte Analyse von fiktionalen und faktualen Sterbeerzählungen profitiert von der begrifflichen Auffächerung, da die Auseinandersetzung

⁴³ Der Terminus ‚Wirkungspotenzial‘ steht in seinen Grundannahmen in der Tradition der Konstanzer Schule um Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser. Mit den Begriffen ‚Erwartungshorizont‘, ‚Unbestimmtheits- und Leerstellen‘, ‚Negationspotenzial‘ und ‚impliziter Leser‘ schloss Wolfgang Iser von den Strukturen der Texte auf eine emotional-kognitive Wirkung einer Leser:in. Neuere wirkungsästhetische Ansätze folgen einem ähnlichen Modell, verwenden aber andere Begriffe als Iser. Claudia Hillebrandt erklärt die begriffliche Distanzierung damit, dass Iser's Begriffe zu vage und durch einen „normativen Literaturbegriff [...] inhaltlich festgelegt“ seien. (Claudia Hillebrandt: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten 2011, S. 44. vgl. ebd. auch zur problematischen Wirkungsästhetik Iser's S. 42–47.)

⁴⁴ Vgl. Andreas Mauz: Sterbenarrativ und Sterbeerzählung, S. 19–21.

⁴⁵ Vgl. David Herman: Story Logic, S. 90. Die unterschiedlichen Erzählbegriffe werden in Kap. 3, Abschn. 1 (*Erzähltheorie*) ausführlicher dargestellt.

⁴⁶ Monika Fludernik: Towards A ‚Natural‘ Narratology, S. 323.

mit dem eigenen Tod in diversen narrativen Kontexten stattfindet. Die strukturalistische Erzähltheorie definiert Erzählen nicht mehr vorrangig über die Existenz einer Erzählinstanz, sondern über Textstrukturen: „Texte, die im strukturalistischen Sinne narrativ genannt werden, präsentieren, im Gegensatz zu deskriptiven Texten, eine temporale Struktur und stellen *Veränderungen* eines Zustands dar.“⁴⁷ Da jedoch Sequenzialität, Kausalität und Sinnhaftigkeit als Hauptmerkmal narrativer Texte in vielen autobiographischen Sterbeerzählungen ‚zerbrochen‘ sind, erscheint ein postklassischer Erzählbegriff, der Narrativität anhand von ‚Erfahrungsqualität‘ oder ‚Erfahrungshaftigkeit‘ definiert, für eine todesbezogene Erzählanalyse geeigneter.⁴⁸ Um die Wirkungspotenziale zu untersuchen, wird auf das Modell einer erfahrungshaften Narrativität rekurriert, wofür ich auch Zeugnisse der Medienresonanz untersuche wie Rezensionen professioneller und unprofessioneller Leser:innen sowie Verkaufszahlen. Es handelt sich dabei um keine rezeptionsempirische Herangehensweise mittels einer qualitativen oder quantitativen Datensammlung, sondern um das Aufstellen theoretisch stimmiger Hypothesen auf der Grundlage literaturwissenschaftlicher Textinterpretation und eines idealisierten Rezeptionsvorgangs, den ich auf der Basis meiner eigenen Textrezeption und anhand medialer Nachwirkungen konstruiere. Da bisher ein narratologisch informierter Vergleich fiktionaler und faktualer Sterbeerzählungen aussteht, werden in dieser Studie interpretative Hypothesen aufgestellt, die von empirischen Wissenschaften zu überprüfen sind.⁴⁹

Die vorliegende Studie ist eine literaturwissenschaftliche Arbeit, in der sich aber qua Gegenstand auch Schnittstellen mit psychologischen Diskursen ergeben. Dem Erzählen wird in der narrativen Medizin,⁵⁰ narrativen Psychiatrie,⁵¹ der klinischen Psychologie⁵² und der narrativen Psychoanalyse⁵³ eine große Bedeutung beigemessen. Die Begriffe und Konzepte von Ressourcen, Abwehr, Bewältigung und Coping aus der narrativen Psychologie und der Psychoanalyse dienen in den

⁴⁷Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 2.

⁴⁸Vgl. zum Beispiel Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*; Für eine kurze Zusammenfassung des Modells siehe Monika Fludernik: *Erzählen aus narratologischer Sicht*, S. 12.

⁴⁹Vgl. Tilmann Köppe: *Theoretische Rezeptionspsychologie der Fiktionalität*, S. 310. Die empirische Überprüfung meiner Ergebnisse bezeichne ich als ein Forschungsdesiderat (Kap. 6, Abschn. 3).

⁵⁰Das biomedizinische Krankheitsmodell basiert auf der Prämisse, dass sich Krankheiten als biochemische Prozesse direkt beobachten lassen. Oft müssen jedoch Symptome und Beschwerden im Gespräch mitgeteilt werden, weshalb das Erzählen auch im klinischen Alltag eine große Bedeutung hat. Siehe dazu: Brian Hurwitz, Trisha Greenhalgh und Vieda Skultans (Hrsg.): *Narrative research in health and illness 2004*, Rita Charon: *Narrative medicine 2006*, Gabriele Lucius-Hoene: *Krankheitserzählungen und die narrative Medizin 2008*, Carl Eduard Scheidt: *Narrativierung von Trauer und Verlust 2016*.

⁵¹Bradley Lewis: *Narrative Psychiatry 2011*.

⁵²Gerald Echterhoff und Jürgen Straub: *Narrative Psychology 2003*.

⁵³Peter Brooks: *Psychoanalysis and Storytelling 1994*, Marianne Hirsch: *The Mother/Daughter Plot 1989*, Dies.: *Family frames 1997*, Ross Chambers: *Story and Situation 1984*.

Analysen der Sterbeerzählungen dazu, die Funktionspotenziale des Erzählens zu untersuchen.

4 Textkorpus. Auswahlkriterien und Zusammensetzung

Das Todesverhältnis ist ein individuelles Verhältnis der jeweiligen Person und lässt sich darum deutlicher in begrenzten Ausschnitten und in Einzelanalysen zeigen. Gleichzeitig ergeben sich aus dem kulturellen Diskurs im Allgemeinen und aus dem Textstatus der Fiktionalität oder Faktualität im Besonderen institutionalisierte und kollektiv gültige Bedingungen, die das Erzählen über das Sterben prägen. Um dem Paradox, dass der eigene Tod sowohl egozentrisch als auch allozentrisch ist, Rechnung zu tragen, untersuche ich zuerst ein großes Korpus systematisch und danach drei Einzeltexte exemplarisch.

Das Textkorpus hat seinen Schwerpunkt auf deutschsprachigen Erzähltexten seit den 1970er Jahren bis heute. In den 1970er Jahren etabliert sich die autobiographische Erzählform, sodass ein Vergleich fiktionaler und faktualer Sterbeerzählungen erst für diesen Betrachtungszeitraum möglich ist. Um Entwicklungs- und Traditionslinien aufzuzeigen, werden auch Werke berücksichtigt, die im 19. Jahrhundert entstanden und in anderen Sprachen verfasst sind, darunter englische Texte sowie vereinzelt russische, ungarische, spanische und französische Texte in deutscher Übersetzung. Das Korpus setzt sich aus faktualen und fiktionalen Erzähltexten zusammen, zu denen Sterbeerzählungen im engeren Sinne gehören, deren zentrales Ereignis oder Thema das Sterben oder der Tod ist, und narrative Kontexte, deren Erzählauslöser die Konfrontation mit dem eigenen Tod ist und die im weitesten Sinne eine Form des Todeserzählens darstellen. Um die Grenzen der Narrativität und die Devianz fiktionalen Erzählens in den Blick zu nehmen, ziehe ich Texte verschiedener Genres heran (Romane, Novellen, Tagebücher, Essays, Aphorismen) sowie Beispiele unterschiedlicher Medien (Bücher, Filme und Blogs).

Da sich in fiktionalen Texten Subjekte und deren Bewusstseinsinhalte auch in einer heterodiegetischen Erzählhaltung darstellen lassen, ist die Ich-Form beziehungsweise eine autodiegetische Erzählhaltung kein Kriterium bei der Arrondierung meines Korpus. Die Beschränkung auf Ich-Texte wäre eine verzerrende Reduktion der Möglichkeitsvielfalt fiktionalen, aber auch faktualen Erzählens. Ebenso ist ein hoher Grad an Literarizität kein Kriterium für die Textauswahl, denn gerade in den autobiographischen Sterbeerzählungen ist der Mangel an Literarizität oft konstitutiv für die Funktion und das Wirkungspotenzial des Erzählens. Das weite Korpus rechtfertigt sich dadurch, dass in dieser Studie etwas untersucht wird, was sich nicht als Erfahrung begreifen lässt. Ein narratives Verhältnis zum eigenen Tod zu untersuchen, bedeutet neben der expliziten Todesdarstellung auch narrative Ausweichstrategien, mäandernde Annäherungen, Erfahrungen anderer und uneigentliche Selbsterfahrungen in den Erzählungen zu untersuchen. Die Analyse des weiten Korpus hypertrophiert jedoch nicht, da nicht der Einzeltext im

Vordergrund dieses Untersuchungsteils steht, sondern die Texte in der narratologischen Systematisierung zur konzisen Veranschaulichung herangezogen werden.⁵⁴

In dem exemplarischen Teil untersuche ich drei deutschsprachige Erzählungen der Gegenwart, in denen eine direkte Konfrontation mit dem eigenen Tod entweder den Erzählauslöser oder die vorherrschende Thematik darstellt: *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf (2014), *Tage wie Hunde* (2019) von Ruth Schweikert und *Robinsons blaues Haus* (2012) von Ernst Augustin. Meine drei Hauptbeispiele eint, dass in diesen fiktionalen und faktualen Elemente hybridisiert werden, deren Unterschiedlichkeit ich kontrastiv herausarbeite.

5 Aufbau der Studie

Die Studie umfasst fünf Teile: Einleitendes (Kap. 1), Historisches (Kap. 2), Konzeptionelles (Kap. 3), Systematisches (Kap. 4) und Exemplarisches (Kap. 5). Im historischen Teil (Kap. 2) wird die Entwicklung der Textsorte ‚Sterbeerzählung‘ ausgehend von den ersten fiktionalen Sterbeerzählungen des 19. Jahrhunderts bis zu den Klischeebildungen in der Rezeption faktualer Sterbeerzählungen des 20. und 21. Jahrhunderts schlaglichtartig beleuchtet. Der literatursystematische Schwerpunkt der Studie findet im konzeptionellen Teil (Kap. 3) seine Grundlegung: Hier werden die Begriffe und Konzepte der Erzähltheorie, Fiktionstheorie, Psychologie und Philosophie eingeführt und diskutiert, die ich für die thanatologische Erzählanalyse dienlich halte. Im systematischen Teil der Studie (Kap. 4) vollziehe ich den erzähltheoretisch-diachronen Entwicklungsbogen unter Hinzunahme von Textbeispielen erneut nach. Dieser Teil beginnt mit einer heuristischen Untersuchung des Todes als Erzählgegenstand (Kap. 4, Abschn. 1), in der die zuvor eingeführten Erzählbegriffe systematisch erprobt werden. Die Analyse der Ich-Form und die erzählerisch problematische Vermittlung des eigenen Todes geschieht anhand eines traditionellen Erzählbegriffs, die Überlegungen zu der Ereignishaftigkeit und zum Emplotment des Todes basiert auf einem strukturalistischen Erzählbegriff und das vorgestellte Konzept der Erzählwürdigkeit auf einem postklassischen Erzählbegriff. Durch diese schematische Anwendung werden Erzählprämissen festgestellt, die für fiktionales und faktuales Erzählen des eigenen Todes gelten, sich je nach Erzählkontext allerdings unterschiedlich auswirken. Um Formen, Funktionen und Wirkungspotenziale von Sterbeerzählungen im Kontext von Fiktionalität und Faktualität zu vergleichen, untersuche ich im folgenden Abschnitt (Kap. 4, Abschn. 2) zuerst die narrativen Spezifika autobiographischer

⁵⁴Das Jonglieren mit großen Textkorpora scheint mir der Regelfall in Erzähltheorien zu sein. Als eine Ausnahme der Regel kann Gérard Genette gelten, der in *Der Diskurs der Erzählung* seine Narratologie aus der Analyse eines einzigen Primärtextes (*À la recherche du temps perdu* von Marcel Proust) entwickelt. Aber selbst in diesem Unterfangen zieht Genette viele weitere Erzähltexte vergleichend heran.

Sterbeerzählungen im Zusammenhang ihrer Funktionalität im Bewältigungsprozess. Im Anschluss untersuche ich die Suspension der Wirklichkeitsreferenz als die Grundprämisse fiktionaler Sterbeerzählungen anhand des Hauptbeispiels *Der fernste Ort* (2001) von Daniel Kehlmann (Kap. 4, Abschn. 3). Auf weitere fiktionale Sterbeerzählungen verweise ich, wo dies eine sinnvolle Ergänzung darstellt.

Im exemplarischen Teil (Kap. 5) untersuche ich drei deutschsprachige Erzählungen der Gegenwart, in denen eine direkte Konfrontation mit dem eigenen Tod entweder den Erzählauslöser oder die vorherrschende Thematik darstellt: In der Analyse von *Arbeit und Struktur* (2013) von Wolfgang Herrndorf (Kap. 5, Abschn. 1) erhebe ich Einwände gegen die in germanistischen Forschungsbeiträgen konstatierte Fiktionalisierung des Textes und plädiere für ein pragmatisches Text- und Fiktionsverständnis und dafür, den Text partizipativ-intuitiv zu lesen. In diesem Kapitel unterscheide ich zwischen Fiktionalisierung, fiktiven Elementen und ‚Fiktionseffekten‘. In dem Intermezzo ‚Tod und Gender‘ lasse ich Anmerkungen zu genderspezifischen Aspekten in *Arbeit und Struktur* in einen rhapsodischen Einblick in genderspezifische Sterbeideale, Sterberealitäten und Sterbestatistiken übergehen, der mit der Frage endet, wie sich Gender in Sterbeerzählungen narrativ ausdrückt. Auf diese Art wird zu dem zweiten Textbeispiel, *Tage wie Hunde* (2019) von Ruth Schweikert, übergeleitet, in dem individualisierte Erzählstrategien vorherrschen. In Schweikerts autobiographischer Erzählung werden sowohl Subjektives und Kollektives als auch Faktualität und Fiktionalität hybridisiert (Kap. 5, Abschn. 2), wobei beiden Hybridisierungsformen eine Bewältigungsfunktion in der Konfrontation mit der schweren Brustkrebserkrankung der Autorin zukommt. Auch das zweite Intermezzo hat die Funktion einer Überleitung zu der nächsten Einzelanalyse, wofür ich den Begriff der Wahrheitsfähigkeit einführe und die Überlegung anstelle, dass auch hybride und fiktionale Texte wahrheitsfähige Aussagen enthalten können. Der anschließend untersuchte Roman *Robinsons blaues Haus* (2012) von Ernst Augustin (Kap. 5, Abschn. 3) ist eine fiktionale Erzählung, in der über autobiographische und auto-poetologische Erzählelemente ein Verhältnis zum Tod dargestellt und dieser Umgang auch einer impliziten Leser:in anempfohlen wird. Die Feststellung einer wahrheitsfähigen Aussage in einem fiktionalen Text evoziert erneut die Frage nach den Erkenntnis- und Wirkungspotenzialen von fiktionalen Sterbeerzählungen. Im Schlussteil wird im Sinne der Haupthypothese der große Bogen zwischen den ersten Sterbeerzählungen des 19. Jahrhunderts und den Erzählungen der Gegenwart gespannt und ihr ‚Wert‘⁵⁵ im Sterbediskurs (Kap. 6, Abschn. 1) bestimmt. Anhand der erarbeiteten Funktions- und Wirkungspotenziale (Kap. 6, Abschn. 2) wird veranschaulicht, wie vielfältig mit der Textsorte Erzählung auf die Konfrontation mit dem eigenen Tod reagiert werden kann. Mit einem Ausblick auf Forschungsdesiderate (Kap. 6, Abschn. 3) schließt die Studie.

⁵⁵ Die Frage nach dem ‚Wert‘ von Sterbeerzählungen greift Sigmund Freuds Frage nach dem ‚Wert‘ von Religion und Illusion auf, die er in seiner Schrift *Die Zukunft der Illusion* stellt und auf die ich am Ende meiner Studie eine Antwort versuche (Kap. 6, Abschn. 2).

6 Arbeitshypothese

Die vorliegende Studie ist thesenstark: Jedes Kapitel ab Kap. 4, Abschn. 2 beginnt mit einer kursiv hervorgehobenen Hypothese oder einer kompaktierenden Beobachtung, die in den Kapitelabschnitten an Textbeispielen dargestellt und argumentativ ausgeführt wird. Außerdem trägt eine Haupthypothese durch die gesamte Studie, die der Einbindung einer dezidiert literatursystematischen Studie in einen geistesgeschichtlich größeren Bogen dient. Die Haupthypothese basiert auf der Beobachtung, dass das Aufkommen erster Sterbeerzählungen im 19. Jahrhundert mit der Entstehung der modernen Todesphilosophie zusammenfällt. Dass die fiktionalen Sterbeerzählungen die vormals der Religion zukommende Funktion der metaphysischen Grenzüberschreitung übernehmen, dient in dieser Studie als eine heuristische Arbeitshypothese, die erzähltheoretisch ausdifferenziert und revidiert wird: *Sowohl fiktionales auch als faktuales Erzählen enthalten, wie gezeigt wird, begrenzende und entgrenzende Momente*. Diese Hypothese wird in den Abschnitten *Sterbeerzählungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert* (Kap. 2, Abschn. 1), *Wunsch, Wunscherfüllung, Konflikt und Illusion* (Kap. 3, Abschn. 3.1) und *Todesphilosophie* (Kap. 3, Abschn. 4) aufgebaut und erste Ergebnisse im *Zwischenfazit* (Kap. 4, Abschn. 4) vorgestellt. Im Abschnitt *Sterbeerzählungen: Was ist ihr wirklicher Wert?* (Kap. 6, Abschn. 1) werden die geistesgeschichtlichen Überlegungen aus Sigmund Freuds Schrift *Die Zukunft einer Illusion* (1927) mit den Studienergebnissen zusammengeführt.

7 Lebenspraktischer Beitrag

Der lebenspraktische Beitrag der vorliegenden Studie besteht darin, den diskursiven Stellenwert der Sterbeerzählungen zu festigen. Walter Lesch schreibt, dass die Sterbeerzählungen einer wissenschaftlichen Vermittlung nicht bedürfen und es sich bei den Analysen von Sterbeerzählungen um einen „aufgepfropften, parasitären Diskurs“ handle, „der sich an den Gedankenblitzen der analysierten Texte bereichert“⁵⁶. Walter Lesch ist darin zuzustimmen, dass eine Person, die sich dazu entschließt, eine Sterbeerzählung zu lesen oder ihr zuzuhören, diese sicherlich verstehen, von ihr ergriffen und berührt sein kann ohne wissenschaftliche „Übersetzungsarbeit“⁵⁷. Aus den individuellen erfolgreichen Rezeptionsvorgängen folgere ich jedoch nicht, dass der wissenschaftliche Diskurs überflüssig ist, sondern denke, dass im wissenschaftlichen Austausch das Bewusstsein dafür zu

⁵⁶Walter Lesch: Theologisch-ethische Annäherungen an aktuelle Erzählungen des eigenen Sterbens, S. 189.

⁵⁷Walter Lesch: Theologisch-ethische Annäherungen an aktuelle Erzählungen des eigenen Sterbens, S. 189.

schärfen ist, dass Sterbeerzählungen, ob private oder öffentliche, nicht in einem Vakuum entstehen, sondern in einer Kommunikationssituation, und sich die Erzählungen verändern, je nachdem wie sie rezipiert werden:

Manche Geschichten werden nicht erzählt, weil die Gesprächsteilnehmer signalisieren, dass sie von einer Erzählung unangenehm berührt sind. [...] Der Rückzug der Zuhörer hat Folgen für das Erzählen. Erzähler verändern ihre Stories, um ihren Zuhörern Sicherheit zu geben, sie suchen sich andere Zuhörer (wenn sie zu finden sind) oder sie verstummen.⁵⁸

Zu untersuchen, welche Kriterien an Sterbeerzählungen angelegt werden und welche Regeln für das Erzählen gelten, den ‚Bauplan‘ von Geschichten unter die Lupe zu nehmen und zu fragen, wie aus einem Vorfall ein Ereignis, aus einem narrativen Kern eine Geschichte wird, bedeutet auch sichtbar zu machen, was Erzähler:innen leisten, wenn sie von ihrem Sterben erzählen. Um, wie Petra Anwar schreibt, „unser Sterben so zu gestalten, wie es uns entspricht, müssen wir darüber reden. Wir müssen lernen, das Sterben zu einem unserer Lebensthemen zu machen.“⁵⁹ Der spezifisch narratologische Beitrag dieser Studie nährt die Öffentlichkeit und Lebendigkeit des Sterbediskurses, von dessen rechtlichen, medizinischen und sozialen Ausformungen alle in unserer Gesellschaft früher oder später ganz konkret betroffen sind.

⁵⁸Wolfgang Kraus: Arbeit am Unerzählbaren. Narrative Identität und die Nachtseite der Erzählbarkeit, S. 116.

⁵⁹Petra Anwar mit John von Düffel: Was am Ende wichtig ist, S. 9.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Kapitel 2

Thanatologisches Erzählen aus diachroner und komparatistischer Perspektive



1 Sterbeerzählungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Vom realistischen zum täuschenden Erzählen

Die ersten Erzähltexte, die als ‚Sterbeerzählungen‘ bezeichnet werden können, da ihre alleinigen Erzählgegenstände das Sterben oder die Todeserwartung sind, werden im 19. Jahrhundert verfasst. Eine frühe Erzählung mit dem Hauptgegenstand des nahenden unaufschiebbaren Todes ist der fiktionale Roman *Der letzte Tag eines Verurteilten* (1829) von Victor Hugo. In diesem Text protokolliert ein zum Tode verurteilter Mann die Zeit im Gefängnis bis kurz vor seiner Hinrichtung. Victor Hugo war ein erklärter Feind der Todesstrafe und dieser Text will, so informiert das Vorwort, „ein dramatisches Plädoyer gegen die Todesstrafe“¹ sein. Um das Mitgefühl der Leser:innen zu wecken, lässt Hugo das begangene Verbrechen im Vagen und stattet seine Hauptfigur mit empfindsamen Erfahrungen und Beobachtungen aus, die für autobiographische Sterbeerzählungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch sein werden. Der Ich-Erzähler beschreibt beispielsweise, wie sich durch die Todesnähe das Leben in einer Klarheit darstellt, die ihn erst befähigt, wirklich zu leben: „Ach, wenn ich entkäme, wie würde ich durch die Felder rennen!“² Er zählt ephemere kosmische und meteorologische Gegenstände auf, die auch in vielen späteren autobiographischen Sterbeerzählungen das Lebensgefühl intensivieren, und verbindet diese mit Abstrakta zu einem Stakkato konzentrierter Lebensessenz: „Wie? Die Sonne, der Frühling, die Wiesen voller Blumen, die Vögel, die am Morgen erwachen, die Wolken, die

¹ Werner Scheu: Vorwort, in: Victor Hugo: *Der letzte Tag eines Verurteilten*, S. 8.

² Victor Hugo: *Der letzte Tag eines Verurteilten*, S. 55.

Bäume, die Natur, die Freiheit, das Leben – all dies gibt es für mich nicht mehr.“³ Der Verurteilte stellt sich den Tod als eine Lebensvernichtung vor und erbringt nicht die Glaubensleistung an ein Jenseits, sodass Mensch und Tod nicht transzendiert werden. Durch die erzählstrategische Wahl der Autodiegese sowie der Nullfokalisierung, in dem sich das Wissen der Erzählinstanz mit dem Wissen der Figur (und der Rezipient:in) deckt, wird ein plausibles und realistisch begrenztes Bewusstsein dargestellt. Die Erzählsituation im Kerker kann als schwierig gelten, aber nicht als unmöglich oder fantastisch.⁴ Die zentrale Lizenz fiktionalen Erzählens, über die natürlichen Grenzen des Wissens hinaus ein trostreiches Jenseits entwerfen zu können, nutzt Victor Hugo nicht, sondern imitiert durch die ausgewählten narrativen Mittel die Begrenzung faktualen Erzählens.

Hugos Roman kann als ein zeitgenössisches Indiz des sich wandelnden Sterbediskurses gelten und vor dem Hintergrund einer todesphilosophischen Entwicklung interpretiert werden. Der Roman wird 1829 veröffentlicht und damit zehn Jahre bevor Sören Kierkegaards Schaffensphase einsetzt, die den Beginn der modernen Todesphilosophie markiert. Hugos Beschreibung des Todesurteils als eine „Revolution“⁵ der vormaligen Sinneswahrnehmungen und -zuschreibungen erinnert an Kierkegaards Diktum, dass das Denken des eigenen Todes „in dem Ernst [...] Lebenskraft wie nichts andres [gibt], er macht wach wie nichts andres.“⁶ Dieses Denken kann sich laut Kierkegaard an einem Grabe, wie eine seiner zentralen todesphilosophischen Schriften deshalb betitelt ist, also in Anbetracht des Todes anderer Menschen entfachen. Victor Hugo bedient sich dieses Mechanismus und stellt einen Mann in einem ganz und gar diesseitigen Todesbezug dar, in einer Not ohne Trost, um auf Rezeptionsseite das Denken des eigenen Todes und das Hinterfragen von Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Angemessenheit der Todesstrafe anzuregen. Hugo setzt also gerade die Singularisierung von Sterbeerfahrung, die als ein ‚Jeder-für-sich‘ solipsistisch erscheinen mag, zu einem allozentrischen Moment zusammen. Jeder begreift sich angesichts seines Todes als Ausnahme, wodurch Empathie mit der Hauptfigur entsteht. Den todesphilosophischen Hintergrund bil-

³Victor Hugo: Der letzte Tag eines Verurteilten, S. 28.

⁴Das Beispiel Marquis de Sades, der seine Hauptwerke in der Bastille im Geheimen verfasst, zeigt, dass ein literarisches Schaffen im Gefängnis im 18. und 19. Jahrhundert nicht generell unmöglich ist. Freilich bedeutet dies nicht im Umkehrschluss, dass sich jede Gefängnisinsass:in solcher Möglichkeiten bedienen konnte, sondern nur, dass eine solche Erzählsituation nicht automatisch als Hinweis auf eine fantastische Erzählung zu interpretieren ist. Als thematische Ergänzung kann hier noch als ein neueres Beispiel der US-amerikanische Serienmörder Dean Carter angeführt werden. Dieser befindet sich seit 1986 in dem für seine Brutalität berüchtigtem Gefängnis St. Quentin in Kalifornien und veröffentlicht von 1995 bis 2017 Kolumnen, in denen er über die Situation im Todestrakt und über das US-amerikanische Justizsystem und die Todesstrafe schreibt. Der Titel seines Blogs, *deadmantalking*, spielt auf das Idiom ‚dead man walking‘ an, mit dem die letzten Schritte der verurteilten Person zwischen Todeszelle und Hinrichtungsort bezeichnet werden.

⁵Victor Hugo: Der letzte Tag eines Verurteilten, S. 21.

⁶Sören Kierkegaard: An einem Grabe, S. 185.

den die Reduktion des Todes auf ein diesseitiges Handeln und die eigentlichteoretische Annahme, dass sich das Wesen des Todes nur in Bezug auf den eigenen Tod denken lässt.⁷

Der Roman *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886) von Leo Tolstoi stellt eine weitere frühe Sterbeerzählung dar und ist im gleichen todesphilosophischen Kontext zu betrachten. In dem Roman wird heterodiegetisch erzählt, wie der Staatsanwalt Iwan Iljitsch an Krebs erkrankt und angesichts seines nahenden Todes von dem Zweifel geplagt wird, ob sein ordnungsgemäßes Leben einen Sinn gehabt hat. Iwan Iljitsch überwindet im Sterben seine Angst vor dem Tod und kann vor dem biographischen Hintergrund Tolstois eigener Bekehrung zum radikalen Christentum⁸ als ein Plädoyer verstanden werden, das eigene Leben auf seine Sinnhaftigkeit abzuklopfen. Wie Hugos Text entspricht Tolstois Erzählung der von Kierkegaard eingeforderten Möglichkeit, den Ernst an einem anderen Tod zu lernen.⁹ Die Erzählung wahrt zwar über die heterodiegetische Erzählsituation die Distanz zur Hauptfigur, motiviert aber durch die fokalizierten Passagen und durch die auktorialen Wertungen die Leser:in dazu, die eigene Lebensführung zu hinterfragen.

Vier Jahre nach Tolstois Roman erscheint die Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) des US-amerikanischen Schriftstellers Ambrose Bierce, die mit dem täuschend-unzuverlässigen Erzählen eine neuartige Form des Sterbeerzählens prägt. Die Erzählung gibt der Rezipient:in allen Grund zu der Annahme, dass der Südstaaten-Farmer Peyton Farquhar seiner Exekution entkommt und erfolgreich nach Hause flieht. In dem Augenblick, in dem er seine Frau in die Arme schließen möchte, wird die Hinrichtung vollzogen und die Flucht stellt sich als Illusion des Hingerichteten heraus.¹⁰ Dieses täuschende oder unentscheidbare Erzählen an der Grenze zwischen Leben und Tod ist zu einem literarischen Vorbild anderer Sterbeerzählungen geworden: Am Ende des Romans *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz stellt sich die Handlung als Phantasievorstellung der sterbenden Hauptfigur heraus.¹¹ In der Kurzerzählung *The Snows of Kilimanjaro* (1938) von Ernest Hemingway wird eine Rettung der tödlich verletzten Hauptfigur erzählt, die sich als Fiebertraum entpuppt. Die Fiktionalität ermöglicht sowohl die realistische Bewusstseinsdarstellung einer sterbenden Person als auch das täuschende, fantastische oder zeitlich zerdehnte Erzählen des Sterbeaugenblicks.¹²

⁷Die Annahmen der modernen Todesphilosophie expliziere ich in den Kap. 3, Abschn. 4.1 und 4.2 dieser Studie.

⁸Vgl. Karl-Josef Kuschel: Lebensbilanzen und Sterbeerfahrungen, S. 273.

⁹Vgl. Sören Kierkegaard: An einem Grabe, S. 178.

¹⁰Ambrose Bierce: An Occurrence at Owl Creek Bridge, S. 45.

¹¹Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105 und 106. Siehe auch Matías Martínez: Das Sterben erzählen 2007.

¹²Auf die Strategie des unzuverlässigen oder täuschenden Erzählens wird hier nur cursorisch verwiesen, da sich mit dieser ausführlicher in Kap. 4, Abschn. 3.2 (*Täuschung und Enttäuschung im postmortalen Erzählen*) befasst wird.

2 Sterbeerzählungen von 1950 bis heute: Von der Provokation zum Klischee

Die autobiographische Literarisierung von Sterben und Tod beginnt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lässt sich auf ein Zusammentreffen von medizinischen, gesellschaftspolitischen und literaturgeschichtlichen Diskursveränderungen zurückführen. In der Entwicklung dieser neuen Textsorte spielen Krebserkrankungen eine große Rolle. Krebserkrankungen enden häufig mit der Situation, dass ab einem gewissen Krebswachstum eine Chemotherapie medizinisch sinnlos ist und die derart atherapierte Person weiß, dass sie sterben wird, und dennoch ein relativ autonomes Leben führen kann; im Vergleich zu der Plötzlichkeit eines tödlichen Herzinfarkts ermöglicht die onkologisch determinierte Zeitlichkeit, dass von der Auseinandersetzung mit dem Tod erzählt werden kann. Eine grundlegende Voraussetzung für eine Krebserzählung ist, dass den Patient:innen ihre Diagnose und die fehlenden Heilungschancen mitgeteilt werden, was bis in die 1950er Jahre nicht zur ärztlichen Praxis gehörte. Die sukzessive Veränderung des Sterbeideals bei Ärzt:innen sowie Patient:innen ist die ermöglichende Grundlage für die autobiographischen Sterbeerzählungen. In dieser Entwicklung gehen die Hauptimpulse von englischsprachigen Texten aus. In der ersten veröffentlichten autobiographischen Sterbeerzählung *Living with Cancer* (USA 1952; Dt. *Wie ich den Krebs bezwang. Die wahre Geschichte einer Frau, die nicht sterben wollte* 1954) beschreibt Edna Kaehle, wie sie mit unheilbarem Gebärmutterhalskrebs autonom ihr Leben führt. Als ein besonders drastisches Beispiel für die Offenheit der US-amerikanischen Sterbeliteratur kann der ebenfalls früh erschienene autobiographische Text *Der Tod eines Mannes* (1957) von Lael Tucker Wertebaker gelten. In diesem schreibt Tucker Wertebaker über die letzten Lebensmonate ihres Mannes, der an unheilbarem Darmkrebs erkrankt und sich in ihrem Beisein die Pulsadern aufschneidet während sie mit Morphinum seine Schmerzen lindert.¹³ Der einsetzende Trend, autobiographische Sterbeerzählungen zu veröffentlichen, sind Ausdruck dieses neuen Sterbeideals, das einen offenen Umgang mit dem Tod einfordert.

Den Auftakt für die Konjunktur des autobiographischen Schreibens über Krebs in deutscher Sprache bildet der autobiographische Roman *Das Urteil oder Der Gegenmensch* (1975) von Hildegard Knef, in dem diese über ihre Brustkrebs-erkrankung schreibt. Der autobiographische Essay *Mars* (1977) des Schweizer Autors Fritz Angst, der posthum unter dem Pseudonym Fritz Zorn veröffentlicht wird, erlangt Kultstatus. Auf *Das Urteil* und *Mars* folgen eine Fülle an Erzähltexten über Krankheit und Tod, so dass Peter Noll in seinem Krebsstagebuch *Diktate über Sterben & Tod* feststellt, dass „die Krebsbüchlein [...] eine eigene Literaturgattung geworden“¹⁴ seien, die sich vor allem in der Form von ‚Verständigungstexten‘ zeigt.

¹³Vgl. Bettina Hitzer: Krebs fühlen, S. 261.

¹⁴Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 194.

‚Verständigungstexte‘ sind autobiographische oder autobiographisch eingefärbte Selbsterfahrungstexte, die das persönlich Erlebte mit der ‚Vermittlung von gruppenspezifischen und -konstituierenden Erfahrungen‘¹⁵ verbinden. Die Rezipient:in misst die Relevanz eines Textes daran, inwiefern sich dieser mit den eigenen Erfahrungen in Einklang bringen lässt.¹⁶ Deshalb wird, wie Evelyne Keitel feststellt, ‚nicht so sehr ‚über‘ einen Text diskutiert, als vielmehr ‚anlässlich‘ eines Textes, weshalb die Diskussionen häufig unkontrolliert expandieren.‘¹⁷

Die Subjektivität der Verständigungstexte steht im Widerspruch zu der sich zeitgleich entwickelnden poststrukturalistischen Theorie, die den ‚Tod des Autors‘ proklamiert und das Subjekt ‚im produktiven Gewebe des kulturellen Texts‘¹⁸ auflöst. Während die Gattung der Autobiographie eine solch vehement gesetzte Subjektivität nicht mehr kennt,¹⁹ zeigen Verständigungstexte und besonders die autobiographischen Sterbeerzählungen als Subgattungen in den 1970er und 1980er Jahren einen Authentizitätsanspruch Rousseauschen Ausmaßes. Corina Caduff und Ulrike Vedder stellen darum fest, dass je ‚bedrohter das Ich durch Krankheit und Tod ist, desto stärker tritt es – auch wenn es seine Schwäche beschreibt – in den Ich-Schriften hervor.‘²⁰ Dass die Identität des Subjekts in der Moderne brüchig geworden ist, zeigt sich in den autobiographischen Sterbeerzählungen unter umgekehrtem Vorzeichen: Das Ich versucht nicht durch literarische Innovation sein drohendes Ende zu bewältigen, sondern der Fragmentierung mit einer gesteigerten Selbstkohärenz im autodiegetischen Erzählen zu begegnen. Dem Schreiben wird dabei eine Bedeutung beigemessen, die über die Selbstreferenz oder autonomie-ästhetische Kriterien hinausgeht, sodass Roland Barthes Diktum vom ‚Tod des Autors‘ im emphatischen Sinne und fernab metaphorischen Sprechens wörtlich zu verstehen ist.

Der Trend, autobiographisch über die eigene Krankheit und den Tod zu schreiben, hält in der rezenten Gegenwart an, wobei diese ‚literarische[n] Thematisierungen von Krebs [...] mit den Mustern der Psycho-Pathologie und Selbsterkundungen der Literatur der 70er und 80er Jahre kaum noch etwas gemein‘²¹ haben. Jedes innovative Moment verbraucht sich unter häufiger Verwendung zu einem Klischee. Dass das Wissen darum, dass Todeserfahrung und die positive Erzählfunktion zusammen gehören, weit verbreitet ist, lässt sich am Eingang in populäre US-amerikanische Serien zeigen. In der Serie *Friends* (1994–2004) spricht sich bereits die Figur Ross nach einer vermeintlichen Nahtodeserfahrung ein *Carpe Diem*-Memo auf den eigenen Anrufbeantworter:

¹⁵ Evelyne Keitel: Verständigungstexte, S. 438.

¹⁶ Evelyne Keitel: Verständigungstexte, S. 448.

¹⁷ Evelyne Keitel: Verständigungstexte, S. 439.

¹⁸ Heinrich Detering: Vorbemerkung, in: Ders. (Hrsg.): Autorschaft, S. XI.

¹⁹ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 11.

²⁰ Corina Caduff und Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod, S. 120.

²¹ Christa Karpenstein-Eßbach: Krebs – Literatur – Wissen, S. 250 und 251.

ROSS: Hey Ross! It's you! I just want you to remember this feeling. You are lucky to be alive! So live everyday to the fullest. Love yourself, okay? Okay. Oh, and also get stamps. Bye!²²

Die Selbstbegrüßung und die Erinnerung, Briefmarken kaufen zu müssen, persifliert in einer kontrastiven Banalität und Ridikulität das Überlebenspathos. Während die anderen Figuren der Serie die Lächerlichkeit Ross' Verhalten feststellen, so wie Chandler, der sich der Situation ganz entzieht, hält Ross an der zum Klischee gewordenen Mitteilungsbedürftigkeit und der Überlebenshysterie fest:

CHANDLER: Y'know what, I think I'll go home before Ross starts rambling about his newfound respect for life.

ROSS: I *do* have a newfound respect for life.²³

Auch in der Serie *Gilmore Girls* (2000–2007) wird die Mitteilbarkeit des Überlebenden als etwas dargestellt, von dem es sich zu distanzieren gilt, will man nicht selbst eine Existenz als Klischee führen. Emily weist ihren Ehemann Richard harsch zurecht, als dieser nach einem Herzinfarkt ein Gefühl der Reue in Bezug auf sein vergangenes Verhalten ausdrücken möchte:

RICHARD: I regret that you needed...

EMILY: Richard.

RICHARD: Now, let me finish, Emily. I regret it, and we've...recent experiences have taught me...

EMILY: Oh, please don't become one of those 'I had a heart attack, let me express my every thought' types.²⁴

In den USA haben autobiographische Sterbeerzählungen nicht nur eine drastische Offenheit im Todesumgang gezeigt, sondern auch früher positive Resonanz erfahren als in den deutschsprachigen Ländern, weshalb plausibel ist, dass sich auch das hier dargestellte Klischee einer mitteilungsbedürftigen kranken oder sterbenden Person früher und stärker ausbildete. Dass sich das Innovationspotenzial von Sterbeerzählungen mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum verbraucht hat, zeigt die Kritik Richard Kämmerlings, der in seinem Artikel in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* polemisch fordert: „Lasst mich mit eurem Krebs in Ruhe“²⁵. Angesichts der Omnipräsenz von Krebs leihen sich Krebserzählungen Kämmerlings zufolge, „ob man sich dessen bewusst ist oder nicht, die Dramatisierungsformen

²² Shana Goldberg-Meehan und Seth Kurland: The One with the Ride-Along, in: *Friends* 5/20. Erstaussstrahlung 29.04.1999.

²³ Shana Goldberg-Meehan und Seth Kurland: The One with the Ride-Along, in: *Friends* 5/20. Erstaussstrahlung 29.04.1999.

²⁴ David S. Rosenthal: Bon Voyage, in: *Gilmore Girls* 7/22 Erstaussstrahlung 15.05.2007.

²⁵ Richard Kämmerlings: Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krebsliteratur-der-schleier-ueber-den-letzten-dingen-1841182.html [31.05.2021].

der Sensationspresse.“²⁶ Michael Angele veröffentlicht in der Wochenzeitung *der Freitag* einen Kommentar mit dem Titel *Wer hat geil Krebs?*, der das autobiographische Schreiben über den Tod ebenfalls in die Nähe der Boulevardzeitung *Bild* rückt. Eine faktuale Beschreibung des eigenen Sterbens müsse Kämmerlings und Angele zufolge Klischees vermeiden und berücksichtigen, dass der Wirklichkeitsbezug allein kein suffizientes Kriterium literarischer Wertung sein kann.²⁷ Das Gros der autobiographischen Sterbeerzählungen, die keinen literarischen Anspruch erheben, bleibt von diesem Diskurs vermutlich unberührt. Das faktuale Erzählen ist ganz nach den Bedürfnissen im Copingprozess ausgerichtet und dessen vorrangigem Ziel, die untragbare Situation zu bewältigen. Autobiographische Sterbeerzählungen manövrieren darum in den Gewässern funktionaler Erzählungen. Das Ich-Diktat sowie das in den ‚Taumel der Pronomen‘ geratene Ich, Brüche und Inkohärenzen auf thematischer, formaler und zeitlicher Ebene, die Ereignishaftigkeit unspektakulärer Begebenheiten und die Textsorte ‚Tagebuch‘, all das sind narrative Mittel, für die sich die Verfasser:in aufgrund des Kriteriums der Leidreduzierung entscheidet. Die Übertragung des Leidens auf andere und die Distanzierung vom eigenen Erleben zeigen, dass das empfundene Leid die eigene Bewältigungskraft übersteigt. Dadurch, dass die untersuchten narrativen Spezifika faktualer Sterbeerzählungen vorrangig einer Bewältigungsfunktion folgen, sind sich die Erzählmuster sehr ähnlich, was die Begrenztheit der Textsorte ‚autobiographische Sterbeerzählung‘ begründet und eine Herausforderung für eine literarische Weiterentwicklung darstellt.

Literarische autobiographische Sterbeerzählungen unternehmen innerhalb eines klischeebehafteten Territoriums Abgrenzungsversuche, zu deren Strategien die Ironie, der Zynismus, die Intermedialität, die Intertextualität und eine gesteigerte Poetizität gezählt werden können. Auch ein Spiel mit fiktionaler Schreibpraxis ermöglicht eine literarische Innovation und Monika Fludernik postuliert sogar allgemein, dass innovatives Erzählen immer im Fiktionalen seinen Anfang nimmt.²⁸ In der Entwicklung der Textsorte ‚Sterbeerzählung‘ nehmen die fiktionalen Texte *Der letzte Tag eines Verurteilten* und *Der Tod des Iwan Iljitsch*, wie im vorherigen Abschnitt gezeigt werden konnte, tatsächlich diese Schlüsselrolle ein. Dass auch die literarische autobiographische Sterbeerzählung des 21. Jahrhunderts in ihrer Weiterentwicklung auf die Fiktionalität nicht verzichten kann, zeigen die Einzelanalysen von *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf, *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert und *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin.

²⁶Richard Kämmerlings: Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krebsliteratur-der-schleier-ueber-den-letzten-dingen-1841182.html [31.05.2021].

²⁷Die Debatte, die Kämmerlings und Angeles Beiträge initiieren, greife ich in der Analyse der spezifischen Ereignishaftigkeit von Sterbeerzählungen in Kap. 4, Abschn. 1.3 auf. Dort untersuche ich, welchen Grenzüberschreitungen in Sterbedarstellungen ein Ereigniswert zugesprochen wird.

²⁸Vgl. Monika Fludernik: Die Natürlichkeitstheoretische Erzählforschung (Natural Narratology) und das Problem der kognitiven Wahrnehmungsraster, S. 77 und 78.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Kapitel 3

Konzepte und Begriffe für eine thanatologische Erzählanalyse



1 Erzähltheorie

1.1 Traditionelle Erzähltheorie

An der Frage, was Erzählen ist, scheiden sich bis heute die narratologischen Richtungen. Die narratologische Analyse von fiktionalen und faktualen Sterberzählungen profitiert von unterschiedlichen Erzähldefinitionen, mit denen die Diversität narrativer Todesbewältigung beschrieben werden kann. Die traditionelle vorstrukturalistische Erzähltheorie im deutschsprachigen Raum steht ab 1900 im Zeichen des russischen Formalismus,¹ der vor allem die frühe Erzähltheorie *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) von Käte Friedemann prägt. Mit den Narratologien *Bauformen des Erzählens* (1955) von Eberhard Lämmert, *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) und *Typische Formen des Romans* (1957)² von Franz K. Stanzel und *Die Logik der Dichtung* (1957) von Käte Hamburger etabliert sich die deutschsprachige traditionelle Erzähltheorie. In dieser wird Erzählen als eine inhärente sprachliche Eigenschaft des Textes angesehen, was eine Distinktion von erzählenden und nichterzählenden Texten mittels linguistischer Merkmale ermöglicht. In dieser Tradition wurde und wird Erzählen über die

¹ Siehe die Texte von Viktor Šklovskij (1916), Boris Ejchenbaum (1918), Jurij Tynjanov (1924) und Viktor Vinogradov (1925) in der Aufsatzsammlung *Russischer Formalismus* (1988), der von Jurij Striedter eingeleitet und herausgegeben wurde. Siehe außerdem Boris Tomaševskij (1985) und Lew S. Wygotski (1976). Ein kompakter Überblick über die Positionen des russischen Formalismus ist zu finden in: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 205–217.

² Eine überarbeitete Fassung von *Typische Formen des Romans* (1957) legt Stanzel unter dem Titel *Theorie des Erzählens* (1979) vor.

Existenz einer Erzählinstanz definiert.³ Die traditionelle Fokussierung auf die vermittelnde Erzählinstanz ist der Hintergrund, vor dem ich den pronominalen Auftritt der Erzähler:in im Verhältnis zur ihrer existenziellen Involviertheit im Text untersuche. Dabei führe ich zusätzlich zur Unterscheidung von Homodiegese und Heterodiegese die Opposition von existenzieller und grammatischer Person ein.⁴

1.2 *Strukturalistische Erzähltheorie*

In der strukturalistischen und vor allem postklassischen Erzähltheorie rückt statt des binären ein skalares Konzept der Erzählhaftigkeit (Narrativität/*narrativity*) in den Vordergrund. Erzählhaftigkeit umfasst all die Eigenschaften einer Äußerung, die sie mehr oder weniger prototypisch narrativ machen.⁵ Welche Eigenschaften in das Merkmalsbündel aufgenommen werden, hängt von der erzähltheoretischen Richtung ab: Die strukturalistische Erzähltheorie ab 1965, die an die traditionelle Erzähltheorie vertiefend und erneuernd anschließt, definiert Erzählen nicht mehr vorrangig über die Existenz einer Erzählinstanz, sondern über Textstrukturen: „Texte, die im strukturalistischen Sinne narrativ genannt werden, präsentieren, im Gegensatz zu deskriptiven Texten, eine temporale Struktur und stellen *Veränderungen* eines Zustands dar.“⁶ Aus strukturalistischer Sicht gilt die temporale Struktur, in der Ereignisse und Zustandsveränderungen geordnet werden, als das Wesen des Erzählens und als Maß für die Narrativität. Eine prototypische Erzählung gibt nach dieser Auffassung einen vergangenen Verlauf im Präteritum wieder, wodurch sich eine zeitliche Distanz zwischen Erzählen und Erleben konstituiert. Dietrich Weber rät dazu, sich an der Formel „Erzähl-Texte sind Jetzt-Damals-Texte: jetzt die erzählende Rede, damals das erzählte Geschehen.“⁷ zu orientieren, dabei bedeutet ‚Damals‘ nicht unbedingt eine lang zurückliegende Vergangenheit, sondern, wie Friedrich Wilhelm Zimmermann sagt, ein ‚früher als jetzt‘.⁸

Im Hinblick auf den eigenen Tod ist zu fragen, inwiefern dieser überhaupt in einer retrospektiven Zeitlichkeit erzählt werden kann. Während der Tod eines anderen in der Vergangenheit erzählt werden kann – Gérard Genettes kürzestes Beispiel einer Erzählung „The king died.“⁹ illustriert dies –, kann der eigene Tod nicht

³ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, S. 1.

⁴ Die Erzählinstanzen werden in der vorliegenden Studie vor allem in den Kap. 4, Abschn. 1.1 (*Sterben in der Ich-Form*), 2.1 (*Ich-Anwesenheit in den Erzählanfängen*) und 2.2 (*Das ich im Taumel der Pronomen*) analysiert.

⁵ Gerald Prince: Narrativity, S. 387.

⁶ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, S. 2.

⁷ Dietrich Weber: Der Geschichtenerzähler, S. 43.

⁸ Vgl. Dietrich Weber: Der Geschichtenerzähler, S. 43.

⁹ Gérard Genette: Neuer Diskurs der Erzählung, S. 184. Siehe Ausführlicheres zu der Minimalerzählung in Kap. 4, Abschn. 1.1.

in der Vergangenheit liegen und demnach auch nicht erzählt werden. Das eigene Sterben in der Vergangenheit zu erzählen („Gestern bin ich gestorben.“) ist in der ersten Person Singular in einer logischen Erzählung nicht möglich. Was retrospektiv erzählt werden kann, ist der Wunsch, zu sterben, die Angst zu sterben und die Erfahrung, *beinahe* gestorben zu sein. Auch im metaphorischen Sprechen oder in imaginativen Formen wie dem Traum kann der Tod erzählt werden, wie es die folgende Erzählung seines eigenen Begräbnisses von Gabriel García Márquez zeigt:

Ich habe geträumt, dass ich an meiner eigenen Beerdigungsfeier teilgenommen habe, zu Fuß ging ich inmitten einer Gruppe von Freunden, in ernsthafter Trauerkleidung, aber in beschwingter Feierlaune. Wir waren alle überglücklich, beisammen zu sein. Ich war besonders glücklich darüber, dass mir der Tod diese günstige Gelegenheit bot, meine Freunde aus Lateinamerika wiederzusehen, meine ältesten Freunde, meine liebsten Freunde, Freunde, die ich seit langer Zeit nicht mehr gesehen habe. Als sie sich nach der Zeremonie zum Aufbruch rüsteten, wollte ich mich anschließen, aber einer von ihnen gab mir mit einer unerbittlichen Strenge zu verstehen, dass die Feier für mich zu Ende war. „Du bist der Einzige, der nicht mitkommen darf.“, sagte er. Erst da verstand ich, dass Sterben bedeutet, nie mehr mit Freunden zusammen zu sein.¹⁰

Der Rahmen einer Traumerzählung, in dem die natürlichen Gesetze aufgehoben sind, ermöglicht es, den eigenen Tod auch in einer faktualen Erzählung in der Retrospektive darzustellen. Die komplexen Zeitstrukturen, die mit dem Todeserzählen verbunden sind, lassen sich mit strukturalistischen Ansätzen analysieren und die Funktionen und Wirkungen des devianten Erzählens im Präsens und Futur als eine Besonderheit der Textsorte ‚Sterbeerzählung‘ erfassen.¹¹

Als weiteres Arbeitskonzept der strukturalistischen Erzähltheorie übernehme ich den Ereignisbegriff, der maßgeblich von Jurij M. Lotmans systematischer Definition geprägt wurde: „*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.*“¹² Die darin enthaltene normative Komponente des Ereignisbegriffs schwächt Wolf Schmid ab, indem er statt der Grenzüberschreitung das Kriterium der Nicht-Trivialität stark macht. Schmid benennt insgesamt fünf Merkmale, die „in unterschiedlichem Maße realisiert sein und deshalb ein Ereignis mehr oder weniger *ereignishaft* machen“¹³ können: Relevanz, Imprädiktabilität, Konsekutivität, Irreversibilität und Non-Iterativität.¹⁴ Mit dem Ereignisbegriff befasste ich mich in Kap. 4, Abschn. 1.2 (*Generelle*

¹⁰ Gabriel García Márquez: Prólogo. Porqué doce, Porqué cuentos y porqué peregrinos, in: Ders.: Doce cuentos peregrinos. S. 5 und 6. (Übersetzung A.K.)

¹¹ Zu der Funktion von Augenblickserzählungen vgl. Kap. 5, Abschn. 2.3 (*Präsentes Erzählen*) und zum Erzählen des eigenen Todes in der Zukunft vgl. Kap. 5, Abschn. 3.5 (*Das Sterben ist ein Traum*) der vorliegenden Studie.

¹² Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 332.

¹³ Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, S. 15.

¹⁴ Vgl. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, S. 16–19.

Ereignishaftigkeit des Todes) und in Kap. 4, Abschn. 1.3 (*Generelle Ereignishaftigkeit des Todes*).

Die strukturalistische Minimaldefinition ist der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich zumindest einige poststrukturalistische und postklassische Erzähltheorien verständigen können. Nach dieser Minimaldefinition ist ein Text eine Erzählung, „wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind.“¹⁵ Die Verbindung der Ereignisse zu einer Geschichte wird als Plot bezeichnet und ermöglicht der Rezipient:in, die Ereignisse als eine sinnvolle und bedeutungsvolle Erzählung zu verstehen. Sequenzialität, Kausalität und Sinnhaftigkeit als Grundlage von Emplotment und als Hauptmerkmal narrativer Texte scheinen in vielen autobiographischen Sterbeerzählungen ‚zerbrochen‘.¹⁶ Mit einem strukturalistischen Erzählbegriff lässt sich diese ‚Zerbrochenheit‘ *beschreiben* – mit einem postklassischen Erzählbegriff, der im Folgenden dargestellt wird, lässt sie sich *interpretieren*.

1.3 Erzähltheorie ab 1990

Die Narratologie erlebt ab 1990 eine Hochkonjunktur, in deren Zuge sich Theorien, Methoden und Untersuchungsgegenstände grundlegend verändern. In vielen der neuen Ansätze wendet man sich von der formalistisch-strukturalistischen Erzähldefinition ab, ersetzt das deskriptive durch ein interpretatives Paradigma und überführt die Erzähltheorie in eine Interpretationstheorie.¹⁷ Es kommt auch in anderen Disziplinen wie der Philosophie, Psychologie, Historiographie und Jurisprudenz zu einem explosionsartigen Interesse an erzähltheoretischen Fragen.¹⁸ In diesen Anwendungen koexistieren traditionelle (Franz K. Stanzel), strukturalistische (Gérard Genette, Shlomith Rimmon-Kenan, Mieke Bal, Seymour Chatman) und postklassische Erzähltheorien (Marie-Laure Ryan, Monika Fludernik, Andrew Gibson, David Herman).¹⁹ Vor allem hat Gérard Genette mit seinen Schriften

¹⁵Tilmann Köppe und Tom Kindt: *Erzähltheorie*, S. 43.

¹⁶Zu *broken narratives* siehe Kap. 4, Abschn. 1.4.

¹⁷Vgl. Ansgar Nünning und Vera Nünning: *Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie*, S. 24.

¹⁸David Herman unterlegt seinem anschaulichen Überblick über die Entwicklung der Narratologie selbst eine plotähnliche Struktur, indem er die Narratologie als sequenzielle Weiterentwicklung aus Konflikten, Krisen, Narrativen und Paradigmen beschreibt, was Hermans Einleitung besonders lesenswert macht (David Herman: *Introduction*, in: Ders. (Hrsg.): *Narratologies*, S. 1–30.)

¹⁹Vgl. Ansgar Nünning und Vera Nünning: *Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie*, S. 24.

Diskurs der Erzählung (1966/69/72), *Palimpseste* (1982), *Neuer Diskurs der Erzählung* (1983), *Paratexte* (1987), und *Fiktion und Diktion* (1991)²⁰ die Erzähltheorie nachhaltig geprägt und um viele Begriffe und Konzepte bereichert. Ich verwende in dieser Arbeit Genettes Konzepte des Paratexts,²¹ der Fokalisierung und Paralipse,²² der Transtextualität bzw. Intertextualität²³ und schließe meine Überlegungen zur generellen Ereignishaftigkeit des Todes an seine Variante der Minimalerzählung an.²⁴

Während Genette noch die Ereignisfolge als konstitutives Element der Erzählung erachtet, entwickelt Monika Fludernik in ihrem Modell der ‚Natural Narratology‘²⁵ einen Erzählbegriff, der nicht mehr auf Sequenzialität und Ereignishaftigkeit fußt, sondern der durch die Kriterien der ‚Erfahrungsqualität‘ oder ‚Erfahrungshaftigkeit‘ (*experientiality*) bestimmt wird. Dieses postklassische Verständnis von Narrativität basiert auf der Annahme, dass mündliches Erzählen die kognitiven Parameter prägt, die sich in den Produktions- und Rezeptionskontexten literarischer Erzählungen auswirken. In der Übertragung der Konversationsanalyse auf die Literaturanalyse hat der Begriff der Erzählwürdigkeit (*tellability*) zentrale Bedeutung erlangt, der besagt, dass jede Erzählung Mittel einsetzt, um die Relevanz des Erzählten deutlich zu machen.²⁶ Erzählwürdigkeit entsteht in natürlichen mündlichen Erzählungen dadurch, dass auf Erfahrungen rekuriert wird, die sowohl für die Erzähler:in als auch für die Rezipient:innen von Bedeutung, vor allem von emotionaler Bedeutung, sind und „Lehren fürs Leben vermitteln“²⁷. Von Fluderniks Modell übernehme ich die drei zentralen Begriffe der Narrativisierung, Erfahrungshaftigkeit und Naturalisierung. *Narrativisierung* bezeichnet den

²⁰Ich zitiere Schriften Gérard Genettes in den deutschen Übersetzungen. Der Band *Die Erzählung* enthält die ins Deutsche übersetzten Schriften *Diskurs der Erzählung* und *Neuer Diskurs der Erzählung*. Die deutsche Übersetzung *Diskurs der Erzählung* ist wiederum eine Kompilation aus den drei *Figures*-Schriften Genettes. Für die französischen Originalfassungen siehe Gérard Genette: *Figures I*. Paris: Seuil 1966, *Figures II*. Paris: Seuil 1969; *Figures III*. Paris: Seuil 1972; *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982; *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil 1983; *Seuils*. Paris: Seuil 1987; *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991.

²¹Das Konzept der Paratexte findet vor allem in den Kap. 5, Abschn. 1.1 (*Blog und Faktualität*) und 2.1 (*Paratexte und der Begriff der ‚Autofiktion‘*) Anwendung.

²²Mit der Fokalisierung und Paralipse beschäftige ich mich in Kap. 5, Abschn. 3.1 (*Fokalisierung und retrograde Paralipse*).

²³Die Intertextualität untersuche ich in *Robinsons blaues Haus* in Kap. 5, Abschn. 3.3 (*‚Ich auch.‘ Intertextualität als erzählerische Selbstvergewisserung*).

²⁴Vgl. dazu Kap. 4, Abschn. 1.2 (*Generelle Ereignishaftigkeit des Todes*).

²⁵Vgl. Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*; Für eine kurze Zusammenfassung des Modells vgl. Monika Fludernik: *Erzählen aus narratologischer Sicht*, S. 12.

²⁶Vgl. William Labov: *Language in the Inner City*, S. 370 und 371.

²⁷Monika Fludernik: *Erzählen aus narratologischer Sicht*, S. 12.

Prozess in der Rezeption, der einen Text zu einer Geschichte werden lässt, denn Narrativität ist Fludernik zufolge kein feststellbares Strukturmerkmal des Textes, sondern entsteht durch narrative Kompetenz der Rezipient:innen: „Narrative texts are [...] texts that are *read* narratively, whatever their formal make-up, although the fact that they are read in a narrative manner may be largely determined by formal and, particularly, contextual factors.“²⁸ Texte können Strategien einsetzen, um zu provozieren, dass die Rezipient:in eigene Erfahrungen aktiviert und ihr Erfahrungswissen mit in die Lektüre einbringt. Deshalb verändert sich auch die Erzählung abhängig von der Zeit, in der der Text rezipiert wird.²⁹ Da eine Erzählung im postklassischen Verständnis zwar in dem jeweiligen Text angelegt ist, aber erst in der individuellen Rezeption entsteht, ist die Narrativisierung der Texte kontextuell und individuell, wie mediale Nachwirkungen zeigen.

Der zweite zentrale Begriff, *Erfahrungshaftigkeit* (*experientiality*), bezeichnet die Form, in der Erfahrung hervorgerufen wird und ist nicht mit dem alltäglichen Verständnis von Erfahrung deckungsgleich, was sich darin zeigt, dass ‚experientiality‘ bei Fludernik zwingend an Fiktionalität geknüpft ist.³⁰ Sie fasst Erfahrungshaftigkeit als „quasi-mimetic evocation of ‚real-life experience“³¹ auf. Die Form der Hervorrufung ist demnach ‚quasi-mimetisch‘, während die hervorgerufene Erfahrung die des echten Lebens ist und über die fiktive Welt hinausweist. In der Textanalyse verwende ich neben dem Aspekt der Erfahrungshaftigkeit bzw. Erfahrungslosigkeit³² und der Narrativisierung³³ auch die Überlegungen, die Monika Fludernik (und auch David Herman) zur *Naturalisierung* anstellen: Beim Lesen werden unmögliche und ungewöhnliche Erzählsituationen ‚naturalisiert‘, das heißt es werden beim Lesen kognitive Parameter zur Überwindung von Widersprüchen eingesetzt.³⁴

Für das Unternehmen der vorliegenden Studie ist das postklassische Verständnis von Narrativität deshalb wichtig, da in vielen autobiographischen Sterberzählungen die Ereignisabfolge oder der Plot nicht im Mittelpunkt stehen, sondern der Erzählwert der Geschichte in der mitgeteilten Erfahrung liegt.³⁵

²⁸ Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 313.

²⁹ Vgl. Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 12.

³⁰ Vgl. Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 311.

³¹ Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 12.

³² Vgl. Kap. 4, Abschn. 2.4 (*Erzählte Krankenhauserfahrungen als Todesbewältigung*) und 2.6 (*Die Erfahrungslosigkeit der anderen*).

³³ Vgl. Kap. 4, Abschn. 3.3 (*Narrativisierung in Zeugnissen medialer Nachwirkung*).

³⁴ Vgl. Monika Fludernik: Die Natürlichkeitstheoretische Erzählforschung, S. 70 und 71. Den Begriff ‚Naturalisierung‘ greife ich im Zusammenhang mit den ungewöhnlich frühen Kindheitserinnerungen von Wolfgang Herrndorf und Ernst Augustin in Kap. 5, Abschn. 3.4 (*Lebensgeschichtliches Erzählen*) wieder auf.

³⁵ Vgl. Kap. 4, Abschn. 1.5 (*Zum Erzählwert des Todes*).

2 Fiktionstheorie

2.1 *Semantische und pragmatische Fiktionstheorie*

Semantische Fiktionstheorien legen das Kriterium der Referenzialität der Entscheidung zugrunde, ob ein Text faktual oder fiktional ist. In einem faktualen Text referenzieren nach dieser Theorie die Personen, Räume und Handlungen auf eine real existierende Wirklichkeit, während in einem fiktionalen Text die Referenzen keine realweltliche Entsprechung haben. Das Problem dieses Ansatzes ist, dass den Rezipient:innen in den meisten Fällen das Wissen fehlt, um zu entscheiden, ob der erzählte Gegenstand eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat oder nicht.³⁶ Zudem lässt sich ein Text schwer über die Erfundenheit der Gegenstände fassen, denn die meisten fiktionalen Texte enthalten faktische Elemente wie reale Orte, Personen, manchmal auch Handlungen und Erlebnisse.³⁷ Eine semantische Theorie muss also hierarchisieren, welche erfundenen Elemente die Fiktionalität begründen und welche den Textstatus nicht tangieren.

Aus dem Bewusstsein dieser Schwierigkeit hat sich die *pragmatische Fiktionstheorie* entwickelt, in der die Fiktionalität nicht über die Erfundenheit der Gegenstände definiert wird, sondern über einen Sprechakt, der keinen Anspruch auf Referenzialität erhebt.³⁸ Von fiktionstheoretischer Bedeutung ist daher die Frage, wie der Textstatus kommuniziert wird, und wie die angemessene Rezeptionshaltung zu beschreiben ist. Mit dieser Vorstellung ist eine Intention der Autor:in verbunden, denn „whether or not it is fiction is for the author to decide.“³⁹ Nach diesem Modell ist die Tatsache, dass der Erzählgegenstand auf die Wirklichkeit referenziert sekundär, solange eine „*Kooperation* zwischen Sprecher und Adressat sowie insbesondere ein *geteiltes Wissen* um die Konventionen der Fiktionalitätsinstitution“⁴⁰ besteht oder entsteht. Intuition seitens der Interpret:in ist beim Erkennen der intentionalen Fiktionalität generell erfolgsversprechend, denn die Produktion und Rezeption fiktionaler Texte gründen auf Regeln und Konventionen, die „zumeist stillschweigend [gelten], ohne daß sie jeweils thematisiert werden müßten“⁴¹. Eine partizipativ-intuitive Rezeption mittels systematischer Begriffe in eine wissenschaftlich-distanzierte Analyse zu überführen, ist der gangbarste Weg. Für dieses Vorhaben stellt Frank Zipfel einen systematischen Handwerkskasten

³⁶Vgl. Monika Fludernik: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, S. 115.

³⁷Vgl. John R. Searle: The logical status of fictional discourse, S. 72.

³⁸Eine pragmatische Literaturtheorie legen Imma Klemm (1984), Marlene Dolitsky (1984) und Christine Richards (1985) vor. Im Anschluss entwickeln Monika Fludernik (1996), Ansgar Nünning (1989), Roger D. Sell (2000) und Patrick Colm Hogan (2013) kommunikationsorientierte Modelle der Narratologie.

³⁹John R. Searle: The logical status of fictional discourse, S. 59.

⁴⁰Vgl. Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität, S. 36.

⁴¹Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 281.

fiktionstheoretischer Begriffe zusammen, in dem er die *Fiktivität des Dargestellten* von der *Fiktionalität eines Textes*⁴² unterscheidet: Der Roman *Madame Bovary* ist fiktional, die Figur Emma Bovary darin ist fiktiv. Bezeichnete man den Roman *Madame Bovary* als fiktiv, würde dies bedeuten, dass der Roman materiell gar nicht existieren würde. Was an dieser Stelle als begriffliche Spitzfindigkeit anmutet, verhindert in Textanalysen folgenreiche Missverständnisse, die den Textstatus und die einzunehmende Rezeptionshaltung betreffen. Als begriffliches Analogon ergibt sich aus der gemachten Unterscheidung die *Faktizität des Dargestellten* und die *Faktualität eines Textes*: Die Autobiographie Goethes ist faktual, der darin beschriebene Tod des Bruders faktisch.

In den Analysekapiteln wende ich die hier vorgestellte pragmatische Fiktionstheorie folgendermaßen an: Das Sterbeblog *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf lese ich als einen faktualen Text, der jedoch in vielen Forschungsbeiträgen als (graduell) fiktional oder autofiktional gilt. Mithilfe einer pragmatischen Fiktionstheorie lassen sich die textuellen und paratextuellen Äußerungen interpretieren, um die adäquate Rezeptionshaltung zu ermitteln. Ruth Schweikert beginnt ihr Tagebuch *Tage wie Hunde* mit *mixed signals*, die den autobiographischen Anspruch mit einer schwer umsetzbaren Fiktionalisierungsvorschrift verbinden, weshalb der Faktualitätsstatus genauer untersucht wird. Eine pragmatische Fiktionstheorie eignet sich besonders, um diese Form der Hybridisierung zu untersuchen. Der fiktionale Roman *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin enthält autobiographische und autopoetologische Erzählelemente, die, wie ich herausstelle, zentral für die Interpretation sind, aber den Textstatus der Fiktionalität nicht tangieren.

2.2 Fiktionssignale und unmarkierte Faktualität

Um eine adäquate Rezeptionshaltung einnehmen zu können, muss der Rezipient:in der Textstatus signalisiert werden. Fiktionssignale⁴³ lassen sich mit Frank Zipfel als „Phänomene definieren, die auf mehr oder weniger eindeutige Weise anzeigen oder nahelegen, daß ein Text fiktional ist.“⁴⁴ In seiner Systematisierung verwendet Zipfel ‚Fiktionssignal‘ als Oberbegriff für textuelle und paratextuelle Signale. Die textuellen Signale können entweder die Ebene der Geschichte (Fiktivitätssignale)

⁴² Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 19.

⁴³ Konkurrierende Begriffe sind „Fiktionalitätssymptome“ (Käte Hamburger 1957), „Fiktionalitätssignale“ (Harald Weinrich 1975), „Fiktionalitätsindikatoren“ („indicateurs de fictionnalité“, Claudine Jacquenod 1988), „Fiktionalitätsindices“ und „Fiktions-Indices“ („indices de fictionnalité“, „indices de fiction“, Gérard Genette [1991]) und „index(-ices) of fictionality“ (Michael Riffaterre 1990).

⁴⁴ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 232.

oder die Ebene der Erzählung (Fiktionalitätssignale) betreffen. Letztere unterteilt er weiterhin in direkte und indirekte Fiktionalitätssignale:

Fiktionssignale *auf der Ebene der Erzählung* sind spezifische Abweichungen des fiktionalen Erzähl-Textes gegenüber faktuellem Erzählen. Im Hinblick auf die Art der Abweichung kann man zwischen zwei Arten von Fiktionalitätssignalen unterscheiden. Zum einen gibt es Fiktionssignale, bei denen die Abweichung vom faktualen Erzählen tatsächlich durch die Fiktionalität des Erzählens begründet ist; ich nenne diese *direkte Fiktionalitätssignale*. Zum anderen können Textmerkmale als Fiktionssignale bezeichnet werden, bei denen die Abweichung von den Regeln faktualen Erzählens zwar nicht auf der Fiktionalität des Textes gründet, die Abweichung jedoch hauptsächlich in fiktionalen Texten vorkommt; ich nenne diese *indirekte Fiktionalitätssignale* oder *Fiktionsindizien*.⁴⁵

Während Fiktionssignale derart systematisiert sind, bleiben Faktualitätssignale als Konzept unterbestimmt. Es besteht darum Grund zur Annahme, dass es sich bei der Faktualität um den unmarkierten Kommunikationsmodus handelt, für den immer „die Sprachregeln des Behauptens [gelten], insbesondere die Regeln, daß das Behauptete wahr sein und der Sprecher für die Wahrheit des Behaupteten einstehen können muß.“⁴⁶ Die Fiktionstheorie gilt laut Meike Hermann an sich schon als ein Beweis für die Annahme, dass Faktualität der unmarkierte Kommunikationsmodus im Sinne einer *default*-Einstellung ist und fiktionales Erzählen als die deviante Form des Erzählens markiert werden muss.⁴⁷

2.3 Hybridisierung, Autofiktion und Panfiktionalismus

Da sich viele postmoderne Texte durch einen rigorosen Autonomismus,⁴⁸ der zwischen Fiktionalität und Faktualität eine eindeutige Dichotomie annimmt, nicht fassen lassen, erklärt Harald Weinrich den Versuch, die „Paarung Fiktion/Nichtfiktion“⁴⁹ – sei es semantisch oder sprechpragmatisch – unterscheiden zu können, für gescheitert.⁵⁰ Zwischen den klaren Polen eines faktualen Textes (Gesetzestext) und eines fiktionalen Textes (Märchen) sieht er „eine weite Skala

⁴⁵ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 235.

⁴⁶ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität, S. 123. Zipfel stützt sich auf die Sprechaktheorie von John Searle, besonders auf den Essay *The logical status of fictional discourse* (1974/75).

⁴⁷ Vgl. Meike Herrmann: Fiktionalität gegen den Strich lesen, S. 4; Frank Zipfel: Fiktionssignale, S. 101 und 102.

⁴⁸ Mit der begrifflichen Dichotomie von Fiktionalität und Faktualität gibt es drei theoretische Umgänge: den Autonomismus (Texte sind entweder fiktional oder faktual), den Panfiktionalismus (alle Texte sind fiktional) und den Kompositionalismus (Texte können fiktional und faktual sein). Vgl. Eva-Maria: Panfiktionalismus, S. 236 und 237. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den drei Positionen vgl. Eva-Maria Konrad: Dimensionen 2014.

⁴⁹ Harald Weinrich: Fiktionssignale, S. 525.

⁵⁰ Harald Weinrich: Fiktionssignale, S. 525.

anderer Textsorten, bei denen nicht mit einem Blick, jedenfalls nicht auf den ersten Blick, entschieden werden kann, ob es sich um fiktionale oder nichtfiktionale Texte handelt.“⁵¹ Eine Prämisse der vorliegenden Studie ist es, dass die Konventionsunterschiede zwischen fiktionaler und faktualer Literatur auf Werk- und Rezeptionsebene weiterbestehen. Die Dichotomie von Fiktionalität und Faktualität besteht, muss aber durch geeignete Begriffe flankiert werden, um die Varianten, Kombinationen und Experimente zwischen den beiden Polen benennen zu können.

Als offener Dachbegriff bietet sich der Hybriditätsbegriff an. Dieser ist aus der Molekularbiologie entlehnt und wurde zu einem linguistischen Analyseinstrument operationalisiert. Im 20. Jahrhundert fand dieses Konzept vor allem in der Anthropologie, Soziologie und Geschichtswissenschaft Anwendung bis es in den 1980er Jahren auch verstärkt literaturwissenschaftlich verwendet wurde.⁵² In der Anglistik hat sich zuerst die Praxis entwickelt, Aspekte wie *borrowing*, *mixing* und *translating* hybrid zu nennen.⁵³ Julika Griem zufolge ist der Hybriditätsbegriff mittlerweile selbst ein „bewußt hybrid gefaßter Begriff und damit ebenso wie die Phänomene, die er hervortreiben soll, schwer zu lokalisieren und immer wieder neu zu verhandeln.“⁵⁴

Auf eine Verwendung des literaturwissenschaftlichen Modebegriffs der Autofiktion verzichte ich indes, da dieser den Blick auf einen wichtigen Grundzug der Autobiographik verstellt. Serge Doubrovsky hatte 1977 seinen Roman *Fils* als Autofiktion bezeichnet, der, wie Frank Zipfel kritisch zu bedenken gibt, streng genommen autobiographisch ist und nur zwei schwache Fiktionssignale aufweist: „die paratextuelle Bezeichnung ‚roman‘ und die Erzählweise, die einen Tag, in dessen Zentrum eine psychoanalytische Sitzung steht, als Rahmen für eine eher assoziative und nicht chronologisch geordnete Darstellung des Lebens von Doubrovsky“⁵⁵. Die Verständigung darüber, was eine Autofiktion ist, hat sich von Doubrovskys Ausdrucksverwendung weit entfernt,⁵⁶ sodass Zipfel gemäß

⁵¹ Harald Weinrich: Fiktionssignale, S. 525.

⁵² Vgl. Andreas Ackermann: Cultural Hybridity, S. 5.

⁵³ Vgl. Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart 2002, darin vor allem S. 35–40. Zu Hybridisierungsphänomenen im englischsprachigen Raum siehe auch: Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism, S. 40–60; Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, S. 213–240.

⁵⁴ Julika Griem: Art. ‚Hybridität‘, S. 221.

⁵⁵ Frank Zipfel: Autofiktion, S. 298 und 299.

⁵⁶ Gérard Genette versteht unter einer Autofiktion einen fiktionalen Text, in dem eine Figur lediglich den Namen und Charaktereigenschaften des Autors trägt, wie beispielsweise in Dantes *Divina Commedia* (Gérard Genette: Fiktion und Diktion 1991, S. 85–88). Für Marie Darrieussecq geht mit einer ‚Autofiktion‘ eine Koexistenz des autobiographischen und des fiktionalen Paktes einher, die nicht in eine Richtung aufgelöst werden kann (Marie Darrieussecq: *L'autofiction un genre pas sérieux* 1996). Für eine Übersicht der unterschiedlichen Begriffe siehe: Frank Zipfel: Autofiktion 2009.

einer stipulativen Begriffsbildung dem Roman *Fils* abspricht, eine Autofiktion zu sein.⁵⁷

Christine Ott und Jutta Weiser erklären nach den hitzig geführten Debatten um den Autofiktionsbegriff zumindest für den deutschsprachigen Raum die Gefechte für beendet, da sich der Konsens herausgebildet hat, „die Autofiktion nicht als eine literarische Gattung, sondern als ein Diskursmodell zu verstehen, das neue Formen der Subjektkonstitution ermöglicht.“⁵⁸ Mit dem Autofiktionsbegriff lässt sich betonen, dass sich das Subjekt erst über das Erzählen bildet und sich moderne polyphone Identitätswürfe von traditionellen Ich-Setzungen abgrenzen. Joachim Renn und Jürgen Straub zufolge nimmt ein modernes Selbstverhältnis „von Beginn an das Motiv des Abstandes auf zwischen dem Ich, das zu etwas ein Verhältnis unterhält, und dem Ich, das in diesem Verhältnis als das Etwas fungiert, ohne diesen Abstand tilgen zu können.“⁵⁹ Der Begriff der Autobiographie ist deshalb auch, wie Michaela Holdenried herausstellt, immer an die sich historisch verändernden Subjekt- und Identitätsbegriffe geknüpft, sodass die moderne Autobiographie mit modernen Subjektkonzeptionen zusammen gedacht werden muss.⁶⁰ Es bedarf meines Erachtens keines zusätzlichen Begriffes, um ein der Autobiographie inhärentes Merkmal stärker hervorzuheben, vor allem da der Begriff ‚Autofiktion‘ etwas nebulöses Drittes zu sein scheint, das sich einer Beschreibung mittels der Kategorien Faktualität und Fiktionalität entzieht.

Die reflexive Selbstkonzeption *a posteriori* ist nicht nur ein inhärentes Merkmal, sondern der Regelfall in der modernen Autobiographie, denn wie Martina Wagner-Egelhaaf treffend bemerkt, lässt sich „ein gänzlich ungebrochenes Ich-Bewusstsein (in Verbindung mit einem ebenso unproblematischen Wirklichkeitsverständnis) [...] heute nurmehr im Bereich der populären Autobiographie“⁶¹ finden. Ob als Autofiktion bezeichnet oder nicht: Bezüglich moderner Sterbeerzählungen gilt es in jedem Falle zu fragen, unter welchen Bedingungen die moderne Ich-Setzung noch oder wieder möglich ist, was ich am Beispiel von *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert zeige. Ein systematisch klares Konzept, das erstens die Ebenen der Geschichte und des Erzählens unterscheidet und zweitens Fiktionalität nicht semantisch zu fassen versucht, ermöglicht es, auch *Arbeit und Struktur* und *Robinsons blaues Haus* zu untersuchen, die auf eine sehr unterschiedliche Weise die Erzählprämissen von Fakt und Fiktion für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod nutzen.

Keineswegs deckungsgleich mit dem Begriff der Autofiktion, aber von dem Zweifel an der Verfügbarkeit von Subjekt und Welt ebenfalls affiziert, ist der Panfiktionalismus. Dieser basiert auf der These, dass alle Texte gleichermaßen fiktional

⁵⁷ Vgl. Frank Zipfel: Autofiktion, S. 298 und 299.

⁵⁸ Christine Ott und Jutta Weiser: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität, S. 9.

⁵⁹ Joachim Renn und Jürgen Straub: Transitorische Identität, S. 10 und 11.

⁶⁰ Vgl. Michaela Holdenried: Autobiographie, S. 52–53.

⁶¹ Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 11.

sind, die vor allem im Poststrukturalismus vertreten wurde. Basis für diese Annahme ist ein auf Friedrich Nietzsche und Ferdinand de Saussure zurückgehendes skeptisches Postulat, dass alle Referenzen fiktional seien.⁶² Das philosophisch-epistemologische Argument führt dazu, die Wirklichkeit als unser eigenes Konstrukt, als erfunden und fingiert zu erkennen. Referenzen auf diese fingierte Wirklichkeit, sind darum nicht grundlegend andersartig als fiktionale Referenzen. Unterstützt wird der Panfiktionalismus durch das linguistisch-semiologische Argument de Saussures, dass Sprache die Welt nicht abbilde, sondern selbst erst kreiere und es darum auch keinen natürlichen Wirklichkeitsbezug geben könne.⁶³

Die Annahme, dass es *die* Wirklichkeit nicht gibt und auch unilaterale Bezüge zu einer vermeintlichen Wirklichkeit nicht möglich sind, bleibt selbst nach der Verwindung des Poststrukturalismus plausibel. Auch an diesem Punkt schafft die Abkehr von einer semantischen hin zu einer pragmatischen Fiktionstheorie Abhilfe. Die Frage, ob ein Text die Wirklichkeit abbildet, wird ersetzt durch die Frage, ob und wie plausibel im Text *der Anspruch* erhoben wird, die Wirklichkeit abzubilden. Die pragmatische Fiktionstheorie ist damit nicht zuletzt ein Zugeständnis an eine komplexe Wirklichkeitsvorstellung, die den Kern panfiktionalistischer Theorien bildet.

2.4 Authentizität

Für den Authentizitätsbegriff wurde (noch) keine positive Gegenseite bestimmt im Gegensatz zu dem Fiktionsbegriff, dessen Gegenspielerin, die Nicht-Fiktion, zum theoretisch fundierten Faktualitätsbegriff avanciert ist. Mit der theoretischen Unbestimmtheit des Authentizitätsbegriffs geht eine Vielstimmigkeit und reduzierte Operationalisierbarkeit einher. Im Sinne einer Heuristik lässt sich sagen, dass eine Geschichte dann als authentisch bezeichnet werden kann, wenn sie wirklich passiert ist, also faktischen Gehalt hat, und wenn in dieser etwas Persönliches über die autobiographische Erzähler:in preisgegeben wird. Je nachdem, ob die Inszenierung als ein inhärenter Bestandteil des Authentizitätsbegriffs betrachtet wird oder nicht, gelangt man zu (begrifflich) diametral unterschiedlichen Analyseergebnissen. Ob Authentizität ein Resultat einer erkennbaren Inszenierung ist oder als Wirkung entsteht, wenn diese gerade nicht zu erkennen ist, hängt außerdem von historischen und disziplinären Kontexten ab.⁶⁴ Ebenfalls strittig ist, ob

⁶²Vgl. Eva-Maria Konrad: Panfiktionalismus, vor allem S. 238 und 239.

⁶³Eva-Maria Konrad: Panfiktionalismus, S. 238.

⁶⁴Die Abhängigkeit des Authentizitätsverständnisses von historischen und disziplinären Kontexten kann in einem kurzen historischen Abriss des Authentizitätsbegriffs beginnend bei der bibelhermeneutischen Herkunft, über pietistische Offenbarungserlebnisse bis zur Loslösung religiöser Kontexte in der medizinisch-psychologischen Authentizität in der Medizin nachgelesen werden bei Eleonore Kalisch: Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung 2000.

Authentizität primär auf der Wirkungsebene manifest wird und als Authentifizierungseffekt auf der Rezeptionsebene zu beschreiben ist oder ob Authentizität auch als eine Beschreibungskategorie auf der Textebene und der Ebene der Produktionsebene fungieren kann.

Die Ebene der Produktionsebene betrifft bei faktualen Sterbeerzählungen die Sterbenden selbst. In der aktuellen palliativmedizinischen Debatte darüber, wie ein ‚guter Tod‘ aussehen kann, stellt Nina Streeck bei Sterbenden das Kreisen um das Ideal der Authentizität fest. Menschen haben ihr zufolge das Bedürfnis, im Sterben authentisch zu sein, wobei unter Authentizität die Übereinstimmung mit sich selbst im Angesicht des Todes verstanden wird: „Gut stirbt, wer im Einklang mit sich selbst sein Leben zu einem individuell stimmigen Abschluss bringt.“⁶⁵ Dabei muss, wie Streeck betont, die inhaltliche Ausgestaltung eines authentischen Sterbens offen bleiben, denn wie ein solcher Einklang aussehen kann, ist individuell unterschiedlich.⁶⁶ Ein individualistisch-offener Authentizitätsbegriff, der die Produktionsebene beschreibt, eignet sich für die Analyse von Sterbeerzählungen, denn das Wunschideal, das eigene Leben individuell stimmig zu beenden, zeigt sich auch in den Erzählungen.

Auf der Wirkungsebene stellt sich die Frage, wie in der Rezeption der Effekt von Stimmigkeit und Intimität erzielt wird. Thomas Anz konstatiert, dass in den Patho- und Thanatographien durch den Fokus auf die Hässlichkeit der Eindruck von Authentizität entsteht:

Wie Fritz Zorns *Mars* verdanken die meisten literarischen Auseinandersetzungen mit Krankheit und Tod in den letzten Jahren ihre Glaubwürdigkeit und ihre große Resonanz vor allem auch der autobiographischen Authentizität. [...] Und es gehört wohl auch zu den literarischen Beglaubigungstechniken dieser ‚Authentizität‘, die für das Selbstverständnis unserer jüngsten Literatur als Wertkriterium eine entscheidende Rolle spielt, daß poetische Stilisierungen und Verklärungen des Todes vermieden werden. Denn alles ‚Schöne‘ steht, heutigen literarischen Wahrnehmungsweisen zufolge, dem Schein der (nicht authentischen) Fiktion näher als das Häßliche.⁶⁷

Anz sieht in den Sterbeerzählungen ganz Unterschiedliches zu zwei Dreiklängen verwoben: Dem Hässlichen, Authentischen und Autobiographischen stehen das Schöne, Unauthentische und die Fiktion gegenüber. Mit der Dichotomie ‚Hässlich‘ vs. ‚Schön‘ bezieht sich Anz auf die Verklärung und damit vermutlich auf die Abwehrmechanismen: Der Tod, der nicht neutralisiert, delegiert oder abgewehrt wird, ist eine ‚hässliche‘ Darstellung, während aus einer verklärenden, vermeidenden und verdrängenden Haltung das scheinbar ‚Schöne‘ entsteht. Die Bezüge zwischen Abwehrmechanismen (‚Hässlich‘ vs. ‚Schön‘), Geltungsanspruch (Fiktionalität vs. Faktualität) und der Authentizität als Ideal eines individuellen Sterbens sind aber vielfältiger als Anz glauben macht. Erstens zeigen autobiographische Sterbeerzählungen eine große Bandbreite an Abwehrmechanismen, die

⁶⁵ Nina Streeck: Jedem seinen eigenen Tod, S. 12.

⁶⁶ Vgl. Nina Streeck: Jedem seinen eigenen Tod, S. 12 und 13.

⁶⁷ Thomas Anz: Der schöne und der häßliche Tod, S. 411.

in latenter oder manifester Form zu den Prozessen gehören, mit denen eine Person auf eine bedrohliche Situation reagiert.⁶⁸ Hier nur einen konfrontativen Blick auf das ‚Nackte‘ und ‚Hässliche‘ zu sehen, ist eine Verkürzung.

Hier schwächelt auch der Authentizitätsbegriff in der Operationalisierbarkeit: Er umfasst nicht die Erfindungen, Halbwahrheiten und Lügen, die zu jedem Leben und zum Sterben dazugehören, um diese stimmig zu machen. Mit der oft impliziten Annahme, dass Authentizität die Dekonstruktion von Abwehr beinhaltet, also einen Blick hinter die Fassaden psychischer Homogenität schafft, wird eine psychologische Einschätzung der erzählenden Person zur Prämisse. Bezüglich der Sterbeerzählungen erscheint es mir sinnvoller, Konstruktion und Abwehr als Teil authentischer Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod zu betrachten. Das Hervorgehen dieser individuellen Stimmigkeit aus Inszenierung von Privatem und das Verhältnis von Konstruiertheit und Faktualität, diskutiere ich anhand des Beispiels *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf (Kap. 5, Abschn. 1.4).

3 Psychoanalyse und narrative Psychologie

3.1 *Wunsch, Wunscherfüllung, Konflikt und Illusion*

Die positive Funktion der Selbsterzählungen und Lebensgeschichten nahm in den Anfängen der Psychoanalyse einen zentralen Stellenwert ein. Die analytischen Wurzeln lassen sich in neueren Forschungsbeiträgen der narrativen Psychologie unter anderem in der Verwendung der Begriffe ‚Wunsch‘ und ‚Wunscherfüllung‘ finden.⁶⁹ Die Annahme, dass sich aus widersprüchlichen bewussten und unbewussten Wünschen Grundkonflikte ergeben, ist der Hintergrund der psychoanalytischen Theoriebildung Sigmund Freuds. Die Wunscherfüllung stellt einen Kompromiss dar, der den zugrundeliegenden Konflikt erneut hervorbringen kann. Freud wählt in seiner Schrift *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (1917) zur Erklärung seines Wunschbegriffs das Beispiel, dass im Nachttraum oft der Tod einer wichtigen Bezugsperson geträumt wird und dies den verdrängten Wunsch erfüllt, sich von einer übermächtigen Person wie der Mutter oder dem Vater zu befreien, und der Verlust dennoch großen Schmerz auslösen kann. Der Wunsch nach Autarkie gewinnt im Traum zwar die Oberhand und wird erfüllt, aber die Wunscherfüllung bleibt insgesamt konflikthaft angesichts des unerfüllten Wunsches nach

⁶⁸Zu den Begriffen ‚Bewältigung‘, ‚Coping‘ und ‚Abwehr‘ siehe den anschließenden Abschn. 3.1.

⁶⁹Die Begriffe ‚Wunsch‘ oder ‚Wunscherfüllung‘ werden zum Beispiel von Brigitte Boothe (*Das Narrativ*, S. 80) und Tilmann Habermas (*Identität und Lebensgeschichte heute*, S. 652) verwendet.

Versorgung und emotionaler Verbindung, der sich ebenfalls in diesem Fall an die Eltern richtet.⁷⁰ Die Dynamik zwischen sich widersprechenden bewussten und unbewussten Wünschen und den sich daraus ergebenden Grundkonflikten ist ein fortwährender psychischer Prozess, der erzählerisch ausgedrückt werden kann. Das Erzählen bietet mit seiner kreativen und kommunikativen Modellierungsoption die nötige Fluidität, um konflikthafte Kompromissbildungen zu revidieren, zu optimieren und Konflikte in manifester und latenter Form darzustellen.

Ein Grundkonflikt, der in den Sterbeerbählungen auf diese Art narrativ umkreist wird, stellt das gleichzeitige Wünschen von Progression und Regression dar. Aufgrund der Ohnmacht, sich dem eigenen Tod nicht entziehen zu können, entsteht der Wunsch, die Handlungsunfähigkeit durch Regression ins Kindliche zu integrieren. Das Zurücksehnen in einen kindlichen und sogar pränatalen Zustand, der sowohl Versorgung als auch Entindividualisierung bedeutet, steht im Konflikt mit dem bereits individuierten Selbst, das nach Autonomie und Progression strebt. Die ausbleibende Befriedigung dieses unauflösbaren Konflikts führt zu narrativen Revisions- und Optimierungsschleifen.⁷¹

Der Begriff der Illusion hat, soweit ich sehe, keinen Eingang in die neueren Forschungsbeiträge der narrativen Psychologie gefunden, obwohl dieser eng mit dem Konzept der Wunscherfüllung zusammenhängt und sich darüber hinaus auch sinnvoll mit der Frage nach Faktualität und Fiktionalität in Beziehung setzen lässt. Mit Illusionen befasst sich Sigmund Freud in seiner Schrift *Die Zukunft einer Illusion* (1927), in der er über den zukünftigen Stellenwert der Religion nachdenkt. Religiöse Lehren sind, so Freud, Illusionen, die entstehen, wenn der Mensch die Begrenztheit des eigenen Intellekts und der diesseitigen Erfahrungswelt nicht erträgt und sich stattdessen den Wunsch der Entgrenzung erfüllt.⁷² Die Religion wurzelt Freud zufolge in der Aufhebung der begrenzenden Momente des Menschen, der Zukunftsungewissheit und dem Tod: An die Stelle von Unsicherheit und Rätselhaftigkeit tritt Vertrauen auf göttliche Gnade und das Leben im Jenseits. Den Intellekt an die kulturelle Position zu setzen, wo vorher die Religion herrschte, bedeutet ihm zufolge, sich die Wunscherfüllung zu versagen und die Begrenztheit zu akzeptieren.⁷³

Bezieht man diesen Gedanken Freuds auf die Funktionen fiktionalen und faktualen Erzählens in Todesnähe, liegt es nahe, den Texten mit faktuellem

⁷⁰Vgl. Sigmund: Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 5.

⁷¹Den Wechsel zwischen Latenz und Manifestation als ein Beispiel für die dynamische Revision von Konfliktlösungen untersuche ich anhand des Sterbetagebuchs Maxie Wanders (Kap. 4, Abschn. 2.4). Das wunscherfüllende Erzählen spielt in der Analyse des autobiographischen Blogs *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf (Kap. 5, Abschn. 1.1) sowie des fiktionalen Romans *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin (Kap. 5, Abschn. 3.6) eine Rolle.

⁷²Freuds Interpretation von Religion geht weiter als hier dargestellt werden kann, da er sowohl die normativen Funktionen von Religion betrachtet, ihr historisches Gewachsensein sowie den neurotischen Aspekt, den Freud der Religion als Ausdruck einer infantilen neurotischen Vaterbeziehung zuschreibt.

⁷³Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion*, S. 355.

Geltungsanspruch als Ausdruck des intellektuellen Primats zu verstehen, denn hier wird nicht mehr erzählt als das, was der Mensch erkennen und erfahren kann. Ebenso liegt es nahe, in der Fiktion das Prinzip der Wunscherfüllung zu sehen und damit die Fiktion als eine Regression in die Illusion zu verstehen. Diese intuitive Dichotomie dient in dieser Studie als eine heuristische Arbeitshypothese, die erzähltheoretisch ausdifferenziert und revidiert wird.⁷⁴

3.2 *Bewältigung, Coping, Ressourcen und Abwehr*

Forschungsbeiträge der narrativen Psychologie können in einer todesbezogenen Erzählanalyse herangezogen werden, um insbesondere die Funktionen und Wirkungen des Erzählens zu untersuchen. Eine existenzielle Bedrohung, wie sie etwa die Mitteilung einer lebensbedrohlichen Diagnose darstellt, ist eine enorme Belastung und fordert als solche Strategien der Entlastung. Entlastung kann durch die Mobilisierung von Ressourcen, die Aktivierung von Abwehrmechanismen, den Verlust der Selbstkontrolle und sogar durch eine Psychose erfolgen. Die bewusst und unbewusst ablaufende Reaktion der Entlastung als Bewältigung zu bezeichnen, impliziert das erfolgreiche Beenden der Belastung, während der englische Begriff des Coping diese Assoziation vermeidet.

Coping [ist] nicht unmittelbar auf das Resultat ausgerichtet, sondern beschreibt die Art des Umgangs mit der Belastung und entspricht damit mehr dem Forschungsansatz, der alle, nicht nur die ‚erfolgreichen‘ Formen der Auseinandersetzung mit der Krankheit zu erfassen sucht.⁷⁵

Richard S. Lazarus und Susan Folkman betonen den unabschließbaren und begrenzten Charakter dieses Prozesses: „coping should not be equated with mastery over the environment; many sources of stress cannot be mastered, and effective coping under these conditions is that which allows the person to tolerate, minimize, accept, or ignore what cannot be mastered“⁷⁶. Bewältigung bezeichnet in diesem Verständnis einen unabschließbaren Prozess, der sowohl Ressourcen als auch Abwehrmaßnahmen umfasst. Ressourcen stellen Handlungsmöglichkeiten dar, die aus eigenen Fähigkeiten oder situativen Gegebenheiten hervorgehen und als Möglichkeit erkannt und genutzt werden, um die belastende Situation positiv zu verändern. Ein freundschaftlicher oder partnerschaftlicher Zusammenhalt oder ein sorgsames medizinisches Umfeld können zu Ressourcen in der Krankheitsbewältigung werden.⁷⁷ Nach Gabriele Lucius-Hoene handelt es sich bei der

⁷⁴In der Evaluation (Kap. 6, Abschn. 2) wird auf Freuds Schrift *Die Zukunft einer Illusion* Bezug genommen und die erarbeiteten Differenzen zusammengetragen.

⁷⁵Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung, S. 169.

⁷⁶Richard S. Lazarus und Susan Folkman: Stress, appraisal and coping, S. 140.

⁷⁷Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung, S. 170.

Bewältigung um einen Prozess, der von bewussten und unbewussten Evaluations- und Reflexionsschleifen gelenkt wird: Ressourcen werden in den Blick genommen, genutzt, evaluiert und angepasst. In diesem Prozess lassen sich Ressource und Abwehr nicht immer trennscharf unterscheiden.⁷⁸

Das Konzept der Abwehr geht auf Sigmund Freuds Lehre von der Angstverarbeitung (*Hemmung, Symptom und Angst* 1926) zurück und gehört heute noch zur klinischen und therapeutischen Praxis. Von den Abwehrmechanismen, die Jürg Willi listenartig aufführt, sind einige in Bezug auf die Sterbeerzählung virulent: Der Mechanismus der *Verdrängung*, der auch umgangssprachliche Verwendung findet, bedeutet, dass „die unerträgliche Emotion [...] aus dem Bewußtsein verbannt und durch eine Gegenvorstellung am Wiedereintritt gehindert“⁷⁹ wird. Eine bedrohliche Situation kann nicht nur unbewusst verdrängt, sondern auch bewusst gezeugnet werden. In der *Projektion* wird das Bedrohliche und Unerwünschte einer anderen Person zugeschrieben und dadurch das Unerträgliche unschädlich gemacht.⁸⁰ Auch das *Rationalisieren* und *Intellektualisieren* stellt eine Abwehrstrategie dar, denn dadurch kann die „unerträgliche Vorstellung [...] zwar rational wahrgenommen, die damit verbundene Emotion [...] aber abgespalten und verdrängt“⁸¹ werden. Ein weiterer Abwehrmechanismus ist die *Reaktionsbildung*, in der die unerträgliche Vorstellung „durch ein dieser Vorstellung entgegengesetztes Verhalten abgewehrt [wird]. Beispielsweise ist man jemandem gegenüber besonders freundlich, der einen in Wut versetzt oder kränkt.“⁸² In der *Identifikation mit der Aggressor:in* „denkt, fühlt und handelt [man] so wie die Person, durch die man sich schwer belastet fühlt. Man identifiziert sich mit dem Aggressor und übernimmt seine Haltungen und Ansichten.“⁸³ Das kann aber auch bedeuten, dass man einen schmerzlichen Verlust einer Person dadurch kompensiert, „indem man sich mit ihr identifiziert, an ihre Stelle tritt, ihre Arbeit weiterführt oder ihre Haltungen übernimmt.“⁸⁴ In der Strategie des *Ausagierens* wird versucht, durch „aktives Handeln die Unerträglichkeit zu mildern“⁸⁵. Dies muss nicht bedeuten, dass es eine direkte Konfrontation mit dem Unerträglichen gibt, sondern vielmehr, dass es sich um eine Flucht in den Aktivismus handelt, der nicht unbedingt etwas mit der unerträglichen Situation selbst zu tun haben muss. In den „kontraphobischen Handlungen“ wird versucht „die Angst durch aktive, direkte Konfrontation zu bewältigen.“⁸⁶ Als letzter Abwehrmechanismus kann das *Ungeschehen halten*

⁷⁸Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung, S. 170 et passim.

⁷⁹Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 286.

⁸⁰Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 286.

⁸¹Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 287.

⁸²Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 287.

⁸³Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 288.

⁸⁴Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 288.

⁸⁵Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 288.

⁸⁶Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 288.

genannt werden, wofür Jürg Willi das Beispiel nennt, dass „der Tod eines nahen Angehörigen [...] ungeschehen gehalten [wird], indem man für ihn weiterhin den Tisch deckt und an der Einrichtung seines Zimmers alles so beläßt, wie er es hinterließ.“⁸⁷

Oft werden mehrere Abwehrmechanismen aktiviert, um eine bedrohliche Selbstbeschädigung abzuwehren. Es lässt sich hypothetisch annehmen, dass eine Person, die einen Herzinfarkt überlebt, sagen könnte:

„Ich halte mich nicht mit dem Gedanken auf, dass ich bald sterben könnte (*Verdrängung*), sondern konzentriere mich lieber darauf, jeden einzelnen Tag etwas zu finden, das mir Freude bereitet. Ich freue mich beinahe über diese Erfahrung, die mich das Leben intensiver leben lässt (*Reaktionsbildung*). Ich finde es auch nicht sinnvoll, Angst vor dem Tod zu haben, denn wenn ich tot bin, spüre ich nichts mehr. Warum sollte ich Angst vor etwas haben, das ich nicht spüren kann? (*Rationalisieren und Intellektualisieren*)“.

Eine Person mit unheilbarem Lungenkrebs sagt sich möglicherweise: „Die Ärzt:innen übertreiben sicher mit dem diagnostizierten Schweregrad, damit ich mit dem Rauchen aufhöre. Mit der richtigen Therapiemöglichkeit kann der Krebs sicher noch aufgehalten werden (*Verleugnung*). Mir selbst ist das Rauchen auch gar nicht so wichtig, aber wenn mein Mann raucht, rauch ich mit. Um mir allzu viele Gedanken zu machen, fehlt mir im Alltag aber schlicht die Zeit, da ich als berufstätiger Vater ständig unter Strom stehe (*Ausagieren*). Manchmal macht es mich nur sehr traurig zu sehen, was für eine Angst meine Kinder um mich haben (*Projektion*).“

Diese beiden erfundenen Beispiele zeigen, dass Abwehrmechanismen nicht per se pathologisch sind, sondern das Ich davor bewahren, das psychische Gleichgewicht zu verlieren, denn jeder „Mensch gerät vorübergehend in Situationen, wo sein persönliches Gleichgewicht durch Angst oder Kränkungen bedroht wird und er sich mit Hilfe von Abwehrmaßnahmen vor überwältigenden Gefühlen schützen muß.“⁸⁸ Viktor Frankls Logotherapie bereichert diese Sicht durch seine Feststellung, dass Menschen Leiden nicht nur vermeiden und verarbeiten, sondern als sinnsuchende Wesen auch nach Leid suchen und es in Kauf nehmen. Für Frankl ist die Frage nach dem Sinn des Lebens „nicht *Ausdruck einer seelischen Krankheit*, sondern *der Ausdruck geistiger Mündigkeit*“⁸⁹. Deshalb ist der Mensch auch „bereit zu leiden, wenn es nötig sein sollte“⁹⁰ um Sinn zu erfahren. Sinn kann nach Frankl gerade in einer hoffnungslosen Situation gefunden werden:

[...] dort, wo wir mit einem Schicksal konfrontiert sind, das sich einfach nicht ändern läßt, sagen wir mit einer unheilbaren Krankheit, mit einem inoperablen Karzinom, daß also auch dort, wo wir als hilflose Opfer mitten in eine hoffnungslose Situation

⁸⁷ Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 288.

⁸⁸ Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 289.

⁸⁹ Viktor E. Frankl: Das Leiden am sinnlosen Leben, S. 46.

⁹⁰ Viktor E. Frankl: Das Leiden am sinnlosen Leben, S. 46.

hineingestellt sind, auch dort, ja gerade dort, läßt sich das Leben noch immer sinnvoll gestalten, denn dann können wir sogar das Menschlichste im Menschen verwirklichen, und das ist seine Fähigkeit, auch eine Tragödie – auf menschlicher Ebene – in einen Triumph zu verwandeln. Das ist nämlich das Geheimnis der bedingungslosen Sinnträchtigkeit des Lebens: daß der Mensch gerade in Grenzsituationen seines Daseins aufgerufen ist, gleichsam Zeugniss abzulegen davon, wessen er und er allein fähig ist.⁹¹

In Franks Auffassung der ‚Grenzsituationen‘ als Potenzial des menschlichen Daseins kommen dessen Erfahrungen als Shoah-Überlebender eine besondere Bürgerschaft zu. Franks Logotherapie liegt das Bild eines Menschen zugrunde, der über unermessliche Ressourcen und Resilienz verfügt und dessen Lebenswillen angesichts der Extremsituation gestärkt wird. Menschen reagieren in Extremsituationen jedoch unterschiedlich und nicht nur so positiv wie Frankl postuliert. Anna Seghers beschreibt in ihrem Roman *Das siebte Kreuz* (1942) anschaulich, was passiert, wenn der bei anderen unwillkürlich einsetzende ressourcenorientierte Copingprozess ausbleibt:

Jeder Mensch, vor dem die Möglichkeit eines Unglücks auftaucht, besinnt sich sofort auf den eisernen Bestand, den er bei sich trägt. Dieser eiserne Bestand kann für den einen seine Idee sein, für den anderen sein Glaube, ein dritter gedenkt allein seiner Familie. Manche haben überhaupt nichts. Sie haben keinen eisernen Bestand, sie sind leer. Das ganze äußere Leben mit all seinen Schrecken kann in sie einströmen und sie füllen bis zum Platzen.⁹²

Coping bedeutet zu verhindern, was hier als ‚das Einströmen des Lebens mit all seinen Schrecken‘ bezeichnet wird und dem entspricht, was in der Psychologie Dekompensation genannt wird:

Bei einer Dekompensation verliert das Ich seine Steuer- und Kontrollmöglichkeiten und damit seine Fähigkeit zu sozialer Anpassung und Realitätsbewältigung. Die Person wirkt dann gestört. Sie verhält sich impulsiv, zeigt unkontrollierte Panik, Verzweiflung, Aggressivität oder Regression, was sich z. B. in Jähzornanfällen oder hemmungslosem Weinen bis zur psychotischen Dekompensation äußert.⁹³

Sich derart ungeschützt dem Leiden anheimzugeben, kann auch aus logozentrischer Sicht nicht als adäquate Lösung gelten. Emmanuel Lévinas weist daraufhin, dass solche Fälle auch selten literarisiert werden:

Niemand wird die Verrücktheit als einen Heilsweg vorschlagen. Der Narr, der Verrückte der Tragödien Shakespeare, er ist derjenige, der hellsichtig die Unstimmigkeit der Welt und das Absurde der Situationen fühlt und ausspricht – aber er ist nicht die Hauptperson der Tragödie, er hat nichts zu überwinden. Er ist in der Welt der Könige, der Prinzen und der Helden die Öffnung, durch welche diese Welt von den Luftströmungen der Verrücktheit durchzogen wird – er ist nicht das Gewitter, das die Lichter auslöscht und die Vorhänge wegrißt.⁹⁴

⁹¹ Viktor E. Frankl: Das Leiden am sinnlosen Leben, S. 47.

⁹² Anna Seghers: Das siebte Kreuz, S. 88.

⁹³ Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 285.

⁹⁴ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 33.

In den Sterbeerzählungen wird dieser menschliche Spielraum vermessen, der zwischen Wahnsinn auf der einen Seite und dem „Geheimnis der bedingungslosen Sinnträchtigkeit des Lebens“⁹⁵ auf der anderen Seite besteht. Das Erzählen selbst ist dabei kein neutrales Darstellungsmittel, sondern setzt ein gewisses Maß an Coping voraus und verändert sich auch abhängig von der kommunikativen Dynamik.⁹⁶ Mit den Konzepten von Coping und Abwehr werden in den anschließenden Textanalysen die Funktionen des Erzählens herausgearbeitet, die im folgenden Abschnitt kurz vorgestellt werden.

3.3 Funktionen des Erzählens

Dem Erzählen werden viele Funktionen zugesprochen, wobei unter dem Funktionsbegriff sowohl kausale (Grund des Erzählens), motivationale (Anlass oder Auslöser des Erzählens) als auch finale Beziehungen (Wirkung des Erzählens) subsumiert werden. Vor allem in den Bereichen der Psychologie und Psychotherapie wird die Funktionalität des Erzählens untersucht und für therapeutische und diagnostische Verfahren operationalisiert. Paul Ricœur stellt in seiner kurzen Schrift *Zufall und Vernunft in der Geschichte* (1986) die These auf, dass eine „bemerkenswerte Eigenschaft der narrativen Funktion [darin besteht], daß sie die Kontingenz anerkennt und sogar, wenn ich so sagen darf, in Ehren hält, – und daß sich in ihr zugleich eine der Narrativität eigene Intelligibilität verkörpert.“⁹⁷ Im Erzählen werden Vorfälle arrangiert und dadurch die Kontingenz manipuliert, aber die Erzählung schafft die Kontingenz nicht ab, sondern setzt Zufälle und Vorfälle in ein Verhältnis, „wodurch aus der – für den reinen Vorfall charakteristischen – wilden Kontingenz eine geregelte Kontingenz wird.“⁹⁸ Eine weitere narrative Operation an der Kontingenz sieht Paul Ricœur darin, dass eine Geschichte einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss hat. Eine Erzählung hat einen Anfang, den es außerhalb der Geschichte nicht gibt, denn „in der Natur, und auch im Alltagsleben, beginnt nichts, vielmehr folgt alles aufeinander“⁹⁹ Darin, dass die Narration einen Anfang und ein Ende schafft, sieht Paul Ricœur die Würdigung der Kontingenz.¹⁰⁰

⁹⁵ Viktor E. Frankl: *Das Leiden am sinnlosen Leben*, S. 47.

⁹⁶ Dass Coping nicht nur das Ziel, sondern auch eine Voraussetzung für das Erzählen ist, zeige ich vor allem in der Analyse von *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert in Kap. 5, Abschn. 2.7 (*Salutogenetische Funktionen des Erzählens*).

⁹⁷ Paul Ricœur: *Zufall und Vernunft in der Geschichte*, S. 11. Es handelt sich bei dem Text um die erweiterte Fassung eines Vortrages, den Paul Ricœur unter dem Titel *Kontingenz und Rationalität in der Erzählung* im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung des Instituts Culturel Franco-All-emand am 14.5.1985 in Tübingen hielt.

⁹⁸ Paul Ricœur: *Zufall und Vernunft in der Geschichte*, S. 16.

⁹⁹ Paul Ricœur: *Zufall und Vernunft in der Geschichte*, S. 16.

¹⁰⁰ Vgl. Paul Ricœur: *Zufall und Vernunft in der Geschichte*, S. 18.

Gabriele Lucius-Hoene sieht ein narratives Bewältigungspotenzial darin, dass der Erzählende eine Linearisierung der Ereignisfolge vornimmt und heterogene Ereignisse in eine kausale Struktur bringen muss.¹⁰¹ Brigitte Boothe betont den Aspekt, dass gerade das Zukunftsorientierte im Erzählen das Leid mindern kann, denn das Erzählen umfasst

die Herstellung vermehrter Eigenregie im Alltag, in Übereinstimmung mit wichtigen Wünschen und Anliegen. Körperlich Leidende und psychisch Leidende profitieren davon, wenn im narrativen Dialog Zukunft imaginiert werden kann. Das gilt besonders für lebensbedrohliches und degeneratives Krankheitsgeschehen [...].¹⁰²

Dass hier nicht wie im Strukturalismus die Vergangenheit, sondern die Zukunft als wichtig erachtet wird, zeigt, wie sinnvoll eine begriffliche und konzeptuelle Aufklärung der Narratologien für den Gegenstand der Sterbeerzählungen ist. Der postklassische Ansatz, auch schriftlich-literarische Erzählungen als zwischenmenschliche Kommunikation zu begreifen, öffnet den Blick für „sozial-interaktive und phatische Funktionen“¹⁰³ des Erzählens. Demnach können durch das Erzählen Beziehungen gestaltet und neues Wissen generiert und kommuniziert werden. Auch wird dem Erzählen identitätsstiftende Funktion zugeschrieben: Vor allem Selbst-Erzählungen artikulieren Identität und bringen diese erzählend hervor.¹⁰⁴

Brigitte Boothe sieht in der Modellierung und Optimierung von „Situationen im Licht einer spezifischen, meist konfliktären Wunscherfüllungstendenz“¹⁰⁵ eine weitere wichtige Funktion des Erzählens im Bewältigungsprozess. Dass eine Wunscherfüllungstendenz konflikthaft ist, versteht sich vor dem Hintergrund der Psychoanalyse, die Grundkonflikte aus widersprüchlichen bewussten oder unbewussten Wünschen annimmt. Das Erzählen ermöglicht aufgrund seiner narrativen Eigenschaften die nötige Fluidität, um konfliktvolle Kompromissbildungen zu revidieren und zu optimieren, um „den Konflikt zu einem besseren, mit der Gesundheit verträglichen Ausgang zu leiten.“¹⁰⁶

Die Polyfunktionalität des Erzählens nutzt die narrative Psychologie in existenziellen Krisen und bei Krankheit für psychotherapeutische Zwecke. Das autobiographische Erzählen kann dazu dienen, Trauer, Traumata und Krankheiten zu verarbeiten und selbst Sterbenden Halt zu geben. Auch jenseits der Psychotherapie erzielt das Erzählen positive Wirkung, wenn etwa Personen, die lebensbedrohlich erkrankt oder sich im hohen Alter befinden, ihre autobiographischen Lebensrückblicke publizieren „als Auseinandersetzung mit der letzten Lebensphase, als

¹⁰¹ Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung, S. 179.

¹⁰² Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, S. 78.

¹⁰³ Jürgen Straub: Erzähltheorie/Narration, S. 146.

¹⁰⁴ Vgl. Jürgen Straub: Erzähltheorie/Narration, S. 146.

¹⁰⁵ Brigitte Boothe: Das Narrativ, S. 80.

¹⁰⁶ Sigmund: Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 5.

Lebensrückblick, als Imagination des Kommenden und als Vermächtnis.“¹⁰⁷ Auch für den Rezipierenden von Krankheits- und Sterbeerzählungen werden positive Wirkungen angenommen, da kranke Personen besondere Dialogpartner:innen für Gesunde darstellen. Kranke seien, so Brigitte Boothe, „in ihrer Verfassung des Bruchs in der Lebenskontinuität, in ihrem Rückzug vom Engagement und ihrer Auseinandersetzung mit einer von der Krankheit veränderten Lebenslage empfänglich [...] für Eindrücke, Botschaften, Einsichten, Erfahrungen, die anderen verschlossen bleiben.“¹⁰⁸

3.4 Dysfunktionen des Erzählens

Das Erzählen kann Sinn, Selbstkohärenz und Dialog ermöglichen, aber auch zu Annullierung von Lebenssinn, Auflösung der Selbstkohärenz und Aufkündigung von dialogischen Verhältnissen führen. Das Erzählen kann den Wunsch nach Beziehung, Dialog und Verständnis ausdrücken, der von der Empfänger:in negiert, kritisiert, ignoriert oder im schlimmsten Fall destruktiv gegen die Erzähler:in verwendet wird.¹⁰⁹ Die schädliche Dysfunktionalität von Erzählen erhält im Vergleich zu den positiven Funktionen weniger wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Brigitte Boothe sieht in den narrativen Mustern der Psychotherapie „Einladungen, sich seelisch zuhause und in der Therapie verstanden zu fühlen und sympathisierende Parteinahme zu erreichen“, aber auch das Problem, dass die narrativen Muster „die psychische Verfassung des Patienten verfehlen.“¹¹⁰

Galen Strawson kritisiert zwei grundlegende Thesen der heutigen Auseinandersetzung mit Narrativität, die auch in Bezug auf die narrative Bewältigung hin untersucht werden müssen. Strawson kritisiert erstens die *deskriptive* Annahme, dass es die Natur des Menschen sei, seine Identität in Narrativen auszubilden, sowie zweitens das daraus folgende *normative* Postulat, der Mensch müsse sein Leben narrativ gestalten, um seine Identität herauszubilden.¹¹¹ Den Menschen als *homo narrator* zu betrachten, liegt Strawson zufolge ein rationales Menschenbild zugrunde, was durch die Verschränkung von Narrativierung, Autonomie, Rationalität und Identität auch Verlust von Spontaneität und Sinnlichkeit für das

¹⁰⁷ Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, S. 54.

¹⁰⁸ Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, S. 56.

¹⁰⁹ Die literarische Wertung autobiographischer Sterbeerzählungen ist darum ein Problem, das nicht mit dem Verweis auf die kritische und objektive Haltung von Literaturkritik und -wissenschaft beigelegt ist.

¹¹⁰ Brigitte Boothe: Das Narrativ, S. 8.

¹¹¹ Die These, dass das Selbst, das Leben und Erzählungen nahtlos ineinander übergehen, vertreten Oliver Sacks (1985), Jerome Bruner (1987) und Daniel Dennett (1988). Die These, dass Narrativität einen gelungenen menschlichen Lebens- und Selbstentwurf formen müsse, bezeichnet Galen Strawson als ‚ethical Narrativity thesis‘ und wird von Charley Taylor (1989) und Marya Schechtman (1996) vertreten.

Subjekt bedeutet.¹¹² Jenseits des Erzählens ergeben sich dynamische Möglichkeiten der Selbstfindung und Selbsterfahrung, die, wie Galen Strawson zu Bedenken gibt, für den Menschen positiver sein können als die Transformation des Leben in starres und rationales Erzählen.

Bei der Annahme, dass vom Narrativen selbst destruktive Wirkung ausgehen kann, wird die vermeintlich positive Sinnstiftung des Erzählens zur Gefahr. Das Potenzial des Erzählens, die Kontingenz „zu thematisieren und zu bearbeiten, zugleich aber zu transformieren und zu reduzieren“,¹¹³ bedeutet mitunter auch die Konstruktion von Kausalzusammenhängen: Warum bin ich krank geworden und warum muss ich vielleicht daran sterben? Welchen Sinn hat meine Krankheit und mein Sterben? Susan Sontag hat in ihrem Essay *Illness as Metaphor* (1978) auf die destruktive Seite einer derartigen Sinnüberfrachtung von Krankheiten hingewiesen. Ihre These ist, „that illness is *not* a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness – and the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking.“¹¹⁴ Zugegebenermaßen ist das Erzählen und das Metaphorisieren einer Krankheit nicht das Gleiche und die Kritik von Sontag richtet sich vor allem gegen die semantischen und normativen Implikationen von Krebs und nicht gegen die narrative Bewältigung von Krankheit. Aber Erzählungen laden ein, die Kausalität zu metaphorisieren, man denke hier an *Mars* von Fritz Zorn, der dem Titel und seiner narrativen Auseinandersetzung die Kriegsmetapher zugrunde legt („Ich erkläre mich als im Zustand des totalen Krieges.“¹¹⁵) oder an das *Bauchspeicheldrüsentagebuch* von Péter Esterházy, in dem dieser eine imaginierte sexuelle Beziehung zu seiner Bauchspeicheldrüse („Meine liebe Fee oder mein Bauchspeichelchen oder wie du auch immer heißen magst, kannst du mir wohl *von innen* einen blasen?“¹¹⁶) zu einer Metapher vitalistischer Krankheitsbewältigung werden lässt. Zur Metaphorisierung gesellt sich die Gefahr, beim Erzählen auch normative dysfunktionale Implikationen von Krebs zu reproduzieren.

4 Todesphilosophie

4.1 *Eigentlichkeit. Der eigene Tod als der eigentliche Tod*

An der Frage, ob der *eigene* Tod der *eigentliche* Tod ist, wetzen und schärfen sich die modernen Todesphilosophien. Da der christliche Jenseitsglaube immer

¹¹²Vgl. Jürgen Straub: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen?, S. 75–144, hier S. 82.

¹¹³Jürgen Straub: Erzähltheorie/Narration, S. 145.

¹¹⁴Susan Sontag: *Illness as Metaphor*, S. 3.

¹¹⁵Fritz Zorn: *Mars*, S. 253.

¹¹⁶Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 25.

problematischer wurde, drängt im 19. Jahrhundert die Todesthematik verstärkt in die Philosophie. Mit der modernen Todesphilosophie sind vier Reduktionismen verbunden: Erstens, wird der Tod auf den menschlichen Tod reduziert. Zweitens, wird der menschliche Tod auf den individuellen Tod reduziert. Drittens, wird der individuelle Tod auf den eigenen Tod reduziert. Und viertens, wird der eigene Tod auf das reduziert, was handelnd übernommen werden kann im Leben.¹¹⁷ Als Geburtsmoment der Todesphilosophie können die Schriften Sören Kierkegaards gelten, der sich an diesem Punkt zwischen Christentum und Todesphilosophie dem Versuch verschreibt, beides zu vereinen und ein Christ in der Moderne zu sein. Kierkegaard postuliert in seiner Schrift *An einem Grabe* (1844), dass der Mensch nur im Denken seines eigenen Todes, den ‚Ernst‘¹¹⁸ des Todes erkenne während der Tod eines anderen ‚Stimmung‘ sei: „es ist das bare Leid, wenn der Tote dein gewesen [...] aber wäre es auch dein Kind, und wäre es deine Geliebte, und wäre es dein einziger Freund, dennoch, es ist Stimmung; und möchtest du auch gerne statt ihrer den Tod erleiden, auch dies ist Stimmung; [...]“¹¹⁹ Nur das Denken des eigenen Todes „in dem Ernst gibt Lebenskraft wie nichts andres, er macht wach wie nichts andres.“¹²⁰ Kierkegaard sieht jedoch in dem Tod eines anderen Menschen die Möglichkeit, dass dieser zu einem „Lehrmeister des Ernstes“¹²¹ wird.

Martin Heidegger greift in dem Todeskapitel in *Sein und Zeit* (1927) die Annahme auf, dass nur der eigene Tod der eigentliche sei. Jedoch spricht Heidegger im Gegensatz zu Kierkegaard dem Sterben anderer Menschen ab, als „Ersatzthema für die ontologische Analyse der Daseinsabgeschlossenheit und Ganzheit“ zu fungieren, da dieses auf der Fehleinschätzung beruhe, „Dasein könne beliebig durch anderes ersetzt werden, so daß, was am eigenen Dasein unerfahrbar bleibt, am fremden zugänglich werde.“¹²² Weiter schreibt Heidegger:

Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen. Der Tod ist, sofern er ‚ist‘, wesensmäßig je der meine. Und zwar bedeutet er eine eigentümliche Seinsmöglichkeit, darin es um das Sein des je eigenen Daseins schlechthin geht. Am Sterben zeigt sich, daß der Tod ontologisch durch Jemeinigkeit und Existenz konstituiert wird.¹²³

Diesem eigentlichkeitsheoretischen Ansatz Heideggers wurde von seinen Kritikern Solipsismus vorgeworfen. So sieht Emmanuel Lévinas zwar in Heideggers Begriff der ‚Sorge‘ zwar auch eine Annäherung an den Nächsten, jedoch „ohne daß es zu

¹¹⁷Die Auswahl der zur Thanatologie hinzugezogenen Philosophen und damit die Anlage dieses Forschungsvorhabens insgesamt sind inspiriert von den Vorlesungen zur Todesphilosophie von Lore Hühn an der Universität Freiburg i.Br. Ihren Vorlesungen entstammt auch die Feststellung dieser vier Reduktionismen in der modernen Todesphilosophie.

¹¹⁸Zum Begriff ‚Ernst‘ bei Kierkegaard vgl. Michael Theunissen: *Der Begriff Ernst bei Søren Kierkegaard*. 1982.

¹¹⁹Sören Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 178.

¹²⁰Sören Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 185.

¹²¹Sören Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 178.

¹²²Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 239.

¹²³Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 240.

einer Begegnung mit einem Antlitz kommt, ohne daß der Tod des Anderen dem Da-sein, dem Überlebenden, mehr als Begräbnisgefühle und Beileidsverhalten und Erinnerungen bedeutete.“¹²⁴ Für Lévinas besteht das menschliche Dasein

[...] in seiner Echtheit, in seinem *Eigenen* und unveränderlich *Meinigen* des Menschen, in seiner *Eigentlichkeit*, die Unabhängigkeit und Freiheit ist, einerseits, und der Hingabe an den Anderen, den Nächsten, in einer Verantwortlichkeit, die auch eine Erwähltheit ist, ein Prinzip der Identifikation und Appell an ein Ich, an das Unersetzliche, das Einzige [...].¹²⁵

Lévinas greift damit trotz aller Bescheidenheitsgesten das „Jeder-für-sich“ an, das bei Kierkegaard und Heidegger mit dem Tod verbunden ist.¹²⁶ In seinem Vortrag *Sterben für...* sieht Lévinas das Menschliche im Opfertod, „dessen Beunruhigung um den Tod des Anderen stärker als die Sorge um sich ist“¹²⁷, und darum auch über das Menschsein hinausweist als „eine ent-inter-essierte Menschlichkeit“¹²⁸. Gleichzeitig räumt er ein, dass die „Ethik des Opfers [...] das strenge Verständnis von Sein und Ontologie der Eigentlichkeit nicht erschüttern“¹²⁹ kann. In seiner Ontologie fragt er sich aber auch, ob der Tod, der sich ereignet und das Subjekt in eine Passivität und Entfremdung zwingt, noch eigen sein kann: „Doch der so als anders, als Entfremdung meiner Existenz angezeigte Tod – ist er noch *mein* Tod? [...] Wie kann das Ereignis, das nicht ergriffen werden kann, mir überhaupt noch widerfahren?“¹³⁰ Rainer Marten kritisiert die Eigentlichkeitstheorie ebenfalls, da diese den Tod der Anderen als „Ersatzthema für die ontologische Analyse“¹³¹ nicht nur ausschließt, sondern auch die Sozialität aufkündigt und damit auch der eigene Tod gar nicht mehr gedacht werden kann:

Die Einsamkeit des vom Philosophen geforderten und gewünschten ‚Lebens‘ ist ungeheuerlich. Was sonst einem Leben die Anderen sind, die möglichen und die nötigen, hat sich völlig erübrigt. Es gibt kein Intimverhältnis zu Anderen, es kann und braucht keines zu geben, keine Öffentlichkeit, keine gemeinsame Vergangenheit und Zukunft. Kein Tod von Anderen spielt ins eigene ‚Leben‘ herein, nicht einmal der eigene. Ohne Andere und ohne Tod fehlt dem vermeinten höchsten Leben jede lebensbefähigende Endlichkeit.¹³²

Zwischen den Positionen der modernen Todesphilosophie moderierend formuliert Vladimir Jankélevitch den Tod in der ersten, zweiten und dritten Person: Während der Tod in der dritten Person Allgemeinheit und Anonymität bedeutet, bekommt der Tod in der ersten Person eine individuelle, persönliche Prägung und ist

¹²⁴ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 248.

¹²⁵ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 244.

¹²⁶ Vgl. Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 248 und 285.

¹²⁷ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 249.1

¹²⁸ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 251.

¹²⁹ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 251.

¹³⁰ Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, S. 49.

¹³¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 239.

¹³² Rainer Marten: *Der menschliche Tod*, S. 42.

ein Geheimnis, das mich zutiefst und in meiner Ganzheit, das heißt meiner Nichtheit betrifft (wenn es wahr ist, daß die Nichtheit das Nichts dieser Ganzheit ist): ich bin eng mit dem Geheimnis verknüpft und unfähig, dem Problem gegenüber Distanz zu wahren. *Mea res agitur!*^{133,134}

Diese Unmöglichkeit, Distanz zu wahren, bestimmt auch den Tod in der zweiten Person als dem Tod eines geliebten Menschen, eines Ansprechpartners, eines Du, der aufgrund dieser Distanzlosigkeit dem eigenen Tod ähnelt und fast ebenso schmerzvoll ist.¹³⁵ Zu einem Paradox von gleichzeitigem Egozentrismus und Allozentrismus wird der Tod bei Jankélevitch in der ersten Person Plural, denn die Idee eines Plurals, der sich aus lauter Singularen zusammensetzt, ist widersprüchlich und „eine Art Monstrum“ von „zugleich zerstückelten und miteinander verbundenen Absolutheiten“.¹³⁶ Der Tod ist ein ökumenisches Ereignis und doch gleichzeitig ein Ereignis, das sich nicht teilen lässt, das „auf geheimnisvolle Weise für jeden einzelnen seinen intimen, persönlichen und uneinheitlichen Charakter [bewahrt], der nur der Betroffene zu erfassen vermag; das ökumenische Schicksal ist ein auf unerklärliche Weise privates Unglück.“¹³⁷

4.2 *Erfahrungshaftigkeit. Ist der eigene Tod eine Erfahrung?*

Der Tod eines anderen Menschen kann erfahren und lebenslang betrauert werden, während es unentscheidbar ist, ob der eigene Tod eine Erfahrung ist. Erfahrung ist ein erkenntnistheoretischer Grundbegriff und die Frage, ob auch der Tod eine Erfahrung ist, berührt die Frage, wie der Mensch seinen Tod erkennen und ihn sich vorstellen kann. Ich stütze mich in der folgenden Überlegung auf Kants Erfahrungsbegriff, wie er ihn in folgendem Passus in der *Kritik der reinen Vernunft* entwickelt:

Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe es nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt?¹³⁸

¹³³ [„Um meine Sache geht es!; sprichwörtliche Redensart.]

¹³⁴ Vladimir Jankélevitch: *Der Tod*, S. 35 und 36.

¹³⁵ Vgl. Vladimir Jankélevitch: *Der Tod*, S. 39.

¹³⁶ Vladimir Jankélevitch: *Der Tod*, S. 37.

¹³⁷ Vladimir Jankélevitch: *Der Tod*, S. 38.

¹³⁸ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 43.

Die Begriffe Erfahrung als Verarbeitung „sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände“¹³⁹ und Erkenntnis eines Gegenstandes als Erfahrungsurteil lassen sich auf den Tod applizieren: Das Sterben und der Tod eines anderen Menschen (oder überhaupt eines Lebewesens) ist ein sinnlicher Gegenstand, der ‚unsere Sinne rührt‘ und ‚Vorstellungen bewirkt‘. Indem wir diesen Sinneseindruck mit anderen ‚vergleichen‘, ‚verknüpfen‘ oder ‚trennen‘, erkennen wir, dass Lebewesen sterben. Diese *Erkenntnis* bildet gleichzeitig die *Erfahrung*, dass Lebewesen sterben. Der Mensch hat Sterbeerfahrung und der Tod eines anderen Lebewesens kann Schmerz verursachen, weil wir ihn erfahren. Diese Erfahrung, dass Lebewesen sterben, führt zu der Erkenntnis, dass wir selbst sterben. Aber ist darin auch die Erfahrung enthalten, dass wir selbst sterben? Es ließe sich sagen, dass es Erfahrungen gibt, in denen der Einzelne seine Vergänglichkeit in besonderem Maße erkennt und erlebt. Max Scheler postuliert, dass jeder Mensch „in irgendeiner Form und Weise [wüßte], daß ihn der Tod ereilen wird, auch wenn er das einzige Lebewesen auf Erden wäre“¹⁴⁰. Dies begründet er unter anderem mit der Immanenz des Todes im Leben. Durch die Zeiterfahrung weiß der Mensch, dass er einmal vergehen wird, so wie jeder Augenblick seines Lebens vergangen ist. Ob die Zeiterfahrung aber Sterbe- und Todeserfahrung ist, können wir nicht entscheiden, denn wir sind ja (noch) nicht gestorben und tot: Wir können nicht über die Erfahrung, gestorben und tot zu sein, als einem Maßstab für unsere Erfahrung verfügen.

Die Unentscheidbarkeit über unsere Erfahrung übersteigt in ihrer Absolutheit das Problem, das sich uns bei der säkularen Vorstellung des eigenen Todes als eine Ich-Vernichtung stellt. Die Vorstellung des Todes als ein restloses Ich-Vernichtet-Sein ist ein sperriger Vorstellungsgegenstand, denn an wessen Ich-Origo knüpft sich diese Vorstellung? Deshalb schreibt Sigmund Freud, dass wir an der Vorstellung des eigenen Todes immer scheitern, weil wir „bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabei bleiben.“¹⁴¹ Die Vorstellung des Todes als ein vollständiges Vernichtetsein ist in seiner Totalität so wirkmächtig, dass selbst das diesseitige Altern und Sterben als Epiphänomen des Todes schon für viele Menschen unvorstellbar ist. Vladimir Jankélévitch schreibt, dass der Tod „das Apriori des Denkens“¹⁴² ist, und meint damit, dass sich der Tod uns auf zweifache Weise entzieht: Nicht nur der Tod entzieht sich, sondern auch das Ausmaß des Entzugs lässt sich nicht fassen: „Die Unfaßbarkeit des Todes entzieht sich unseren Konzepten.“¹⁴³

Zu der zweifachen Unfassbarkeit gehört aber auch, dass wir über keinen Anhaltspunkt dafür verfügen, dass wir uns selbst aus dem Totsein in einem Vernichtetsein

¹³⁹ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, S. 43.

¹⁴⁰ Max Scheler: Tod und Fortleben, S. 9.

¹⁴¹ Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 341.

¹⁴² Vladimir Jankélévitch: Der Tod, S. 56.

¹⁴³ Vladimir Jankélévitch: Der Tod, S. 56.

wegdenken *müssen*. Der Tod zeigt sich uns als eine unentscheidbare Möglichkeit. Das Erfahrungsproblem ist demnach kein Vorstellungsproblem, dessen Prämisse des Todes als eine Ich-Vernichtetheit in der säkularen Welt seine Unverbindlichkeit verloren haben mag, und zu der wir hier zurückfinden müssten. Stattdessen muss mit Emmanuel Lévinas gefragt werden, „wie der hauptsächliche Zug unseres Verhältnisses zum Tod der Aufmerksamkeit der Philosophen hat entgehen können.“¹⁴⁴ Der Tod darf nicht als Vernichtung gedacht werden und nicht darauf bestanden werden, „daß der Tod die Existenz anhält, daß er Ende und Nichts ist, sondern darauf, daß das Ich angesichts des Todes absolut ohne Initiative ist.“¹⁴⁵ Jedoch verliert auch Lévinas auf halbem Weg das Ziel aus den Augen, wenn er folgend fortfährt:

Nicht vom Nichts des Todes, von dem wir genau nichts wissen, muß die Analyse ausgehen, sondern von einer Situation, in der etwas absolut Unerkennbares erscheint, absolut unerkennbar, das heißt fremd gegenüber jedem Licht, jedes Übernehmen einer Möglichkeit unmöglich machend, [...].¹⁴⁶

Mit seiner Entscheidung über Licht und Möglichkeit dringt er in die Sphäre der Unentscheidbarkeit vor und verstellt damit erneut den Blick auf den hauptsächlichen Wesenszug unseres Todesverhältnisses: der Unentscheidbarkeit, der unendlichen Offenheit und des uferlosen Potenzialis des eigenen Todes. Erst in der Unentscheidbarkeit der Frage, ob der eigene Tod eine Erfahrung ist, zeigt sich das Verhältnis zum Tod im Modus eines doppelten Konjunktives und alle Vorstellungsprämissen als *möglicherweise* endlich unverbindlich: Möglicherweise ist im Tod die Spaltung in eine Subjekt- und Objektwelt aufgehoben und wir sind – wie Jakob Fries schreibt – „Gefühl ohne Begriff“¹⁴⁷. Möglicherweise sind wir etwas unvorstellbar Anderes und *möglicherweise* ‚ist‘ ein unvorstellbares Nichts statt unser. Dieser *Möglichkeitsraum* bleibt *möglicherweise* unangetastet von allen Erfahrungen, die wir im Leben machen oder gemacht haben. Dazu gehören auch Nahtoderlebnisse von Menschen, die nach einem Herztod zurück ins Leben geholt werden, sowie Tag- und Nachträume, Jenseitsvisionen und Gebete. Sie stellen einen sinnlichen Stoff dar, den wir zu Erfahrung verarbeiten, aber die Möglichkeit, dass der Tod ganz anders als in diesen Erfahrungen sein könnte, bleibt – *möglicherweise* – bestehen. Elias Canetti schreibt, dass es aufgrund von fehlender Erfahrung unmöglich ist, sich dem eigenen Tod in der Vorstellung zu nähern: „Es ist nicht möglich, sich den eigenen Tod auch nur *vorzustellen*. Es scheint unwirklich. Es ist das Unwirklichste. Warum hast du es immer Trotz genannt? Es ist ein Mangel an Erfahrung.“¹⁴⁸ Aber selbst über einen ‚Mangel an Erfahrung‘ lässt sich nicht entscheiden. Die Möglichkeit, dass das, was wir im Tod – *möglicherweise* – erfahren, schon im Leben erfahren haben, dass wir gar keinen ‚Mangel

¹⁴⁴ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 44.

¹⁴⁵ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 53.

¹⁴⁶ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 44.

¹⁴⁷ Jakob Friedrich Fries: Julius und Evagoras, S. 449.

¹⁴⁸ Elias Canetti: Das Buch gegen den Tod, S. 186.

an Erfahrung‘ haben, dass sich der Tod uns längst enthüllt hat, bleibt als Möglichkeit – möglicherweise – bestehen. Der Modus des Möglichen ist selbst nur konjunktivisch zu denken, das heißt ob wir den Modus des Möglichen verlassen, indem wir durch unser Handeln und unsere Vorstellungen unser Totsein beeinflussen, können wir nicht beurteilen.

Die totale Unentscheidbarkeit entlastet den Menschen nicht davon, Erfahrungen zu machen, die er mit der Erkenntnis seiner eigenen Sterblichkeit verbindet. Ob diese Erfahrungen Sterbe- oder Todeserfahrung sind, müssen wir als Frage formulieren, und uns an einer Antwort innerhalb des doppelten Konjunktivs versuchen. Dass wir Menschen uns Fragen stellen müssen, die wir nicht beantworten können, darin liegt – nach Kant – das besondere Schicksal der menschlichen Vernunft:

Die menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal in einer Gattung ihrer Erkenntnisse: daß sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen kann; denn sie sind ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben, die sie aber auch nicht beantworten kann, denn sie übersteigen alles Vermögen der menschlichen Vernunft.¹⁴⁹

Dass wir erkennen können, dass wir sterben werden, und uns dazu in ein Verhältnis der Erfahrung setzen wollen, folgt dem aporetischen Sehnen nach Wissen. Eine Aporie basiert auf der Erkenntnis des eigenen Nichtwissens und auf der „Zerstörung des Scheinwissens“¹⁵⁰, die das Trachten nach Wissen in Gang setzt und den Kern philosophischen Fragens darstellt. Das altgriechische Wort Aporie (ἀπορία) bedeutet im wörtlichen Sinn Ausweglosigkeit und im übertragenen Sinn Unwissenheit, Sprachlosigkeit und Rätsel.¹⁵¹ Das aporetische Moment des Todes liegt darin, dass der Mensch ihn erkennen möchte, ohne über das Instrumentarium zu verfügen, um zu entscheiden, ob eine Erfahrung eine Todeserfahrung ist und ob das Rätsel gelöst wurde. Indem wir die Vorstellung über den eigenen Tod mit anderen Erfahrungen vergleichen, verknüpfen oder von ihnen trennen, folgen wir einem aporetischen Appell, der aus der Unentscheidbarkeit über eine Todeserfahrung folgt. Die einzig mögliche Annäherung an die Todeserfahrung ist es, diese in Formen zu versuchen, die möglicherweise dem Tod selbst unangemessen sind. Die Wahrheit wird als Totalität dabei nicht umgriffen, weshalb sich die menschliche Erkenntnis „in immer neuen Ansätzen [...] auf den Weg machen muß, weil kein Ansatz als besonderer ausreicht, um ans Ziel zu führen [...]“¹⁵².

Die Aporien der Erkenntnis mit Erfahrungssubstituten zu beantworten, erinnert an den dialektischen Erfahrungsbegriff Adornos.¹⁵³ Erfahrung bei Adorno ist im Gegensatz zur Erkenntnis – so fasst es Marc Nicolas Sommer zusammen –

¹⁴⁹ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft [Fassung A], S. 5.

¹⁵⁰ Bernhard Waldenfels: Das sokratische Fragen, S. 15.

¹⁵¹ Bernhard Waldenfels: Das sokratische Fragen, S. 13 und 14.

¹⁵² Bernhard Waldenfels: Das sokratische Fragen, S. 16.

¹⁵³ Den Erfahrungsbegriff entwickelt Adorno vor allem in *Negative Dialektik* (1966) und *Zur Theorie der geistigen Erfahrung* (1966/67). Die „geistige Erfahrung“ ist bei Adorno angesichts der großen Bedeutung für dessen Werk „ein unterbestimmtes Konzept“, wie Marc Nicolas Sommer feststellt. Letzterer leistet in seiner Studie (2016) eine Begriffsversicherung, die Adornos Erfahrungsbegriff im Mittelpunkt dessen Kritik der Erkenntnistheorie und damit in der Frage nach

die Erfahrung der Sache, die sich den Formen in den Augenblicken mitteilt, in denen die Formen sich als dem Inhalt unangemessen erweisen. Eine solche Erfahrung ist negativ, weil sie die Erfahrung der Unangemessenheit der Formen an den Inhalt ist; sie ist positiv, weil sich trotz der Unangemessenheit die Sache in ihrem immanenten Zusammenhang den Formen mitteilt.¹⁵⁴

Der Tod kann nicht in einer angemessenen Form erfahren und erkannt werden, was als negativ gelten muss, weil sich notgedrungen die Erfahrung beimischt, über keinen angemessenen Erfahrungszugriff zu verfügen; es ist aber auch positiv, da sich, nicht wie Sommer schreibt *trotz* der Unangemessenheit, sondern *in* der Unangemessenheit das Verhältnis zum Tod mitteilt.

Die anfangs gestellte Frage ‚Ist der eigene Tod eine Erfahrung?‘ kann nicht beantwortet werden, denn über die Erfahrbarkeit des eigenen Todes im Tod selbst lässt sich nicht entscheiden. Zwei Dinge lassen sich aber sagen: Erstens ist der eigene Tod keine Erfahrung, auf die wir ein diesseitiges empirisches Urteil gründen könnten. Zweitens können wir im Hinblick auf den eigenen Tod im Rahmen einer doppelt unentscheidbaren Möglichkeit als erfahren oder erfahrungslos gelten. In der Unentscheidbarkeit über diese Möglichkeit liegt ein aporetischer Appell, das heißt eine Aufforderung, den eigenen Tod trotz der potenziellen Vergeblichkeit erfahrbar zu machen und die Vorstellung des eigenen Todes in das Netz der zur Verfügung stehenden Erfahrungen zu integrieren und „diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen“¹⁵⁵. Das, was der Tod ist, können wir nur durch uneigentliche Formen des Todes zu begreifen versuchen. Für die Textanalyse ist diese Erkenntnis darum wichtig, da der erfahrbare Tod der anderen und das Vergehen der Zeit als uneigentliche Formen des Todes bei der aporetischen Erfahrungsbachmachung des eigenen Todes zu untersuchen sind.¹⁵⁶

der Möglichkeit der Philosophie verortet. Vgl. Marc Nicolas Sommer: Das Konzept einer negativen Dialektik, S. 183–284.

¹⁵⁴ Marc Nicolas Sommer: Das Konzept einer negativen Dialektik, S. 210.

¹⁵⁵ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, S. 43.

¹⁵⁶ Emmanuel Lévinas entwickelt in *Le temps et l'autre* (1947) seinen Grundgedanken, dass die Zeit das Verhältnis zum anderen ist. Auf diesen Gedanken gehe ich in Kap. 5, Abschn. 1.7 (*Dialog und Fremdheit*) weiter ein.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Kapitel 4

Das Erzählen des eigenen Todes.

Narrative Spezifika



1 Der Tod als Erzählgegenstand

In diesem Kapitel werden die bereits eingeführten Erzählbegriffe an Textbeispielen erprobt und der erzähltheoretisch-diachrone Entwicklungsbogen erneut nachvollzogen: Zunächst wird die erzählerische Vermittlung unter Verwendung des traditionellen Erzählbegriffs untersucht, anschließend die Ereignishaftigkeit und das Emplotment des Todes mittels einer strukturalistischen Erzähldefinition unter die Lupe genommen und zuletzt der Erzählwert dem postklassischen Ansatz folgend untersucht.¹ Mit dieser schematischen Anwendung unterschiedlicher Erzählbegriffe zeige ich, dass zu den Prämissen des Todeserzählens die problematische Ich-Form, die generell hohe Ereignishaftigkeit des Todes, die spezifische Ereignishaftigkeit aufgrund von Schamlast und Stigmatisierung von Krankheiten, die ‚zerbrochene‘ Narrativität und das Herausstellen eines Erzählwerts gehören. Das Ziel dieses Abschnitts ist es, aufzuzeigen, dass aus der Verbindung von ‚Tod‘ und ‚Erzählen‘ Prämissen entstehen, zu denen sich Erzähltexte über den Tod verhalten müssen. In den anschließenden Abschnitten, die sich mit der spezifischen Prämisse faktualer Sterbeerzählungen (Abschn. 2) und fiktionaler Sterbeerzählungen (Abschn. 3) befassen, werden die Ergebnisse der Heuristik für die Kontexte von Faktualität und Fiktionalität spezifiziert.

¹Das postklassische Konzept der Erfahrungshaftigkeit, das ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 als Arbeitsgrundlage ankündige, spare ich in diesem allgemeineren Abschnitt aus, um es in den Abschn. 2.6 und 3.3 in Bezug auf die fiktionale und faktuale Sterbeerzählung spezifischer zu behandeln.

1.1 *Sterben in der Ich-Form*

Das Sterben der Erzählinstanz ist sowohl in autobiographischen als auch fiktionalen Texten ein Problem, wenn es sich um eine autodiegetische Erzählung handelt. Franz K. Stanzel widmet diesem narratologischen Problem in seiner Studie *Theorie des Erzählens* einen kurzen Abschnitt und untersucht die begrenzten Möglichkeiten der Literatur, um dieses zu lösen.² Stanzel unterscheidet zwei Strategien: die konventionelle erzählerische Lösung, die darin besteht, die Erzählinstanz nach deren Tod zu substituieren wie im Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) von Johann Wolfgang von Goethe und die moderne Lösung, bei der „das allmähliche Verlöschen des Bewußtseins [...] in innerperspektivischer Darstellung“³ erzählt wird wie in der Novelle *Fräulein Else* (1924) von Arthur Schnitzler („Ich fliege ... ich träume ... ich schlafe ... ich träu ... träu — ich flie“⁴). Diese letztere Form des Todeserzählens zeigt laut Stanzel „etwas stereotype Züge“⁵ und könne kaum „der Individualität der Ich-Figur in diesem entscheidenden Moment gerecht [...] werden.“⁶ Eine Variante dieses Erzählens liegt in der autodiegetischen Novelle *Frühling* (2001) von Thomas Lehr vor, denn in dieser werden die letzten 39 Sekunden vor Todeseintritt in einem *stream of consciousness* zeitlich derart zerdehnt, dass sie Raum bieten für eine Erzählung der wichtigsten Lebensereignisse.

Das literarische Lösungsrepertoire kann um die Erzählmethode des pronominalen Verschwindens ergänzt werden: Im autodiegetischen Roman *Malina* (1971) von Ingeborg Bachmann stirbt die Ich-Erzählerin einen ungewöhnlichen Tod, indem sie in einer Zimmerwandritze verschwindet. Der Tod bzw. das Sterben vollzieht sich als eine schreibende Zersetzung des Pronomens der 1. Person:

Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord, und ich entferne mich, weil ich es nicht mehr sagen kann. Es ist nicht mehr ganz furchtbar, nur unser Auseinandergeraten ist furchtbarer als jedes Aneinandergeraten. Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina. Malina trinkt noch immer seinen Kaffee. Es ist ein ‚Holla‘ zu hören vom anderen Hoffenster herüber. Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. Er wird denken, daß ich aus dem Zimmer gegangen bin.⁷

²Vgl. Franz K. Stanzel S. 291; Dorrit Cohn: *Transparent Minds*, S. 144. Dorrit Cohn weist in diesem Zuge darauf hin, dass auch Erzählungen über die Geburt und die Kindheit in der Ich-Form über sehr begrenzte Darstellungsmöglichkeiten verfügen.

³Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 291.

⁴Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*, S. 136.

⁵Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 291.

⁶Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 291.

⁷Ingeborg Bachmann: *Malina*, S. 296.

Die Ich-Erzählerin beobachtet von ihrer Position jenseits der Wand aus, wie ihr unnahbarer Mitbewohner Malina ihre Spuren verwischt und ihre Existenz leugnet. Die postmortale Beobachterinnenrolle der Erzählerin erinnert an Sigmund Freuds Ausspruch, dass wir an der Vorstellung des eigenen Todes immer scheitern müssen, weil wir „bemerken, daß wir eigentlich als Zuschauer weiter dabei bleiben.“⁸ Die Ich-Erzählerin bleibt auch noch in der possessivpronominalen Auflistung der Gegenstände nach ihrem Tod als ein Ich präsent: „Er hat meine Brille zerbrochen, er wirft sie in den Papierkorb, es sind meine Augen [...]“⁹ Nachdem alle Gegenstände von Malina versteckt oder zerstört worden sind, verschwinden die letzten pronominalen Spuren der Ich-Erzählerin sukzessive aus dem Text. Der letzte Satz des Romans, das Urteil über Malina, wird auktorial und ohne pronominal-personale Rückbindung ausgesprochen („Es war Mord.“¹⁰) Im pronominalen Verschwinden nähert sich die Autodiegese der Heterodiegese.

Dieter Lamping weist daraufhin, dass es sich bei diesen literarischen Sterbemomenten in der Ich-Form um „spezifisch poetische Fiktionen“ handelt und diese „als solche in allen realen Sterbegegeschichten nicht zu finden“¹¹ sind. In autobiographischen Texten kann die Erzählinstanz nicht über das Sujet des eigenen Todes verfügen und muss auf die Substitution, die fremdverwaltete posthume Ich-Aussage oder den Modus der Fiktivität ausweichen. Viele der autobiographischen Sterbetexte haben ein Vorwort (Fritz Zorn, Maxie Wander, Dora Hauri, Ruth Picardie) oder ein Nachwort, eine Totenrede oder eine Notiz der Sterbedaten (Audre Lorde, Peter Noll, Wolfgang Bergmann, Wolfgang Herrndorf). Peter Noll und Wolfgang Herrndorf haben sich ein Nachwort explizit gewünscht und dadurch zumindest aktiv den Erzählerstab weitergegeben. In den Vor- oder Nachworten werden die Sterbeerzählungen und das Sterben oft nicht nur durch die Todesmitteilung beendet, sondern auch das Sterben bezüglich seiner Leichtigkeit oder Schwere und seiner Richtigkeit oder Falschheit bewertet. In *Diktate über Sterben & Tod* (1980) erzählt eine anonyme Person, wie die ältere Tochter von Peter Noll, Rebekka, das Sterben ihres Vaters erlebt hat und orientiert sich dabei an dem Wunsch von Peter Noll, mit dem Tagebuch eine Orientierung für andere bereitzustellen: „Der Leser der Diktate möchte wissen, ob und wie dem Verfasser der Aufzeichnungen gelungen ist oder geschenkt wurde, sein Bemühen um ein würdiges, persönliches Sterben durchzuhalten.“¹² Der Todeskampf von Peter Noll ist der letzte Teil der ‚Versuchsordnung‘ und mit der Beschreibung seines sehr schmerzhaften Todes werden Nolls Bemühungen ambivalent bewertet:

In der Nacht packt ihn eine sich aufbäumende Verzweigung – körperlich, seelisch, intellektuell. [...] Rebekka bezeichnet diesen Tod als schwer, schmerzlich – schmerzlos,

⁸ Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 341.

⁹ Ingeborg Bachmann: Malina, S. 297.

¹⁰ Ingeborg Bachmann: Malina, S. 298.

¹¹ Dieter Lamping: Die fiktionale Sterbegegeschichte, S. 82.

¹² Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 275.

hoffnungsspendend. „Der liebe Gott kann einen Menschen doch nicht so leiden lassen! Doch! Der liebe Gott lässt den Menschen so leiden – genau so!“¹³

In *Arbeit und Struktur* (2013) gehen auch Kathrin Passig und Stefan Gärtner in ihrem Nachwort über die reine Mitteilung hinaus und bewerten den Suizid Wolfgang Herrndorfs als korrekt durchgeführt:

Wolfgang Herrndorf hat es gemacht, wie es zu machen ist. Am Montag, den 26. August gegen 23:15 schoss er sich am Ufer des Hohenzollernkanals mit einem Revolver in den Kopf. Er zielte durch den Mund auf das Stammhirn. Das Kaliber der Waffe entsprach etwa 9 mm.¹⁴

Da sich sowohl Rebekka Noll als auch Kathrin Passig und Stefan Gärtner dabei an den Vorstellungen der Gestorbenen nachweislich orientieren, sind die Nachworte als ein Versuch zu verstehen, die Autonomie der verstorbenen Autor:innen posthum zu würdigen. Das Sterbetagebuch von Christoph Schlingensiefel endet abrupt, ohne mitzuteilen, ob der Autor gestorben ist oder überlebt hat. Hier übernehmen Peritexte wie das Feuilleton die Funktion, das fehlende Ereignis des Überlebens oder des Todes der Erzählung hinzuzufügen.

Einen Versuch, die eigene Erzählung über den Tod hinaus zu beherrschen, stellt das Veröffentlichen eines posthumer Posts auf einem Sterbepost dar. Die dynamischere Produktion und Rezeption eines Blogs bieten im Gegensatz zum veröffentlichten Buch die Möglichkeit, auch noch posthum Nachrichten veröffentlichen zu lassen. Dmitrij Panov beendet seinen Blog *Sterben mit Swag* mit einem letzten vorgeschriebenen Abschiedspost, den eine Freundin nach seinem Tod online stellt:

Lebt wohl
 Lebt wohl, meine Freunde, war schön mit euch.
 Leb wohl, Welt, du warst die tollste, in der ich hätte sein können.
 Leb wohl, Leben, ich hätte kein besseres haben können.¹⁵

Die eigene Erzählung durch einen selbstgeschriebenen posthum veröffentlichten Post selbst zu beenden, bedeutet, das Paradigma der Autonomie das „Privileg auf die narrative Funktion eifersüchtig“¹⁶ bis über den Sterbemoment hinaus hüten zu wollen und den eigenen Tod nicht fremderzählen zu lassen. Gegen das Fremderzählen richtet sich auch Harald Brodkey: „I don’t see the point of privacy. Or rather, I don’t see the point of leaving testimony in the hands or mouths of others.“¹⁷

¹³ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 277 und 278.

¹⁴ Marcus Gärtner und Kathrin Passig: Nachwort, in: Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 444.

¹⁵ Dmitrij Panov: *Sterben mit Swag*. 08. 10. 2016. www.sterbenmitswag.blogspot.de/ [19.04. 2018].

¹⁶ Gérard Genette bezieht sich dabei auf seinen Hauptuntersuchungsgegenstand, *À la recherche*, „in der der Erzähler-Held, wie wir gesehen haben, sein Privileg auf die narrative Funktion eifersüchtig hütet.“ (Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 160).

¹⁷ Harald Brodkey: *The Story of my Death*, o. S.

Als narrative Möglichkeiten des Sterbens in der Ich-Form können festgehalten werden: (1) das allmähliche Bewusstseinsverlöschen im inneren Monolog, (2) die Zeitdehnung, (3) der Übergang vom Autodiegetischen zum heterodiegetischen Erzählen, (4) das postmortale Erzählen (Fiktion, Vision, Traum), (5) die Substitution der Erzählinstanz in Peritexten wie Vorworten und Nachworten oder Klappentexten sowie (6) die vorbereitete Ich-Botschaft, die von anderen posthum verwaltet und veröffentlicht wird. Franz K. Stanzels Einschätzung, dass die Literatur über begrenzte Darstellungsmöglichkeiten des Sterbens in der Ich-Form verfügt, kann auch im Hinblick auf die autobiographischen Sterbeerzählungen bestätigt werden. Stanzels Beobachtung, dass Autor:innen fiktionaler Erzählungen gemäß des Innovationsparadigmas der Moderne nach literarischen Alternativen zu der konventionellen Substitution der Erzählinstanz suchen,¹⁸ ist bezüglich der autobiographischen Sterbeerzählungen jedoch anders zu akzentuieren: Die konventionelle Substitution und die Mitteilung des Todes im Vor- oder Nachwort durch andere stellt für die autobiographischen Erzähler:innen nicht wie bei den fiktionalen Texten ein *literarisch-ästhetisches* Problem dar, sondern ein *existenzielles*. Die eigene Geschichte nicht zu Ende erzählen zu können, den Subjektstatus zu verlieren und zu einem Objekt in der unkontrollierbaren und unverfügbaren Erzählung anderer zu werden, nimmt den Welt- und Selbstverlust vorweg, mit dem der eigene Tod assoziiert wird.

1.2 *Generelle Ereignishaftigkeit des Todes*

Laut der bereits erwähnten strukturalistischen Minimaldefinition ist ein Text eine Erzählung, „wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind.“¹⁹ Inwiefern dem Erzählgegenstand des Todes eine generell hohe Ereignishaftigkeit zukommt und er sich deshalb besonders eignet, erzählt zu werden, lässt sich anhand von Edward Morgan Forsters Minimalerzählung: „The king died, and then the queen died of grief“²⁰ überprüfen. Anhand dieses Beispiels zeigt Forster, wie zwei temporal geordnete und sinnhaft miteinander verknüpfte Ereignisse zu einer Erzählung werden.²¹ Eine solch knappe Minimalerzählung gelingt nur mit Ereignissen, die auch ohne erzählerisches Beiwerk den Hauptkriterien eines

¹⁸ Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 291.

¹⁹ Tilmann Köppe und Tom Kindt: Erzähltheorie, S. 43.

²⁰ Edward Morgan Forster: Aspects of the Novel, S. 87.

²¹ Monika Fludernik überzeugt die postulierte Narrativität von E. M. Forsters Minimalerzählung (*The king died and then the queen died of grief.*) nicht und folgt einem neuen Paradigma der Narrativität. Mit Fluderniks Erzählbegriff untersuche ich in Kap. 4, Abschn. 3.3 (*Narrativisierung in Zeugnissen medialer Nachwirkung*), wie eine fiktionale Sterbeerzählung aufgrund fehlender Erfahrungshaftigkeit in der Rezeption scheitert.

Ereignisses entsprechen. Wolf Schmid nennt als Ereignismerkmale die Relevanz, Imprädiktabilität, Konsekutivität, Irreversibilität und Non-Iterativität,²² die „in unterschiedlichem Maße realisiert sein und deshalb ein Ereignis mehr oder weniger *ereignishaft* machen“²³ können.

Laut Schmid gibt es kein objektives Maß für die *Relevanz* eines Ereignisses und selbst „der Tod kann in bestimmten Kontexten (etwa in mittelalterlichen Heldenepen) eine geringe Relevanz haben und deshalb nur als eine wenig ereignishafte Zustandsveränderung betrachtet werden.“²⁴ Wichtig ist nach Schmid, dass dem Ereignis innerhalb der narrativen Welt Relevanz zugesprochen wird. Dies ist in Forsters Minimalerzählung offensichtlich der Fall, denn die Königin empfindet den Tod des Königs als so schmerzvoll, dass sie selbst stirbt. Der Tod einer Person ist nur unter bestimmten Bedingungen relevant. Am 6. Oktober 2020 stirbt die österreichisch-amerikanische Schriftstellerin Ruth Klüger, worüber die öffentlich-rechtliche Nachrichtensendung *Tagesschau* am selben Abend nicht berichtet, während auf der Onlineplattform *Twitter* der Schriftstellerin zu dieser Zeit bereits gedacht wird. Christiane Frohmann kritisiert in dem feuilletonistischen Blog *54 Books* die Entscheidung der *Tagesschau*, an jenem Abend zwar über den Tod des Komikers Herbert Feuerstein, jedoch nicht über den Tod Ruth Klügers zu berichten und zählt Argumente für die Relevanz des Todes Klügers auf.²⁵ Laut des Bundesamtes für Statistik sterben am 6. Oktober in Deutschland 2528 Personen,²⁶ über die nicht berichtet wird. Es würde Verwunderung hervorrufen, würde das Sterben einer unbekanntenen Person in den Nachrichten erwähnt, ohne dass sich eine Relevanz aus besonderen Umständen ergäbe. Das Sterben einer Person besitzt nur einen kontextspezifischen Ereigniswert.

Das zweite Hauptkriterium für Ereignishaftigkeit nach Schmid, die *Imprädiktabilität*, bezeichnet den Bruch mit dem Erwartbaren, denn eine „in der narrativen Welt gesetzmäßige, vorhersagbare Veränderung ist wenig ereignishaft, mag sie für den einzelnen Protagonisten auch wesentlich sein.“²⁷ Das Kriterium der Imprädiktabilität lässt sich bezüglich der Minimalerzählung nur insofern feststellen, als dass sich der Tod der Königin nicht zwingend aus der Verlusterfahrung ergibt. Aus dem Tod des Königs folgt nicht gesetzmäßig der Tod der Königin, weshalb dieser nicht vorhersehbar ist.

²² Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 16–19.

²³ Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 15.

²⁴ Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 16.

²⁵ Christiane Frohmann: Nicht kaschierte Distanz – Zum Tod von Ruth Klüger. www.54books.de/nicht-kaschierte-distanz-zum-tod-von-ruth-klueger/ [17.05.2021].

²⁶ Vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Sonderauswertung zu den Sterbefällen 2016 bis 2021, S. 24. www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Sterbefaelle-Lebenserwartung/Tabellen/sonderauswertung-sterbefaelle.html [09.05.2021].

²⁷ Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 17.

Die *Konsekutivität*, die Schmid als drittes Kriterium für Ereignishaftigkeit auführt, beschreibt das Maß der Veränderung innerhalb der erzählten Welt, die „über die persönliche Befindlichkeit des Subjekts“²⁸ hinausgeht. Welche Auswirkungen der Tod des Königspaares hat, wird nicht erzählt und bleibt der Fantasie der Rezipient:in überlassen. An dieser Stelle sei zur Ausleuchtung des assoziativen Raumes eine Ersatzprobe erlaubt, in der das Sterben durch das Essen eines Apfels ersetzt wird: ‚Der König aß einen Apfel und dann aß auch die Königin einen Apfel, weil sie merkte, dass auch sie Hunger hatte.‘ Dem Apfelessen lassen sich nur schwer weitreichende Folgen zusprechen, während ein gestorbenes Königspaar zumindest einer regen Fantasie die Assoziation eines Thronfolgekrieges einzugeben imstande ist.

Die weiteren optionalen Kriterien der *Irreversibilität* und der *Non-Iterativität* sind beim Tod des Königs und der Königin außerdem erfüllt: Der Tod ist nach Eintritt von Herz- und Hirntod nicht reversibel und geschieht jeder Person nur einmal, denn „nach üblicher Definition liegt der Tod eben jenseits des Punktes, von dem aus jemand zurückkehren und berichten kann.“²⁹ Dem Tod entspricht durch seine inhärente Zustandsveränderung und seiner real inszenierten oder assoziierbaren Relevanz, Imprädiktabilität, Konsekutivität, Irreversibilität und Non-Iterativität große Ereignishaftigkeit. Auch bei Gérard Genette, der eine noch knappere Minimalerzählung vorlegt, stellt der Tod das tragende Ereignis dar: „The king died‘ – nicht mehr und nicht weniger. Für eine Schlagzeile reicht dies allemal. Und wenn das Volk Einzelheiten will, so wird man sie schon liefern.“³⁰ Hier entsteht die Ereignishaftigkeit offensichtlich nicht durch Sequenzialität, sondern durch einen narrativen Kern, der das Interesse der Rezipient:innen weckt und sich zu einer Erzählung entfalten lässt.

Es ist kein Zufall, dass der Tod sowohl Forster als auch Genette als Paradigma einer ereignishaften Zustandsveränderung beziehungsweise eines narrativen Kerns dient. Das Sujet des Todes, das die Merkmale eines Ereignisses in Relation zu anderen Prädikaten paradigmatisch erfüllt, lässt eine Erzählung in einer solch knappen Form gelingen. Mit der Heuristik einer generellen Ereignishaftigkeit lassen sich prototypische Merkmale des Todessujets herausarbeiten. Aus dem wichtigen Hinweis von Wolf Schmid, dass die Ereignishaftigkeit des Todessujets kontextabhängig ist, ergibt sich aber vor allem die Frage, welche Kontexte eine spezifischere Ereignishaftigkeit begründen, der im folgenden Abschnitt nachgegangen wird.

²⁸Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, S. 17 und 18.

²⁹Die heuristische Überlegung orientiert sich hier an dem üblichen medizinischen Kriterium des Hirntodes, das in der Studie ansonsten keine Rolle spielt, da diese Arbeit der Prämisse folgt, dass der Tod unentscheidbar in seiner Erfahrungshaftigkeit ist (siehe Kap. 3, Abschn. 4.2).

³⁰Gérard Genette: Neuer Diskurs der Erzählung, S. 184.

1.3 Spezifische Ereignishaftigkeit des Todes

Autobiographische Sterbeerzählungen bilden in der spezifischen Ereignishaftigkeit von Sterben und Tod den zeitgenössischen Stand einer normativen Diskursdynamik ab. Das Ereignis definiert Jurij M. Lotman als Erster systematisch und knüpft die Ereignishaftigkeit an die Überschreitung einer „Verbotsgrenze“³¹. Die spezifische Ereignishaftigkeit des Todessujets hängt von normativen Diskursen um Todes- und Krankheitsart, Gender, Black- und Whiteness, Straight- und Queerness ab. Die Stigmatisierung von Krankheiten behandelt Susan Sontag in ihrem breit rezipierten wegweisendem Essay *Illness as Metaphor* (1978), in dem sie Krebserkrankungen eine vergleichsweise hohe Schambelastung attestiert.³² In einer Krebserzählung werden Organe wie die Brust, Prostata, Harnblase, Lunge, Bauchspeicheldrüse und allgemein Körperprozesse dargestellt, die dem persönlichen Bereich der Autor:in angehören und in einer Phase zum Erzählgegenstand werden, in der ihre gewohnte Funktionalität gestört ist. Die Vulgarität, mit der körperliche Krankheitsereignisse erzählt werden, lässt auf eine Befreiung von belastenden Schamgefühlen durch das Erzählen schließen, kann aber auch auf eine effektvolle Ereignishaftigkeit abzielen, wie Péter Esterházy's Reflexion drastischer Vulgaritätseffekte und ihre Transformation zu einer Autopoetologie des *laissez-faire* zeigen:

Wie könnte ich dem Effekt ‚Seht nur, wie ehrlich!‘ des folgenden Satzes enttrinnen? – Und jetzt gehe ich scheißen. Vielleicht mit Weglassen des Scheißens? Zum Beispiel: Endlich rührt sich mein Magen, vielleicht kann ich den Tag mit erfolgreichem Stoffwechsel beginnen. Aber ja. Oder: Mein einziges Ziel, das jetzt mein Leben erfüllt, ist ein schwankender Gang zur *Toilette*. Helft mir, himmlische Winde. Aber jetzt muss ich tatsächlich gehen, auf den Flügeln irdischer Winde, vulgo, ich habe mein Bett zusammengefurzt. – Wie man sieht, ist nicht nur über Sex zu schreiben schwer. Überhaupt, worüber wäre es leicht? Frei nach Danilo Kiš: Schreibe, und hab dich nicht so.³³

Dem Effekt, dem Esterházy scheinbar zu entkommen versucht, bewirkt er erst durch seine vulgäre Ausdrucksweise. Maxie Wander projiziert die Vulgarität auf Körpervorgänge anderer Patientinnen und hält sich dabei selbst schadlos wie der Tagebucheintrag über eine Mitpatientin mit Flatulenz zeigt: „Die alte Webern furzt andauernd vor sich hin und will auch noch gelobt werden. Wenn sie mir besser gefiele, würde ich auf jeden Furz eingehen, so wie sie's gern hätte.“³⁴ Von der erzählenden Person ist zu entscheiden, ob mit der Vulgarität eine Schamentlastung einhergeht oder sich die Scham im Erzählen reproduziert. Peter Noll wählt behutsame, ausweichende Formulierungen, wenn er etwa von seiner „Symptomatik

³¹ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 338.

³² Vgl. Susan Sontag: *Illness as Metaphor*, S. 9.

³³ Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 27.

³⁴ Maxie Wander: *Leben wär' eine prima Alternative*, S. 11.

eines häufigeren Wasserlösens“³⁵ schreibt. Dieser sprachlich respektvolle Körperbezug entspricht Nolls Wunsch, sich nicht durch die körperliche Defizienz der Krankheit kompromittieren zu lassen, sich in seiner Würde nicht auch noch freiwillig sprachlich zu degradieren und so unversehrt zu sterben wie nur möglich. Das Leiden am Körperversagen bricht jedoch auch ins Nolls Text an manchen Stellen in Vulgärsprache ein: „Ich habe heute nachmittag zweimal gekotzt, weiss [sic] nicht warum, hatte doch nur Tee getrunken.“³⁶ Eine sprachlich-vulgäre Darstellung von Krankheitserleben hat einen ‚Seht nur wie ehrlich‘-Effekt, wie Esterházy schreibt, und stellt durch die Überschreitung der Schamgrenze auch Ereignishaftigkeit her.

In noch höherem Maße als Krebserkrankungen ist die Geschichte von AIDS von Stigmatisierung und Schamlast geprägt.³⁷ Trotz der Stigmatisierung gestalteten die Erkrankten den Diskurs durch Veröffentlichungen bereits von Anfang an mit.³⁸ Nicola Birkner gibt jedoch zu bedenken,

dass die meisten AIDS-Erfahrungen niemals zur Repräsentation gekommen sind und dass die vertexteten AIDS-Erfahrungen das Resultat einer zweifachen ‚Filterung‘ der Erfahrungswirklichkeit sind: *AIDS Narratives* besitzen Zeichencharakter und sind eingebunden in ein diskursives Machtgefüge, das festlegt, wer wen mit welchen Mitteln repräsentiert und wessen Erfahrung überhaupt öffentlich wird [...].³⁹

Die mit der Kontagiosität zusammenhängende Stigmatisierung von AIDS hat Birkner zufolge im Kontext der späteren Aufklärungs- und Präventionsarbeit die Textproduktion sogar befeuert,⁴⁰ wodurch der Stigmatisierung und Schamlast ein Kippmoment zukommt: Während schamvolle Krankheitsereignisse zur Ereignishaftigkeit der Erzählung beitragen können, kann die Stigmatisierung von

³⁵ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 7.

³⁶ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 140.

³⁷ So wurden „[m]ännliche Homosexuelle, Afrikaner, später auch Fixerinnen und Fixer sowie Prostituierte [...] als Risikogruppen eingestuft und mit der Bedrohung durch die neue Seuche gleichgesetzt.“ Beate Schappach: *Aids in Literatur, Theater und Film*, S. 111.

³⁸ Die belletristische Aufarbeitung von Aids beginnt, wie René Martin herausstellt, erst relativ spät, nämlich erst sechs Jahre nachdem Aids im Jahr 1981 zum ersten Mal diagnostiziert wird. Die autobiographischen Texte folgen anders als die Texte zur Prävention der Prämisse der Unmittelbarkeit. Nachdem zuerst autobiographische Texte aus der Beobachterperspektive auf HIV-Erkrankte veröffentlicht werden, schreibt Helmut Zander mit *Der Regenbogen* (1988) das erste Aids-Tagebuch eines Erkrankten. Darauf folgen *Die geschenkte Zeit. Erfahrungen mit Aids* (1991) von Christina Vogel und *Wer den Kopf hängen läßt, sieht weniger. Gedanken einer jungen aidskranken Frau* (1991) von Regina Simeone. Im autobiographischen Roman *Schweine müssen nackt sein. Ein Leben mit dem Tod* (1991) thematisiert Napoleon Seyfahrt seine Aids-Erkrankung und der Schriftsteller Maria Wirz schreibt über seine Aids-Erkrankung in *Nächtlicher Bericht. Es ist spät, ich kann nicht atmen* (1992). (vgl. René Martin: *Eine Krankheit zum Tode* 1995, S. 377.)

³⁹ Nicola Birkner: *AIDS Narratives*, S. 293.

⁴⁰ Freilich stehen auch viele dieser Texte als reine Gebrauchstexte außerhalb der literarischen Praxis und damit auch außerhalb des literaturwissenschaftlichen Betätigungsfeldes. Vgl. Beate Schappach: *Aids in Literatur, Theater und Film*, S. 108.

Krankheiten auch dazu führen, dass Erfahrungen selten oder gar nicht öffentlich erzählt werden. Während AIDS in Deutschland keine tödliche Erkrankung mehr darstellen muss,⁴¹ sind Herz-Kreislaufkrankungen derzeit die häufigste Todesursache in Deutschland.⁴² Herz-Kreislaufkrankungen sind nicht zu einem Katalysator von Sterbeerzählungen wie AIDS und vor allem Krebs geworden. Peter Noll fragt sich zurecht, warum Krebs vergleichsweise häufig thematisiert wird, während es kaum Erzählungen über Herz-Kreislaufkrankungen gibt:

Neunundzwanzig Prozent der Menschen in unserem Lande sterben an Krebs, dreiunddreissig Prozent an Herz-Kreislaufkrankheiten. [...] Die Zahl kann es nicht sein, die den Krebs so sensationell, so mitleiderregend, so existentiell beunruhigend für die anderen erscheinen lässt. Nach dem prozentualen Anteil müsste er eine ganz gewöhnliche, meist tödlich verlaufene Krankheit sein. [...] Beflügelt der Krebs die Mitteilungslust? Warum schreiben die Herzkranken nicht über ihren bevorstehenden Tod?⁴³

An fehlender Literaturfähigkeit kann es bei Erkrankungen, die mit dem Herzen das Organ betreffen, das metaphorisch am stärksten aufgeladen ist, nicht liegen. Ein Grund für die im literarischen Diskurs unterrepräsentierten Herz-Kreislauf-erzählungen stellt sicherlich die Zeitlichkeit dar, denn der Tod bei Herz-Kreislaufkrankungen tritt häufig plötzlich ein, sodass die Patient:innen sich nicht darauf vorbereiten können. Eine restlos zufriedenstellende Erklärung ist dies jedoch nicht, denn viele Herz-Kreislaufkrankungen führen zu einer Herzinsuffizienz, die nicht plötzlich eintritt, sondern sich messbar und in Schüben verschlechtert und zu den häufigsten Todesursachen gehört: Die Wirklichkeit des eigenen Sterbens hat hier eine statistische Wahrscheinlichkeit, die sich im individuellen Fall bewahrheiten kann oder nicht – genauso wie die individuelle Lebenszeit einer aus-therapierten Krebspatient:in von der statistischen Überlebenszeit abweichen kann.

Ein Grund dafür, dass über Herzinsuffizienz selten öffentlich geschrieben wird, ist möglicherweise die subtile Stigmatisierung von Herz-Kreislaufkrankungen, wofür die irrite Kontrollüberzeugung (*locus of control of reinforcement*⁴⁴) in

⁴¹ Hingegen in Uganda, wo viele Menschen an AIDS sterben, ist die Erzähl- und Erinnerungsform der ‚Memory Books‘ entstanden. Christa Graf zeigt in ihrer eindrücklichen Dokumentation *Memory Books. Damit du mich nie vergisst* (2007), wie HIV-positive Eltern in Uganda für ihre Kinder aus Texten und Bildern Erinnerungsbücher für die Zeit nach ihrem Tod zusammenstellen.

⁴² Das Statistische Bundesamt (Destatis) informiert laufend auf seiner Homepage über die häufigsten Todesursachen in Deutschland, wobei das Jahr 2019 aktuell das letzte statistisch ausgeführte Berichtsjahr ist. Im Jahr 2019 starben in Deutschland 331.200 Menschen an Herz-Kreislaufkrankungen und 231.000 Menschen an Krebs. Die häufigste Todesursache im Jahr 2019 war damit, wie schon in den Vorjahren, eine Herz-Kreislaufkrankung. Vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Sonderauswertung zu den Sterbefällen 2016 bis 2021 Stand: 19.04.2021, S. 24. www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Sterbefaelle-Lebenserwartung/Tabellen/sonderauswertung-sterbefaelle.html [09.05.2021].

⁴³ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 234.

⁴⁴ Das Konzept der ‚Kontrollüberzeugung‘ ist von dem US-amerikanischen Psychologen Julian B. Rotter in die psychologische Forschung eingeführt worden (Julian B. Rotter: Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement 1966; siehe auch: Julian B. Rotter: Some problems and misconceptions related to the construct of internal versus external control of reinforcement 1975).

Deutschland ein Indiz sein kann. Die Kontrollüberzeugung bildet in der Psychologie das Maß für die subjektive Einschätzung ab, ob externe oder interne Faktoren den Krankheitsausbruch und -verlauf bestimmen. Laut einer Studie von Isaac Bermejo und Fritz A. Muthny geben 96 % der befragten deutschen Personen an, dass „das eigene Verhalten der entscheidende Kontrollfaktor“⁴⁵ bei Herzinfarkten sei, während die befragten Personen spanischer Herkunft eher der medizinischen Behandlung Bedeutung beimessen und damit die Kontrolle externalisieren („Powerful Others“).⁴⁶ Die Studie vergleicht medizinisches Laienwissen mit Fachwissen und kommt zu dem Schluss, dass in Deutschland die Selbstwirksamkeit bei Herzinfarkten überschätzt und bei Krebs unterschätzt wird. In Deutschland tendieren Laien dazu, einen Herzinfarkt und dessen Behandlung in den Verantwortungsbereich der Betroffenen zu rücken und eine Krebserkrankung und deren Behandlung als kontingenten Schicksalsschlag zu werten, dessen Ausgang im Vergleich zu Herz-Kreislaufkrankungen weniger von den Kranken selbst beeinflusst werden kann. Das Laienwissen ist wie das medizinische Fachwissen historisch-dynamisch: Während Fritz Zorn noch „die Frage nach der Schuld für seine Krankheit mehrfach gestellt und widersprüchlich beantwortet“⁴⁷ hat, wird Krebs in Erzählungen der Gegenwart nicht mehr als psychosomatische Krankheit verstanden und die Autor:innen sind von der Frage nach Schuld und Verantwortung und allgemein von der Frage nach dem ‚Warum?‘ stärker entlastet. In dem autobiographischen Blog *Arbeit und Struktur* hält Wolfgang Herrndorf die Frage, wieso er erkrankte, für überflüssig und negiert damit auch die Selbstwirksamkeit:

Eine ganz andere Frage, die sich Krebskranke angeblich häufiger stellen, die Frage: ‚Warum ich?‘, ist mir dagegen noch nicht gekommen. Ohne gehässig sein zu wollen, vermute ich, dass diese Frage sich hauptsächlich Leuten aufdrängt, die, wenn sie Langzeitüberlebende werden, Yoga, grünen Tee, Gott und ihr Reiki verantwortlich machen. Warum ich? Warum denn nicht ich? Willkommen in der biochemischen Lotterie.⁴⁸

Die eigene Krankheit als Los einer ‚biochemischen Lotterie‘ zu empfinden, hält neben der Erfahrung von Ohnmacht und Kontingenz auch die Entlastung von einer überfordernden, quälenden und stigmatisierenden Selbstwirksamkeitserwartung bereit, mit denen Personen mit Herz-Kreislaufkrankungen häufiger konfrontiert sind.

Neben der Stigmatisierung von Krankheitsbildern stellen Faktoren wie Klasse, Gender, Blackness und Queerness das Erzählen als subversive Praxis im normativen diskriminierenden Diskurs dar. Kathy Acker kritisiert als weiße Autorin mit Brustkrebs das klassistische US-Gesundheitssystem („There are just not enough doctors, nurses and medical facilities for all but the rich.“⁴⁹) und zeichnet in ihrem Artikel die Überlegung nach, welche Art von Behandlung sie sich leisten kann:

⁴⁵ Isaac Bermejo und Fritz A. Muthny: *Laientheorien zu Krebs- und Herzinfarkt*, S. 22.

⁴⁶ Vgl. Isaac Bermejo und Fritz A. Muthny: *Laientheorien zu Krebs- und Herzinfarkt*, S. 22.

⁴⁷ Thomas Anz: *Gesund oder krank?*, S. 113.

⁴⁸ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 181.

⁴⁹ Kathy Acker: *The Gift of Disease*, o. S.

At that time, I was working as a visiting professor at an art college and so did not qualify for medical benefits. Since I didn't have medical insurance, I would have to pay for everything out of my pocket. Radiation on its own costs \$ 20,000; a single mastectomy costs approximately \$ 4000. Of course, there would be extra expenses. I chose a double mastectomy, for I did not want to have only one breast. The price was \$ 7000. I could afford to pay for that. Breast reconstruction, in which I had no interest, begins at \$ 20,000. Chemotherapy, likewise, begins at \$ 20,000.⁵⁰

Kathy Acker macht dadurch die kritische Gesundheitslage öffentlich, die das finanzielle Prekariat trifft, ohne zu reflektieren, dass sie als weiße Patientin im Gesundheitssystem trotzdem noch privilegiert ist. Audre Lorde benennt als schwarze lesbische Autorin aus einer intersektionalen Perspektive das Privileg von weißen Frauen einer besseren Gesundheitsversorgung und kritisiert das fehlende Bewusstsein („the stupid brutal lack of consciousness or concern“⁵¹) dafür, wie das Leid und der Tod von schwarzen Frauen mit Brustkrebs unsichtbar gemacht werden. Das Veröffentlichen ihrer Krankheit in *The Cancer Journals* (1980) stellt einen Bruch mit der Schweigenorm dar: Die Hauptperson des Textes, Audre Lorde, ermächtigt sich, den ihr zugewiesenen Raum zu verlassen und ihr Schweigen in Sprache und Handeln zu transformieren („transformation of silence into language and action“⁵²). Die Konfrontation mit dem eigenen Tod schmälert ihre Angst, ein Schweigegebot zu missachten: „I have come to believe over and over again that what is most important to me must be spoken, made verbal and shared, even at the risk of having it bruised or misunderstood. That the speaking profits me, beyond any other effect.“⁵³

Die Missachtung des Gebots, über Krankheit und Tod zu schweigen, verschwört sich mit der Subversion spezifischer diskriminierender intersektionaler Schweigegebote. Anne Boyer, die fast vier Jahrzehnte nach Audre Lorde an Brustkrebs erkrankt, stellt fest, dass sich die Rede- und Darstellungsverbote mittlerweile in ein Darstellungsgebot verkehrt haben:

The silence around breast cancer that Lorde once wrote into is now the din of breast cancer's extraordinary production of language. In our time, the challenge is not to speak into the silence, but to learn to form a resistance to the often obliterating noise. Sontag's and Carson's reluctance to link themselves to the disease has now become replaced with an obligation, for those women who have it, to always do so.⁵⁴

Die hohe Dichte an multimedial veröffentlichten und zugänglichen Sterbeerzählungen in Printmedien, Blogs und Vlogs führt auch im deutschsprachigen Feuilleton zu der Diskussion, ob die Vielzahl autobiographischer Krankheits- und Sterbeerzählungen noch literarische Innovationen erhoffen lässt. In einem derart

⁵⁰ Kathy Acker: *The Gift of Disease*, o. S.

⁵¹ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 10.

⁵² Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 18.

⁵³ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 17.

⁵⁴ Anne Boyer: *The Undying*, S. 8.

ambivalent aufgeladenen diskursiven Feld verstößt eine Sterbebefahrung in jedem Falle gegen eine Norm: Entweder sie bleibt privat, unerzählt, unsichtbar und einem veralteten Sterbeideal verhaftet oder sie wird sichtbar und notgedrungen Teil des ‚Lärms‘.

1.4 *Plot, Emplotment und broken narratives*

Eine Geschichte besteht aus mindestens zwei und im Fall literarischer Erzählungen meist aus vielen Ereignissen, die zu einer Geschichte verbunden werden („chain of events“⁵⁵), in der die Motivation und Konsequenzen von Ereignissen deutlich werden.⁵⁶ Ein erneuter Blick auf die Minimalerzählung von Edward Morgan Forster zeigt die Grundform dieser Ereignisverbindung:

- (1) Der König starb und dann starb die Königin. (Story)
- (2) Der König starb und dann starb die Königin aus Trauer. (Plot)

Forster argumentiert, dass der erste Satz eine bloße deskriptive Abfolge darstellt („story“), der zweite dagegen narrativ ist („plot“).⁵⁷ Narration wird als eine kausale Abfolge von Ereignissen begriffen, die über die rein zeitliche Aufeinanderfolge der „story“ (und dann? ...) hinausgeht. Obwohl diskutiert werden kann, ob nicht bereits der erste Satz eine sinnhafte Verknüpfung der beiden Ereignisse nahelegt,⁵⁸ veranschaulicht Forsters Beispiel hinreichend, dass das Erzählen nicht auf den Aspekt der Sequenzialisierung und ein minimales ‚wenn-dann‘ zu beschränken ist, sondern dass ein weiteres sinnstiftendes Verbindungselement hinzukommen muss. Diese Verbindung wird als Plot bezeichnet und ermöglicht der Rezipient:in, die Ereignisse als eine sinnvolle und bedeutungsvolle Erzählung zu verstehen. Dieser mentale Prozess, der heterogene und zusammenhanglose Begebenheiten in ein zeitliches und sinnstiftendes Verhältnis zueinander setzt, wird als Emplotment bezeichnet. In dieser Perspektive erscheint Plot als die Voraussetzung von Emplotment: Da die Ereignisse auf eine besondere Art und Weise erzählt sind, versteht die Rezipient:in die Geschichte (*Plot a priori*). Plot lässt sich aber auch als das Ergebnis von Emplotment fassen: Da die Rezipient:in die erzählten Ereignisse mithilfe textuellen, paratextuellen und kontextuellen Wissen zu einer Geschichte verbindet, entsteht erst der Plot (*Plot a posteriori*). Das Verhältnis von Plot und Emplotment ist am ehesten als eine rückgekoppelte Dynamik zwischen dem mentalen Vorgang in der Rezeption und den Texteigenschaften zu verstehen.

⁵⁵ Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 20.

⁵⁶ Vgl. Karin Kukkonen: Plot. www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot [15.04.2020].

⁵⁷ Vgl. Edward Morgan Forster: Aspects of the Novel, S. 87.

⁵⁸ Für die Diskussion, ob es sich bei dem Satz bereits um eine Erzählung handelt, siehe den kritischen Einwand bei: Seymour Chatman: Story and Discourse, S. 45 und 46.

Der Plot autobiographischer Krebserzählungen kann die Großereignisse der Diagnose, der Therapie, der Operation und des Todes enthalten. Zwischen diesen Großereignissen, die bis auf das Diagnose-Ereignis variabel sind, werden Begebenheiten erzählt, die weder thematisch noch kausal-stringent verbunden sind. Es handelt sich damit nicht um Ereignisse, von denen der Fortgang der Erzählung abhängt. Nach Paul Ricœur besteht gerade aber darin der Erzählvorgang, dass ein ‚Vorfall‘, der passieren oder nicht passieren kann, zu einem Ereignis in einer Erzählung wird und „zur weiteren Entwicklung der Erzählung“⁵⁹ beiträgt.

Ein Großteil autobiographischer Sterbeerzählungen bringen die Ereignisse jedoch nicht in eine geregelte Ordnung oder eine abgeschlossene Handlung. Arthur W. Frank stellt in seiner Studie *The Wounded Storyteller* (1995) fest, dass in autobiographischen Erzählungen über lebensbedrohliche Krankheiten narrative Ordnung zu einem narrativen Chaos wird, weshalb er für diese den Begriff der *chaos narratives* vorschlägt.⁶⁰ Ansgar Nünning und Vera Nünning definieren *broken narratives* als ein Kreisen um die besonders ereignishafte Erfahrung, dass etwas zerbricht („a break, break-up or disruption“⁶¹). Auf der zeitlichen, kausalen und thematischen Ebene schlägt die Erfahrung, dass etwas zerbrochen oder gebrochen ist, so Arthur W. Frank, Löcher in die Erzählung: „In a broken narrative, emotions fracture the telling, and the listener or reader is left with fragments that do not form a whole, or the whole they form has holes in it.“⁶² Der Bruch zwischen der erzählenden und der zuhörenden Person ist Frank zufolge ebenfalls ein konstitutives Merkmal von *broken narratives*: „Whatever you hear in this story, or think you hear, a gap will remain between your experience and what is being told. The brokenness is your inability to close that gap [...]“⁶³ Die Inkohärenz des Erzählens erhebt Laurence Kirmayer zum Maßstab, mit dem sich die Nähe zur Leiderfahrung

⁵⁹ Paul Ricœur: Zufall und Vernunft in der Geschichte, S. 13.

⁶⁰ Vgl. Arthur W. Frank: *The Wounded Storyteller*, S. 97–114.

⁶¹ Ansgar Nünning und Vera Nünning: Conceptualizing ‚Broken Narratives‘ from a Narratological Perspective, S. 50. Ansgar Nünning und Vera Nünning weisen darauf hin, dass der Terminus *broken narrative* nicht nur autobiographisch-pathologische Erzählungen umfasst, sondern dass die Definition einer gebrochenen Erzählung auf eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Texte zutrifft. (vgl. ebd. S. 45.) Peter Brooks argumentiert dafür, dass das inkohärente Erzählen in der Moderne nicht, wie die umfassende Anwendung des Begriffs *broken narrative* nahelegen möchte, ubiquitär und zum Regelfall geworden ist, sondern auch die moderne Kultur noch reich an narrativen Plots ist: „We still live today in the age of narrative plots, consuming avidly Harlequin romances and television serials and daily comic strips, creating and demanding narrative in the presentation of persons and new events and sport contests. For all the widely publicized nonnarrative or antinarrative forms of thought that are supposed to characterize our times, from complementarity and uncertainty in physics to the synchronic analyses of structuralism, we remain more determined by narrative than we might wish to believe.“ Peter Brooks: *Reading for the Plot*, S. 7.

⁶² Arthur W. Frank: *Caring for the Dead*, S. 122.

⁶³ Arthur W. Frank: *Caring for the Dead*, S. 123.

bemessen lässt: „where narratives are most coherent, they also may be formulaic and distant from sufferer’s experience.“⁶⁴

In vielen autobiographischen Sterbeerzählungen steht Bedeutungsvolles neben Banalem, Allgemeines neben Individuellem, Essays neben Mininarrationen und Vergeistigtes neben Vulgärem. Peter Noll beschreibt sein Sterbetagebuch als eine „Anhäufung von banalen Krankengeschichten, unvermittelt zwischen längeren Reflexionen, die niemand überzeugen können“⁶⁵ und fügt dieser Einschätzung in beispielhafter Sprunghaftigkeit hinzu, dass er sich nun trotz des störenden Geräusches eines Rasenmähers in die Abendsonne setze.⁶⁶ Die Inkohärenz des Erzählens ist, wie dieses Beispiel zeigt, nicht immer explizit leidesexpressiv, aber immer im Zusammenhang der Kontingenzbewältigung zu sehen. Die Texte stellen einen Versuch dar, den Bericht über den Sterbeprozess in die Form einer zerbrochenen Erzählung zu bringen, und eine Art intelligible Kontingenz zu konstruieren, die gerade aus dem Chaos herauskristallisiert werden muss. Trotz dieser ‚Zerbrochenheit‘, Disparatheit und scheinbaren Beliebigkeit werden die Texte in der Rezeption als eine zusammenhängende Erzählung verstanden, da in die ‚Zerbrochenheit‘ ein Subjekt ‚hineingedichtet‘ wird, wie ich in Abschn. 2.3 anhand von Textbeispielen verdeutliche.

1.5 Zum Erzählwert des Todes

Die Kategorie der Erzählwürdigkeit (*tellability*) bzw. des Erzählwerts stammt aus der Soziolinguistik und wurde von William Labov (1972) eingeführt.⁶⁷ Das Konzept basiert auf der Beobachtung, dass alle Erzählungen deutlich machen, was an ihrem Erzählgegenstand für die erzählende und für die rezipierende Person von Bedeutung ist. Die Relevanz dessen, worum es in der Erzählung geht, muss zu Beginn herausgestellt und im Erzählverlauf aktualisiert werden, denn um jeden Preis muss, mit William Labov gesprochen, verhindert werden, dass sich die Rezipient:in beim Zuhören oder Lesen fragt ‚So what?‘.⁶⁸ Alle Textmerkmale, die eine solche Reaktion vermeiden wollen, können als Attribute der Erzählwürdigkeit bezeichnet werden. Eine Szene aus dem Roman *Schlaftlose Tage* (1978) von Jurek Becker zeigt, was passiert, wenn die Erzählwürdigkeit nicht herausgestellt oder nicht erkannt wird. Die Figur Karl Simrock erfährt in diesem Roman ein

⁶⁴ Laurence J. Kirmayer: *Broken Narratives*, S. 153.

⁶⁵ Peter Noll: *Diktate über Sterben & Tod*, S. 200.

⁶⁶ Vgl. Peter Noll: *Diktate über Sterben & Tod*, S. 200.

⁶⁷ William Labov: *Language in the Inner City 1972*. Zu einem aktuellen Forschungs- und Diskussionsüberblick siehe in *The living handbook of narratology* den Eintrag *Tellability* von Raphaël Baroni.

⁶⁸ Vgl. William Labov: *Language in the Inner City*, S. 370 und 371.

unangenehmes Herzstechen, was ihn mit seiner Endlichkeit konfrontiert. Abends nach diesem Vorfall schaltet er das Radio an und hört in eine Sendung hinein, in der eine Frau interviewt wird,

die, dem Klang ihrer Stimme nach, etwa fünfzig Jahre alt war. Die Frau berichtete, daß sie zweimal die Woche einkaufen gehe, auch daß die Geschäftsleute, die sie mittlerweile alle kannten, sie jedesmal freundlich bedienten, vor allem ehrlich. Sie konnte sich nur an einen einzigen Fall während der drei Jahre in dieser Gegend erinnern, da man ihr mehr Geld abgenommen hatte, als die Ware wert war, und selbst da hielt sie einen Irrtum für nicht ausgeschlossen. Simrock dachte: Was die heute für ein läppisches Zeug senden. Die Frau erzählte von einem Kaffeekränzchen, an dem sie jeden Donnerstag mit Vergnügen teilnahm, einmal in der Wohnung der einen Freundin und dann bei der nächsten, immer reihum. Unvermittelt begriff Simrock, worin der Witz der Sache bestand: die Frau war blind. Von nun an hörte er interessierter zu, denn er empfand es als angenehm, wie nüchtern und ohne Wehleidigkeit die Frau über ihre Situation sprach.⁶⁹

Über die Information der Blindheit entsteht der Erzählwert und nur vor diesem Hintergrund wird die banale Alltagserzählung für Simrock zu einer inspirierenden Geschichte:

Simrock war gerührt, ihm traten Tränen in die Augen, und dann noch einmal, als er die ersten fortgewischt hatte. [...] Er sagte sich, seine Rührung könne nicht nur von dieser Frau herkommen, die blinde Frau habe sie vielleicht ausgelöst, aber nicht verursacht. Die Rührung, sagte er sich, müsse vielmehr in seiner eigenen Situation begründet sein.⁷⁰

Die zuerst scheiternde Rezeption der Radiosendung verändert sich, als die Situation der blinden Frau Simrocks eigene Vulnerabilitätserfahrung aktiviert. Hätte Simrock die Radiosendung vor seinem Herzstechen gehört, hätte er möglicherweise den Wert der Erzählung geringer eingeschätzt oder gar nicht erkannt. Er selbst versteht seine Reaktion so, dass die Bedeutung, die diese Erzählung für ihn hat, vor allem mit seiner eigenen Erfahrung zusammenhängt. Was als erzählwürdig gilt, hängt von historischen, medialen, temporalen, genrespezifischen und sozial-kommunikativen und, wie der Fall Simrocks zeigt, von individuell-situativen Aspekten ab.⁷¹ Trotz dieser Vielschichtigkeit, in der sich Erzählwürdigkeit in einem Text zeigen kann, werden Versuche unternommen, allgemeine Parameter für Erzählwürdigkeit zu eruieren.⁷² In fiktionalen und faktualen Sterbeerzählungen wird auf sehr unterschiedliche Arten erreicht, dass die Rezipient:tin den Erzählwert erkennt, wie noch zu zeigen ist.

⁶⁹ Jurek Becker: *Schlaflose Tage*, S. 13.

⁷⁰ Jurek Becker: *Schlaflose Tage*, S. 13.

⁷¹ Vgl. Raphaël Baroni: *Tellability*.

⁷² Jerome Bruner argumentiert, dass eine Geschichte, die es wert ist, erzählt zu werden, immer eine Überschreitung, Verletzung oder Abwandlung üblicher Handlungsabfolgen darstellt (Jerome Bruner: *The Narrative Construction of Reality* 1991, S. 11). Die Nähe zu dem Ereignisbegriff ist bei dieser Definition jedoch sehr groß.

2 Faktuale Sterbeerzählungen als funktionale Erzählungen

In diesem Kapitel wird anhand von Textbeispielen illustriert, *dass faktuale Sterbeerzählungen wesentlich von ihrer Bewältigungsfunktion geformt sind und in der Rezeption in Bezug auf diese Funktion verstanden werden.*⁷³ Da die Funktionalität so maßgeblich das faktuale Erzählen über den Tod formt, erwägen Tobias Klauk und Tilmann Köppe, die Sterbeerzählung über ihre charakteristischen Funktionen zu definieren, also auch Erzähltexte als Sterbeerzählungen zu bezeichnen, selbst wenn das Sterben weder Ereignis noch Thema ist.⁷⁴ Das polyvalente Verhältnis von Form und Funktion wird in diesem Kapitel bestimmt, indem folgende konstitutive Bestandteile des Erzählens im Hinblick auf ihre Funktionen untersucht werden: die Erzählinstanz, das Emplotment, die Erfahrungshaftigkeit, die Temporalität und die Dialogizität.⁷⁵

2.1 Ich-Anwesenheit in den Erzählanfängen

Gérard Genette fragt in seinem erzähltheoretischen Hauptwerk *Diskurs der Erzählung*, inwiefern die Erzählinstanz anwesend oder abwesend ist und konstatiert: „Die Abwesenheit ist absolut, die Anwesenheit hat ihre Grade.“⁷⁶ Da sowohl mündliche als auch schriftliche Erzählungen im traditionellen Verständnis notwendigerweise von jemandem erzählt werden, ist eine Erzählinstanz in der ersten Person nach Genette ein „de facto invariante[s] Element der Erzählsituation“⁷⁷. Selbst wenn die Erzählinstanz nie als ‚Ich‘ hervortritt und die Pronomina in der dritten Person die Erzählung beherrschen, kann sprechpragmatisch immer nur ein ‚Ich‘ die Aussagen tätigen. Mieke Bal veranschaulicht an zwei Sätzen, dass in beiden Fällen ein ‚Ich‘ hinter diesen steht:

I shall be twenty-one tomorrow.
 Elizabeth will be twenty-one tomorrow.
 [...]
 (I say:) I shall be twenty-one tomorrow.
 (I say:) Elizabeth will be twenty-one tomorrow.⁷⁸

⁷³Vgl. Tobias Klauk und Tilmann Köppe: Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht, S. 81.

⁷⁴Vgl. Tobias Klauk und Tilmann Köppe: Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht, S. 81.

⁷⁵Den Kommunikationscharakter des faktualen Erzählens untersuche ich noch eingehender in der Analyse von *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf und das präsentische Erzählen und die Hybridität als ein Spiel mit Fiktivität oder Fiktionalität in der Analyse von *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert.

⁷⁶Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 159.

⁷⁷Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 158.

⁷⁸Mieke Bal: *Narratology*, S. 21.

Elizabeth ist im zweiten Satz nicht die Erzählinstanz, sondern nur das Erzähl-objekt. Wenn die Erzählinstanz pronominal hervortritt – wie in Mieke Bals erstem Satz – gleicht dies Käte Hamburger zufolge einer außerliterarischen Aussage in der Ich-Form: Die Aussagen sind in beiden Fällen einem Subjekt zuzuordnen, „auf dessen individuelle Person es wesensmäßig ankommt.“⁷⁹ Der höchste Beteiligungs- und Anwesenheitsgrad ist die autodiegetische Erzählinstanz, die ihre eigene Geschichte erzählt, wobei sich auch innerhalb autodiegetischer Erzählungen Anwesenheitsgrade und -formen unterscheiden lassen. In den autobiographischen Sterbeerzählungen wird das Geschehen häufig durch eine präsente Erzählinstanz vermittelt, deren teilweise exzessive Verwendung der grammatischen ersten Person ins Auge fällt. Der hohe Vermittlungsgrad als prototypisches Merkmal von Erzählen lässt die Texte auf dem Spektrum von „non-narrative to minimally narrative to fully narrative texts“⁸⁰ als besonders narrationsförmig erscheinen.

Einige Krebstagebücher stellen das Ich als die Person, auf die es ‚wesensmäßig ankommt‘, bereits im Titel heraus, wie etwa die Texte *Ich habe den Herbst gesehen* (1982) von Dora Hauri und *Ich will mein Leben tanzen* (2009) von Meike Schneider. Literarisch anspruchsvolle Texte von Berufsschriftsteller:innen markieren dagegen durch generische Titel den exemplarischen Charakter ihres Einzelschicksals wie etwa in den Texten *Cancer Journals* (1980) von Audre Lorde, *Diario de Muerte* (1989) von Enrique Lihn, *Mortality* (2012) von Christopher Hitchens und *Bauchspeicheldrüsentagebuch* (2016) von Péter Esterházy. In den Erzählanfängen sind jedoch auch in diesen Texten das erzählende und erlebende Ich sehr präsent, denn es muss, wie Franz K. Stanzel herausstellt, der „Vermittlungsmodus einer Geschichte [...] am Erzählanfang am stärksten in Erscheinung treten, denn schon mit dem ersten Wort der Erzählung beginnt der Vorgang, durch den die Vorstellung des Lesers auf den jeweiligen Modus des Erzählens eingestellt wird.“⁸¹

Anhand der unterschiedlichen Grade von Sichtbarkeit, Personalisierung und Eindringlichkeit, mit denen das ‚Ich‘ erzählerisch eingeführt wird, kann bereits die jeweilige Hauptfunktion des Erzählens bestimmt werden. Im autobiographischen Essay *Mars* (1977) von Fritz Zorn steht das ‚Ich‘ an erster prominenter Stelle und erreicht durch eine vierfache Anapher eine hämmernde Eindringlichkeit:

Ich bin jung und reich und gebildet; und ich bin unglücklich, neurotisch und allein. Ich stamme aus einer der allerbesten Familien des rechten Zürichseeufers, das man auch die Goldküste nennt. Ich bin bürgerlich erzogen worden und mein ganzes Leben lang brav gewesen. Meine Familie ist ziemlich degeneriert, und ich bin vermutlich auch ziemlich

⁷⁹ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 38. Vgl. ebd. auch S. 246. Hamburger nennt diese Form von Subjekt ‚historisches Aussagesubjekt‘, in Abgrenzung vom ‚theoretischen‘ und ‚pragmatischen Aussagesubjekt‘, vgl. S. 35–43 et passim.

⁸⁰ Monika Fludernik: Towards A ‚Natural‘ Narratology, S. 323.

⁸¹ Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 207.

erblich belastet und milieugeschädigt. Natürlich habe ich auch Krebs, wie es aus dem vorher Gesagten eigentlich selbstverständlich hervorgeht.⁸²

Der innovative Erzählwert liegt im Erzählauftakt von *Mars* in dem sarkastischen Chiasmus von positiv und negativ besetzten Attributen und darin, dass das Ich mit sich und seinem Umfeld gnadenlos ins Gericht geht. In der kausalen Verkettung von Neurose und Alleinsein einerseits mit Reichtum und Bildung andererseits ist bereits die Grundaussage des Essays enthalten, die im Folgenden extensiv elaboriert wird. Der Ich-Erzähler versucht, sein bis zum Ausbruch der Krankheit sehr rudimentäres Selbstverstehen zu überwinden und grenzt sich durch seine milieukritische Krankheitsanamnese von anderen Personen ab, deren Normvorstellungen er als Ursache seiner Krankheit und seines Todes ermittelt. Seine Eltern sind zwar in Zorns Erkenntnisdrang integriert, da er davon ausgeht, dass sie den gleichen gesellschaftlichen Restriktionen ausgesetzt gewesen sind wie er, jedoch bemüht sich der Erzähler nicht um einen empathischen Zugang zu dem Bewusstsein und den Erfahrungen seiner Eltern und Bekannten. Zu einem Perspektivenwechsel oder einer Auflösung der Ich-Vehemenz kommt es nicht, stattdessen lässt Zorn die Ich-Kaskaden in einem letzten Satz gipfeln, der keine Zweifel an der Unversöhnlichkeit lässt: „Ich erkläre mich als im Zustand des totalen Krieges.“⁸³ Da die Krankheit und die Todesbedrohung das Ich in seiner Existenz in Frage stellen, wird über das vehemente Ich-Sagen Selbstvergewisserung über Abgrenzung erlangt und das Selbstverstehen als *Movens* des Erzählens immer wieder aktualisiert.⁸⁴

Wie *Mars* wird auch die autobiographische Sterbeerzählung *Mortality* (2012) von Christopher Hitchens mit dem Personalpronomen in der ersten Person eingeleitet, die vorrangig das Innenleben des Autors zum Gegenstand hat. Wie in den meisten modernen autobiographischen Texten verzichtet der Erzähler hier auf eine traditionelle Selbstvorstellung und setzt *in medias res* ein: „I have more than once in my time woken up feeling like death.“⁸⁵ Die häufig abrupten Erzähleinsteige von Sterbeerzählungen sind typisch für das Inzidenzschema, nach dem ein plötzliches Ereignis wie die Information der Krebsdiagnose in den gewohnten Lebensvollzug einbricht. Die Ich-Prominenz erfüllt bei Hitchens eine orientierende Funktion für die Rezipient:in, ist aber auch Ausdruck des Solipsismus, einer Begleiterscheinung der Krankheit, wie Hitchens reflektiert: „Cancer victimhood contains a permanent temptation to be self-centered and even solipsistic.“⁸⁶ Aus der Ich-Bedrohung resultiert ein Ich-Diktat, dem sich nicht entkommen lässt, denn, so stellt

⁸² Fritz Zorn: *Mars*, S. 27.

⁸³ Fritz Zorn: *Mars*, S. 253.

⁸⁴ Adolf Muschg schrieb für *Mars* zunächst ein lobendes Vorwort. Nachdem der Roman sehr breit rezipiert wurde und seines Wohlwollens nicht mehr bedurfte, äußerte sich Muschg kritisch und bezeichnete *Mars* als „ein autistisches Buch“ ohne „Liebe zur Einzelheit“ (Adolf Muschg: *Literatur als Therapie?*, S. 71.)

⁸⁵ Christopher Hitchens: *Mortality*, S. 1.

⁸⁶ Christopher Hitchens: *Mortality*, S. 42.

auch Péter Esterházy in seinem *Bauchspeicheldrüsentagebuch* fest, im Sterben spiele man nun einmal selbst die Hauptrolle.⁸⁷

In seinem Krebsstagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein* (2009) stellt auch Christoph Schlingensief sein intensives psychisches Leiden rückhaltlos und in subjektiver Einfärbung aus, wobei sich der Erzähleinstieg durch seine Nüchternheit kontrastiv von der sonst im Text vorherrschenden Subjektivität abhebt. Der Text beginnt mit der Information über seine medizinisch informierte und autonome Entscheidung für eine Positronen-Emissions-Tomographie (PET), die in der Krebsmedizin zur bildgebenden Untersuchung von Tumoren eingesetzt wird: „Heute Nachmittag habe ich entschieden, ein PET machen zu lassen. Das ist ein Verfahren, bei dem man in eine Röhre gelegt wird, vorher bekommt man eine Injektion mit einer radioaktiven Substanz, die in 110 Minuten zerfällt.“⁸⁸ Er richtet sich mit der Erklärung, was eine PET ist, an andere, denn er selbst weiß es offenkundig schon. Schlingensief sieht sich als „Leidensbeauftragter“⁸⁹ und möchte mit seinem Tagebuch andere Erkrankte zu selbstbestimmten Entscheidungen motivieren, denn bei seiner Erkrankung handelt es sich, wie er schreibt, „nicht um ein besonderes Schicksal, sondern um eines unter Millionen“⁹⁰. Der informative Erzähleinstieg offenbart im Vergleich zu *Mars* wenig Emphase, aber birgt dennoch bereits das Pathos, mit dem Schlingensief sein öffentliches Leiden in den Dienst aller stellen möchte und das im Verlauf des Textes immer deutlicher wird. Über das Selbsterzählen macht sich Schlingensief zum Exemplum für Andere, und sieht sich in der Nachfolge Jesu, der „Leiden produktiv gemacht hat“⁹¹. Das empfundene Leid übersteigt die eigene Bewältigungskraft und manifestiert sich in der Fixierung auf Andere.⁹² Mit dem informativen Erzähleinstieg und der Einführung eines Ichs, das sein eigenes Erleben anderen anheimgibt, ist die vergemeinschaftende Funktion des Erzählens schon am Erzählbeginn ablesbar.

Auch andere Krebsstagebücher führen ein Ich mit einer scheinbar eingeschränkten Vehemenz und Präsenz ein. In Jürgen Leinemanns Krankheits-erzählung *Das Leben ist der Ernstfall* (2009) ist das Ich nicht dominant und steht nicht offensichtlich im Mittelpunkt des ersten Satzes der Erzählung, der wie folgt lautet: „Es muss kurz vor dem Wetterbericht der abendlichen Tagesschau gewesen sein, als der Oberarzt in mein Zimmer auf der strahlentherapeutischen Station der Berliner Charité stürmt.“⁹³ Dieser Erzählauftakt, der ebenfalls *in medias res* geht, ist ein Hinweis auf einen vergleichsweise entpersonalisierten Ich-Erzähler,

⁸⁷ Vgl. Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 28.

⁸⁸ Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 13.

⁸⁹ Rüdiger Schaper: ‚Was ist jetzt mit Gott?‘ Schlingensief im Interview. www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensief-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html [17.05.2021].

⁹⁰ Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 9.

⁹¹ Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 58.

⁹² Schlingensiefs öffentlichkeitsfokussierte Leidensdarstellung gehört zu seinem parareligiösen Verständnis von Kunst, das im Feuilleton kritisiert wird (vgl. Kap. 2, Abschn. 2).

⁹³ Jürgen Leinemann: *Das Leben ist der Ernstfall*, S. 7.

der eine größere emotionale Distanz zum Geschehen hat als die Ich-Erzähler von *Mars* und *Mortality*. Der possessive Hinweis („mein Zimmer“), und vor allem das zeitliche Detail („kurz vor dem Wetterbericht der abendlichen Tagesschau“) stellen den Text aber auch als eine Erinnerungs- und Verarbeitungsleistung aus. Denn Details, die für den erzählten Handlungsverlauf keine Rolle spielen, jedoch dem Erzähler als Erinnerungsstütze dienen, können hier als Zeichen dafür gesehen werden, dass mit dem Erzählen der Moment geordnet werden soll, an dem sich die vertraute Alltäglichkeit der Dinge durch die Krankheit auflöst. Durch die faktisch genaue Angabe eines Ortes und Zeitpunkts wird die bedrohliche Erfahrung in der Vergangenheit verortet und verzeitlicht und eine sich wiederholende Rückkehr in das aktuelle Erleben verhindert.⁹⁴

Dass jenseits der grammatischen Ich-Vehemenz ein Erzählanfang existenziell aufgeladen sein kann, zeigt auch der erste Satz im Sterbetagebuch *Diktate über Sterben & Tod* (1980) von Peter Noll, in dem das kleine Wort Ich zwar vorhanden und auch in den konjugierten Formen präsent ist, aber beinahe in der Szenerie von See, Sonne und Himmel verschwindet: „Heute ist der 28. Dezember 1981, ich sitze in meiner Wohnung in Laax, habe den Blick auf das zugeschnittene Seelein, es ist ziemlich warm, wahrscheinlich föhning, die Sonne scheint nur als heller Fleck durch die Wolkendecke.“⁹⁵ Der Tagebucheintrag lässt sich in eine Erzählung ohne präsenste Erzählinstanz transponieren: Der See, die Sonne und die Wolkendecke blieben als Gegenstände der Erzählung unverändert, während in den Texten *Mars* und *Mortality* diese Transposition unmöglich ist, da die Anfangssätze ohne anthropomorphe Erzählinstanz ihres inhaltlichen und grammatischen Nukleus beraubt wären. Die Möglichkeit, das Ich in Nolls erstem Satz zu eliminieren, ist aber nicht einer Distanz zwischen Ich-Erzähler und dem Geschehen geschuldet, sondern stellt einen radikalen Fall interner Fokalisierung dar, der laut Jean Pouillon bewirkt, dass man eine andere Person

in dem Bild [sieht], das sie sich von den anderen macht und durch das sie gewissermaßen hindurchscheint. Wir nehmen sie also letztlich so wahr, wie wir uns selbst wahrnehmen, nämlich nie unmittelbar, sondern immer über die uns umgebenden Dinge und Personen, die allein uns unmittelbar bewußt sind.⁹⁶

Die Leser:innen richten ihren Blick nicht auf den am Fenster sitzenden Peter Noll, sondern sehen durch seine Augen auf den zugeschnittenen See. Die Hinwendung

⁹⁴Die Strategie, über Faktizität das traumatisch Erlebte an der Wiederkehr in das gegenwärtige Erleben zu hindern, untersuche ich in Kap. 5, Abschn. 2.2 (*Faktizität in den ‚unendlichen Spielräumen der Schrift‘*).

⁹⁵Peter Noll: *Diktate über Sterben & Tod*, S. 7.

⁹⁶Die Übersetzung aus dem Französischen stammt von Andreas Knop, in: Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 123. Der Originaltext lautet: „[...] dans l’image qu’il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme nous le saisissons comme nous nous saisissons nous-mêmes dans notre conscience immédiate des choses, dans nos attitudes à l’égard de ce qui nous entoure, sur ce qui nous entoure et non en nous-mêmes.“ Jean Pouillon: *Temps et roman*, S. 79.

Nolls zu der sinnlichen Erfahrung und Erzählung eines Augenblicks kann die Funktion haben, sich seiner Existenz über achtsames visuelles Wahrnehmen zu vergewissern, die angesichts der Krebsdiagnose bedroht ist.⁹⁷

Am Ende dieses Abschnitts kann festgehalten werden, dass die Erzählinstanzen mittels Sichtbarkeit, Personalisierung und Eindringlichkeit an den Erzähleinstiegen folgende Erzählfunktionen zeigen: Das emphatische Ich-Sagen erzeugt und erhält bei Fritz Zorn eine Dynamik hin zum autarken Selbstbezug, aus dem ein Maximum an Selbstverstehen gewonnen wird. In dem Text Christopher Hitchens wird diese krankheitskorrelierende solipsistische Dynamik hinterfragt, ohne sich ihr entziehen zu können (und zu wollen); auch hier steht das narrative Selbstverstehen im Vordergrund. Das unterschiedlich ausgestaltete Ich-Diktat trägt in der Ich-Krise zur Selbstvergewisserung bei und ist damit in seiner Vehemenz gerade ein Ausdruck für das große Ausmaß der Subjektbedrohung. Dass auch das entgegengesetzte Pendant, die Selbstzurücknahme in der Vergemeinschaftung des eigenen Erlebens, für das Selbst produktiv sein kann, zeigt Christoph Schlingensiefels Tagebuch. In der Möglichkeit, das eigene Leiden anderen zu widmen, wird das Erzählen als ein Mittel der Sinnhaftigkeit funktionalisiert. Die Exempla Leinemanns und Nolls zeigen die narrative Erinnerungs- und Ordnungsarbeit auf unterschiedliche Weise: Leinemann in der Retrospektion und Noll in der Hinwendung zum Augenblick. Allen Fällen ist gemeinsam, dass sich im Anwesenheitsgrad der Erzählinstanz die Erzählfunktionen abbilden, weshalb auch die zu Beginn gewählte Vehemenz und Präsenz des Ichs tendenziell durch die ganze Erzählung beibehalten wird. Franz K. Stanzel nennt eine Erzählhaltung, die im Hinblick auf die Auswahl narrativer Mittel auf Monotonie und nicht auf Abwechslung setzt, ‚Schematisierung‘.⁹⁸ In literarischen Texten kommt Stanzel zufolge diese selten vor und ist vor allem typisch für Krankengeschichten (sowie Polizeiprotokolle und Trivialromane), während ihm eine ‚Dynamisierung‘ der Erzählhaltung als Kennzeichen literarischer Erzähltexte gilt:

Unter Dynamisierung fassen wir alle Erscheinungen in der Gestaltung der Mittelbarkeit zusammen, die im Ablauf einer Erzählung den Vorgang der Übermittlung an den Leser beleben, ihn abwechslungsreich machen und so der Monotonie entgegenwirken, die sich aus einer überkonsequenten Durchführung einer bestimmten Erzählsituation ergeben könnte.⁹⁹

Das Faktum, dass in Sterbeerzählungen die Monotonie¹⁰⁰ und damit eine Schmälerung der Literarizität in Kauf genommen werden, zeigt den außerordentlichen

⁹⁷ Mit den Funktionen von Augenblicks-, Wetter- und Himmelserzählungen beschäftige ich mich in Kap. 5, Abschn. 2.3 (*Präsensliches Erzählen*) ausführlicher.

⁹⁸ ‚Schematisierung‘ bedeutet hier nicht, dass der Inhalt oder der Aufbau der Erzählung nicht abwechslungsreich und interessant sein können, sondern nur, dass die Erzählhaltung nicht dynamisch ist und beispielsweise in eine Heterodiegese changiert. Dass Krankheits- und Sterbeerzählungen jedoch auch diese dynamischen Erzählvermittlungen kennen, zeige ich im anschließenden Abschn. 2.2 (*Das Ich im ‚Tumel der Pronomen‘*).

⁹⁹ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 107.

¹⁰⁰ Autobiographische Sterbeerzählungen sind an sich nicht abwechslungsreich: Der Fokus liegt auf der Innenwelt des Ichs und nicht auf einer Handlungsentwicklung oder in der Auseinandersetzung mehrerer Personen.

Funktionscharakter des Erzählens für die kranke oder sterbende Person, auf die das Ich referenziert. Während die Gattung der Autobiographie im 20. und 21. Jahrhundert vielfältige Ich-Zersetzungsprozesse literarisch bezeugt,¹⁰¹ zeichnen sich autobiographische Sterbeerzählungen tendenziell durch eine Eindeutigkeit in der Ich-Setzung aus. Nicht in der narrativen Dekonstruktion oder literarisch-ästhetischen Innovation, sondern in der konventionellen Gestalt autodiegetischen Erzählens begegnet das Ich seiner existenziellen Brüchigkeit.

2.2 *Das Ich im „Tumel der Pronomen“*

Löst man, wie ich im vorherigen Kapitel, die Erzählaufakte in autobiographischen Sterbeerzählungen von ihren jeweiligen Textkörpern und damit von ihren Schicksalen, verdeckt die stereotyp anmutende Ähnlichkeit der Ich-Erzählaufakte leicht die individuelle Katastrophe, die bei der Todesthematik gerade im Ich-Sagen besteht, und die sich paradoxerweise an den Stellen beweist, an denen die Ich-Form aufgegeben und die eigene Geschichte einer zweiten oder dritten Person zugeschrieben wird. Während das grammatische Ich eindeutig an- oder abwesend ist, basiert das existenzielle Ich auf einem komplexen Verständnis von Persönlichkeit und Prozessualität. Diese Differenz spiegelt sich in der disziplinären Subjektkonzeption wider, da in der Logik und Grammatik das Subjekt als etwas Statisches und in der Erkenntnistheorie und Psychologie als etwas Dynamisches verstanden wird.¹⁰²

Die Opposition von existenzieller und grammatischer Person ist in der Narratologie nicht terminologisch verankert. Die dominierenden Erzählmodelle von Franz K. Stanzel (1979, 1993), Gérard Genette (1966, 1969, 1972, 1983) und Wolf Schmid (2003, 2005, 2014) fokussieren mit ihren distinktiven Oppositionen zwischen Homo- und Heterodiegese oder zwischen Identität und Nicht-Identität der Seinsbereiche lediglich die Figur und die Erzählinstanz aufgrund grammatischer Pronomina. Das mag daran liegen, dass sich die Narratologien anhand fiktionaler Texte herausgebildet haben und die Personaldeixis in diesen meist auf kein reales, existenzielles Ich referenzieren. Gérard Genettes Bedenken, dass sich die fiktionsschulierten Narratologien nicht unproblematisch auf faktuale Erzählungen übertragen lassen,¹⁰³ erweisen sich an dieser Stelle als begründet. Durch die Referenz des grammatischen Ich auf ein reales Subjekt wird in den faktualen Erzählungen die narrativ angelegte existenzielle Einheit von Erleben und Erzählen um eine

¹⁰¹ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 11. Eine Geschichte der Autobiographie in der Moderne als Verlustgeschichte des Subjekts schreibt auch Manfred Schneider (1986), auf die ich in Kap. 5, Abschn. 2.2 (*Faktizität in den „unendlichen Spielräumen der Schrift“*) ausführlicher eingehe.

¹⁰² Vgl. Käthe Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 35.

¹⁰³ Vgl. Gérard Genette: Fiktion und Diktion, S. 9.

außerliterarische Dimension erweitert, und, wie Käte Hamburger es formuliert, ein „Bewußtseinssubjekt“¹⁰⁴ geschaffen, das „in der Vielfalt der Aspekte schillert [...], weil es sozusagen ein Faktor im freien Bereich des personalen Lebens überhaupt ist [...]“¹⁰⁵

In den folgenden Textbeispielen zeigt sich die krisenhafte Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod anhand des pronominalen Auseinanderfallens von Erleben (existenzielle Person) und Erzählen (grammatische Person). Im autobiographischen Text *Ich will mein Leben tanzen* (2009) von Meike Schneider wird der Beginn einer Leukämieerkrankung in der Du-Form erzählt. In der Narratologie werden solche Du-Erzählungen als *second-person fiction* oder *second-person narrative* bezeichnet.¹⁰⁶ Brian Richardson unterscheidet drei Typen verschiedener Du-Erzählungen: In der Standardform („standard form“) ist das Du instabil und drifftet leicht ab in andere Pronomina: „This ‚you‘ is inherently unstable, constantly threatening to merge with another character, with the reader, or even with another grammatical person.“¹⁰⁷ Eine solche Du-Erzählung kommt nicht im natürlichen (mündlichen) Sprechen vor, weshalb diese Erzählform artifiziell wirkt und einen Verfremdungseffekt erzielt, denn „the choice of the ‚you‘ [...] consequently defamiliarizes the narrative act.“¹⁰⁸ Der zweite Typ stellt eine Variante der Du-Erzählung dar, die mit Imperativen und Futur den Ton von Gebrauchstexten und Selbsthilfetexten anschlägt („subjunctive form“).¹⁰⁹ Im dritten Typ nach Richardson rekurriert das Du auf die tatsächliche Leser:in („autotelic form“).¹¹⁰

Meike Schneiders Du-Erzählung hybridisiert die ersten beiden Typen, denn mit der Kapitelüberschrift „Wie merkt man, dass man Leukämie hat?“¹¹¹ wird zunächst der Ton eines allgemeinen Ratgebers imitiert, der sich jedoch angesichts der speziellen individuellen Antwort schnell verflüchtigt:

Es ist Ende März 2003, du bist 20 Jahre alt. Seit Oktober lebst du in Leipzig, einer Stadt, die du schnell ins Herz geschlossen hast. Dein Theologie-Studium macht dir Spaß, deine WG ist toll und du hast nach dem anstrengenden Freiwilligen Sozialen Jahr im Kosovo

¹⁰⁴ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 36.

¹⁰⁵ Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 36.

¹⁰⁶ Mit dem Aufsatz *The Poetics and Politics of Second Person Narrative* (1991) leistet Brian Richardson Pionierarbeit in der *Second-Person* Narratologie. Grundlegende anschließende Forschungsbeiträge lassen sich in dem Sonderheft *Second-Person Narrative* (1994) der Zeitschrift *Style* finden, siehe darin vor allem die Einleitung von Monika Fludernik und ihren Aufsatz mit dem Titel *Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology*. Siehe ferner Kap. 2 der Studie *Unnatural Voices* (2006) von Brian Richardson und den Aufsatz *Theorizing Second-Person Narratives* (2011) von Rolf Reitan. Eine aktuelle Forschungsübersicht zur Du-Erzählung gibt Verena Spohn in ihrer Studie *Vom Du erzählen* (2023).

¹⁰⁷ Brian Richardson: *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, S. 312.

¹⁰⁸ Brian Richardson: *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, S. 319.

¹⁰⁹ Vgl. Brian Richardson: *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, S. 319 und 320.

¹¹⁰ Vgl. Brian Richardson: *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, S. 320–322.

¹¹¹ Meike Schneider: *Ich will mein Leben tanzen*, S. 10.

endlich das Gefühl, ein ‚normales‘ Leben zu führen. Du bist glücklich. Am letzten März-Weekende, die Semesterferien neigen sich dem Ende zu, bekommst du rasende Kopfschmerzen und Kreislaufprobleme. [...] ¹¹²

Der fehlende Allgemeincharakter der Erzählung nährt, zusätzlich zu dem Ich im Titel, den Verdacht, dass sich das grammatische Du auf ein erlebendes Ich bezieht. Auf der dritten Seite des Textes wird diese Vermutung bestätigt, da nach der Zwischenüberschrift „Diagnose“ ¹¹³ die Du-Erzählung von einer konventionellen flüssigeren Ich-Erzählung abgelöst wird. In der Du-Erzählung wird das Erlebte aus einer dissoziativen, emotionsarmen Distanz dargestellt, während die anschließende Ich-Erzählung die zuvor ausgesparte Emotivität komplementiert: „Ich war trotzig, traurig, wütend, ängstlich. Alles entglitt mir, ich halluzinierte [...]“ ¹¹⁴ Der Wechsel von Distanzierung und Konfrontation, emotionaler Taubheit und Überflutung, der ein quälendes Symptom von Traumata darstellt, zeigt sich hier in der wechselnden Erzählhaltung.

In dem Krebstagebuch *Jeden Tag will ich leben* (1990) ¹¹⁵ von Angelika Mechtel, deren Ich im Titel die Erwartung einer traditionellen autobiographischen Ich-Erzählung weckt, wechselt die Person häufig zwischen der ersten und dritten Person Singular. Im ersten Satz macht die Ich-Erzählerin autoreflexiv deutlich, dass sie am Geschehen in hohem Maße beteiligt ist und daher kaum davon erzählen kann („Es fällt mir schwer, meine eigene Geschichte aufzuschreiben.“ ¹¹⁶). Wie Michaela Holdenried herausstellt, zeigen moderne Autor:innen „grundsätzliche erkenntnistheoretische Zweifel an der Verfügbarkeit des ‚Erzählobjekts‘“ ¹¹⁷, wenn sie über sich selbst erzählen und gleichzeitig das Subjekt und Objekt ihrer Erzählung sind. Um eine Distanz zwischen Ich-Erzählerin und erlebender Figur zu schaffen, gibt sich Angelika Mechtel den neuen Vornamen Margot, was sie bemerkenswerterweise damit begründet, sich dadurch vom fiktionalen Schreibmodus zu lösen:

Bisher habe ich die Geschichten, die ich schrieb, mehr oder weniger erfunden. Jetzt, in diesem Buch, wird es keine Erfindungen geben. Ich muß über mich selbst schreiben, so präzise, wie ich mich erinnere, wenn ich die Tagebucheintragungen von damals heute noch einmal lese. Um es mir leichter zu machen, gebe ich mir einen Namen. Ich nenne mich: Margot. Damit bin ich neben mich getreten, aus mir herausgetreten und habe jene Distanz geschaffen, die mir notwendig erscheint. ¹¹⁸

Die darauffolgende Auseinandersetzung mit Krankheit und Tod wird heterodiegetisch und dennoch in der existenziell ersten Person Singular erzählt. Unterbrochen wird die Heterodiegese zudem durch autodiegetische Tagebucheinträge,

¹¹² Meike Schneider: Ich will mein Leben tanzen, S. 10.

¹¹³ Meike Schneider: Ich will mein Leben tanzen, S. 12.

¹¹⁴ Meike Schneider: Ich will mein Leben tanzen, S. 13.

¹¹⁵ Angelika Mechtel: Jeden Tag will ich leben.

¹¹⁶ Angelika Mechtel: Jeden Tag will ich leben, S. 7.

¹¹⁷ Michaela Holdenried: Autobiographie, S. 45.

¹¹⁸ Angelika Mechtel: Jeden Tag will ich leben, S. 7.

sodass es sich um eine zusammengesetzte Erzählung handelt, die mit einer auto-diegetischen Einleitung beginnt und in eine heterodiegetische Erzählung mit intermittierenden autodiegetischen Tagebucheinträgen übergeht. Mechtels Erzählung verdeutlicht, dass die narrativen Copingprozesse nicht an ein grammatisches Ich gebunden sind, sondern durchaus flexible Spielarten und Verschleierungen des Selbst zulassen und sich, ohne den Geltungsanspruch auf Faktualität aufzugeben, Distanz und Nähe, Stellvertreterbespiegelung und Selbstfrontale abwechseln können.

Warum es Mechtel möglich ist, im Tagebuch in der Ich-Form über sich zu schreiben, aber nicht in dem ‚Buch‘, zu dessen Schreiben sie ansetzt, thematisiert sie nicht. Die Situation, ein ‚Buch‘ zu schreiben, ist möglicherweise zu stark von ihrem Schreiben als Schriftstellerin vorgeprägt.¹¹⁹ Angelika Mechtel löst das Problem, indem sie in der ersten und der dritten Person und zeitlich versetzt über sich schreibt. Das Zusammenstellen der einzelnen Texte zu einer größeren Erzählung geschieht, wie die Autorin andeutet, erst im Nachhinein. Die Tagebucheinträge enden im März 1989, während das Buch bereits im darauffolgenden Jahr erscheint, sodass der zeitliche Abstand zwischen Erleben und der nachträglich verschriftlichten ‚Margot‘-Erzählung höchstens ein Jahr beträgt.

Ein größerer zeitlicher Abschnitt liegt zwischen dem Erleben und Erzählen im autobiographischen Roman *Der Atem* (1978) von Thomas Bernhard vor, in dem der Autor in der Ich-Perspektive von seiner schweren Lungenerkrankung erzählt, an der er als Jugendlicher beinahe gestorben wäre. Um die Distanz zwischen dem erlebenden 18-jährigen Ich und dem erzählenden 47-jährigen Ich aufzuzeigen, wird zuweilen die Hauptperson der Erzählung, Thomas Bernhard, aus der dritten Person referenziert. Ein Wechsel in die dritte Person erfolgt nicht konsequent in allen Situationen, in denen das Erleben des 18-Jährigen im Vordergrund steht, wie folgendes Beispiel zeigt:

Der Achtzehnjährige, der ich damals war, war von den Ursachen seiner Krankheit und dann von dieser Krankheit selbst direkt in den Schauplatz des Schreckens gestoßen worden. Sein Abenteuer war mißglückt, ich war zu Boden geworfen, in das Eckbett im Sterbezimmer des Landeskrankenhauses, in dem Bewußtsein, in die tiefste Tiefe der menschlichen Existenz gestürzt zu sein als Folge meiner Selbstüberschätzung.¹²⁰

Während der Text von Angelika Mechtel ein klares Muster im Pronominawechsel aufweist, dessen Funktion auch von der Autorin erklärt wird, sind die Wechsel der grammatischen Person in Bernhards Erzähltext seltener, unregelmäßiger und interpretationsoffener. Die Übergänge werden durch Substantive wie ‚der Achtzehnjährige‘ oder im folgenden Beispiel auch ‚der Jüngling‘ angezeigt, auf welche sich die darauffolgenden Pronomen eindeutig beziehen lassen, wodurch Missverständnisse in der Rezeption vermieden werden:

¹¹⁹Auch der Berufsschriftsteller Wolfgang Herrndorf bezeichnet dies als ein Problem, nutzt diesen Effekt aber für psychohygienische Zwecke, wie ich in Kap. 5, Abschn. 1.9 (*Arbeit und Struktur als faktualer Text*) ausführlicher darstelle.

¹²⁰Thomas Bernhard: *Der Atem*, S. 272.

Dem Jüngling waren die Ärzte immer als Schreckensbotschafter erschienen, an die ihn seine Krankheiten erbarmungslos ausgeliefert hatten. Er hatte zu den Ärzten immer nur eine Schreckensbeziehung haben können. Sie waren ihm niemals und in keinem Augenblick vertrauenserweckend gewesen. [...] Mein Großvater hatte wohl mit meinem Primarius sprechen, sich, wie er mir gesagt hatte, sogar gut mit ihm unterhalten können, aber mit mir hatte der Primarius überhaupt nicht sprechen können.¹²¹

Das Auseinanderfallen von erlebender Person und Erzähler steht im Zeichen des Alters- und Erfahrungsunterschieds, dient aber nicht dazu, wie es etwa Genette für den Erzähler Marcel in *À la recherche du temps perdu* konstatiert, das junge Ich „mit einer Art herablassender oder ironischer Überlegenheit zu behandeln“¹²². Dem achtzehnjährigen Ich wird vom älteren Thomas Bernhard verständnisvolle Sympathie entgegengebracht, aber eine emotionale Entfernung durch das Changieren der Pronomen ‚Er‘ und ‚Ich‘ dennoch markiert.

Der „Tumel der Pronomen“¹²³, in die ein existenziell bedrohtes Ich geraten kann, umfasst auch die Pluralform. Essenzielle Erlebnisse in den Krankheits- und Sterbeerzählungen wie die Übermittlung einer Diagnose oder eine konkrete Operation betreffen nur eine Person direkt. Im Erzählen können diese einzeln erlebten Erfahrungen zu vergemeinschafteten Ereignissen werden wie in *The Undying* (2019) von Anne Boyer, in der sie ein vergemeinschaftendes Wir inszeniert, dessen Nukleus ihr eigenes Ich ist:

We fall ill, and **our** illness falls under the hard hand of science, falls onto slides under confident microscopes, falls into pretty lies, falls into pity and public relations, falls into new pages open on the browser and new books on the shelf. Then there is this body (**my** body) that has no feel for uncertainty, a life that breaks open under the alien terminology of oncology, then into the rift of that language, falls.¹²⁴ (Hervorhebung A.K.)

Die Relevanz des Erlebnisses übersteigt das eigene Schicksal, kehrt aber dahin zurück, sodass das Eigene das eigentliche Zentrum ist, um den sich herum das Schicksal aller Kranken schmiegt. In die Krankheitserfahrung aller ist die eigene Krankheitserfahrung der Erzählerin eingebettet, was durch die Klammern auch graphisch dargestellt wird. Ein solches Wir-Erzählen innerhalb einer Ich-Erzählung zeigt eine erzählerische Ressource, mit der sich die Erzählerin von der Sorge entlasten kann, aus der Gruppe der Gesunden ausgeschlossen zu sein. Das Aufgehobensein des Einzelschicksals in einem allgemeinen Plural bedeutet, mit der eigenen Krankheit und damit auch der Sterblichkeit nicht ausgestoßen zu sein.

Peter Härtling, der in dem Roman *Die Lebenslinie* (2005) von seiner Herz-Operation erzählt, lehnt hingegen das sich ihm in der Krankheit anbietende Wir ab, um sich vor den Zugriffen anderer zu schützen:

Jetzt wird es ernst! Ein Satz wie eine Fanfare. Viele dieser Sätze habe ich inzwischen gehört, sie haben mich geweckt, aufgefordert, vorbereitet, begleitet, getröstet. Sind *wir* fertig? Die Krankheit vervielfältigt mich. Ich liege neben mir. Nein, ich halte es allein aus,

¹²¹ Thomas Bernhard: *Der Atem*, S. 286–288.

¹²² Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 164.

¹²³ Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 160.

¹²⁴ Anne Boyer: *The Undying*, S. 16.

mumifiziert in meinem Bewusstsein, drinnen. Draußen werden Sätze gestanz und gestapelt, Ich krümme mich. Nicht weil sie mich verletzen, beleidigen – weil ich unerreichbar bin, drinnen.¹²⁵

Mit einer sprachlichen Ich-Verkapselung schließt Peter Härtling seinen inneren Raum vor dem transgressivem Moment, der anderen als Entlastung dient.

Das Driften des Ichs in andere grammatische Personen findet im essayistischen Schreiben über Krankheit und Tod seinen allgemeinsten Ausdruck.¹²⁶ In dem Essay *Illness as Metaphor* (1978) plädiert die US-amerikanische Intellektuelle Susan Sontag dafür, auf die Metaphorisierung von Krankheit zu verzichten, da die dadurch entstehende Stigmatisierung zusätzliches Leid bedeute. Die Ereignisabfolge und die Erzählinstanz, die im Strukturalismus als Hauptmerkmale einer Erzählung gelten, sind in Sontags Essay freilich nicht vorhanden, sodass es sich aus der Warte einer traditionellen Narratologie um eine nicht-narrative Auseinandersetzung mit den Themen Krankheit, Stigmatisierung und Resilienz handelt. Die kognitive Narratologie definiert jedoch das Erzählen *nicht* mehr nur über das Vorhandensein einer Ereignisabfolge und Erzählinstanz, sondern versteht Narrativität als ein Zusammenspiel zwischen Textmerkmalen und Rezeptionsvorgang, wonach *Illness as Metaphor* ‚narrativisiert‘, werden kann. Mithilfe textuell aufgerufener kognitiver Schemata, die gesellschaftlich geprägtes Welt- und Klischeewissen umfassen, werden Texte laut Monika Fludernik während der Lektüre ‚narrativisiert‘, was bedeutet, dass die Rezipient:in den Text als eine zusammenhängende und bedeutungsvolle Geschichte versteht, und sich dadurch Erzählhaftigkeit konstituiert.¹²⁷

Das realweltliche Wissen, dass Susan Sontag selbst an Krebs erkrankt war, ermöglicht Anne Boyer, Sontags Essay als Auseinandersetzung mit Sontags eigener Krebserkrankung zu lesen, in der das Ich der Autorin ganz in der allgemeinen Aussage verschwunden ist: „*Illness as Metaphor* is cancer as nothing personal. Sontag does not write ‚I‘ and ‚cancer‘ in the same sentence.“¹²⁸ Die Geschichte, die Anne Boyer narrativisiert, ist die Geschichte einer antizipierten Sterbeerfahrung in einer Ich-losen Auseinandersetzung mit der Brustkrebserkrankung:

Breast cancer exists uneasily with the ‚I‘ that might ‚speak of this terrible business‘ and give ‚this miserable account.‘ This ‚I‘ is sometimes annihilated by cancer, but sometimes preemptively annihilated by the person it represents, either by suicide or by an authorial stubbornness that does not permit ‚I‘ and ‚cancer‘ to be joined in one unit of thought.¹²⁹

Anne Boyers eigene Krankheits- und Bewältigungserfahrungen hat sie in ihre Lektüre einfließen lassen und narrativisiert Sontags Essay zu einer amputierten

¹²⁵Peter Härtling: Die Lebenslinie, S. 39.

¹²⁶Zu der Untersuchung von theoretischen Texten als pathogene Selbsterkundungen, siehe auch: Franziska Gyax: Erzählen von Krankheit als Autobiographie und Theorie 2006.

¹²⁷Vgl. Monika Fludernik: Towards A ‚Natural‘ Narratology, S. 22–25. Fluderniks Erzählbegriff verwende ich außerdem in Kap. 4, Abschn. 3.3 (*Narrativisierung in Zeugnissen medialer Nachwirkung*).

¹²⁸Anne Boyer: The Undying, S. 3.

¹²⁹Anne Boyer: The Undying, S. 5.

Ich-Erzählung ohne Erzählerin und Ereignis, deren Fehlen gerade Aufschluss über die Versehrtheit der Verfasserin Susan Sontag gibt. Es zeigt sich hier, dass auch ein nicht-erzählender, reflexiver Text wie *Illness as Metaphor* die Leser:innen als Abbildung und Bearbeitung einer existenziellen Erfahrung verstehen und ein nicht-narrativer Text in der Rezeption narrativisiert wird. Auf einem Spektrum von „non-narrative to minimally narrative to fully narrative texts“¹³⁰ ließe sich der Text als *minimal narrative* am äußeren Rand der Narrativität verorten, denn er wird nur unter der spezifischen Lesekondition, dass eine Rezipient:in Sontags eigene Betroffenheit hineinliest, zu einer Geschichte. Die Rezeption und Interpretation Boyers sind eine implizite Reflexion ihrer eigenen Erzählform, denn in ihrem Text changiert sie zwischen autobiographischem und essayistischem Schreiben. Mit der Narrativisierung von *Illness as Metaphor* interpretiert Boyer die essayistisch-narrative Verarbeitung der eigenen Brustkrebserkrankung als eine Pendelbewegung zwischen Ich-Diktat und Ich-Annullierung. In den autobiographisch-erzählenden Textanteilen zwingt sie die Wörter ‚Ich‘ und ‚Krebs‘ in einen Satz, während sie in den essayistischen Teilen ihr Ich in einem verdrängenden und gleichzeitig antizipierenden Todesgestus vernichtet.

Das Beispiel Arthur W. Franks wissenschaftlichem Text *The wounded storyteller*, das in der Einleitung der vorliegenden Studie der gedankliche Ausgangspunkt war, wurzelt wie Sontags Essay und Boyers ‚Todesmeditation‘ in der eigenen Erfahrung körperlicher Versehrtheit: „I wrote the outline of *The Wounded Storyteller* in early spring 1994, while I still had stitches from the biopsy that determined I was not having a recurrence of cancer.“¹³¹ Franks Anliegen ist es, die narrative Kraft von Leiden zu analysieren. Er baut die Beobachtung, die er an sich selbst gemacht hat, zu der Grundthese seiner Studie aus, nämlich, dass Menschen, die leiden, durch Leidenserzählungen anderer zu ihrer eigenen Geschichte finden, that is „why suffering needs stories“¹³². In der allgemeinen Betrachtung des Gegenstandes wird die Krankheit und das Sterben einem Man zugeschrieben, was das direkte Selbst-Betroffensein abschwächt, ohne es den Abwehrmechanismen des Unbewussten in der Verdrängung völlig anheimzugeben. In den Übergängen und Zwischenstufen, in denen die Allgemeinheit und nicht das Ich herrscht, bleibt das eigene Leid in der Übertragung sichtbar und kann, wenn es nötig ist, wieder dem eigenen manifestem Erleben aufgebürdet werden, um ihm auf eine andere Art zu begegnen.¹³³

¹³⁰ Monika Fludernik: Towards A ‚Natural‘ Narratology, S. 323.

¹³¹ Arthur W. Frank: Preface, in: Ders.: *The Wounded Storyteller*, S. xi.

¹³² Arthur W. Frank: Preface, in: Ders.: *The Wounded Storyteller*, S. xi.

¹³³ Sich des eigenen individuellen Leidens bewusst zu werden, kann nötig sein, wenn sich die Belastung durch die gewählten Ressourcen und Copingstrategien nicht mehr positiv beeinflussen lässt. Dies kann zum Beispiel der Fall sein, wenn sich der Zustand einer kranken Person derart verschlechtert und eine Evaluation der Situation ein Bewusstwerden des eigenen Erlebens erfordert.

In der Untersuchung der existenziellen und grammatischen ersten Person in den Sterbeerzählungen zeigte sich, dass das Thema des eigenen Todes nicht an die grammatische Ich-Form geknüpft ist. Während das grammatische Ich eindeutig als an- oder abwesend bestimmbar ist, kennt das existenzielle Ich Übergänge, Ausflüge und permanente Residenzen in anderen grammatischen Personen. Die Wahl für eine grammatische Person und der ‚Taumel der Pronomen‘ geben Aufschluss über den Stand der Abwehr und Auseinandersetzung. Der bildhafte Ausdruck ‚Taumel der Pronomen‘ entstammt einem Zitat Gérard Genettes, der konstatiert, dass der moderne Roman „nicht davor zurück[schreckt], eine variable oder flottierende Beziehung zwischen Erzähler und Figur(en) herzustellen, d. h. er überlässt sich einem Taumel der Pronomen, der mit einer freieren Logik sowie mit einer komplexeren Idee der ‚Personalität‘ einhergeht.“¹³⁴ Genette bezieht sich dabei auf fiktionale Romane und generiert das Bild eines beweglich-erratischen oder ästhetisch-literarischen Pronominawechsels, das auf eine *Idee* zurückgeht. In den untersuchten faktualen Sterbeerzählungen ist der ‚Taumel der Pronomen‘ des existenziellen Ichs zu einem grammatischen Du, Sie, Er, Wir oder Man jedoch keiner Idee oder einer literarisch ästhetischen Funktion geschuldet, sondern im Hinblick auf die Prekarität eines ‚Bewußtseinssubjekts‘ in Todesnähe treffender beschrieben.

2.3 *Emplotment als „Hineindichtung eines Subjekts“*

Sequenzialität, Kausalität und Sinnhaftigkeit als Grundlage von Emplotment und als Hauptmerkmal narrativer Texte scheinen in vielen autobiographischen Sterbeerzählungen ‚zerbrochen‘.¹³⁵ Trotz dieser Dispartheit und dem Anschein von Beliebigkeit werden die Texte aufgrund ihrer Subjektivität in ihrer Zeitlichkeit, Kausalität und Thematik als bedeutungsvolle Erzählungen verstanden, da das Emplotment über die Subjektivität erfolgt. Subjektivität wird unter dem Begriff des ‚Charakters‘ bereits im russischen Formalismus von Boris Tomaševskij als Hilfsmittel bezeichnet, um einzelne Motive in Textpsychologien zu integrieren:

Die Person ist der Leitfaden, der es ermöglicht, sich in der Fülle der Motive zurechtzufinden, sie ist ein Hilfsmittel bei der Klassifizierung und Einordnung der einzelnen Motive. [...] Die Person muß wiedererkennbar sein, muß die Aufmerksamkeit in größerem oder geringerem Maße auf sich ziehen. Dies leistet die Charakteristik der Person. Unter einer Charakteristik verstehen wir ein System von Motiven, die unauflöslich mit der jeweiligen Person verknüpft sind. Im engeren Sinne versteht man unter einer Charakteristik die Motive, die die Psychologie des Helden festlegen, seinen ‚Charakter‘.¹³⁶

¹³⁴ Gérard Genette: Diskurs der Erzählung, S. 160.

¹³⁵ Vgl. Ansgar Nünning und Vera Nünning: Conceptualizing ‚Broken Narratives‘ from a Narratological Perspective. Den Begriff *broken narrative* führe ich in Abschn. 1.4 ein.

¹³⁶ Boris Tomaševskij: Theorie der Literatur, S. 238.

Die Darstellung von Subjektivität wird aber vor allem in postklassischen Narratologien als eines der zentralen Merkmale von Narrativität betont.¹³⁷ Monika Fludernik schreibt, dass die Konzepte „action or plot (chain of events)“¹³⁸ kein Primat in der Analyse von Erzählungen mehr einnehmen.

Die Annahme, dass über die Darstellung von Subjektivität Ordnung und Verbindungen in Motive der Handlungsabfolgen gebracht werden, lässt sich anhand des Sterbetagebuchs Peter Nolls exemplifizieren. Noll erkrankt an Blasenkrebs und entscheidet sich gegen lebensverlängernde Operationen und Therapien, was in seinem Umfeld auf Unverständnis stößt und ihm Erklärungen abnötigt. Die rationalen Erklärungsversuche stellt Noll *a posteriori* an, denn seine Entscheidung war ein schneller Entschluss: „Ich stosse [sic] wieder auf eine von meinen Eigenschaften, die mir eigentlich längst vertraut sein sollte. Obwohl eher Zweifler und Zögerer von Natur aus, neige ich zu brüskem, schnellen und radikalen Entschlüssen in Krisensituationen, die mich selber betreffen.“¹³⁹ Durch Nolls Setzung eines idiosynkratischen Krisenmanagements erhält seine Entscheidung eine über den Moment hinausreichende zeitliche Dimension. Peter Noll wird durch den lebensgeschichtlichen Kontext zu einem Subjekt, das sich im Laufe seines Lebens Entscheidungsstrategien angeeignet hat, die sich in Krisen als funktionstüchtig erwiesen haben und auf die er nun zurückgreift. Die Strategie, in Krisen impulsiv radikale Entscheidungen zu treffen, wird dadurch keineswegs erklärt oder rationalisiert, sondern sie wird idiosynkratisch gesetzt und allein durch ihre Subjektivität nachvollziehbar.

Die Wiederholung ist dabei das entscheidende Moment, denn diese verbindet die aktuelle Entscheidung gegen lebensverlängernde Maßnahmen mit Nolls früheren Entscheidungen. In zusammenhangslose Begebenheiten wird ein ‚Subjekt hineingedichtet‘, um einen bildlichen Ausdruck Friedrich Nietzsches aufzugreifen, der diese Konstruktion eines Subjekts auf der Grundlage von Wiederholungen jedoch kritisch bewertet, denn ein festgestelltes wiederkehrendes Moment, „heißt nur: etwas kann nicht auch etwas anderes sein, kann nicht bald dies, bald anderes thun, ist weder frei, noch unfrei, sondern eben so und so. Der Fehler steckt in der Hineindichtung eines Subjekts.“¹⁴⁰ Nietzsche kritisiert damit den mentalen Vorgang, der für das Verständnis von Erzählungen virulent ist. Emplotment über das Subjekt bedeutet, in einen Text das Subjekt ‚hineinzudichten‘, obwohl sich im Grunde nur sagen ließe: Noll hat in früheren Krisen schnelle Entscheidungen getroffen und entscheidet sich jetzt impulsiv gegen eine lebensverlängernde Operation. Was für Nietzsche eine fehlerhafte Beschreibung von Wiederholungen darstellt, ist eine tragende Säule narrativer Kompetenz, über die Noll selbst verfügt,

¹³⁷Auf die bereits mehrfach erwähnten Narratologien soll hier zur Veranschaulichung dieser Aussage nur kurz erneut verwiesen sein: Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology* 1996, Marie-Laure Ryan: *Avatars of Story* 2006, David Herman: *Story Logic* 2002.

¹³⁸Monika Fludernik: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, S. 20.

¹³⁹Peter Noll: *Diktate über Sterben & Tod*, S. 9.

¹⁴⁰Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*. Herbst 1886 bis Herbst 1887, S. 135.

indem er seine Krisenentscheidungen in eine Regelmäßigkeit einbindet und sie als seiner Lebensgeschichte zugehörig festigt. Die ‚Hineindichtung eines Subjekts‘ ist die Grundlage dafür, um den Entschluss Nolls in seiner wesentlichen Zugehörigkeit zu dem Erzähler-Subjekt akzeptieren zu können. Wesensregelmäßigkeiten, idiosynkratische Setzungen und die psychische Historie des Subjekts machen Entschlüsse, Motive und Handlungsgänge nachvollziehbar, was als Emplotment ‚plotloser‘ Erzählungen gelten kann.

Peter Noll schreibt weiter, dass seine Entscheidung nicht derart gewichtig ist wie andere annehmen, denn ein Patient, „der die Metastase wählt statt der apparativen Hinauszögerung des Todes [...] hat ja nur die Wahl zwischen zwei Übeln, und es ist fast nur eine Frage des Geschmacks, welches Übel er vorzieht.“¹⁴¹ In Nolls reflexivem Zugriff auf sein eigenes Sterben als Ausformung einer allgemeinen Regel demonstriert er sein bewusstes Verhältnis zu seinem sterblichen Selbst. Man muss Nolls Entscheidung für einen früheren und qualvollen Tod in der zugrundeliegenden Argumentation nicht teilen, denn es reicht, die sich anbietende Darstellung eines Subjekts als in sich stimmig nachzuempfinden. Das Subjekt erfüllt hier die Funktion, der Leser:in eine plausible und nachvollziehbare Geschichte zu präsentieren, während die konkreten Inhalte der einzelnen Erklärungen nur durch Nolls Selbstbezug plausibilisiert werden. Ein Freund Peter Nolls begründet seine hypothetisch entgegengesetzte Entscheidung ebenfalls durch eine ‚Hineindichtung eines Subjekts‘, indem er sagt, dass er „sich alles operieren lassen [würde], aber er gibt zu, dass er ein anderer Typ ist und dass das ganze [sic] für ihn nicht der Fall ist.“¹⁴²

Ein weiteres Beispiel für das Emplotment über Subjekthaftigkeit stellt das *Bauchspeicheldrüsentagebuch* von Péter Esterházy dar, in dem dieser einem wilden mimetischen Diktat folgt und alle sinnlichen Eindrücke notiert: „Ich mach sie trocken, sagt die Putzfrau. Darf ich mir das notieren? Ich sammle Wörter. Sie antwortet nicht.“¹⁴³ Was die Putzfrau sagt, ist irrelevant, und die Putzfrau könnte auch durch eine Ärztin ersetzt werden oder eine offene Schranktür, die Esterházy vom Krankenhausbett aus betrachtet. Das, was er aufschreibt, bleibt aus der Rezipient:innensicht nicht erratisch, sondern lässt sich aus der existenziellen Erfahrung, bald sterben zu müssen, sinnvoll erklären. Esterházy's Notate sind Folgen und Ausdruck der erfahrenen Krebserkrankung:

Ich habe immer Zettel zur Hand, um alles jederzeit notieren zu können, aber ich bin kein (richtiger) Tagebuchschreiber. Ein Tagebuchschreiber würde das Datum überprüfen, er würde den Tag mit allem Drumherum festhalten. Als ob mich nur das Unheil zum Tagebuchschreiber gemacht hätte. [...] Ich versuchte, versuche, das Unheil am Schlafittchen zu packen. Es unter das Joch der Sätze zu zwingen.¹⁴⁴

¹⁴¹ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 9.

¹⁴² Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 63.

¹⁴³ Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 42.

¹⁴⁴ Péter Esterházy: *Bauchspeicheldrüsentagebuch*, S. 7.

Diese fetzenhaft notierten Eindrücke Esterházy blieben erratisch ohne die Hinzunahme des Subjekts, das seinen Erfahrungsbruch narrativ bearbeitet. Für eine erfolgreiche Rezeption dieser tagebuchähnlichen Notizen ist kein Fachwissen der narrativen Psychologie vonnöten, denn mittels Empathie und allgemeinem Weltwissen lassen sich die Beliebbarkeit des Inhalts und die Funktion des Aufschreibens erkennen. Die Etablierung eines leidenden Subjekts aktiviert bei der Leser:in alltagsweltliches Vorwissen. Durch ein Zusammenspiel von paratextuellen und textuellen Informationen wird im Rezeptionsvorgang das Wissen aktiviert, dass sich ein Mensch in einer existenziellen Krise anderen mitteilen möchte. Die positiven Funktionen des Erzählens sind Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, sie stellen aber kein Fachwissen dar, sondern sind den meisten Personen in unterschiedlichen Bewusstseitsgraden bekannt.

Die Auswahl der erzählten Gegenstände geschieht bei Esterházy nicht, um eine kausallogische Handlung zu entwerfen, sondern folgt dem Zweck, die Wirklichkeit als eine Anhäufung von Kontingenzen abzubilden: „Ich sehe ein, all das ist ziemlich verworren, doch ist das Leben nicht *genau so*? Unser Leben wird sozusagen nicht auf dem Reißbrett geboren.“¹⁴⁵ Die einzelnen Begebenheiten illustrieren den vom Tod geschärften Blick, den Esterházy auf das Leben wirft, wie es sich jetzt gerade in diesem Augenblick ereignet.

In solch disparatem Erzählen zeigt sich ein Grundzug faktualen Schreibens, das sich nicht nur auf eine Wirklichkeit bezieht, sondern ein Selektieren aus einem unendlich beschreibbaren Wirklichkeitskontinuum darstellt, wie Andreas Kablitz schreibt:

Nicht-fiktionale erzählende Texte machen Aussagen relativ zu einem Wirklichkeitskontinuum und konstituieren Sinn innerhalb ihrer jeweiligen Geschichte. Die Dinge, die in der jeweiligen Geschichte ausgeschlossen sind, bleiben aber grundsätzlich verfügbar; denn sie können in andere Geschichten aufgenommen werden. Die Menge der möglichen Geschichten ist so unendlich wie die Menge der Aspekte, hinsichtlich derer sich Welt darstellen läßt. Als selektiv-sinnkonstituierende Systeme verweisen Erzählungen damit aber auf ein Wirklichkeitskontinuum, das sie ausgegrenzt haben, das aber jeweils wiederum in Sinnerfahrung zugänglich gemacht werden kann, d. h. sie machen Aussagen relativ zu einer Welt, die in einer potentiell unendlichen Menge von Sätzen dargestellt werden kann. Genau dies gilt für fiktionale Texte nicht [...].¹⁴⁶

Ein psychisches Wirklichkeitskontinuum bedeutet, dass sich die Auswahl von erzählten Ereignissen erst im Hinblick auf eine Psyche, die im Textausschnitt *nicht* in all ihren unendlich möglichen Aussagen repräsentiert ist, als sinnvoll und sinnstiftend erweist. Das Erzählen psychisch-funktional zu deuten, lässt die Rezipierenden nicht nur Disparates, sondern auch unmögliche Erzählsituationen naturalisieren.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Péter Esterházy: Bauchspeicheldrüsentagebuch, S. 70.

¹⁴⁶ Andreas Kablitz: Erzählung und Beschreibung, S. 79.

¹⁴⁷ Den Begriff ‚Naturalisierung‘ führe ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 (*Erzähltheorie ab 1990*) ein und greife diesen im Zusammenhang mit den ungewöhnlich frühen Kindheitserinnerungen von Wolfgang Herrndorf und Ernst Augustin in Kap. 5, Abschn. 3.4 (*Lebensgeschichtliches Erzählen*) wieder auf.

Es stellt sich die Frage, inwiefern noch gesteigerte Formen von Dispartheit mithilfe eines Text-Subjekts und einem zugrundeliegenden Erfahrungsbruch emplottet werden können. Elias Canetti hat jahrelang Aufzeichnungen zum Tod angelegt, die posthum zusammengefasst und unter dem Titel *Das Buch gegen den Tod* (2015) veröffentlicht wurden. In diesem lose nach Jahreszahlen geordneten Konglomerat sind todesthematische Kurztexte versammelt, die nicht einzelne Sequenzen darstellen und nicht als *chain of events* rezipiert werden können. Canetti teilt aber mit dem frühen Tod seines Vaters einen Erfahrungsbruch mit, der ihn dazu brachte, Schriftsteller zu werden:

ich kann mir nicht vorstellen, was ich ohne diesen Kern zu schreiben gehabt hätte, irgendwelchen Käse, nichts, dann wäre es schon besser gewesen, ich wäre Arzt geworden. – Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß es kapitale Ereignisse gibt, die den Menschen von Grund auf verändern.¹⁴⁸

Der Tod des Vaters kann hier als ein zentraler ereignishafter Erfahrungsbruch im Sinne der *broken narratives*-Definition gesehen werden, um den alle Aufzeichnungen in *Das Buch gegen den Tod* in unterschiedlicher Entfernung kreisen. Jede der Aufzeichnungen lässt sich im Hinblick auf diese Erfahrung lesen, ‚zu früh‘ mit dem Tod in Kontakt gekommen zu sein. An diesem äußersten Rand der Narrativität verbindet das subjektzentrierte Emplotment die einzelnen Teile schwerlich zu einer Geschichte, was aber auch bedeutet, dass die einzelnen Aufzeichnungen unabhängig voneinander bedeutungsvoll sind. Ein beliebig herausgegriffener Satz aus Elias Canettis Aufzeichnungen lautet: „Dort sind die Leute am lebendigsten beim Sterben.“¹⁴⁹ Der Erzählwert und die Bedeutung dieses Satzes können ohne den narrativen Kontext verstanden werden, während sich der Mitteilungswert vieler Sätze autobiographischer Sterbeerzählungen erst aus dem Kontext ergibt wie zum Beispiel der folgende Satz aus dem Krebsstagebuch Christoph Schlingensief: „Meine Stimme ist heiser, ich schwitze ziemlich stark und habe oft Schluckauf.“¹⁵⁰ Die Erzählwürdigkeit dieser Mitteilung bliebe rätselhaft, würde man in diese kein sterbendes Subjekt ‚hineindichten‘.

Nach diesen Ausführungen stellt sich die Frage, inwiefern es sich bei dem genannten Vorgang um ein Spezifikum faktualer Sterbeerzählungen handelt, da ja durchaus auch in fiktionalen Texten Bedeutung durch die Hinzunahme der Kontexte generiert wird. Ross Chambers stellt fest: „with the waning of structuralism, it has become clear that, in general terms, meaning is not inherent in discourse and its structures, but contextual, a function of the pragmatic situation in which the discourse occurs.“¹⁵¹ Die bedeutungsgenerierenden Kontexte sind jedoch faktualitäts- oder fiktionsspezifisch, was dem basalen Unterschied zwischen Faktualität und Fiktionalität entspricht: Das Text-Subjekt verweist in einem fiktionalen

¹⁴⁸Elias Canetti: *Das Buch gegen den Tod*, S. 148.

¹⁴⁹Elias Canetti: *Das Buch gegen den Tod*, S. 222.

¹⁵⁰Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 222.

¹⁵¹Ross Chambers: *Story and Situation*, S. 3.

Text auf nichts. In den faktualen Sterbeerzählungen ist es gerade die Referenz auf ein wirkliches Subjekt, dessen Leid den Verstehenshintergrund der Erzählung ausmacht.¹⁵²

2.4 *Erzählte Sterbe- und Krankenhauserfahrungen als Todesbewältigung*

In dem Versuch, den Tod zu begreifen, werden uneigentliche Formen des Todes bearbeitet. Während das Totsein diesseitig nicht erzählt werden kann, ist das Sterben erfahrbar und erzählbar. Es werden die diesseitigen Sterbeerlebnisse mit ihren mentalen, emotionalen, körperlichen und spirituell-religiösen Aspekten verarbeitet – und dadurch versucht, sich der nicht greifbaren Todeserfahrung anzunähern. Der Thanatopsychologe Joachim Wittkowski plädiert für eine begriffliche Trennung von Tod und Sterben, denn, während der Tod ein Rätsel bleibe, sei es nicht ratsam, auch den Sterbeprozess als ein „unzugängliches Mysterium“¹⁵³ zu verdunkeln. Aus psychologischer Sicht lässt sich fragen, wie durch das Erzählen ein Ereignis bewältigt wird, indem es komplettiert, transformiert, aktualisiert und in Distanz gebracht wird; für die philosophische Perspektive ist relevant, wie die Erfahrung des körperlichen Verfalls als Erkenntnismoment über den eigenen Tod fungiert.

An der Art, wie die österreichische Schriftstellerin Maxie Wander Sterbe- und Krankenhauserfahrungen erzählt, möchte ich die zweifache Funktionalität des Erzählens im Lichte der unentscheidbaren Erfahrungshaftigkeit des eigenen Todes zeigen. Wander erkrankt 1976 an Brustkrebs und stirbt im darauffolgenden Jahr. Wie Bettina Hitzer herausarbeitet, stirbt Wander kurz bevor sich in der DDR, wo sie lebt, sukzessive die Bedingungen des Sterbens dahingehend verbessern, dass die Patient:innen im Krankenhaus besser aufgeklärt und stärker in medizinische Entscheidungen einbezogen wurden.¹⁵⁴ Wanders posthum erschienene Kompilation aus Briefen und Tagebucheinträgen zeigt die Belastung, die durch mangelnde

¹⁵²In fiktionalen Erzählungen kann jedes Spezifikum faktualen Erzählens, zum Beispiel auch die Funktionalität des autobiographischen Erzählens, zu einem gewissen Grad imitiert werden, aber eine vollständige Imitation faktualen Erzählens ist nur in der Lüge möglich. Philippe Lejeune postuliert, dass sich ein autobiographisches Tagebuch nicht imitieren lasse: Der Tagebuchroman macht deutlich, dass sein Inhalt fiktiv ist und würde ein Tagebuch mit fiktivem Inhalt dies nicht tun, könnte dies nur „ein Produkt des Wahnsinns oder der Lüge“ sein (Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktio‘, S. 327). Lejeune greift damit eine Untersuchung Roland Barthes auf, der anhand realistischer Romane gezeigt hat, dass ‚Realitätseffekte‘ (effet de réel) gerade keine Imitationen faktualen Erzählens darstellen, sondern ein Wirklichkeitskontinuum generieren, das in wirklich faktualen Texten gar nicht eigens erzeugt werden muss. Derartige ‚Realitätseffekte‘ signalisieren damit die Fiktionalität des Textes (Roland Barthes: Der Real(itäts)effekt 1968).

¹⁵³Joachim Wittkowski: Zur Psychologie des Sterbens – oder: Was die zeitgenössische Psychologie über das Sterben weiß, S. 51.

¹⁵⁴Vgl. Bettina Hitzer: Krebs fühlen, S. 265–267.

Selbstbestimmung und undurchsichtige Kommunikation im Krankenhaus entsteht. Maxie Wander zeigt Verständnis dafür, dass die ‚weißen Kittel‘, wie sie das Krankenhauspersonal nennt, den Menschen hinter der Sauerstoffmaske nicht sehen, „weil sie nicht mehr können, nicht mehr können, ach, ich versteh’s ja“¹⁵⁵. An vielen Stellen zeigt sich auf diese Weise Wanders deklariertes guter Wille, sich „einzurichten, es anzunehmen, was auf“¹⁵⁶ sie zukommt. Die Einfühlung kann aber nur bedingt die zusätzliche Belastung reduzieren, die Wander durch diese Missstände als Patientin erfahren muss.

An einem Dienstag, am 14. September 1976, wird bei Maxie Wander operativ die krebsbefallene Brust amputiert. Am Freitag danach schreibt sie retrospektiv, wie sie den Tag der Operation erlebt hat: Sie hat auf Anraten einer Krankenschwester ihre hormonellen Kontrazeptiva regelmäßig eingenommen, die sie im Hinblick auf die anstehende Vollnarkose hätte längst absetzen müssen. Die Stationsärztin nimmt ihr das Versprechen ab, den Anästhesisten bezüglich der Pilleneinnahme im Aufklärungsgespräch zu belügen, was Maxie Wander an der Effizienz und Professionalität des Krankenhauspersonals zweifeln lässt:

Besser wäre es gewesen, sie hätten sich vorher den Kopf zerbrochen, was mit der verdammten Pille geschehen soll. Habe allen in den Ohren gelegen, keiner konnte mir eine entschiedene Antwort geben. Warum setzen sich die Ärzte nicht zusammen? Arbeitet denn jeder für sich allein?¹⁵⁷

Nach der Operation überkommt Wander „dann das Gefühl im eng umschnürten Brustkorb: *Die Brust ist weg!* Und ich verbrenne. Ich breche, breche, den Rest des Tages und die Nacht über, möchte am liebsten gleich sterben.“¹⁵⁸ In dieser Situation, in der Maxie Wander Schmerzen und Todesnähe ausgesetzt ist, stellt die dürftige Kommunikation und Aufklärung durch die Ärzt:innen eine besonders hohe zusätzliche Belastung dar, was sie fragen lässt: „Warum schauen sie sich die Menschen nicht an? Warum kann man dem Kranken nicht seine Lage besser erklären? Vergeblich warte ich auf einen Trost, daß einer kommt und sagt: ‚Sie haben’s jetzt schwer, aber es ist überstanden.‘“¹⁵⁹ Nachdem Maxie Wander auch noch zur Entfernung der Eierstöcke geraten wird, schreibt sie, dass ihre „Moral [...] wirklich einen Sprung gekriegt“¹⁶⁰ habe und sie sich wie ein „Todeskandidat“¹⁶¹ fühle.

Diese und viele andere Textstellen in den Briefen und im Tagebuch zeigen, dass Wander mit einem doppelten Verlust konfrontiert ist: Mit dem Verlust der Organe, aber auch mit der Reduktion ihres Erlebensspektrums, da im Krankenhaus große Teile ihres Erlebens keine Resonanz finden. Ihr Zorn auf das

¹⁵⁵ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 24.

¹⁵⁶ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 10.

¹⁵⁷ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 21.

¹⁵⁸ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 22.

¹⁵⁹ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 22.

¹⁶⁰ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 54.

¹⁶¹ Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 55.

Krankenhauspersonal, ihre Angst zu sterben, ihre Sorge um ihren Mann und ihr Kind, ihre Trauer um die verlorene Brust – all das spielt in der Abwägung medizinischer Maßnahmen, im Operationssaal und der Kommunikation mit ihr keine Rolle. Das Krankenhaus hält für sie als Institution nur defizitäres Erleben bereit. Durch das Schreiben ergänzt Maxie Wander nachträglich die Erlebnisanteile, die in der Situation selbst unberücksichtigt geblieben sind.

Neben der Vervollständigung kann sie das eigene Erleben durch ihr Erzählen auch transformieren und widersprüchliche Wünsche glätten. Sie arrangiert sich so beispielsweise mit der Veränderung ihres Körpers und überträgt ihre anfängliche Trauer auf ihren Mann:

Eins hat mich verdrossen: ‚Wir machen das alles‘, sagte der Chef, ‚damit Sie weiter für Ihre Familie sorgen können!‘ Und ich? Ich darf ruhig kastriert werden, zum Krüppel gemacht, zum Greis...Leben um jeden Preis? Und noch während ich das aufschreibe, meldet sich mein Widerspruchsgeist: Mir macht es nicht viel aus, ob ich körperlich verfallende. Aber wird es auch meinem Mann egal sein? Die Augen der Männer sind auf Äußerlichkeiten fixiert!¹⁶²

Die medizinischen Maßnahmen, die der ‚Chef‘ anordnet, haben zum Ziel, Maxie Wanders Fähigkeit zu erhalten, die Reproduktionsarbeit weiterhin zu verrichten, und reduziert sie damit auf ihre Mutterrolle. Maxie Wander rebelliert impulsiv dagegen und knüpft in einem ersten Impuls ihren Lebenswert an ihre Brüste, an ihre Jugend und Attraktivität. Dabei stellt sie fest, dass diese Rebellion nicht aus einem eigenen Wunsch nach körperlicher Unversehrtheit resultiert, sondern eine Internalisierung des männlichen Blickes auf sich selbst darstellt. Die Frage, woran sich ihr eigener Lebenswert knüpft und für welche Therapien sie sich entscheiden möchte, zeigt sich als ein Konflikt von zwei weiblichen Rollenbildern: Die Mutter, die für ihre Familie sorgen muss, nimmt dafür auch zehrende Therapien und die Brustamputation in Kauf, während die Ehefrau, die für ihren Mann begehrenswert bleiben muss, lieber auf lebensverlängernde Maßnahmen verzichtet und früher, aber dafür normschöner stirbt.¹⁶³ Wo sich in diesem Rollenkonflikt Wanders eigener Wunsch befindet, ist schwer zu sagen. Es spricht viel dafür, dass Wander die kognitive Dissonanz zwischen dem spontan und impulsiv gefühlten Wunsch nach körperlicher Unversehrtheit und Attraktivität und dem Wunsch, durch die medizinischen Maßnahmen länger leben zu können, auflöst, indem sie ihren Wunsch nach körperlicher Unversehrtheit auf ihren Mann projiziert. In der

¹⁶²Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 63 und 64.

¹⁶³Der Verlust der weiblichen Brust wird nicht nur in heterosexuellen Beziehungen zum Prüfstein der sexuellen Verbindung des Paares. Audre Lorde beschreibt in ihrem Tagebuch, wie die Aussicht auf eine Mastektomie zu einem fragenden Kreisen um Sexualität und Liebe wird: ‚I was thinking, ‚What is it like to be making love to a woman and have only one breast brushing against her?’ I thought, ‚I wonder How will we fit so perfectly together ever again? I thought ‚I wonder if our love-making had anything to do with it?’ I thought, ‚What will it be like making love to me? Will she still find my body delicious?’“ Audre Lorde: *Cancer Journals*, S. 43. Mit der Bedeutung der Brustentfernung und weiteren Genderaspekten befasste ich mich in dem *Intermezzo Tod und Gender* (Kap. 5, Abschn. 1.11).

Projektion werden „die unerwünschte Vorstellung oder die unerwünschte Emotion [...] abgewehrt, indem man sie anderen Personen zuschreibt und an diesen wahrnimmt.“¹⁶⁴ Mittels ihrer erzählerischen Souveränität überträgt Wander ihre Trauer also auf ihren Mann, die sie dadurch nicht nur abwehrt, sondern auch in einer latenten Form sichtbar hält. Sie kann dadurch, dass sie die Trauer um ihre Brust und der damit verbundenen Attraktivität in eine latente indirekte Form gebannt hat, im eigenen-direkten Erleben wieder aktivieren.

Es lassen sich folgende Punkte festhalten: Aus psychologischer Sicht erfüllt das Erzählen von Krankenhaus- und Sterbeerfahrungen drei wesentliche Funktionen: die Komplettierung von unvollständigen Ereignissen, die Aktualisierung und Distanzierung von traumatisch Erlebtem und die Transformation von passiv Erlittenem in Aktivität. Aus todesphilosophischer Sicht ist das Erzählen von Krankenhaus- und Sterbeerfahrungen eine Reduktion des Todes auf das, was handelnd im Leben übernommen werden kann, und folgt der Prämisse, den Tod erkennen zu wollen. Die todesähnlichen Krankenhauserfahrungen fungieren als Surrogate, in die eine Vorstellung des eigenen Todes als Ohnmachtserfahrung und Selbstverlust geknüpft wird. Das autobiographische Erzählen wird von diesen Funktionen (*Leidreduzierung und Erkenntnisappell*) geformt und in ihrer Rezeption mittels dieser verständlich. Warum es Maxie Wander ‚nicht viel ausmacht‘, dass ihre Organe entfernt wurden, obwohl sie zuvor darüber verzweifelt ist, lässt sich als leidreduzierende Distanzierung verstehen. Warum Maxie Wander trotz Schmerzen und widriger Umstände Tagebuch und Briefe schreibt, zeigt, wie wichtig ihr das Erzählen ist: Über das Erzählen kann sie die Krankhauserfahrungen in eine Haltung überführen, mit der sie dem nicht erkennbaren Tod begegnet. Während der Tod aufgrund seiner unentscheidbaren Erfahrungshaftigkeit nicht erzählbar ist, setzt sich das Sterben in den faktualen Sterbeerzählungen aus vielen Erfahrungen zusammen: Es umfasst körperliche Aspekte wie Krankheits-symptome, Schmerzen, medizinische Untersuchungen, Operationen, Verlust von Organen, emotionale Anteile wie Angst, Traurigkeit, Verzweiflung, Freude, Hoffnung, soziale Situationen wie Gespräche mit Ärzt:innen, Freund:innen und Verwandten, mentale Vorgänge wie ein geschärftes Existenz- und Todesbewusstsein und oft auch spirituell-religiöse Erlebnisse wie Jenseitsvisionen, Offenbarungen oder Gebete. Sich den Erfahrungen des Sterbens erzählerisch zu widmen, bedeutet in der Dimension der erkenntnistheoretischen Aporie des Todes, Erfahrungssubstitute zu erzählen. Welch hohe Wirkmächtigkeit die Verfasserin dem Erzählen beimisst, rechtfertigt es, auch in der Rezeption die Erzählfunktion als einen basalen Parameter des Textverstehens zu betrachten. Damit ist meiner Ausgangshypothese ein weiterer Beleg hinzugefügt, die lautete: *Autobiographische Sterbeerzählungen werden von ihrer außertextuellen Funktion geformt und in ihrer Rezeption über diese verstanden.*

¹⁶⁴ Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 286.

2.5 Temporalität im Tagebuch

Viele faktuale Sterbetexte werden in der Tagebuchform verfasst, deren temporale Struktur den Moribunden bei der Bewältigung hilft. Ich konzentriere mich in diesem Abschnitt auf die in Sterbetagebüchern häufig vorkommenden Augenblickserzählungen und das strukturelle Hauptmerkmal des Tagebuchs, der zeitlichen Offenheit. Unter einer Augenblickserzählung verstehe ich eine Verdichtung von sinnlichen Eindrücken, die das Bewusstsein der eigenen Existenz im Hier und Jetzt evoziert. Häufig sind Augenblickserzählungen wirkliche ‚Blick‘-Erzählungen, denn sie beschreiben den Blick auf kosmische und meteorologische Gegenstände (Himmelbeschau, Wettererleben). Vor allem Wolfgang Herrndorf und Peter Noll verbinden ihre eigene Stimmung mit atmosphärischen Himmels- und Wetterbeschreibungen. Bei Herrndorf reichen diese von ich-losen elliptischen Notaten („Gut geschlafen. Oranges Morgenlicht.“¹⁶⁵, „Wach. Aufstehen. Draußen Schnee.“¹⁶⁶) bis zu dem gedichtförmigen Guten-Morgen-Gruß („Guten Morgen, Sterne / Guten Morgen, schwarzer Kanal / Guten Morgen, Schornsteine, Brücken, Hochhäuser und Kräne [...]“¹⁶⁷). In Peter Nolls Tagebuch erfährt die Leser:in, welchen genauen Gang die Sonne nimmt: „Die Sonne geht jetzt genau um 16.44 Uhr unter, in der Mitte des nach rechts geneigten Hanges, der weiter rechts sich steil nach Falera anhebt. Eine Minute zuvor war sie hinter der grossen Tanne, die auf dem Vorsprung über dem Vorderrheintal steht [...]“¹⁶⁸

Diese Augenblickserzählungen erfüllen wichtige Funktionen bei der Bewältigung des eigenen Sterbens. Viele, die ein Sterbetagebuch beginnen, fühlen sich von der Zukunft radikal abgeschnitten. Dora Hauri schreibt in ihrem Sterbetagebuch: „Es ist seltsam, keine Zukunft zu haben. Nur Vergangenheit. Und Gegenwart. Das Leben bekommt eine andere Dimension. Ich habe nur das Heute, also was tue ich mit dem Heute?“¹⁶⁹ Sie folgert daraus: „Vielleicht muss ich lernen, dass für mich alles zeitlich kurz ist, das Leben, die Liebe.“¹⁷⁰ Das Lebensgefühl verliert seine Horizontale, da nicht mehr *mors certa hora incerta* gilt. Die Begriffe des Horizontalen und Vertikalen entlehne ich der Überlegung Ernst Blochs, der schreibt, dass im Augenblickserleben ein „plötzliches, nicht historisch-horizontales, sondern senkrecht einschlagendes Licht“¹⁷¹ auf das Jetzt fällt. Das Problem, das in den Sterbetagebüchern bearbeitet wird, ist der Verlust dieses historisch-horizontalen Zeitgefühls, das in die offene Zukunft und damit scheinbar unendlich ausgedehnt ist.

¹⁶⁵ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 420.

¹⁶⁶ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 16.

¹⁶⁷ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 395.

¹⁶⁸ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 77.

¹⁶⁹ Dora Hauri: Ich habe den Herbst gesehen, S. 52.

¹⁷⁰ Dora Hauri: Ich habe den Herbst gesehen, S. 37.

¹⁷¹ Ernst Bloch: Das antizipierende Bewusstsein, S. 300.

Stattdessen werden die sterbenden Erzähler:innen auf ein radikales Augenblickserleben als ihre primäre Zeiterfahrung festgelegt: „ich bin in diesen Phasen immer so gleichgültig gegen alles, daß außer der aktuellen Gegenwartssekunde in meinem Bewusstsein nichts Platz hat.“¹⁷², schreibt Wolfgang Herrndorf. Die derart intensiv gelebte Zeit hat bei ihm auch einen zeitdehnenden Effekt: „Subjektiv sind fünf Stunden vergangen, tatsächlich ist es nur eine.“¹⁷³ Die Intensivierung jeden einzelnen Augenblicks wird positiv wahrgenommen von Herrndorf („Die letzten drei Jahre waren die besten.“¹⁷⁴) und Maxie Wander („Diese letzten Wochen waren die dichtesten in meinem Leben, ich möchte sie nicht missen – vorausgesetzt, daß ich davonkomme!“¹⁷⁵).

Ein weiteres Charakteristikum des Tagebuchs ist seine strukturelle Offenheit. Philippe Lejeune hat zu zeigen versucht, „daß das Problem der Autobiographie der Anfang, der Abgrund des Ursprungs ist, das Problem des Tagebuchs dagegen das Ende, der Abgrund des Todes.“¹⁷⁶ In dem Diskurs über die ‚nicht beendbare‘ Autobiographie¹⁷⁷ sieht er eine Verwechslung der Autobiographie mit dem Tagebuch, denn die Autobiographie ist nicht offen, sondern hat ihr Ende im Moment des Schreibens: „Man kennt ihren Endpunkt, weil man sich an ihm befindet und weil alles, was man schreiben wird, zu ihm hinführen und erklären soll, warum man sich an diesem Punkt befindet.“¹⁷⁸ Wenn der Moment des Schreibens, der sich kontinuierlich verschiebt, erzählt werden soll, beginnt das Tagebuchschreiben: „Nicht beendbar ist die Autobiographie *qua* *Tagebuch* – so wie umgekehrt das Tagebuch *qua* *Autobiographie* ‚beendet‘ sein kann.“¹⁷⁹ Das Problem des Todes stellt sich im Tagebuch, da es ein Ausgeliefertsein widerspiegelt: „Ein Tagebuchschreiber ist niemals Herr über das, was in seinem Text folgen wird.“¹⁸⁰ Die Überlegung Lejeunes ist plausibel, denn das Unbeendbare, das eigene Leben aufzuschreiben, wird nicht der Autobiographie, sondern dem Tagebuch ‚zugemutet‘. Nina Schmidt buchstabiert Lejeunes Überlegung anhand von *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf aus, indem sie zeigt, dass in der Offenheit des Tagebuchs, versinnbildlicht in der leeren Seite, die positive Funktion für das

¹⁷² Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 347.

¹⁷³ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 116.

¹⁷⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 438.

¹⁷⁵ Maxie Wander: *Leben wär' eine prima Alternative*, S. 32.

¹⁷⁶ Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 322. Philippe Lejeune bezieht sich hier auf seine Analyse, die er in dem Aufsatz *Wie enden Tagebücher?* anstellt, der ebenfalls im Aufsatzsammelband *Liebes Tagebuch' Zur Theorie und Praxis des Journals* (2014) zu finden ist.

¹⁷⁷ Philippe Lejeune verortet diesen Diskurs zum Beispiel bei Béatrice Didier (1976). Michaela Holdenried konstatiert ein Spannungsverhältnis zwischen der „strukturellen Offenheit“ und der „lebensgeschichtlichen Rundung“, die beide Gattungseigenschaften der Autobiographie darstellen (Michaela Holdenried: *Autobiographie*, S. 30).

¹⁷⁸ Philippe Lejeune: *Wie enden Tagebücher?*, S. 402 und 403.

¹⁷⁹ Philippe Lejeune: *Wie enden Tagebücher?*, S. 403.

¹⁸⁰ Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 322.

thanatographische Schreiben liegt.¹⁸¹ Sie kommt zu dem Schluss, dass das Tagebuchschreiben in einem Zeiterleben gründet, das dem Schreiben über die eigene Krankheit und den eigenen Tod besonders angemessen oder geeignet ist, da es ein Schreiben angesichts einer offenen, ungewissen und leeren Zukunft ist: „The real problem is less the danger posed by the gaze of the outsider than that of writing in the face of tomorrow, in the face of emptiness, in the face of no one, in the face of death.“¹⁸² Die Auseinandersetzung mit dem leeren Blatt vor einem, sei es, wie Nina Schmidt schreibt, auch ein virtuelles leeres Blatt, wird zu einer Erfahrung erhoben, die der Ungewissheit der Todeserfahrung ähnelt.¹⁸³ Ein Grundgedanke meiner Studie lässt sich hier anschließen: Die Todeserfahrung ist unentscheidbar: Zwar wird Erfahrung entweder gemacht oder nicht gemacht, aber ob wir eine Todeserfahrung machen (im Leben, im Tod) können wir nicht beurteilen. Die Frage, ob der Tod erfahrbar ist, kann nicht beantwortet werden und der Mensch begegnet dieser Aporie mit Erfahrungssubstituten.

Die Gedanken Lejeunes zum Wesen des Tagebuchs lassen sich auf das Sterbetagebuch als eine ganz spezifische Form des Tagebuchs jedoch nur eingeschränkt übertragen, denn die Offenheit und Leere der Zukunft sind, wie ich herausgestellt habe, gerade *nicht* das Problem der Sterbenden. Das Problem, das in den Sterbetagebüchern bearbeitet wird, ist die Umwandlung der horizontalen in eine vertikale Temporalität. Den Augenblick zu erzählen, in dem Existenz- und Todesbewusstsein zusammenkommen, hat die positive Funktion, das sinnliche Vergehen von Zeit festzuhalten, das Sterben ist darin impliziert, ohne ausgesprochen werden zu müssen.

2.6 Die Erfahrungslosigkeit der anderen. Zur Dialogizität diaristischen Erzählens

Da alle Menschen sterben, müssen sich auch alle in ein Verhältnis zu ihrem eigenen Tod setzen.¹⁸⁴ Beim Sterblichkeitswissen handelt es sich laut Alexander Batthyány „für die meisten Menschen um das abstrakte Wissen, dass sie sterblich sind; für den unmittelbar Betroffenen dagegen ist dies in erster Linie eine existentielle Größe und keineswegs abstraktes, sondern konkretes Lebensthema.“¹⁸⁵ In vielen autobiographischen Sterbeerzählungen wird beschrieben, dass Personen aus dem sozialen Umfeld der Ausnahmesituation nicht gerecht werden, die durch die Diagnose einer unheilbaren Krankheit entsteht. Aus der Perspektive der narrativen

¹⁸¹ Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S.148–150.

¹⁸² Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 204.

¹⁸³ Vgl. Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 149.

¹⁸⁴ Vgl. Renske C. Visser: *‚Doing death‘*, S. 6.

¹⁸⁵ Alexander Batthyány: *Zur Psychologie einer Grundangst*, S. 13.

Psychologie spricht Brigitte Boothe kranken Menschen eine Empfänglichkeit zu „für Eindrücke, Botschaften, Einsichten, Erfahrungen, die anderen verschlossen bleiben.“¹⁸⁶ Dieser Erfahrungsabstand der Schwerkranken und Moribunden kann das Verhältnis und die Kommunikation zu ihrem Umfeld destabilisieren. Peter Noll ärgert die Gedankenlosigkeit von Bekannten, die „so tun, als wäre gar nichts los, und beispielsweise Pläne entwerfen, für deren Verwirklichung es völlig gleichgültig ist“¹⁸⁷, ob er dabei ist oder nicht. Er ist aus diesen Plänen und Gesprächen ausgeschlossen, da seine Realität – die Realität eines Sterbenden – nicht mitgedacht wird und empfindet dieses Ausgeschlossenensein als einen dem Tod voraus-eilenden Abbruch der Sozialität:

Das Gespräch zwischen einem, der weiss, dass seine Zeit bald abläuft, und einem, der noch eine unbestimmte Zeit vor sich hat, ist sehr schwierig. Das Gespräch bricht nicht erst mit dem Tod ab, sondern schon vorher. Es fehlt ein sonst stillschweigend vorausgesetztes Grundelement der Gemeinsamkeit.¹⁸⁸

Diesen schmerzlichen Abstand zu anderen, den Noll beschreibt, empfindet auch Maxie Wander, wenn ihr Mann vor lauter Alltagssorgen zu vergessen scheint, in welcher Ausnahmesituation sie sich befindet: „Zu Hause entspann ich mich endlich und heule, heule, weil Fred so abwesend erscheint und von einem Auto redet, das er kriegen kann, während mir der Kopf zerspringt vor Angst.“¹⁸⁹ Während der Lebensvollzug im ‚Reich der Gesunden‘ von Alltagssorgen bestimmt wird, haben diese im ‚Reich der Kranken‘¹⁹⁰ ihren zentralen Stellenwert verloren. Sheldon Solomon, Jeff Greenberg u. a. haben die These empirisch validiert, dass die meisten Alltagshandlungen darauf abzielen, die beunruhigenden Gefühle zu vermeiden, die das Todesbewusstsein in ihnen auslöst. Für den alltäglichen Lebensvollzug ist die Todesabwehr eine Prämisse und auch ein konkretes Ziel.¹⁹¹ Die Theorie minimiert die bestehende Variationsbreite, mit der sich Menschen individuell dem Tod stellen, und kann sicher keinen Universalanspruch erheben.

Die untersuchten Erzähltexte bestätigen jedoch den Kern der These, dass sich Alltagsvollzug und Bedrohungsabwehr oft bedingen, da in ihnen geschildert wird, wie oft die mangelnde Adaption an die extreme Realität der Sterbenden zusätzlichen Leidensdruck produziert. An alltäglichen Details wird für die Sterbenden oft deutlich, dass andere Menschen ihre Situation ignorieren: Maxie Wander erhält ein Manuskript, „ohne Büroklammern, ohne Seitenzahlen, ohne Klemmdeckel“¹⁹², das sie im Krankenhaus lesen soll, und sieht, wie wenig dabei ihre Realität mitgedacht wird: „Wie soll ich das im Bett lesen können, bin wütend auf

¹⁸⁶ Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, S. 56.

¹⁸⁷ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 10.

¹⁸⁸ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 10.

¹⁸⁹ Maxie Wander: Leben wär' eine prima Alternative, S. 16.

¹⁹⁰ Vgl. Susan Sontag: Illness as Metaphor, S. 3.

¹⁹¹ Vgl. Sheldon Solomon, Jeff Greenberg u. a.: The Worm at the Core, S. x.

¹⁹² Maxie Wander: Leben wär' eine prima Alternative, S. 33.

die gedankenlosen Gesunden, die sich nicht ein bißchen in meine Lage versetzen können!“¹⁹³ Ihr wird verbal und nonverbal signalisiert, dass ihre Situation keine oder nur eingeschränkte Resonanz findet.

Wolfgang Herrndorf wird ebenfalls mit ignorantem Verhalten konfrontiert und ärgert sich darüber, dass Personen außerstande sind, ihr Kommunikationsverhalten in der Anwesenheit eines „Todgeweihten“¹⁹⁴ an dessen Situation anzupassen:

Ich habe es bisher immer vermeiden können, meinem Gegenüber mitten im Gespräch den Rücken zuzuwenden und schreiend wegzulaufen oder ihm ins Gesicht zu schlagen, aber dass das auch in Zukunft so bleibt, kann ich nicht garantieren. Ich sterbe, und du erzählst mir ungefragt deinen ganzen nicht enden wollenden, langweiligen Lebenslauf, Mädchen auf irgendeiner Party.¹⁹⁵

In einer sozialen Freizeitsituation, wie es eine Party ist, blockieren viele Menschen ihre Empathie, um das beunruhigende Gefühl des Todesbewusstseins zu vermeiden.¹⁹⁶ Die Kommunikation ist auch von Herrndorfs Seite gestört, der nicht mehr an dem alltäglichen Lebensvollzug gesunder Menschen Anteil nehmen kann. Herrndorf schreibt, dass er sich „in die Skrupel dieses früheren Lebens nicht mehr hineinversetzen“¹⁹⁷ kann und ist über diese Unfähigkeit erstaunt.

Hildegard Knef schreibt in ihrem autobiographischen Roman *Das Urteil*, dass dieses Nicht-Mitfühlen eine menschliche Konstante sei, da selbst eigene Schmerzen, die vergangen sind, nicht mehr nachfühlbar seien:

Die Nicht-Nachfühlbarkeit, Nachvollziehbarkeit des Schmerzens läßt uns zum Gegenmenschen werden; selbst ein kurz zuvor vergangener Kopf- oder Zahnschmerz und Hexenschuß erscheint sogar jenem, der unter ihm gelitten, unglaublich und lächerlich, weil er nur mehr mit der Ratio, kaum mit dem Gefühl nacherlebt werden kann.¹⁹⁸

Diese ‚Nicht-Nachfühlbarkeit‘ von Erfahrung stellt einen unüberbrückbaren Spalt zwischen der erzählenden und der zuhörenden Person dar, der für *broken narratives* konstitutiv ist.¹⁹⁹ Manche Sterbeerzählungen zeigen auch Beispiele gelungener Kommunikation und gerade Wolfgang Herrndorf wird von seinen Freund:innen

¹⁹³Maxie Wander: *Leben wär’ eine prima Alternative*, S. 33.

¹⁹⁴Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 60.

¹⁹⁵Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 281. Zu den dialogisch-kommunikativen Problemen, die in *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf thematisiert werden, siehe auch Kap. 5, Abschn. 1.4, 1.5 und 1.6.

¹⁹⁶Das Konzept der Empathie-Blockaden entwickelt Fritz Breithaupt in *Kulturen der Empathie* (2009). Er vertritt darin die These, dass sowohl die menschliche Einfühlung als auch das Blockieren der Empathie grundlegende kulturelle Praktiken sind und auch letztere positive Funktionen erfüllen.

¹⁹⁷Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 80.

¹⁹⁸Hildegard Knef: *Das Urteil*, S. 317.

¹⁹⁹Arthur W. Frank zufolge geht ein Erfahrungsbruch mit einem Kommunikationsbruch einher und ist damit ein Definitionskriterium für ein *broken narrative*: „Whatever you hear in this story, or think you hear, a gap will remain between your experience and what is being told. The brokenness is your inability to close that gap [...]“. Arthur W. Frank: *Caring for the Dead*, S. 123.

„mit delikatem Gespür für Nähe und Distanz begleitet“²⁰⁰, was Ijoma Mangold als Leser „regelrecht neidisch“²⁰¹ werden lässt. Dass es dafür keiner großen Worte bedarf zeigt der Eintrag bei Herrndorf:

Janko, den ich kaum kenne, der beide Eltern durch Krebs verloren hat, kommt jedesmal beim Fußball auf mich zu und fragt, wie's mir geht. Und dann sage ich, gut geht es mir, weiter nichts, und das ist eine solche soziale Wohltat, einfach die Meldung, daß er weiß, was da ist, daß da was ist, und daß ich weiß, daß er es weiß, mehr braucht es gar nicht.²⁰²

Trotz dieser Momente sind die meisten Kommunikationsversuche in ihrer Selbstverständlichkeit erschüttert. Erzählungen sind Wolfgang Kraus zufolge generell Produkte einer kommunikativen Dynamik, denn die Erzähler:innen passen ihre Geschichten an, „um ihren Zuhören Sicherheit zu geben, sie suchen sich andere Zuhörer (wenn sie zu finden sind) oder sie verstummen.“²⁰³ Das Faktum, dass viele Todkranke die Erzählform eines Tagebuchs oder eines Blogs wählen, zeigt, wie sich das Erzählen an die Empathie-Blockaden und der Todesabwehr des nahen Umfeldes anpasst. Der schwierigen Kommunikationssituation wird im Tagebuchschreiben ausgewichen und der direkte Kontakt zu Personen vermieden, die in ihrem Lebensvollzug nicht von ihrem eigenen Todesbewusstsein beunruhigt werden wollen. Die Annahme jedoch, dass Tagebücher für sich selbst geschrieben werden („diarists ostensibly write, as monologists speak, only for themselves“²⁰⁴) stimmt für die autobiographischen Sterbetagebücher nur bedingt, denn das Tagebuchschreiben in veröffentlichter Form hat durchaus ein kommunikatives Moment. Christoph Schlingensief etwa gibt anderen Sterbenskranken selbstermächtigende Ratschläge, Peter Noll empfiehlt seine Wohnung anderen Todgeweihten, da es sich in dem Einfall des Abendlichtes dort gut sterben lasse.²⁰⁵ Sie wenden sich einer imaginären zuhörenden oder mitlesenden Person zu, deren Empathie nicht blockiert ist, oder sprechen die Leser:innen als zukünftige Kranke oder Sterbende an.

Die Veröffentlichung und Rezeption von Sterbeerfahrungen zeigen, dass diese Erzählungen auf positive Resonanz stoßen. Die Konditionen für eine mitfühlende Rezeptionshaltung sind beim Lesen einer Sterbeerzählung möglicherweise günstiger, da die Rezipient:in selbst entscheiden kann, ob und wann sie den Text lesen und inwiefern sie sich auf eine Übertragung einlassen möchte. Im direkten Kontakt zu einer schwerkranken oder sterbenden Person geraten die alltägliche Todesabwehr mit der Not des Sterbenden in Konflikt. Dass sich mit dem Veröffentlichenden auch neue Formen ergeben, in denen negativ auf das Erzählen reagiert werden

²⁰⁰ Ijoma Mangold: 17. 09. 2011 18:29 Ich schlafe mit der Waffe in der Faust.

²⁰¹ Ijoma Mangold: 17. 09. 2011 18:29 Ich schlafe mit der Waffe in der Faust.

²⁰² Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 282.

²⁰³ Wolfgang Kraus: Arbeit am Unerzählbaren, S. 116.

²⁰⁴ Dorrit Cohn: Transparent Minds, S. 208.

²⁰⁵ Vgl. Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 10; Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 238.

kann, zeigt die im Feuilleton angestoßene Debatte der Feuilletonisten Richard Kämmerlings und Michael Angele.²⁰⁶ Wie viele sterbende Personen ihre Erzählversuche einstellen, weil ihnen signalisiert wird, dass sie schweigen sollen oder weil sie kein Gehör finden, ist nicht zu beziffern. Das diaristische Erzählen ist als ein Versuch zu sehen, den Dialog in einem Ausnahmezustand existenzieller Bedrohung nicht abbrechen zu lassen und nicht vor der Zeit zu verstummen.

3 Fiktionale Sterbeerzählungen und die Suspension der Wirklichkeitsreferenz

Bei der Untersuchung fiktionaler Sterbeerzählungen konzentriere ich mich auf die Frage, wie sich die Suspension des Wirklichkeitsanspruchs in den Erzählformen und den Rezeptionsästhetischen Aspekten zeigt. Fiktionales Erzählen basiert auf der Suspension der Wirklichkeitsreferenz, aus der eine Lizenz zum Fabulieren erwächst. Ich argumentiere aber dafür, *dass der Erkenntnisgewinn oder der Erzählwert fiktionaler Sterbeerzählungen nicht mit dem Faktum, dass der Tod über die natürlichen Grenzen hinaus erzählt werden kann, zu erklären ist.* Anhand des Erzähltextes *Der fernste Ort* (2001) von Daniel Kehlmann veranschauliche ich, dass mit der Fiktionalität narrative Lizenzen einhergehen, zu denen die Darstellung des Sterbebewusstseins und das postmortale Erzählen gehören. Das täuschende postmortale Erzählen zielt auf eine Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod ab, die beim Lesen evoziert werden soll. Erlebt die Rezipient:in in der Aufdeckung des täuschend-unzuverlässigen Erzählens einen Bruch der eigenen Erfahrung, wird der Text, wie ich zeigen werde, narrativisiert, indem er mit einer menschlichen Erfahrung verknüpft wird. Ohne diese Narrativisierung bleibt die Geschichte banal und ohne Bedeutungswert für das aporetische Interesse, den Tod erkennen zu wollen. Wie Zeugnisse der medialen Nachwirkung erkennen lassen, scheitert die Narrativisierung von *Der fernste Ort* daran, dass sich der Effekt der Grenzerfahrung aus ästhetischen und stilistischen Gründen nicht einstellt.

3.1 Zur Ontologie fiktiven Sterbens

Der fernste Ort (2001) ist eine heterodiegetische Erzählung von Daniel Kehlmann, in der die Hauptfigur Julian seinem eintönigen Leben als Versicherungsangestellter zu entkommen versucht, indem er nach einem Badeunfall seinen eigenen Tod vor-täuscht mit der Intention, ein neues Leben zu beginnen. Nach dem vermeintlichen

²⁰⁶Die Debatte zeichne ich in den Kap. 2, Abschn. 2 (*Sterbeerzählungen von 1950 bis heute*) und 1.3 (*Spezifische Ereignishaftigkeit des Todes*) nach.

Badeunfall läuft Julian „barfuß und schwankend [...]. Seine linke Fußsohle tat weh, er mußte in eine Glasscherbe getreten sein, aber als er stehenblieb und sie befühlte, war da kein Blut.“²⁰⁷ Später läuft Julian „durch einen Nebel, wie er ihm nur im Fieber begegnet war [...]“.²⁰⁸ Je geübter die Leser:in ist, desto früher wird sie die Unzuverlässigkeit des Erzählens erkennen und die unreal anmutenden Begegnungen und Erlebnisse als Hinweise auf eine Erzählung eines zerdehnten Sterbemoments deuten. Zuletzt versteht auch Julian, dass sein Lebensende erreicht ist, wobei die Gleichung von Tod und Todeswissen die Schlusspointe der Erzählung ist. Julians letzte Worte ‚Ich weiß.‘ bedeuten ‚Ich weiß, dass ich sterbe.‘ und möglicherweise auch ‚Ich weiß, dass ich schon tot bin.‘²⁰⁹

In der Fiktion sind die natürlichen Grenzen suspendiert, die einem real lebenden Subjekt gesetzt sind, und damit auch die Sprachregeln des Behauptens, die die Sprecher:in einer faktualen Erzählung an die Wirklichkeit binden. In dieser Knappheit formuliert, handelt es sich um eine an Banalität grenzende Erkenntnis, die jedoch Widersprüchlichkeit in sich trägt: Der endgültige, nicht umkehrbare Schritt von Leben zu Tod kann nur erzählt werden, weil niemand stirbt. Der unter seiner Mediokrität leidende Versicherungsangestellte Julian ist eine erfundene Figur und hat nie gelebt und kann darum auch nicht sterben – nur in der Diegese. Das diegetische Sterben einer fiktiven Figur und damit eines Gegenstandes, der nicht existiert, ist ein ontologischer Widerspruch, mit dem sich Narratolog:innen anhand der Ontologie fiktiver Gegenstände und dem logischen Problem, inwiefern erfundenen Figuren überhaupt Eigenschaften zugesprochen werden können, ausführlich befassen. Schneidet man die Terme, die Maria Elisabeth Reicher in ihrem Überblick der Ontologieproblematik darstellt,²¹⁰ auf den Text *Der fernste Ort* zu, zeigt sich der Widerspruch wie folgt:

Aus:

1) Julian stirbt.

Folgt:

2) Um zu sterben, muss Julian vor seinem Tod gelebt haben.

Aus:

3) Um zu leben, muss etwas existieren.

Folgt:

4) Julian existierte vor seinem Tod.

²⁰⁷ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 22.

²⁰⁸ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 22.

²⁰⁹ In der Narratologie hat man sich mit der Frage beschäftigt, welche Sätze aus einer Innenperspektive nicht akzeptabel sind. Insbesondere wurde von Roland Barthes der Fall diskutiert, ob der Satz ‚Ich bin tot.‘ logisch akzeptabel sei (Roland Barthes: *To write: An intransitive verb?*, S. 143 und 146). Gérard Genette verweist im Anschluss darauf, dass der Satz zwar falsch und daher absurd sei, aber trotzdem je nach literarischem Kontext für die Rezipient:innen akzeptabel sein kann. (Gérard Genette: *Neuer Diskurs der Erzählung*, S. 251).

²¹⁰ Vgl. Maria Elisabeth Reicher: *Ontologie fiktiver Gegenstände*, S. 159–161. Vgl. auch den Übersichtsbeitrag J. Alexander Bareis: *Fiktionen als Make-Believe*, in: *Handbuch der Fiktionalität*, S. 50–67.

5) Fiktive Figuren existieren nicht.

Aus:

6) Julian ist eine fiktive Figur.

Folgt:

7) Julian existiert nicht und hat nie existiert.

Woraus folgt:

8) Julian kann nicht sterben, weil er nie gelebt hat. (Widerspruch zu 1)

Der Widerspruch entsteht aus der Gegenüberstellung einer Aussage *in* dem fiktionalen Text (fiktionale Rede) und einer Aussage *über* den fiktionalen Text (metafiktionale Rede),²¹¹ welcher sich aus jeder fiktionale Rede ergibt und beim Gegenstand des Todes nur besonders deutlich. Mit dem Tod einer fiktiven Figur endet eine Seinsweise, die an sich schon problematisch oder zumindest von einem ontologischen Standpunkt schwer greifbar ist, und die durch ihr Ende akzentuiert wird. Folgendes Beispiel zeigt die Steigerung: In der Ontologiediskussion folgt auf die Aussage ‚Julian ist ein Versicherungsangestellter.‘ die Frage ‚Kann jemand, den es nicht gibt, einen Beruf haben?‘; auf die Aussage ‚Julian stirbt.‘ folgt die Frage ‚Kann jemand, den es nicht gibt, sterben?‘ Das Problem ist in beiden Fällen das gleiche – jemand, den es nicht gibt, kann weder etwas tun, noch haben oder sein – nur rührt der Tod fiktiver Figuren in potenziertem Maße an die Frage nach der Seinsweise, mehr noch, die Aussage über die Sterblichkeit einer Figur scheint eine implizite Festlegung in der ontologischen Diskussion fiktiver Gegenstände. In dieser werden für das grundsätzliche Problem der Ontologie fiktiver Gegenstände verschiedene Lösungsversuche vorgeschlagen, die sich diametral gegenüberstehen. Realist:innen sprechen fiktiven Gegenständen eine Art von Existenz als abstrakte Artefakte zu.²¹² Der Widerspruch ‚Julian stirbt.‘ und ‚Julian ist eine fiktive Figur.‘ wird aufgelöst, indem Julian eine Art abstrakte Existenz zugesprochen wird, die an den Text gebunden ist. Habe ich den Text *Der fernste Ort* zu Ende gelesen, ist Julian dann tot? Wenn ich den Text wieder von vorne beginne zu lesen, lebt er dann wieder? Interpretiert eine Rezipient:in das unzuverlässige Erzählen nicht als Hinweis auf Julians Sterben, lebt er dann weiter? – Diese Fragen veranschaulichen, dass das abstrakte Existieren einer fiktiven Figur sehr ungewöhnlichen Regeln folgt.

Vertreter:innen antirealistischer Theorien fiktiver Gegenstände vertreten die Meinung, dass fiktive Gegenstände nicht existieren, bzw. dass es fiktive Gegenstände nicht gibt.²¹³ Die Herausforderung für Vertreter:innen antirealistischer Theorien besteht darin, eine plausible Erklärung für die Tatsache zu finden, dass der Satz ‚Julian stirbt‘ den Anschein hat, wahr zu sein. Vertreter:innen der

²¹¹ Vgl. Jan C. Werner: *Fiktion, Wahrheit, Referenz*, S. 125.

²¹² Realistische Positionen vertreten: Stephen Schiffer: *Language-Created Language-Independent Objects* 1996, Nathan Salmon: *Nonexistence* 1998, Amie L. Thomasson: *Fiction and Metaphysics* 1999, Maria Elisabeth Reicher: *The Ontology of Fictional Characters* 2010.

²¹³ Antirealistische Positionen vertreten: Kent Bach: *Failed Reference and Feigned Reference* 1985/86, Anthony Everett: *Against Fictional Realism* 2005, Kendall L. Walton: *Furcht vor Fiktionen* 2007.

So-tun-als-ob-Theorie gehen davon aus, dass es sich beim fiktionalen Sprechen um ein Sprachspiel handle, in dem nur so getan wird als ob wahre Behauptungen aufgestellt würden. Dies kann für das Sprechen der Erzählinstanzen fiktionaler Texte veranschlagt werden, denn innerhalb des Romans werden tatsächlich Sätze gesagt, die aufgrund der signalisierten Fiktionalität keinen Behauptungscharakter aufweisen. Aber in der Rezeption, Literaturwissenschaft und im Feuilleton werden Sätze über den Tod fiktiver Personen geäußert, die durchaus etwas empirisch Nachweisbares behaupten wollen.²¹⁴ Die zweite nicht-realistische Lösung des Paradoxons stellt die Paraphrasierung dar, in der davon ausgegangen wird, dass sich das Problem auflöst, wenn die Bedeutung des Gesagten genauer ausgedrückt wird. Durch das Voranstellen eines logischen Operators, also eines Elements, das die Bedeutung und den Wahrheitswert ändert, kann der problematische Satz spezifiziert werden:²¹⁵ ‚Gemäß der Geschichte *Der fernste Ort* gilt: Julian stirbt.‘

In der Praxis können die Sätze ‚Am Ende von *Arbeit und Struktur* tötet sich Wolfgang Herrndorf.‘ und ‚Am Ende von *Der fernste Ort* stirbt Julian.‘ geäußert werden, obwohl die Ausdrücke ‚Tod‘ und ‚Sterben‘ bezüglich des autobiographischen Texts mit ontologischer Implikation und im Hinblick auf den fiktionalen Text ontologisch neutral oder entleert verwendet werden. Der erste Satz ist auch nicht unproblematisch, denn Wolfgang Herrndorfs Tod ereignet sich außertextuell, während der zweite Satz ein Paradox ist, das bislang in der Forschung auch nicht konsensual gelöst ist. Freilich verweist der Erzähler in dem faktualen Text *Arbeit und Struktur* auf den Autoren und die Erzählinstanz von *Der fernste Ort* nicht, aber der Unterschied ist mit der Unterscheidung von fiktionalem und faktuellem Geltungsanspruch nur paraphrasiert und nicht analysiert oder interpretiert.

Der metafiktionale Satz ‚Julian stirbt in dem Erzähltext *Der fernste Ort*.‘ wird nicht als Stellungnahme in der Diskussion verstanden, ob Julian als fiktiver Figur auf irgendeine Weise eine Existenz oder eine sonstige abgeschwächte Seinsweise zukommt, die ihren Tod als solchen ermöglicht. Jan C. Werner schreibt, dass ‚wir keine neue Sprache lernen müssen, um die fiktionsinterne Rede zu verstehen,“ weshalb ‚fiktionsinterne Sätze nicht generell eine andere Bedeutung haben [können] als fiktionsexterne.“²¹⁶

Um das Problem auf den Punkt zu bringen: ‚Tod‘ und ‚Sterben‘ sind Ausdrücke, deren Bedeutungskern eine ontologische Aussage enthält und bezüglich fiktiver Figuren im Rahmen einer fiktionalen Welt verwendet werden, deren ontologischer Status zumindest als fragwürdig gelten kann. Dass der Tod fiktiver Figuren den Sprecher:innen und Rezipient:innen solcher Sätze als unproblematisch erscheint,

²¹⁴ Vgl. Maria Elisabeth Reicher: *Ontologie fiktiver Gegenstände*, S. 168.

²¹⁵ Vgl. Maria Elisabeth Reicher: *Ontologie fiktiver Gegenstände*, S. 165 und 166. Das Problem durch einen Operator zu lösen, wird vorgeschlagen von: Richard B. Braithwaite: *Symposium. Imaginary Objects 1933*, Gilbert Ryle: *Symposium. Imaginary Objects 1933*, H. Gene Blocker: *The Truth about Fictional Entities 1974*.

²¹⁶ Jan C. Werner: *Fiktion, Wahrheit, Referenz*, S. 145.

ist der Sprachökonomie, den Kommunikationskonventionen und nicht zuletzt dem Mangel an praktikablen Alternativen geschuldet. Jan C. Werners Aussage, dass es sich um die gleiche Bedeutung handelt, weil wir die gleichen Ausdrücke verwenden und keine neue Sprache lernen, ist angesichts der unterschiedlichen Auswirkung faktualer und fiktionaler Rede nicht überzeugend. Die ontologische Neutralität ist die Grundlage für die Lizenz fiktionalen Erzählens, weshalb dem in der Sprachpraxis eingeübten Paradoxon an dieser Stelle Kontur gegeben wird, um zu erklären, warum fiktionale und faktuale Sterbeerzählungen in ihrer Erzählpraxis und Rezeption so unterschiedliche Funktionen und Wirkungen haben, obwohl sie sich vordergründig beide mit dem gleichen Sujet des Sterbens befassen.

3.2 *Täuschung und Enttäuschung im postmortalen Erzählen*

In *Der fernste Ort* (2001) wird der Rezipient:in die Information vorenthalten, dass Julian bei dem Badeunfall stirbt, sodass die geschilderten Begegnungen und Erlebnisse der Hauptfigur rätselhaft und gespenstisch wirken. Die Rezipient:in hat aufgrund der im Text mitgeteilten Informationen zunächst allen Grund zu der Annahme, dass Julian nach einem Badeunfall seinen Tod nur vortäuscht, um ein neues Leben zu beginnen. Wenn durch die Erzählinstanz ein Textverständnis herbeigeführt wird, das sich in Bezug auf die erzählte Welt als falsch herausstellt, handelt es sich um unzuverlässiges Erzählen. Laut Ansgar Nünning stellt die Annahme einer unzuverlässigen Erzählinstanz den Versuch dar, Widersprüche zwischen der „fiktiven Welt des Textes und seinem eigenen Wirklichkeitsmodell“²¹⁷ aufzulösen, was bedeutet, dass die Rezipierenden durch Vertrauensentzug aktiv den Bruch glätten, den die Täuschung bewirkt hat. Mit zahlreichen Hinweisen wird im Laufe der Erzählung vermittelt, dass der Interpretation Julians nicht zu trauen ist: Menschen sehen durch Julian hindurch „als wäre er unsichtbar“²¹⁸, er hat merkwürdige Spiegelerlebnisse, die auf ein gestörtes Selbstverhältnis schließen lassen, und er begegnet seinem verstorbenen Vater. Das Vokabular aus dem Bereich der Zwischenwelt (Nebel, Fieber, Traum) schmälert die interpretative Zweideutigkeit bis hin zur explizit geäußerten Annahme Julians, dass er nach seinem Tod „auf irgendeine Art, und sei es versteckt oder verwandelt in ein Gespenst“²¹⁹ weiter in der Welt anwesend sein müsse. Auch die philosophischen Überlegungen des fiktiven Universalgelehrten Jerouen Vetering, „daß ein Sterbender noch tagelang durch die allmählich unwirklicher werdende Welt seiner

²¹⁷ Ansgar Nünning: Unreliable Narration zur Einführung, S. 5.

²¹⁸ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 127.

²¹⁹ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 41.

Einbildungen irren könne“;²²⁰ bevor er erkennt, dass er stirbt, lassen sich als Hinweise auf die Sterbesituation Julians interpretieren. Das Erzählen ist spätestens ab diesem Moment in seiner Täuschungsabsicht offengelegt, so dass es kaum mehr als unzuverlässig gelten kann. Die Unzuverlässigkeit verbirgt und verrätselt nichts mehr, sondern wird zu einer Technik, um die irrealen Begegnung mit dem Tod darzustellen und die Äquivalenzgleichung von Thema und Form beispielhaft zu erfüllen.

Tilmann Köppe und Tom Kindt führen als ein frühes Beispiel für täuschend oder unentscheidbares Erzählen die Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) von Ambrose Bierce an, in der von der Flucht eines Südstaaten-Farmers vor seiner kurz bevorstehenden Exekution während des Amerikanischen Bürgerkrieges erzählt wird.²²¹ Matías Martínez und Michael Scheffel führen für das ‚mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen‘ mit dem Roman *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz ebenfalls ein sehr ähnliches Textbeispiel an, an dessen Ende sich die Handlung als Fantasievorstellung der sterbenden Hauptfigur herausstellt.²²² Die Ausdehnung des Sterbemoments, der in der erzählten Zeit wenige Sekunden andauert und in minuten- oder stundenlange Erzählzeit ausgedehnt wird, ist ein klassisches Sujet fiktionaler Sterbeerzählungen.²²³ Das täuschende oder unentscheidbare unzuverlässige Erzählen eignet sich, um Geschichten bildstark zu erzählen, da die psychische innere Handlung des Sterbens in assoziationsreiche Bilder externalisiert werden kann. Die Tendenz zum *showing*²²⁴ macht das unzuverlässige Erzählen auch in Psychothrillern zu einer beliebten Strategie, um den Grenzbezirk zwischen Leben und Tod effektiv darzustellen. Im Thriller *The Sixth Sense* (1999) macht die Hauptfigur Erfahrungen von Derealisation bis sie schließlich erkennt, dass sie längst gestorben ist; in *The Others* (2001) stellt sich heraus, dass die vermeintlich Toten die Lebenden und die vermeintlich Lebenden die Toten sind. In der Romanverfilmung *The Lovely Bones* (2002) kommt die Täuschung im filmischen Medium ebenfalls effektiv zur Geltung: Im ersten Erzähldurchlauf entkommt ein Mädchen noch knapp ihrem Angreifer, während sich in einem erneuten Erzählvorgang herausstellt, dass der Mann das Mädchen ermordet hat und sie die Geschichte aus einer Art jenseitiger Zwischenwelt erzählt.

²²⁰ Daniel Kehlmann: *Der fernste Ort*, S. 84.

²²¹ Vgl. Ambrose Bierce: *An Occurrence at Owl Creek Bridge*. Siehe auch die historische Einführung in Kap. 2, Abschn. 1 (*Sterbeerzählungen im 19. Jahrhundert*), in der ich auf dieses Beispiel vorausweise.

²²² Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105 und 106. Siehe auch Matías Martínez: *Das Sterben erzählen* 2007.

²²³ Nina Haller konstatiert sogar einen „Boom Postmortalen Narrationen“ seit den 1970er Jahren (Nora Haller: *Ich bin tot*, S. 81).

²²⁴ Zum Unterschied von *showing* und *telling* vgl. Tobias Klauk und Tilmann Köppe: *Telling vs. Showing*, Paragraph 1. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> [04.11.2018].

Die Figuren all dieser Texte und Filme, die auf dramatische Weise ums Leben kommen oder ermordet werden, irren in einer unreal werdenden Welt umher, bis es ihnen gelingt, ihr Leben loszulassen und ihr Sterben zu akzeptieren. In diesen Beispielen dient das erzählerische Täuschungsmanöver dazu, an der Grenze zwischen Leben und Tod zu verharren und durch die Aufdeckung der Täuschung auch die Rezipierenden eine diffuse Grenzerfahrung machen zu lassen. Im Rezeptionsvorgang wird durch den Umschlag von Leben und Tod das Loslassen und das Abschiednehmen von der bisherigen Realität in der eigenen getäuschten Wahrnehmung erfahrbar. Die Erzählstrategie der Unzuverlässigkeit bewirkt, dass die Rezipierenden selbst einen Raum der unsicheren Wahrnehmung betreten, in dem es einen Irritationsmoment lang kein Verlass auf das gibt, was gerade noch als Annahme feststand. Folgt die Rezipient:in aus unterschiedlichen Gründen nicht der Täuschung und der anschließenden Aufdeckung, betritt sie auch nicht diesen Grenzbezirk, sodass sich das Thema des Textes, das über die Form vermittelt wird, nicht entfaltet. Der Rezeptionsvorgang ist darum wie auch in den autobiographischen Sterbeerzählungen für die Entfaltung einer erfahrungshaften Geschichte relevant, weshalb in den folgenden Abschnitten ein postklassischer Erzählbegriff verwendet wird.

3.3 *Narrativisierung in Zeugnissen medialer Nachwirkung*

Monika Fludernik entwickelt in ihrem Modell der ‚Natural Narratology‘²²⁵ einen Erzählbegriff, der nicht mehr auf Sequenzialität und Ereignishaftigkeit basiert, sondern auf dem Kriterium der ‚Natürlichkeit‘.²²⁶ Unter ‚natural‘ versteht Fludernik prototypische menschliche Erfahrung²²⁷ und verkürzt dies in ihrer Studie zu: „The natural [...] corresponds to the human.“²²⁸ Der Tod, auf den jedes menschliche Leben zuläuft, ist eine solche menschliche Erfahrung, die aufgrund ihrer Universalität und generellen Ereignishaftigkeit über besonders ausgeprägtes narratives Potenzial verfügt. Der zweite wichtige Begriff bei Fludernik, ‚experientiality‘, bezeichnet eine hervorgerufene Erfahrung, die des echten Lebens ist und über die fiktive Welt hinausweist. An dem Grad der ‚experientiality‘ bemisst sich der Grad an Narrativität. Das menschliche Bewusstsein des eigenen Todes reicht im Anschluss an Fludernik noch nicht aus, um einen Text zur Erzählung werden zu lassen. Narrativität sei ihr zufolge kein feststellbares Strukturmerkmal des Textes, sondern entsteht durch narrative Kompetenz der Rezipierenden: „Narrative

²²⁵ Vgl. Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology; Für eine kurze Zusammenfassung vgl. Monika Fludernik: Erzählen aus narratologischer Sicht, S. 12.

²²⁶ Monika Fluderniks Erzählbegriff führe ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 (Erzähltheorie ab 1990) ein.

²²⁷ Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 12.

²²⁸ Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 19.

texts are [...] texts that are *read* narratively, whatever their formal make-up, although the fact that they are read in a narrative manner may be largely determined by formal and, particularly, contextual factors.“²²⁹

In *Der fernste Ort* werden Erfahrungen nicht bloß dargestellt oder an sie erinnert, sondern der Text provoziert durch die Strategie des täuschend-unzuverlässigen Erzählens im Rezeptionsakt eine ähnliche Erfahrung wie die Figur in der Diegese, nämlich den Umbruch von einer Täuschung zu einer *Enttäuschung* über das Lebensende. Da eine Erzählung diesem Verständnis nach zwar in dem Text angelegt sein kann, aber erst in der individuellen Rezeption entsteht, divergieren die Narrativisierungsvorgänge, wie Zeugnisse in der medialen Nachwirkung zeigen. Das als unentscheidbar wahrgenommene Erzählen finden manche Rezipient:innen zu konfus, wobei die Verwirrung nicht als ein Beitrag zur Narrativisierung empfunden wird. Da keine eindeutige Auflösung durch einen auktorialen Erzählakt am Textende von *Der fernste Ort* erfolgt, ist die Entscheidung, ob es sich um einen zerdehnten Sterbemoment handelt oder Julians Neuanfang lediglich mit einer verschwommenen Wahrnehmung einhergeht, einigen Leser:innen zufolge unmöglich. René Freund kritisiert in der *Wiener Zeitung* die fehlende Durchsichtigkeit des Textes: „Der Leser tappt ebenso im Halbhellen wie Julian und sehnt sich nach Kehlmanns luzideren Welten, die er einst in seinen Romanen *Mahlers Zeit* und *Beberholms Vorstellung* hat erstehen lassen.“²³⁰ Andere Rezipient:innen durchschauen die Strategie des täuschend-unzuverlässigen Erzählens. Im Rezensionsportal *Goodreads* (www.goodreads.com), auf dem vor allem unprofessionelle Leser:innen ihre Leseindrücke veröffentlichen, schreibt eine Person mit dem Usernamen ‚Childerich III‘, dass sie aufgrund der zahlreichen Andeutungen keine Erfahrung von Liminalität oder Ambiguität bei der Lektüre von *Der fernste Ort* machen konnte:

Ich befürchte, Kehlmann hat beim Schreiben dieses Buches vergessen, dass die meisten seiner Leser über eine gewisse Grundintelligenz verfügen. Statt (wie sonst bei ihm eher üblich) den Leser in einem sehr reizvollen Zustand des Schwankens und des Zweifels zurückzulassen, bewirft er ihn förmlich mit der ‚Lösung des Rätsels‘, sodass es fast schon nervend ist. Es hätte diesem Buch gut getan, wenn Kehlmann auch hier diverse Hinweise ein wenig bedachter gestreut und seine Leser etwas mehr im Unklaren über das Schicksal des Protagonisten gelassen hätte. So komme ich mir fast schon verschaukelt vor.²³¹

In diesem Rezeptionsvorgang wird der Text auch nicht zu einer Erzählung, da das dazu nötige Erleben einer Grenzerfahrung nicht gemacht wird. Der im Text angelegte Versuch, durch täuschendes Erzählen die Grenze zwischen Leben und Tod erfahrbar zu machen, wird von der rezipierenden Person durchschaut und

²²⁹Monika Fludernik: Towards a ‚Natural‘ Narratology, S. 313.

²³⁰René Freund: Kehlmann: Der fernste Ort – Das Sterben versäumt? www.wienerzeitung.at/the-men_channel/literatur/buecher_aktuell/335951_Kehlmann-Der-fernste-Ort.html [13.10.2018].

²³¹‚Childerich III‘: o.T. [Rezension zu Der fernste Ort von Daniel Kehlmann] 31.01.2017. www.goodreads.com/book/show/2912592-der-fernste-ort [06.01.2019].

abgelehnt.²³² Die beiden Rezensionen zeigen, dass die Grenzerfahrung einmal aufgrund *mangelnder* und das andere Mal aufgrund *übermäßiger* Klarheit nicht gemacht wird. Auf den Portalen *Amazon* und *Goodreads* deuten manche Rezensionen auch ein Gelingen der Erzählung an, ohne auszuformulieren, worin die individuelle Erfahrungsqualität begründet liegt.

Ob ein Text zu einer Erzählung im postklassischen Sinne wird, entscheidet das Zusammenspiel aus Texteigenschaften und persönlichen Erfahrungen, Erwartungen und der narrativen Kompetenz der Leser:in. Als Ergebnis ist das unbefriedigend und weist in die Richtung empirischer Untersuchungen, derer sich die Literaturwissenschaft nicht verschließen darf. Mithilfe von Zeugnissen medialer Nachwirkungen lässt sich aber feststellen, dass im Text angelegte Erfahrungsdispositive, die individuell nicht realisiert werden, Narrativisierungsversuche fehlschlagen lassen, da keine Erfahrung aufgerufen wird, die sich in das Gewebe von wirklichen Erfahrungen einknüpfen lässt.

3.4 *Komposition und Zeitlichkeit*

Zu der im vorherigen Abschnitt erwähnten Artifizialität des Textes trägt der hohe Kompositionsgrad bei. Dass sich Form und Thema entsprechen und gegenseitig hervorbringen, ist freilich kein Alleinstellungsmerkmal fiktionaler Texte. Fiktionales sowie autobiographisches literarisches Erzählen geschieht immer durch einen ordnenden Geist, der Entscheidungen trifft. Das Ausmaß, in dem die einzelnen Teile aufeinander und zu dem Ganzen des Textes in Beziehung stehen, ist bei fiktionalen Texten jedoch anders. Eine unterschiedliche Akzentuierung liegt an der zeitlichen Praxis des Erzählens, da beim autobiographischen Sterbeerbzählen das Ende nicht als retrospektive Gewissheit verfügbar ist. Autor:innen fiktionaler Sterbeerbzählungen verfügen über ihr Material, was Vorausdeutungen auf spätere Ereignisse der Handlung eine Weg-Ziel-Struktur ermöglicht. In *Der fernste Ort* deutet darum auch nichts auf ein gegenwärtiges Erzählen hin, das sich prozessoffen und spontan aus dem Moment heraus entfaltet; selbst die ‚Gegenwart‘ der Handlung ist im epischen Präteritum verfasst. Es handelt sich um eine geschlossene, abgezirkelte Erzählung, in der alles konsequent auf den Fluchtpunkt der letzten Worte ‚Ich weiß.‘ und damit auf den endgültigen Sterbemoment zuläuft.

In *Der fernste Ort* ist der Kompositionsgrad besonders hoch, was in den medialen Nachwirkungen des Textes als ein weiterer Grund dafür genannt wird, warum der Text nicht zur Erzählung wird. Das macht folgende Rezension einer Person

²³²Gregory Currie stellt ein Missverhältnis fest in der Fähigkeit der Rezipient:innen, unzuverlässiges Erzählen sicher zu erkennen, und der Unfähigkeit der Narratolog:innen, unzuverlässiges Erzählen theoretisch zu begreifen (Gregory Currie: *Unreliability Refigures*, S. 19).

deutlich, die unter dem Usernamen ‚Orzifar‘ auf einem Portal nichtprofessioneller Leser:innen (www.litteratur.ch) schreibt:

[...] Das Ganze ist ein bloß billiges Klischee (erinnert an Hesses ‚Klein und Wagner‘, wobei ich diesmal Hesse den Vorzug geben würde); und die Tatsache, dass das alles ein ‚Traum‘ ist, macht es noch ein wenig unerträglicher. Sind doch Träume stets die ideale Grundlage für allerlei metaphorisches Gesülze, dessen sich der Schriftsteller unter realistischen Bedingungen nicht bedienen dürfte. Und so schneit’s durchgängig und taucht das Szenario in eine seltsame Weichzeichnerlandschaft, Züge fahren nirgendwo und überall hin, Personen tauchen auf und verschwinden – ganz nach Gutdünken des allegorisierenden Schriftstellers. Und am Ende sitzt Julian erschöpft an einem solchen Bahnhof und antwortet auf die Feststellung, dass der Zug gleich komme, mit einem tiefsinnigen ‚ich weiß‘.²³³

Hinter ‚Orzifars‘ Rezension lässt sich neben der übertriebenen Metaphorik der hohe Kompositionsgrad als Kriterium literarischer Wertung herauslesen. Das Motiv des Schnees ist im Text tatsächlich ein ‚Gewehr Čechovs‘, das plakativ am Ende abgefeuert wird. Eingeführt wird das Motiv von Vetering, der den Sterbenden mit einem Wanderer vergleicht,

*„der langsam und ohne Ungeduld seinen Weg durch eine winterliche Landschaft sucht. Doch während er geht, fühlt er die Luft um sich zu Ölfarbe gerinnen, und er sieht die Berge und den Himmel und vielleicht die Küstenlinie eines fernen Meeres in ein Gemälde erstarren, von dem er selbst nur ein leicht zu übersehender Teil ist, und plötzlich begreift er, und damit erst hat sein Weg sich geschlossen.“*²³⁴ [Hervorhebung im Originaltext]

Dass die Hauptfigur am Schluss folgerichtig durch eine Winterlandschaft läuft, als sie den eigenen Tod begreift, zeugt von dem hohen Kompositionsgrad der Erzählung. Zu diesem gehört das Ineinandergreifen von angedeuteter Interpretation durch Vetering und das Einlösen durch den Erzählschluss. Auch der Erzählbeginn wirkt durchkomponiert, da bereits im ersten Absatz der Tod der Hauptfigur in einer Warnung angedeutet wird: „Seien Sie vorsichtig!“ Der Mann an der Rezeption sah Julian neugierig an. ‚Voriges Jahr ist jemand ertrunken. Einfach nicht zurückgekommen. Man bemerkt es nicht gleich, aber die Strömungen...“²³⁵ Wie Anton Pavlovič Čechov schrieb, brauchen alle Gegenstände in einem literarischen – und man möchte ergänzen fiktionalen – Text eine Motivation.²³⁶ Weiterhin ergänze ich, dass gerade in einem erzählenden Text, der neben einer zeitlichen Ordnung auch eine kausale Ordnung herstellt, die erzählten Gegenstände nicht unmotiviert vorkommen; Julian ertrinkt deshalb auch in dem See, vor dem er gewarnt wurde. Dass der Revolver im faktualen Blog *Arbeit und Struktur* zu

²³³ ‚Orzifar‘: Daniel Kehlmann: Der fernste Ort. 01.06.2014. www.litteratur.ch/SMF/index.php?topic=870 [06.01.2019].

²³⁴ Daniel Kehlmann: Der fernste Ort, S. 76 und 77.

²³⁵ Daniel Kehlmann: Der fernste Ort, S. 9.

²³⁶ „Man kann nicht ein geladenes Gewehr auf die Bühne stellen, wenn niemand die Absicht hat, einen Schuß daraus abzugeben.“ Anton Pavlovič Čechov: Brief an A.S. Lazarev-Gruzinskij. 01.11.1889, S. 73.

Beginn eingeführt und am Ende abgefeuert wird, ist eine bemerkenswerte Bestätigung dieser Tendenz, schreibt Wolfgang Herrndorf doch über seinen Impuls, „dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken [...] und den tragischen Helden mit wohlgesetzten, naturnotwendigen, fröhlichen Worten in den Abgrund zu stürzen“²³⁷.

Dieser Effekt zeigt sich auch in retrospektiven autobiographischen Erzählungen schwerer Krankheit und Todesbegegnungen. In dem autobiographischen Roman *Der Atem* von Thomas Bernhard beschreibt der Autor, in der Retrospektive wie er als Jugendlicher schwer erkrankt und beinahe stirbt. Die Entscheidung gegen den Tod gestaltet Thomas Bernhard als Wendepunkt der Erzählung und insinuiert, dass sein Überleben seiner eigenen Verfügungsgewalt folgte. Bernhard verfügt über die Geschichte, indem er den Anfang, die Mitte und das Ende kennt, und ordnet seine Erfahrungen gemäß einer Weg-Ziel-Struktur. Eine teleologisch komponierte Erzählstruktur ist damit eine Texteigenschaft, die vor allem, aber nicht ausschließlich in fiktionalen Sterbeerzählungen eine Rolle spielt. Das Vorkommen teleologischer Strukturelemente in faktualen Sterbeerzählungen ist psychisch-funktional motiviert, wie es das Beispiel Thomas Bernhards deutlich macht. Dabei zeigt sich ebenfalls, dass es sich bei dem Kompositionsgrad nur um eine deskriptive Tendenz handelt, die hybrides literarisches Erzählen erlaubt und zur Grenzverwischung und zu exklusiven Experimenten einlädt.

4 Zwischenfazit: Begrenzung und Entgrenzung

Das Aufkommen erster Sterbeerzählungen im 19. Jahrhundert fällt in die Zeit, in der das Christentum an Deutungskraft verloren hat und die Todesphilosophie entsteht. Die Haupthypothese dieser Studie ist, dass sich in den Sterbeerzählungen zwei divergierende geistesgeschichtliche Spuren zeigen: Die eine weist in die Richtung der philosophisch bedingten und diesseitig begrenzten Todesvorstellung, die andere verweist auf die vormals der christlichen Religion übertragenen Aufgabe, die Grenze der Erfahrbarkeit und Erkenntnis zu überschreiten. Die spezifischen Eigenschaften der Textsorte ‚Erzählung‘, – nämlich die Vermittlung durch eine Erzählinstanz, die Zeitlichkeit und die Ereignishaftigkeit –, ermöglichen, den Tod in uneigentlichen Formen zu bewältigen. Fiktionales und faktuales Erzählen stehen qua literarischer Konvention unterschiedliche Möglichkeiten zu, diese Erfahrungshaftigkeit zu gestalten. Als anfängliche Arbeitshypothese galt, dass sich in den faktualen Sterbeerzählungen die diesseitige Begrenzung ausdrückt, da in diesen nicht mehr erzählt wird als das, was der Mensch erkennen und erfahren kann. In fiktionalen Sterbeerzählungen können hingegen die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits überschritten werden, da in der Fiktion die Regeln des Behauptens und damit die natürlichen Gesetze außer Kraft gesetzt sind.

²³⁷ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 292.

Die bisherigen Ergebnisse der Studie lassen diese intuitive Annahme differenzierter betrachten. In faktualen Texten werden vielfältige Versuche angestellt, im Erzählen Erfahrungen zu bewältigen, die als Platzhalter für den unerfahrbaren Tod fungieren. Die Problematik, das eigene Sterben nicht erzählen zu können, wird von den Erzähler:innen als ein existenzielles Problem ergriffen und mit narrativen Mitteln zu lösen versucht. So wird etwa mit der Ich-Erzählinstanz experimentiert, im Tagebuchschreiben dem Augenblickserleben nachgespürt, die Ohnmacht im Krankenhaus in ein selbstbestimmten Erleben umgewandelt und dadurch die drohende Objektivierung durch den Tod vorweggenommen und in einer uneigentlichen Form bewältigt. Im Uneigentlichen liegt die Grenzüberschreitung des Erfahrbaren, denn etwas wird – und sei es auch nur kurz – als bewältigt angenommen, was nicht bewältigt werden kann.

Die Analyse brachte als zweiten Ertrag die Erkenntnis, dass fiktionale Texte mit erzählerischen Mitteln auf eine Todesvorstellung zielen, die sich in einer diesseitigen Erfahrung umsetzen lassen muss. Die narrativen Spezifika fiktionaler Sterbeerzählungen gründen auf der Suspension der Wirklichkeitsreferenz und einem ontologisch neutralen oder unentscheidbaren Sprechen, womit Lizenzen zum Fabulieren verbunden sind. Mittels postklassischer Erzähltheorie wurde gezeigt, dass der Erzählwert einer liminalen oder postmortalen Erzählung nicht in dem fabulierten Inhalt selbst liegt, sondern darin, eine diesseitig umsetzbare Erfahrung herzustellen. Als Zwischenfazit halte ich fest, dass die Dichotomien Begrenzung/Entgrenzung und Faktualität/Fiktionalität nicht der eingangs intuitiv angenommenen Ordnung entsprechen, sondern faktualen Erzählungen ein *entgrenzendes* und den fiktionalen ein *begrenzendes* Moment nachgewiesen werden können.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Kapitel 5

Einzelanalysen



1 Der Tod des Autors. *Arbeit und Struktur* (2013) von Wolfgang Herrndorf als faktuale Sterbeerzählung

Als Wolfgang Herrndorf im Februar 2010 mit der Diagnose eines unheilbaren Hirntumors (Glioblastom) konfrontiert wurde, war er 44 Jahre alt. Er hatte Malerei studiert, verdiente sich als Karikaturist und Illustrator seinen Lebensunterhalt¹ und hatte zum Zeitpunkt der Diagnose drei Bücher veröffentlicht, den Berlin-Roman *In Plüschgewittern* (2002), den Kurzgeschichtenband *Diesseits des Van-Allen-Gürtels* (2007) und ein Interview mit dem fiktiven Kosmonauten Friedrich Jaschke mit dem Titel *Die Rosenbaum-Doktrin* (2007)². Nach der Diagnose des Glioblastoms, das „zu hundert Prozent tödlich“³ ist, wurde er eine Woche in der Neuropsychiatrie stationär behandelt. Dort begann er am 8. März 2010 ein Blog zu schreiben, um seine Freunde und Freundinnen über seinen Gesundheits- und Gemütszustand auf dem Laufenden zu halten. Im September 2010 machte er das

¹Einige Gemälde, Zeichnungen und Faksimiles von Wolfgang Herrndorf lassen sich auf der Homepage www.ueberwolfgang.de betrachten, die Carola Wimmer als Herrndorfs Nachlassverwalterin verantwortet.

²Da in diesem fiktionalen Interview eine Figur namens Wolfgang Herrndorf die Fragen stellt, lässt sich hier von einem autofiktionalen Text im Sinne Gérard Genettes sprechen. Gérard Genette versteht unter einer Autofiktion einen fiktionalen Text, in dem eine Figur lediglich den Namen und Charaktereigenschaften der Autor:in trägt, wie beispielsweise in Dantes *Divina Commedia*. Da auf eine glaubhafte Versicherung verzichtet wird, dass die Autor:in das Dargestellte wirklich erlebt hat, handelt es sich trotz der Namensidentität nur um eine metaphorische Gleichsetzung von Autor:in und Figur. (Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 85–88).

³Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 106.

Blog (www.wolfgang-herrndorf.de) auch der Öffentlichkeit zugänglich, sodass alle Interessierten die Krankheitsentwicklung Herrndorfs nahezu in Echtzeit mitverfolgen konnten. In dieser Zeit intensivierte er seine Arbeit als Schriftsteller und veröffentlichte den Jugendroman *Tschick* (2010) und darauf den Agentenroman *Sand* (2011).⁴ Am 26. August 2013 beging Herrndorf Suizid, sechs Tage zuvor stellte er den letzten Blogeintrag online. Posthum erschien noch im Winter das nur leicht veränderte und redigierte Blog als Buch und ein Jahr darauf das Fragment *Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman* (2014).

1.1 Blog und Faktualität

Herrndorfs Texte umfassen ein breites Spektrum narrativer Genres, deren Spezifika und Konventionen die Texte innovativ aufrauen.⁵ Dieses kreativ-öffnende Ausreizen von Schreibkonventionen zeigt sich auch beim Bloggen. Mit einem Blog wird darauf abgezielt, dass die Beiträge regelmäßig rezipiert werden, weshalb die neuen Inhalte zuerst präsentiert werden und eine Rezeption vom aktuellen Eintrag absteigend in die vergangenen Einträge nahegelegt wird. Herrndorf hingegen wählt eine aufsteigende chronologische Anordnung seiner Einträge, sodass sein Blog wie ein gedrucktes Tagebuch zu lesen ist, von vorne nach hinten. Mit dem Verzicht auf eine blogtypische Vernetzung über Verlinkungen oder Kommentarspalten integriert Herrndorfs Blog weitere Konventionen eines gedruckten literarischen Werks. Dass sich ein typisches Blog über eine Kommentarmöglichkeit und Verlinkung mit anderen Blogs vernetzt und *Arbeit und Struktur* aufgrund seiner fehlenden Interaktivität ein untypisches Blog ist, für diese Besonderheit findet Elke Siegel das gelungene Bild, dass das Buch „immer schon der Horizont des Blogs“⁶ gewesen sei.

Die Faktualität als eine blogtypische Schreibkonvention wird in der Forschung nicht aufgegriffen. Sowohl das „Ego blogging“ als auch das „Topic blogging“⁷ folgen

⁴ Herrndorf gibt in *Arbeit und Struktur* darüber Auskunft, dass er den Roman *Sand* als eine „nihilistische Wüste“ und als „Gegenpol zu Tschick und seiner Freundlichkeit konzipiert“ hat (Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 206).

⁵ Das spielerische, widerständige Unterlaufen und kreative Weiterentwickeln von Gattungstraditionen und deren eigenwillige Interpretation werden in Forschungsbeiträgen häufig als Zugang zu Herrndorfs Texten gewählt. Untersucht werden Herrndorfs literarische Auseinandersetzung mit dem Poproman (Johannes Franzen 2018b), der Coming-of-Age-Novel (Ralph Müller 2019), dem Bildungsroman (Jennifer Pavlik 2019), der Reiseliteratur (Stefan Hermes 2017), dem Interview (Hartmut Hombrecher 2019), dem Tagebuch (Nina Schmidt 2018) und dem Blog (Elke Siegel 2016).

⁶ Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 350.

⁷ Die Bezeichnungen stammen von Cornelius Puschmann 2010, S. 68–72. *Arbeit und Struktur* wäre Puschmanns Kategorien zufolge als ein Ego-Blog zu bezeichnen, denn der Autor widmet das Blog seinem Lebensvollzug.

der Grundprämisse faktualen Schreibens.⁸ Die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktualität beruht nach Gérard Genette auf dem Verhältnis von Autor (A) und Erzähler (N) gemäß „der Doppelformel $A=N \rightarrow$ faktuale Erzählung, $A \neq N \rightarrow$ fiktionale Erzählung, und das unabhängig vom (wahren oder unwahren) Inhalt der Erzählung, oder, wenn man will, vom fiktiven oder nichtfiktiven Charakter der Geschichte.“⁹ Genette spricht dieser Formel Gültigkeit für alle faktualen Erzählungen zu.¹⁰

Vor dem Hintergrund der medialen Zwitterhaftigkeit von *Arbeit und Struktur* ist es durchaus erwartbar, dass Herrndorf auch diese Konvention der Faktualität unterläuft. Das Blog gibt jedoch hinreichend eindeutige Faktualitätssignale, um die Identität von Autor und Erzähler annehmen zu dürfen. Faktualitätssignale sind als Pendant zu Fiktionsignalen¹¹ in eine Sprachhandlungspraxis eingebettet, die als spezifisch für ein faktuales beziehungsweise fiktionales Erzählen gelten kann. Unter Sprachhandlungspraxis wird die soziale und kulturelle Praxis verstanden, in der faktuale und fiktionale literarische Texte produziert und rezipiert werden. Gemäß dieser können Merkmale als spezifisch für faktuales Erzählen erkannt und eine adäquate Rezeptionshaltung eingenommen werden. Sendet ein Text sowohl Fiktionalitätssignale als auch Faktualitätssignale, gilt es abzuwägen, welche Rezeptionshaltung adäquat ist. Sowohl textuelle als auch paratextuelle Signale müssen dabei analysiert werden. Paratexte sind Textelemente, die den Haupttext rahmen. Gérard Genette unterscheidet werkinterne Peritexte, die materiell mit dem Werk verbunden sind (Name der Verfasser:in, Klappentext, Titel,

⁸ Philippe Lejeune stellt die These auf, dass diaristisches Schreiben ‚antifiktional‘ ist und belegt diese These mit Beispielen aus der Tagebuchliteratur (Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktio‘ 2014). Fiktionales Bloggen auf Dauer, Reichweite und ‚Gelungenheit‘ zu untersuchen, wäre für eine weitere Validierung dieser These sicher gewinnbringend. Aber dass fiktionales Bloggen eine Ausnahme in der Blogosphäre darstellt, ist ein erstes Argument für die Richtigkeit Lejeunes zunächst forsch erscheinender Hypothese.

⁹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 83 und 84.

¹⁰ Auch hier eröffnet die narrative Form des Blogs neue narratologische Fragestellungen, wie etwa nach der Faktualität anonymer und pseudonymer Blogs oder Blogs ohne sichtbare Erzähler, wie es vor allem bei Topic blogging häufig der Fall ist. Durch die Informationspflicht, die besagt, dass im Impressum der volle Name der verantwortlichen Person auf der entgeltlichen Website genannt werden muss, werden auch die Schreibkonventionen unentgeltlicher Blogs geformt. Wie verhalten sich Blogs ohne Informationspflicht zu diesen Schreibkonventionen? Welche Faktualitäts- und Fiktionalitätssignale werden gesendet? Herrndorf musste auch aus juristischen Gründen auf seinem Blog im Impressum seinen vollen Namen und seine Postadresse veröffentlichen, wodurch er aus der Autorrolle in seine Rolle als Privatperson gezwungen wurde und unliebsame Zuschriften und Besuche der Rezipierenden erhielt (siehe Abschn. 1.5 ‚Kommunikation und Kontrolle‘).

¹¹ Ich schließe mich Frank Zipfels Begriffsverwendung an, der in seiner systematischen Darstellung von textuellen und paratextuellen Signalen ‚Fiktionsignal‘ als Oberbegriff für ‚Fiktivitätssignale‘ (Ebene der Geschichte) und ‚Fiktionalitätssignale‘ (Ebene der Erzählung) verwendet. Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 234. Zu einer ausführlicheren Definition siehe auch Kap. 3, Abschn. 2.2 der vorliegenden Studie.

Gattungsbezeichnung etc.), und werkexterne Epitexte (Interviews, Feuilleton, Verlagswerbung).¹²

Um zu entscheiden, welche Rezeptionshaltung für Herrndorfs Blog adäquat ist, müssen die Fiktionalitäts- und Faktualitätssignale ausgewertet werden. Die Schreib- und Veröffentlichungsform des Blogs kann bezüglich *Arbeit und Struktur* als ein schwaches peritextuelles Faktualitätssignal gelten, da eine faktuale Schreibkonvention beim Bloggen zwar besteht, aber natürlich nicht von Herrndorf beachtet werden müsste. In der Buchfassung von *Arbeit und Struktur* wird die Faktualität nicht über den Klappentext, den Titel oder eine Gattungsbezeichnung, sondern durch Epitexte wie Interviews, Feuilleton, soziale Medien und durch die Textsorte ‚Sterbeblog‘ vermittelt. Ein starkes peritextuelles Faktualitätssignal, das näher ins Werk hineinreicht, stellt allein das Nachwort dar, in dem Marcus Gärtner und Kathrin Passig *Arbeit und Struktur* als „autobiographisches Projekt“¹³ bezeichnen. Die Rezipierenden, die den Text ohne epitextuelles Wissen lesen, aber mit literarischen Konventionen vertraut sind, vermuten wahrscheinlich aufgrund der autodiegetischen diaristischen Erzählform, dass der Text autobiographisch sein könnte.¹⁴ Das erste eindeutige textuelle Signal dafür, dass es sich hier um eine autobiographische Erzählung handelt, ist die im Text erwähnte Namensidentität von Erzähler und Autor.¹⁵ Sobald der Anspruch auf Faktualität kommuniziert wird, darf der Erzähler auf den Autor bezogen werden, den gemachten Behauptungen geglaubt und diese als nicht-erfunden betrachtet werden. *Arbeit und Struktur*¹⁶ fordert als faktualer Text dazu auf, eine Identität von Autor und Erzähler anzunehmen.

Die derart kommunizierte Faktualität hat die thesenstarke Herrndorf-Forschung nur bedingt überzeugt. In den Forschungsbeiträgen wird mit einer Reihe von Indizien die Beweisführung angetreten, dass der Text seine „Fiktionalität und ‚Gemachtheit‘“¹⁷ herausstellt, dass es sich um „Hybridisierung“¹⁸ und eine „Poetologie des Autofiktionalen“¹⁹ handelt, dass die zeitliche Deckungsgleichheit im

¹²Vgl. Gérard Genette: Paratexte, S. 12 und 13. Eine aktuelle Studie zu paratextuellen Markierungen von Fiktion legt Roman Kuhn vor mit *Wahre Geschichten, frei erfunden* (2018).

¹³Marcus Gärtner und Kathrin Passig: Nachwort, in: Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 444.

¹⁴Philippe Lejeune stellt die These auf, dass geübte Tagebuchleser:innen in der Lage sind, auf Anhieb zu durchschauen, wenn sie ein fiktionales Tagebuch vor sich haben. Das begründet er damit, dass fiktionale Tagebücher scheitern, wenn sie beanspruchten, die Realität zu ersetzen. Erst in der offenen Zurschaustellung der Fiktionalität können in dieser Form Meisterwerke hervorgebracht werden, wie die Gattung des Tagebuchromans verdeutlicht (Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 332).

¹⁵Vgl. Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 9.

¹⁶In diesem Kapitel beziehe ich mich mit der einfachen Nennung des Titels *Arbeit und Struktur* auf die Buchfassung; der Bezug auf das Blog ist hingegen immer expliziert.

¹⁷Matthias N. Lorenz: Wolfgang Herrndorf, S. 22.

¹⁸Marcella Fassio: „Ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann“, S. 323.

¹⁹Marcella Fassio: „Ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann“, S. 323.

Blog eine „Fiktion“²⁰ ist, dass das Ich im Text eine „Figur“²¹ darstellt, die Binarität von Fiktionalität und Faktualität dekonstruiert wird und von einer „life-fiction“²² bzw. einem „utopischen Selbstentwurf“²³ zu sprechen ist. Es wird gegen eine simplizistische autobiographische Lesart Sturm gelaufen, für die, soweit ich sehe, niemand in der Forschung initial Partei ergriffen hat. Fiktionalität wird in diesem Schattenkampf lose mit ‚Gemachtheit‘, Inszenierung, Erfundenheit und Literarizität verbunden, Faktualität mit Privatem, Unliterarischem und Faktizität.²⁴ Der Fiktionsbegriff und dessen Derivate werden in diesem Konglomerat begrifflicher Berührungen unpräzise und inkonsequent verwendet. Dank Frank Zipfels anwendungsfreundlichem klaren Begriffsinventar, zu dem er die ausufernde Fiktionstheorie filtrierte, sind solche Unpräzisionen vermeidbar.²⁵

Theorieferne und Intuition sind beim Erkennen von Fiktionalität zwar generell erfolgsversprechend, denn die Produktion und Rezeption fiktionaler Texte gründen auf Regeln und Konventionen, die „zumeist stillschweigend [gelten], ohne daß sie jeweils thematisiert werden müßten“²⁶. Die wissenschaftliche Rezeption von *Arbeit und Struktur* als (graduell) fiktionalem oder autofiktionalem oder unentscheidbarem Text verweigert sich jedoch gerade einer ersten partizipativ-intuitiven Lesart und setzt an ihrer statt eine beobachtend-distanzierte Auseinandersetzung. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit *Arbeit und Struktur* selbst nehme ich als Ausgangspunkt, um den Text vor dem Hintergrund einer ‚neuen Sichtbarkeit des Todes‘ zu interpretieren. Mithilfe fiktionstheoretischer Begriffe lassen sich die beiden Textebenen (Geschichte und Erzählen) differenziert beschreiben und die textuellen und paratextuellen Äußerungen interpretieren, um die adäquate Rezeptionshaltung zu ermitteln.

²⁰ Anja Swidinski: Multiperspektivität und interpretatorische Relevanz, S. 226.

²¹ Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 360.

²² Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 152. Nina Schmidt schreibt in englischer Sprache und im Englischen bezeichnete *fiction* ursprünglich Erzählprosa, avancierte aber zu einem erzähltheoretischen Begriff, der sich auf den Geltungsanspruch eines Werkes bezieht und daher eher mit dem deutschen Begriff der Fiktionalität zu übersetzen ist. Da Schmidt ihren Fiktionsbegriff nicht expliziert, haftet der Verwendung des Begriffs *fiction*, wie auch in vielen anderen englischsprachigen Forschungsbeiträgen, noch seine ehemalige unspezifische und zugegebenermaßen attraktive Bedeutungsbreite an.

²³ Marcella Fassio: Autopathographisches Schreiben in literarischen Weblogs, S. 91.

²⁴ Anja Swidinski untersucht beispielsweise, ob die Paratexte „eine stärker authentisch-autobiografische bzw. eine literarische Lektüre befördern“ (Anja Swidinski: Multiperspektivität und interpretatorische Relevanz, S. 225) und legt damit eine begrifflich nicht haltbare Dichotomie zugrunde.

²⁵ Ich stütze mich in diesem Kapitel, wie auch in der gesamten Studie, vor allem auf Frank Zipfels einschlägige fiktionstheoretische Studie *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (2001).

²⁶ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 281.

1.2 „Dämmerung“. Psychisch-funktionales Erzählen vs. Fiktionalisierung

Der Anfang eines Tagebuches wird fast immer hervorgehoben: es ist selten, daß jemand ‚einfach so‘ zu schreiben beginnt. Man markiert das neue Gebiet des Schreibens: durch den eigenen Namen, durch einen Titel, den man dem Tagebuch gibt oder eine kurze Selbstdarstellung.²⁷

Der erste Eintrag von *Arbeit und Struktur* verifiziert diese Beobachtung Philippe Lejeunes, denn der erste Eintrag ist als einziger undatiert und mit einem Wort, ‚Dämmerung‘, überschrieben. Als übergeordneter Kommentar zur fortschreitenden Entwicklung findet er in vielen Forschungsbeiträgen zurecht besondere Beachtung.²⁸

In diesem ersten Eintrag erzählt Herrndorf, wie er, „vielleicht zwei Jahre alt“²⁹, eines Morgens „zu Bewusstsein“³⁰ kommt. Er zitiert und transformiert damit den konventionellen Beginn von Autobiographien – die Nennung der Geburtsstadt und den Geburtstag – zu einer metaphorischen Geburt: die ‚Geburt‘ seines Bewusstseins und seiner Erinnerung. In dieser Geburtsmetapher ist die Aufkündigung einer symbiotischen Verschmelzung mit der Umwelt und das sich aus Objektbeziehungen herauslösende Subjekt das *tertium comparationis*. Das Objekthafte der Umwelt zeigt sich bei Herrndorf anhand körperlicher Erfahrungen, was sich im Anschluss an Niklas Luhmann als eine unvermeidbare Grunderfahrung des Subjekts fassen lässt, denn durch die „Identifikation mit dem eigenen Körper [...] lernt man rasch und unausweichlich, daß man nicht jemand anderes ist.“³¹ Die Identifikation mit dem eigenen Körper setzt bei Herrndorf mit einer ersten bewusst wahrgenommenen Visualisierung der Umwelt ein, die – wie er formuliert – „aus lauter kleinen roten, grünen und blauen Teilchen besteht, wie bei einem Fernseher, wenn man zu nah rangeht“³². Auf die pointillistisch wahrgenommene Umwelt folgt die Wahrnehmung, einen Körper zu *haben*, der eine Temperatur und eine Konsistenz hat, und daraufhin das Bewusstsein, ein Körper zu *sein*. Dieser Körper ist noch Teil einer gegenständlichen Umwelt: „Mein Körper hat genau die gleiche Temperatur und Konsistenz wie seine Umgebung, wie die Bettwäsche, ich bin ein Stück Bettwäsche, durch einen sonderbaren Zufall zu Bewusstsein gekommen

²⁷ Philippe Lejeune: *Wie enden Tagebücher?*, S. 397.

²⁸ Nina Schmidt liest den Eintrag als eine „Urszene“, die durch das Bett sowohl auf die Geburt als auch auf das Totenbett verweist (Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 138). Elke Siegel hält diesen Anfang für ein Tagebuch untypisch und versteht ihn als eine deutliche „Absage an die Zeitlichkeit des Tagebuchs“, zu der sich das anschließende Tagebuchschreiben als Widerspruch ergibt (Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 353).

²⁹ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

³⁰ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

³¹ Niklas Luhmann: *Die Form „Person“*, S. 145.

³² Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

[...].³³ Zuletzt münden die Sinneseindrücke in einen Wunsch, nämlich in den Wunsch, „dass es immer so bleibt.“³⁴ Auch nachdem die Situation vergangen ist, richtet sich Herrndorfs Wünschen auf diesen verlorenen Augenblick: „immer dachte ich zurück, und immer wollte ich Stillstand, und fast jeden Morgen hoffte ich, die schöne Dämmerung würde sich noch einmal wiederholen.“³⁵

Das so klar erinnerte Erleben eines zweijährigen Kindes fordert aufgrund seiner Ungewöhnlichkeit Hypothesen der lesenden Person heraus. Matthias Lorenz meldet an dieser Stelle Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers an und verbindet diese mit Fiktionalität (was insofern folgerichtig ist, als unzuverlässiges Erzählen nicht ausschließlich, aber vor allem in fiktionalen Texten vorkommt)³⁶. *Arbeit und Struktur* ist für Matthias Lorenz:

nur bedingt belastbar als [...] Werkstattbericht, der Aufschluss über die Werke seines Schöpfers gibt. Nicht weniger führt der Blog vor Augen, in welcher Weise Herrndorf sich als literarischer Autor inszeniert hat: Schon der allererste Eintrag („Dämmerung“) stellt die Fiktionalität und ‚Gemachtheit‘ des gesamten Projekts deutlich aus in der künstlichen Rekonstruktion der Wahrnehmung eines Zweijährigen, die aufgrund der frühkindlichen Amnesie weder möglich ist, noch den Gattungskonventionen eines Onlinetagebuchs gerecht wird. Herrndorf ist nicht zu trauen.³⁷

Die Behauptung, sich an die Morgendämmerung detailliert erinnern zu können, gilt Matthias Lorenz als falsch, da ihm eine derart frühe Erinnerung als unmöglich und die Erzählung darum als unplausibel erscheint. Damit wird die Erzählung unzuverlässig und fantastisch, was nach Frank Zipfel ein Kriterium für Fiktionalität ist, denn wenn ein Text von Dingen handelt, „die nach den Vorstellungen der herrschenden Wirklichkeitskonzeption als nicht möglich angesehen werden müssen, wird der Leser die erzählte Geschichte als fiktiv ansehen und damit den Erzähl-Text als fiktionalen rezipieren.“³⁸ Möchte man das vorgebrachte Argument Lorenz’ dort entkräften, wo es selbst ansetzt, nämlich bei einem Abgleich mit dem real möglichen infantilen Erinnerungsvermögen, ließe sich mit Verweis auf den Entwicklungspsychologen Tilmann Habermas sagen, dass die „ersten zwei bis drei Lebensjahre [...] der dunkle Fleck jeder Lebensgeschichte“³⁹ sind. Die Erinnerung an die Zeit, in der man „vielleicht zwei Jahre alt“⁴⁰ gewesen ist, liegt demnach an

³³ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

³⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

³⁵ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

³⁶ Bei einem narratologisch unspezifischen Begriff des unzuverlässigen Erzählens, kann auch autobiographisches Erzählen unzuverlässig sein bis hin zu der von Jerome Bruner geäußerten Hypothese, dass alle Menschen unzuverlässige Erzähler der eigenen Lebensgeschichte sind (Jerome Bruner: *Life as Narrative* 1987).

³⁷ Matthias N. Lorenz: *Wolfgang Herrndorf*, S. 22.

³⁸ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 234.

³⁹ Tilmann Habermas: *Identität und Lebensgeschichte heute*, S. 650.

⁴⁰ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

der Grenze, aber unter Umständen im Bereich des Möglichen.⁴¹ Hätte Herrndorf seine erste Erinnerung in die ersten Lebenswochen oder gar vor die Geburt gelegt, wäre das gemäß der herrschenden Wirklichkeitskonzeption als ein Fiktions-signal zu werten. In psychoanalytischen Studien zu dem Körpergedächtnis (*Body Memory*) wird davon ausgegangen, dass selbst pränatale und frühe postnatale Erinnerungen ins Bewusstsein gelangen können.⁴² Eine solche Erinnerung müsste jedoch als eine analytisch ausgelöste Assoziation markiert sein, da sie dem konventionellen Weltwissen zu sehr widerspricht.⁴³

Eine Alternative zu der Fiktionalisierungs-Hypothese stellt die Annahme dar, dass der erste Eintrag an dieser prominenten Stelle der Erzählung durch die psychisch-funktionale Erzählmotivation auf die narrative Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod vorausweist. Herrndorfs Erinnerung aktualisiert im Präsens Vergangenes und bezieht den Wunsch, „dass es immer so bleibt“⁴⁴, auf die Gegenwart. Damit wird eine Doppelerfahrung von Zeit evoziert, nämlich der Erfahrung von verllorener Einmaligkeit, aber auch der Erfahrung von Iterativität und Dauer: „immer dachte ich zurück, und immer wollte ich Stillstand, und fast jeden Morgen hoffte ich, die schöne Dämmerung würde sich noch einmal wiederholen.“⁴⁵ Die Dauer vollzieht sich nicht in der wirklichen Wiederholung eines Augenblicks, sondern in der Wiederholung des Wunsches.

Mit dem Wunsch und seiner immerwährenden Enttäuschung, die im Wünschen liegt, wird eine mögliche Ersatzerfahrung entworfen, an die sich die Enttäuschung über das eigene – endliche, bald endende und womöglich für immer verlorene – Sein

⁴¹Die Erinnerungsleistung von Kindern darf generell nicht unterschätzt werden, da empirische Studien belegen, dass ‚beobachtete Kindheit‘ und ‚erinnerte Kindheit‘ in der Lebensgeschichte von gesunden 30-Jährigen nicht signifikant auseinanderklaffen. Eine solche prospektive Längsschnittstudie wurde von Sylvia Brody in den 1960er Jahren gestartet und bis zum 18. Lebensjahr von Brody selbst und bis zum 30. Lebensjahr von Henry Massie und Nathan Szajnberg fortgeführt (Henry H. Massie und Nathan M. Szajnberg: *Lives Across Time/Growing up* 2018).

⁴²Vgl. Thomas Fuchs: *Body Memory and the Unconscious*.

⁴³In *Robinsons blaues Haus* (2012) von Ernst Augustin, das in dieser Studie ebenfalls exemplarisch untersucht wird, beginnt die Lebensgeschichte des Ich-Erzählers auch mit einer ‚unmöglichen‘ Erinnerung eines Zweijährigen und interessanterweise wird auch hier der Blick eines Zweijährigen aus seinem Bettchen heraus beschrieben: „Ich kann nicht sagen, daß ich eine unglückliche Kindheit hatte, eine etwas enttäuschende vielleicht: Sie fand in einem länglichen Zimmer mit ausnehmend häßlicher Tapete statt, die mich allerdings bereits mit zwei Jahren beeinträchtigte. Tatsächlich habe ich eine bleibende Erinnerung an die versetzten Rauten und Maiskolben auf graugrünem Grund. Lag da in meinem Bettchen und folgte dem Rautenverlauf vom Fenster über die Längswand bis zur Tür, mehr und mehr der Überzeugung, daß diese Welt definitiv nicht bewohnbar sei.“ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 18. Da es sich bei Augustin um eine fiktionale Erzählung handelt, fällt diese Merkwürdigkeit nicht auf, da sie von größeren Unplausibilitäten übertrumpft wird. Den Vergleich der Kindheitserinnerungen führe ich in dem Abschn. 3.4 (*Lebensgeschichtliches Erzählen*) fort.

⁴⁴Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

⁴⁵Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

anschmiegt.⁴⁶ Die konflikthafte Situation des Geborenwerdens wird modelliert und zum Ausgangspunkt der Lebensgeschichte, bei der es sich nicht um ein „stabiles Produkt [handelt], sondern wesentlich um die Fähigkeit, die subjektive Lebensgeschichte immer wieder und angesichts neuer Erlebnisse neu zu erzählen“⁴⁷. Gerade wenn das Hier und Jetzt durch ein Erlebnis bedroht ist, wird diese Fähigkeit auf die Probe gestellt. Deshalb kann gerade der erste Eintrag ‚Dämmerung‘ als ein Signal von autobiographischer Zuverlässigkeit verstanden werden, da hier aus der Notwendigkeit heraus, die eigene Lebensgeschichte angesichts der bedrohlichen Situation (erneut) zu erzählen, eine existentielle Einheit von Erleben und Erzählen beschworen wird – selbst wenn es eine unmögliche oder zumindest ungewöhnlich frühe Erinnerung beinhaltet.

Das Erzählen psychisch-funktional zu deuten, lässt die Rezipierenden die unmöglich-ungewöhnliche Erinnerung als einen Ausschnitt aus einem psychischen Wirklichkeitskontinuum verstehen.⁴⁸ Das Wirklichkeitskontinuum, auf das sich die Erzählung referenziell bezieht, gilt Andreas Kablitz generell als ein textuelles Faktualitätssignal. Die selektierte Geschichte ist nur eine Geschichte aus einer unendlichen Menge von Erzählungen über dieses Wirklichkeitskontinuum, während fiktionale Erzählungen auf kein Wirklichkeitskontinuum verweisen.⁴⁹ Ein psychisches Wirklichkeitskontinuum bedeutet, dass die Auswahl von erzählten Ereignissen erst im Hinblick auf eine Psyche, die im Textausschnitt *nicht* in all ihren unendlich möglichen Aussagen repräsentiert ist, als sinnvoll und sinnstiftend erscheint.

Wenn auf eine textimmanente Interpretation des Textes mithilfe eines psychischen Wirklichkeitskontinuums verzichtet wird, verschwindet das dechiffrierte Erzählen der Katastrophe des eigenen Todes und damit der Auslöser für den Erzähleinsatz. Ohne diesen Auslöser geht auch ein Hauptmerkmal narrativer Texte verloren: Nach William Labov müssen alle Erzählungen die Wichtigkeit dessen, worum es in der Erzählung geht, zu Beginn herausstellen und um jeden Preis verhindern, dass sich die Rezipient:in beim Zuhören oder Lesen fragt ‚So what?‘.⁵⁰

⁴⁶In Kap. 3, Abschn. 4.2 habe ich die Axiomatik entwickelt, dass der eigene Tod keine Erfahrung ist, auf die ein diesseitiges empirisches Urteil gründen könnte. Gleichzeitig liegt in der Unentscheidbarkeit über eine mögliche Todeserfahrung ein aporetischer Appell, d. h. eine Aufforderung, den eigenen Tod trotz der potenziellen Vergeblichkeit erfahrbar zu machen und die Vorstellung des eigenen Todes in das Netz der zur Verfügung stehenden Erfahrungen zu integrieren.

⁴⁷Tilmann Habermas: *Identität und Lebensgeschichte heute*, S. 664.

⁴⁸Vgl. Andreas Kablitz: *Erzählung und Beschreibung*.

⁴⁹Siehe auch Kap. 4, Abschn. 2.3 (*Emplotment als ‚Hineindichtung eines Subjekts‘*).

⁵⁰Vgl. William Labov: *Language in the Inner City*, S. 370 und 371. Das Konzept der Erzählwürdigkeit oder des Erzählwerts (*tellability*) führe ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 ein und erläutere es in Kap. 4, Abschn. 1.5 (*Zum Erzählwert des Todes*) an einem Textbeispiel ausführlicher.

Lorenz' Hypothese, dass es sich bei Herrndorfs Erinnerung um eine literarische Autorinszenierung handelt, ist eine externe Erklärung, die das Paradox aufzulösen scheint. Da sie aber auch einen Eintritt in die Fiktion nach sich zieht, sollte sie sich auch im Zusammenhang des weiteren Textes zumindest als plausibel und besser noch als förderlich für das Textverständnis erweisen. Der Eintritt in die Fiktion bedeutet die weitreichende Suspension des Wahrheitsanspruchs des Textes und ist – so Gérard Genette – „gleichbedeutend mit dem Verlassen des gewöhnlichen Sprachgebrauchs, der von der Sorge um die Wahrheit oder um die Überzeugungskraft, welche die Kommunikationsregeln und die Deontologie des Diskurses bestimmen, geprägt ist.“⁵¹ Auf die festgestellte Fiktionalität folgt ohne einen solchen Eintritt in die Fiktion keinerlei rezeptionsästhetische Konsequenz. Die Widerspenstigkeit des Textes bei der Einbettung in die Sprachhandlungspraxis der Fiktion zeigt sich nicht zuletzt daran, dass selbst in dem Fiktionalisierungspostulat eine faktuale Lesart gleichsam durch die Hintertür wieder hineingelassen wird: In der Annahme, dass die Funktion des Erzählens die Inszenierung oder die Imagepflege eines posthumer Schriftsteller-Ichs ist, werden Erklärungen für paradox anmutende Textphänomene in einem Wirklichkeitskontinuum Herrndorfs gesucht, das man bei der Rezeption eines fiktionalen Textes nicht bemühen müsste (und sollte).

Ich fasse meine bisherige Argumentation zusammen: Der Eintrag ‚Dämmerung‘ steht an einer prominenten Stelle, und zwar am Anfang. Dieser zählt, wie Adolf Haslinger schreibt, zu „den reizvollsten Stellen eines Textes (oder Buches) [...]. Das weiß der Autor ebenso wie der Interpret. Der Textanfang kommt der Interpretation mit wichtigen Hinweisen und bedeutsamen Signalen entgegen. Der verständnisvolle Interpret sucht sie.“⁵² Da Herrndorf eine chronologisch aufsteigende Leserichtung vorgibt, sichert er dem Eintrag ‚Dämmerung‘ auch im Blog diese bedeutungstragende Position. Der erste Eintrag verweist an dieser prominenten Stelle der Erzählung als ein bedeutsames Signal auf die narrative Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod und fungiert als Indikator einer psychisch-funktionalen Erzählmotivation. Die alternative Deutung, dass es sich hier um eine Fiktionalisierung handelt, verliert schnell ihre Hoheit, wenn darauf weder eine Spaltung von Autor und Erzähler folgt, noch eine vom Autor losgelöste autonome Antwort auf die Frage gegeben werden kann, was die präsentische Erzählung einer so frühen und möglicherweise unwahrscheinlichen Kindheits Erinnerung im Hinblick auf den folgenden Text motiviert.

⁵¹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 19 und 20.

⁵² Adolf Haslinger: ‚Biographismus‘ in der Gegenwartsliteratur, S. 12.

1.3 *War Wolfgang Herrndorf am 09.04.2012 im Plötzensee schwimmen? Zum Umgang mit Erfundenheit und Nicht-Wissen*

Die nachgewiesene Erfundenheit mancher Details in *Arbeit und Struktur* ist ein weiterer Grund dafür, dass von ‚Fiktionalisierungen‘ gesprochen wird. Lore Knapp leistet diesbezüglich detektivische Arbeit:

Nur als sehr aufmerksamer und informierter Leser erkennt man kleine Fiktionalisierungen, erkennt, dass hier mit der Foucault-Gesellschaft der Luhmann-Verein in der Manteuffelstraße gemeint ist, dass im Vergleich mit der Berliner Wirklichkeit durchaus kleine Ungenauigkeiten bestehen.⁵³

Die Suche nach Realien impliziert ein semantisches Verständnis von Fiktionalität und Faktualität.⁵⁴ In semantischen Theorien wird anhand des Kriteriums der Referenzialität entschieden, ob ein Text faktual oder fiktional ist. Demnach verweisen in einem faktualen Text die Personen, Räume und Handlungen auf eine real existierende Wirklichkeit während es in einem fiktionalen Text keine Entsprechung der erzählten Gegenstände in der Wirklichkeit gibt. Ob es am 16. Dezember 2011 gescheit hat – wie Herrndorf schreibt – ließe sich mit meteorologischer Recherchearbeit noch herausfinden. Ob Herrndorf am 9. April 2012 wirklich im Plötzensee geschwommen ist, lässt sich jedoch sicher nicht nachprüfen. In den meisten Fällen ist also gar nicht nachprüfbar, ob die jeweils dargestellte Welt wie behauptet real oder fiktiv ist.⁵⁵

Eine pragmatische Fiktionstheorie setzt an diesem Punkt an, da sie die Fiktionalität nicht über die Erfundenheit der Gegenstände definiert, sondern als einen Sprechakt, der keinen Anspruch auf Referenzialität erhebt.⁵⁶ Nicht das Erzählte, also nicht die Geschichte wird als faktual oder fiktional bezeichnet, sondern der *Erzählakt*.⁵⁷ Dass die Foucault-Gesellschaft erfunden ist, ist für den Textstatus zweitrangig, solange der Text glaubhaft den Anspruch erhebt, dass diese nicht erfunden ist. Ob Herrndorf am 9. April 2012 wirklich schwimmen war, ist irrelevant, solange der Text nicht Signale gibt, daran zu zweifeln. Dass sich auf der Ebene der Lebensgeschichte Spielereien mit Erfindungen und Halbwahrheiten oder gar Lügen tummeln, die auf Ungenauigkeiten, Selbst- und Fremdtäuschungen oder besondere Darstellungsabsichten zurückgehen können, ist nie auszuschließen.

⁵³ Lore Knapp: Künstlerblogs, S. 29 und 30.

⁵⁴ Siehe auch Kap. 3, Abschn. 2.1 (*Semantische und pragmatische Fiktionstheorie*).

⁵⁵ Vgl. Monika Fludernik: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, S. 115.

⁵⁶ Die semantische und pragmatische Fiktionstheorie wurde bereits eingeführt und hier kurzfristig in Erinnerung gerufen. Für eine ausführlichere Erklärung, wie sich semantische und pragmatische Ansätze unterscheiden, siehe Kap. 3, Abschn. 2.1 (*Semantische und pragmatische Fiktionstheorie*).

⁵⁷ Monika Fludernik: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, S. 116.

Der Vorteil einer kommunikationsorientierten Fiktionstheorie ist, dass nicht auf der Suche nach Realien alle Straßen auf Richtigkeit abgewandert und Tatsachenbehauptungen auf ihren Wirklichkeitsgehalt überprüft werden müssen, sondern Hypothesen am Untersuchungsgegenstand selbst, am Text, überprüft werden können. Im pragmatischen Verständnis kann ein Detail einer erzählten Welt wie hier in dieser kleinen Spielerei Herrndorfs nachweislich erfunden sein, was den Erzählakt nicht ins Fiktionale umschlagen lässt.⁵⁸ Um Missverständnisse zu vermeiden, sollte darum auf der Ebene des Erzählens von Faktualität und Fiktionalität, und auf der Ebene der Geschichte von Faktizität und Fiktivität gesprochen werden.⁵⁹ Mithilfe dieser Terminologie lässt sich die Foucault-Gesellschaft als ein fiktives Element innerhalb des faktualen Textes *Arbeit und Struktur* beschreiben.

1.4 *Sich selbst zeigen. Zur Authentizität der Fotografien*

Zwei mögliche Kriterien für Authentizität sind Faktizität und Intimität: Wenn die erzählte Geschichte wirklich passiert ist und darin etwas Persönliches über die autobiographische Erzähler:in mitgeteilt wird, kann ein Text als authentisch gelten.⁶⁰ Bei der Diskussion, wie authentisch *Arbeit und Struktur* ist, haben neben dem ersten Eintrag ‚Dämmerung‘ vor allem die Fotografien und besonders die Selfies Herrndorfs das Interesse der Forschung geweckt. Die Fotografien werden ebenfalls als Ausdruck eines wirklichen, authentischen und privaten Erlebens hinterfragt. Marcella Fassio stellt fest, dass in den Fotografien und dem Video⁶¹ in *Arbeit und Struktur* authentisches Erleben lediglich „suggeriert“ wird: „Das Autor-Subjekt suggeriert durch Fotografien und Video die Authentizität des Erlebten, gleichzeitig ist jedoch gerade die Inszenierung dieser Authentizität ein Signal der Fiktionalisierung des Blogs, da sie dessen Stilisierung und Gemachtheit betont.“⁶² Fassio bezieht sich dabei auf Dirk Niefanger, der Realitätsreferenzen beschreibt, die „die Homogenität der fiktiven Diegese stören, indem sie auf eine faktische Welt außerhalb dieser verweisen und so die Gemachtheit, mithin eben

⁵⁸ Aufgrund der Fluidität zwischen Spielerei, Lüge mit Täuschungsabsicht und Fiktion ist eine systematische Antwort auf die Frage, bis zu welchem Grad ein Text trotz fiktiver Elemente als faktual gilt, nicht möglich, sondern kann nur für Einzeltexte unter Aufstellung plausibler Hypothesen beantwortet werden.

⁵⁹ Vgl. Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität.

⁶⁰ Vgl. Kap. 3, Abschn. 2.4 (*Authentizität*).

⁶¹ In dem Video isst Herrndorf Ravioli und zitiert dabei das Gedicht *In der Heimat* von Georg von der Vring. Das Video ist noch heute zugänglich: www.wolfgang-herrndorf.de/wp-content/uploads/2011/08/Film-am-06-09-2011-um-18.25.mov [27.08.2020].

⁶² Marcella Fassio: „ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann“, S. 318. Ich schlage in dem Abschn. 1.9 (*Arbeit und Struktur als faktualer Text*) eine vollständige Übertragung von Barthes Konzept vor (=Faktualer Text stellt mit Fiktivitätseffekten seine Faktualität aus.)

die Fiktionalität und nicht die – wenn auch partielle – Faktualität der literarischen Welt sichtbar machen.⁶³ Niefanger beschreibt *effet de réel* im klassischen Barthes'schen Sinne, nämlich als Realitätsreferenzen in fiktionalen Texten, die die Fiktivität signalisieren. Marcella Fassio überträgt das Barthes'sche Konzept (=Fiktionaler Text stellt über Wirklichkeitseffekte die Fiktivität aus) nur zur Hälfte auf faktuale Texte (=Faktualer Text stellt über Gemachtheitseffekte die Fiktivität aus), wodurch das Konzept missverstanden und eine Fiktionalisierung von *Arbeit und Struktur* irrtümlich abgeleitet wird.

Unabhängig von den Barthes'schen Realitätsreferenzen können Stilisierung und Gemachtheit dann Fiktionalisierung signalisieren, wenn daraus eine Suspension des Wirklichkeitsanspruchs hervorgeht.

Die Hypothese, dass durch die inszenierte Authentizität eine Fiktionalisierung erfolgt, lässt sich anhand der Fotografie zum Blogeintrag am 21. August 2022 probeweise durchexzerzieren. Auf dieser hält Herrndorf einen Zettel in die Kamera, auf dem er sich laut Blogeintrag versucht hat, schriftlich seinen Freund:innen während eines epileptischen Anfalls mitzuteilen. Würde diese inszenierte Authentizität ein Fiktionsignal darstellen, bedeutete dies, dass Herrndorf den Wirklichkeitsanspruch suspendiert und glauben macht, dass er den epileptischen Anfall gar nicht oder ganz anders erlebt hat, und es kein Notizblock gab oder die Wörter, die auf der Fotografie auf dem abgerissenen Blockblatt zu lesen sind, nicht von Herrndorf in der beschriebenen Situation verfasst wurden, dass also ein wesentliches Element der Erzählung erfunden ist. Fiktionalität bedeutet nicht Gemachtheit, sondern Erfundenheit der Gegenstände (semantische Definition) oder dass kein Anspruch auf Referenzialität erhoben wird (pragmatische Definition). Wenn kein Eintritt in die soziale Praxis der Fiktion und eine Erfundenheit angenommen wird, bleibt das Postulat einer Fiktionalisierung auch hier ohne Konsequenz.

Um zu entscheiden, ob die Fotografien authentisch sind, muss neben der Feststellung der Faktualität gefragt werden, inwiefern Persönliches oder Intimes preisgegeben wird. Die Fotografien zeigen Herrndorf im Urlaub, mit Freunden, in der Psychiatrie, nach der Gehirnoperation und in ähnlich privaten Situationen oder mit besonderen Gegenständen wie seinem Notizbuch. Elke Siegel konstatiert, dass der Eindruck von Lebensnähe unterlaufen wird, was sie anhand der Fotografie festmacht, auf der laut Blogeintrag zu sehen ist, wie „31 Jahre Briefe, 28 Jahre Tagebücher“⁶⁴ von Herrndorf in der Badewanne eingeweicht und zerstört werden. Die Fotografie hat Siegel zufolge die Funktion, „eine deutliche Schranke aufzuzeigen: zwischen der einstigen Praxis der Tagebuchaufzeichnungen, d. h. der ‚privaten‘ Verschriftlichung eines Ich, und der Figur des Ich im Blog.“⁶⁵

⁶³ Dirk Niefanger: Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman, S. 57 und 58.

⁶⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 232.

⁶⁵ Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 360.

Diese Fotografie besäße

eine Wucht von Intimität, die ein anderes Licht auf das Video und dessen Effekt von Präsenz und Lebensnähe wirft. Vielmehr erscheint das Video nun als Performance, in der ein (Blog-)Autor als öffentliche Person entworfen wird: ein posthumes Ich im Prozess seiner Konstruktion.⁶⁶

Dass alte Tagebücher und misslungene Zeichnungen als Spuren eines bereits abgelegten Ich-Entwurfs beseitigt werden, das Ich neu auf die aktuelle Situation hin entworfen wird, dass allzu Intimes im Blog ausgespart wird, all das erscheint mir kein Zeichen für mangelnde Lebensnähe und ‚Performance‘ zu sein, sondern umgekehrt als gelungene Authentifizierungsstrategie. Die Fotografie zeigt ein wichtiges Moment lebensgeschichtlichen Erzählens, nämlich das sich neu Entwerfen mit Blick auf die gegenwärtige Situation. Herrndorf macht sich in Anbetracht seines Todes Gedanken, wie er als Person und Schriftsteller erinnert werden möchte. Die ‚Konstruktion eines posthumer Ichs‘ und ‚Präsenz und Lebensnähe‘ widersprechen sich nicht, sondern sind in ihrer psychischen Kausalität aufeinander bezogen.

Die Annahme, dass die Lebensnähe der Fotografien authentisch ist, ermöglicht insbesondere, die Fotografien von Herrndorfs Gesicht als Arbeit am verlorenen Objekt zu deuten. Im Betrachten einer Fotografie entsteht kein gegenseitiges Sich-Anblicken, sondern das Phänomen der veröffentlichten Selfies bedeutet, wie Käte Meyer-Drawe sagt, sich sehen lassen „ohne angeblickt zu werden.“⁶⁷ Nicht nur fehlt dem Selfie der Blick des anderen, sondern ihm fehlt auch der Blick desjenigen, dessen Gesicht abgebildet ist. Im Betrachten des eigenen Gesichts in einer Fotografie ist das Gesicht nicht lebendig und begegnet sich selbst nicht, weil es wie ein Standbild nicht auf sich selbst reagieren kann:

Das eigene Gesicht, das nicht mit der Begegnung seiner selbst rechnet, gleicht einer Maske, die mir nur von innen gegeben ist, ausgestattet mit einer Mimik, welche ich in den Gesichtern von anderen gelernt habe. Mit der Konzentration auf das eigene Bild beruhigt sich die Lage unmittelbar, indem mein Gesicht die Resonanz auf die anderen in seinem Standbild verliert.⁶⁸

Derart zur Ruhe gekommene Gesichter zeigen die Selfies Herrndorfs. Die Ausführungen Hans Beltings, der das Sterben als Bildwerdung bezeichnet, lässt dem Anschein nach nicht auf eine positive Funktion von Bildern schließen:

Der Schrecken des Todes liegt darin, daß sich vor aller Augen und mit einem Schlage in ein stummes Bild verwandelt, was gerade noch ein sprechender, atmender Körper gewesen ist. [...] Sie verloren den Toten, der am Leben der Gemeinschaft teilgenommen hatte, an ein bloßes Bild.⁶⁹

⁶⁶Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 360.

⁶⁷Käte Meyer-Drawe: Zur Tücke von Selbstverhältnissen, S. 22. Anders sieht das Nina Schmidt, die schreibt, dass Herrndorf, „who made his diary available for anyone to read, and himself to be looked at, is looking back“ (Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 154.)

⁶⁸Käte Meyer-Drawe: Zur Tücke von Selbstverhältnissen, S. 24.

⁶⁹Hans Belting: *Aus dem Schatten des Todes*, S. 95.

Die Beschäftigung mit dem eigenen Gesicht kann wie beim Wünschen ein Erfahrungssubstitut darstellen, an dem bewusst oder unbewusst versucht wird, den Tod zu bewältigen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Momente der Konstruiertheit psychisch-funktional plausibilisiert werden können und keine Fiktionalisierung signalisieren. Die Fotografien als Teil der Authentifizierungsstrategie anzuerkennen, bedeutet nicht, zu glauben, (1) dass die Fotografien das Leben und Erleben Wolfgang Herrndorfs in einem 1:1-Verhältnis abbilden. Die Darstellung kann verzerrt und subjektiv eingefärbt sein, Privates und Intimes auslassen und Störendes und Unzusammenhängendes in eine textuell-bildlich stimmige Darstellung bringen. Dazu gehört auch, dass Texteinträge und Fotografien zeitlich verzögert hochgeladen werden.⁷⁰ (2) Die Authentizität der Fotografien ermächtigt Rezipient:innen nicht zu der Annahme, die Lebenswirklichkeit des Verfassers vollständig fassen zu können. Das Fremdverstehen ist begrenzt und umso begrenzter bei der Rezeption eines literarischen autobiographischen Textes.

1.5 *Kommunikation und Kontrolle*

Die ursprüngliche Auslegung des Blogs als eine „Mitteilungsveranstaltung für Freunde und Bekannte in Echtzeit“⁷¹ legitimiert ebenfalls die Wahl eines pragmatisch-kommunikativen Modells von Faktualität, nach dem „der Erzählakt faktual bzw. fiktional“⁷² ist. Als die Ärzt:innen bei Herrndorf den Hirntumor diagnostizierten, begann er das Blog, um „alle Fragen zu beantworten und Zeit zu sparen“⁷³. Angesichts der sich drastisch reduzierenden Lebenszeit war das eine pragmatische Entscheidung, Gespräche in eine Kommunikationsform zu überführen, die das dialogische Moment stark zurücknimmt. Das Blog nutzt Herrndorf als einen einseitigen Kommunikationskanal: In dieser Kommunikationssituation verbleibt das Rederecht bei Herrndorf, der das Zeit- und Aufmerksamkeitsbudget

⁷⁰Anja Swidsinski hat festgestellt, dass die oft suggerierte zeitliche Deckungsgleichheit von Erleben und Bloggen bei *Arbeit und Struktur* nicht vom Medium vorgegeben wird, also nicht direkt beim Bloggen die genaue Zeitangabe verknüpft wird, sondern Produkt literarischer Intention ist oder sein kann (Anja Schiwinski: Multiperspektivität und interpretatorische Relevanz, S. 226). Möglicherweise hat Herrndorf Beobachtungen, Gedanken und Erlebnisse unterwegs zeitnah in seinem Notizbuch festgehalten oder eine Fotografie gemacht hat und diese dann zeitlich verzögert im Blog hochgeladen. Das Abweichen von der Faktizität lässt sich plausibilisieren mit der Lebensnähe des Blogs und der psychodynamischen Funktion des Schreibens. Das Glätten von zeitlichen Inkohärenzen zugunsten einer nachvollziehbaren Erzählung steigert die Narrativität und auch das Maß an Literarizität und ermöglicht dem Erzähler, sich der eigenen Bedeutsamkeit durch das Schaffen eines literarischen Werkes zu vergewissern.

⁷¹Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 405.

⁷²Monika Fludernik: *Narratologische Probleme des faktualen Erzählens*, S. 116.

⁷³Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 405.

nicht teilen muss und sich ganz den Fragen widmen kann, wie es ihm geht, was er gemacht, gedacht, gearbeitet, gelesen und geträumt hat. Zusätzlich spart er Zeit, da er all dies nur einmal erzählen muss und nicht allen befreundeten Personen einzeln. Dazu kommt, dass der direkte Kontakt zwischen seinem Bekanntenkreis und ihm als „Todgeweihten“⁷⁴ schwer oder unmöglich geworden ist. In deren Alltagserzählungen fehlt der Tod als relativierende Größe völlig, wie in der folgenden Begegnung mit einem Bekannten: „Jochen hat einen wunderschönen Ausblick über Berlin und jammert die ganze Zeit, wie viel schöner es in einer früheren Wohnung gewesen sei und wie viel schöner dort, bevor jemand renovierte usw. usf. Meine Schmerzgrenze für so was ist noch mal deutlich gesunken.“⁷⁵ Der Tod kann aber als Realität auch *zu* präsent sein, was die ‚Jana-Krise‘ auslöst:

Am Nachmittag ruft mich Jana mit belegter Stimme an. Sie hatte mich im Krankenhaus schon einmal mit belegter Stimme angerufen, und ich hatte sie gebeten, es nicht wieder zu tun. In ihrer Empathie schwingt etwas mit, das ich nicht verarbeiten kann, eine Mitteilung über meinen wahren, traurigen Zustand, eine Information, die ich mittlerweile erfolgreich verdrängt habe.⁷⁶

Die ‚Jana-Krise‘ endet mit einem Kontaktabbruch. In der unilateralen Kommunikationssituation des Blogs kann sich Herrndorf mitteilen, ohne Gefahr zu laufen, eine Gegenrede zu erhalten, die möglicherweise eine zeit- und kraftraubende Krise auslöst. Im Blog kann sich Herrndorf seinen Freund:innen erklären, die ihn in den richtigen Momenten nicht zu ernst nehmen sollen. Dies erscheint auf den ersten Blick kontraintuitiv, denn gerade diese monologisch anmutende Blog-Kommunikation ist ein Heraustreten aus der Einsamkeit, was, so Philippe Lejeune, ein häufiges Movens von Tagebuchschreibern darstellt.⁷⁷

Die Form des Erzählens, die Herrndorf mit dem Blog gewählt hat, ist eine Form der kontrollierten Kommunikation, die auf das transgressive oder unverständige Verhalten der Umwelt reagiert. Das Erleben von kontrollierter Kommunikation entfaltet darüber hinaus einen Kontroll- und Selbstwirksamkeitseffekt, der auch angesichts von Krankheit und Tod eine positive Funktion erfüllt. Der sich ankündigende Tod ist nach Emmanuel Lévinas „eine Erfahrung der Passivität des Subjekts, das bisher aktiv gewesen war, das selbst da aktiv blieb, wo es von seiner eigenen Natur überwältigt worden war“⁷⁸. Die Kontrolle der Kommunikationssituation kann den Schaden, der durch den großen eigentlichen Kontrollverlust angesichts des nahenden Todes entstanden ist, nicht beheben, aber zumindest im Simulakrum handhabbarer machen. Die Kontrolle erstreckt sich jedoch nur auf das Blog selbst, da eine zeitversetzte Reaktion über andere Kommunikationskanäle ja dennoch stattgefunden hat, wie dem Blog entnommen werden kann.

⁷⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 60.

⁷⁵ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 68.

⁷⁶ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 129.

⁷⁷ Vgl. Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktio‘*, S. 337.

⁷⁸ Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, S. 43.

Die Reaktionen seiner Freunde und Freundinnen auf seine Mitteilungen im Blog beschreibt Herrndorf jedoch auffällig selten: Ob und wie beispielsweise Jochen auf die Erzählung seiner luxuriösen Alltagsprobleme reagiert, erfahren die Rezipierenden nicht. Umso mehr erfährt man über die Reaktionen und ungewollten Interaktionen mit Unbekannten oder entfernt Bekannten nachdem das Blog der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war. Elke Siegel spricht von einer „Doppelbödigkeit verschiedener ‚Öffentlichkeiten‘“⁷⁹. Die direkten Ansprachen an die mitlesenden Freund:innen („Ich wünsche euch, wenn eure Stunde kommt, dass ihr Freunde habt, wie ihr es seid.“⁸⁰) lassen sich nach dem Öffentlichmachen des Blogs nicht mehr finden, eine diffuse Öffentlichkeit wird adressiert.

Es ist anzunehmen, dass Herrndorf seinen Blog nicht veröffentlicht hätte, wenn das öffentliche Schreiben für ihn selbst keine positive Funktion erfüllen würde, zeigt er doch eine große Klarheit im Entscheiden darüber, was ihn stabilisiert und wie er seine letzte Lebenszeit verbringen möchte. Mit der Veröffentlichung weitet er die Kommunikation maximal aus, so dass potenziell jeder teilnehmen kann: andere Kranke, Sterbende, fachlich informierte Personen aus der Medizin, der Literaturwissenschaft, Personen aus dem Literaturbetrieb, andere Autor:innen, ehemalige Geliebte und Schulfreund:innen bis zu dem störenden Nachbarn, dessen Musiklautstärke an Herrndorfs Nerven zerrt. Die Tatsache, dass Herrndorf mit all diesen Menschen, Betrieben, Institutionen, Disziplinen potenziell einseitig kommuniziert, legt die Vermutung nahe, dass sich die Kontrolle entsprechend auf all diese möglichen Rezipierenden erstreckt. Dort, wo die Einseitigkeit nicht respektiert wird, entsteht durch die Öffentlichkeit ein Einfallstor für einen negativ erfahrenen Kontrollverlust.⁸¹

Aus juristischen Gründen steht im Impressum meines Blogs meine Postadresse mit dem Zusatz ‚Keine Anfragen‘. Keine Anfragen, für alle, die Schwierigkeiten haben, das zu verstehen, bedeutet: Keine Anfragen. Wenn Sie sich von mir Antworten auf Fragen erhoffen, schreiben Sie mir nicht. Ich habe keine Zeit. Wenn Sie sich für den einzig richtigen Regisseur für die Verfilmung von ‚Tschick‘ halten, wenn Sie sich beschweren wollen, dass ich auf Ihren letzten Brief nicht reagiert habe, wenn Sie mir (es geht um Leben und Tod) das abermalige gründliche Studium Ihrer Website anraten, welche empfiehlt, getrocknete Apfelsinenkerne zu essen, mein Handy gegen ein Festnetztelefon auszutauschen, Energiesparlampen in Kopfnähe auszuweichen: Schreiben Sie mir nicht. [...] Und schreiben Sie mir vor allem nicht, wenn Sie irre sind. Sie sind irre, wenn Sie vor 1993 geboren sind und der Brief den Sie mir schicken wollen, mehr als zwei DIN-A4-Seiten umfasst. [...] Und jetzt keine Missverständnisse, bitte: Ich bekomme gerne Post. Mehr als neun Zehntel meiner Post kommen von Nichtirren. Freundliche Grüße aus Südamerika, Hongkong und Marzahn-Hellersdorf. [...] Hat mich wahnsinnig gefreut. Nur dass mir leider auch hier die Zeit zum Antworten fehlt. Danke noch mal.⁸²

⁷⁹Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 361.

⁸⁰Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 55.

⁸¹Nina Schmidt zeichnet minutiös die Grenzüberschreitungen und Herrndorfs Repliken nach, auf die ich hier nur cursorisch eingehe (Nina Schmidt: The Wounded Self, S. 139–144).

⁸²Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 270 und 271.

Die Liste der Transgressionen ist lang und Herrndorf kann sich mancher kaum erwehren:

Eine Bekannte, deren per SMS, Telefon und Mail wiederholt geäußerte Hilfs- und Besuchsangebote der letzten Wochen ich immer und immer wieder mit Hinweis auf meine zunehmende Soziophobie und Zeitknappheit abgelehnt hatte, steht unangekündigt vor meiner Tür, zwei Pappbecher mit dampfendem Kaffee in ihren Händen. Ich bitte sie zu gehen. Ich arbeite, ich habe keine Zeit. Nein, ich kann dich nicht reinlassen, nein, ich will mich nicht unterhalten, nein, ich kann nicht noch einmal frühstücken. Nein. Sie will den Kaffee dalassen. Ich bitte sie, ihn mitzunehmen.⁸³

Er zweifelt immer wieder, ob er an dem Blog weiterschreiben soll. Aufgrund vieler Entgleisungen erwägt Herrndorf, das Bloggen zu beenden:

Den ganzen Tag lang über nichts anderes als darüber nachgedacht, das Blog einzustellen, nicht zum ersten Mal, die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz. Wenn ich noch eine Chance sähe, „Isa“ fertigzustellen, wäre mit dem Blog Schluss, Beschränkungen auf das Notwendigste, Rückkehr zur ursprünglichen Mitteilungsveranstaltung für Freunde und Bekannte in Echtzeit. Dafür war das gedacht. Aber funktioniert hat es nie. Statt alle Fragen zu beantworten und Zeit zu sparen, kostet es mich welche.⁸⁴

Trotz dieser Transgressionen und der Abwehr, die Kraft und Zeit kosten und Herrndorf an den Menschen zweifeln lassen, schreibt dieser weiter bis sechs Tage vor seinem Suizid. Leider thematisiert Herrndorf nicht, warum ihm das öffentliche Bloggen so wichtig war, dass er es fortführte. Neben der Kontrolle, die Herrndorf als einseitiger Kommunikator ausübt, lässt sich darum nur vermuten, dass das Leid, „dieser Welt egal zu sein“⁸⁵, das Herrndorf als narzisstische Kränkung beschreibt, durch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gemindert wird.

1.6 *Der eigene Tod als Mitteilung*

In jedem Kommunikationsakt wird eine Botschaft, Nachricht oder Mitteilung übermittelt, sodass auch bei *Arbeit und Struktur* nach der Mitteilung gefragt werden muss, die der Autor den Rezipierenden sendet. In einzelnen Einträgen teilt Herrndorf seine konkreten Vorstellungen mit, wie er im Sterben begleitet werden möchte und wie er sich seine Trauerfeier vorstellt:

Priester sind mit Waffengewalt von mir fernzuhalten. Und wo wir schon dabei sind: Ich hoffe, es kommt keiner auf die Idee, eine Annonce aufzugeben oder einen Kranz zu kaufen. Besauft euch im Prassnik. Meine Vorstellung einer geglückten Party war immer: Beckett/Murphy, Kap. 12. Wenn es jemand schafft, so ein Papiersäckchen aufzutreiben, würde mich das ohne Ende erheitern. Und um das restliche Pathos gleich noch mit wegzuz-

⁸³ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 389.

⁸⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 405.

⁸⁵ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 387.

erledigen: Ich wünsche euch, wenn eure Stunde kommt, dass ihr Freunde habt, wie ihr es seid. Thema Ende.⁸⁶

Kurz vor seinem Suizid teilt Herrndorf außerdem mit, wo er gerne bestattet werden möchte und wie an ihn erinnert werden soll: „Am liebsten das Grab in dem kleinen Friedhof im Grunewald, wo auch Nico liegt. Und, wenn es nicht vermessen ist, vielleicht ein ganz kleines aus zwei T-Schienen stümperhaft zusammengeschweißtes Metallkreuz mit Blick aufs Wasser, dort, wo ich starb.“⁸⁷ In diesen testamentartigen Blögeinträgen fordert Herrndorf darin die Adressierten zu einer Handlung auf.

Solch direktiven Elemente lassen sich ebenfalls in den Beiträgen finden, die sich mit der Suizidproblematik beschäftigen. Herrndorf stellt bald nach seiner Diagnose fest, dass ihm allein die Aussicht, sich zu erschießen, Linderung angesichts seiner Todesangst verschafft, denn in dieser Tötungsart fallen „Entschluss und Ausführung“⁸⁸ zusammen. Für Herrndorf, der nicht sterben wollte – wie er betont –, ist dies die einzige Möglichkeit: „Weil, ich wollte ja nicht sterben, zu keinem Zeitpunkt, und ich will es auch jetzt nicht. Aber die Gewissheit, es selbst in der Hand zu haben, war von Anfang an notwendiger Bestandteil meiner Psychohygiene.“⁸⁹

Bei der Vorbereitung seines Suizids stößt er auf unterschiedliche Probleme: Er wird von anderen verunsichert, ob es sich beim Erschießen um eine sichere Suizidmethode handelt, und findet kaum Informationen diesbezüglich („Goo-geln fällt mir unsagbar schwer, ein praktikables How-to ist nicht auffindbar.“⁹⁰). Auch macht ihm das Unverständnis anderer zu schaffen. Ein Arzt empfiehlt ihm ein Hospiz: „Freilich müsse man sich umsehen vorher, einen Platz reservieren. Aber schön sei es da, er [der Arzt, A.K.] habe nur positive Rückmeldungen.“⁹¹, was Herrndorf als das Gegenteil zu einem schnellen, effektiven und autonom ausgeführten Tod erscheint. Die Ablehnung von Sterbehilfe aus einer religiös-institutionellen Haltung stellt für ihn eine undurchdachte Problemverkürzung dar, unter dessen gesellschaftlichen Auswirkungen er als Sterbender real leidet:

„Die Landesbischöfin von Hannover, Margot Käßmann, sieht eine große Gefahr darin, Patienten einen schnellen, effektiven Tod zur Verfügung zu stellen. ‚Es verführt dazu, zu meinen, man könne mal eben über den Tod entscheiden.‘ Mitleiderregende Dummheit, für das Amt des Bundespräsidenten überqualifiziert.“⁹²

⁸⁶ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 54 und 55.

⁸⁷ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 421.

⁸⁸ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 50.

⁸⁹ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 50.

⁹⁰ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 50.

⁹¹ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 75.

⁹² Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 63.

Diese Kritik an dem Umgang mit Sterbenden als Ausdruck eines flachen und unvollständigen Diskurses um Sterbehilfe in der Gesellschaft impliziert die Aufforderung, die Realität von Sterbenden, die nicht sterben *wollen*, aber sterben *müssen*, ernst zu nehmen und eine generelle Ablehnung von Sterbehilfe aufzugeben. Um eine Waffe zu besorgen, muss Herrndorf illegale Wege beschreiten und findet, „tagelang durch verrauchte Neuköllner Hinterhofwohnungen laufen zu müssen und mit Leuten zu sprechen, die nicht sagen wollen, wie sie heißen, nur um Gewissheit zu haben – das ist eines zivilisierten mitteleuropäischen Staates nicht würdig.“⁹³ Im Nachwort wünschte sich Herrndorf darum

eine medizinisch-fachliche Beschreibung seines Todes: ‚Wie es gemacht wurde; wie es zu machen sei. Oder bei Misserfolg eben: Wie es nicht zu machen sei. Kaliber, Schusswinkel, Stammhirn etc., für Leute in vergleichbarer Situation. Das hat mich so viele Wochen so ungeheuer beunruhigt, keine exakten Informationen zu haben.‘⁹⁴

Auch in dem Wunsch, dass die Informationen Personen in ähnlicher Lage helfen mögen, liegt eine direktive Geste, die auf eine Veränderung der Welt zielt, indem es anderen Menschen besser ergehen sollte als ihm. Nun ist diese Direktivität insgesamt eine Ausnahme, denn bei den meisten Einträgen von *Arbeit und Struktur* handelt es sich um Mitteilungen, die ihre Adressaten zu keiner Handlung auffordern und deren Mitteilungszweck darum auch weniger offensichtlich ist. Herrndorf stürzt nach der Diagnose und der Operation in eine manische Todesangst und versucht, rettende Gedanken zu entwickeln, um der Todesangst Herr zu werden. Während dieser Phase entwickelt er einen „sinnlos überbordenden Mitteilungsdrang“⁹⁵ und plant eine Rede mit dem Titel „Narzisstische Persönlichkeitsstruktur und Todesangst – Vortrag von Wolfgang Herrndorf“⁹⁶ und versammelt seine Freunde und Freundinnen, um ihnen als „Seher der Zukunft“⁹⁷ die ‚Weltformel‘ zu verkünden. Wie er die ‚Weltformel‘ zu erkennen glaubt, erzählt Herrndorf in einem *stream-of-consciousness*, in dessen Verlauf er in einer Art Du-Erzählung zu sich selbst spricht:

[...] du schreibst gerade den Text deines Lebens, deine Gedanken sind der Text, der Text ist ein Text über den Text, der Text kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück, ab hier wiederholt sich alles, da kommt nichts mehr, was du nicht schon kennst, der Kreis ist geschlossen, auf zum nächsten Kreis, jetzt kommt wieder der Satz vom Anfang, ah, den Satz kenne ich schon, ich kannte ihn schon, ich kann also in die Zukunft sehen, ich habe die Weltformel gefunden, die Weltformel ist dieser Satz, und damit ist es vollendet, das ist der letzte Satz, nein, einer kommt noch, interessant, ein Narzisst findet die Weltformel, du wirst berühmt, das kann nicht sein, du hast die Weltformel vermutlich nicht gefunden, vermutlich alles sinnlos etc. [...] Und es geht wieder von vorne los, da ist er wieder, der erste Satz, es wiederholt sich alles, das ist also der Tod! Ich habe die Weltformel gefunden,

⁹³Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 75.

⁹⁴Marcus Gärtner und Kathrin Passig: Nachwort, in: Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 445.

⁹⁵Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 148.

⁹⁶Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 132.

⁹⁷Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 12.

furchtbar, die Weltformel ist ein Zirkelschluss, wir kreisen ewig in einer Schleife, Hölle, und jetzt kommt der Text schon wieder, mein Text, der große Text. Aber vielleicht ist es ein literarischer Text? Ja, natürlich, das ist die Rettung: Ich bin in meinem eigenen Text, deshalb tauchen auch dauernd Versatzstücke meiner anderen Texte auf, ich kann ihn aufschreiben, ich habe ihn schon aufgeschrieben, er steht in meinem Kopf, ich schreibe ihn jetzt in mein Moleskine, dann fahre ich zu Holm, ich darf jetzt nicht sterben, ich muss aufpassen, dass ich es dorthin schaffe, ohne zu sterben, große Gegenkräfte versuchen, mich davon abzuhalten, versuchen, mich von der Verkündung meiner Erkenntnisse abzuhalten [...].⁹⁸

Dieser Blogbeitrag stellt die Welt dar, wie sie sich Herrndorf zeigte, ohne diese verändern zu wollen. Er kann hier beispielhaft für die nicht-direktiven Mitteilungen in *Arbeit und Struktur* herangezogen werden. Während bei den direktiven Mitteilungen die funktionale Relevanz der Äußerung eindeutig ist – denn es soll ja etwas durch das Erzählen bewirkt werden – ist der Mitteilungszweck des zitierten *stream-of-consciousness* nicht eindeutig, lässt sich aber narratologisch interpretieren. In der Narratologie gilt die Erzählwürdigkeit (*tellability*) als ein Merkmal aller narrativen Formen, was heißt, dass alle Erzählungen deutlich machen müssen, was an ihrem Erzählgegenstand für die erzählende Person oder Figur und für die Rezipierenden von Bedeutung ist. Die erzählte Geschichte muss etwas Relevantes für den Rezipierenden bereithalten und die Erzählung auf eine Art gestaltet werden, die das Relevante und das Erzählwürdige herausstellt.⁹⁹

In der zitierten Textstelle, in der Herrndorf von seinem Ringen mit der vermeintlich erkannten ‚Weltformel‘ erzählt, ist die Mitteilung nicht der Inhalt einer ‚Weltformel‘. Herrndorfs autopoetologischer Kommentar („Inhalt habe mich nie interessiert“¹⁰⁰) ist hier wegweisend, denn die Mitteilung ist kein Inhalt, sondern das gefühlte Leid des unausweichlichen eigenen Todes. Um diese Relevanz erzählerisch zu transportieren, lässt sich Herrndorf hier als Subjekt beobachten, dessen existenzielles Ich sich in eine Ich- und eine Du-Form aufspaltet, um das Gefühl der Dissoziation erzählerisch zu vermitteln.

Das ‚Du‘ lässt sich hier auch als ein Abglanz eines pluralen Todesentwurfs lesen, der sich auf unterschiedliche Weisen in *Arbeit und Struktur* zeigt. Durch die Subjekthaftigkeit des Textes wird der Singular zementiert, der an sich schon eine passive Einladung an die Rezipierenden darstellt, eigene Subjektentwürfe und Erfahrungen aufzurufen. Herrndorfs Betrachtungen dazu, wie schwer sich das Bewusstsein eines Verstorbenen vorstellen lässt, stellt eine solche Einladung dar:

Ich schaue, was die anderen machen, und versuche, es genauso zu machen, ich denke an Dürer, der tot ist, warum ausgerechnet Dürer, ich weiß es nicht, an einen seit 500 Jahren toten Maler, der seine Badefrau gezeichnet hat, der ihr gegenüber saß und sie zeichnete, der mit ihr redete, kein Mensch weiß, worüber, und sie waren glücklich oder unglücklich,

⁹⁸ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 135–137.

⁹⁹ Den Begriff *tellability* führe ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 ein und verwende ihn zu Beginn dieses Kapitels in der Argumentation, dass *Arbeit und Struktur* als faktuale Erzählung ihre Erzählwürdigkeit verliert, liest man diese wie einen fiktionalen Text, vgl. Abschn. 1.1 (*‚Dämmerung‘*).

¹⁰⁰ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 279.

verschämt oder aufgekratzt, verliebt oder gleichgültig, für ein paar Minuten oder Stunden, waren einmal reale Wesen in einer realen Welt, was man sich nicht vorstellen kann. Ich kann es mir nicht vorstellen. Und die Absurdität macht mich verrückt.¹⁰¹

Dürers Existenz entzieht sich als ein fremdes Bewusstsein jeder possessiven Vorstellung, was durch dessen Tod unterstrichen wird. Die Rezipierenden treten durch eine *mise en Abyme*-Struktur¹⁰² die Nachfolge Herrndorfs Gedanken an, denn dessen Bewusstsein wird

für den Leser und die Leserin deutlicher als Dürers Bewusstsein für Herrndorf, was nicht nur durch die zeitliche Nähe begründet ist, sondern auch dadurch, dass Herrndorf sozusagen den Gedanken der Lesenden vorausdenkt, die so als Nach-Denkende in Herrndorf aufgehoben sind. Durch dieses Aufgehobensein dehnt sich Herrndorfs Schicksal als Gedankenexperiment auf die Rezipierenden aus.¹⁰³

Dass ein Nachvollziehen einer (Sterbe-)Erfahrung bei Herrndorf sowohl textuell instruiert als auch bereits als unmöglich vorweggenommen wird, bespiegelt das ontologische Problem, dass die Botschaft ‚Ich sterbe‘ bei den Rezipierenden in die zweite Person Singular transformiert werden muss.

1.7 Dialog und Fremdheit

Aus einer psychotherapeutischen Perspektive stellt Brigitte Boothe fest, dass Kranke „gerade in ihrer Verfassung des Bruchs in der Lebenskontinuität, in ihrem Rückzug vom Engagement und ihrer Auseinandersetzung mit einer von der Krankheit veränderten Lebenslage empfänglich sind für Eindrücke, Botschaften, Einsichten, Erfahrungen, die anderen verschlossen bleiben.“¹⁰⁴ Dadurch wird der kranke Mensch auch, so Boothe, „zum Mitteilenden, zum Botschafter und besonderen Dialogpartner“¹⁰⁵. Die breite Rezeption von *Arbeit und Struktur* offenbart den Wert, der Herrndorfs Mitteilungen zugesprochen wurde.

Dass Moribunde Erfahrungen machen, die für andere wertvoll sind, und interpsychische Dynamiken in Gang setzen, ist Kern der aufgeworfenen todesphilosophischen Grundfrage (Kap. 2, Abschn. 2), inwiefern der Tod eines anderen Menschen Aufschluss über den eigenen Tod geben kann. Sören Kierkegaard, der den Beginn der modernen Todesphilosophie prägte, postuliert in seiner Schrift *An*

¹⁰¹ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 160.

¹⁰² Eine weitere *mise en abyme*-Struktur stellt Herrndorfs letzter Eintrag dar; sechs Tage vor seinem Suizid schreibt er: 20.08.2013 14:00 „Almut.“ (*Arbeit und Struktur* S. 425) Der Name verweist auf die Musikerin Almut Klotz, die am 15.08.2013 an ihrer Krebserkrankung gestorben war.

¹⁰³ Andrea Klatt: *Intensitäten*, S. 391 und 392.

¹⁰⁴ Brigitte Boothe: *Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs*, S. 56.

¹⁰⁵ Brigitte Boothe: *Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs*, S. 52.

einem Grabe (1844), dass der Mensch nur im Denken seines eigenen Todes, den ‚Ernst‘¹⁰⁶ des Todes erkenne, während der Tod eines anderen ‚Stimmung‘ sei, er schreibt: „es ist das bare Leid, wenn der Tote dein gewesen [...] aber wäre es auch dein Kind, und wäre es deine Geliebte, und wäre es dein einziger Freund, dennoch, es ist Stimmung; und möchtest du auch gerne statt ihrer den Tod erleiden, auch dies ist Stimmung; [...]“¹⁰⁷ Nur das Denken des eigenen Todes „in dem Ernst gibt Lebenskraft wie nichts andres, er macht wach wie nichts andres.“¹⁰⁸ Allerdings kann der Tod anderer Menschen zum „Lehrmeister des Ernstes“¹⁰⁹ werden, indem dieser zum Nachdenken über den eigenen Tod anregt.

Aus ontologischer Perspektive spricht Martin Heidegger dem Sterben anderer Menschen ab, als „Ersatzthema für die ontologische Analyse der Daseins-abgeschlossenheit und Ganzheit“ zu fungieren, da dies auf der Fehleinschätzung beruhe, „Dasein könne beliebig durch anderes ersetzt werden, so daß, was am eigenen Dasein unerfahrbar bleibt, am fremden zugänglich werde.“¹¹⁰ Diesen Solipsismus zu überwinden heißt – wie Lévinas schreibt –, den Tod zu besiegen. Dabei geht er wie Heidegger davon aus, dass das Existieren im Plural notgedrungen eine Einsamkeit ist:

Es ist banal zu sagen, daß wir niemals im Singular existieren. Wir sind umgeben von Seienden und Dingen, zu denen wir Beziehungen unterhalten. Durch das Sehen, durch das Berühren, durch die Sympathie, durch die Arbeit im allgemeinen sind wir mit den anderen. Alle diese Beziehungen sind transitiv; ich berühre einen Gegenstand, ich sehe den Anderen. Aber ich bin nicht der Andere. Ich bin völlig allein. Es ist also das Sein in mir, die Tatsache, daß ich existiere, mein Existieren, welches das absolut intransitive Element, etwas ohne Intentionalität, etwas ohne Bezug, konstituiert. Man kann zwischen Seienden alles austauschen, nur nicht das Existieren.¹¹¹

Dass sich die Formen menschlichen Existierens grundlegend durch zwischenmenschliche Beziehungen bestimmen, aber das Existieren und der Tod nicht übertragbar sind, darin sind sich trotz unterschiedlicher Nuancen Heidegger und Lévinas einig.¹¹² Letzteres schreibt, dass sich darum das Verhältnis zum anderen und das Verhältnis zum Tod nicht nur ähneln: Die Anderheit des Anderen wird als Geheimnis gesetzt – und ganz „wie beim Tod haben wir es nicht mit einem Seienden zu tun, sondern mit dem Ereignis der Anderheit, mit der Entfremdung.“¹¹³

¹⁰⁶Zum Begriff ‚Ernst‘ bei Kierkegaard vgl. Michael Theunissen: Der Begriff Ernst bei Søren Kierkegaard.

¹⁰⁷Søren Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 178.

¹⁰⁸Søren Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 185.

¹⁰⁹Søren Kierkegaard: *An einem Grabe*, S. 178.

¹¹⁰Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 239.

¹¹¹Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, S. 20.

¹¹²Die unterschiedlichen todesphilosophischen Positionen werden dennoch antagonistisch forciert wie in Kap. 3, Abschn. 2.2 (*Der eigene Tod als der eigentliche Tod*) nachzulesen ist.

¹¹³Emmanuel Lévinas: *Die Zeit und der Andere*, S. 58.

Die Existenz des Anderen und der Tod werden negativ bestimmt: Sie sind etwas, was das Ich nicht ist. Darum ist die

Beziehung mit dem anderen [...] uns gegenüber außerhalb; das Verhältnis zum anderen ist ein Verhältnis zu einem Geheimnis. [...] Folglich stellt sich einzig ein Wesen, das durch das Leiden zum Zusammenkrampfen seiner Einsamkeit und in das Verhältnis zum Tod gelangt ist, auf ein Gelände, auf dem das Verhältnis zum anderen möglich wird.¹¹⁴

Dem zufolge zeigt sich in der Rezeption von *Arbeit und Struktur* ein mindestens dreifaches Fremdheitsverhältnis: Herrndorfs Verhältnis zu seinem Tod, dem er als Fremdes gegenübersteht, und das Fremdsein der Rezipierenden zu Herrndorf als ein anderer, in das sich das Fremdsein zu Herrndorfs Fremdheitsverhältnis zu seinem Tod als der Nukleus dieser vielfachen Fremdheit ergibt. Die Übermittlung der Botschaft ‚Ich sterbe‘ ist durch diese Fremdheitsmultiplikation ein Dialog mit Störmomenten, die jedoch, im Anschluss an Lévinas, das Verhältnis zum Anderen überhaupt erst konstituieren. Dass sich diese Fremdheiten nicht pleonastisch und relativierend zueinander verhalten, sondern potenzieren, indem sie das Verhältnis zu dem jeweilig eigenen Tod der rezipierenden Person (als vierte Fremdheit) umschließen, liegt an der Zeiterfahrung, die *Arbeit und Struktur* als faktualer Text den Rezipierenden abverlangt.

1.8 Faktualität in Zeiten des Todes

Der Begriff der Faktualität subsumiert und homologisiert unterschiedliche Zeitverhältnisse und muss aufgeraut werden. Philippe Lejeune spricht dem Tagebuch ein Leben zu, das in drei Phasen abläuft. Die erste Phase beginnt mit einem Nachdenken, während dessen noch nicht feststehen kann, was von den Gedanken verschriftlicht wird. In diesem ersten Verhältnis der Zeitnähe sind Person und Erzähler sich zeitlich am nächsten. Aus diesem flüchtigen Zustand, in dem noch alles unausgesprochen ist, kristallisiert sich „das Ausgesprochene als Träger für ein im Überfluß vorhandenes Unausgesprochenes“¹¹⁵. Herrndorf schreibt einen Blog-eintrag darüber, was er denkt, was er fühlt, was er erlebt und getan hat. Zur Erinnerung: Ob die Zeitnähe real gegeben war und ob Herrndorf wirklich das gefühlt oder gedacht hat, was er als autobiographisches Zeugnis hinterlässt, können die Rezipierenden nicht wissen. Dass der Text einen Anspruch auf diese Zeitnähe erhebt, lässt sich aber feststellen.

In der zweiten Phase, in der das Verschriftlichte von der verfassenden Person wiedergelesen wird, beginnt der Ablösungsprozess: Der Tagebucheintrag befindet sich nicht mehr in einem flüchtigen, sondern in einem geronnenen Zustand. Daraufhin beginnt erneut ein lebendiges Nachdenken, möglicherweise

¹¹⁴ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 48.

¹¹⁵ Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktio[n]‘, S. 334.

die Vorbereitung auf das Verfassen eines neuen Eintrages, wodurch sich der abgeschlossene Tagebucheintrag von der schreibenden Person löst – eine Distanzierung, die schon das vorwegnimmt, was mit dem Tagebuch bei der Lektüre durch andere geschieht.

Die Lektüre durch andere ist für Lejeune die dritte Phase des Tagebuchs und kennzeichnet den Versuch, den fremden Erfahrungen der anderen Person nahe zu kommen.¹¹⁶ Es ist anzunehmen, dass sich die Stimmung während des Erzählens und durch das Erzählen verändert. In der Phase der Zeitnähe sind sich Wolfgang Herrndorf als Autor und Erzähler zeitlich nahe und in der Rezeption des Blogs lässt sich zumindest eine Annäherung an die Gegenwärtigkeit einer mündlichen Kommunikationssituation feststellen. Im zeitversetzten Rezipieren des Blogs ist diese Zeitnähe nicht mehr gegeben. Durch die körperlichen und psychischen sprunghaften Zustandsveränderungen des Ich-Erzählers im Laufe des Textes entfernen sich der Ich-Erzähler und der Autor in ihren Zuständen voneinander: Euphorie, Ruhe, Angst wechseln so schnell ab, dass der Ich-Erzähler freilich auf Wolfgang Herrndorf verweist, aber die Gegenwärtigkeit des Erzählinhaltes nicht mehr gegeben ist. Die Referenz bezieht sich auf einen vergangenen Zustand eines realen Autors und nicht auf den Autor zur Zeit der Lektüre. Diese Leseleistung wird in der konventionalisierten Rezeption unproblematisch erbracht. In der Rezeption nimmt niemand an, dass sich das Geschehen in einem autobiographischen Text während des Lesens zeitgleich ereigne (und bei einem wiederholten Lesen erneut ereigne), sondern das abbildende Wirklichkeitsverhältnis wird als ein zeitliches Verhältnis verstanden.

Der Gleichsetzung des Erzählers mit der Person des Autors liegt ein Menschenbild zugrunde, das dem Menschen trotz Veränderungen, Entwicklungen und Brüche im Verhalten eine kontinuierliche Identität als Person zuspricht. Diese Kontinuität macht einen Geltungsanspruch auf Faktualität und eine faktuale Lesart eines Textes überhaupt erst möglich und sinnvoll. In der posthumen Rezeption von *Arbeit und Struktur* betrifft die Entfernung zwischen Ich-Erzähler und realer Autorperson eine neue Ebene. Bei der zeitgleichen oder zeitnahen Rezeption des Blogs lag Herrndorfs Tod in der Zukunft wie der eigene Tod der Rezipierenden in der Zukunft liegt. Das ‚Ich‘ im Text referenziert auf einen Existierenden, der sich ontologisch im gleichen Modus der Existenz wie die Rezipierenden selbst befindet und der unendlich unentscheidbaren Erfahrungsmöglichkeit des eigenen Todes gegenübersteht.

In der posthumen Textrezeption ist der Ich-Erzähler am Leben, während die reale Person, auf die das ‚Ich‘ referenziert, in der Wirklichkeit tot ist. Das ‚Ich‘ im Text referenziert auf einen Toten. Beim Lesen gilt die Prämisse, dass dem Ich-Erzähler eine mimetische Seinsweise zugesprochen wird in dem Wissen, dass diese Welt, die Herrndorfs Subjektwelt war, nicht mehr existiert beziehungsweise über sie und eine mögliche jenseitige Existenz nicht entschieden werden kann.

¹¹⁶Vgl. Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘, S. 334.

Matías Martínez und Michael Scheffel sprechen bei narrativen Texten allgemein von einer „doppelten Zeitperspektive“¹¹⁷ und wer „narrative Texte liest, tut etwas scheinbar Paradoxes, denn er nimmt das dargestellte Geschehen zugleich als offen und gegenwärtig und als abgeschlossen und vergangen auf.“¹¹⁸ Diese doppelte Zeitperspektive besteht in unterschiedlich starker Ausprägung in allen autobiographischen Texten. Dass Gedanken und Worte eines Menschen existieren, der selbst nicht mehr existiert, gilt bei jedem Text einer verstorbenen Autor:in – nur wird dies genrespezifisch nicht gleichermaßen zur vorrangigen Rezeptionserfahrung. Beim Lesen des faktualen Essays *Die Großstädte und das Geistesleben* von Georg Simmel ist eine Vergegenwärtigung des Umstands, dass die rezipierten Worte die Worte eines Toten – des Soziologen Simmels – sind, vergleichsweise unwahrscheinlich. Die posthum Rezipierenden einer Sterbeerzählung werden durch den Anspruch auf Faktualität jedoch dazu gebracht, den Erzählgegenstand, den Tod, in einer paradoxalen Gleichzeitigkeit auszuhalten, indem das Subjekt als gegenwärtig und vergangen, als lebendig und tot gedacht wird.¹¹⁹

Herrndorf kann durch die Kollektivierung, die durch die Rezeption entsteht, der narzisstischen Kränkung begegnen, die er im Tod erkennt: „Der Tod ist schließlich nichts anderes als die Mitteilung des Universums an das Individuum, nicht geliebt zu werden, die Mitteilung nicht gebraucht zu werden, dieser Welt egal zu sein.“¹²⁰ Durch diesen Brückenschlag ist Herrndorfs Einzelschicksal in einem allgemeinen Plural aufgehoben und er mit der eigenen Krankheit und seiner Sterblichkeit nicht ausgestoßen, sondern in der Mitte dessen, was Mensch sein bedeutet. Als „Seher der Zukunft“¹²¹ nähert er sich den Sterbemomenten seiner Freund:innen an, aus deren Kreis er sich durch den Tod ausgestoßen fühlt. Er versucht die Sterbemomente anderer, die in einer offenen Zukunft liegen, zu antizipieren:

Liege mit Passig in den Dünen zwischen schwarzem Lavagestein und schaue auf die Wellen. Gespräch über den Tod und das Nichts. Habe den Eindruck, mich ganz unverständlich auszudrücken, und überlege, Passig zu bitten, in dreißig, vierzig Jahren auf dem Sterbett noch einmal an mich und diesen Tag in den Dünen zurückzudenken. Vielleicht, dass es dann verständlicher ist.¹²²

So kann auch der Wunsch, dass es seinen Freund:innen ebenfalls vergönnt sein möge, freundschaftlich begleitet zu sterben, als eine Kollektivierung des eigenen Todes gesehen werden.¹²³ Nun pointiert Nina Schmidt genau diesen Gedanken Herrndorfs, dass Zeit das Einzige ist, was den Rezipient:innen von den eigenen

¹¹⁷ Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 123.

¹¹⁸ Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 123.

¹¹⁹ Bei Kierkegaard kann der Mensch gerade in dem Denken von Gleichzeitigkeit etwas, „[...] was der Tod ja nicht vermag; daß du bist und der Tod ebenfalls ist.“ Siehe Sören Kierkegaard: An einem Grabe, S. 178.

¹²⁰ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 387.

¹²¹ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 12.

¹²² Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 192.

¹²³ Vgl. Andrea Klatt: Intensitäten, S. 387.

Sterbeerfahrungen trennt, als zentrale Textaussage.¹²⁴ Auch Elke Siegel nennt Herrndorfs Augenmerk auf die Tatsache, „dass in Tagebüchern nicht nur Einzelne versuchen, Zeit zu formen und sich anzueignen, sondern dass sie auf diese Weise auch später Lesenden ermöglichen, Geschichte entlang anderer Daten als der ‚großen‘ Geschichte zu konstruieren.“¹²⁵ *En passant* streift auch Elke Siegel die Botschaft Herrndorfs als Vorangehender, was einer fiktiven Figur derart wohl nicht zugesprochen werden könnte. Trotz unterschiedlicher Termini und obwohl ein scheinbar unterschiedlicher Textstatus festgestellt wird, lassen sich an diesem Punkt gleiche Ergebnisse zusammenfassen. Erübrigen sich dadurch die gemachten Ausführungen, ersetzt man im Anschluss an die Fiktionstheorie in den zitierten Forschungsbeiträgen ‚Fiktionalität‘ durch ‚Fiktivität‘ oder ‚Imagination‘? Dass die Beobachtung germanistischer Forschungsbeiträge keine extensivierte fiktionstheoretische Begriffskorrektur darstellt, sondern das Verständnis von *Arbeit und Struktur* verändert und für die Analyse des thanatographischen Schreibens neue Erkenntnisse bringt, möchte ich deshalb über die bisher genannten Beispiele hinaus im Folgenden an zwei Punkten hervorheben.

1.9 Arbeit und Struktur als faktualer Text. Ein Plädoyer

Arbeit und Struktur ist ein faktualer Text mit wenigen fiktiven Elementen, was als Annahme zu zwei wichtigen Erkenntnissen darüber verhilft, inwiefern sich die Funktionen fiktionalen und faktualen Schreibens angesichts des eigenen Todes unterscheiden. Das Insistieren auf einer konsequenten Begriffsverwendung ermöglicht erst eine sinnvolle Kontrastierung des autobiographischen und fiktionalen Schreibens Herrndorfs. Während das autobiographische Schreiben oft nur wenige Zeilen am Tag umfasst, widmet Herrndorf seinen fiktionalen Texten *Tschick*, *Sand* und *Bilder deiner großen Liebe* die meiste Zeit und Kraft. Die Prioritätensetzung ist angesichts der kurzen Lebenszeit wichtig und wird von Herrndorf nüchtern entschieden: „Wenn kein Tumorstadium, setz ich mich an den Wüstenroman und hau ihn bis zum nächsten MRT zusammen. Im andern Fall: Werf ich ihn weg und verleg mich aufs Blog. Was schade wäre.“¹²⁶ ‚Arbeit‘ im Titel *Arbeit und Struktur* bezieht sich vorrangig auf das Schreiben fiktionaler Texte, das spezifisch Fiktionale am Schreiben wird im Blog aber selten kommentiert. An einer dieser Stellen schreibt Herrndorf über die Arbeit an seinem Jugendroman *Tschick*:

Am besten geht's mir, wenn ich arbeite. Ich arbeite in der Straßenbahn an den Ausdrucken, ich arbeite im Wartezimmer zur Strahlentherapie, ich arbeite die Minute, die ich in der Umkleidekabine stehen muss, mit dem Papier an der Wand. Ich versinke in der Ge-

¹²⁴Vgl. Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 157 und 158.

¹²⁵Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 356.

¹²⁶Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 93.

schichte, die ich da schreibe, wie ich mit zwölf Jahren versunken bin, wenn ich Bücher las.¹²⁷

Schöpfer eines eigenen fiktiven Miniversums zu sein, das bevölkert ist von kontrollierbaren fiktiven Figuren, erscheint wie ein Erholungsurlaub von der anstrengenden Aufgabe, ein Selbst zu haben und ein sterbendes Subjekt zu sein. Philippe Lejeunes klarsichtige Analyse, dass das Problem des Tagebuchschreibens die Offenheit der Zukunft und der Abgrund des Todes ist, – denn ein „Tagebuchsreiber ist niemals Herr über das, was in seinem Text folgen wird.“¹²⁸ – ist auch das Problem des Tagebuchschreibers Wolfgang Herrndorf. Das fiktionale Schreiben ist im Vergleich dazu eine ausgelebte Schöpfungsfantasie, dessen Anfang und Ende in Herrndorfs Hand liegen. Da er als Berufsschriftsteller beiden Schreibformen nachgeht, färbt der Schöpfungsmodus des fiktionalen Schreibens auf negative und positive Weise auf das autobiographische Schreiben ab:

Ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann. Ich sammle, ich ordne, ich lasse aus. Im Überschwang spontaner Selbstdramatisierung erkennbar falsch und ungenau Beschriebenes wird oft erst im Nachhinein neu beschrieben. Adjektive werden ausgetauscht, neu Erinnerunges kommt hinzu. Aber nichts wird erfunden. Das Gefasel von der Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses und der Unzulänglichkeit der Sprache spare ich mir, allein der berufsbedingt ununterdrückbare Impuls, dem Leben wie einem Roman zu Leibe zu rücken, die sich im Akt des Schreibens immer wieder einstellende, das Weiterleben enorm erleichternde, falsche und nur im Text richtige Vorstellung, die Fäden in der Hand zu halten und das seit langem bekannte und im Kopf ständig schon vor- und ausformulierte Ende selbst bestimmen und den tragischen Helden mit wohlgesetzten, naturnotwendigen, fröhlichen Worten in den Abgrund stürzen zu dürfen wie gewohnt¹²⁹

„Dem Leben wie einem Roman zu Leibe zu rücken“ bedeutet dem Leben ein Gesetz, einen Weg, ein Ziel vorzuschreiben, sich zu einer Figur im eigenen Text zu machen, und willenlose Marionette und Marionettenspieler zugleich zu sein. Das Nachahmen fiktionaler Schreibpraxis ist begrenzt und psychisch-funktional motiviert, wie Wolfgang Herrndorf schreibt. *Arbeit und Struktur* wird durch den Impuls Herrndorfs, sich selbst eine Zukunft schreiben zu wollen, nicht fiktional, wie die Hinzunahme der Fiktionstheorie zeigt. Herrndorf gibt hier Auskunft über das, was Lejeune die erste Phase des „Lebens“¹³⁰ des Tagebuchs nennt: Die Phase des Nachdenkens, in der noch nicht feststehen kann, was von den Gedanken verschriftlicht wird.¹³¹ Das Nachdenken Herrndorfs und die Entscheidung darüber, welche Gedanken verschriftlicht werden, sind von der Gewohnheit, das Ende bereits zu kennen, impulsiv beeinflusst. Es ist eine vage autopoetologische Aussage, denn inwiefern und wo genau dieser Impuls Eingang in den Text findet, schreibt Herrndorf nicht. Sein Humor, die Literarizität, der Spannungsaufbau und der Kauf

¹²⁷ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 44.

¹²⁸ Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 322.

¹²⁹ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 292.

¹³⁰ Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 334.

¹³¹ Vgl. Philippe Lejeune: *Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘*, S. 334.

einer Pistole, die am Ende abgefeuert wird, könnten hier als eine Übertragung des tragischen Helden, der „mit wohlgesetzten, naturnotwendigen, fröhlichen Worten in den Abgrund“¹³² stürzt, in die Wirklichkeit gesehen werden. Auch Herrndorfs Problem, die eigene Zukunft, die Zukunft seiner Freund:innen und die Zukunft des Planeten und all ihrer Lebewesen, retrospektiv von einem Punkt aus zu betrachten, an dem sie nicht mehr existieren, erinnert an die Schreibpraxis einer fiktionalen Erzählung, in der sich schon zu Beginn des Schreibens die Offenheit und Ungewissheit der Zukunft zugunsten eines bereits feststehenden Endes oder zumindest eines Endes, das in der eigenen Hand liegt, erübrigt haben.

Bei diesem Aufrufen fiktionaler Schreibkonventionen handelt es sich nicht um Fiktivität auf der Ebene der Geschichte und nicht um Fiktionalität auf der Ebene des Erzählens. Stattdessen möchte ich dafür den Begriff der ‚Fiktivitätseffekte‘ im Anschluss an die ‚Realitätseffekte‘ von Roland Barthes vorschlagen. ‚Realitätseffekte‘ sind nach Roland Barthes das für realistische Romane typische Imitieren eines Wirklichkeitskontinuums (z. B. durch Detailreichtum), die die Fiktivität des Erzählten ausstellen. Es handelt sich dabei um ein Imitieren ohne Täuschungsabsicht. Als spiegelbildlicher ‚Fiktivitätseffekt‘ kann innerhalb einer etablierten Faktualität die Imitation des fiktionalen Schreibens gelten, der ebenfalls sein Gegenteil bewirkt (und bewirken soll), nämlich die Konturierung einer Wirklichkeitserzählung.¹³³

Angesichts der Diagnose des Glioblastoms und Herrndorfs Suizids ließe sich noch einwenden, Herrndorf habe wirklich sein Ende gekannt und sein Leben gelebt, wie er einen Roman schreibt, nämlich zeitlich invertiert vom feststehenden Ende her. Demnach habe er in *Arbeit und Struktur* eine Kunstfigur geschaffen, die über ihr Leben und Werk verfügt.¹³⁴ Ein Einwand gegen dieses Gedankenspiel ist jedoch, dass der ausstehende Tod nicht realiter in die kontrollierbare Vergangenheit verlegt wird; selbst eine Diagnose, nach der es unmöglich erscheint, der Zukunft zu entfliehen, schafft die Zukunft nicht ab. Diese (falsche) Vorstellung, das Leben sei eine beherrschbare Fiktion, ist Teil der Psychohygiene Herrndorfs und erleichtert, wie er schreibt, das Weiterleben. Dass diese Vorstellung, sich im eigenen Text zu befinden, das Leben nicht nur erleichtert, sondern auch erschwert, zeigt sich während des manischen Schubs, der Herrndorf einen Aufenthalt in der Psychiatrie beschert:

Ich habe die Weltformel gefunden, furchtbar, die Weltformel ist ein Zirkelschluss, wir kreisen ewig in einer Schleife, Hölle, und jetzt kommt der Text schon wieder, mein Text, der große Text. Aber vielleicht ist es ein literarischer Text? Ja, natürlich, das ist die

¹³²Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 292.

¹³³Marcella Fassio überträgt, wie in Abschn. 1.4 (*Sich selbst zeigen*) dargestellt wurde, nur die eine Hälfte des Konzepts der *effet de réel*, wodurch nicht nur das Barthes'sche Konzept missverstanden, sondern auch eine Fiktionalisierung von *Arbeit und Struktur* irrtümlich angenommen wird.

¹³⁴Elke Siegel schreibt, wie bereits oben zitiert, von einer „Figur des Ich im Blog.“ (Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 360.) Während der Begriff Person für einen faktualen Text gewählt wird, verwendet man Figur für einen fiktionalen Text.

Rettung: Ich bin in meinem eigenen Text, deshalb tauchen auch dauernd Versatzstücke meiner anderen Texte auf, ich kann ihn aufschreiben, ich habe ihn schon aufgeschrieben, er steht in meinem Kopf, ich schreibe ihn jetzt in mein Moleskine [...].¹³⁵

Herrndorfs autobiographisches Schreiben setzt bis zum buchstäblichen Wahnsinn die Hoffnung in die Fiktion und instrumentalisiert die fiktionale Praxis als Strategie der ‚Psychohygiene‘. Der Geltungsanspruch auf Faktualität besteht davon unbeeindruckt fort, sodass die ‚Fiktionseffekte‘ die Wirklichkeit und den Ernst des Sterbens ausstellen statt diese zu kaschieren.

Der zweite Blick, den eine irrig festgestellte Fiktionalität von *Arbeit und Struktur* verstellt, ist der auf das Phänomen des öffentlichen Sterbens und der Sichtbarkeit des Todes. Nina Schmidt schreibt, dass die soziale oder literarische Herabwürdigung von *Arbeit und Struktur* als eine Verweigerung der Zeugenschaft gesehen werden kann.¹³⁶ Dieser Ansicht lässt sich hinzufügen, dass vor allem eine Fiktionalisierung des Textes diesem Vorschub leistet. Herrndorf hat nicht nur sein Sterbetagebuch öffentlich gemacht, sondern hat sich auch, wie die Anmerkungen informieren, am Ufer des Hohenzollernkanals in Berlin in den Kopf geschossen. Bei der Lektüre von *Arbeit und Struktur* kann nur angenommen werden, denn darüber schweigt das Nachwort, dass Herrndorfs Leiche gefunden und während einer polizeilichen Untersuchung den Blicken unbeteiligter Personen durch Stellwände oder Abdeckungen entzogen und, sobald dies möglich war, in nicht-öffentliche Räume abtransportiert wurde.¹³⁷ Leichen gehören nicht zum Berliner Stadtbild. Was das für die Gesellschaft bedeutet, thematisiert der norwegische Schriftsteller Karl Ove Knausgard. Für ihn ist eine „Stadt, die ihre Toten nicht aus dem Blickfeld entfernt, in der man sie auf Straßen und Gassen, in Parks und auf Parkplätzen liegen sieht, [...] keine Stadt, sondern eine Hölle“¹³⁸. Das müsste nicht sein, denn die Entfernung von Leichen aus dem Sichtfeld hat keinen praktischen Sinn, wie er weiter in einer Art Gedankenspiel ausführt:

So könnten die toten Körper ebenso gut offen durch die Krankenhausflure geschoben und in einem gewöhnlichen Taxi abtransportiert werden, ohne eine Gefahr für andere darzustellen. Der ältere Mann, der während eines Kinobesuchs stirbt, könnte genauso gut an seinem Platz sitzenbleiben, bis der Film vorbei ist, und die komplette nächste Vorstellung noch dazu. Der Lehrer, der auf dem Schulhof einen Hirnschlag erleidet, muss nicht zwingend auf der Stelle weggeschafft werden, es passiert nichts Schlimmes, wenn er liegen bleibt, bis der Hausmeister die Zeit findet, sich um ihn zu kümmern, selbst wenn dies erst am Nachmittag oder Abend der Fall sein sollte. Wenn sich ein Vogel auf ihn setzt und pickt, was macht das schon? Soll das, was ihn im Grab erwartet, besser sein, nur weil wir es nicht sehen? [...] Wir wissen, dass es so ist, wollen es aber nicht sehen. Daher rührt der kollektive Akt der Verdrängung, für den das Wegschleusen der Toten ein Ausdruck ist.¹³⁹

¹³⁵ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 136 und 137.

¹³⁶ Vgl. Nina Schmidt: *The Wounded Self*, S. 157 und 158.

¹³⁷ In der Biographie *Herrndorf. Eine Biographie* (2023) von Tobias Rütther werden genauere Details über den Ablauf des Suizids und die Zeit danach mitgeteilt (vgl. Tobias Rütther: Herrndorf, S. 371–373).

¹³⁸ Karl Ove Knausgard: *Sterben*, S. 9.

¹³⁹ Karl Ove Knausgard: *Sterben*, S. 9 und 10.

Ob das Fiktionalisieren eines faktualen Textes das Pendant zum ‚Wegschleusen‘ der Leiche ist, die auf das öffentliche Sterben mit Verdrängung reagiert, soll hier nicht diskutiert werden. Dass die Fiktionalisierung des Todes diesen jedoch weniger bedrohlich macht, zeigt die evidente unproblematische Omnipräsenz des Todes in fiktionalen Werken: Der fiktionale Tod ist sogar „etwas, was wir haben möchten, und wir bezahlen gern, um ihn zu sehen.“¹⁴⁰ Durch die Suspension der Referenzialität fehlt der Todesfiktion jemand, der sich der Verantwortung stellt, wirklich zu sterben. Fiktion ist, so Gérard Genette, „die mit dem Rezipienten getroffene paradoxe Vereinbarung der gegenseitigen Nichtverantwortlichkeit“¹⁴¹ und bietet „ihrem Publikum jenes interesselose Wohlgefallen“¹⁴². Der moralische¹⁴³ Impetus autobiographischer Sterbeerzählungen setzt sich diesem unproblematischen Todesgenuss entgegen: Diejenigen, die sterbend noch erzählen wollen, gehen voraus, machen den Tod sichtbar, und – über den Umweg der verstörenden Vergemeinschaftung – auf eine Weise für sich und andere erträglicher. Indem dort, wo die Todesfiktion endet und wirklich wird, immer noch ein Spiel angenommen wird, eine Inszenierung, eine Unverfügbarkeit, eine Nähe, die, so Elke Siegel, nur „eine vermeintliche Nähe zu Herrndorf als Person“¹⁴⁴ ist, rückt auch der Tod in sichere Entfernung. Marcella Fassio spricht eine regelrechte Warnung aus, *Arbeit und Struktur* als einen intimen Blog zu lesen.¹⁴⁵ Ein Missverständnis wäre es tatsächlich, würde die Faktualität die Annahme entfesseln, die Person Wolfgang Herrndorf wirklich zu kennen. Das Fremdverstehen ist auch beim Lesen autobiographischer Erzählungen, um es erneut zu betonen, immer begrenzt.

Die Germanistik ist weder einer Sterbemoral noch einem emphatischen Wissenschaftsverständnis mit welterschließender Kraft verpflichtet, es ist nicht Sache der Germanistik, die Todesbotschaft des Textes zu verkünden und sich an psychischen Abwehrmechanismen abzuarbeiten. Die literaturwissenschaftliche Norm verlangt jedoch die genaue Beobachtung und Beschreibung der textuellen Funktionsweisen, wofür die Texte beobachtend *und* partizipativ gelesen werden müssen. Laut Frank Zipfel sieht man sich bei der Beobachtung gezwungen, „das Spiel in gewisser Weise mitzuspielen, um es verstehen und dann beobachtend

¹⁴⁰ Karl Ove Knausgard: *Sterben*, S. 10.

¹⁴¹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 20.

¹⁴² Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 19.

¹⁴³ Der Begriff ‚Moral‘ wird hier als Bezeichnung eines Normensystem verwendet, dem richtiges Handeln in der Praxis zu folgen versucht. ‚Ethik‘ hingegen widmet sich der Systematisierung und der wissenschaftlichen Reflexion von Moral. Der Unterschied zwischen ‚Moral‘ und ‚Ethik‘, der im Alltagssprachlichen synonymen Gebrauch verwischt wird, ist hier wichtig, da ich konfligierende Moral der Literaturwissenschaft und des literarischen Sterbediskurses benennen, aber nicht evaluieren möchte, denn deren Systematisierung und Überprüfung bleibt der Ethik vorbehalten.

¹⁴⁴ Elke Siegel: „die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“, S. 360.

¹⁴⁵ Marcella Fassio: „Ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann“, S. 325.

beschreiben zu können.“¹⁴⁶ Sich als Empfänger:in für die Mitteilung Herrndorfs zur Verfügung zu stellen und dies zur Grundlage einer beobachtenden wissenschaftlichen Beschreibung zu machen, schafft Unbehagen im Hinblick auf (post-)strukturalistische Forschungstraditionen, die den Autor als tot und auferstanden und allen möglichen Aggregatzuständen dazwischen problematisieren und konzeptualisieren.¹⁴⁷ Das Misstrauen und Unbehagen darüber, dass in *Arbeit und Struktur* der von Roland Barthes proklamierte „Tod des Autors“¹⁴⁸ wörtlich zu verstehen ist, dass Wolfgang Herrndorf als reale Person und nicht als (auto)fiktionale Figur stirbt, zeigt möglicherweise, dass Herrndorf mehr zu trauen ist, als uns selbst. Vielleicht ist dieses gegenseitige Misstrauen der ernste Kern in Herrndorfs auf ein ironisches Aperçu zurückgestutztes Testament: „Niemals Germanisten ranlassen.“¹⁴⁹

1.10 Zusammenfassung

In diesem Kapitel habe ich *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf als *eine faktuale kommunikative Sterbeerzählung* untersucht. Die frühe Kindheits-erinnerung, *Dämmerung*, mit der das Blog beginnt, ist, wie ich gezeigt habe, nicht als Fiktionalisierung zu interpretieren, sondern zeigt Züge funktionalen Erzählens, was ich in Kap. 4, Abschn. 2 als Hauptzug autobiographischer Sterbeerzählungen herausgearbeitet habe. Die Fotografien bewirken einen Authentizitätseffekt in der Kommunikationssituation, in der *Arbeit und Struktur* zu sehen ist. Die Mitteilung, die in *Arbeit und Struktur* kommuniziert wird, ‚Ich sterbe‘, verweist auf ein ‚Du wirst sterben‘, das in einer *mise en abyme*-Struktur angelegt ist. Die Übermittlung der Botschaft des eigenen Todes wird von Fremdheitsverhältnissen bestimmt: Herrndorf steht seinem Tod als Fremdes gegenüber, die Rezipierenden stehen Herrndorf als einem Anderen fremd gegenüber, sodass die Wirklichkeit des Todes aus diesen Fremdheitsverhältnissen herausgearbeitet werden muss. Dazu werden die unterschiedlichen Zeitverhältnisse betrachtet, die durch den Faktualitätsbegriff homologisiert werden. Während die zeitnah Rezipierenden des Blogs dem noch

¹⁴⁶Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 258. Zipfel bezieht sich bei dieser Aussage auf die Analyse fiktionaler Texte, die nicht adäquat zu erfassen sind, lässt man sich nicht auf die erzählte erfundene Geschichte ein. Auf das Lesen autobiographischer Texte trifft dies jedoch auch zu, denn auch diese lassen sich nicht nur durch eine beobachtende Haltung analysieren.

¹⁴⁷Zu dieser Debatte vgl. Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs 1999, Heinrich Detering (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen 2002, Matthias Schaffrick (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft 2014.

¹⁴⁸Roland Barthes: Der Tod des Autors 2000 [1968a].

¹⁴⁹Aus Wolfgang Herrndorfs Testament vom 1. Juli 2013, zit. n. Marcus Gärtner und Kathrin Passig: Zur Entstehung dieses Buches, in: Wolfgang Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe, S. 136.

lebenden Herrndorf näher waren und die mitgeteilte Todeserwartung dadurch Intensität produzierte, werden die posthum Rezipierenden durch den Anspruch auf Faktualität dazu gebracht, die Todeserzählung in einer paradoxalen Gleichzeitigkeit auszuhalten, indem das Subjekt als gegenwärtig und vergangen, als lebendig und tot gedacht wird. *Arbeit und Struktur* als faktualen und kommunikativen Text zu analysieren, ermöglicht es, Herrndorfs fiktionales und faktuales Schreiben zu kontrastieren. Die Kontrolle über die Erzählung, das Aufbauen einer Weg-Ziel-Struktur, ein Merkmal fiktionaler Erzählungen, beeinflusst Herrndorfs autobiographisches Schreiben. Es handelt sich bei diesen Anklängen fiktionalen Schreibens um ein Imitieren fiktionalen Schreibens ohne Täuschungsabsicht, was wie ein ‚Fiktivitätseffekt‘ die Wirklichkeit der Erzählung betont.

1.11 *Intermezzo: Tod und Gender*

Die männliche Form ist konventionell unmarkiert und auch in dieser Studie erhält die Sterbeerzählung eines cisgender Mannes¹⁵⁰ mit *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf Prototypenstatus, an dem sich die folgende Analyse von *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert vergleichend abarbeitet. An dieser Stelle nach den genderspezifischen Charakteristika männlicher Sterbeerzählungen zu fragen, soll das Unmarkierte dieser aufrauen. In *Arbeit und Struktur* ist Wolfgang Herrndorf zumeist die Hauptperson seiner Erzählung und das Blog ist ein Teil seines Bestrebens, angesichts des Todes autonom zu bleiben und, in seinen Worten, ‚Herr im eigenen Haus‘ zu sein. Damit greift er den für die Psychoanalyse zentralen Satz von Sigmund Freud auf, der besagt, dass „das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“¹⁵¹, da es seine unbewussten psychischen Vorgänge nicht unterwerfen kann:

Es tauchen plötzlich Gedanken auf, von denen man nicht weiß, woher sie kommen; man kann auch nichts dazu tun, sie zu vertreiben. Diese fremden Gäste scheinen selbst mächtiger zu sein als die dem Ich unterworfenen; sie widerstehen allen sonst so erprobten Machtmitteln des Willens, bleiben unbeirrt durch die logische Widerlegung, unangetastet durch die Gegenaussage der Realität.¹⁵²

Herrndorf instrumentalisiert alle ‚Machtmittel seines Willens‘, um die ‚fremden Gäste‘ abzuwehren und nicht „seine Steuer- und Kontrollmöglichkeiten und damit seine Fähigkeit zu sozialer Anpassung und Realitätsbewältigung“¹⁵³ zu verlieren. Sein Suizid folgt ebenso der Entscheidung, sich nicht passiv einem zersetzenden

¹⁵⁰ ‚Cisgender‘ bedeutet laut Duden „eine mit dem körperlichen Geschlecht übereinstimmende Geschlechtsidentität habend“ während ‚transgender‘ „sich nicht mit dem bei Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizierend; oft eine binäre Auffassung von Geschlecht ablehnend“ bedeutet.

¹⁵¹ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 11.

¹⁵² Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 9.

¹⁵³ Jürg Willi: Persönlichkeitspsychologie, S. 285.

Tod zu überlassen: „Ich habe mich damit abgefunden, dass ich mich erschieße. Ich könnte mich nicht damit abfinden, vom Tumor zerlegt zu werden, aber ich kann mich damit abfinden, mich zu erschießen.“¹⁵⁴ Herrndorf kontrolliert das, was sich von ihm noch kontrollieren lässt: „Ich weiß, wie, ich weiß, wo, nur das Wann ist unklar. Aber dass ich zwei der Kategorien kontrolliere und die Natur nur eine – ein letzter Triumph des Geistes über das Gemüse.“¹⁵⁵ Im Feuilleton wurde die Männlichkeit, mit der Wolfgang Herrndorf schreibt und stirbt, zum Kriterium literarischer Wertung. Iris Radisch preist *Arbeit und Struktur* als „Kultbuch“¹⁵⁶, das sie aufgrund seiner „Coolness“¹⁵⁷ beeindruckt habe und findet es positiv, dass die „Protokolle nie larmoyant sind, nie jammern“¹⁵⁸. Dieser „männliche Lakonismus“ begründet ihr zufolge einen „modernen Heldenmythos“¹⁵⁹, in dem die Todesangst überwunden wird. Rainald Goetz kritisiert gerade diese ‚coole‘ Haltung, mit der Herrndorf die Bedrohung einer völligen Dekompensation bis hin zum drohenden Wahnsinn abwehrt:

Cool will er leider sein. Die schwere Krankheit bringt aber hervor, wie falsch dieses Konzept ist. Falsch ist die Hybris der Intellektualität gegenüber dem Körper. Nur im Sport lässt das Ich den Körper vorkommen. Beim Fußball soll er melden alles wie früher. Je schwächer die Krankheit den Körper macht, umso härter wird das Ich von Herrndorf, kann sich so den Selbstrevisionen früherer Überzeugungen, die die Schwäche ihm ermöglichen könnte, nicht öffnen. Die ‚Waffe‘ und der zu ihr gehörige Kitsch blockieren das Hinsinken, ein Lernen, das möglich wäre bis zum Schluss.¹⁶⁰

Welches ‚Lernen‘ blockiert Wolfgang Herrndorf, indem er seine Schwäche und sein Sterben abwehrt? Der Philosoph Emmanuel Lévinas beschreibt einen Kippmoment im Sterben von ‚höchster Verantwortlichkeit‘ in die ‚höchste Verantwortungslosigkeit‘:

Meine Herrschaft, meine Mannhaftigkeit, mein Heroismus des Subjekts kann in bezug auf den Tod weder Mannhaftigkeit noch Heroismus sein. Im Leiden, innerhalb dessen wir diese Nachbarschaft des Todes erfaßt haben – und noch auf der Ebene des Phänomens –, gibt es diese Umkehrung der Aktivität des Subjekts in Passivität. Nicht im Augenblick des

¹⁵⁴ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 86.

¹⁵⁵ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 198.

¹⁵⁶ Iris Radisch: Iris Radischs literarischer Jahresrückblick. Bücher des Jahres 2013. www.zeit.de/video/2013-12/2963858999001/buecher-des-jahres-2013-iris-radischs-literarischer-jahres-rueckblick [15.09.2020].

¹⁵⁷ Iris Radisch: Iris Radischs literarischer Jahresrückblick. www.zeit.de/video/2013-12/2963858999001/buecher-des-jahres-2013-iris-radischs-literarischer-jahresrueckblick [15.09.2020].

¹⁵⁸ Iris Radisch: Iris Radischs literarischer Jahresrückblick. www.zeit.de/video/2013-12/2963858999001/buecher-des-jahres-2013-iris-radischs-literarischer-jahresrueckblick [15.09.2020].

¹⁵⁹ Iris Radisch: Iris Radischs literarischer Jahresrückblick. Bücher des Jahres 2013. www.zeit.de/video/2013-12/2963858999001/buecher-des-jahres-2013-iris-radischs-literarischer-jahres-rueckblick [15.09.2020].

¹⁶⁰ Rainald Goetz: *Spekulativer Realismus*, in: *Texte zur Kunst* 135 (2014), S. 135–144.

Leidens, in dem ich, in das Sein hinein in die Enge getrieben, es noch ergreife, in dem ich noch Subjekt des Leidens bin, sondern im Weinen und Schluchzen, in die das Leiden sich wandelt; dort, wo das Leiden zu seiner reinen Form gelangt, wo es nichts mehr zwischen uns und ihm gibt, dort schlägt die höchste Verantwortlichkeit dieser äußersten Übernahme in höchste Verantwortungslosigkeit, in Kindlichkeit um. Dies ist das Schluchzen und genau dadurch kündigt es den Tod an. Sterben, das heißt, in diesen Zustand der Verantwortungslosigkeit zurückkehren, das heißt, das kindliche Schütteln des Schluchzens sein.¹⁶¹

Das fehlende Schluchzen in *Arbeit und Struktur* ist das, was Iris Radisch lobt und Rainald Goetz kritisiert. Dem Mannhaften steht hier nicht das Weibliche gegenüber, sondern das Kindliche. Herrndorf intellektualisiert das Sterben als eine Regression ins Kindliche, indem er sich seinen Kindheitserinnerungen und Jugendlektüren widmet. Eine positive Vision des Sterbens als ein Eintritt in die ‚höchste Verantwortungslosigkeit‘ zeigt sich wie in folgender Szene nur rudimentär:

Ich liege abends in der Dämmerung, C. und die schwangere Julia sitzen auf dem Fußende des Krankenhausbettes. Sie unterhalten sich, während ich sanft einzuschlafen beginne. Mit der Decke bis unters Kinn hochgezogen bin ich sechs Jahre alt, die Mütter besprechen Erwachsenenthemen und wachen über mich.¹⁶²

Wieder zum Kindlichen zurück zu dürfen, sich anzuvertrauen und die Verantwortung abzugeben, sind kurze Momente des Friedens: „Ich spüre, dass ich nicht mehr Herr im eigenen Haus bin, aber wenn es so schön ist, habe ich auch nichts dagegen.“¹⁶³ Bis auf wenige solcher Momente wehrt sich Herrndorf gegen diese Art der Regression. Falls er angesichts des Todes gerührt und „infantil werden sollte“¹⁶⁴, so schreibt er weiter, möge man ihn erschießen.

Das Autonomie-Ideal, das den Sterbediskurs prägt, trage laut Bettina Hitzer männliche Züge. Die Entwicklung dieses Ideals verortet Hitzer in den 1950er Jahren, als sich langsam die Praxis durchsetzt, den Patient:innen die Krebsdiagnose nicht mehr zu verschweigen, und sich daraus die Situation ergibt, dass Menschen, die ihr Leben noch autonom führen können, sich mit einem nahen Tod konfrontiert sehen. Laut Hitzer zeigt sich dieses neue Ideal zum ersten Mal in dem US-amerikanischen autobiographischen Text *Der Tod eines Mannes* (1957) von Lael Tucker Wertebaker über die letzten Lebensmonate und den Tod ihres Mannes. Wertebakers Mann Charles war an unheilbarem Darmkrebs erkrankt und schnitt sich in ihrem Beisein die Pulsadern auf, während sie mit Morphium seine Schmerzen linderte. Lael Tucker Wertebaker beschreibt, wie wichtig ihnen ein radikal offener und aufrichtiger Umgang mit dem Tod war. Bettina Hitzer argumentiert, dass diese Haltung von ihr nicht autonom gewählt sei, sondern als Beiwerk der männlichen Haltung fungiert: Sie schöpfe „die Kraft zu dieser Haltung aus dem unbedingten Wunsch [...], die Seelengefährtin dieses einzigartigen Man-

¹⁶¹ Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 44 und 45.

¹⁶² Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 108 und 109.

¹⁶³ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 106.

¹⁶⁴ Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 198.

nes zu bleiben und zu helfen, dessen männliche Würde zu schützen“¹⁶⁵. Hitzer sieht den Bericht *Der Tod eines Mannes* als Wendepunkt, an dem das vormalige „Ideal einer heroisch-einsamen, ebenso selbstbestimmten wie opferwilligen, überwiegend weiblich konnotierten Würde [...] von Wertebakers Ideal einer selbstbestimmten, sich selbst und seinen Wahrheitsanspruch nach außen kehrenden, heroisch-aufrechten männlichen Würde herausgefordert“¹⁶⁶ wird. Hitzer zeichnet damit nicht nur eine Dichotomie nach, sondern verortet diese auch historisch. Bis zu den 1950er Jahren war Krebs tabuisiert und die Diagnose wurde den Patient:innen nicht mitgeteilt. Die Einsamkeit, die die Patient:innen umgab, und die Bereitschaft, ihr ungewisses Schicksal anzunehmen, gab den Sterbenden eine eigene Würde, die, so Hitzer, weiblich konnotiert war. Man könnte mit Lévinas sagen, dass in diesem Sterbeideal das Leiden als Subjekt ergriffen wird und Passivität in Aktivität transformiert wird. Seit den 1950er Jahren werden Patient:innen vermehrt über ihre Diagnose aufgeklärt, was den Sterbediskurs radikal verändert. Mit einem Maximum an Wissen über die Krankheit und durch einen autonom ausgeführten Suizid soll die Kontrolle so lange wie möglich aufrechterhalten werden. Das Stadium des Kindes, das von Schluchzen geschüttelt wird, soll übersprungen werden. Das Blog *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf ist dafür ein Beispiel.

In einigen Sterbetagebüchern wird in der Auseinandersetzung mit den Eltern, ob real oder ideagen, der Tod als ein Angriff auf das Männliche und als eine erzwungene Rückkehr in das Kindliche dargestellt. Christoph Schlingensief, der mit 49 Jahren an Lungenkrebs stirbt, schreibt in seinem Tagebuch:

Obwohl ich meinen Vater und auch meine Mutter sehr liebe: Wenn meine Mutter mal tot ist, dann bin ich zum ersten Mal alleine auf der Welt. Dann bin ich in Eigenverantwortung. Ich will einmal ganz alleine sein. Alleine auf der Welt. Ich will alleine dastehen und alleine sagen, so, das ist mein Leben. Und dann heul ich und dann bin ich völlig fertig mit den Nerven, aber dann bin ich wenigstens einmal ganz alleine.¹⁶⁷

Das Gefühl, sich noch nicht völlig von der Mutter gelöst und noch nicht eigenverantwortlich gelebt zu haben, drückt den Wunsch nach Progression aus und verhindert eine kindliche Regression in die Verantwortungslosigkeit. Schlingensief entscheidet sich gegen einen Suizid und wählt das Siechen und das aktiv angenommene Leiden, dem Lévinas wie oben geschrieben noch Mannhaftigkeit zuschreibt, da man hier das ‚Subjekt des Leidens‘ ist: „im Kern glaube ich, dass ich das Leiden aushalten muss, dass das Sterben Bestandteil dieses Lebens ist und dass das seinen Sinn hat. Das kann man nicht einfach abschaffen, indem man sich irgendeine Spritze geben lässt. Ich will mein Sterben aushalten.“¹⁶⁸ Dass darauf

¹⁶⁵ Bettina Hitzer: Krebs fühlen, S. 254.

¹⁶⁶ Bettina Hitzer: Krebs fühlen, S. 255.

¹⁶⁷ Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 16.

¹⁶⁸ Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 62.

ein ‚Weinen und Schluchzen‘ folgen muss, in dem keine Mannhaftigkeit mehr liegen kann, hält Schlingensief für möglich und behält sich vor, seine Meinung noch zu ändern.

Peter Noll, der sogar jegliche lebensverlängernde Operation ablehnt, ist von der gleichen Überzeugung getragen, die letzte Phase im Leben nicht überspringen zu wollen. Seine Tochter Rebekka erzählt, so wie Peter Noll es ihr aufgetragen hat, das Umschlagen in das kindliche Schluchzen. Sie beschreibt den Tod ihres Vaters als „schwer, schmerzlich – schmerzlos, hoffnungsspendend“ und fügt hinzu: „Der liebe Gott kann einen Menschen doch nicht so leiden lassen! Doch! Der liebe Gott lässt den Menschen so leiden – genau so!“¹⁶⁹ Die Beispiele von Schlingensief und Noll zeigen, dass auch in den Sterbeerzählungen von Männern das Leid aktiv gewählt und nicht übersprungen wird. Das Prädikat, besonders männlich gestorben zu sein, wurde Noll und Schlingensief nicht zugesprochen.

Das literarisch repräsentierte Sterben bildet nicht das konkrete Sterben von Männern in der Bundesrepublik Deutschland ab. Bei Betrachtung der Sterbestatistiken des Bundesamtes haben Männer ungefähr eine sechs Jahre niedrigere Lebenserwartung als Frauen,¹⁷⁰ was dazu führt, dass Männer seltener alleinstehend und durch häusliche Versorgung und emotionale Unterstützung durch ihre Ehefrauen besser im Sterbeprozess umsorgt sind. Frauen sterben öfter in Institutionen, was mit ihrer höheren Lebenserwartung und einer traditionell-heteronormativen

¹⁶⁹ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 277 und 278.

¹⁷⁰ Dass Frauen, Lesben, intersexuelle, nicht-binäre, transgender und agender Personen (FLINTA) Diskriminierung und Nachteile in einem binär-geschlechtlichen und patriarchalen System erfahren, kann als Konsens gelten. Ohne Benachteiligung, Diskriminierung und strukturelle Gewalt gegeneinander auszuspielen oder zu relativieren, steht fest, dass normative Konzepte wie Binarität, Patriarchalität und Heterosexualität auch cis Männern als hauptsächlichen Profiteuren dieser Machtstrukturen schaden, was sich in ihrer nicht unerheblich verkürzten Lebenserwartung zeigt. Die statistische Lebenserwartung variiert je nach Bundesland: Laut des Statistischen Bundesamtes (Destatis) haben cis Mädchen, die zwischen 2017 und 2019 in Baden-Württemberg geboren wurden, die höchste statistische Lebenserwartung, nämlich 84,18 Jahre, und cis Jungen eine statistische Lebenserwartung von 79,83 Jahren. Die statistische Lebenserwartung eines Jungen, der in Sachsen-Anhalt geboren wurde, ist am niedrigsten und beträgt mit 76,39 Jahren fast 8 Jahre weniger als ein Mädchen, das zur gleichen Zeit in Baden-Württemberg geboren wurde (Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Durchschnittliche Lebenserwartung bei Geburt (Periodensterbetafel): Bundesländer, Jahre, Geschlecht. www-genesis.destatis.de/genesis/online?sequenz=tabelleErgebnis&selectionname=12621-0004#abreadcrumb [18.07.2021]). Die Faktoren der männlichen Übersterblichkeit erforscht der Bevölkerungswissenschaftler Marc Luy in einer Klosterstudie seit den 1990er Jahren. In diesen fand er heraus, dass Nonnen und Mönche, deren Lebensführung sich ähnelt, auch eine ähnliche Lebenserwartung haben, die sich nur um ein Jahr unterscheidet. Biologische Faktoren sind darum bei der männlichen Übersterblichkeit zu vernachlässigen. Die Klosterstudie wird fortlaufend erweitert und deren Forschungsergebnisse niedrigschwellig online (www.cloisterstudy.eu/) veröffentlicht. Für einen rezenten Forschungsbeitrag siehe zum Beispiel Marc Luy: Understanding the cross-sectional association between life expectancy and healthy life years. The CroHaM hypothesis. VID Working Papers 03 (2020).

Rollenverteilung erklärt werden kann, in der Frauen, teils zusätzlich zu der Lohnarbeit die Care-Arbeit zukommt.¹⁷¹ Nach der Auswertung von Gesprächen mit Hospizmitarbeitenden kommt Vera Kalitzkus zu dem ersten Stimmungs- und Erfahrungsbild, dass Männer, die nicht partnerschaftlich umsorgt werden, schneller vereinsamen als Frauen, da sie institutionelle Gesprächsangebote eher ablehnen.¹⁷² Eine noch ausstehende qualitative Studie kann diese Beobachtung, wie Vera Kalitzkus betont, nicht ersetzen. Die Unterschiede des Sterbens im Hospiz aus genderspezifischer Perspektive zu untersuchen, ist eine auffällige Lacuna der Forschung.¹⁷³ Corinna Onnen und Rita Stein-Redent betrachten bestehende Forschungsergebnisse und versuchen die genderspezifische Lebenserwartung zu erklären. Sie nehmen an, dass Frauen durch die geschlechtsspezifische Sozialisation und die traditionelle Rollenverteilung zu „Profis im Kontaktknüpfen und -halten“ werden und „es nach der Verwitwung [schaffen], ihre Kontakte zu bewahren, aber auch neue Kontakte aufzubauen – was ihnen dann wiederum ein längeres Leben beschert.“¹⁷⁴ Männer hingegen „fokussieren sich auf das Kontaktknüpfen über die Erwerbstätigkeit, die dann im Alter zwangsläufig nachlässt, wodurch sie sich abhängig machen von den Kontakten ihrer Frauen“¹⁷⁵. Die Forschungsbeiträge zur demographischen Lebenserwartung wollen die Grundfrage beantworten, welche verhaltens- und umweltbedingten Faktoren die kürzere Lebenserwartung von Männern begründen.

Literarische Sterbeerzählungen von Männern können vor diesem Desiderat gesehen werden, denn der Impetus, mit dem männliche Autoren mit der Veröffentlichung ihrer Sterbetexte anderen helfen wollen, ist auffällig. Christoph Schlingensiefel betont in seinem Vorwort, dass es bei seinem Schicksal „nicht um ein besonderes Schicksal, sondern um eines unter Millionen“¹⁷⁶ gehe. Er weist

¹⁷¹ Vgl. David Field, Jenny Hockey u. a.: *Making sense of difference*, S. 10.; Corinna Onnen und Rita Stein-Redent: *Frauen sterben anders als Männer*, S. 82 und 83.

¹⁷² Vera Kalitzkus: *Geschlechtsspezifische Unterschiede im Sterben von Männern und Frauen*, S. 49 bis 53.

¹⁷³ Auf dieses Desiderat weisen Sally Cline (1997, S. 2), David Field, Jenny Hockey u. a. (1997, S. 11), Vera Kalitzkus (2005, S. 49) und Corinna Onnen und Rita Stein-Redent (2017, S. 84) hin. Sally Cline legt als erste eine genderspezifische Auseinandersetzung vor, worin sie beschreibt, wie Frauen mit dem Tod anderer Menschen umgehen; um das jeweilig eigene konkrete Sterben geht es dabei nur peripher. Einen wichtigen Beitrag im Hinblick auf Frauen und ihren Bezug zum eigenen Tod leistet Annette Back (2002) mit der Analyse von Interviews und dem Erkenntnisziel, frauenspezifische Bedürfnisse bei der Sterbebegleitung im Hospiz zu erkunden. Besonders wertvoll macht diesen Beitrag, dass sie Fragen der Transsexualitätsforschung und genderkonstruktivistische Ansätze aufgreift. Da die von Back interviewten Personen die Kategorie einer binären Geschlechtsdifferenz anerkennen, schreibt ihr Unterfangen die Kategorie des Geschlechts weiter, was sie jedoch kritisch reflektiert (Annette Back: *Hospizarbeit und Gender-Debatte 2002*, zur Transsexualitätsforschung und Doing Gender siehe darin S. 21–25).

¹⁷⁴ Corinna Onnen und Rita Stein-Redent: *Frauen sterben anders als Männer*, S. 83.

¹⁷⁵ Corinna Onnen und Rita Stein-Redent: *Frauen sterben anders als Männer*, S. 83.

¹⁷⁶ Christoph Schlingensiefel: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, S. 9.

damit seinem Schicksal exemplarischen Charakter zu und stellt seine Krankheitserzählung in den Dienst der Allgemeinheit. Das Bedürfnis, sich an anderen orientieren zu wollen, führt Schlingensiefel dazu, sich selbst für andere zu einem Fallbeispiel zu machen. Aufgrund seiner Krankheit fühlt sich der Ich-Erzähler lizenziert, anderen Sterbenskranken selbstermächtigende Ratschläge zu geben: „Wenn Sie also erkranken und bemerken, dass Sie als Mensch kaum noch vorkommen und das Gefühl nicht loswerden, nur noch fremdbestimmt zu sein, dann beschweren Sie sich.“¹⁷⁷ Schlingensiefel baut mit der Homepage *Geschockte Patienten. Wege zur Autonomie* (www.krank-und-autonom.de) ein Netzwerk auf, in dessen Rahmen er als ‚Dr. Schlingensiefel‘ andere Erkrankte ermutigt. Auch in Peter Nolls Sterbetagebuch ist die Sinnvermittlung an Andere der Schreibanlass und das Kriterium, an dem Noll den überdauernden Wert seines Textes misst:

Meine Diktate sollten, so möchte ich es haben, von keiner dieser Ewigkeitsvorstellungen geleitet sein. Ich will nur meine Situation als durchschnittlich und zugleich exemplarisch vorführen, damit die Leser sehen, dass es Sinn hat, sich mit Sterben, Tod und Jenseitsvorstellungen schon im Leben auseinanderzusetzen. Wenn mir dies nicht gelingt, werde ich die Diktate vor meinem Tode vernichten.¹⁷⁸

Das Bemühen, dem Leiden einen Sinn geben zu wollen, wertet Noll als eine Nachfolge Jesu und der Märtyrer („Jesus und die Märtyrer haben *für etwas* gelitten. Leiden für nichts ist sinnlos.“¹⁷⁹) und antiker Schriftsteller, die dem Sterbenden eine heroische Haltung abverlangen: „Seit der Antike hat der Heroismus am meisten zur Erleichterung des Todes beigetragen.“¹⁸⁰ Im Heroischen verbirgt sich ein höherer Sinn, ein Ziel, an dem man sich ausrichten und transzendieren kann. Der französisch-litauische Philosoph Emmanuel Lévinas verortet in seinem Vortrag *Sterben für...* das Menschliche im Opfertod, da in diesem „dessen Beunruhigung um den Tod des Anderen stärker als die Sorge um sich ist.“¹⁸¹ und darum auch über das Menschsein hinausweist als „eine ent-inter-essierte Menschlichkeit“¹⁸². Bei Noll und Schlingensiefel entspringt der Opfergedanke jedoch nicht der direkten Beunruhigung um den Anderen, sondern ist eine Projektion der Angst um sich selbst. Noll bereitete seine eigene Trauerfeier in einer großen Kirche vor und orientiert sich hier an den Anderen, nämlich den Nachfahren, aus deren Perspektive er auf seinen eigenen Tod blickt. Das Auf-sich-Blicken wie auf einen Anderen prägt auch Schlingensiefels Umgang mit dem eigenen Tod: „Wenn ich mir meinen Tod als Bild vorstelle, sehe ich mich eigentlich immer auf der Bühne, während ich den eigenen Tod als Stück inszeniere: Einer sitzt in seinem Stuhl, die

¹⁷⁷ Christoph Schlingensiefel: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 10.

¹⁷⁸ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 227.

¹⁷⁹ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 41.

¹⁸⁰ Peter Noll: Diktate über Sterben & Tod, S. 43.

¹⁸¹ Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 249.

¹⁸² Emmanuel Lévinas: „Sterben für...“, S. 251.

Sterne sind zum Greifen nah, es zirpt, es ist heiß, und er stirbt.“¹⁸³ Die *imitatio christi* streicht dabei auch Schlingensief heraus: „Natürlich ist mir Jesus mit seiner komischen Leidensnummer nahe. Er hat es geschafft, so viele Gedanken in Gang zu setzen wie kein anderer Mensch. Das heißt, er hat Leiden produktiv gemacht. Und das ist toll.“¹⁸⁴ Schlingensief und Noll orientieren sich an der Heroik des Opfertodes Jesu, indem sie ihr Leid durch künstliche Inszenierung und Öffentlichkeit anderen als Inspiration für die eigene Leidensbegegnung zur Verfügung stellen.

Sterbeerzählungen von Frauen sind stärker und offensichtlicher mit der Genderhematik verknüpft, was daran liegt, dass bei Brustkrebs, der hauptsächlich erzählten Krankheit, ein sekundäres Geschlechtsmerkmal von der Krankheit direkt betroffen ist und oft amputiert wird. Die Trauer um den Verlust der persönlichen Welt kanalisiert sich in der Trauer um die Brust wie es beispielsweise Audre Lorde in *The Cancer Journals* beschreibt:

I thought ‚What it is like to be making love to a woman and have only one breast brushing against her?‘ [...] And for the first time deeply and fleetingly a groundswell of sadness rolled up over me that filled my mouth and eyes almost to drowning. My right breast represented such an area of feeling and pleasure for me, how could I bear never to feel that again?¹⁸⁵

Die Sorge, mit der Brust die sexuelle Attraktivität und Vitalität zu verlieren, fußt auf einer Genderidentität, die Feminität und Brust aneinanderkoppelt. Eine Brustkrebserkrankung kann aber auch eine weibliche Genderidentität untergraben, die sich gerade nicht über die Brust definiert, wenn dieses sekundäre Geschlechtsmerkmal den Tod bringt. Die Konfrontation mit dem eigenen Tod durch die Brustkrebserkrankung beschreibt die Gendertheoretikerin S. Lochlann Jain als ein Zurückgeworfensein auf einen archetypischen Tod weiblicher Körper: „one charming little diagnosis threatens to suck you under, into the archetypal death doled out by the feminine body.“¹⁸⁶ Das Gefühl, dem biologischen Geschlecht nicht zu entkommen, trifft auf die Ohnmacht, sterben zu müssen.

Auch die US-amerikanische Gendertheoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick, die 1991 mit 41 Jahren die Diagnose Brustkrebs erhält, fühlt sich durch die Diagnose in archaische Annahmen zurückgeworfen, denn auf ihre Diagnose reagiert sie spontan mit dem Gedanken: „Shit, now I guess I really must be a woman.“¹⁸⁷ Im Gegensatz zu Audre Lorde empfindet Sedgwick ihre Brüste nicht als vorrangigen Ausdruck ihrer Attraktivität, Sexualität und Identität als Frau. Dass sie in ihrer

¹⁸³ Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 73. Christoph Schlingensief brachte seine eigene Totenmesse in ‚Kirche der Angst‘ (Ruhrtriennale 2008) noch zu Lebzeiten auf die Bühne.

¹⁸⁴ Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein, S. 58.

¹⁸⁵ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 43.

¹⁸⁶ S. Lochlann Jain: *Malignant. How Cancer Becomes Us*, S. 69.

¹⁸⁷ Eve Kosofsky Sedgwick: *White Glasses*, S. 262.

spontanen Reaktion weibliche Identität und Brustkrebs zusammendenkt, erklärt sie mit einem Aufblitzen heterosexuell-ideologischer Verhaftung.

Susan Sontag notierte sich am 21. Juni 1972 in ihrem Tagebuch Ideen für ein Buchprojekt („a fiction-meditation“¹⁸⁸) über das Sterben von Frauen, das den Titel *On Women Dying* oder *Deaths of Women* oder *How Women Die* heißen sollte. Für dieses Buch, das sie nie schrieb, notierte sie den Satz, dass Frauen keinen schwesterlichen Tod sterben: „Women don’t die for each other. There is no ‚soral death‘ as there is a fraternal death (*Beau Geste*)“¹⁸⁹. Anne Boyer widerspricht dem und argumentiert, dass die Diagnose Brustkrebs das Bindeglied zwischen den sterbenden Frauen ist: „But Sontag was wrong: The sororal death is not women dying for each other: it is death in an alienated parallel. A sororal death would be women dying of being women.“¹⁹⁰ Dass *being women* kein homogenes Identitätserleben bereithält, macht Sedgwick deutlich und kritisiert, dass (lesbische) Frauen mit Brustkrebs ihre Solidarität untereinander auf der Abgrenzung zu anderen Kranken, insbesondere zu AIDS-infizierten (schwulen) Männern aufbauen.¹⁹¹

Sterbeerzählungen von Frauen sind auch jenseits der Brustkrebsthematik enger mit der Genderthematik verschwistert, weil das öffentliche Schreiben von Frauen unter erschwerten Produktionsbedingungen im Vergleich zu den Bedingungen erfolgte, die heterosexuelle cisgender Männer vorfinden. Das Verfassen von *private narration* (ohne Veröffentlichung) und das autobiographische Schreiben wurden Frauen bis ins 20. Jahrhundert eher zugestanden, während das Schreiben mit der autoritären Haltung einer auktorialen Erzählinstanz mit negativen Sanktionen belegt war. In einer autodiegetischen Erzählung beansprucht die Erzählerin nur das Recht über das eigene zu erzählen, wodurch der Wahrheitsanspruch durch die eigene Subjektivität modal abgetönt ist. Dass Frauen im Bereich der autobiographischen Sterbeerzählung ab den 1950er Jahren tätig wurden, ist im Zusammenhang mit diesen konventionellen genderspezifischen Produktionsbedingungen zu sehen. Dabei waren selbst beim autobiographischen Schreiben die Produktionsbedingungen in den 1970er Jahren dem Veröffentlichlichen nicht förderlich.

Die schweizerische Schriftstellerin Verena Stefan schreibt ihren Schlüsseltext der Neuen Frauenbewegung *Häutungen* (1975) noch ganz

ohne fachliche beratung. es gab kein lektorat für dieses buch. es gab noch keine ‚treffen schreibender frauen‘, keine öffentliche diskussion über frauenliteratur. vor allem gab es damals, wie meistens, wenn projekte aus der frauenbewegung erarbeitet und durchgeführt wurden, kein geld, keine produktionsmittel, keine fachfrauen, keine schlüsselpositionen in den medien.¹⁹²

¹⁸⁸ Susan Sontag: *As Consciousness is Harnessed to Flesh*, S. 326.

¹⁸⁹ Susan Sontag: *As Consciousness is Harnessed to Flesh*, S. 326.

¹⁹⁰ Anne Boyer: *Die Undying*, S. 7.

¹⁹¹ Eve Kosofsky Sedgwick: *White Glasses*, S. 263 und 264.

¹⁹² Verena Stefan: einige anmerkungen zu mir und zur geschichte dieses buches, S. 125.

In den 1970er und 80er Jahren werden im autobiographischen Schreiben über die eigene Brustkrebserkrankung patriarchale Strukturen aufgedeckt und kritisiert. Die Sängerin Hildegard Knief schreibt in ihrem autobiographischen Roman *Das Urteil oder Der Gegenmensch* (1975) über ihre Brustkrebserkrankung und inszeniert ihren Krebs „als Bild unterdrückter Weiblichkeit“¹⁹³. Sie beschreibt eine Sängerin, die sich den Forderungen der Männer anpasst und in ihrem Erfolg lediglich einen Pyrrhussieg erkennt, der nichts war außer „ein maskuliner Sief, ein vergewaltigender, ein dompteur-vergleichbarer. Wie ein Lumpen und sich selber unkenntlich geworden wird sie vor ihrem verschmierten Garderobenspiegel zusammenklappen [...]“¹⁹⁴. Der Kampf gegen die Erkrankung wird mit der Befreiung von dem männlichen Blick auf sich selbst enggeführt.

Auge in Auge mit dem eigenen Tod wird die Angst geschmälert, Normen und Schweigegebote zu missachten, was die US-amerikanische Schriftstellerin Audre Lorde in *The Cancer Journals* (1980) folgendermaßen beschreibt: „I have come to believe over and over again that what is most important to me must be spoken, made verbal and shared, even at the risk of having it bruised or misunderstood. That the speaking profits me, beyond any other effect.“¹⁹⁵ Lorde betrachtet auch die vergeschlechtlichten Aspekte ihrer Krankheit, allerdings arbeitet sie sich nicht (mehr) an dem männlichen Blick auf sich selbst ab, sondern beschreibt ihr Aufgehobensein in einer weiblichen Welt, „wrapped in a web of woman love“¹⁹⁶. Audre Lorde nutzt das Potenzial, sich in einer Verbindungslinie zu anderen Frauen zu sehen und zusammen mit ihnen am Frausein zu sterben. Audre Lorde knüpft aber das, was sie mit anderen Frauen verbindet, nicht nur an die Brustkrebserkrankung, sondern an die Diskriminierungserfahrung. In ihrem Fall sind das intersektionale Diskriminierungserfahrungen, die sie überlebt hat:

Growing up Fat Black Female and almost blind in america requires so much surviving that you have to learn from it or die. Gennie, rest in pease. I carry tattooed upon my heart a list of names of women who did not survive, and there is always a space for one more, my own. That is to remind me that even survival is only a part of the task. The other part is teaching.¹⁹⁷

Sie selbst beschreibt sich als das Ergebnis einer Gemeinschaftsleistung von liebenden und sorgenden Frauen: „To this day I feel like a corporate effort, the love and care and concern of so many women having been invested in me with such open-heartedness. My fears were the fears of us all.“¹⁹⁸

Die lesbische Liebe als Ausgang aus dem Zugriff eines gewaltvollen männlichen Blicks thematisiert auch die schweizerische Schriftstellerin Verena Stefan in ihrem bereits genannten Roman *Häutungen* (1975). Dreißig Jahre nach ihrem

¹⁹³ Claudia Boldt: Die ihren Mörder kennen, S. 52.

¹⁹⁴ Hildegard Knief: *Das Urteil oder Der Gegenmensch*, S. 238.

¹⁹⁵ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 17.

¹⁹⁶ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 28.

¹⁹⁷ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 40.

¹⁹⁸ Audre Lorde: *The Cancer Journals*, S. 29.

Debüt schreibt Verena Stefan einen autobiographischen Roman mit dem Titel *Fremdschläfer* (2007) über ihre Krebserkrankung, an der sie 2017 stirbt. In diesen dreißig Jahren hat sich ein Markt für Literatur von Frauen für Frauen aufgebaut, wozu auch die autobiographischen Sterbeerzählungen beitragen. Die Schriftstellerin Maxi Wander hinterließ „mehrere tausend Briefe und Tagebuchseiten“¹⁹⁹, bevor sie 1977 an Brustkrebs starb; einige dieser Texte, die Maxi Wander im letzten Lebensjahr schrieb, gab ihr Mann Fred Wander unter dem Titel *Leben wär' eine prima Alternative* (1979) posthum heraus. Dora Hauris Tagebuch über ihre Brustkrebserkrankung, an der sie 1980 mit 29 Jahren stirbt, wird posthum unter dem Titel *Ich habe den Herbst gesehen* (1982) veröffentlicht. Die Schriftstellerin Angelika Mechtel veröffentlicht *Jeden Tag will ich leben. Ein Krebstagebuch* (1990). Das Buch von Maxi Wander wird vom Suhrkamp-Verlag herausgegeben (Erstauflage beim Berliner Buchverlag Der Morgen) und die Bücher von Mechtel und Schweikert vom Fischer-Verlag; viele Sterbetagebücher sind jedoch in kleinen Verlagen oder als Books on Demand erschienen.

Anne Boyer, die fast vier Jahrzehnte nach Lorde an Brustkrebs erkrankt, stellt fest, dass sich die damaligen Rede- und Darstellungsverbote mittlerweile in ein Darstellungsgebot gewendet haben:

The silence around breast cancer that Lorde once wrote into is now the din of breast cancer's extraordinary production of language. In our time, the challenge is not to speak into the silence, but to learn to form a resistance to the often obliterating noise. Sontag's and Carso's reluctance to link themselves to the disease has now become replaced with an obligation, for those women who have it, to always do so.²⁰⁰

In der hohen Dichte an multimedial veröffentlichten und zugänglichen Sterbeerzählungen (Print, Blog, Vlogs), die Boyer als Lärm („noises“) bezeichnet, ist das, was Bettina Hitzer als die selbstbestimmte Würde bezeichnet, sich nach innen zu richten und sich zum Subjekt des Leidens zu machen, keine Option, die gebilligt wird: Zu groß ist der Druck, sich als Frau mit der Frauensache zu identifizieren, so dass dadurch, wie Anne Boyers Kritik denken lässt, eine Befreiung von dem, was die patriarchale Struktur und Genderbinarität vorgibt, nicht leicht erlangt werden kann.

Neben den genderspezifischen Produktions- und Diskursbedingungen lässt sich fragen, wie sich Gender auf der narrativen Ebene ausdrückt. Die feministische Narratologie untersucht, welche Rolle Gender auf der *discourse*-Ebene spielt und wie die Erzählinstanz, Fokalisierung und Perspektivierung beeinflusst werden.²⁰¹

¹⁹⁹ Fred Wander: Vorbemerkung, in: Maxie Wander: *Leben wär' eine prima Alternative*, S. 5.

²⁰⁰ Anne Boyer: *The Undying*, S. 8.

²⁰¹ Begründet wurde die feministische Narratologie durch Susan Sniader Lanser mit dem Aufsatz *Toward a Feminist Narratology* (1986). In der feministischen Narratologie wird untersucht, inwiefern Gender auf der *discourse*-Ebene eine Rolle und Einfluss auf die Erzählinstanzen, Fokalisierung, Perspektivierung etc. ausübt. Mittlerweile haben sich die Forschungsbereiche so ausgeweitet, dass der Begriff *gender(ed) narratology* passender erscheint (vgl. Gaby Allrath und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*, S. 66).

Dazu gehört auch die Analyse von entindividualisierten Erzählstrategien, die nach Susan Sniader Lanser vor allem in Texten vorkommen, die innerhalb der weißen männlichen Kanonisierungsprozesse wenig Beachtung finden.²⁰² Anne Rügge-meier stellt heraus, dass es feministischer und postkolonialer Theoretiker:innen gelungen ist, die Autobiographieforschung, „die v. a. das idealtypische Formprinzip der Einheit, welches die männlichen Kollegen immer wieder als gattungskonstituierend hervorgehoben hatten“²⁰³ den Blick von kohärenter Identität zu weiten für Subjekte, „die vielerlei einander überkreuzende Identifikationen ermöglichen“²⁰⁴. Das im folgenden Kapitel untersuchte Tagebuch Ruth Schweikerts über ihre Brustkrebserkrankung ist ein Beispiel für Rügge-meiers Beobachtung, denn darin empfängt Schweikert ihre eigene Botschaft vom anderen, was sich daran zeigt, dass sie ihre Erzählung aus den Erzählungen über andere zusammensetzt. Über zyklische Narrative wie in der Geburt und Geburtlichkeit werden in Schweikerts Text überdies Verarbeitungsmuster deutlich, die in den gesichteten Sterberzählungen von cisgender Männern keine Rolle spielen.

2 Hybrides Erzählen und der eigene Tod in *Tage wie Hunde* (2019) von Ruth Schweikert

Der autobiographische Erzähltext *Tage wie Hunde* (2019) von Ruth Schweikert umfasst acht Kapitel, die mit den Wochentagen ‚Dienstag‘ bis ‚Montag‘ und ‚Sonntagnacht‘ betitelt sind. Es handelt sich um ein, wie Ruth Schweikert sagt, „fiktives Tagebuch“²⁰⁵, da das erzählte Erleben nicht eine Woche, sondern zweieinhalb Jahre umfasst. Durch die temporale und lokale Strukturierung und das autodiegetische Erzählen zitiert der Text Konventionen der Tagebuchgattung, in dessen Rahmen SMS, Kurzerzählungen und essayistische Einschübe zu einem autobiographisch-assoziativem Texthybrid montiert werden. Mit einer Fiktionalisierungsvorschrift zu Textbeginn schränkt die Autorin den Anspruch auf Faktualität und damit die Eindeutigkeit der Textsorte ‚Tagebuch‘ zusätzlich ein.

Das Tagebuch beginnt mit dem Dienstag-Kapitel, da Ruth Schweikert im Jahr 2016 an einem Dienstag mit der Diagnose einer hochaggressiven Brustkrebs-erkrankung (*triple negative breast cancer*) konfrontiert wurde, die der Auslöser für ihr autobiographisches Schreibprojekt war. Am 4. Juni 2023 starb Ruth Schweikert im Alter von 58 Jahren an einem Gehirntumor. Bei *Tage wie Hunde* handelt es sich um

²⁰² Vgl. Susan Sniader Lanser: *Toward a Feminist Narratology* (1986).

²⁰³ Anne Rügge-meier: *Die relationale Autobiographie*, S. 31.

²⁰⁴ Anne Rügge-meier: *Die relationale Autobiographie*, S. 30.

²⁰⁵ Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

eine Sterbeerzählung, denn der Gedanke an den eigenen Tod motiviert die Erzählung und ist das Thema des Erzähltextes, auch wenn das eigene Sterben als Motiv oder Handlungselement sowie überhaupt Schweikerts eigenes Erleben nur punktuell im Text konkret werden.²⁰⁶ Schweikerts emotionale Identität präsentiert sich vielmehr durch die Selbstzurücknahme als unentwirrbar kulturell und sozial mit anderen verwoben.

Das Paradox, dass es sich beim Tod um ein egozentrisches *und* allozentrisches Problem handelt, wird in *Tage wie Hunde* durch eine Verbindung von subjekthaften und entindividualisierten Erzählweisen dargestellt. Zu den entindividualisierten Erzählweisen gehören die Erzählungen über das Sterben anderer und das Evozieren normengeleiteter Narrative, während zu dem subjekthaften Erzählen die Faktizität und das präsentische Erzählen gezählt werden können. Untersucht wird, wie sich das subjekthafte und entindividualisierte Erzählen zu der Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität des Textes verhält.²⁰⁷ *Die leitende These der anschließenden Untersuchung ist, dass der doppelten Hybridisierung von Subjektivem und Kollektivem einerseits und von Faktualität und Fiktionalität andererseits Bewältigungsfunktionen in der Konfrontation mit der schweren Brustkrebserkrankung zukommen.*

²⁰⁶ ‚Thema‘ verstehe ich hier in Anlehnung an Schulz als „Leitidee“ und „abstrakte Grundkonstellation“ (Armin Schulz: Art. ‚Thema‘, S. 634). In den 1970er Jahren wurden in der Germanistik im Zuge einer Anpassung an den internationalen Sprachgebrauch die herkömmlichen Stoff- und Motivgeschichten durch die Kategorie des ‚Themas‘ abgelöst. Zu der Kritik an dieser Entwicklung vgl. Christine Lubkoll: Thematologie, vor allem S. 753–755. Zu einer produktiven Diskussion, inwiefern der Tod das Thema oder der Stoff einer Sterbeerzählung ist, siehe Andreas Mauz: Sterbenarrativ und Sterbeerzählung, S. 45–47. Nach Andreas Mauz gibt es Sterbeerzählungen, „in denen nicht gestorben wird, weil eine tragende Rolle des Sterbethemas auch ohne akuten Sterbefall denkbar ist – etwa durch einen Abbruch der Erzählung vor dem Lebensende oder auch in Gestalt intensiver Imagination eines künftigen Lebensendes.“ Andreas Mauz: Sterbenarrativ und Sterbeerzählung, S. 47.

²⁰⁷ Damit schließe ich mich der mittlerweile gängigen Verwendung des Hybriditätsbegriff bezüglich der Kombination von faktualen und fiktionalen Elementen an. Der Begriff der ‚Hybridität‘ ist aus der Molekularbiologie entlehnt und wurde zu einem linguistischen Analyseinstrument operationalisiert. Im 20. Jahrhundert fand dieses Konzept vor allem in der Anthropologie, Soziologie und Geschichtswissenschaft Anwendung, bis es in den 1980er Jahren auch verstärkt literaturwissenschaftlich verwendet wurde. (Vgl. Andreas Ackermann: Cultural Hybridity, S. 5.) In der Anglistik hat sich zuerst die Praxis entwickelt, die Mischung von fiktionalen und faktualen Elementen hybrid zu nennen. (Vgl. Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart 2002, darin vor allem S. 35–40. Zu Hybridisierungsphänomenen im englischsprachigen Raum siehe auch: Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism, S. 40–60.; Ansgar Nünning: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, S. 213–240.) Der Hybriditätsbegriff wird dabei metaphorisch verwendet und Aspekte wie ‚borrowing‘, ‚mixing‘ und ‚translating‘ unter diesem subsumiert. Der Hybriditätsbegriff wird dabei metaphorisch verwendet und Aspekte wie ‚borrowing‘, ‚mixing‘ und ‚translating‘ unter diesem subsumiert. Der Begriff der ‚Hybridität‘ ist Julika Griem zufolge mittlerweile selbst ein „bewußt hybrid gefaßter Begriff und damit ebenso wie die Phänomene, die er hervortreiben soll, schwer zu lokalisieren und immer wieder neu zu verhandeln.“ Julika Griem: Art. ‚Hybridität‘, S. 221.

2.1 Paratexte und der Begriff der Autofiktion

Verlegerische Paratexte von Sterbeerzählungen betonen aus Gründen des Marketings oft den autobiographischen Hintergrund. Auch der Klappentext von *Tage wie Hunde* informiert aufmerksamkeitsheischend über den Geltungsanspruch auf Faktualität: „Ruth Schweikert erzählt in ihrem neuen, sehr persönlichen Buch von der eigenen Brustkrebserkrankung. ‚Tage wie Hunde‘ ist ein hellwaches, schonungsloses Buch über Einsamkeit und Scham, Krankheit und Tod.“ Der Klappentext reduziert die Komplexität des Textes, betrachtet man die Vorbemerkung aus der Feder der Autorin, die dem Haupttext vorangestellt ist:

Viele, nicht alle Personen, Geschehnisse, Schauplätze in diesem Buch sind sowohl *real* als auch behauptet; d. h., selbst wo Personen und/oder Schauplätze durch Namen und Beschreibungen scheinbar leicht zu identifizieren sind, habe ich mir die Freiheit genommen, sie für dieses Buch zu erfinden.²⁰⁸

Diese Vorbemerkung lässt an das Konzept der fiktionalisierenden Vorstellungsvorschrift von Kendall L. Walton denken, der in seiner Fiktionstheorie eine Parallele zwischen der Wahrheit fiktionaler Werke und den Vorstellungsvorschriften spielender Kinder zieht. Die Spielregeln geben vor, was sich innerhalb des Spiels als wahr vorzustellen ist. Man kann die Regeln brechen und Dinge, die im Spiel als wahr postuliert werden, hinterfragen mit der Folge, aus dem Spiel herauszufallen.²⁰⁹ Die Vorbemerkung, die Ruth Schweikert ihrem Text voranstellt, kann als eine solche Vorstellungsvorschrift vor ‚Spielbeginn‘ interpretiert werden und unter einer weiteren Bezugnahme auf Gérard Genette als ‚Verquickung‘ von Wahrheits- und Fiktionsvertrag bezeichnet werden.²¹⁰ Die Verbindung von ‚*real*‘ und ‚behauptet‘/‚erfunden‘ bezieht sich auf ‚Personen, Geschehnisse, Schauplätze‘. Es bleibt offen, ob damit auch die Erlebnisse, Gedanken und Gefühle der Ich-Erzählerin möglicherweise erfunden sind. Möglicherweise stand Ruth Schweikert am Dienstag, den 9. Februar 2016, nicht wie die Ich-Erzählerin vor dem *Café zur Weltkugel*, das in der realen Welt eigentlich *Kaffeehaus zur Weltkugel* heißt, und rauchte keine zweite Zigarette. Möglicherweise ist die ‚zweite vielleicht letzte Zigarette‘ ein literarisches und stilistisches Mittel, da die Anzahl der real gerauchten Zigaretten für den Text ohne Bedeutung ist, solange der Stoff der Erkrankung zum literarischen Text wird. Die Ich-Erzählerin glaubt nicht, dass sie nikotinsüchtig ist, denn das Rauchen kommt ihr eher „wie eine Attitüde [...] vor (der ewig angespannten, dauerengagierten Schriftstellerin, Dozentin, Übermutter)“²¹¹. Vielleicht ist das Rauchen nicht nur innerhalb dieser erzählten Wirklichkeit eine ‚Attitüde‘, sondern eine erfundene Behauptung, obschon die Anspannung ‚*real*‘

²⁰⁸ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 7.

²⁰⁹ Vgl. Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe*, S. 11 und 12.

²¹⁰ Gérard Genette: *Paratexte*, S. 200 und 201 sowie S. 209–211.

²¹¹ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 14.

ist: Womöglich ist die Autorin Ruth Schweikert eine ewig angespannte, dauerengagierte Schriftstellerin, Dozentin, Übermutter und Nichtraucherin.

Im pragmatischen Verständnis der Fiktionalität ist, wie in der narratologischen Einführung bereits dargelegt (Kap. 3, Abschn. 2.1), eine essenzialistische Referenz auf die aktuelle Welt für den fiktionalen und faktualen Status ohne Belang. Die pragmatische Fiktionstheorie basiert auf der Annahme, dass fiktionale Texte aufgrund der kategorialen Autor:innenintention signalisieren, dass sie gemäß der gesellschaftlich gültigen Konventionen und gemäß der literarischen Praxis als fiktional rezipiert werden sollen.²¹² Die Adressat:in darf von einem fiktionalen Satz nicht annehmen, dass der Inhalt des Satzes in der Wirklichkeit der Fall sei.²¹³ Nach diesem Modell ist die Tatsache, ob und wieviel Schweikert tatsächlich geraucht hat, unwichtig, solange eine „*Kooperation* zwischen Sprecher und Adressat sowie insbesondere ein *geteiltes Wissen* um die Konventionen der Fiktionalitätsinstitution“²¹⁴ besteht oder entsteht. Diese Kooperation ist aufgrund Schweikerts Vorbemerkung jedoch unmöglich: In der Rezeption kann Schweikerts fiktionalisierende Vorstellungsvorschrift nicht befolgt werden, denn erfunden kann nicht von nicht-erfunden unterschieden werden, solange Dinge, Orte und Personen realistisch und plausibel erzählt sind.

In der Fiktionstheorie besteht weiterhin die Annahme, dass fiktionales Erzählen die deviante Form ist und durch Fiktionssignale markiert werden muss, während es sich bei der Faktualität im Sinne einer *default*-Einstellung um den unmarkierten Kommunikationsmodus handelt, wonach für eine Sprachhandlung ohne Fiktionssignale immer „die Sprachregeln des Behauptens [gelten], insbesondere die Regeln, daß das Behauptete wahr sein und der Sprecher für die Wahrheit des Behaupteten einstehen können muß.“²¹⁵ Aufgrund der fehlenden Eindeutigkeit der Fiktionalisierungsvorschrift kann und muss sich die Rezipient:in von *Tage wie Hunde* auf die *default*-Einstellung²¹⁶ des faktualen Modus zurückfallen lassen und den Text autobiographisch lesen, was für eine sinnstiftende Lektüre von *Tage wie Hunde* auch unerlässlich ist.

Möglicherweise handelt es sich bei der Vorbemerkung um eine Absicherung, da die Autorin persönliche Geschichten anderer Menschen erzählt und durch ihren Blick verfremdet und sich aneignet. Die Einschränkung des Geltungsanspruchs auf Faktualität könnte dem Vorwurf vorauslaufen, Verwandte, Bekannte und

²¹² Vgl. Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität, S. 35.

²¹³ Vgl. Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität, S. 36.

²¹⁴ Vgl. Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität, S. 36.

²¹⁵ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität und Fiktionalität, S. 123. Zipfel stützt sich auf die Sprechakttheorie in John Searle: *Expression and Meaning*, vor allem S. 12 und 13.

²¹⁶ Die Fiktionstheorie gilt, wie ich in der narratologischen Einführung in Kap. 3, Abschn. 2.2 erläutert habe, an sich schon als ein Beweis für die Annahme, dass Faktualität der unmarkierte Kommunikationsmodus im Sinne einer *default*-Einstellung ist. Vgl. Meike Herrmann: *Fiktionalität gegen den Strich lesen*, S. 4.; Frank Zipfel: *Fiktionssignale*, S. 101 und 102.

Freund:innen nicht in deren Sinne dargestellt zu haben. Dass diese Gefahr besteht, zeigen die Kontroversen um Bücher mit einem Geltungsanspruch auf Faktualität sowie Fiktionalität, in denen sich darin vorkommende Personen in ihrem Persönlichkeitsrecht verletzt sehen.²¹⁷ Am plausibelsten ist die Annahme einer poetologischen Funktion der Vorbemerkung, da durch diese der Anspruch der Autorin, nur das exakt Wahre zu schreiben, relativiert wird. Diese Annahme einer poetologischen Implikation erscheint deswegen am wahrscheinlichsten, da Schweikert ihre Verpflichtung an das Exakte selbst befremdet. Biographische Ungenauigkeit in ihren Aufzeichnungen verbessert sie, „als handle es sich um Fehler oder Falschinformationen in einer Nachrichtensendung“ und fragt sich, „woher und wozu dieser als Bekenntniseifer maskierte Geständniszwang?“²¹⁸.

Rückgebunden an die Ausgangsfrage nach der Hybridisierung des Autobiographischen ergibt sich durch die Vorbemerkung eine theoretische Beschränkung des faktualen Geltungsanspruchs, die ohne Konsequenzen bleibt. Die Rezipient:innen sind aufgrund ihres beschränkten Wissens nicht fähig, die Vorschrift umzusetzen. Es gilt auch hier die Faktualität als *default*-Einstellung, die folgendes besagt: Jede Abweichung von der Wirklichkeit muss eindeutig markiert sein, sonst versteht die Leser:in den Text als Wirklichkeitsabbildung. Da keine eindeutige Markierung vorliegt, bleibt die Fiktionalisierung ohne Konsequenz, was *Tage wie Hunde* zu einer Autofiktion im Sinne Serge Doubrovskys macht. Dieser hatte 1977 seinen Roman *Fils* als Autofiktion bezeichnet, der, wie Frank Zipfel kritisch zu bedenken gibt, jedoch autobiographisch war und nur zwei fiktionale Elemente aufwies: „die paratextuelle Bezeichnung ‚roman‘ und die Erzählweise, die einen Tag, in dessen Zentrum eine psychoanalytische Sitzung steht, als Rahmen für eine eher assoziative und nicht chronologisch geordnete Darstellung des Lebens von Doubrovsky benutzt.“²¹⁹ Was Zipfel für *Fils* konstatiert, gilt auch für das Tagebuch

²¹⁷Für den Umstand, dass in den Texten vorkommende Personen juristisch gegen eine Verbreitung der Texte vorgehen, gibt es viele Beispiele: Gegen die Veröffentlichung von *Holzfällen* (1984) von Thomas Bernhard wurde eine Ehrenbeleidigungsklage eingereicht; gegen die Veröffentlichung des Romans *Esra* (2003) von Maxim Biller wurde erfolgreich geklagt; Karl Ove Knausgaard wurde von seinem Onkel eine Verleumdungsklage angedroht wegen der Zurschaustellung der Familie in dem autobiographischen Großprojekt *Min kamp* (2009–2011). Für eine Aufarbeitung der Literaturskandale und der Schlüsselromanrezeptionen seit 1960 siehe Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen* (2018a).

²¹⁸Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 150–151.

²¹⁹Frank Zipfel: *Autofiktion*, S. 298 und 299. Die Verständigung darüber, was eine ‚Autofiktion‘ sei, hat sich von Doubrovskys Ausdrucksverwendung weit entfernt, sodass Zipfel dem Roman *Fils* gar abspricht, eine Autofiktion zu sein. In Kap. 3, Abschn. 2.3 habe ich als Hauptgrund dafür, den Begriff der Autofiktion zu vermeiden, den Umstand genannt, dass der Begriff der Autobiographie immer an den sich historisch verändernden Begriff des Subjekts geknüpft ist, und die moderne Autobiographik folglich immer mit modernen Subjektkonzeptionen zusammen gedacht werden muss und dafür kein neuer Begriff nötig ist. Ob als ‚Autofiktion‘ bezeichnet oder nicht: Bezüglich moderner autobiographischer Texte gilt es in jedem Falle zu fragen, unter welchen Bedingungen die moderne Ich-Setzung noch oder wieder möglich ist.

Tage wie Hunde, das trotz paratextueller Fiktionalisierung und fiktiver Chronologie ein autobiographischer Text bleibt.

2.2 Faktizität in den ‚unendlichen Spielräumen der Schrift‘

Das Vertrauen in die Faktizität und die Darstellbarkeit des Subjekts scheint in Ruth Schweikerts Text zerrüttet, was sich vor dem Hintergrund des metaphernreichen postmodernen Abgesangs auf die Geschichte des Subjekts und der Autobiographik verstehen lässt. Eine dieser Metaphern legte Manfred Schneider in seinen literaturgeschichtlichen Überlegungen mit dem Titel *Die erkaltete Herzensschrift* (1986) vor, in denen er die Verschiebung der urchristlichen Metapher der *Herzensschrift* zu der technisierten entseelten *Herzenschallplatte* der Moderne nachzeichnet. Als Kopien der heißen Herzensschriften gelten Schneider die autobiographischen Schriften der nachreformatorischen Zeit des Buchdrucks, über die klassischen und gattungsformenden Autobiographien des 18. Jahrhunderts (Rousseau) bis hin zu den Versuchen des 19. Jahrhunderts, die Herzensschrift zur *Höllenschrift* zu pervertieren (Poe, Baudelaire). Während in all diesen das schreibende Subjekt der Illusion folge, die Wahrheit über sich selbst mitteilen zu können, hat der „autobiographische Text im zwanzigsten Jahrhundert [...] das symbolische Territorium der Wahrheit [verlassen].“²²⁰ Schneider schreibt damit die Postmoderne als Verlustgeschichte: Verloren seien die Funktionen „der alten symbolischen Bezugsgrößen Seele, Wahrheit, Mensch, Leben“²²¹. Dieser Verlust ist nicht negativ konnotiert, sondern das Ende einer Selbsttäuschung, die nach Emmanuel Lévinas das Andere zu beherrschen versuchte, denn das Individuum war

dazu aufgerufen, den Würgegriff der fremden Wirklichkeit, der sie zu ersticken droht, zu lockern, jedoch nur, um die gänzliche Entfaltung der eigenen Realität zu sichern. [...] Niemand ist eingebildeter als Rousseau oder Byron, niemand genügt sich selbst mehr.²²²

Der aufgegebene Irrtum der Selbstgenügsamkeit eröffnet im Gegenzug die „unendlichen Spielräume der Schrift“,²²³ in denen die reale Person zur fiktiven Figur im eigenen Text wird. Dadurch werde der Text zu einer Anhäufung von Signifikanten ohne Signifikat: Das Ich im Text ist keine Referenz auf eine außertextuelle Wirklichkeit mehr.

Kondensiert man die Charakteristika einer ‚Herzensschrift‘ auf das formale Kriterium der Selbstreferenzialität²²⁴, kann *Tage wie Hunde* als Beispiel dafür gelten, dass „das absolute Gesetz der Selbstreferenz: Ich schreibe, daß ich

²²⁰ Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 14.

²²¹ Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 14.

²²² Emmanuel Lévinas: *Ausweg aus dem Sein*, S. 3 und 5.

²²³ Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 57.

²²⁴ Manfred Schneider: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 75.

schreibe“²²⁵ auch noch in der Autobiographik des 21. Jahrhundert gültig ist. Jedoch reflektiert Schweikert in folgendem Textausschnitt, dessen Beginn schon eingangs zitiert wurde, nicht nur ihr Schreiben, sondern stellt in konzentrierter Form These und Antithese als den Umschlag von der erkalteten zur neu erhitzten ‚Herzesschrift‘ dar:

Längst haben sich Ungenauigkeiten in diese (teils) nachträglichen Aufzeichnungen geschlichen. Auslassungen und kleine Verschiebungen, die ich sogleich korrigieren, einfügen, berichtigen möchte, als handle es sich um Fehler oder Falschinformationen in einer Nachrichtensendung; aber weshalb Aufzeichnungen, woher plötzlich die Vorstellung, Rechenschaft ablegen zu müssen, woher diese Selbstverpflichtung zu Genauigkeit und/oder Wahrhaftigkeit, woher und wozu dieser als Bekenntniseifer maskierte Geständniszwang? Den Knoten habe ich nicht Ende Januar in Bergen-Enkheim zum ersten Mal getastet, sondern am Samstagmorgen, 23. Januar 2016, in der Duschkabine eines Hotelzimmers in Solothurn, als ich gegen meine Gewohnheit auch die Brüste einschäumte – und tatsächlich hört mein Gedächtnis nicht auf, mir immer wieder jene Sequenz vorzuspielen, wo Daumen und Mittelfinger eine subkutane Erhebung registrieren; weder Erkenntnis noch Offenbarung, bloß eine haptische Sensation, die mich nachhaltig besetzt.²²⁶

Im ersten Teil dieses Zitats („Längst haben sich [...]“) reflektiert Schweikert das autobiographische Schreiben und fragt nach dem Grund ihres Zwanges zu einer fehlerlosen Berichterstattung. Statt eine explizite Antwort zu geben, kehrt sie nahtlos zu dem faktenreuen Schreiben zurück und gibt eine implizite Antwort: Die Orientierung an den Fakten, mögen diese auch für die Geschichte irrelevant erscheinen, ist wichtig für den Copingprozess. An den Moment, wie sie den Knoten an der Brust ertastet, erinnert sie sich nicht wie an eine abgeschlossene Vergangenheit, stattdessen kehrt der Moment als lebhaft empfundene Erfahrung immer wieder zurück, was typisch für traumatische Erfahrungen ist.²²⁷ Der wiederkehrenden haptischen Erfahrung wird durch die Faktizität ein Ort (Duschkabine eines Hotelzimmers in Solothurn) und eine Zeit (Samstagmorgen, 23. Januar 2016) gegeben und stellt einen Versuch dar, diese Erfahrung in der Vergangenheit zu verorten und zu verzeitlichen und daran zu hindern, das Erleben immer wieder neu zu invadieren und zu destabilisieren.

Dem Erzählen kommt damit eine große Bedeutung in der Verarbeitung der bedrohlichen Situation zu, die über die Selbstreferenz hinausgeht. Es ist eine Ergebung in das Konkrete, das Unmoderne oder Postpostmoderne, möglicherweise auch in das Unliterarische, *in nuce* eine Ergebung in den Tod in der ersten Person Singular: ‚Hier geht es um mich, um meinen Tod‘; wie Vladimir Jankélévitch schreibt: ‚ich bin eng mit dem Geheimnis verknüpft und unfähig, dem Problem gegenüber Distanz zu wahren. *Mea res agitur!*‘²²⁸ Das Zitat zeigt, wie eine er-

²²⁵ Manfred Schneider: Die erkaltete Herzesschrift, S. 75.

²²⁶ Ruth Schweikert: Tage wie Hunde, S. 150 und 151.

²²⁷ Vgl. Judith Herman: Trauma and recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror, S. 37 et passim.

²²⁸ Vladimir Jankélévitch: Der Tod, S. 35 und 36. [„Um meine Sache geht es!; sprichwörtliche Redensart.]

kaltete ‚Herzesschrift‘ aussieht, die der Gedanke an den eigenen Tod wieder erhitzt. Übersetzt in Sören Kierkegaards Begriffe ließe sich sagen, dass hier das ästhetische Leben kurzfristig zugunsten des Ernstes aufgegeben wird. Dies geschieht jedoch nur punktuell: ‚Spiel‘ und ‚Ernst‘ sind nur Zeilen voneinander entfernt, sodass – um auch Schneiders Metapher weiterzuführen – ‚Heiß‘ und ‚Kalt‘ nebeneinanderstehen und die ‚Herzesschrift‘ nur punktweise erhitzt wird. Wenn die Autobiographie als die „Geburtsstätte des neuzeitlichen Individuums“²²⁹ gilt, kann sie im Strukturalismus die Grabesstätte des modernen Subjekts und im Poststrukturalismus als der Ort seiner teilweisen Wiederauferstehung bezeichnet werden. Jedoch steht das verloren gegangene Pathos, mit dem noch bei Rousseau das Subjekt im Text beschworen wurde, Schweikert nicht mehr zur Verfügung.²³⁰ Es ist eine doppelte Ernüchterung: Das sterbende Subjekt ist auf die textuelle Subjekthaftigkeit angewiesen und muss die Kunst gegen das Autonomieparadigma funktionalisieren. Da das sterbende Subjekt für diesen überlebenswichtigen Ausdruck keine Sprache des Pathos mehr vorfindet, ist ein Kreisschluss zurück zur paulinischen erhitzten Herzesschrift nicht mehr möglich, und der nüchterne Ton in *Tage wie Hunde* erinnert in seinem Ausdruck nicht mehr an eine heiße Herzesschrift. Die Opposition gegen die modisch gewordene These, dass es kein Subjekt mehr gebe, kann im Rückgriff auf Manfred Frank auch nicht bedeuten, „es gäbe mithin *keine* Krise des Abendlandes und *keinen* Grund, von der Subjektphilosophie sich abzuwenden.“²³¹ Entscheidend ist, dass die Schrift trotz guter Gründe, es nicht zu tun, dennoch mit der vitalen Aufgabe betraut wird, das Subjekt im Angesicht seiner Sterblichkeit darzustellen. In einem Interview sagt Ruth Schweikert, dass das Schreiben von *Tage wie Hunde* einer impulsiven reflexartigen „Vitalfunktion“²³² gefolgt sei. Das Gesetz der Selbstreferenz ‚ich schreibe, dass ich schreibe‘ wird durch den Gedanken an den eigenen Tod kurzfristig überwunden. Aus der Not wird ohne Emphase die Praxis geboren, sich selbst zu erzählen. Das moderne Selbstverhältnis muss nicht (nur) als Verlustgeschichte geschrieben, sondern kann nüchterner als eine modale Verschiebung betrachtet werden. Joachim Renn und Jürgen Straub zufolge ist das Selbstverhältnis in der Moderne nicht als „einfach deskriptives Konzept“ zu fassen, „sondern als ein normativer Anspruch, den Personen an sich und andere stellen.“²³³ Sie fügen hinzu, dass gerade aus der prinzipiellen Uneinholbarkeit des eigenen Ichs, die „Identität der Person [...] nicht trotz, sondern gerade wegen der mannigfaltigen Anlässe zur Dezentrierung

²²⁹ Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 10.

²³⁰ Tom Vanassche verfolgt in seiner Studie die These, dass in der Shoah-Literatur die Effekte eines traditionellen Pathos vermieden werden und gerade durch die Ernüchterung eine neue Form des Pathos entsteht, die Vanassche ‚Anti-Pathos‘ nennt (Tom Vanassche: Pathos and Anti-Pathos: Ruptured Affections in the Writing of the Shoah 2023.)

²³¹ Manfred Frank: Die Unhintergebarkeit von Individualität, S. 11.

²³² Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

²³³ Joachim Renn und Jürgen Straub: Transitorische Identität, S. 11.

zu einem Desiderat [wird], das der Bewegung des Selbstverhältnisses zugleich ein elementares Motiv und ein Kriterium gibt.“²³⁴

2.3 *Präsentisches Erzählen*

Das Bedürfnis, über die Erzählfunktion ein Selbstverhältnis darzustellen, zeigt sich neben dem Rückgriff auf die Faktizität auch in der Bewältigungsstrategie des präsentischen Erzählens. Präsentisches Erzählen nenne ich die Verbindung von grammatischer und inhaltlicher Gegenwart. Während zum Erzählen im Präsens nur die Verwendung des grammatischen Präsens gehört, beinhaltet das präsentische Erzählen neben der grammatischen Präsensform auch den Augenblick als Erzählgegenstand.²³⁵ Unter einer Augenblickserzählung verstehe ich eine Verdichtung von sinnlichen Eindrücken, die Unmittelbarkeit und Subjektivität ausdrückt. Häufig sind Augenblickserzählungen wirkliche Blickerzählungen, denn sie gründen im visuellen Erleben wie beispielsweise folgende:

Frühmorgens in Edenkoben als Erstes der Blick aus dem Fenster in den Himmel; am Horizont ein paar wenige Cirruswolken; direkt vor dem Haus steht ein alter hölzerner Telefonmast, dessen Drähte besetzt sind von schwarz glänzenden Vögeln, Stare, wie ich nun weiß; einer neben dem anderen sitzen sie da, *comme deux gouttes d'eau*²³⁶, unbewegt und ununterscheidbar für meine unzulänglichen Augen; zu viele, um sie zu zählen; ich versuche es trotzdem; über hundert sind es bestimmt; später fliegen sie auf.²³⁷

Im Präsens erzählt Schweikert den Augenblick, in dem sie die Vögel erblickt, die sich ‚wie zwei Tropfen Wasser‘ gleichen. Oft richtet sich der Blick auf ephemere, kosmische und meteorologische Gegenstände (Himmelbeschau, Wettererleben) oder auf den eigenen Körper und die Körperfunktionen wie das Atmen und als eine Atmungsvariante auch das Rauchen. Im Rauchen wird bei Schweikert das sinnliche Erleben der Körperfunktionen zu einem Augenblickserleben verdichtet, dessen Intensität durch den Verweis auf den letzten Atemzug verstärkt wird: „brennende Glut zwischen fahrigten Fingern, und dann diese Gier, das Verlangen nach eben dieser Glut, dieser betäubenden Hitze im Mund, dem Brennen im Hals, als gälte es, die selbst gesetzte Frist buchstäblich auszureizen bis zum letzten Atemzug“²³⁸. In den diaristischen autodiegetischen Passagen von *Tage wie Hunde* reiht Schweikert solche Augenblickserzählungen aneinander, in denen sich die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Dimensionen der Krankheitserfahrung kon-

²³⁴ Joachim Renn und Jürgen Straub: *Transitorische Identität*, S. 12.

²³⁵ Die Spezifizierung des narratologisch üblichen Begriffs ist hier sinnvoll, da das Erzählen im Präsens nicht immer auch eine Gegenwartsdarstellung bedeutet, wie die offensichtlichsten Beispiele des historischen und futurischen Präsens zeigen.

²³⁶ [wie zwei Wassertropfen].

²³⁷ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 133.

²³⁸ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 14.

densieren: „Und dann singe und tanze ich tatsächlich, in E.'s Atelier, Mitternacht ist längst vorbei, und E. schaut mir zu, birgt mein beschämtes, gekränktes, beschädigtes, bedrohtes, trotziges, sterbliches Ich in seinem Blick“²³⁹.

Das präsentische Erzählen ist ein implikationsreicher Sonderfall des Erzählens. Dorrit Cohn spricht vom Präsens als „the most pluri-significant of all tenses“²⁴⁰, da im Präsens ungleichzeitige Ebenen grammatisch homologisiert und dadurch semantische Spannungen und Widersprüche hervorgerufen werden.²⁴¹ In einer homodiegetischen Erzählung impliziert das Erzählen im Präsens eine sprachunlogische, fiktionale oder fantastische Erzählsituation, da die logische Reihenfolge ‚erst erleben, dann erzählen‘ aufgehoben wird.²⁴² Der real mögliche Schreibakt entlarvt die Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben als Illusion, weshalb Dorrit Cohn dieses Erzählen als fiktionsspezifisch einstuft.²⁴³ Frank Zipfel spricht sich im Anschluss an Cohn ebenfalls dafür aus, dass der illusionäre Zusammenfall von Erleben und Erzählen einen Text als „offensichtlich fiktional“²⁴⁴ ausweist. Eine sprachlogische autobiographische Erzählung im Präsens lässt nur das Erzählen des Schreibaktes und den Akt des Erinnerns im Präsens zu, weshalb faktuale Erzählungen typischerweise Vergangenheitserzählungen sind.²⁴⁵ Zu den kontraintuitiven Implikationen des präsentischen Erzählens gehört, dass die eigentliche Erzählgegenwart ausgeblendet wird. Transponiert man den erzählunlogischen Satz („Und dann singe und tanze ich tatsächlich, in E.'s Atelier [...]“) in einen erzähllogischen Satz („Ich sitze an meinem Schreibtisch und bin noch ganz erfüllt vom Singen und Tanzen, in E.'s Atelier.“), wird deutlich, wie durch das präsentische Erzählen das wirklich Gegenwärtige – der Moment des Niederschreibens – *nicht* erzählt wird.

Das Erzählen im Präsens subsumiert ganz unterschiedliche zeitliche Verbindungen. Neben der Verschleierung der Gegenwart können Gegenwart und Vergangenheit, wie in der bereits zitierten Textstelle über den Blick in den Himmel,

²³⁹Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 43. Blickerzählungen sind in autobiographischen Sterbeerzählungen häufig zu finden. In *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf lässt sich eine auffällig ähnliche Erzählung finden. Am 04.08.2011 veröffentlicht Herrndorf um 17:30 Uhr folgenden Eintrag: „Jeden Morgen bei Sonnenaufgang baden. Tagsüber Volleyball, genauso gut wie letzten Sommer. Die Vögel, die ich immer Raben genannt habe, sind Dohlen.“ (*Arbeit und Struktur*, S. 222) Eine halbe Stunde später, so jedenfalls die Zeitangaben im Blog, folgt eine Fotografie, auf dem Herrndorfs Gesicht und ein Fenster zu sehen sind, in dem sich wohl die Sonne spiegelt. Auf der Fotografie sind nicht die erwähnten Dohlen zu sehen, stattdessen bildet das Foto, wie anzunehmen ist, den im Text beschriebenen Blick zu den Dohlen ab.

²⁴⁰Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, S. 106.

²⁴¹Vgl. Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, S. 107.

²⁴²Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion*, S. 287.

²⁴³Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*, S. 106.

²⁴⁴Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 163.

²⁴⁵Frank Zipfel gesteht dem historischen Präsens eine Sonderrolle zu, da in diesem Fall der faktuale Text konventionell durch das Präsens nicht unlogisch oder fiktional werde (Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 161 und 162).

grammatisch homologisiert werden. Hier wird im Nebensatz „Stare, wie ich nun weiß“ deutlich, dass der Erzählmoment von dem Moment des Erlebens abweicht. Die Erzählerin weiß beim Schreiben nun, dass es sich bei den Vögeln um Stare handelt, beim Blick aus dem Fenster wusste sie das noch nicht. An manchen Stellen wird in *Tage wie Hunde* der Schreibakt selbst erzählt oder wie in folgendem Fall zumindest angedeutet, sodass Erleben und Erzählen beinahe deckungsgleich sind:

Wie lähmende Ratlosigkeit umschlägt in hellstes Nachmittagsglück: ein zitronengelber Falter, der sich auf mein Moleskine-Notizbuch setzt und seine Flügel schlägt; eine winzige Bewegung, auf und ab, ein fortgesetztes Sich-Öffnen und Wieder-Verschließen, minutenlang, als würde er atmen.²⁴⁶

Der Verweis auf das Notizbuch lässt vermuten, dass Schweikert zu dem Zeitpunkt schreibt, als sie den Falter beobachtet, und dass in diesem Moment Erleben und Erzählen beinahe zusammenfallen. Meistens ist jedoch nicht der Augenblick des Schreibens der Erzählgegenstand, sodass die Erzählgegenwart unerzählt bleibt. Dies lässt sich freilich nicht, wie Cohn und Zipfel nahelegen, als Fiktionalisierung des Textes verstehen. Vielmehr ist das präsentische Erzählen ein Zeichen der geleisteten autobiographischen Kontingenzarbeit der Autorin, was sich mit den Überlegungen des Philosophen Ernst Bloch zu der Zeitlichkeit des Augenblicks plausibilisieren lässt. Obwohl der Mensch in der Gegenwart lebt,²⁴⁷ bleibt Bloch zufolge gerade der Augenblick als ‚unmittelbarer Herd des Erlebens‘ am wenigsten erlebbar:

Das Jetzt ist der Ort, worin der unmittelbare Herd des Erlebens überhaupt steht, in Frage steht; so ist das gerade Gelebte selber am meisten unmittelbar, also am wenigsten bereits erlebbar. Nur wenn ein Jetzt gerade vergangen ist oder wenn und solange es erwartet wird, ist es nicht nur ge-lebt, sondern auch er-lebt. Als unmittelbar daseiend, liegt es im Dunkel des Augenblicks. Nur das gerade Heraufkommende oder das gerade Vergangene hat den Abstand, den der Strahl des Bewußtwerdens braucht, um zu bescheinen. Das Daß und Jetzt, der Augenblick, worin wir sind, wühlt in sich und empfindet sich nicht. Dementsprechend also wird der jeweilige Inhalt des gerade Gelebten nicht wahrgenommen.²⁴⁸

Der Augenblick, der unmöglich in seiner Zeit wahrgenommen werden kann, wird durch Vergewärtigungsstrategien wie das Erzählen erfahrbar und kann verarbeitet werden. Mark Freeman schlägt vor, dass „zumindest metaphorisch gesprochen, eine Erfahrung, eine gegenwärtige Erfahrung, im Moment des Geschehens immer

²⁴⁶Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 128 und 129.

²⁴⁷Hier folgt Ernst Bloch Augustinus' Primat der Gegenwart. Nach Augustinus gibt es „weder das Zukünftige noch das Vergangene“, sondern „die Gegenwart von Verganem, die Gegenwart von Gegenwärtigem und die Gegenwart von Zukünftigem. Denn diese drei sind in der Seele in einem gewissen Sinne, und anderswo finde ich sie nicht: die Gegenwart des Vergangenen als Erinnern, die Gegenwart des Gegenwärtigen als Anschauen, die Gegenwart des Zukünftigen als Erwarten.“ Aurelius Augustinus: *Confessiones*, S. 599.

²⁴⁸Ernst Bloch: *Das antizipierende Bewusstsein*, S. 292.

‚traumatisch‘ ist²⁴⁹, denn jede Erfahrung ‚ist exzessiv und überschreitet die Grenzen jedweder Deutung, die wir ihr im Moment ihres Auftretens zuweisen.²⁵⁰ Trauma ist hier zu verstehen als eine Erfahrung, die nicht verarbeitet werden kann, da jeder Augenblick vergeht und die Verarbeitung immer erst nachträglich erfolgt: ‚Der Gegenwartsmoment lässt sich, während er gelebt wird, nicht mit Hilfe der Sprache erfassen, die ihn vielmehr erst nachträglich (re?)konstituiert. Wie groß ist der Unterschied zwischen der sprachlichen Version und der ursprünglichen, gelebten?²⁵¹ Diese Kluft zwischen ‚der sprachlichen Version und der ursprünglichen, gelebten‘ wird durch die simulierte Augenblickhaftigkeit im präsentischen Erzählen nicht überbrückt, vielmehr wird im präsentischen Erzählen eine Variante des ursprünglichen Augenblicks geschaffen, der mit dem Augenblick des Erzählens in Beziehung tritt.²⁵²

In der Todesphilosophie Max Schelers spielt der Augenblick ebenfalls eine zentrale Rolle, wobei sich Scheler nicht wie Stern, Bloch und Freeman auf die Nichthabbarkeit des Augenblicks fokussiert, sondern auf das Vergehen der Zeit, auf das uns das Augenblickserleben hinweist. Da der Mensch in jedem Augenblick des Lebens ‚,etwas enteilen‘ und ‚etwas herankommen²⁵³‘ sieht, kann er in jedem ‚unteilbaren Moment unseres Lebensprozesses²⁵⁴‘ seine Sterblichkeit erkennen. Sich dem Augenblick als eine Miniatur von Trauma oder Sterbeerfahrung erzählerisch zu widmen, kann in *Tage wie Hunde* darum als Copingstrategie gelten, da versucht wird, die Bedrohung des eigenen Todes zu minimieren und nicht in einer de-kompensatorischen Reaktion, die Steuer- und Kontrollmöglichkeiten zu verlieren. Durch die Versprachlichung und Vergegenwärtigung des Augenblicks wird im Kleinen geleistet, was im Großen nicht vollbracht werden kann, denn der eigene Tod entzieht sich diesem narrativen Zugriff und der Bewältigung. Die bedrohliche Erfahrung, dass die Zeit vergeht, ohne dass man ihrer habhaft werden könnte, kann im Gegensatz zum Tod bewältigt werden, wodurch sich die Erzählerin eine Ersatzbewältigung schafft und sich vor einer zerstörerischen Bedrohung schützt.

Es überrascht darum nicht, dass auch in anderen autobiographischen Sterbeerzählungen auf die Strategie des präsentischen Erzählens und der Augenblickserzählungen zurückgegriffen wird. Ernst Bloch spricht gerade ‚starken Erlebnissen und [...] scharfen Wendestellen des Daseins²⁵⁵‘ die Möglichkeit zu, in Berührung mit dem Augenblick zu kommen. Aus der Perspektive der narrativen Psychologie spricht Brigitte Boothe kranken Menschen eine Empfänglichkeit zu ‚für Eindrücke, Botschaften, Einsichten, Erfahrungen, die anderen verschlossen

²⁴⁹ Mark Freeman: ‚Nachträglichkeit‘, traumatisch und nicht-traumatisch, S. 18.

²⁵⁰ Mark Freeman: ‚Nachträglichkeit‘, traumatisch und nicht-traumatisch, S. 18.

²⁵¹ Daniel N. Stern: Der Gegenwartsmoment, S. 27.

²⁵² Vgl. Daniel N. Stern: Der Gegenwartsmoment, S. 25.

²⁵³ Max Scheler: Tod und Fortleben, S. 12.

²⁵⁴ Max Scheler: Tod und Fortleben, S. 12.

²⁵⁵ Ernst Bloch: Das antizipierende Bewusstsein, S. 300.

bleiben“²⁵⁶. Das präsentische Erzählen ist ein Ausdruck dieser besonderen Empfänglichkeit und die Leser:in von *Tage wie Hunde* nimmt die Spannungen des präsentischen Erzählens wahr, ohne eine textuelle explizite Erklärung zu erhalten. Der semantische Gehalt des Präsens, der als Leerstelle im Text angelegt ist, kann in der Rezeption mithilfe des eigenen Weltwissens gefüllt werden. Nach David Herman stellen Erzählungen nicht nur kognitives Wissen her, sondern setzen es auch voraus und machen anhand von Signalen deutlich, welches bereits bestehende Wissen eingebracht werden muss.²⁵⁷ Im Fall von *Tage wie Hunde* wird die Rezipient:in durch den Rahmen einer autobiographischen Erzählung über die eigene Krankheit und das Sterben aufgefordert, ihr Vorwissen über die Empfänglichkeit existenziell bedrohter Menschen einzubringen. Indem sich die Leser:in ein reales Subjekt vorstellt, dessen Psyche die Erzählstrategien bedingen, kann sie das Abweichen von der Konvention des Erzählpräteritums auch ohne expliziten Hinweis als Copingleistung eines schwerkranken Menschen verstehen.

2.4 Die Konjugation des Todes

In *Tage wie Hunde* werden Subjektives und Kollektives hybridisiert, was sich vor allem an den vielzähligen Sterbeerzählungen anderer Menschen zeigt. Im eigenen Sterben lassen sich kaum Erfahrungen sammeln, weshalb Schweikert versucht, an dem Sterben anderer Personen eine Erfahrung aus zweiter Hand zu machen. Sie erzählt von verstorbenen Familienmitgliedern, von früh verstorbenen Kindern ihrer Freundinnen und von ihren eigenen Fehlgeburten. Sie beschreibt die Auseinandersetzung mit dem Tod bekannter Persönlichkeiten wie des Autors Roger Willemsen oder der iranischen Mathematikerin Maryam Mirzakhani und reflektiert, wie die Vorbereitung auf den eigenen Tod im Dokumentarfilm *Apfel und Vulkan* von Nathalie Oestreicher behandelt wird.²⁵⁸ Erzählt wird der Tod von sehr nahen Menschen bis zu Menschen, die Schweikert selbst nur über Erzählungen oder Medien kennt, sowie von Menschen, die sie möglicherweise auch erfunden hat. In dieser schnörkellosen egalitären Todesomnipräsenz entfaltet sich ein Tableau aller Sterblichen: Ungeborene, Neugeborene, kleine Kinder, ältere Kinder, mittelalte Menschen mit Kindern und ohne Kinder, alte Menschen und sehr alte Menschen, berühmte und unbekannte, reale und möglicherweise erfundene – alle Menschen sterben. Die Erzählperspektive, aus der das Schicksal der anderen erzählt wird, zeigt keine offensichtliche innerliche Beteiligung der Erzählerin, wie folgende Erzählung beispielhaft zeigt:

²⁵⁶ Brigitte Boothe: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, S. 56.

²⁵⁷ Vgl. David Herman: Toward a Socionarratology, S. 218–246, vor allem S. 236.

²⁵⁸ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 161.

Am 4. Januar stirbt E.s Onkel, wenige Tage vor seinem 92. Geburtstag; am Vorabend hat er das Nachtlied von Matthias Claudius rezitiert, Bratkartoffeln gegessen und Wein getrunken, in Gesellschaft seiner um fünf Jahre jüngeren Schwester. Ich bin lebenssatt, sagte der verwitwete Ingenieur seit längerem, nicht lebensmüde; lebenssatt. Er stirbt auf dem Weg vom Briefkasten zurück zu seinem Haus, die Zeitung unter dem Arm²⁵⁹

Diese Erzählung zeigt keine Merkmale einer Trauererzählung. Unter Trauer wird die Reaktion auf den Verlust eines geliebten Menschen verstanden,²⁶⁰ die zwischen der Vergegenwärtigung des Verlusts und der Distanzierung von dem Verlust wechselt.²⁶¹ Diese Dynamik lässt sich bei Schweikerts Sterbeerzählungen über andere nicht feststellen, da die Erzählerin die Distanz nie aufgibt. Dazu kommt, dass in vielen dieser Erzählungen der Blick des Verstorbenen auf sein Leben und sein Sterben eingenommen wird und in dieser Perspektivübernahme ein Ich spricht, welches sprechpragmatisch nicht die Ich-Erzählerin ist. Das Ich des Onkels, das in ‚Ich bin lebenssatt‘ auftritt, ist ein Platzhalter für das Ich der Erzählerin und markiert den Versuch, aus fremden Erfahrungen Antworten für das eigene Leben abzuleiten. Um aus diesem fremden Leben eine Antwort auf eigene Fragen zu gewinnen, muss ein anderes Subjekt implementiert werden, was eine Übertragung ermöglicht. Dieses Phänomen der Erfahrungsverschiebung zielt in die Mitte des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Studie: Wie können in dem erfahrungsarmen Bereich des eigenen Sterbens Erfahrungen und Erkenntnisse durch das Erzählen gewonnen werden? Die grundlegende Überlegung der Studie ist, dass über die Erfahrung des Todes nicht entschieden werden kann und dennoch eine Vorstellung von ihm gewonnen werden muss, um sich in ein Verhältnis zu setzen. In *Tage wie Hunde* wird das Sterben anderer Menschen erzählt und durch die Perspektivübernahme bereits Gestorbener das Verhältnis der Erzählerin zu ihrem eigenen Tod konstituiert.

Die Frage, die sich die Erzählerin stellt, ist, wie es sich angesichts der eigenen Sterblichkeit und der akuten Bedrohung durch den Tod weiterleben lässt. Die epikureische²⁶² Antwort, die sie für sich in den erzählten Fremderfahrungen findet, ist, dass das Leben erst dann endet, wenn es endet. Bis zu dem Augenblick des Todes gilt es, Gedichte zu rezitieren, sich an Essen und Trinken zu erfreuen und am Weltgeschehen Anteil zu nehmen. Noch deutlicher wird diese Antwort in der Erzählung über die verstorbene Nachbarin Lilo, die mit der Frage nach dem Weiterleben beginnt:

²⁵⁹Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 51.

²⁶⁰Vgl. Margaret S. Stroebe: *Handbook of bereavement research*.

²⁶¹Vgl. Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): *Lyrische Trauernarrative*, S. 9 et passim.

²⁶²Epikur vertrat die Ansicht, dass das Leben nicht vom Tod bestimmt werden sollte, da sich Leben und Tod grundlegend ausschließen: „So ist also der Tod, das schrecklichste der Übel, für uns ein Nichts: Solange wir da sind, ist er nicht da; und wenn er da ist, sind wir nicht mehr. Folglich betrifft er weder die Lebenden noch die Gestorbenen, denn wo jene sind, ist er nicht, und diese sind ja überhaupt nicht mehr da.“ Epikur: *Brief an Menoikeus*, S. 39.

Und was, wenn ich schon wüsste, ich erlebe das Erscheinen dieses Büchelchens nicht mehr? Würde ich trotzdem weitermachen, weiterschreiben, weiterdenken ohne diese Hoffnung; die Hoffnung auf Anerkennung, auf Wahrgenommenwerden, auf Austausch, Antwort, Reaktion, auf Kritik im Wortsinn? *Ich kämpfe nicht, ich lebe*, hat damals Lilo gesagt, meine krebskranke Nachbarin, die (schon vor ihrer Krankheit) zur Freundin wurde; wie sehr hat sie sich gewünscht, *mindestens so lange zu leben, bis O. in den Kindergarten kommt*; das sagte sie, als er im Januar 2007 zur Welt kam – ein Wunsch, der wohl weniger mit O. zu tun hatte als vielmehr mit ihrem eigenen Leben, mit einer Zeitspanne von viereinhalb Jahren, die Lilo hätte gestalten können; viereinhalb Jahre, so alt sind die Kinder in der Schweiz, wenn sie in den Kindergarten kommen; Lilo starb, als O. zu sprechen anfang; er war 21 Monate alt, an Lilo hat er keinerlei Erinnerung.²⁶³

Schweikert beansprucht dabei die Deutungshoheit über Lilos Sätze, was in der konnotativen Auslegung der Ich-Aussage Lilos deutlich wird. Sie hinterfragt die Gründe für Lilos Wunsch, noch mindestens viereinhalb Jahre leben zu wollen, denn Schweikert zufolge gehe es nicht um die Versorgung des Kindes und den Wunsch, dass sich das Kind an seine Mutter erinnern möge, sondern um den Wunsch, noch eine Zeitlang leben zu wollen, weil das Leben bedeutsam ist. Damit bettet Schweikert ihr Erleben angesichts des eigenen Todes in die fremde Erfahrung ein und schafft eine gemeinsame Erlebensgrundlage, um Lilos Erfahrung für die Frage produktiv zu machen, was sie angesichts ihres nahen Todes machen würde. Schweikert übernimmt Lilos Antwort: *„Ich kämpfe nicht, ich lebe.“* und gewinnt dem Sterben anderer einen lebenszugewandten Umgang im Bewusstsein ihrer eigenen Sterblichkeit ab; sie stellt sich damit der akuten Bedrohung durch den Tod und empfängt ihre eigene Botschaft vom anderen.

Selbst die ausführlichere Erzählung über den Tod ihres Vaters nuanciert dies auf eine ähnliche Weise, indem nicht die Trauer der Hinterbliebenen in den Fokus gerückt wird, sondern der Blick des Vaters auf seinen eigenen Tod. Der Vater war – wie die Tochter sich erinnert – mit seinem Tod „einverstanden“ und sagte: „wenn Gevatter Hein morgen an meine Türe klopft, dann bin ich bereit; ich hatte ein gutes, ein reiches Leben“²⁶⁴. Diese vermeintliche Versöhnung mit dem eigenen Lebensende wird in der Totenrede gebrochen, die Schweikert auf ihren Vater hält. Der Vater hatte einen Wein gekauft, der an seiner Beerdigung getrunken werden sollte und der den Tod auf eine noch ferne Zukunft verschiebe, wenn der Wein gereift sei. Schweikert greift dieses Verschieben in der Totenrede auf, die sie an ihren Vater richtet: „doch der Wein, den du für diesen fernen Tag deiner Beerdigung gekauft hast [...] ist viel zu jung, um ihn heute zu trinken; und so werden wir – wer weiß – an deinem hundertsten Geburtstag auf dich anstoßen.“²⁶⁵ Hier wird die ambivalente Perspektive des Vaters auf seinen eigenen Tod mitgeteilt: Augenscheinlich war er bereit für ‚Gevatter Hein‘ und dennoch war er nicht davon ausgegangen, so früh zu sterben und hatte seinen Tod auf einen „fernen Tag“ verschoben, an dem der gute Wein schon etwas gereift sein werde. Dies war nicht der

²⁶³ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 160.

²⁶⁴ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 102.

²⁶⁵ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 102.

Fall und Schweikert erinnert sich an den „gar nicht so heimlichen Ehrgeiz“²⁶⁶ des Vaters, so alt zu werden wie seine Mutter, die 96 Jahre alt geworden ist. Schweikert thematisiert kaum die Trauer der Hinterbliebenen und beklagt in der listenartigen Aufzählung der Vorzüge und Charakteristika keinen Verlust. Sie versucht den Tod, der hier eigentlich in der zweiten Person steht, in die erste Person zu transponieren, indem sie den Vater als angesprochenes *Du* zu einem *Ich* werden lässt – diesmal nicht durch ein grammatisches Ich, sondern indem sie den Blick des Vaters auf seinen eigenen Tod zum Gegenstand ihrer Rede macht.

Die Sterbeerzählungen anderer entfalten in *Tage wie Hunde* ein responsives Moment: Den Toten wird die Frage nach dem Weiterleben und dem Sterben gestellt und deren Erfahrungen zu einer Antwort funktionalisiert. Wie Arthur W. Frank herausstellt, kann in einer albraumartigen lebensgefährlichen Krankheit auch ein Potenzial liegen, anderen Menschen näherzukommen: „Illness remains a nightmare in many ways, but it also becomes a possibility, especially for a more intimate level of connection with others.“²⁶⁷ Diese Verbindung zu anderen Menschen, wie sie Frank beschreibt, findet Schweikert in der Befragung der Verstorbenen und nicht im Kontakt mit lebenden (vermutlich gesunden und nicht betroffenen) Personen ihres Umfeldes. Ein SMS-Protokoll zeigt die Bruchhaftigkeit im Versuch, anderen Menschen angesichts der Todesbedrohung nahe zu bleiben:

Am 9. Februar 2016 um 13.43 schrieb Ruth Schweikert:
Leider bössartig
Habe besprechung um halb vier

Ach Ruth, Scheiße
Natürlich nicht. Nicht geschlagen geben!!!
Wie geht es weiter?
Melde Dich nur, wenn Du magst.
So eine Scheiße. Umarmung.

Ich erreiche Dich nicht telefonisch. Möchtest Du
Sprechen? Kurz vielleicht?
Ma très Chère!

Es ist anzunehmen, dass Schweikert hier den Austausch von Kurznachrichten mit einer befreundeten oder verwandten Person protokolliert hat, wobei der unterschiedliche Stil der drei Nachrichten auffällt: Die Erzählerin teilt ihre Diagnose in einer elliptisch nüchternen Bündigkeit unter Auslassung eines grammatischen Subjekts und in Kleinschreibung mit. Gerade in dieser knappen Nüchternheit macht sie ihren emotionalen Zustand von Betroffenheit und Schock deutlich und kommuniziert ihre Bedürftigkeit, was als Investition in die Beziehung gelten kann. Gleichzeitig gibt sie zu verstehen, dass sie gerade nicht für einen umfanglicheren Austausch, beispielsweise ein ausführliches Gespräch, bereit ist. In den anderen zwei Nachrichten antwortet die angeschriebene Person freundschaftlich

²⁶⁶Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 102.

²⁶⁷Arthur W. Frank: Preface, in: Ders.: *The Wounded Storyteller*, S. XV.

und versucht, auf Schweikerts Doppelbotschaft sensibel und empathisch mit-schwingend zu reagieren. Ein eventuell in der Wirklichkeit zustande gekommenes Gespräch ist im Tagebuch nicht protokolliert, wodurch der Eindruck entsteht, dass das Angebot von Beziehung und Nähe von Schweikert nicht angenommen werden konnte. In den Durchhalteparolen lebender (gesunder und unbetreffener) Personen scheint keine Erfahrungsqualität enthalten, die der Bewältigung der Krankheit und der Todesbedrohung nützlich wäre, im Vergleich zu dem erzählerisch hergestellten inneren Kontakt zu verstorbenen Personen, die für die Erzählerin Antworten bereithalten.

2.5 *Der kontrollierbare und der kontingente Tod*

„Das Narrativ“ ist als substantivischer Begriff vielgestaltig und umfasst verschiedene Konzepte. Im Deutschen bezeichnet der Begriff im Gegensatz zum Englischen häufig übergeordnete abstrakte Symbole oder Strukturen, die Erzählungen prägen und das individuelle Erleben präfigurieren. Als Narrativ verstehe ich hier ein normatives Erzählmuster, das im Diskurs verankert ist und dennoch eine Erzählung idiosynkratisch prägen kann. Narrative Muster spielen in Sterbeerzählungen eine große Rolle, da das Sterben an sich von vielen normativen kulturellen Bildern geprägt ist und darüber hinaus aber in narrativen Mustern nach Orientierung gesucht wird.

In Erzählungen können sich widersprüchliche Narrative als normative Muster gegenüberstehen. Ein Narrativpaar, das sich in Sterbeerzählungen komplementär ergänzt, ist (1) das *Narrativ der Ursache* mit der Annahme, dass das Sterben einer Person mit einer Todesursache erklärt werden kann und (2) das *Narrativ der Kontingenz* mit der gegenteiligen Annahme, dass dem Tod ein unberechenbares Moment inne ist, das durch die Benennung einer Todesursache nicht aufgehoben wird, sondern nur verschleiert werden kann. In *Tage wie Hunde* wird das erste Narrativ in der Erzählung über ein Kind aufgerufen, das an einer Immunschwäche gestorben ist. Manche der Trauergäste suchten „gegen ihren Willen und wider bessres Wissen – ständig nach Erklärungen [...], warum es Nino, Christina, Serge und Sofia getroffen hatte und nicht sie selbst; als müsste es für beides eben doch Gründe geben, Rechtfertigungen für Glück und Unglück.“²⁶⁸ Dass ein Todesfall einer Todesursache bedarf, ist eine normative Denkstruktur, die viele Erzählungen über den Tod prägen. Eine Sterbeerzählung, die nicht den Sterbeanlass thematisiert, lässt sich deshalb nur schwer finden. Die Funktion dieses Narrativs ist es, dem Tod eine rationalisierte Ursache zu geben und damit die eigene Vulnerabilität angesichts einer irrationalen kontingenten Todesgefahr zu reduzieren. Nicht zwingend, aber oft geht mit diesem Narrativ auch die Annahme einher, dass durch

²⁶⁸Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 175.

persönliche Entscheidungen wie dem Lebensstil und der Gesundheitsvorsorge Einfluss auf die Art und den Zeitpunkt des Todes ausgeübt werden kann.

Das zweite Narrativ beinhaltet die entgegengesetzte Vorstellung, dass der Tod in hohem Maße omnipräsent und kontingent ist. Mit dem zweiten Narrativ kann wiederum die Entledigung von der Gesundheitsvorsorge und Verantwortungsübernahme verbunden sein, da der Tod früher oder später und in unberechenbarer Weise eintreten kann. Die beiden Narrative vom kontrollierbaren und kontingenten Tod stehen sich im realen Leben und in literarischen Texten nicht trennscharf gegenüber, sondern sind in ihrer Koexistenz ein Ausdruck der widersprüchlichen Dynamik in der Konfrontation mit dem Tod. In *Tage wie Hunde* prägen beide Narrative das Erleben und Erzählen. Das Narrativ des begründeten und kontrollierbaren Todes wird zur pseudoreligiösen Verheißung und zum Unsterblichkeitsversprechen erhoben, wenn der Patientin Schweikert in der Ayurvedaklinik Port Salvi an der Costa Brava aufgrund von persönlichen Entscheidungen, Lebensstil und Gesundheitsvorsorge eine Verbesserung oder Heilung in Aussicht gestellt wird:

hier kann Ihnen nichts passieren, während wir Sie auf Herz und Nieren überprüfen; noch schlägt das Herz, aber hatten Sie jemals Leberprobleme, Gedächtnisprobleme, Magenprobleme?; trinken Sie Alkohol, Tee, Coca-Cola, rauchen Sie?; wie viele Zigaretten pro Jahr, wie viele Zigaretten, evt. E-Zigaretten – auch diese sind schädlich –; am besten, Sie führen Protokoll, Atemzüge, Sex, Verdauung; Stuhlfarbe, Häufigkeit, Konsistenz, geformt oder lose; falls Sie unter Aufstoßen leiden, unter Blähungen, Verstopfung, Durchfall, dann nehmen Sie Bitterstoffe, ich bitte Sie!, Wermut, ein bisschen Wehmutter, meinetwegen, aber bitte nichts Saures, nichts Salziges, Zucker ist Gift, dreimal pro Woche Aloe Vera, am besten direkt ab Pflanze, morgens zwei Teelöffel Ghee, mit einer Spur naturbelassenem Honig; zwei Tabletten morgens vor dem Frühstück, frisch gekochter, warmer Porridge mit Zimt und warmen Früchten, evt. Nüsse; Eier sind erlaubt, wenn Sie dazu Ingwertee trinken, goat cheese in homöopathischen Dosen, über den ganzen Tag verteilt, aber nicht nach 17 Uhr, auf zuckerarme Desserts achten, und streuen Sie Kurkumapulver darüber, über jedes Gericht, und täglich Brokkoli, Sulforaphan hemmt die Zellteilung sog. Krebsstammzellen, wirkt auch in Kapselform, auch nachts und im Urlaub [...] ²⁶⁹

Das Bemühen um einen gesunden Lebensstil ist vor allem Kontrolle darüber, was der Körper über die Nahrung in sich aufnimmt, und liegt damit im Bereich der eigenen Wirkmacht und Verantwortung. Die Zusammenstellung dieser Ratschläge driftet in Schweikerts Zusammenstellung ins lächerlich Absurde ab:

zwei Tabletten morgens vor dem Frühstück, drei vor dem Abendessen; frischer Ingwer reinigt die Seele, und Kurkuma für den Geist, immer frisch kochen, dazu frisches Wasser, direkt ab Quelle, und vergib uns unsere Abwässer und Geldwäschereien, und führe uns nicht in fremde Gewässer, wasch deine Hände in – Styx/Lethe/Acheron, im Weltenmeer, auf dem wir navigieren, gestern, heute, morgen ²⁷⁰

Obwohl die Ratschläge damit ironisch gebrochen werden, entzieht sich Schweikert der Verheißung eines kontrollierbaren und aufschiebenden Todes nicht

²⁶⁹ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 99 und 100.

²⁷⁰ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 105.

vollständig. Dem Ernährungstipp, mit Himbeeren das Krebswachstum zu bremsen, folgt sie teilweise:

Himbeeren mögen keinen Krebs, so der Titel eines Longsellers; ich kaufe in einem Jahr so viele Himbeeren wie in 51 Lebensjahren zuvor nicht [...]; ich zahle 7.50 Fr. für 250 g Himbeeren aus Österreich; das reicht für zwei Tagesportionen. Mein täglicher Matchatee kostet einen Franken, die Kurkumakapseln ungefähr gleich viel, die Darmbakterien die Hälfte [...] ²⁷¹

Ob sie wirklich an eine Wirkung dieser Nahrungsmittel glaubt, lässt sich bezweifeln angesichts der mitgeteilten Preisangaben, was das Narrativ des kontrollierbaren Todes als kapitalistisches Spiel mit der Todesangst entlarvt. Trotzdem entzieht sie sich dem nicht und wendet alle Heilmittel an, die ihr zur Verfügung stehen: „Jetzt hoffe ich mal, dass meine Eiterbeule sich dem homöopathischen Calendulawasser beugt, das ich dreimal täglich auf die Narbe tupfe, oder der Hochpotenz jenes Mittels, das ich heute zum ersten Mal bekommen habe und von dem ich nicht weiß, wie es heißt.“ ²⁷² An anderen Stellen des Tagebuchs nähert sich Schweikert dem komplementären Narrativ der Kontingenz an, dass der Tod nach seinen eigenen Regeln spielt und nicht durch Sorge und Vermeidung aufgeschoben oder gar aufgehoben werden kann. Vor allem wird in der Erzählung über Lili, der Schwägerin der Autorin, dieses Narrativ ausbuchstabiert:

4. August 2017 – in den frühen Morgenstunden stirbt Lili, E.s ältere Schwester, 68 Jahre alt; der ganze Bauch sei voller Metastasen, heißt es im November 2015, ausgehend höchst wahrscheinlich von einem Tumor in der Bauchspeicheldrüse; vier Monate später fliegt Lili nach Houston zu ihrem Sohn und der neugeborenen Enkelin; siebzehn weitere Monate lebt sie mit langsam abnehmenden Kräften und größerer Intensität zugleich; selbstverständlicher als je zuvor, so scheint es mir, gelingt es Lili, ihre Tage mit Leben zu füllen; sie schreibt und liest; ganze Nachmittage verbringt sie mit Kindern und Jugendlichen aus dem Quartier, die unversehens ihre Freude am Lernen entdecken; sie lädt zum Apéro und macht Taboulé; sie korrespondiert mit unseren Söhnen; sie trifft sich mit E. in ihrem Lieblingscafé *du Bonheur*, sie besucht uns, auch wenn sie müde ist, und legt sich aufs Sofa, während wir Käsefondue essen; sie debattiert mit unseren Jungs, wenn diese das Naturrecht ausschließlich als Recht des Stärkeren begreifen; an einem Sonntagnachmittag im Spätsommer tauschen wir unsere Perücken – und bewundern gegenseitig unsere schöngeformten kahlen Schädel; im Frühjahr darauf lädt Lili ihre Nächsten dazu ein, sie im Alltag zu unterstützen; E. holt sie von der Therapie ab oder kauft für sie ein; Obst und Gemüse, Zigaretten und Gin; unsere Söhne bringen ihr, wie gewünscht, Spitzbuben aus der Bäckerei; über *Face Time* lacht sie und weint mit ihren erwachsenen Kindern, den beiden Enkelinnen in Lausanne und in Houston; zehn Tage vor ihrem Tod fährt sie nach Lausanne zu ihrer Tochter; E. reist noch zweimal zu ihr und nimmt von seiner Schwester Abschied; ihre letzte Zigarette raucht Lili am Abend des 3. August; die Mutter überlebt ihre zweitgeborene Tochter um beinahe sechzehn Monate. ²⁷³

Das Narrativ des kontingenten Todes wird im letzten Satz gebrochen, denn die zuvor so positiv dargestellte Lebensführung endet mit der Umkehrung der gene-

²⁷¹ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 142.

²⁷² Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 114.

²⁷³ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 124 und 125.

rativen Sterbereihenfolge, da die Mutter ihre Tochter überlebt. Das Narrativ der Ursache und der Kontingenz werden in *Tage wie Hunde* beide aufgerufen und beide gebrochen. Schweikerts Verhalten selbst ist nicht stringent und pendelt zwischen beiden Narrativen, was sich an ihrem Rauchverhalten zeigt. Der Fließtext von *Tage wie Hunde* beginnt als ein *Journal d'une fumeuse*, in dem das Zigarettenrauchen und das damit verbundene ephemere Zeitempfinden das Geschehen im Sinne einer Exposition im erzählten Hier und Jetzt verortet. In dem reflektierten und unreflektierten Wieder-Rauchen und Trotzdem-Rauchen zeigt sich das chaotische Lavieren zwischen den Narrativen der Ursache und der Kontingenz:

Dienstag, 9. Februar 2016, 13.09 Uhr; ich stehe im Wintermantel vor dem *Café zur Weltkugel* in Zürich und rauche eine vielleicht letzte Zigarette; das beinahe volle Päckchen, aus dem ich sie mit klammen Fingern klopfe, ist zarthimmelblau/weiß gestreift, wie der Stoff für ein Sommerkleid oder eine Babydecke; Parisienne Ciel ist die leichteste Parisienne, die es gibt, aber darum nicht minder schädlich, heißt es, inhaliert man die toxischen Substanzen doch nur umso tiefer; mit jedem Lungenzug gelangen Nitrosamine, Teerstoffe, Polonium 210, Nikotin, Benzpyrene undsoweiter in die rund 300 Millionen Alveolen, die in dichten Trauben an den Bronchialästen hängen (so ungefähr stelle ich es mir vor); feinste Lungenbläschen, in denen die giftigen Substanzen sich einnisten oder von wo aus sie ins Blut diffundieren, wie die vom Organismus ständig benötigten Sauerstoffmoleküle; sieben weitere Sekunden Lebenszeit verstreichen, bis die ersten Nikotinmoleküle die Blut-Hirn-Schranke durchbrechen und an die Acetylcholinrezeptoren bestimmter Nervenzellen andocken, während ich in Gedanken meine vielleicht kommenden Geburtstage aufzähle, zweiundfünfzig, dreiundfünfzig, vierundfünfzig, fünfundfünfzig, sechsundfünfzig, siebenundfünfzig, achtundfünfzig; ein Abzählvers, wie ich ihn manchmal aus schierer Langeweile aufsaue [...] ²⁷⁴

Dass die sieben Sekunden, die das Nikotin braucht, mit sieben möglichen Lebensjahren korrelieren, dass Lebensvollzug und Tod auf unentwirrbare Art miteinander verbunden sind, wird im Rauchen und vor allem im Weiterrauchen deutlich: Je länger gelebt und je mehr geraucht wird, desto näher rückt der Tod. Das Narrativ, dass der Lebensstil mit der Lebenszeit korreliert, ist in diese Erzählung tief eingesickert, führt aber nicht dazu, mit dem Rauchen sofort aufzuhören, sondern verharrt in der Möglichkeit einer ‚vielleicht letzten Zigarette‘. Auf der nächsten Seite beziehungsweise sieben Minuten später wiederholt die Erzählerin den Satzanfang in einer minimal veränderten Reprise:

Dienstag, 9. Februar 2016, 13.16; ich stehe im Wintermantel vor dem *Café zur Weltkugel* und rauche eine zweite vielleicht letzte Zigarette; wann eigentlich habe ich diesen Vorsatz gefasst, *wenn – dann*, und warum habe ich nicht auf der Stelle damit aufgehört, unabhängig vom Ergebnis der Biopsie?; wollte ich sie mir nicht schon längst abgewöhnen, diese Nikotinsucht, die ich mir zuweilen selbst nicht ganz glaube, nicht als physisch-psychische Abhängigkeit; wie eine Attitüde eher kommt sie mir vor (der ewig angespannten dauerengagierten Schriftstellerin, Dozentin, Übermutter) [...] ²⁷⁵

²⁷⁴ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 12 und 13.

²⁷⁵ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 14.

Die Unentwirrbarkeit von Leben und Tod wird noch auf die Spitze getrieben, da die Ich-Erzählerin in einer Parenthese Sören Kierkegaard und Jacques Derrida zitiert, um den Beschluss, nicht mehr zu rauchen, Gewicht zu geben: „*nun gut, dann werde ich eben keine einzige Zigarette mehr rauchen*; nichts fiel, nichts fällt mir leichter“²⁷⁶ um dann ein drittes, viertes und fünftes Mal zurückzufinden zu dem fast gleichen Satz:

Dienstag, 9. Februar 2016, 13.22; ich stehe in meinem neuen schwarzen Daunenmantel (den E. mir geschenkt hat; nicht zu Weihnachten, eher *anstelle* eines Weihnachtsgeschenks) vor dem *Café zur Weltkugel* und zünde eine dritte vielleicht letzte Zigarette an; wann endlich ruft diese Ärztin zurück; [...] ²⁷⁷

Dienstag, 9. Februar 2016, 13.32; ich stehe im Wintermantel vor dem *Café zur Weltkugel* und rauche eine vierte vielleicht letzte Zigarette; sobald es wärmer wird, füllt sich der breite, gepflasterte Vorplatz in bester Passanten- und Beobachtungslage mit immer neuen Gartentischen, Stühlen und Bänken [...] ²⁷⁸

Dienstag, 9. Februar 2016, 13.34; ich stehe im Wintermantel vor dem *Café zur Weltkugel* und ziehe zum vielleicht letzten Mal an meiner vierten vielleicht letzten Zigarette, den Anruf der Ärztin erwartend [...] ²⁷⁹

Das mal kommentierte, mal unkommentierte Weiterräumen ist jedes Mal der Auftakt für ein assoziatives und verzahnendes Erzählen von Gegenwart und Vergangenheit, wobei der Fluchtpunkt des Erzählens immer die Möglichkeit der Krebsdiagnose und damit des Sterbens ist. Es benötigt die Diagnose der tödlichen Krankheit, um aus der *vielleicht* letzten Zigarette die *tatsächlich* letzte Zigarette zu machen. Im Weiterräumen werden beide Narrative aufgerufen: Das Rauchen wird als *causa mortis* und als Akt des Lebensvollzugs inszeniert. Der Lebensvollzug, der E.s Schwester Lili in der Außenperspektive voller Selbstverständlichkeit gelingt, ist bei Schweikert selbst nicht geblättert, sondern voller Widersprüche und Kämpfe.

2.6 *Geburt und Geburtlichkeit*

Im Erzählen und Verbinden von Narrativen zeigt sich in *Tage wie Hunde* nicht nur die Widersprüchlichkeit, sondern auch die erfolgreiche narrative Bearbeitung der Kontingenzerfahrung angesichts des eigenen Todes. Narrativ verstehe ich hier, wie bereits im vorherigen Abschnitt ausgeführt, als ein normatives Erzählmuster, welches im Diskurs verankert ist und dennoch eine Erzählung idiosynkratisch prägen kann. In der Verwendung des Narrativs der Geburt und in der Erzählprämisse der Geburtlichkeit werden Kohärenz und Resilienz gestiftet. Das Narrativ der Ge-

²⁷⁶Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 14.

²⁷⁷Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 19 und 20.

²⁷⁸Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 36.

²⁷⁹Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 38.

burt als der Anfang eines Lebens wird mit dem Narrativ eines runden Lebens synergetisch in dem „Bild der umgekehrten Geburt“ zusammengeführt. In diesem Bild wird die Geburt, die sich als Prinzip von der Sterblichkeit zu emanzipieren scheint, zurück in den Tod getrieben, sodass Geburt und Tod in einem Punkt zusammenfallen:

Wie eine umgekehrte Geburt sei es gewesen, als ihr 19 Monate alter Sohn in ihren Armen starb; so erzählte es mir eine Freundin am Tag seiner Beerdigung. Das ist mehr als dreizehn Jahre her, doch das Bild blieb haften in meiner Erinnerung; es leuchtete mir so gleich ein, ohne dass ich weiter darüber nachgedacht hätte. Es machte das (in meiner Vorstellung) kaum Erträgliche zwar nicht erträglich, aber immerhin erzählbar. Vielleicht war das Sterben des eigenen Kindes überhaupt nur zu ertragen, indem es – über die bloße Todesnachricht hinaus – erzählbar wurde; und das Sprachbild einer umgekehrten Geburt bot tatsächlich eine Art Trost. Es besagte, dass Anfang und Ende irgendwie zusammenkamen; dass vielleicht auch ein früh abgebrochenes Leben auf eine bestimmte Weise ganz und erfüllt sein konnte. Ninos Geburt und Tod hatten einen allzu kurzen Lebensfaden abgemessen, der sich in Christinas Erzählung beinahe zu einem Kreis rundete. Ich schreibe ‚beinahe‘, denn eine nicht zu schließende Lücke blieb.²⁸⁰

Obwohl das ‚Bild der umgekehrten Geburt‘ als Narrativ eines runden Lebens nicht omnipotent ist, bietet es dennoch Trost, indem die Erfahrung erzählbar wird. Durch die positiv assoziierte Geburt wird außerdem der Tod in ein neues Licht gerückt: Die Geburt und der Tod sind sich als Erfahrungen der menschlichen Natur ähnlich, die beide von Mutter und Sohn gemeinsam in Bindung und Liebe, aber auf unterschiedliche Art erlebt werden. Die Mutter verabschiedet sich von ihrem realen Kind und nimmt es ideagen wieder in sich auf. In dem Augenblick, da das Kind stirbt, gibt es sein selbstständiges Leben auf und kehrt metaphorisch in die unselbstständige embryonale Existenz in seine Mutter zurück, nun nicht mehr als gute Hoffnung und Zukünftigkeit, sondern als Erinnerung und Trauer. Das Narrativ der Geburt, das in die idiosynkratische Situation der Trauer eingebettet ist, verhindert, dass diese schmerzvolle Verlusterfahrung als etwas Nicht-Erzählbares zu einem Trauma wird.

Die Geburt ist nicht nur als Narrativ präsent, sondern bedingt in der Geburtlichkeit als poetologische Prämisse das Erzählen. Sterblichkeit ist die Eigenschaft, eines Tages zu sterben, und das Analogon Geburtlichkeit bezeichnet die Eigenschaft des Menschen, eines Tages geboren worden zu sein, insofern ist der Mensch sterblich *und* geburtlich. Schweikert bezieht sich in ihrem Verständnis von Geburtlichkeit auf das Werk *Vita Activa* von Hannah Arendt, die darin eine Alternative zu Martin Heideggers *Sein zum Tode* entwickelt. Während Heidegger der Sterblichkeit zuspricht, das Sein des Menschen zu bestimmen, ernennt Arendt umgekehrt die Natalität zum Prinzip der *Conditio Humana*: Alle Tätigkeiten seien Arendt zufolge an der Natalität orientiert,

da sie immer auch die Aufgabe haben, für die Zukunft zu sorgen, bzw. dafür, daß das Leben und die Welt dem ständigen Zufluß von Neankömmlingen, die als Fremdlinge in

²⁸⁰Ruth Schweikert: Tage wie Hunde, S. 169.

sie hineingeboren werden, gewachsen und auf ihn vorbereitet bleibt. [...] Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln. Im Sinne von Initiative – ein initium setzen – steckt ein Element von Handeln in allen menschlichen Tätigkeiten, was nichts anderes besagt, als daß diese Tätigkeiten eben von Wesen geübt werden, die durch Geburt zur Welt gekommen sind und unter der Bedingung der Natalität stehen.²⁸¹

Ruth Schweikert bezeichnet die Geburtlichkeit in einem Interview als eine Erkenntnis, die sie aus ihrer Krankheit erlangt hat und, dass es zwar auch

wunderbar [ist], wenn es Menschen gibt, die die Tatsache, dass sie sterblich sind, auch verdrängen können und daraus was machen. Noch wunderbarer ist es vielleicht, mit diesem Bewusstsein tatsächlich vielleicht noch aus tieferem Grunde – ach ja, diese ganzen Begrifflichkeiten sind alle untauglich – trotzdem etwas zu tun, also diese Vita Activa zu führen oder diese Natalität, das Wiederbeginnen: Immer wieder können wir anfangen. Das ist es, was mir so aufgeleuchtet ist eigentlich in dieser Krankheit.²⁸²

Sterblichkeit und Geburtlichkeit werden von Schweikert in einen Widerspruch, in ein „trotzdem“ gebannt, das der Mensch equilibrieren kann. Wenn Sterben im metaphorischen Sinne auf das Aufhören verweist und die Geburtlichkeit auf das Anfangen, dann ergeben sich zwei Widersprüche: Anfangen wollen, obwohl man irgendwann aufhören muss, und: Aufhören müssen, obwohl man noch weiterhin anfangen will. Die Geburtlichkeit wird in der Erzählung über den Tod ihres Vaters ausbuchstabiert, der sich im Sterbebett gegen das Windeltragen wehrt:

Am Donnerstag, 29. März 2018, um halb sieben Uhr abends stirbt in Zürich ein Mensch; er ist alt und bloß, bis auf die Windel, die er sich von den Hüften zerrt, so gut er es vermag; mit letzter Kraft die Arme durchgestreckt, verkrallen seine Finger sich in das hochsaugfähige Material, um es zu beseitigen; eine letzte Revolte, fährt es mir durch den Kopf, ein letzter Befreiungsversuch, eine letzte Geste der Autonomie [...]. Als abends um halb acht der Arzt eintrifft, liegt im Totenbett ein fast nackter Mann (eine Pflegerin hat darauf bestanden, ihm eine *letzte Windel* umzubinden), der 91 Jahre, zwei Monate und elf Tage zuvor in der *Säuglingsentbindungsanstalt Aarau* zu Welt kam [...]²⁸³

Hier ergeben sich vielfältige Bezüge zu der Erzählung über das verstorbene Kind Nino, denn auch bei dem Tod des Vaters besteht „eine nicht zu schließende Lücke“²⁸⁴. Auch der Tod eines alten Mannes beinhaltet hier ein widerständiges Moment, was einerseits als Kommentar zum Tod des kleinen Ninos gelesen werden kann: Wie groß der klaffende Schmerz ist, der den Kreis des friedvollen Sterbens sprengt, ist nicht vom Alter vorherbestimmt. Ein Mann, der 91 Jahre gelebt hat, ergibt sich nicht allein aufgrund seines hohen Alters in seine Begrenztheit und in ein friedliches Sterben. In der Erzählung über den Tod des Vaters treffen sich die Verstörung und der Trost am gleichen metaphorischen Punkt wie beim Tod des

²⁸¹ Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, S. 15 und 16.

²⁸² Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

²⁸³ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 65 und 66.

²⁸⁴ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 169.

kleinen Ninos, nämlich in der Geburtlichkeit des Vaters angesichts seines eigenen Todes. Dass der Vater im Sterben noch einmal um seine Selbstständigkeit kämpft und sich noch einmal gegen die ewige Mutter stemmt, die ihn mit den verhassten Windeln traktiert, und noch einmal die Bewegung vollzieht, in der er das Leben von vorne beginnen möchte und sich aus der Abhängigkeit eines Babys befreit, ist verstörend, denn dieses Anfangenwollen findet hier ein erzwungenes Ende. Es ist aber auch tröstlich, zeigt es doch die Kraft des Wiederanfangens als verlässliches Fundament des menschlichen Wesens und eine zyklische Lebensidee. Schweikerts Vater ist in diesem Augenblick sterblich *und* geburtlich. Die Sprache, Texte, Diskurse, Metaphern und Narrative über Geburt ermöglichen Schweikert dies zu erkennen, davon zu erzählen und ihrer eigenen Geburtlichkeit, indem sie über das Sterben anderer erzählt, entsprechend zu handeln. Schweikerts Wunsch, ihren Text zu gebären, wird zur poetologischen Erzähl- und Lebensprämisse:

Ich möchte ein Buch zur Welt bringen wie ein Kind; neun Monate lang wächst es in meinem Körper heran und wird von einer Plazenta mit allem Notwendigen versorgt; was für ein Geschenk, welch ein Glück, nicht zu wissen, wie es aussieht; ob es weiblich ist oder männlich, ein Zwischenwesen, ein Doppelgesicht; janusköpfig, so stelle ich es mir vor, so ausgebildet, so fertig, von drüben erzählend.²⁸⁵

Die Autorin antwortet damit erneut auf ihre eigene Frage, ob sie angesichts des sicheren Todes weiterleben und weiterschreiben würde. Ihre Antwort liegt in doppelter Form vor: in den autopoetologischen Aussagen und im Werk *Tage wie Hunde* als materialisiertes Zeugnis des Wiederanfangens.

2.7 *Salutogenetische Funktionen des Erzählens*

In der narrativen Psychologie gilt die Annahme, dass durch das autobiographische Erzählen das Kohärenzgefühl gestärkt wird.²⁸⁶ In dem Modell der Salutogenese von Aaron Antonovsky besteht das Kohärenzgefühl aus den drei Komponenten der Verstehbarkeit, Handhabbarkeit und Bedeutsamkeit, was den Schluss nahelegt, dass durch das Erzählen diese drei Komponenten gestärkt werden. Mit der Komponente Verstehbarkeit fasst Antonovsky das Ausmaß,

in welchem man interne und externe Stimuli als kognitiv sinnhaft wahrnimmt, als geordnete, konsistente, strukturierte und klare Information und nicht als Rauschen – chaotisch, ungeordnet, willkürlich, zufällig und unerklärlich. [...] Tod, Krieg und Versagen können eintreten, aber solch eine Person [mit hohem Kohärenzgefühl, Anmerkung A.K.] kann sie sich erklären.²⁸⁷

²⁸⁵ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 95.

²⁸⁶ Siehe Nicola Waller und Carl Eduard Scheidt: *Erzählen als Prozess der (Wieder-)Herstellung von Selbstkohärenz*, S. 56–73.; Vgl. auch: Gabriele Lucius-Hoene: *Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung*.

²⁸⁷ Aaron Antonovsky: *Salutogenese*, S. 34.

Auf *Tage wie Hunde* trifft diese Komponente nur bedingt zu. Schweikerts Erzählen zielt nicht auf eine konsistente Erklärung, sondern auf ein zeitliches und thematisches Chaos an Assoziationen und Erzählbruchstücken – das Erzählen bildet das als kontingent erfahrene Leben mehr ab, als dass es die Kontingenz bearbeitet und aufhebt. Paul Ricœur nach besteht eine „bemerkenswerte Eigenschaft der narrativen Funktion [...] darin, daß sie die Kontingenz anerkennt und sogar, wenn ich so sagen darf, in Ehren hält, – und daß sich in ihr zugleich eine der Narrativität eigene Intelligibilität verkörpert.“²⁸⁸ Antonovskys Kriterium der Verstehbarkeit lässt sich darum sinnvollerweise durch den niederschweligen Begriff der Erzählbarkeit ersetzen. Durch das Erzählen entsteht bei Schweikert keine konsistente Erklärung für die Krankheit und das Sterben, sondern die narrative Funktion lässt das Chaos „als dissonante Konsonanz“²⁸⁹ ertragen. Schweikert schreibt in der bereits zitierten Textstelle, dass „das Sterben des eigenen Kindes überhaupt nur zu ertragen [war], indem es – über die bloße Todesnachricht hinaus – erzählbar wurde“²⁹⁰. Alleine in der Abbildbarkeit von Erfahrung liegt Trost, möge die Erfahrung und das erzählende Abbild auch chaotisch und widersprüchlich bleiben. Die positive Funktion liegt hier in der Veräußerung: Das Innere wird in Sprache veräußerlicht und damit auf Distanz gebracht.

Die Komponente der Verstehbarkeit kann, so wie sie Antonovsky beschreibt, nicht für *Tage wie Hunde* veranschlagt werden, aber das Faktum der Erzählbarkeit und der Veräußerung kann als ein Kreisen um das Verstehen gesehen werden. Ebenso kann das präsentische Erzählen als ein *Wunsch* nach Verstehbarkeit interpretiert werden. In der Sonderform des präsentischen Erzählens zeigt sich jenseits der „Linearisierung der Ereignisfolge“²⁹¹ eine Annäherung – nicht an eine Erklärung, sondern an das Unerklärliche. Im präsentischen Erzählen wird das Erleben des Augenblicks vervielfältigt und der Erzählerin ermöglicht, dem bruchhaft gewordenen Welterleben in einer anderen Form zu begegnen (und es zu bewältigen). Die Vergegenwärtigung lässt sich damit als weitere Funktion des Erzählens anführen. Unter Vergegenwärtigung verstehe ich im Sinne von Ernst Bloch ein Gegenwartsempfinden, das „die Identität des zu sich gekommenen Menschen mit seiner für ihn gelungenen Welt“²⁹² einschließt. Damit leistet das Erzählen nicht nur im zeitlichen Sinne der Vergegenwärtigung individuelle Identitätsarbeit, sondern bedeutet auch eine Verortung des Eigenen im Anderen: die Herstellung der eigenen gelungenen Welt über die Auseinandersetzung mit der Außenwelt. In dem Aufdecken gesellschaftlicher Narrative und Schemata als gesellschaftliche Präfigurationen des individuellen Erlebens wird die narrative Identität sichtbar und spürbar. Wie Carl Eduard Scheidt und Gabriele Lucius-Hoene herausstellen, werden im Erzählen „persönliche Werthaltungen und Überzeugungen, normative

²⁸⁸ Paul Ricœur: Zufall und Vernunft in der Geschichte, S. 11.

²⁸⁹ Jürgen Straub: Temporale Orientierung S. 25.

²⁹⁰ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 169.

²⁹¹ Gabriele Lucius-Hoene: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung, S. 179.

²⁹² Ernst Bloch: Das antizipierende Bewusstsein, S. 325.

Vorstellungen und Glaubenssysteme thematisiert, die gewissermaßen an der Trauma- oder Verlusterfahrung evaluiert und konturiert und damit bekräftigt oder zurückgewiesen werden können.“²⁹³ Dass Schweikert ihre Emotionen kontrolliert und diese Selbstregulation rhetorisch geschickt in den gesellschaftlichen Krankheitsdiskurs einbettet, ist ein Beispiel für solch eine Narrativierung normativer Krankheitsvorstellungen:

ist das der Moment, wo mir Tränen in die Augen schießen?, sogleich wische ich die Tränen weg und klopfe mir dafür in Gedanken auf die Schultern; bloß keine Larmoyanz, nichts unverzeihlicher, nichts hässlicher als Selbstmitleid; Kampfbereitschaft ist die angemessene Haltung; dass man mit aller Kraft gegen den Krebs kämpft (bloß wie genau?), wird vorausgesetzt, am besten gepaart mit Humor, mit unverwüstlichem Optimismus²⁹⁴

Das als authentisch dargestellte Erleben, das Weinen und der Stolz darüber, die Tränen weggewischt zu haben, geht nahtlos über in eine Reihung gesellschaftlicher Vorstellungen von Krankheitsbewältigung. An welcher Stelle in diesem Satz das Eigene endet und das Andere beginnt, lässt sich nicht benennen. Schweikert versucht nicht, in den Diskurs eine Schneise der vermeintlichen Individualität zu schlagen, sondern konturiert ihre Identität, indem sie ihre Emotionen als unentwirrbar kulturell verwoben darstellt. In den untersuchten Narrativen von Grund und Kontingenz zeigt sich ebenso die erzählerische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen als ein Koexistieren von Widersprüchlichem.

Die zweite Komponente des Kohärenzgefühls, die „Handhabbarkeit“, definiert Aaron Antonovsky als „das Ausmaß, in dem man wahrnimmt, daß man geeignete Ressourcen zur Verfügung hat, um den Anforderungen zu begegnen, die von den Stimuli, mit denen man konfrontiert wird, ausgehen.“²⁹⁵ Damit kann ein ausgeführter Erzählakt bereits die Komponente der Handhabbarkeit belegen, denn dem Erzählen muss die Wahrnehmung vorausgegangen sein, dass in dem Erzählen eine Ressource begründet liegt. Dem Erzählen kann an sich schon zugesprochen werden, die eigene Handlungsmacht zu vergrößern. Die eigene Lebensgeschichte zu erzählen, bedeutet in noch stärkerem Umfang ein Herstellen von Autonomie: Wenn Kinder lernen, zu erzählen, wie sie den Tag verbracht haben, gilt das als ein großer Entwicklungsschritt in Richtung Autonomie, weshalb die „Konstruktion einer individuellen Lebensgeschichte [...] gesellschaftlich erst ab dem Jugendalter vom Individuum erwartet [wird], sobald es Verantwortung für sich und sein Leben zugesprochen bekommt.“²⁹⁶ Ruth Schweikert schreibt, dass es ihre zeitweilig größte Angst sei: „nie mehr *halbwegs vernünftig* denken, nie mehr schreiben können“²⁹⁷ und damit die Autonomie der Erzählerin zu verlieren. Die Krankheit birgt bei Schweikert nicht nur die Angst vor dem Autonomieverlust, sondern die

²⁹³ Carl Eduard Scheidt und Gabriele Lucius-Hoene: Kategorisierung und narrative Bewältigung bindungsbezogener Traumaerfahrungen im Erwachsenenbindungsinterview, S. 27.

²⁹⁴ Ruth Schweikert: Tage wie Hunde, S. 25.

²⁹⁵ Aaron Antonovsky: Salutogenese, S. 35.

²⁹⁶ Tilmann Habermas: Identität und Lebensgeschichte heute, S. 657.

²⁹⁷ Ruth Schweikert: Tage wie Hunde, S. 19.

fundamentale Erfahrung der Bedeutungslosigkeit der eigenen Existenz; ja, der Gedanke, dass die Welt und die übrigen Weltbewohner besser dran wären, wenn man selber kreierte, so schnell wie möglich – was mit dieser Erkenntnis anfangen, wie damit und auf welche Weise weiterleben²⁹⁸

Diese Frage führt Schweikert dazu, das gleiche Schicksal anderer Menschen zu erzählen. Indem sie sich mit anderen kranken und sterbenden Menschen auseinandersetzt, erlangt sie einerseits den Schritt zurück in ein Kollektiv: Sie steht als Schwerkranke den gesunden ‚übrigen Weltbewohnern‘ nicht vereinzelt gegenüber, sondern reiht sich ein in die große Gruppe der Vulnerablen, Beschädigten und Marginalisierten. Zweitens erlangt sie über das Erzählen Antworten auf ihre Frage, wie andere Menschen angesichts von Krankheit und des eigenen Todes noch weitergelebt haben. Das Erzählen erfüllt damit eine Überlebensfunktion oder, wie Schweikert es in einem Interview nennt, eine „Vitalfunktion“²⁹⁹. In diesem Interview sagt Schweikert, dass ihr Schreiben ein

Impuls oder Reflex gar, etwas, was sozusagen gar nicht über den Verstand ging, sondern tatsächlich eine Art Vitalfunktion fast war, ohne dass ich irgendeine Ahnung hatte, was das konkret bedeuten würde, wie ich darüber schreiben könnte, das war es, glaube ich.³⁰⁰

Schweikert hatte damit intuitiv Einsicht in ihre salutogenen Ressourcen, sodass die Komponente der Handhabbarkeit hier deutlich wird. Auch die dritte Komponente des Kohärenzgefühls, die Bedeutsamkeit, lässt sich für *Tage wie Hunde* feststellen. Unter Bedeutsamkeit versteht Aaron Antonovsky das

Ausmaß, in dem man das Leben emotional als sinnvoll empfindet: daß wenigstens einige der vom Leben gestellten Probleme und Anforderungen es wert sind, daß man Energie in sie investiert, daß man sich für sie einsetzt und sich ihnen verpflichtet, daß sie eher willkommene Herausforderungen sind als Lasten, die man gerne los wäre.³⁰¹

Das Erzählen in *Tage wie Hunde* ist eine Selbstvergewisserung von Bedeutsamkeit: Familie, Partnerschaft, Freundschaft, Kunstwerke und Arbeit werden als bedeutsam dargestellt und die Bedeutsamkeit dadurch als eine Gewissheit aktualisiert. Da die Arbeit des Schreibens jedoch nicht nur thematisiert wird, sondern auch offensichtlich vollzogen wurde, geht das Erzählen über eine Selbstvergewisserung von existierender Bedeutung hinaus, indem es Bedeutung neu generiert. Zu Antonovskys Modell gilt es abschließend zu sagen, dass das autobiographische Schreiben nicht nur die Funktion erfüllt, das Kohärenzgefühl zu stärken, sondern bei Ruth Schweikert und Wolfgang Herrndorf Ausdruck eines bereits

²⁹⁸ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 141.

²⁹⁹ Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

³⁰⁰ Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

³⁰¹ Aaron Antonovsky: *Salutogenese*, S. 36.

starken Kohärenzgefühls ist, das zwar durch die Krankheit reduziert, aber narrativ teilweise wiederhergestellt werden kann.

2.8 *Hybridisierung und Coping*

Was tragen die Hybridisierungen von Fiktionalität und Faktualität zu der Bewältigung bei? Die paratextuelle Hybridisierung in *Tage wie Hunde* kann in der Rezeption wie gezeigt wurde nicht befolgt werden, ist aber produktionsästhetisch nicht wirkungslos, sondern hat drei Hauptfunktionen: Dem Erleben von zweieinhalb Jahren die Form eines Tagebuches zu geben, das nur eine Woche umspannt, ist eine literarisch-innovative Transformation des Tagebuchgenres. Das Sich-Entfernen von dem Geltungsanspruch auf Faktualität ermöglicht das Spielen mit Gattungskonventionen. (1) Der Literarizität des Textes kommt dabei selbst eine positive Funktion im Copingprozess zu, denn das Schaffen eines Kunstwerkes trägt zur Selbstvergewisserung der eigenen Bedeutsamkeit in dem Leben anderer bei. Die Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität funktioniert darüber hinaus wie eine Tarnkappe, mittels der sowohl faktisch als auch fiktiv erzählt werden kann ohne anderen darüber Rechenschaft ablegen zu müssen. In all der Verbundenheit ermöglicht der hybride Geltungsanspruch somit eine (2) Ausgrenzung des anderen, da sich die Erzählerin trotz ihres pluralen Selbstverstehens und trotz der Veröffentlichung eines autobiographischen Textes einen Raum für sich alleine bewahrt, in den sie anderen den Einblick verwehrt. Die Hybridisierung des Geltungsanspruchs offeriert zudem eine (3) Flexibilität und Adaptivität, die für das Coping wichtig ist: Die Autorin kann die faktentreue Darstellung des Erlebten wählen oder sich im Erzählen von Fiktivem probieren. Ressourcen zu finden und diese in Reflexionsschleifen immer wieder auf ihre Nützlichkeit zu befragen und gegebenenfalls auf neue Situationen hin anzupassen, benötigt Flexibilität der Bewältigungsstrategien. Während ein Anspruch auf Faktualität auch Unfreiheit, Statik und Verantwortung mit sich bringt, kann ein hybrider Geltungsanspruch auf Produktionsebene von alledem befreien. Es kann ein Schreiben ermöglichen, das sich an die außertextuellen Bedürfnisse der Erzählerin anpasst. Die Hybridisierung fiktionaler und faktualer Elemente erlaubt einen Copingprozess, in dem auf individuelle Bedürfnisse besonders dynamisch reagiert werden kann.

2.9 *Zusammenfassung*

In diesem Kapitel habe ich die These ausdifferenziert, dass Schweikerts erzählerische Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod in *Tage wie Hunde* über eine *Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität einerseits und einer Hybridisierung subjekthafter und entindividualisierter Erzählweisen andererseits erfolgt*. Zuerst analysiere ich die Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität: Die Autorin

schränkt den Anspruch auf Faktualität durch die Fiktivität der Tagebuchform und der rudimentären Fiktionalisierungsvorschrift zu Textbeginn ein. Eine Rezeption gemäß der Sprachhandlungspraxis der Fiktion ist bei *Tage wie Hunde* ähnlich problematisch wie bei dem zuvor behandelten Sterbeblog *Arbeit und Struktur*, da die „Sorge um die Wahrheit“³⁰² nicht nur beibehalten wird, sondern deren wichtige Bewältigungsfunktion explizit genannt wird. Die traumatisch wiederkehrenden Momente können über faktisches Erzählen an einen spezifischen Ort und Zeitpunkt in der Vergangenheit gebannt und am Einbrechen in das gegenwärtige Erleben gehindert werden. Die Rückkehr in einen traumatisch erlebten Moment im präsentischen Erleben zielt auf den gleichen Effekt.

Im zweiten Schritt untersuche ich die Hybridisierung von subjektivem und kollektivem Erzählen: Zu den entindividualisierten Erzählweisen gehören die Erzählungen über das Sterben anderer und das Einflechten von normativen Narrativen, wobei widersprüchliche Narrative aufgerufen werden. Dabei wird Differenz sichtbar gemacht und ausgehalten, denn zu einer finalen Entscheidung für eine Norm oder zu einer Verschmelzung beider kommt es nicht. Die unentwirrbar verwobene Identität mit anderen Individuen und kollektiven Normierungsprozessen ist eine narrative Möglichkeit, widersprüchliche Anteile des Selbsts auszudrücken. Zuletzt fasse ich folgende drei Hauptfunktionen des hybriden Erzählens zusammen: Erstens begünstigt der hybridisierte Geltungsanspruch durch seine Durchlässigkeit ein größeres Maß an Literarizität und damit die Vergewisserung der eigenen Bedeutsamkeit durch das Schaffen eines literarischen Werkes; zweitens erhöht sich durch die Hybridität die Adaptivität des Erzählens an den dynamischen Copingprozess und drittens umgrenzt die verklausulierende Aussage, dass Teile auch erfunden sind, einen eigenen Bereich, der nicht dem Faktualitätsanspruch unterworfen ist und darum nicht an diesem gemessen werden kann.

2.10 *Intermezzo: Wahrheitsfähigkeit von Fakten und Fiktionen*

Ruth Schweikert betont sowohl in Interviewaussagen im *Deutschlandfunk*³⁰³ als auch in der Vorbemerkung von *Tage wie Hunde*, dass „der Stoff auf seine eigene Weise begann, Gestalt anzunehmen.“³⁰⁴ Das umfasst zwei Transformationen: Die nonverbale Innen- und Außenwelt wird zu einem Stoff und der Stoff zu einem Text. Diese Transformation des Erlebens schlägt sich vor allem in den Textstellen ohne ‚Ich‘ und ohne Inquit-Formeln nieder, also im Erzählen ohne sichtbare

³⁰² Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 19.

³⁰³ Vgl. Joachim Scholl: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs-100.html [25.09.2019].

³⁰⁴ Ruth Schweikert: *Tage wie Hunde*, S. 7.

Erzählerin. Angesichts der im vorangehenden Abschnitt als hybrid skizzierten Schreibpraxis von Ruth Schweikert scheint die Verstehenskonvention von Faktualität oder Fiktionalität aus produktionsästhetischer Sicht irrelevant: Das Erzählte ist weder erfunden noch nicht-erfunden, sondern wird im eigenen Erleben gefunden. Ähnliches vertritt der Philosoph Nelson Goodman in seinem konstruktivistischem Ansatz, der davon ausgeht, dass „Falschheit und Fiktion von Wahrheit und Tatsache“³⁰⁵ nicht durch die Annahme, „daß Fiktionen erfunden und Tatsachen gefunden werden“³⁰⁶ unterschieden werden können, sondern dass Wahrheit variant ist und „anders gedacht werden muß denn als Korrespondenz mit einer fertigen Welt.“³⁰⁷ Die Überlegungen des Physikers Herbert Pietschmann sind an die Vorstellung einer polydefiniten Wahrheit anschlussfähig, wenn er die Richtigkeit naturwissenschaftlicher Aussagen von der Wahrheit des Glaubens mittels der Kategorie der ausstehenden Erfüllung unterscheidet.³⁰⁸ Richtige, aber nicht wahrheitsfähige Aussagen wie $2 \times 2 = 4$ können ihm zufolge mit logischen Mitteln als richtig erkannt werden und unabhängig von jeder persönlichen Stellungnahme bestehen. Wahrheitsfähige Aussagen beziehen sich dagegen auf Zusammenhänge, die der formalen Logik nicht zugänglich sind, da sie prinzipiell nicht zu beweisen sind und deshalb mit Fug und Recht bezweifelt oder bestritten werden können und die auch grundsätzlich strittig und anfechtbar bleiben. Als Beispiel führt Pietschmann den Satz ‚Ich liebe dich.‘ an.³⁰⁹ Die Richtigkeit dieser Aussage kann nicht objektiv festgestellt werden, sondern kann sich subjektiv bewähren und bewahrheiten. Wahrheitsfähigen Aussagen kann eine das Leben bereichernde Kraft innewohnen, während eine wahrheitsunfähige Aussage wie $2 \times 2 = 4$ das menschliche Subjekt letztlich unberührt lässt.³¹⁰ Wahrheit wie Goodman als variantenreich oder wie Pietschmann als nicht verifizierbar zu verstehen, ermöglicht eine Erweiterung der institutionellen Deskriptionstheorie zu einer Interpretationstheorie. Die rezeptionsästhetische Kontextualisierung eines Textes mittels der begrifflichen Unterscheidung von Fiktionalität und Fiktivität einerseits und zwischen Faktualität und Faktizität andererseits stellt die Grundlage dar, um die im Text hervorgebrachten Aussagen bezüglich ihrer Wahrheitsfähigkeit zu untersuchen und interpretieren.

In der Untersuchung von *Tage wie Hunde* zeigte sich, dass Ruth Schweikert beim Schreiben den Zwang spürte, sich an richtige Aussagen zu halten und

³⁰⁵ Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, S. 114.

³⁰⁶ Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, S. 114.

³⁰⁷ Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, S. 117 und 118.

³⁰⁸ Diese Quelle und die aus ihr folgenden Überlegungen verdanke und entleihe ich einem nicht publizierten Aufsatz meines Großvaters Richard Bonart, der sich als Professor für Physik an der Universität Regensburg wie Herbert Pietschmann für ein dialogisches Verhältnis zwischen den Naturwissenschaften und dem Glauben interessiert und eingesetzt hat.

³⁰⁹ Vgl. Herbert Pietschmann: Phänomenologie der Naturwissenschaft, S. 231.

³¹⁰ Vgl. Herbert Pietschmann: Phänomenologie der Naturwissenschaft, S. 11, 12 und 231–233.

Fehler zu korrigieren. Die Orientierung an den Fakten und die nachträglichen Korrekturen sind für die Geschichte (*histoire*) selbst irrelevant, aber für die Erzählerin wichtig, um das bedrohliche Erleben in der Vergangenheit an der permanenten Rückkehr in das gegenwärtige Erleben zu hindern. Die erzählte Aussage des Textes liegt nicht in den jeweils erzählten Details, sondern darin, dass die psychische Belastung einer hochaggressiven Brustkrebserkrankung ausgeglichen werden kann, sich der Copingprozess erzählerisch gestalten und sich auch in der direkten Konfrontation mit dem Todesgedanken weiterleben lässt. Diese zentrale Aussage des Textes kann nicht als richtig oder falsch gelten, sondern als wahrheitsfähig. In der vorangegangenen Analyse habe ich herausgearbeitet, dass sich diese Aussage im Text bewahrheitet. Sie kann sich aber auch darüber hinaus im Leben der Autorin und der Leser:in bewahrheiten. Die wahrheitsfähige Aussage steht im Nexus eines hybriden Geltungsanspruchs, der zwar in der Rezeption nicht umgesetzt werden kann, aber der Autorin beim Schreiben freie Hand lässt. Im folgenden Kapitel wird der Roman *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin untersucht, in dem eine zentrale wahrheitsfähige Aussage des Romans den Textstatus selbst betrifft. Diese Aussage besteht darin, dem von Enttäuschung und Weltverlust bedrohten Selbst eine radikale Wunscherfüllung in der Fiktion zu ermöglichen – diese Ergebnisvorwegnahme der anschließenden Textanalyse sei hier gestattet.

3 Die narrative Erfindung des eigenen Todes in Robinsons blaues Haus (2012) von Ernst Augustin

Der Roman *Robinsons blaues Haus* (2012) von Ernst Augustin bietet aufgrund seiner Komplexität ein facettenreiches Forschungstableau: Im Text behandelte Themen wie die Architektur, die Digitalität, das Finanzwesen oder die nomadische Moderne wären ebenso berechtigte Grundlagen einer Romanbeschreibung und -interpretation wie das Thema des eigenen Todes. Der eigene Tod der Erzählerfigur spielt auf den Ebenen der Handlung, Struktur, Motivik und Thematik eine wichtige Rolle, was die Analyse des Romans als eine Sterbeerzählung ebenfalls legitimiert. Der Roman beginnt damit, dass der Ich-Erzähler im Zug einem kleinen freundlichen Herrn begegnet, den er als seinen Tod erkennt. Auf die Todesbegegnung folgt ein teils retrospektives und teils präsentisches Erzählen davon, wie der Ich-Erzähler seine Angelegenheiten zu regeln versucht, bevor der Tod endgültig kommt. Begleitet wird der Ich-Erzähler, der sich selbst den Namen Robinson gibt, von einem unbekanntem virtuellen Gegenüber, das er ‚Freitag‘, ‚Lieber Freund‘, ‚Herzensbruder‘, ‚Liebe gnädige Frau‘ und ‚Geliebte‘ nennt und dem er viele Emails schreibt, die jedoch meist unbeantwortet bleiben. Um die Identität Freitags zu enthüllen und sich mit ihm oder ihr zu treffen, unternimmt der Erzähler einige missglückte Versuche. Gegen Ende des Romans stellt sich heraus, dass es sich bei Freitag um eben diesen kleinen freundlichen Herrn handelt, dem

der Erzähler zu Beginn des Romans im Zug begegnet war, und dass er mit seinem „ganz persönliche(n), höchst private(n) Tod“³¹¹ in Korrespondenz stand.

Innerhalb dieser monologisch-virtuellen Kommunikation mit dem Tod erzählt Robinson seine Lebensgeschichte und verflucht diese mit einer mafiosen Verfolgungsjagd zu einer chronologisch und topologisch hochverschachtelten Erzählung. Aufgrund familiärer krimineller Verstrickungen ist der Ich-Erzähler im Besitz eines Codes, der den Zugang zu einem großen unbezifferten Vermögen ermöglicht. Um denjenigen zu entkommen, die des Codes habhaft werden wollen und deshalb schon seinen Vater ermordeten, beginnt der Erzähler eine Existenz als Mann, „der sich nirgendwo befindet“³¹². Er nimmt verschiedene Identitäten an und schafft sich Refugien, bei deren Erbauung er es, wie die ausführlichen megalomanischen Baupläne zeigen, nicht an Luxus fehlen lässt. Dieser architektonisch laborierte Eskapismus zeigt sich als eine Gegenbewegung zu dem häufig deklarierten Wunsch, Freitag zu finden. Nach vielen Identitäts- und Gestaltwechsellern sowohl des Todes als auch des Erzählers und nach nationalen und internationalen Fluchtmanövern setzt sich der Erzähler auf eine paradisische Insel in der Südsee ab, auf der er sein letztes Haus baut. Zuletzt steht er seinem durch die Emailkorrespondenz vertrauten Tod ohne Angst gegenüber und begrüßt ihn humorvoll: „Ich wußte, daß du kommst..., irgendwann, wußte ich, kommst du. So sehr leicht bin ich ja nicht aufzufinden, wenn man die Verhältnisse, die nicht ganz stabile Schiffsverbindung bedenkt. Wäre ich auf Rügen, wärest du wahrscheinlich längst dagewesen.“³¹³ Die Verkörperung des Todes in dem kleinen freundlichen Herrn wird am Romananfang vorweggenommen – nicht jedoch die Gleichsetzung mit Freitag. *Robinsons blaues Haus* lässt sich erst vom Ende her als eine große Korrespondenz mit dem Tod lesen, den der Protagonist sucht und gleichzeitig flieht.

Mit vielen starken Signalen auf paratextueller und textueller Ebene wird ein Geltungsanspruch auf Fiktionalität erhoben. Die Gattungsbezeichnung Roman gilt nach Frank Zipfel als relativ starkes Fiktionssignal, muss aber mit weiteren textuellen und paratextuellen Signalen in Einklang gebracht werden.³¹⁴ Die fantastischen Elemente des Romans sind eindeutige Signale dafür, dass Teile der Geschichte erfunden sind. Auch die Nicht-Identität von Autor und Erzähler ist üblicherweise ein starkes Fiktionssignal, das viele fiktionale Texte kennzeichnet. In *Robinsons blaues Haus* wird die Differenz der Eigennamen nicht eindeutig markiert. Der Erzähler gibt sich in einem Chatroom den User-Namen ‚Robinson‘, sein wirklicher Name wird nicht genannt. Das Buch liefert eine Autorfotografie und ein gemaltes Bild auf dem Buchumschlag mit, auf denen jeweils ein weißer Mann mit langen weißen Haaren und schwarzer Kleidung zu sehen ist. Die dezent

³¹¹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 319.

³¹² Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 163.

³¹³ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 317.

³¹⁴ Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 242.

angelegte Ähnlichkeit von Figur und Autor gestattet es, eine Identität der beiden anzunehmen, ohne diese den Rezipierenden aufzudrängen. Der Klappentext informiert darüber, dass das Bild des Buchumschlags ein Ölgemälde zeigt, das von Inge Augustin, der Frau des Schriftstellers, gemalt wurde. Der Mann auf dem Gemälde hat die Augen geschlossen, was für diejenigen, die wissen, dass Ernst Augustin den Roman erblindet geschrieben hat, als eine weitere Verbindung zwischen Figur und Autor gesehen werden kann. Die visuell angelegte Verbindung zwischen dem Erzähler und dem Autor führt der Klappentext weiter mit dem Hinweis, dass sich sowohl ‚Leben‘ und ‚Schreiben‘ des Autors nun nach innen richten: „Heute lebt und schreibt er in noch verbliebenen Innenwelten.“³¹⁵ Die Aussage, die sich hinter der syntaktischen Parallelisierung von Leben und Schreiben verbirgt, ist nicht nur verlegerisches Marketing, sondern greift einen autopoetologischen Kommentar am Romananfang auf. Das fiktive Leben wird darin unter Auslassung der Figur dem Autor zugesprochen und Schreiben und Leben dadurch in eins gesetzt:

In einer früheren, fernerer Version dieser Geschichte sagt Daniel Defoe, er habe eines der unglaublichsten und abenteuerlichsten Leben gelebt.
Ich sage: Ich auch.³¹⁶

Das abenteuerliche Leben wird in diesem Zitat nicht der Figur Robinson Crusoe zugeschrieben, der auf einer einsamen Insel gestrandet ist, sondern Daniel Defoe, der sich diese Geschichte ausgedacht hat. Die intime Verschränkung von Leben und fingierendem Schreiben gibt autopoetologischen Aufschluss: Das fiktive Abenteuer existiert nicht losgelöst von seinem empirischen Autor, sondern entspricht dessen innerem oder äußerem Lebensvollzug.

An dieser Stelle deutet sich bereits an, dass ein autobiographisches Lesen als ergänzende Verstehensebene angelegt ist, ohne dass dadurch der Textstatus der Fiktionalität aufgegeben wird. Es kann nicht darum gehen, eine Identität zwischen Autor und Erzählinstanz zu beweisen, sondern die Spezifika fiktionalen und faktualen Erzählens als das Ergebnis einer ästhetischen Wahl des Autors Ernst Augustin zu betrachten. Der Autor selbst stellt in Interviews großzügig Realien seines Lebens aus, die sich in seinen fiktionalen Romanen finden lassen, und nimmt geradezu eine *laissez faire*-Haltung gegenüber der Frage ein, wie stark die autobiographische Färbung seiner fiktionalen Romane ist. Ein Abgleichen der Identität des Autors Ernst Augustin mit dem Erzähler ist weder indiziert noch für eine Interpretation besonders aussichtsreich. Die Häufung starker Fiktionssignale gibt den Eintritt in die fiktionale Praxis als adäquate Rezeptionshaltung vor. Dem Erkenntnisinteresse dieser Studie folgend untersuche ich die fiktionsspezifischen und hybriden Erzählweisen der Todesdarstellung. *Ich werde mit der retrograden Paralipse, der Metonymie und der strukturellen Intertextualität fiktionsspezifische Erzählweisen untersuchen sowie eine autobiographisch-autopoetologische Spur*

³¹⁵Klappentext der Ausgabe von *Robinsons blaues Haus*, die 2012 im Beck-Verlag erschienen ist.

³¹⁶Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 5.

im lebensgeschichtlichen Erzählen freilegen. Zuletzt werde ich für die These argumentieren, dass das dabei aufgezeigte Verhältnis von fiktionalen und faktualen Elementen die rezeptions- und produktionsästhetische Mitteilung impliziert, dem eigenen Tod mit wunscherfüllender Phantasie zu begegnen.

3.1 Fokalisierung und retrograde Paralipse

Genettes Plädoyer, die Begriffe Sicht, Feld, *point of view* durch den abstrakten Begriff der Fokalisierung zu ersetzen, markiert einen narratologischen Paradigmenwechsel: Ziel der terminologischen Veränderung ist es, der visuellen Metaphorisierung zu entwachsen,³¹⁷ und, so ließe sich ergänzen, der problematischen Anthropomorphisierung der Erzählinstanz begrifflich keinen Vorschub zu leisten. Fokalisierung definiert Genette als das Verhältnis von Selektion oder Restriktion der erzählten Informationen zu dem Wissensstand der Erzählinstanz: „eine Einschränkung des ‚Feldes‘, d. h. eine Selektion der Information [...], eine Art Informationsschleuse, die nur durchlässt, was die Situation erlaubt“³¹⁸. In der narratologischen Forschung wird seitdem ‚Perspektive‘ häufig durch den Begriff der ‚Fokalisierung‘ wie durch ein Synonym ersetzt, ohne den zugrundeliegenden Paradigmenwechsel nachzuvollziehen.³¹⁹ Die Frage nach der Fokalisierung ist nicht, wie Matías Martínez und Michael Scheffel im Sinne einer erzähltheoretischen Einführung vereinfachen, „Aus welcher Sicht wird erzählt?“³²⁰, sondern, wie Tatjana Jesch und Malte Stein schreiben, „what can the reader know?“³²¹

Genette selbst vermengt, wie er zugibt, noch in seinem *Diskurs der Erzählung* (I 1966, II 1969, III 1972) Modus und Stimme und begeht damit selbst „eine ‚prä-genettesche Sünde‘“³²². In einer Art Appendix zu seiner früheren Narratologie problematisiert Genette in *Neuer Diskurs der Erzählung* (1983) seine eigene visuelle Verhaftung und pocht infolgedessen nur noch entschiedener auf der Unterscheidung von Information und Wahrnehmung.³²³

Das Verhältnis von Wissensstand der Figur und der Erzählinstanz bestimmen, angelehnt an die Sicht-Typen Jean Pouillons („du dehors“, „par derrière“ und

³¹⁷ Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 121.

³¹⁸ Gérard Genette: *Neuer Diskurs der Erzählung*, S. 218.

³¹⁹ Vgl. Burkhard Niederhoff: *Fokalisation und Perspektive*, S. 16.

³²⁰ Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 66.

³²¹ Tatjana Jesch und Malte Stein: *Perspectivization and Focalization. Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation*, S. 60.

³²² Gérard Genette: *Neuer Diskurs der Erzählung*, S. 214.

³²³ Der Abschnitt zur Fokalisierung in Gérard Genettes *Neuer Diskurs der Erzählung* richtet sich fast ausschließlich kritisch gegen Mieke Bal (*The Laughing Mice, or: On Focalization* 1981). Als wichtigsten positiven Beitrag zur Unterscheidung von Fokalisierung und Okularisierung nennt Genette die Arbeiten von François Jost 1983a und 1983b.

„avec“³²⁴), die drei Fokalisierungstypen: Nullfokalisierung (keine Informationsbeschränkung), externe Fokalisierung (die Information wird durch die Perspektive der Erzählinstanz begrenzt) und interne Fokalisierung (die Information wird durch die Perspektive einer Figur begrenzt). Die Unterscheidung von Perspektive und Fokalisierung bedeutet nicht, dass beide nicht in der Sache selbst verschränkt und voneinander abhängig sind.

Der hauptsächliche Fokalisierungstyp in *Robinsons blaues Haus* ist, da Erzähler und Figur zusammenfallen, die interne Fokalisierung: Alle Informationen werden durch die Perspektive des fiktiven erzählenden Subjekts gefiltert. Interne Fokalisierung ist hier als ein gewählter Code zu verstehen, zu dem sich die Modifikationen als Alterationen ergeben. Gerade die interne Fokalisierung ist auf Wechsel und Variation angelegt, denn eine eigentliche interne Fokalisierung ist nur im inneren Monolog verwirklicht. Die Stellen, an denen die Fokalisierung modifiziert wird, sind für meine Fragestellung besonders aufschlussreich, da, wie im Folgenden expliziert wird, mit der Informationsvermittlung die Darstellung des Todes korreliert. Die Erzählung in *Robinsons blaues Haus* basiert auf einer zentralen Information, die als dreitermige Gleichung symbolisiert werden kann: Tod = kleiner freundlicher Herr = Freitag. Die Romanhandlung beginnt damit, die Information der ersten beiden Terme der Gleichung mitzuteilen:

Der Tod kommt in Gestalt eines freundlichen kleinen Herrn, der mir im Zug nach Grevesmühlen gegenüber sitzt, und er kommt auch nicht sofort, vielmehr läßt er mir Zeit, meine Angelegenheiten zu regeln.³²⁵

Gegen Ende des Romans wird mit der Auflösung, dass der kleine freundliche Herr, der ihm auf der Flucht immer wieder begegnet war und ihn jetzt auf seiner Südseeinsel als „ganz persönlicher, höchst privater Tod“³²⁶ abholt, auch Freitag ist, der letzte Term mitgeteilt. Der Erzähler gesteht angesichts dieser finalen Begegnung, schon immer gewusst zu haben, wer Freitag gewesen sei:

„Lieber Freitag.“
 „Hier bin ich.“
 „Ich weiß, wer du bist.“
 Ich habe es immer gewußt. Seit er mir gegenüber saß, seit er mir Zeit ließ, meine Angelegenheiten zu ordnen. Mein ganz persönlicher, höchst privater Tod.
 „Immer gewesen.“³²⁷

Es handelt sich hier um den ersten Moment einer vollständigen Informationsweitergabe im Sinne einer Nullfokalisierung, denn erst auf der letzten Seite des Romans erfahren die Leser:innen alles, was der Erzähler schon die ganze

³²⁴ Jean Pouillon: *Temps et roman*, S. 72 und 73.

³²⁵ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 5.

³²⁶ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 319.

³²⁷ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 318 und 319.

Handlung über wusste. Hier wird auch deutlich, wie wichtig die von Genette gemachte Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Information ist, denn augenscheinlich sieht die Leser:in die ganze Zeit durch die Brille des auto-diegetischen Erzählers, aber sie verfügt nicht über dessen Informationen. Die Information, dass es sich bei dieser Todespersonifizierung um Freitag handelt, wird unterschlagen. In den unbeantworteten Emails und Gesprächssetzen zeigt sich der Kommunikationsversuch mit dem anderen, der sich jedoch jedem Zugriff entzieht. Der Erzähler beteuert zudem beharrlich, nicht zu wissen, mit wem er es zu tun habe, und versucht, der scheinbar unbekanntem Identität Freitags auf die Schliche zu kommen:

Es ist dies der Ort, wo wir uns jeden Morgen treffen, das heißt, ich bin derjenige, der sich hier getreulich einfindet – wo hingegen du dich befindest, wird wohl auf ewig ein Geheimnis bleiben. Da hältst du dich ja weitgehend bedeckt, lieber Freund.

Wo bist du?

Hier, ich bin hier.

Wo ist das?

In Suva.

Wo?

Suva (Hauptstadt der Fidschi, 65 000 Einwohner).

Das ist natürlich Unsinn, der Mann ist niemals in Suva gewesen, in Zippendorf höchstens.

[...]

Aber eines Tages, mein Freund, werde ich dich lokalisieren. Meiner Ansicht nach befindest du dich ganz in der Nähe, in Schwerin? Jedenfalls nicht sehr weit entfernt, gib es zu. ‚Da kann ich nichts für‘ und ‚das kann ich nicht ab‘, so spricht kein Mensch, so etwas bringt doch höchstens ein Schweriner fertig, das liefert dich ans Messer.³²⁸

Trotz der Versuche, Klarheit über Freitags Identität zu erhalten, gibt der Ich-Erzähler am Ende vor, immer gewusst zu haben, wer Freitag gewesen war; die Leser:in konnte höchstens ahnen, dass es sich bei Freitag um den kleinen freundlichen Herren handelt. Das Zurückhalten von wichtigen Informationen nennt Genette Paralipse: „Der klassische Typ der Paralipse [...] besteht darin, im Code der internen Fokalisierung Handlungen oder Gedanken auszulassen, die für den fokalen Helden wichtig sind, und die sowohl ihm wie dem Erzähler bekannt sein müssen, die der Erzähler dem Leser aber lieber vorenthält.“³²⁹ In *Robinsons blaues Haus* werden Informationen jedoch nicht nur ausgespart, sondern auch zurückgenommen oder gegen andere Informationen ausgespielt. Dass es sich bei dem kleinen freundlichen Herrn um den Tod handelt, scheint der Erzähler selbst wieder vergessen zu haben und täuscht vor, ihn bei Begegnungen nicht zu erkennen. Der Entzug des Todes erhält dadurch, dass auch der Erzähler sich auf seiner Suche nach Freitag dem Gesuchten entzieht, ein reziprokes Moment: Wer sich hier wem entzieht und wer wen verfolgt, changiert permanent. Als sich ein Treffen anbahnt und der Erzähler am vereinbarten Treffpunkt auf den bis dahin virtuell gebliebenen Freitag

³²⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 35 und 36.

³²⁹ Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 125.

wartet, schließt er aus fadenscheinigen Gründen den kleinen freundlichen Herrn als potenziellen Freitag aus.³³⁰ Der Erzähler, der sich während des Wartens von einer schönen Frau ablenken lässt, hat Freitag nicht nur nicht erkannt, sondern sogar vergessen: „Freitag! Ich hatte Freitag vergessen. [...] Liebe? Natürlich Liebe, was sonst. Auf dem Bahnhof in Grevesmühlen, an der Rampe. Kein Wunder, daß ich abgelenkt war.“³³¹ Seine Selbsttäuschung geht so weit, dass sich Robinson darüber ärgert, dass ihn Freitag versetzt habe, obwohl er ihm gegenüberstand:

Du bist nicht gekommen.

Ich bin gekommen.

Ich habe eine volle Stunde auf dich gewartet, du warst nicht da.

Ich war da.³³²

Obwohl es scheinbar zu keinem gegenseitigen Erkennen und Treffen kam, ist Freitag aus seinem Schweigen herausgetreten, wenn auch nur für kurze Zeit. Freitag lässt den Erzähler nämlich in dem Irrglauben, dass die schöne Dame am Bahnhof Freitag gewesen sei, und gibt sich erst wieder während des Rendezvous zu erkennen, das der Erzähler in einem italienischen Restaurant und in romantischer Absicht arrangiert hat. Statt der erwarteten Dame kommt zum Ärger des Erzählers „dieses Männchen herein. Klein, nett, ein älterer Herr. Moment mal. Wer hat denn den hereingelassen?“³³³ Robinson wird darüber aufgeklärt, dass die Dame Freitag nicht kommen kann: „Weil es sie nicht gibt.“³³⁴ Nach dieser Vorankündigung schließt die finale Begegnung mit Freitag auf der Südseeinsel endgültig den Möglichkeitsraum, den Freitag den Projektionen und fixen Ideen des Erzählers bis dahin bot.

Genette nimmt keine Abstufung oder weitere Differenzierung der Paralipse vor, aber man könnte in Bezug auf *Robinsons blaues Haus* von einer retrograden Paralipse sprechen, da die mitgeteilten Informationen schon zu Beginn unvollständig sind und durch Alternativinformationen weiter zurückgenommen werden. Es ist anzunehmen, dass die Leser:in nach dreihundert Seiten phantasmagorischer und verschachtelter Romanhandlung beim letzten Kapitel anlangt und nicht mehr weiß, dass auf der ersten Seite des Romans der Tod als der kleine freundliche Herr eingeführt wurde. Durch die Auflösung anfänglichen Wissens in Form einer retrograden Paralipse entsteht in dem Roman der Schein eines Informationsvakuums, das den Erzähler wie ein *horror vacui* zu überbordenden Fantasien anregt. Der Erzähler erfindet Freitag als einen wunderschönen Jüngling, den er zu einer „Botticellschönheit“³³⁵ in erotisch-paradiesischen Landschaften werden

³³⁰ Vgl. Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 242.

³³¹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 244 und 245.

³³² Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 245.

³³³ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 295.

³³⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 296 und 297.

³³⁵ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 236.

lässt („ein Fetisch“³³⁶). Dann hält er Freitag für eine schöne Dame, in die er sich verliebt und für die er ein Hochhaus in Manhattan zu einem babylonischen Prunkbau aus Marmor und Lapislazuli umbaut. Das Wissen des Erzählers, dass es sich bei dem schweigenden *Anonymum* um den Tod handelt, enthebt ihn nicht davon, ihm eine Identität erfinden zu müssen. Durch die retrograde Paralipse wird beim Lesen der Effekt erzeugt, dass das Wissen um den Tod eine Art Pseudo-Wissen ist, auf das der Erzähler selbst nicht zugreifen und das er nicht für seine Zwecke nutzen kann.

Das Sprechen über den Tod ist in der Todesphilosophie Vladimir Jankélévitch's generell von dem Problem überschattet, dass sich der Tod nicht denken lässt und sich nichts über ihn sagen lässt: Nur in einer Art „Pseudo-Denken“³³⁷ können zum Scheitern verurteilte Annäherungen an den Gegenstand versucht werden. Durch die narrative Technik der retrograden Paralipse wird in dem Roman *Robinsons blaues Haus* das Sterben als eine Möglichkeit entworfen, den Tod zu erfahren und zu erkennen. Da die Frage, ob der Tod eine Erfahrung ist, sich, wenn überhaupt, erst im Tod beantworten lässt, ist im Leben nicht entscheidbar, ob der Tod schon im Leben auf eine bis dahin unerkannte Weise erfahren wurde oder nicht. Dieser abstrakte Gedanke wird in *Robinsons blaues Haus* mithilfe der retrograden Paralipse dargestellt: Erst im Sterben lässt sich erkennen, dass Begleiter, Beschützer, Freund, Geliebte und Tod retrospektiv zusammenfallen.

Das todesphilosophische Axiom dieser Studie, dass über die Erfahrungshaftigkeit des Todes nicht entschieden werden kann und der Mensch dennoch eine Vorstellung von ihm gewinnen muss, um sich zu ihm in ein Verhältnis zu setzen,³³⁸ wird in Augustins Roman ausbuchstabiert. Dadurch, dass Informationen zurückgenommen werden, wird in der Leseerfahrung die Unmöglichkeit simuliert, eine bleibende Aussage über den Tod treffen zu können. Erst im Tod beziehungsweise am Romanende schließt sich der Möglichkeitsraum der unentscheidbaren Erfahrung durch die Erkenntnis, welche Ahnung auf den Tod vorausgewiesen hat und welche Erfahrung und Begegnung im Leben eine Todeserfahrung oder Todesbegegnung war. Die Überführung eines abstrakten Problems auf ein fokales Phänomen wie die retrograde Paralipse ist fiktionsspezifisch. Die Paralipse ist dabei nicht per se fiktionsspezifisch, sondern sogar ein Grundbestandteil vieler faktualer Erzählungen. In einer autobiographischen Erzählung kann die Erzähler:in Wissen zurückhalten, wenn sie sich beim Erzählen auf den jeweiligen Informationsstand beschränkt, den sie im erlebten Augenblick hatte. Genette schreibt, dass die Wahl einer internen Fokalisierung in einer autodiegetischen Erzählung (er nennt es Erzähler ‚autobiographischen‘ Typs) schon an sich als Paralipse zu betrachten ist, „da der Erzähler, um es bei den Informationen bewenden zu lassen, über die der

³³⁶ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 239.

³³⁷ Vladimir Jankélévitch: *Der Tod*, S. 54.

³³⁸ Dieses Axiom gründet auf Überlegungen, die ich zu der unentscheidbaren Erfahrungshaftigkeit des Todes in Kap. 3, Abschn. 4.2 anstelle.

Held im Augenblick der Handlung verfügte, all die späteren unterdrücken muss, die oft ganz wesentlich sind.“³³⁹

Allein das Ausmaß und der retrograde Charakter der Paralipse in *Robinsons blaues Haus* sind fiktionsspezifisch zu nennen. Es handelt sich damit bei der retrograden Paralipse um kein Fiktionssignal qua Fiktion, da diese nicht aus der Fiktivität der Geschichte oder aus der Fiktionalität des Erzählens folgt. Es ist lediglich unüblich, dass ein faktualer Text Hauptinformationen so lange zurückhält und Teilinformationen derart ausführlich und mannigfaltig zersetzt. Das Ausmaß und das Retrograde der Paralipse sind insofern eine Abweichung von den Regeln faktualen Erzählens und zementieren zusätzlich zu der Personifikation des Todes in der Figur Freitags die Fiktionalität des Romans.³⁴⁰

3.2 *Bauen, Wohnen und Leben als metonymische Assoziation*

Robinsons blaues Haus ist reich an rhetorischer Bedeutungsübertragung, zu deren Beschreibung und Charakterisierung unterschiedliche Tropen und Genres herangezogen werden: Der Beck-Verlag bezeichnet den Roman auf dem Klappentext als eine „Fabel vom letzten Robinson in einer Welt nicht mehr vorhandener Freiräume“³⁴¹ und stellt damit die satirische Art des Romans, Lebensweisheiten zu vermitteln, in den Vordergrund. Lutz Hagedstedt sieht in diesem und weiteren Romanen Augustins „moderne Märchen“³⁴²; als Anhaltspunkte für diese Einordnung könnten die konzeptuelle Mündlichkeit, die fantastisch-wundersamen Handlungen und das Motiv der Individuation in den Augustinschen Romanen gelten. Hagedstedt konstatiert außerdem viele „Gleichnisse und Analogiebildungen“³⁴³ und eine Bedeutungsspiegelung in der Mikro-Makro-Struktur:

Das Episodische seines Erzählens verliert sich nicht im Nebensächlichen [...], sondern fächert sich zum Paradigmatischen auf: Jede noch so unscheinbare Nebenhandlung illustriert den inneren Zusammenhang, um den es ihm geht.³⁴⁴

Der von Lutz Hagedstedt dargestellte Zusammenhang zwischen der wörtlichen Ebene („was gesagt wird“) und der übertragenen Ebene („was gemeint ist“) lässt

³³⁹ Gérard Genette: Diskurs der Erzählung, S. 127.

³⁴⁰ Zur Unterscheidung zwischen Fiktionssignal qua Fiktion und qua Konvention siehe Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 238. und Kap. 3, Abschn. 2.2 dieser Studie.

³⁴¹ Klappentext der Ausgabe von *Robinsons blaues Haus*, die 2012 im Beck-Verlag erschienen ist.

³⁴² Lutz Hagedstedt: Absolute Fiktion, S. 18.

³⁴³ Lutz Hagedstedt: Absolute Fiktion, S. 15.

³⁴⁴ Lutz Hagedstedt: Absolute Fiktion, S. 12 und 13.

sich jedoch meiner Ansicht nach am adäquatesten mit dem Begriff der Metonymie beschreiben. Während Metaphern auf ‚Analogie‘ basieren, gründen sich Metonymien auf ‚Kontiguität‘ und damit auf Angrenzung und Berührung von Semantiken.³⁴⁵ Sebastian Matzner zufolge lässt sich Kontiguität am besten „als *lexikalische Kontiguität* verstehen: Gedanken, Erfahrungen, (Wahrnehmungen von) Dinge(n), die als *Wörter* gemeinsam in *Sprache* auftreten.“³⁴⁶ In einer ‚echten Metonymie‘ wird ein Wort durch ein anderes Wort aus dem gleichen semantischen Feld ersetzt, wie im klassischen Beispiel ‚Sie trinkt noch ein Glas.‘ Da sich ein Glas nicht trinken lässt, ist hier eine lexikalisch-linguistische Bedeutungsverschiebung von Glas zu Glashalt unerlässlich. Sebastian Matzner stellt die ‚metonymische Assoziation‘ als eine Variante der Metonymie vor, bei der eine Bedeutungsverschiebung nicht unvermeidlich, aber „kontextbedingt geboten“³⁴⁷ ist.

Die metonymische Assoziation zeigt in den architektonischen Passagen in *Robinsons blaues Haus* folgendes Funktionsprinzip: Das Bauen und Wohnen des Erzählers stellen die präsente Ebene dar (‚was gesagt wird‘), woraus die übertragene Ebene von Leben und Existieren (‚was gemeint ist‘) abgeleitet werden kann. Die Bedeutungsverschiebung ist aber nicht wie in einer echten Metonymie unerlässlich, sondern durch den Kontext auf unterschiedliche Art – und manchmal auch gar nicht – vorgegeben. Das bedeutet: Auch ohne eine übertragene Ebene abzuleiten, sind die Erzählungen bedeutungsvoll.

Die kontextuelle Beweglichkeit zeigt sich daran, dass der Erzähler die verwandten Begriffe ‚wohnen‘ und ‚leben‘ auf der präsenten Ebene miteinander verquicken kann und sich dabei sowohl auf ein im wörtlichen Sinn konkretes häusliches Einrichten bezieht als auch im übertragenen Sinn ein Einrichten mit sich selbst und mit dem Leben: „Der Sinn des Lebens, erklärte ich einst meinem Freund, besteht aus nichts anderem als dem fortgesetzten Bemühen, sich wohnlich einzurichten. Einigermaßen.“³⁴⁸ Die übertragene Ebene geht in die wörtliche über: Das häusliche Einrichten ist das Einrichten im Leben, aber *auch* das konkrete häusliche Einrichten. In dieser Ausrichtung auf den Sinn des Lebens baut der Erzähler viele Häuser, um sich den neuen Lebensherausforderungen bauend anzupassen. Der Erzähler baut und wohnt seit seiner Kindheit, was er damit begründet, dass er ein „Kind voller Ahnungen gewesen“³⁴⁹ sei, das sich in Sicherheit zu bringen verstand: „Ich baute Höhlen und Schlupflöcher, ich baute einen absolut sicheren Hochsitz auf dem Kleiderschrank, wo ich lebenslang ausharrte und mein

³⁴⁵ Vgl. Sebastian Matzner: Die Poesie der Metonymie, S. 45. Metapher und Metonymie in Abgrenzung voneinander zu definieren, begründet Matzner mit dem Hinweis darauf, dass sich die Rhetorik im Strukturalismus mit Roman Jakobsons Modell (*Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen* 1960) auf die zwei zentralen Gegenspielerinnen Metapher und die Metonymie reduziert habe.

³⁴⁶ Sebastian Matzner: Die Poesie der Metonymie, S. 46.

³⁴⁷ Sebastian Matzner: Die Poesie der Metonymie, S. 161.

³⁴⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 25.

³⁴⁹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 19.

Schicksal erfüllte.“³⁵⁰ Als Erwachsener führt er die Existenz im Versteck fort, indem er sich Zufluchtsorte schafft wie den „Besenschrank“³⁵¹ in Grevesmühlen: „Die Abstellkammer, die auf mich gewartet hat. Die immer wartet, jederzeit und überall mit automatisch einsetzendem Tango.“³⁵² Dort weiß er sofort, wo er sich befindet: „In Sicherheit.“³⁵³ Auch hier handelt es sich um eine metonymische Assoziation, denn der Besenschrank, der nur für eine Person Platz hat, kann an eine Gruft oder einen Sarg denken lassen. Leitet man diese virtuelle Ebene ab, fallen der Tod und das Refugium vor dem Tod ineinander, aber diese Bedeutungsübertragung ist nicht notwendig, denn schon auf der präsenten Ebene stellt die Besenkammer die innenarchitektonische Glanzleistung des Erzählers dar, es sich an unwirtlichen Orten wohnlich einzurichten:

Wärme, Wärme, Ruhe, Ruhe, teefarbenes Licht. Willkommen im Besenschrank. Ich bin zu Hause. Spreche ich von einem Wunder? Es ist eines! Zur Begrüßung habe ich mir einen sanften Glenfiddich in Glaskaraffe hingestellt. Zum Wohligsein. Die Holztäfelung, die ich aus einem ganz erlesenen Holz habe anfertigen lassen, atmet einen leisen zimtar-tigen Geruch. Es ist Abend. Und, ja, die leise einsetzende Musik aus ‚Hotel Costes‘, die darf ich nicht unerwähnt lassen, es handelt sich um einen schwer zu beschreibenden braunsamtenen Tango, broch, broch, broch. Die Abstellkammer, die auf mich gewartet hat. Die immer wartet, jederzeit und überall mit automatisch einsetzendem Tango.³⁵⁴

Die luxuriöse Besenkammer umschließt den Tod durch die Assoziation mit einer Grabkammer, ohne auf diese zur Bedeutungsentfaltung angewiesen zu sein. Wenn der Makler den Erzähler vor dem Kauf ausfragt, wofür er diesen kleinen Raum verwenden möchte, zeigt sich ebenso, dass eine Übertragung möglich, aber nicht notwendig ist. Der Makler fragt ihn, ob er die Kammer für Lagerungszwecke verwenden möchte, worauf der Erzähler bedeutungsvoll antwortet: „Wenn man es so wollte, ja, für Lagerungszwecke.“³⁵⁵ Da nur Dinge oder Totes, aber nicht lebende Menschen gelagert werden, wird hier der Tod des Erzählers, der in dem Raum ‚gelagert‘ wird, metonymisch assoziierbar. Durch die taktilen, olfaktorischen, visuellen und auditiven Sinneseindrücke, die diese Kammer für den Erzähler bereithält, wird die Assoziation einer Grabkammer wieder konterkariert oder aber der Zustand des Todes als positive Sinneserfahrung gedeutet.

Die Bautätigkeiten und Reisen verlängern im buchstäblichen Sinn das Leben, indem sie Zufluchtsorte auf der Flucht vor den Vatermördern darstellen; das Bauen und Reisen ist aber auch als „Sinn des Lebens“³⁵⁶ eine Lebensextension im übertragenen Sinn, denn es füllt und sättigt die Lebenszeit. Die paradox angelegte Herausforderung, die Augen vor dem Tod, den man schon gesehen hat, zu

³⁵⁰ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 19.

³⁵¹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 17.

³⁵² Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 17.

³⁵³ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 26.

³⁵⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 17.

³⁵⁵ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 28.

³⁵⁶ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 25.

schließen und sich gleichzeitig produktiv im Uneigentlichen mit ihm auseinanderzusetzen, meistert der Erzähler im metonymischen Sprechen. Das letzte Haus, das Robinson auf der Südseeinsel baut, ist die letzte architektonisch ausbuchstabierte Gleichsetzung von Bauen, Wohnen, Leben und Existieren:

Und wenn ich jetzt auf meiner Reisstrohmatten liegend mein allerletztes Haus baue, dann weiß ich, wofür es steht. Nicht für diese ganze Entwicklung der Menschheit, Steinzeit und ähnliches, nein, sich mit sich selbst einzurichten, dafür steht es. [...] Es wird ein großes Haus werden. Mit vielen Korridoren und Treppen und Ein- und Ausgängen, je nachdem ob man hinein oder hinaus will, man ist ja nicht immer derselbe. Es geht hinauf und hinab, prächtig symmetrisch soll es werden und zugleich mächtig krumm und unübersichtlich, möglichst verbaut. Es soll genügend abgelegene Winkel haben, Scheintüren und Scheinwände, daß man nie ganz sicher sein kann, wo genau man sich befindet. Auch einen Warteraum für den Zahnarzt und ein kleines eingebautes Dampfbad, möglicherweise eine Saufkneipe im Eck, ich brauche unterschiedliche Schlafräume, je nach Gemütslage, mit und ohne Träume. Die wiederum hinter den Scheintüren ihren Platz haben, denke ich mir. Ein poetisches Haus, mit viel Platz für Banalitäten als auch für das Erhabene. Symmetrie, jawohl, Symmetrie gibt mir Ehre, gibt Ansehen und löst Ergriffenheit [sic]. Eine hohe Halle mit Musik von Mussorgski, etwa, soll meine geehrten Besucher empfangen, ich selbst werde mich dann allerdings in die Wohnküche zurückziehen, wo es Wiener Würstchen gibt, ja, aber auch Durchblicke und Ausblicke auf schöne Landschaften – Landschaften der Seele versteht sich – kurz, ich bin dabei, ein Geisterhaus zu bauen, indem es sich leben läßt, ein Haus des Inneren, in dem ich herumlaufe. Oder noch kürzer, offenbar bin ich dabei, in mich zu gehen. Ja, aber ganz konkret.³⁵⁷

Diese architektonischen Passagen in *Robinsons blaues Haus* sind eine metonymische Elaboration der Sinnverwandtschaft von wohnen und leben, sodass mit dem Bauen und Wohnen sowohl im wörtlichen Sinn die Herstellung und Aneignung eines Wohnortes als auch im übertragenen Sinn ein Einrichten mit sich selbst und mit dem Leben gemeint ist. Die Übertragungsebene ist hier so präsent, dass stattdessen die konkrete Ebene hervorgehoben werden muss: Bauen und In-sich-Gehen bedeutet nicht nur die Inventarisierung des eigenen Lebens angesichts des nahenden Todes, sondern ‚ganz konkret‘ eine räumliche Handlung.

Mit dem Bauen und Einrichten wird angesichts von Todesgefahr und Todesahnungen ein Bild gefunden, das wörtlich und „ganz konkret“³⁵⁸ auf Konstruktion setzt. Wenn der Erzähler den Todesahnungen und Todesbedrohungen sein Bauen und Wohnen entgegensetzt, zeigt er einen unerschütterlichen Willen, das Wohnen als menschliche Lebensform anzunehmen und zu gestalten. Die Ausrichtung auf den Sinn des Lebens angesichts des Todes wird nicht nur erklärt oder reflektiert, sondern auch in den wirklich unternommenen oder imaginierten Bauten umgesetzt. Das Entwerfen, Bauen und Bewohnen der luxuriös-fantastischen Häuser kann zwar im Zeitalter, in dem sich exorbitanter finanzieller Reichtum auf wenigen Schultern akkumuliert, nicht als unmöglich gelten. Ein derart gargantueskes Bauen kann dennoch gemäß einer breit vorherrschenden Wirklichkeitsvorstellung noch als unwahrscheinlich angenommen und damit als ein Hinweis auf einen

³⁵⁷ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 309 und 310.

³⁵⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 310.

fiktiven Inhalt verstanden werden. Zu den fiktionsspezifischen Erzählweisen der Todesdarstellungen zählen in *Robinsons blaues Haus* damit neben der retrograden Paralyse und der Personifizierung des Todesgedankens auch das metonymische Sprechen und, wie im Folgenden gezeigt wird, auch die Intertextualität.

3.3 „Ich auch.“ *Intertextualität als erzählerische Existenzvergewisserung*

Der Begriff ‚Intertextualität‘ bezeichnet allgemein den Bezug eines Textes auf einen oder mehrere andere Texte.³⁵⁹ Das Paradigma der Intertextualität wurde von Julia Kristeva (*Wort, Dialog und Roman bei Bachtin* 1967) eingeführt und hat sich in der literaturwissenschaftlichen Anwendung konzeptuell und terminologisch uneinheitlich weiterentwickelt. Oft bezeichnet der Begriff ‚Intertextualität‘ nur noch die literarische Zitierpraxis oder philologische Quellenforschung. Die Typologisierung Gérard Genettes, der in seiner Inventarisierung des Paradigmas auf Kristeva aufbaut, legt in seiner literaturtheoretischen Schrift *Palimpseste* (frz. 1982, dt. 1993) ein operationalisierbares Modell der Intertextualität vor. Allerdings kann Genettes Begriffsverwendung zu einer grundlegenden Konfusion führen, da er nicht Intertextualität, sondern Transtextualität als Sammelbegriff verwendet, und Intertextualität als einen spezifischen Typus der Transtextualität versteht. Aus pragmatischen Gründen verwende ich zur Bezeichnung des Paradigmas und als Sammelbegriff den Begriff Intertextualität ohne Hervorhebung und mit dem Begriff *Intertextualität* in kursiver Schrift beziehe ich mich auf den speziellen Subtypen nach Genette. 1) *Intertextualität* ist in der Typologisierung Genettes der erste Typ, worunter nur das Zitat, das Plagiat und die Anspielung fallen. Weiter unterscheidet er 2) Paratextualität (Titel, Vor- und Nachworte, Umschlag usw.), 3) Metatextualität (Auseinandersetzung mit einem Text in der Art eines Kommentars, ohne ihn zu nennen) und 4) Architextualität (unausgesprochene Gattungszugehörigkeit). Die ursprüngliche Intertextualität im Kristevaschen Sinne entspricht Genettes Typus der 5) Hypertextualität, die Genette am umfassendsten untersucht und definiert. Hypertextualität bezeichnet laut Genette das Resultat, wenn aus einem Text A (Hypotext) ein Text B (Hypertext) durch eine Transformation abgeleitet wird, unter der Bedingung, dass Text B in seiner Form ohne Text A nicht existieren könnte, diesen aber nicht unbedingt nennt.³⁶⁰ Alle Texte seien nach Genette im weitesten Sinne Hypertexte: „Es gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein

³⁵⁹ Siehe allgemein zu Intertextualität den Handbuchbeitrag *Intertextualitätsanalyse* (2007) von Andreas Böhm und das Themenheft *Intertextualität* (2002) in der *Zeitschrift für Semiotik*, das von Henriette Herwig herausgegeben wurde.

³⁶⁰ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*, S. 14 und 15.

anderes erinnert; in diesem Sinne sind alle Werke Hypertexte.“³⁶¹ Dass alle Texte nach Genette im weitesten Sinne Hypertexte sind, bedeutet nicht, dass es nicht manche Texte gibt, die es „mehr (oder offensichtlicher, massiver und expliziter) als andere“³⁶² sind.

Der Roman *Robinsons blaues Haus* ist mit seinen Verweisen auf literarisch-klassische Vorlagen sowie Figuren- und Handlungsklischees und deren Wendung ins Absurde, Lächerliche, Fantastische oder Existenzielle ein Beispiel für einen Text, der auf sehr explizite und dichte Weise hypertextuell ist. Eine dieser intertextuellen Verdichtungen stellt das Mörderpaar dar, „ein Dicker und ein Dünn“³⁶³, das den Ich-Erzähler verfolgt. Darin wird Helmut Böttiger zufolge „das aus zahlreichen Schwarz-Weiß-Streifen bekannte Duo des unberechenbaren langen Dünnen und des bulligen Schlägers“³⁶⁴ aufgegriffen. Dass der Erzähler das Ganovenpaar „Brüder Karamasow“³⁶⁵ nach dem Roman Fjodor Dostojewskis nennt, in dem es bekanntermaßen nicht zwei, sondern (mindestens) drei Brüder gibt, bindet den Ich-Erzähler über intertextuelle Bande in einer Antiverwandtschaft an seine Verfolger und macht eine große Leerstelle des Romans deutlich: Sowohl in *Die Brüder Karamasow* als auch in dem wichtigsten Hypotext des Romans, *Robinson Crusoe*, ist das Christentum von polyvalenter zentraler Bedeutung – in *Robinsons blaues Haus* wird der Kontakt mit dem Christentum im Gegensatz dazu auf die tödliche Langeweile reduziert, die der Erzähler als Kind im Gottesdienst erlebt hat und die ihn zu seinem ersten großen Bauvorhaben inspiriert.³⁶⁶ Eine detaillierte Untersuchung der komplexen Intertextualität des Romans *Robinsons blaues Haus* wäre sicher gewinnbringend, aber im Erkenntnisinteresse dieser Studie beschränke ich mich im Folgenden auf das Potenzial intertextuellen Erzählens im Hinblick auf die Todesthematik.

Die komplexe Intertextualität des Romans erschwert die Entscheidung, ob es sich bei dieser um eine ‚einfache‘ oder eine ‚indirekte Transformation‘ im Sinne Genettes handelt. Unter einer ‚einfachen Transformation‘ versteht Genette den veränderten Stil eines Hypotextes: *Ulysses* ist ihm zufolge eine einfache Transformation der *Odyssee*. Als ‚indirekte Transformation‘ bezeichnet Genette das Prinzip, dass aus dem Hypotext auf einer Zwischenstufe ein Modell abgeleitet wird, das „zur Erzeugung einer unbeschränkten Zahl mimetischer Performanzen fähig ist.“³⁶⁷ Die *Aeneis* nennt Genette als Beispiel einer indirekten Transformation der *Odyssee*.³⁶⁸

³⁶¹ Gérard Genette: Palimpseste, S. 20.

³⁶² Gérard Genette: Palimpseste, S. 20.

³⁶³ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 133.

³⁶⁴ Helmut Böttiger: Im Licht der Bernsteinlampe. www.zeit.de/2012/21/L-B-Augustin [18.07.2021].

³⁶⁵ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 133.

³⁶⁶ Vgl. Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 18–25.

³⁶⁷ Gérard Genette: Palimpseste, S. 16.

³⁶⁸ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste, S. 15 und 16.

Um zu entscheiden, ob es sich bei *Robinsons blaues Haus* um eine direkte oder indirekte Transformation handelt, muss das Verhältnis zwischen Hyper- und Hypotext bestimmt werden. Auf den Hypotext *Robinson Crusoe* nimmt bereits der Titel *Robinsons blaues Haus* Bezug, wodurch der Text als eine Robinsonade des 21. Jahrhunderts angekündigt wird. Motive, Figuren, Orte und Szenen des Hypotextes werden zum Ausgangspunkt für neue fantastische Geschichten und Umwertungen. Dass die aktualisierende Ersetzung zweier Variablen an den Transformationstyp im Stil von *Ulysses* erinnert, spricht für eine einfache Transformation: Das 18. Jahrhundert der Vorlage wird in *Robinsons blaues Haus* durch das 21. Jahrhundert ersetzt, die Tagebuchaufzeichnungen im Ersteren durch Chats und Emails im Letzteren. Für die weitaus komplexere Übertragungsform einer indirekten Transformation spricht, dass sich innerhalb des Romans selbst eine große „Zahl mimetischer Performanzen“³⁶⁹ finden lässt. Genette hat, so lassen seine angeführten Beispiele annehmen, an ein nachahmendes Verhältnis voneinander unabhängiger Texte gedacht. In *Robinsons blaues Haus* werden die miteinander konkurrierenden ‚mimetischen Performanzen‘ innerhalb eines Romans erzeugt. Auf der Grundlage des Hypotextes *Robinson Crusoe* wird ein Modell erzeugt, das in unterschiedlichen sich überlagernden und verschachtelten imaginativen Prozessen auserzählt wird. Die einsame Insel, auf der sich der Erzähler metaphorisch befindet, wird nicht wie bei Daniel Defoe als eine „Insel der Verzweiflung“³⁷⁰ eingeführt, von der es wegzukommen gilt, sondern sie steht metonymisch für einen kostbaren fragilen Zustand insularer *splendid isolation*. Der Warnung seines Vaters zufolge wird der Erzähler entdecken, dass er sich allein auf einer Insel befinde

... – inmitten eines Ozeans von Menschen über Menschen, die alle laut reden und alle etwas anderes meinen. Die ihre Seele daransetzen werden, dich von dieser Insel – so selig sie immer sein mag – zu vertreiben. Es sind sechs Milliarden, alle miteinander, kannst du das verstehen?³⁷¹

Die Insel fungiert als Bild für die solipsistische Existenz, deren ‚Seligkeit‘ durch die dynamisierenden Erzählvorgänge unterlaufen wird, denn schließlich versucht der Erzähler unentwegt, in Freitag einen Gefährten zu (er)finden, der sein Schicksal teilt. Die Figur Robinson steht in der Vorlage Daniel Defoes für das gerechte sittlich-religiöse Bemühen, während die Figur Freitag sich moralisch formbar und schwer einschätzbar zeigt. In *Robinsons blaues Haus* wird diese Binarität nicht aufgelöst, sondern eine Glorifizierung des ‚edlen Wilden‘ zulasten des zivilisierten Robinsons hinzugefügt:

Viel lieber wäre ich der glatthäutige Freitag gewesen, der auf Seite dreißig glatt und braunglänzend die Palme erklimmt. Feingliedrig und frei und nicht eingnäht in lauter Tierfelle, die noch dazu, soweit ersichtlich, steinhart waren. Aber ist es immer nur der Neid gewesen oder war es vielleicht die Erkenntnis, daß alles menschliche Bemühen, alle

³⁶⁹ Gérard Genette: Palimpseste, S. 16.

³⁷⁰ Daniel Defoe: Robinson Crusoe, S. 97.

³⁷¹ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 5 und 6.

Stein- und Eisenzeit durch einen einzigen perfekt ausbalancierten Sprung des Panthers aufgewogen wird. Unerreichbar und in zwanzigtausend Jahren nicht zu verbessern. Und wenn mich jemand fragte, warum ich lieber Freitag gewesen wäre, weil er einfach schöner war, deshalb.³⁷²

Die Transposition des Hypotextes endet nicht bei dieser zivilisationskritischen Allegorisierung, sondern wird anhand der Freitagfigur, wie im vorherigen Abschnitt dargestellt, immer wieder neu entworfen. Durch die Wiedererzählungen entsteht keine einmalig geschöpfte, sondern eine sich stetig neu entwickelnde Geschichte: „Dasselbe Sujet, das ein zweites (drittes, n-tes) Mal in die dargestellte Welt eingeführt wird, ‚evolutioniert‘ diese Welt.“³⁷³ Deshalb handelt es sich auch bei der Wendung der zivilisationskritischen Umdeutung Defoes in eine existenzielle Haltung am Ende des Romans nicht um einen Abschluss, sondern um eine spontanmomentane Erkenntnis, die den Erzähler im Jetzt überkommt:

Eigentlich hatte ich ja nie Robinson sein wollen, ich glaube, das habe ich genügend herausgearbeitet. Nicht der mit dem häßlichen Hut und den unförmigen Galoschen aus Baumrinde. Aber eines muß ich dem Mann lassen, er hatte es sich gemütlich gemacht. Und wenn ich **jetzt** auf meiner Reisstrohmatten liegend mein allerletztes Haus baue, dann weiß ich, wofür es steht. Nicht für diese ganze Entwicklung der Menschheit, Steinzeit und ähnliches, nein, sich mit sich selbst einzurichten, dafür steht es.³⁷⁴ (Hervorhebung A.K.)

Die Erkenntnis der eigenen gegenwärtigen Existenz und deren Sinn ergibt sich aus der Umwertung des Hypotextes: Während bei Defoe vermeintliche Entwicklungsstufen der Menschheit in Robinson und Freitag kontrastiert werden, steht Robinsons Haus bei Augustin für die lebensphilosophische Erkenntnis, sich mit sich einzurichten zu müssen.

Dieses intertextuelle ‚Programm‘ ist im oben zitierten Romananfang bereits enthalten, da sich das Erzählersubjekt selbstbewusst angesichts der Vielschichtigkeit und Multitextualität positioniert:

In einer früheren, fernerer Version dieser Geschichte sagt Daniel Defoe, er habe eines der unglaublichsten und abenteuerlichsten Leben gelebt.
Ich sage: Ich auch.³⁷⁵

Der Erzähler setzt sein ‚Ich auch‘ als Zeichen der Existenz in die literaturgeschichtlichen Zusammenhänge hinein, die er mit der intertextuellen Dichte aufruft. Die Erkenntnis, dass man existiert, und die damit verbundene Möglichkeit, *nicht* zu existieren, ist ein häufiges Sujet in den Romanen Ernst Augustins. Lutz Hagedstedt schreibt, dass viele Figuren in den Romanen Augustins eine radikale

³⁷² Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 51.

³⁷³ Lutz Hagedstedt: Absolute Fiktion, S. 11.

³⁷⁴ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 308 und 309.

³⁷⁵ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 5. Ruth Schweikert versucht hingegen nicht, wie in Abschn. 2.4 (*Konjugation des Todes*) herausgearbeitet wurde, in den Diskurs eine Schneise der vermeintlichen Individualität zu schlagen, sondern konturiert ihre Identität in einer unentwinnbar zwischenmenschlichen und kulturellen Verwobenheit.

„schizophrene Wesensveränderung“³⁷⁶ vollziehen, „die als Einsicht in die Unmöglichkeit der Existenz begriffen und geradezu schockhaft erlebt wird.“³⁷⁷ In *Robinsons blaues Haus* ist diese Erkenntnis kein Schockmoment und das Erzähler-subjekt keiner Auflösung oder Spaltung anheimgegeben. Die Erkenntnis der eigenen Existenz findet in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod in dem zur Erzählhaltung gewordenen Satz ‚Ich auch.‘ eine optimistisch-selbstbewusste Formel, die eines der „unglaublichsten und abenteuerlichsten Leben“³⁷⁸ wird. Das ‚Ich‘ ist das Resultat eines als schwierig erfahrenen Selbstbezugs, aber auch Ausdruck der errungenen Selbstakzeptanz und Selbstwerdung. Intertextualität löst hier nicht die Subjektivität auf, wie es Peter Zima für die Postmoderne postuliert. Das Paradigma der Intertextualität fasst er als einen „dynamisch-konstruktivistisch-[en]“³⁷⁹ Prozess, der

letztlich nichts anderes als die von der Intentionalität eines Sprechenden oder Schreibenden Subjekts geleitete und organisierte Rekonstruktion (Kombination) von gesprochenen oder geschriebenen Texten [ist], die in einer gesellschaftlichen und sprachlichen Situation zusammenwirken.³⁸⁰

Aus der Annahme, dass Intertextualität auf ein intentionales Subjekt zurückgeht, folgert Peter Zima, dass darin immer eine Auseinandersetzung mit den jeweils aktuellen Subjektivitätskonzepten erkennbar ist: „Während in der modernen Literatur Intertextualität und Zitat die Funktion erfüllen, Subjektivität selbstkritisch zu konstituieren und zu stärken, tragen sie in postmodernen Texten zur Auflösung der Subjektivität bei.“³⁸¹

Da die Intertextualität in *Robinsons blaues Haus* die Subjektivität der Erzählerfigur nicht auflöst, sondern stabilisiert, lässt sich im Anschluss an Zimas Unterscheidung damit auf einen Text schließen, der eher als modern denn als postmodern zu bezeichnen ist. Dass in der narrativen Auseinandersetzung mit dem Tod ein reaktionäres Moment enthalten ist, da sich das sterbende Subjekt auf die textuelle Darstellbarkeit angewiesen sieht, ist eine zentrale Annahme der vorliegenden Studie. Joachim Renn und Jürgen Straub folgen der gleichen Argumentation, wenn sie schreiben, dass die „Identität der Person [...] nicht trotz, sondern gerade wegen der mannigfaltigen Anlässe zur Dezentrierung zu einem Desiderat [wird], das der Bewegung des Selbstverhältnisses zugleich ein elementares Motiv und ein Kriterium gibt.“³⁸² In *Robinsons blaues Haus* geht das Desiderat der Selbsterzählung und die Erkenntnis der eigenen Existenz aus der Intertextualität hervor,

³⁷⁶ Ernst Augustin: *Raumlicht*, S. 78.

³⁷⁷ Lutz Hagedstedt: *Absolute Fiktion*, S. 18.

³⁷⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 5.

³⁷⁹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 236.

³⁸⁰ Peter V. Zima: *Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne*, S. 301 und 302.

³⁸¹ Peter V. Zima: *Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne*, S. 302 und 303.

³⁸² Joachim Renn und Jürgen Straub: *Transitorische Identität*, S. 12.

die aufgrund ihrer Art der Herstellung, ihres Ausmaßes und ihrer Dichte als ein direktes Fiktionsignal gelten kann.³⁸³

Als Zwischenergebnisse meiner bisherigen Analyse können folgende fiktionsspezifische Erzählweisen festgehalten werden: (1) die figürliche Todesdarstellung und das Zurückhalten und Zersetzen von Informationen, was ich als retrograde Paralipse bezeichne, stellen den Tod als etwas oder vielmehr jemanden dar, dem im Modus der Abwehr und Verdrängung begegnet wird, (2) in dem metonymischen Sprechen über Bauen und Wohnen ist ein Sprechen über den Lebenssinn angesichts der eigenen Sterblichkeit enthalten, (3) in der Intertextualität drückt sich eine Selbstaffirmation angesichts vergangener Schreibweisen aus. Nachdem diese drei fiktionsspezifischen Elemente beleuchtet wurden, werden im Folgenden die faktualen Elemente des Romans herausgearbeitet.

3.4 *Lebensgeschichtliches Erzählen*

Faktuale Sterbeerzählungen sind wesentlich von ihrer außertextuellen Funktion geformt und werden in der Rezeption über diese verstanden.³⁸⁴ Es stellt sich die Frage, ob in einem fiktionalen Text diese funktionale Form nachgeahmt wird. In der Narratologie besteht keine Einigkeit darüber, inwiefern fiktionale Erzählungen faktuale Erzählungen vortäuschend nachahmen können. John Searle schrieb, dass es keine textuellen Merkmale gibt, die es zulassen, einen Text als Fiktion zu klassifizieren, weshalb eine fiktionale Erzählung eine faktuale Erzählung ununterscheidbar imitieren kann.³⁸⁵ Philippe Lejeune widerspricht dem und argumentiert, dass Simulationen literarisch scheitern, weshalb fiktionale Tagebücher, die literarische Güte erreichen, immer ihre Fiktionalität ausstellen würden.³⁸⁶ Eine prinzipielle Entscheidung ist hier aber nicht vonnöten, denn in *Robinsons blaues Haus* wird Faktualität nicht vollständig simuliert, sondern lediglich die funktionale Form der Lebensgeschichte als ein Spezifikum faktualer Sterbeerzählungen nachgeahmt.

³⁸³ Vgl. Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 237 und 238. Intertextualität ist nach Zipfel nicht generell ein Fiktionsignal, aber die Lizenz der Fiktion ermöglicht dem Erzählen durch die Suspension des Wirklichkeitsanspruchs die Form einer strukturellen Intertextualität.

³⁸⁴ Wie die Funktionalität faktuale Sterbeerzählungen formt, habe ich in Kap. 4, Abschn. 2 ausführlich untersucht.

³⁸⁵ Vgl. John Searle: Der logische Status des fiktionalen Diskurses, S. 65 und 66: „There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and that stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it.“

³⁸⁶ Vgl. Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘. Auf die Hypothese Lejeunes über das Tagebuch als antifictionale Textsorte verweise ich bezüglich der Frage, ob das Blog *Arbeit und Struktur* fiktional sein kann, in Abschn. 1.1 dieser Studie.

Eine Lebensgeschichte enthält, wie der Entwicklungspsychologe Tilmann Habermas schreibt, „autobiographische Argumente, die verschiedene Teile der Lebensgeschichte kausal-motivational miteinander verknüpfen und eine persönliche Entwicklung verständlich machen.“³⁸⁷ Beim Erzählen der Lebensgeschichte gilt es, diese hinsichtlich der Aspekte zu unterstützen, die zu dem Zeitpunkt des Erzählens wichtig sind (Aktualisierung).³⁸⁸ Damit handelt es sich bei der Lebensgeschichte um kein „stabiles Produkt, sondern wesentlich um die Fähigkeit, die subjektive Lebensgeschichte immer wieder und angesichts neuer Erlebnisse neu zu erzählen [...].“³⁸⁹ Mit dem Verlust dieser Fähigkeit entsteht die Gefahr, dass die Lebensgeschichte durch eine „gelernte Version des eigenen Lebens, fern der aktuellen Wünsche“³⁹⁰ ersetzt wird.

Eine kausal-motivationale Verknüpfung der Lebensabschnitte zu einer Lebensgeschichte der Erzählerfigur wird in *Robinsons blaues Haus* durch ein alternierendes Erzählen von Kindheitserinnerungen (A) und der erzählgegenwärtigen Handlung der Verfolgungsjagd (B) erreicht. Der narrative Verlauf der Kindheit ist keineswegs durchgängig chronologisch und auch im anterograden Erzählen der Verfolgungsjagd werden Erinnerungen und Rückblicke (B_{-1}) eingebaut ($B_0 - A_0 - B_1 - A_1 - B_{-1} - B_2$ etc.), sodass eher von einer anterograden Tendenz zu sprechen ist. Innerhalb dieser losen Chronologie werden die wichtigsten Stationen der Lebensgeschichte des Erzählers dargestellt: Kindheit, Schulzeit, Arbeitsjahre, mittlere Jahre, die mit der Ermordung des Vaters enden und anschließende Verfolgungsjagd bis zum Eintritt bzw. zur Imagination des Todes. Die „sehr ausgeprägte Verwendung von Anachronien – und damit eine komplexe zeitliche Verschachtelung der Erzählung“³⁹¹ ist nach Frank Zipfel ein Fiktionsindiz. Meine These, dass das lebensgeschichtliche Erzählen in *Robinsons blaues Haus* faktuales Erzählen imitiert, erscheint angesichts dessen möglicherweise befremdlich, zumal Lebensbeschreibungen auch häufig Sujets fiktionaler Texte sind. Die assoziativ-fantastische Erzählung des eigenen Lebens kann jedoch als psychiatrisches Mittel des Verstehens begriffen werden. Die Annäherung an das autobiographische Erzählen sehe ich nicht in der Lebensbeschreibung selbst, sondern darin, dass der Erzähler seine Todesnähe über lebensgeschichtliche Verbindungen zu verstehen und zu bewältigen versucht. Die Bewältigungsfunktion des lebensgeschichtlichen Erzählens lässt den Eindruck entstehen, es handle sich um eine Spielart autobiographischen Erzählens.

Das temporale Verschachteln der Romanhandlung erweckt den Eindruck, als ob selbst die längst vergangenen Erlebnisse des Erzählers in einer Gleichzeitigkeit

³⁸⁷ Tilmann Habermas: Identität und Lebensgeschichte heute, S. 658.

³⁸⁸ Vgl. Tilmann Habermas verweist auf Untersuchungen, in denen Mütter die Lebensgeschichte ihres Kindes „genau hinsichtlich derjenigen Aspekte der Lebensgeschichte unterstützen, die das Kind gerade erwirbt.“ Tilmann Habermas: Identität und Lebensgeschichte heute, S. 658.

³⁸⁹ Tilmann Habermas: Identität und Lebensgeschichte heute, S. 664.

³⁹⁰ Tilmann Habermas: Identität und Lebensgeschichte heute, S. 652.

³⁹¹ Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 239.

und Gegenwärtigkeit gehalten werden. Kindheitserinnerungen werden befragt, um Antworten auf aktuelle Fragen zu erhalten. Kurz vor seinem (imaginierten) Tod erinnert sich der Erzähler an eine schwere Krankheit, die er als Kind besiegte, indem er sich „diesen Berg von Grießbrei“³⁹² ausdachte, in den er einen Eingang und „einen ganzen Rittersaal, einen unerhört schönen“³⁹³ hineinaß. Auf die Frage, was er mitnehmen kann, wenn er stirbt, gibt er sich selbst die Antwort, dass er diese Zeit mitnehmen kann: „Es war die schönste Zeit meines Lebens, das kann ich jetzt behaupten, und ich kann sie mitnehmen, das behauptete ich auch. Denn was da an Präzisionsarbeit geleistet wurde, Tag für Tag geleistet wurde, das kann nicht im Nichts versinken.“³⁹⁴ Das, was im Leben geleistet wurde, hat zwar die Eigenschaft vergangen zu sein (es *war* die schönste Zeit seines Lebens), aber gleichzeitig ist sie als Erinnerung und als Leistung noch vorhanden und wird auch zukünftig (in den Tod mitgenommen) vorhanden sein. Das Scheunengleichnis, das der Psychiater Viktor Frankl im Rahmen seiner existenzanalytischen Logotherapie entwickelt, wird hier ausbuchstabiert.³⁹⁵ Der Erzähler verewigt seine Erlebnisse und folgt dem, was Frankl als einen Weg zur Sinnfindung beschreibt:

Er [der Mensch, A.K.] sieht nur das Stoppelfeld der Vergänglichkeit – aber er sieht nicht die vollen Scheunen der Vergangenheit. [...] So ist der Mensch geneigt, an den vergangenen Dingen nur zu sehen, daß sie nicht mehr da sind; aber er sieht nicht, in welche Speicher sie gekommen. Er sagt dann: sie sind vergangen, weil sie vergänglich sind – aber er sollte sagen, vergangen sind sie; denn ‚einmal‘ gezeitigt, sind sie ‚für immer‘ verewigt.³⁹⁶

Der Erzähler in *Robinsons blaues Haus*, der die ‚Grießbrei-Zeit‘ in den Tod mitnehmen möchte, richtet seinen Blick in dieser Metapher gesprochen auf die ‚vollen Scheunen der Vergangenheit‘, sodass alles, was er erlebt und geleistet hat, gegenwärtig und ewig wird. Die Diachronie verwandelt sich hier in Synchronie. Angesichts des nahenden Todes ist der Erzähler mit der Vorstellung konfrontiert, dass bald alles ausgelöscht sein wird, was er sich – im wörtlichen und übertragenen Sinn – *aufgebaut* hat. Diese Vorstellung eines absoluten Nichts wehrt der Erzähler ab und neutralisiert das bedrohliche Szenario in einem positiven Gegenbild, in dem der Tod zu einer Reise mit leichtem Gepäck wird, das nur seine ‚geleistete Präzisionsarbeit‘ und die Liebe umfasst.³⁹⁷

Das lebensgeschichtliche Verbinden von erzählgegenwärtiger Unsicherheit und früheren prägenden Erfahrungen zeigt sich auch in der Erinnerung des kindlichen

³⁹² Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 312.

³⁹³ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 312.

³⁹⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 312.

³⁹⁵ Zu den logotherapeutischen Überlegungen von Viktor Frankl, dass der Mensch vor allem nach Sinnhaftigkeit seines Lebens strebt, siehe Kap. 3, Abschn. 3.2 (*Bewältigung, Coping, Ressourcen und Abwehr*).

³⁹⁶ Viktor E. Frankl: *Zeit und Verantwortung*, S. 56.

³⁹⁷ Vgl. Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 318.

Erzähler-Ichs, das seine Umgebung aus seinem Kinderbettchen heraus wahrnimmt:

Ich kann nicht sagen, daß ich eine unglückliche Kindheit hatte, eine etwas enttäuschende vielleicht: Sie fand in einem länglichen Zimmer mit ausnehmend häßlicher Tapete statt, die mich allerdings bereits mit zwei Jahren beeinträchtigte. Tatsächlich habe ich eine bleibende Erinnerung an die versetzten Rauten und Maiskolben auf graugrünem Grund. Lag da in meinem Bettchen und folgte dem Rautenverlauf vom Fenster über die Längswand bis zur Tür, mehr und mehr der Überzeugung, daß diese Welt definitiv nicht bewohnbar sei.³⁹⁸

Die Erinnerung an die Zeit als Zweijähriger ist eine ungewöhnlich frühe Erinnerung. Nach Monika Fludernik werden beim Lesen unmögliche und ungewöhnliche Erzählsituationen ‚naturalisiert‘, das heißt es werden beim Lesen kognitive Parameter zur Überwindung von Widersprüchen eingesetzt.³⁹⁹ Eine ebenso ‚unmögliche‘ Erinnerung eines Zweijährigen, der aus seinem Bettchen heraus die Welt betrachtet, wird in dem autobiographischen Sterbeblog von Wolfgang Herrndorf beschrieben.⁴⁰⁰ Die ‚unmögliche‘ Erinnerung lässt sich dort, so meine Hypothese, als ein Indikator einer psychisch-funktionalen Erzählmotivation angesichts der krisenhaften Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod verstehen, oder, mit Fludernik gesprochen, *naturalisieren*. Die Enttäuschung über die Vergänglichkeit und die Unwiederholbarkeit der Geburt und des Augenblicks modelliert Herrndorf mit der frühen Kindheitserinnerung dort, wo er den Beginn seines Bewusstseins vermutet.

Die ‚unmögliche‘ Erinnerung an das zweijährige Erzähler-Ich in *Robinsons blaues Haus* wird auf zwei unterschiedliche Arten naturalisiert und zwar erstens durch den im Text bereits etablierten Modus der Fantastik. In diesem Modus wurde die „Sorge um die Wahrheit“⁴⁰¹ und die Referenzialität auf die Wirklichkeit

³⁹⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 18.

³⁹⁹ Vgl. Monika Fludernik: Die Natürlichkeitstheoretische Erzählforschung, S. 70 und 71. Den Begriff ‚Naturalisierung‘ führe ich in Kap. 3, Abschn. 1.3 (*Erzähltheorie ab 1990*) ein.

⁴⁰⁰ Dass eine ähnliche Kindheitserinnerung in dem Blog *Arbeit und Struktur* von Wolfgang Herrndorf vorkommt, wurde bereits in Abschn. 1.1 erwähnt und diese dort analysiert. Einen direkten Vergleich beider Erinnerungen möchte ich durch ein erneutes Zitieren der Textstelle auch an dieser Stelle ermöglichen; bei Wolfgang Herrndorf heißt es: „Dämmerung / Ich bin vielleicht zwei Jahre alt und gerade wach geworden. Die grüne Jalousie ist heruntergelassen, und zwischen den Gitterstäben meines Bettes hindurch sehe ich in die Dämmerung in meinem Zimmer, die aus lauter kleinen roten, grünen und blauen Teilchen besteht, wie bei einem Fernseher, wenn man zu nah rangeht, ein stiller Nebel, in den durch ein pfenniggroßes Loch in der Jalousie hindurch bereits der frühe Morgen hineinflutet. Mein Körper hat genau die gleiche Temperatur und Konsistenz wie seine Umgebung, wie die Bettwäsche, ich bin ein Stück Bettwäsche zwischen anderen Stücken Bettwäsche, durch einen sonderbaren Zufall zu Bewußtsein gekommen, und ich wünsche mir, daß es immer so bleibt. Das ist meine erste Erinnerung an diese Welt.“ Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 7.

⁴⁰¹ Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, S. 19.

von Beginn an suspendiert. Zweitens liegt auch hier ein Fall psychisch-funktionalen Erzählens vor, denn die Kindheitserinnerung stellt einen Umgang mit der Enttäuschung dar und dieser Enttäuschung wird (anders als bei Herrndorf) der erfüllte Wunsch gegenübergestellt. Auf die frühkindliche „Überzeugung, daß diese Welt definitiv nicht bewohnbar sei“⁴⁰² folgen – wie oben gezeigt wurde – sehr viele gelungene Versuche, sich wohnlich einzurichten. Offensichtlich hat der Erzähler es geschafft, sich gegen seine eigene Überzeugung wie ein wahrer Robinson wohnlich einzurichten.

Eine Modellierung und Optimierung von „Situationen im Licht einer spezifischen, meist konfliktären Wunscherfüllungstendenz“⁴⁰³, die Brigitte Boothe der autobiographischen Erzählung zuspricht, lässt sich in Bezug auf diese Erinnerung feststellen: Die kindliche Erfahrung der Welt und ihrer Unbewohnbarkeit wurde in der Erzählung in den vielfältigen luxuriösen Bauten optimiert. Die Suspension des Wirklichkeitsanspruchs ermöglichte dabei das unbeschränkte Erbauen architektonischer Megalomanien. Bei den Bauvorhaben handelt es sich um eine Wunscherfüllung, in der ex negativo auch die Enttäuschung darüber enthalten ist, sich im Leben mit „Mobilien und Immobilien“⁴⁰⁴ eingerichtet zu haben und eines Tages alles wieder zu verlieren. Dass das spätere Bauen ein Umgang mit der Enttäuschung über die Welt ist, ‚die definitiv nicht bewohnbar ist‘, zeigt den lebensgeschichtlichen Nexus, der die weit voneinander entfernt liegenden Teile der Erzählung miteinander verbindet. Alle Teile und Stationen der Lebensgeschichte sind auf die Situation bezogen, die den Erzählanfang markiert: die Begegnung des Erzählers mit seinem eigenen Tod. Der Erzähler zeigt damit ‚die Fähigkeit, die subjektive Lebensgeschichte immer wieder und angesichts neuer Erlebnisse neu zu erzählen‘⁴⁰⁵ und auf ‚aktuelle Wünsche‘⁴⁰⁶ hin zu formen.

Bisher habe ich die fiktionalen und faktualen Elemente des Romans einzeln herausgearbeitet, um im nächsten Schritt zeigen zu können, wie sich aus dem Vorhandensein einer autobiographischen Imitation und den fiktionsspezifischen Erzählweisen ein Drittes ergibt, nämlich ein Verhältnis von Wirklichkeit und Erfindung. Dieses Dritte zeigt sich besonders deutlich in einem per se schon problematischen Moment jeder autodiegetischen Sterbeerzählung, und zwar im Sterbemoment der Erzählinstanz.⁴⁰⁷

⁴⁰² Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 18.

⁴⁰³ Brigitte Boothe: *Das Narrativ*, S. 80.

⁴⁰⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 317 und 318.

⁴⁰⁵ Tilmann Habermas: *Identität und Lebensgeschichte heute*, S. 664.

⁴⁰⁶ Tilmann Habermas: *Identität und Lebensgeschichte heute*, S. 652.

⁴⁰⁷ Wie fiktionale und autobiographische Erzählungen dieses Problem lösen, habe ich in Kap. 4, Abschn. 1.1 (*Sterben in der Ich-Form*) untersucht und festgestellt, dass das Nicht-Erzählen-Können des eigenen Todes hinsichtlich der autobiographischen Erzählungen als ein existenzielles Problem und hinsichtlich der fiktionalen Erzählungen als ein ästhetisches Problem zu verstehen ist.

3.5 *Das Sterben ist ein Traum*

Die Wahl der Autodiegese und der internen Fokalisierung bedeutet, dass der Todeszeitpunkt nicht erzählt werden kann, ohne natürliche Gesetze zu suspendieren. Ernst Augustin findet mit dem Präsens und dessen Schillern zwischen futurischen Imaginarien und gegenwärtigen Realien einen raffinierten Umgang mit dieser natürlich begrenzten Erzählsituation:

Aber eines Tages, und der Tag ist nicht fern, wird ein weißes Schiff vor Reede liegen. Dieses Mal ist es nicht vorbeigezogen, keine Leute winken oder schwenken die Hüte. Denn dieses Mal wird ein Boot zu Wasser gelassen, darin sitzt ein kleiner Herr als Passagier, es scheint ein geschäftiger kleiner Herr zu sein, so wie er in dem Boot sitzt. Nicht sehr passend gekleidet in einem dunklen Anzug, er hätte wenigstens die weiße Leinenjacke tragen sollen, meine ich. Jetzt steht er auch noch auf, bringt fast das Boot zum Kentern, er will aber nur freundlich sein.⁴⁰⁸

Durch das teichoskopische Erzählen entsteht der Eindruck, der Erzähler würde den kleinen Herrn im schwankenden Boot zum Erzählzeitpunkt wahrnehmen, weshalb das plötzliche Aufstehen des kleinen Herrn nicht auf die eigene imaginative Ich-Origo des Erzählers zurückzugehen scheint. Wie in einem Nachtraum, in dem die träumende Person zwar die Urheberin des Traumes ist, aber von der selbst entworfenen Handlung überrascht sein und sich ihr ohnmächtig ausgesetzt fühlen kann, entwickelt die Imagination des Erzählers ein Eigenleben. Der Imaginationsmodus wird nie explizit aufgehoben, sodass die miteinander konkurrierenden Tempora unentscheidbar machen, ob der Erzähler seinen Tod bewusst imaginiert, in einer Art Traum die Kontrolle über seine Fantasie verliert oder in der diegetischen Wirklichkeit stirbt.

Die für meine Fragestellung ergiebigste Auslegung dieser interpretations-offenen Schlussepisode ist, dass der begrenzte homodiegetische und intern fokalisierte Erzähler, der seinen Tod nur im Futur zu imaginieren vermag, seine – mit Gérard Genette gesprochen – „künstliche Einschränkung des Feldes“⁴⁰⁹ aufgibt und zur allmächtigen Erzählinstanz wird, die mit dem erzählerischen Imaginieren des eigenen Todes das wirkliche Sterben mitherbeiführt. Diese erzählerische Selbstermächtigung hat den paradoxen Effekt, dass etwas erzählt werden kann, wodurch der Erzähler gerade seine Allmacht verliert. Der Tod wird aus den multiplen Fantasien und Wunschvorstellungen herausgelöst und zu einem radikalen Bruch, über den nichts gewusst oder gesagt werden kann und der dem Erzähler das Wort abschneidet. Auf die Frage, ob er wirklich alles unwiderruflich löschen möchte, kann der Erzähler nicht mehr antworten; das Wort ‚Ja‘ wird verschluckt. Dass die natürliche Erzählgrenze des Todes an dieser Stelle anerkannt wird, zeigt paradoxerweise, dass der Erzähler bisher nur vorgab, die Grenzen seines autodiegetischen Erzählens anzuerkennen und seinen Tod nur zu imaginieren, und

⁴⁰⁸ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 316.

⁴⁰⁹ Gérard Genette: *Diskurs der Erzählung*, S. 124.

stattdessen das Unerzählbare erzählt. Er erzählt seinen eigenen Tod, was ihn seine Eigenschaft, erzählen zu können, kostet: Allmacht und Ohnmacht fallen in einem Kippmoment zusammen.

3.6 *Wunscherfüllendes Erzählen. Seemannsgarn und Psychoanalyse*

Der Erzähler nimmt auf seiner Flucht verschiedene Identitäten an und erfindet für jede seiner Tarnungen eine Wesensessenz, die sich im Namen, der Kleidung, dem Verhalten und der Lebensgeschichte ausdrückt. Zuerst erfindet er sich als ein unauffälliger Kleinstadtbewohner namens Butte Beerbohm, der „sich nicht wahrnehmen [läßt], das ist seine Tugend, und es gibt ihn in jeder Kleinstadt mehrfach. Mittelgroß, etwas bläßlich, Mantel, Mütze, Brille, kein Schal.“⁴¹⁰ Für einen wichtigen Bankbesuch in Hamburg verwandelt sich der Erzähler in Thomas Hilprecht jr. aus Lübeck mit „City-Anzug und Armanikrawatte“⁴¹¹. In New York nimmt er eine Doppelidentität an: Als Marco Marconi tritt er als Besitzer eines Penthouses auf, wo er nach einer Verwandlung in einem kleinen Waschraum unter dem Namen Mr Dobs als Putzkraft arbeitet.⁴¹² Als narrative Vignetten werden die einzelnen Stationen der Flucht und die dafür jeweils eigens erfundene Identität in die Handlung eingefügt. Es handelt sich bei diesen Episoden um Rollenspiele innerhalb des fiktionalen Textes *Robinsons blaues Haus*, da die textinterne Fiktivität jeder Identität klar herausgestellt wird. In der Südsee nimmt der Erzähler die Identität eines gestrandeten Matrosen an und extensiviert die Vignette zu einer innerfiktionalen Binnenerzählung, in der er einigen Gestrandeten an einer Bar auf Funafuti erzählt, wie er als Seemann auf einem Schiff unter Käpten Kuk gefahren ist, bis er mit einem Jungen, den er Freitag nennt, vor der Grausamkeit des Kapitäns geflohen ist.⁴¹³

In maritim-nautischem Jargon beteuert der Erzähler die Richtigkeit seiner Erzählung: „mich haben sie immer furchtbar geschunden, auf der ‚Cook‘ und anderswo, es waren furchtbare Jahre, wenn man mir glauben will“⁴¹⁴, „Ja, aber ich kann mit gutem Gewissen behaupten, ich sei unter Käpten Kuk gefahren. Das sollte man mir abnehmen.“⁴¹⁵, „ich habe Salzwasser schlucken gelernt, das kann man mir glauben“⁴¹⁶ und „Nicht daß sie mich kielgeholt haben, das nicht, aber

⁴¹⁰ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 39.

⁴¹¹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 54.

⁴¹² Vgl. Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 266.

⁴¹³ Vgl. Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 215–229.

⁴¹⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 212.

⁴¹⁵ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 214.

⁴¹⁶ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 212.

nahe dran bin ich gewesen, das ist die reine Wahrheit.“⁴¹⁷ Durch diese formelhaften Wahrheitsbeteuerungen wird der Wirklichkeitsanspruch unterlaufen und der abenteuerliche schaurig-fantastische Bericht zum Seemannsgarn. Das Seemannsgarn ist Teil seiner neu erfundenen Identität eines in der Südsee gestrandeten Abenteurers. Er erzählt, wie er, nachdem Käpten Kuk den Jungen Freitag gedemütigt hat, mit dem Jungen über Bord springt und zu der Koralleninsel Naoumu schwimmt.⁴¹⁸ Das Seemannsgarn wird mit der Inselankunft zu einer Erzählung biblischen Ausmaßes, die dem Erzähler gleichzeitig übertrieben und gerechtfertigt erscheint, da er ein Paradies schildern möchte:

Wie wir dort beim Schwimmen einen Durchschlupf fanden, hatte in der Hand Gottes gelegen, ich erinnere mich an den delphingleichen Rücken Freitags, wie er nur um eine Handbreit einem tödlichen Sägezahn entkam. In weißer Gischt. Naja, vielleicht ein bißchen übertrieben. Doch wie sonst sollte der Eintritt ins Paradies geschehen.⁴¹⁹

Mit dem Hinweis, dass er ein Paradies schildern möchte und darum die Erzählung entsprechend üppig und ausladend gestalten muss, stellt der Erzähler die Fiktivität des Erzählten heraus, was wie auch das folgende Zitat als ein metafiktionaler Kommentar gelten kann:

Wir schliefen durch den Rest des Tages und durch die Nacht, bewacht von Elmsfeuern und schwarzen glänzenden Träumen, schwarzen Perlen und einem leisen Fischgeruch. Ist das zu üppig? Ja. Aber ich sage, fürchtet euch nicht, ich werde wohl noch sehr viel üppiger werden.

Denn der Morgen.

Mein Gott.

[...] Ich sage, niemand, der nicht eines Morgens, eines seidigen frühen Morgens auf Naoumu erwachte, kann ermessen, was ihn dort erwartet. Das Wasser. [...] Das Farbwunder, das wir immer verschlafen haben. Das tiefe Indigo, das Kupfer, das Messing und die Rosentöne japanischer Kugelfische, die wir auch immer verschlafen haben.

Und dann erhebt sich der Feuerball.

Ich habe da halbwach in meinem Traum, in meinem sandigen Bett gelegen und gesehen, wie die Schöpfung geschah. Über mir stand ein Vogel am Himmel und schrie, völlig lautlos.⁴²⁰

Die biblischen Anspielungen auf die Schöpfungsgeschichte (‘Eintritt ins Paradies’, ‘Schöpfung’), die Weihnachtsgeschichte (‘fürchtet euch nicht’), die Bergpredigt (‘ich sage’) münden in einer Wundererzählung, in denen Menschen in der Welt selbst dort genährt werden, wo es keine Nahrung gibt. Die Umwandlung der Welt in eine lebenssättigende Landschaft beginnt, als der Erzähler mit Freitag die Insel erforscht:

⁴¹⁷ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 213.

⁴¹⁸ Vgl. Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 230–231.

⁴¹⁹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 231.

⁴²⁰ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 233 und 234.

Dazu gab es aber noch eine andere Freude. Beim Abstieg. Nämlich unten auf der Flanke des Hutes hatten sich durch Kalkablagerungen lauter kleine Becken gebildet, schneeweiß und glatt, einer über dem anderen. Das war nun wirklich schön anzusehen. Lauter Botticellimuscheln, und das Wasser, das sich dort gesammelt hatte, war auch noch warm wie Badewasser, der reine Luxus. Freitag in dem einen Becken winkte mir als Botticellschönheit zu, und ich lag in einem anderen und winkte zurück, auch als Schönheit – das vielleicht weniger, aber irgendwie muß ich ja auch ausgesehen haben. Es war erfülltes Leben. Die ganze Insel ein einziger Luxus. Und die Luft wie Götterspeise. Den letzten Luxus aber durften wir am Abend, am Spätnachmittag erfahren, als das Licht sich senkte, teefarben wurde, – ich scheue mich nicht, bernstein- und havannafarben wurde und jeden Stein, jeden Baumstrunk in ein eßbares Objekt verwandelte. Ich glaube, das ist so ziemlich das Äußerste, das dem Menschen beschieden sein kann, sich in einer wirklich großen Sarah Bernard-Torte zu befinden.⁴²¹

Die biblisch-kulturgeschichtliche Schöpfungsreihe hebt mit dem zweisamen Leben im Paradies an, führt über das Zitieren des Malers der Renaissance Sandro Botticelli und dessen Bild *Die Geburt der Venus* und gipfelt in dem kulinarischen Werk, das für das paradiesgleiche Glück des modernen Menschen steht, nämlich ‚sich in einer wirklich großen Sarah Bernard-Torte zu befinden.‘ Den Gipfel des Glücks darin zu sehen, sich in einer Torte zu befinden, die als Reminiszenz an die französische Schauspielerin Sarah Bernhardt kreiert wurde, verweist auf das Bild einer embryonalen Existenz, die von dem Mutterkuchen versorgt wird und sich nicht um Nahrung oder eine Spaltung des Ichs von der Umwelt sorgen muss. Die ganze Beschreibung der Insel ist von dem Gefühl des Erzählers getragen, dass sich die Insel nach seinem Begehren formt und keine Bedürfnisse oder Wünsche unerfüllt lässt, was an das ‚ozeanische Gefühl‘ erinnert, das Sigmund Freud und der französische Schriftsteller Romain Rolland in ihrer freundschaftlichen Korrespondenz diskutieren. Das ‚ozeanische Gefühl‘, das Rolland darin beschreibt, sieht Freud als Verbindung zu dem primären Ich-Gefühl, welches in vollkommener Unbegrenztheit zum All besteht, und als Ursprünglicheres noch im späteren Ich erhalten ist und überdauern kann.⁴²² Peter Dinzeltbacher umschreibt dieses Gefühl als ‚transpersonale Erfahrung des Aufgehoben-Seins in einem Weltganzen bzw. [...] Grenzverlust zwischen Ich und Kosmos, zwischen Subjekt und Objekt‘⁴²³. Dieses Gefühl des Verwobenseins scheint in der Kulinarisierung der Umwelt den Erzähler an das primäre Ich-Gefühl zu erinnern, in dem es keine Aufspaltung zwischen dem Ich und der Außenwelt gibt. Die Objektivierung Freitags zeigt sich dabei als Teil des narzisstischen Versuchs, das Andere wegzudenken, denn Freitag, der aus einem erniedrigenden Verhältnis von dem Schiff geflohen ist, dabei ‚auch noch sein Baströckchen verloren‘⁴²⁴ hat, wird von dem Erzähler mittels Rassismen kulinarisiert und erotisiert (im Sand steht Freitag wie ‚ein Stück gezuckerte

⁴²¹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 235 und 236.

⁴²² Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, vor allem S. 421–423.

⁴²³ Peter Dinzeltbacher: *Einführung* 2009, S. 3.

⁴²⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 229.

Lakritze“⁴²⁵ und im Wasser „wie ein Stück schwarze Schokolade im Seichten, es war eine Pracht mit dem Jungen.“⁴²⁶) Die Objektivierung Freitags bedeutet, das andere zum Verstummen zu bringen und in das Eigene aufgehen zu lassen, wofür auch der sprechende Inselname ‚Insel des Schweigens‘ steht, da Freitag kein einziges Wort spricht.

In der fantasierten Regression in einen primär-narzisstischen Zustand, der nicht zwischen Selbst und Umwelt unterscheidet, wird jegliches Moment der Differenz negiert. Dazu gehört neben der moralisch hochproblematischen rassistischen Kulinarisierung und Objektivierung Freitags auch die Verdrängung des Todesgedankens, da nichts dem Ich-Universum so bedrohlich ist wie der eigene Tod. Obwohl der Erzähler die Insel im Licht seines narzisstischen Wunsches erfindet und sich dabei von allem zu befreien sucht, was der transpersonalen Verschmelzung im Wege steht, trägt die Wunscherfüllung das Zeichen seiner ins Unbewusste verdrängten Todesangst, was sich in einem ‚Dauerdonnern unter den Fußsohlen‘ ausdrückt:

Das Donnergetöse. Das mag nun wie ein Widerspruch klingen, ist aber keiner. Draußen, wo das Wasser dunkler wurde und somit auf große Tiefe deutete, herrschte ein fortwährendes Donnergetöse. Anders konnte man es nicht bezeichnen, ein fortwährendes, immerwährendes, und von Anfang an – ich habe das bisher nicht erwähnt, weil es eigentlich unhörbar war. Aber so laut, so ungeheuerlich laut, daß es sich sozusagen in sich selbst aufhob, wie ein gestopft Kissen. Und zwar – jetzt muß ich es doch erwähnen – eigentlich nur mit den Füßen spürbar, ein Dauerdonnern unter den Fußsohlen. Was immer das bedeuten mochte.⁴²⁷

Die bedrohliche Tiefe und der Schlund sind akustisch anwesend, sodass die Insel zwar eine Kompensation, ein *surplus* an Leben und einen Aufschub des Alltags und eines Normenkorsetts bedeutet, aber kein Entkommen vor dem ‚Dauerdonnern‘ ermöglicht. Die verdrängte Todesangst ist in der Insel-Erzählung ein sonores Begleitgeräusch des Lebens, der Boden des Seins und ein dezent eingebauter Katalysator der vitalistischen Schöpfungsbilder. Der Versuch, die Differenz zum anderen und den Todesgedanken langfristig und noch besser ewiglich auszuschalten, scheitert doppelt, da den Erzähler das Donnergetöse begleitet und sich Freitag dem transgressiven Zugriff entzieht und spurlos verschwindet. Am Morgen nach Freitags Verschwinden erklärt der Erzähler die Stille auf der Insel mit einem maritimen Phänomen:

Im Korallenmeer gibt es merkwürdige Formationen unter Wasser, es gibt gewaltige Korallenbrücken von einem Pfeiler zum anderen. Man sieht sie nicht, man sieht nur die Schwellung. Der Pazifik drückt herein, drückt unter die Brücke und erzeugt einen anschließenden Wasserbuckel von beträchtlichen Ausmaßen, die ‚Schwellung‘. Die macht die Stille, wenn ich das noch erwähnen darf.⁴²⁸

⁴²⁵ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 231.

⁴²⁶ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 236.

⁴²⁷ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 234 und 235.

⁴²⁸ Ernst Augustin: Robinsons blaues Haus, S. 238 und 239.

Nach dem Verschwinden Freitags fällt das Begehren des Ichs in der phallisch aufgeladenen Symbolik mit der Beschreibung eines, soweit ich sehe, fiktiven maritimen Phänomens schrankenlos ineinander. Freitags Verschwinden beendet den narzisstischen Urlaub des Erzählers auf der ‚Insel des Schweigens‘, worauf sich der Erzähler kurzerhand mit seinem Mobiltelefon ein Taxi bestellt und abreist. Wegzukommen von dieser Insel, stellt, wie er betont, eine Leichtigkeit dar. Die Insel ist kein Gefängnis wie in der literarischen Vorlage Daniel Defoes, sondern ein Hintergrund, den der Erzähler für seinen Ausflug in die Wunscherfüllung gewählt hat. Als er in seine Wirklichkeit, Grevesmühlen, zurückkehrt, wird die Homosexualität, die in der Inselerzählung latent vorhanden ist, mit der Frage „Und? Bin ich nun schwul?“⁴²⁹ ins Licht gezogen und als Antwort darauf Freitag als ein harmloses Trugbild, als „eine Chimäre, ein Fetisch“⁴³⁰ bezeichnet, dem man sich zuweilen wie einem vergnüglichen Zeitvertreib hingibt.⁴³¹

Den Text psychoanalytisch zu deuten, ermöglicht, die Funktion des Fingierens und Erfindens zu ergründen. Die Inselerzählung gibt als eine Fiktion in der Fiktion fiktionsintern Aufschluss darüber, dass sich die Normen aussetzen lassen und sich eine Welt erfinden lässt, in der das Ich mit dem anderen kurzfristig verschmilzt und der Tod für eine kurze Zeit und auch nur dem Schein nach nicht existiert. Der fiktionale Text wird mit der Aufgabe betraut, ein Textsubjekt darzustellen, das angesichts seines eigenen Todes Versuche anstellt, das andere zum Schweigen zu bringen. Das primäre Ich-Erleben, das ganz mit der Umwelt verschmilzt, wird in einer kulinarisierten und erotisierten Umwelt auserzählt. Was Brigitte Boothe für das mündliche autobiographische Erzählen als Funktion konstatiert, lässt sich auch für die fiktionsinterne Naoumu-Erzählung feststellen, denn auch diese „Erzählung modelliert Situationen im Licht einer spezifischen, meist konfliktären, Wunscherfüllungstendenz. Das ist die dem Lustprinzip verpflichtete Optimierung.“⁴³² In der Inselerzählung wird die Situation des Erzählers, der sich auf der Flucht vor seinem eigenen Tod befindet und sich dabei mit ihm latent auseinandersetzt, in dem Licht einer moralisch problematischen Wunscherfüllungstendenz narrativiert. Die Wunscherfüllung bleibt konflikthaft, denn das Zurücksehen in einen pränatalen Zustand, der sowohl Versorgung als auch Entindividualisierung bedeutet, steht im

⁴²⁹ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 238 und 239.

⁴³⁰ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 239.

⁴³¹ Diese Beweglichkeit, zwischen Narzissmus und dem Ertragen der Differenz, die sich in der Objektliebe äußert, ist nach Sigmund Freud entscheidend für die psychische Gesundheit: „Wir schreiben also dem Individuum einen Fortschritt zu vom Narzißmus zur Objektliebe. Aber wir glauben nicht, daß jemals die gesamte Libido des Ichs auf die Objekte übergeht. Ein gewisser Betrag von Libido verbleibt immer beim Ich, ein gewisses Maß von Narzißmus bleibt trotz hochentwickelter Objektliebe fortbestehen. [...] Die Objektlibido war zuerst Ich-Libido und kann sich wieder in Ich-Libido umsetzen. Es ist für die volle Gesundheit der Person wesentlich, daß ihre Libido die volle Beweglichkeit nicht verliere.“ (Sigmund Freud: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, S. 6.) Der Ich-Erzähler demonstriert die von Freud postulierter Beweglichkeit, indem er kurzerhand von der Insel abreist und seiner narzisstischen Fantasie den Rücken kehrt.

⁴³² Brigitte Boothe: *Das Narrativ*, S. 80.

Konflikt mit dem bereits individuiertem Selbst. Dieses hat die Anpassungsleistung in dem Ausstehen von Differenz längst gemeistert und kann sich den Zustand eines primären Narzissmus in der vollkommenen Auflösung der Umwelt gar nicht mehr allumfassend vorstellen oder wünschen. Der Moment, an dem Freitag verschwindet, symbolisiert als ausbleibende Befriedigung diesen unauflösbaren Konflikt, der daraus entsteht, dass der andere sowohl als ein Teil des eigenen Selbst als auch als klar umrissenes Gegenüber gewünscht wird. Diese Selbstbeobachtung bringt den Erzähler zurück in sein Hier und Jetzt: zurück in die Differenz, zurück in die dialogische Beziehung zu Freitag und damit zurück in ein Verhältnis zum Tod, das es auszustehen gilt. Bei der leichtfüßigen Rückkehr in die Realität zeigt sich erneut die Beweglichkeit des Erzählers, die darin besteht, Identitäten, Fantasien und Luftschlösser aufzubauen, um sie kurz danach ironisch zu brechen, zu verwerfen und sie für die nächste fixe Idee hinter sich zu lassen.

3.7 *„Ein geradezu obszönes Erbe“. Zur „Moral“ und ihrer Wahrheitsfähigkeit in den medialen Nachwirkungen*

Der Erzähler verspricht zu Beginn der Handlung, dass er die ihm noch verbleibende Zeit nutzen wird, um sein Haus zu bestellen und sein ‚geradezu obszönes Erbe‘ zu ordnen:

Der Tod kommt [...] nicht sofort, vielmehr läßt er mir Zeit, meine Angelegenheiten zu regeln. Insbesondere dir, lieber Freund, ein beträchtliches Erbe zu hinterlassen. Ein in Ausmaßen und im Umfang geradezu obszönes Erbe, das ich dir vermache, vor allem eine Moral, mit der du, fürchte ich, am Ende ziemlich allein dastehen wirst. Lieber Freund.⁴³³

In dieser Apostrophe, der direkten Ansprache eines Gegenübers, wird eine Moral angekündigt, die im weiteren Verlauf nicht explizit formuliert wird. Als der Ich-Erzähler seinen Fantasiaufenthalt auf der paradiesischen ‚Insel des Schweigens‘ beendet, spricht er erneut über eine Hinterlassenschaft, die vermutlich dem gleichen Freund zgedacht ist: „Ich verlasse jetzt dieses Haus. Den Schlüssel lege ich für dich unter die Matte.“⁴³⁴ Dass sich beide Apostrophen nicht nur an Freitag, sondern auch an die Leser:in richten, die aufgefordert wird, das ‚obszöne Erbe‘ anzutreten und den ‚Schlüssel unter der Matte‘ zu finden, liegt nahe. Es handelt sich bei der ‚Moral‘ um die Mitteilung, die auch viele autobiographische Sterberzählungen machen, nämlich, wie man den Raum zwischen der Bedrohung durch den eigenen Tod und dem „Geheimnis der bedingungslosen Sinnträchtigkeit des Lebens“⁴³⁵ aushalten und gestalten kann. Das Erbe stellt die Mitteilung dar, dass

⁴³³ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 5.

⁴³⁴ Ernst Augustin: *Robinsons blaues Haus*, S. 238.

⁴³⁵ Viktor E. Frankl: *Das Leiden am sinnlosen Leben*, S. 47.

sich der Tod aushalten lässt, indem der Blick nicht auf den Mangel und die Enttäuschung, sondern auf die Wunscherfüllung gerichtet ist, was die Fiktion mit ihrer Lizenz zum Fabulieren ermöglicht. Die enttäuschende Wirklichkeit kann in der Fiktion kompensiert werden und hält sie lebendig und sichtbar, wie auch der Nachtraum unerfüllte Wünsche offenlegt und unterbewusst bearbeitet.

Was ist an diesem Erbe ‚obszön‘? Sich der eigenen Wunscherfüllung im Erfinden restlos hinzugeben, sich keinen Verzicht abzuverlangen und keine Selbstbeherrschung zu üben, sondern die eigenen Wünsche bis zur Erfüllung weiterzudenken, sich keiner kosmologischen Ordnung zu unterwerfen, in der man nur ein kleines Lichtlein darstellt, ein lächerlich winziger Punkt in einer unendlichen Zeit,⁴³⁶ sondern die alte Welt ganz neu aus einem ‚ich auch‘ zu entwerfen und das Ich zur Geburtsstunde der Welt werden lassen, – all das kann moralisch-sittliche Entrüstung hervorrufen, mit der man sich fernab der Sozietät bewegt und ‚am Ende ziemlich allein dasteht‘.

Gegen einen Erbantritt ließe sich auch einwenden, dass der Tod durch den wunscherfüllenden Ansatz derart sublimiert wird, dass es sich dabei um einen infantilen Befreiungsversuch durch Illusion handelt. Eine Hauptthese der vorliegenden Studie ist, dass das Schreiben über das eigene Sterben daran gemessen wird, wie es mit der Illusion umgeht. Ein Negativurteil über Auseinandersetzungen mit dem Sterben in der Fiktion muss sich allerdings davor hüten, über den Tod empirisch urteilen zu wollen. Für Sigmund Freud ist der Tod ein „Frieren im kalten Grab“ und ein „Schrecken des endlosen nichts“⁴³⁷. Über die Erfahrbarkeit des eigenen Todes im Tod selbst lässt sich jedoch nicht entscheiden, sodass jede Todesvorstellung eine Todeskonstruktion ist. Ein geäußertes Negativurteil über die Fiktion als realitätsferne Illusion muss sich deshalb die Frage gefallen lassen, warum dem Grab als Ort von Weltraumkälte, Verwesung und Ekel der Vorzug gegeben werden sollte, statt es sich wohnlich einzurichten, mit Bernsteinlampe, edlem Dengue-Holz, das einen leisen Zimtgeruch vermittelt, und automatisch einsetzendem Tango, sobald man es betritt? Fiktion kann den Blick auf das Wünschen richten und dabei die Enttäuschung in Ehren halten – inwiefern sich diese Aussage im Leben des Autors oder der Rezipient:in empirisch bestätigt, ist damit nicht gesagt. Dass in der Fiktion aber eine wahrheitsfähige Aussage mitgeteilt wird, die sich im Leben bewahrheiten kann, verdankt sich der Hybridisierung, da mit der autobiographisch-autopoetologischen Spur ein Subjektbewusstsein psychisch plausibilisiert wird, von dessen Standpunkt aus sowohl der Verfasser als auch die Leser:in die Funktionen und Wirkungen des Erzählens empfangen kann.

Die medialen Nachwirkungen des Romans zeigen, dass nicht viele unter der Matte nach diesem Schlüssel gesucht haben und dieses Erbe antreten wollten:

⁴³⁶Das hier beschriebene Gefühl, dass die eigene Existenz angesichts des Universums und der Zeit nichts bedeutet, beschreibt Wolfgang Herrndorf als quälende narzisstische Kränkung (Vgl. Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, S. 131).

⁴³⁷Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, S. 261.

Robinsons blaues Haus wurde zwar auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises gesetzt, gewann aber nicht den Preis. Martin Hielscher konstatiert, dass sich die Hardcover-Ausgabe „mit etwas über 12.000 Exemplaren ungefähr so [verkaufte], wie es für Augustins erfolgreichere Bücher üblich war, aber auch die verhältnismäßig große Medienresonanz [...] nicht zu einem höheren Absatz [führt]e.“⁴³⁸ Aufgrund der vielschichtigen Komplexität seiner Werke gilt Ernst Augustin als „Künstler für Künstler“⁴³⁹ und als „ewiger Geheimtipp“⁴⁴⁰, der mit seinen Büchern keine großen Publikumserfolge feiern konnte. Martin Hielscher erklärt sich diesen Umstand damit, dass in den Romanen die Anschlussmöglichkeiten fehlten:

Für ein großes Publikum, das eher identifikatorisch liest, fehlt paradoxerweise die Möglichkeit, sich psychologisch gleichsam anlehnen zu können, denn die Seelenräume, die Augustins Romane öffnen, sind vordergründig nicht die der bürgerlich-urbanen Lebenswelt und ihrer Beziehungsprobleme, obwohl das alles auch in seinen Romanen vorkommt.⁴⁴¹

In *Robinsons blaues Haus* wird keine vertraute Welt dargestellt, sondern eine Welt, in der Todesgefahr und Einsamkeit lauern und dennoch wird in dem Roman eine optimistische Haltung ausgedrückt. Für die positive Haltung kann die Umdeutung des Sarges zu einer luxuriösen und individuell eingerichteten Kammer beispielhaft herangezogen werden, aber auch die intertextuelle optimistische Selbstpositionierung. Durch diese narrativen Mittel wird der angstfreie Umgang mit dem polyphonen Selbst, der Heimatlosigkeit im Sein und dem eigenen Tod gestaltet. Wenn Ernst Augustin auch im Hinblick auf die Verkaufszahlen nicht besonders erfolgreich war, hat er einige Menschen dazu inspiriert, das Leben in seiner abgründigen Reichhaltigkeit zu sehen, wovon die Laudationes zeugen, die Lutz Hagedstedt in der Festschrift zu Ernst Augustins 80. Geburtstag versammelt.⁴⁴² Darin schreibt Hagedstedt, dass man bei „Augustin [...] das ganze Dasein in einer Art von andauernder Trunkenheit [erfährt] und die dargestellte Welt als unerhörte Bereicherung.“⁴⁴³

⁴³⁸ Martin Hielscher: Augustin und seine Verlagspolitik, S. 21. Am finanziell erfolgreichsten waren die Romane *Raumlicht*. *Der Fall Evelyne B.* (1976), *Der amerikanische Traum* (1989) und *Die Schule der Nackten* (2003). Letzteres verkaufte sich annähernd 16.000 Mal in der Hardcoverausgabe und in der Taschenbuchausgabe bis heute noch einmal so oft (vgl. Martin Hielscher: Augustin und seine Verlagspolitik, S. 21 und 23).

⁴³⁹ Helmut Böttiger: Im Licht der Bernsteinlampe. Böttiger, Helmut: Im Licht der Bernsteinlampe, in: *Die Zeit* 16.05.2012. www.zeit.de/2012/21/L-B-Augustin [18.07.2021].

⁴⁴⁰ Britta Schultejan: ‚Der ewige Geheimtipp‘. Ernst Augustin ist tot. www.mainpost.de/ueberregional/boulevard/boulevard/der-ewige-geheimtipp-ernst-augustin-ist-tot-art-10345046 [07.05.2021].

⁴⁴¹ Martin Hielscher: Augustin und seine Verlagspolitik, S. 22.

⁴⁴² Lutz Hagedstedt (Hrsg.): ‚Meine Phantasie ist zu allem fähig‘. Ernst Augustin zum 80sten Geburtstag.

⁴⁴³ Lutz Hagedstedt: Rätselfhaftes, Beglückendes, S. 19.

3.8 Zusammenfassung

Ich habe in diesem Kapitel die These vertreten, dass in dem Roman *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin *aus dem Kombinieren fiktionsspezifischer Erzählweisen mit autobiographisch-autopoetologischen Erzählelementen die Mitteilung hervorgeht, dem eigenen Tod mit wunscherfüllender Phantasie zu begegnen*. Zuerst habe ich die fiktionsspezifischen Erzählweisen zur Todesdarstellung untersucht: Das abstrakte Problem, das über den Tod nicht entschieden werden kann, wird als eine Einschränkung und Zersetzung von Wissen durch eine fiktionsspezifische Fokalisierungsart, die retrograde Paralipse, dargestellt. Als eine weitere fiktionsspezifische Erzählweise habe ich die metonymische Elaboration des Nexus Bauen, Wohnen und Leben untersucht. Mit dem Bauen und Einrichten wird eine Lebenshaltung zum Ausdruck gebracht, die auch dann noch auf Konstruktion psychischer Architekturen setzt, auch wenn sich die Destruktion durch den Tod bereits ankündigt. Die Intertextualität des Romans stellt eine fiktionsspezifische Erzählweise dar, mit der eine positive Selbstpositionierung angesichts vergangener Schreibweisen ausgedrückt wird. Nach der Untersuchung dieser drei fiktionsspezifischen Erzählweisen habe ich mich der autobiographisch-autopoetologischen Spur gewidmet, die in dem Roman angelegt ist: Der Roman hat eine lebensgeschichtliche Erzählstruktur, denn alles, was erzählt wird, ist auf den Endpunkt, an dem sich der Erzähler befindet, ausgerichtet und führt zu dem Moment des Sterbens hin, der durch lebensgeschichtliche Verbindungen, wie das Erinnern der Kindheit bewältigt wird. Durch die Nachahmung dieser Bewältigungsfunktion des lebensgeschichtlichen Erzählens entsteht der Eindruck autobiographischen Erzählens. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass der Sterbemoment selbst nicht erzählt wird: Eine zentrale narrative Lizenz fiktionalen Sterbeerzählens wird damit nicht genutzt. Die Inselerzählung, die ich im Anschluss untersucht habe, ist eine fiktionsinterne Fiktion, weshalb sich an ihr besonders gut die Wunscherfüllung des fiktionalen Erzählens darstellen lässt. Sich der Wunscherfüllung hinzugeben, habe ich als das herausgestellt, was der Erzähler selbst sein ‚Erbe‘ nennt und an den medialen Nachwirkungen aufgezeigt, dass dieses Erbe nicht von vielen Rezipient:innen angetreten werden konnte; dies kann als ein Hinweis darauf gelten, dass wir in einer illusionsarmen Zeit leben, was ich in der abschließenden Evaluation problematisiere (Kap. 6, Abschn. 2). Abschließend lässt sich konstatieren, dass der Roman *Robinsons blaues Haus* mit der Hybridisierung von fiktionalem und autobiographischem Erzählen zeigt, wie eine Verschwisterung von subjektpsychischer Funktionalität und einer literarisch notwendigen Innovation der Sterbeerzählung aussehen kann.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





1 Sterbeerzählungen: Was ist ihr wirklicher Wert? Ein Fazit

Die Entstehung der Todesphilosophie und das Aufkommen erster Sterbeerzählungen im 19. Jahrhundert fällt in die Zeit, in der das Christentum an Einfluss und Deutungskraft eingebüßt hat und ein diesseitiges Denken verstärkt das Verhältnis zum Tod prägt. In seiner Schrift *Die Zukunft einer Illusion* (1927) befasst sich Sigmund Freud mit diesem Umbruch und fragt, was der „wirkliche Wert“¹ von Religion sei und ob sie eine Zukunft haben sollte. Die Haupthypothese der vorliegenden Studie ist als eine Antwort darauf zu verstehen, denn sie postuliert, dass in den Sterbeerzählungen die Funktion, die Freud der Religion zuspricht, weiterlebt. Religiöse Lehren sind, so Freud, „nicht Niederschläge der Erfahrung oder Endresultate des Denkens, es sind Illusionen, Erfüllungen der ältesten, stärksten, dringendsten Wünsche der Menschheit; das Geheimnis ihrer Stärke ist die Stärke dieser Wünsche.“² Die Religion wurzelt in der Aufhebung der begrenzenden Momente des Menschen, der Zukunftsungewissheit und dem Tod: An die Stelle von Unsicherheit rückt eine göttliche Vorhersehung, an die Stelle des Todesrätsels das Leben im Jenseits.³ Die Glaubwürdigkeit religiöser Lehren wird

¹ Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion*, S. 342.

² Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion*, S. 352.

³ Sigmund Freud schreibt weiter, dass es den gläubigen Menschen doch stutzig machen müsste, dass sich alles so gestaltet wie er es sich wünscht (Sigmund Freud: *Die Zukunft einer Illusion*, S. 356). Ich greife hier nur diejenigen von Freuds Ausführungen auf, die für mein Thema der Sterbeerzählungen relevant sind. Freuds Interpretation von Religion gehen weiter als hier dargestellt werden kann, da er sowohl die normativen Funktionen von Religion betrachtet, ihr historisches Gewachsensein sowie den neurotischen Aspekt, den Freud der Religion als Ausdruck einer infantilen neurotischen Vaterbeziehung zuschreibt.

durch die Wissenschaft, den Intellekt und das Denken geschmälert,⁴ wobei das erkennende Denken begrenzt ist. Aussagen über ein Jenseits oder über eine Vorhersehung können nicht abschließend gemacht werden, weshalb das Denken immer wieder in die Aporie gelangt, was als Erkenntnis des Nicht-Wissens die Sehnsucht nach Wissen neu entfacht. Den Intellekt an die kulturelle Position zu setzen, wo vorher die Religion herrschte, bedeutet, sich die Wunscherfüllung zu versagen und die Begrenztheit zu akzeptieren, worin nach Sigmund Freud die Demut und ein zutiefst irreligiöses Moment liegt.⁵

Die frühen fiktionalen Sterbeerbählungen stehen als realistische Erzählungen im Geist dieser Irreligiösität, da sie die natürlichen Erzählgrenzen wahren und die Begrenzung des Bewusstseins zum Erzählgegenstand machen. Das zeitlich darauffolgende Experimentieren mit täuschendem, fantastischem und zeitlich zerdehntem Erzählen des Sterbeaugenblicks um die Jahrhundertwende und das Aufkommen autobiographischer Sterbeerbählungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begründet die Erzählkonvention, in der die fiktionale Sterbeerbählung, über die Grenzen natürlicher Gesetze hinaus erzählt, und autobiographische Erzählungen die Wirklichkeit in ihrer natürlichen Begrenzung darstellen. Es liegt nahe, die autobiographische Sterbeerbählung als Ausdruck des intellektuellen Primats zu verstehen: Es wird in der faktualen Sterbeerbählung nicht mehr erzählt als das, was der Mensch erkennen und erfahren kann, die natürlichen Grenzen werden akzeptiert, Faktizität gesucht und Illusionen vermieden – das Postulat Freuds scheint hier erfüllt. Ebenso liegt es nahe, in der Fiktion das Prinzip der Wunscherfüllung und damit die Fiktion als eine Regression in die Illusion zu sehen – diesen Zusammenhang stellt Freud explizit her.⁶ Die Forschungsergebnisse der vorliegenden Studie lassen diese intuitive Zuordnung differenzierter betrachten.

(1) Die Fiktion ist für beides offen: Sie kann im Dienst der Wunscherfüllung stehen, wie am Beispiel *Robinsons blaues Haus* gezeigt wurde; die Fiktion kann aber auch der Desillusionierung Vorschub leisten und die Begrenztheit des Intellekts, also eine diesseitige Haltung zum Tod mit erzählerischen Mitteln umsetzen, wie durch das Zersetzen von Wissen ebenfalls in *Robinsons blaues Haus* deutlich wird. Der Verzicht auf die Lizenz, über den Sterbemoment hinaus zu erzählen, ist eine Absage an die Wunscherfüllung, weil die Wissensentbehrung ausgehalten wird. Dass Illusion und Intellekt, Regression und Progression, Wunscherfüllung und Entbehrung auch innerhalb eines Werkes changieren können, hat die Analyse von *Robinsons blaues Haus* gezeigt.

(2) In autobiographischen Sterbeerbählungen wird die Begrenzung des Erzählens akzeptiert, was sich auch in der Abkehr von religiösen Lehren und einer Abwehr illusorischer Gedanken widerspiegelt. Wolfgang Herrndorf stemmt sich am

⁴Sigmund Freud hält weitere Gründe für den Untergang des Christentums für möglich und konstatiert auch, dass der wissenschaftliche Geist auf die gesellschaftliche Oberschicht beschränkt ist (Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 362).

⁵Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 355.

⁶Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 351.

stärksten gegen die Illusion der Religion und setzt auf den Intellekt. Worin liegt die Kraft des Denkens? Freud zeichnet den Religionsverlust schließlich als Gewinn: Wir Menschen können unser Leben im Denken auf das Diesseits fokussieren, um „etwas über die Realität der Welt zu erfahren, wodurch wir unsere Macht steigern und wonach wir unser Leben einrichten können.“⁷ Wolfgang Herrndorfs Beurteilung, die Jahre nach der Diagnose seien die besten Jahre seines Lebens gewesen,⁸ lassen die schöpferische Lebensintensität erahnen. Gleichzeitig geht auch hier die Gleichung nicht völlig auf. An vielen Stellen dieser Arbeit habe ich gezeigt, dass im Erzählen Erfahrungen bearbeitet werden, die eine Todeserfahrung substituieren. Indem sich der Mensch durch das Erzählen von uneigentlichen Todeserfahrungen Entlastung verschafft, erträgt er eben nicht die Entbehrung einer Erfahrungslosigkeit. Nicht in dem Versuch, den Tod erkennen und verarbeiten zu wollen, liegt die Illusion, aber in der momentweisen Entlastung. Das zeigt sich anhand subtiler Momente, in Kindheitserinnerungen, Augenblickserzählungen, Erzählungen über den Tod anderer. Die Begrenzung des Wissens wird zwar augenscheinlich akzeptiert, aber an vielen Stellen wird die Schwelle zum Nicht-Erfahrbarem umspielt und in einer Bewältigungsleistung auch übertreten: Etwas scheint bewältigt, was nicht bewältigt werden kann. Wäre dem nicht so, wäre das Erzählen keine Entlastung.

Sigmund Freud hoffte, dass die Menschheitsgeschichte durch den, wie er es nannte, „Infantilismus“⁹ der Illusion zur Einsicht in den illusionären Charakter des Wunsches gelangt, ohne daran zu verzweifeln und ohne dass die psychischen Systeme an den enttäuschten Erwartungen und unerfüllten Wünschen zerschellen. Stattdessen sollte das Primat des Intellekts die Menschheit zu einem erfüllten Diesseits führen. Möglicherweise führt der Intellekt zu einem erfüllten Leben, aber wie löst der Intellekt das Problem des Todes? Die autobiographischen erzählerischen Auseinandersetzungen mit dem eigenen Tod belegen existenzielle Ausnahmezustände, die von Verzweiflung, Wut bis zu Momenten psychischer Dekompensation reichen. Das Vorhaben, sich nicht mit einer jenseitigen Vorstellung zu trösten und diesseitig glücklich zu sein, kann zu einer psychischen Katastrophe werden, wenn sich das diesseitige Leben seinem Ende neigt. Der Intellekt kann das Bedürfnis nicht befriedigen, weiterleben zu wollen, weshalb Texte, die sich der Realität und der Faktizität verpflichten, Grenzüberschreitungen im Subtilen vollziehen, nämlich in der erzählerischen Erfahrbarmachung des unerfahrbaren Todes. Sigmund Freud fragte sich 1927, welche Zukunft der Illusion beschert sein wird, und es lässt sich antworten: Die Illusion baut in der Gegenwart weiterhin ihre Nester, findet Unterschlupf in der Fiktion, aber stabilisiert die Psyche auch im autobiographischen Erzählen – also dort, wo sie umhüllt vom Faktizitätsparadigma im Verborgenen wirken kann.

⁷ Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 379.

⁸ Vgl. Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 438.

⁹ Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion, S. 373.

2 Ergebnisse: Funktions- und Wirkungspotenziale des Erzählens

Funktionen faktualen Erzählens

Autobiographisches Erzählen ist in der Auseinandersetzung mit dem Tod von seinen leidreduzierenden Funktionen geformt, sodass die narrativen Charakteristika faktualer Sterbeerzählungen vorrangig durch ihre Bewältigungsfunktion zu erschließen sind. Die Textsorte ‚Erzählung‘ stellt durch ihre Eigenschaften der Vermittlung, der Kommunikationssituation und ihrer Zeitlichkeit vielfältige Erfahrungssubstitute bereit. Erzählungen werden durch Erzählinstanzen vermittelt, wobei sich deren Auftreten je nach Erzählform unterscheidet. Die präsenten Ich-Erzählinstanzen sind ein Charakteristikum der Textsorte ‚autobiographischer Sterbeerzählung‘: Während die Autobiographie in der Moderne die Ich-Emphase durch die Ich-Polyphonie ersetzt hat,¹⁰ zeigen viele autobiographische Sterbeerzählungen eine Klarheit des grammatisch-statischen Ichs, an dessen Vehemenz die Gefahr der psychischen Dekompensation ablesbar ist. Da dem Subjekt angesichts des eigenen Todes die Dezentrierung der eigenen Identität droht, vergewissert es sich mit dem Ich-Sagen des eigenen Selbst (*Selbstkohärenz*). Gleichzeitig kann auch die Abkehr von dieser radikalen Ich-Setzung die Todesgefahr abwehren und damit ein Ausdruck psychischer Not sein. Während das grammatische Ich eindeutig anwesend oder abwesend ist, kann sich das existenzielle Ich im grammatischen Du, Sie, Er, Wir bis hin zum Man verbergen. Die erzählerische Distanzierung vom eigenen Ich ist als Bewegung zwischen den Polen Nähe und Distanz zu begreifen, um sich von der eigenen Betroffenheit momentweise zu entfernen, das Eigene im anderen Pronomen sichtbar zu machen und indirekt zu bearbeiten (*Distanzierung*). Oft ist damit auch eine Projektion auf andere Menschen verbunden, denn statt dem eigenen Ich wird das Unerträgliche im Erzählen auf andere Personen übertragen (*Projektion*). Indem die Krise dadurch in einer latenten Form sichtbar gehalten wird, können die Emotionen für eine weitere Bearbeitung wieder aufgerufen und im eigenen Erleben manifest werden (*Latenz*). In der Fixierung auf andere kann außerdem der als kontingent erlebte Erfahrungsbruch positiv beeinflusst werden. Indem das eigene Erleben vergemeinschaftet wird und allen Personen die existenzielle Vulnerabilität und die Endlichkeit zugeschrieben werden, definiert sich die Erzähler:in selbst in der Mitte dessen, was Menschsein bedeutet. Eine Vergemeinschaftung entlastet von der Sorge, aufgrund der Krankheit und des womöglich baldigen Todes ausgeschlossen zu sein. Eine solche Vergemeinschaftung kann auch die Leser:innen implizieren, die als diejenigen angesprochen werden, die ebenfalls eines Tages sterben (*Vergemeinschaftung*). In vielen autobiographischen Sterbeerzählungen wird von transgressiven, unverständigen oder abwehrenden Reaktionen auf die Kranken oder Sterbenden berichtet, die versuchen, ihre existenzielle Not und Gebrochenheit mitzuteilen. Sich

¹⁰Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 11.

totkrank einem Tagebuch anzuvertrauen oder ein Blog zu führen, ermöglicht es, der schwierigen Kommunikationssituation auszuweichen, da eine direkte Antwort oder ein direkter Kontakt vermieden werden. Die diaristischen Veröffentlichungen sind Ausdruck der Doppelbotschaft, dass die Erzähler:in das Bedürfnis nach Verständnis und Gemeinschaft hat, sich jedoch für eine gelingende Kommunikation einem direkten Austausch entziehen muss (*Kommunikation*).

Aus strukturalistischer Sicht bestimmt die temporale Struktur, in der Ereignisse und Zustandsveränderungen geordnet werden, das Wesen des Erzählens und gilt als Maß für die Narrativität. Eine prototypische Erzählung gibt nach dieser Auffassung Vergangenes und dessen Verlauf im Präteritum wieder, wodurch sich eine zeitliche Distanz zwischen Erzählen und Erleben konstituiert. Todkranke verlieren das historisch-horizontale Zeitgefühl, das in die offene Zukunft dem Schein nach unendlich ausgedehnt ist. Das Problem, das in den Sterbetagebüchern bearbeitet wird, ist die Transformation der horizontalen in eine vertikale Temporalität. Ein radikales Augenblickserleben wird zur primären Zeiterfahrung und kann in dem diaristischen Gegenwartserzählen ausgedrückt werden. In den Augenblickserzählungen findet außerdem eine Selbstversicherung statt, dass man trotz der Todesbedrohung noch am Leben ist (*Existenzrückversicherung*). Durch das diaristische Erzählen wird die vertikale Zeitempfindung stabilisiert, denn ein Rückfall in das historisch-horizontale Zeitgefühl und ein erneuter Schock, dass es keine offene Zukunft mehr gibt, sollen vermieden werden. Das Augenblickserleben zu stabilisieren, bedeutet eine permanente direkte Konfrontation mit dem Tod zu vermeiden (*Vermeidung*). Im Erzählen lässt sich auch an einem linearen Zeitgefühl festhalten, das sich jedoch nicht mehr in die Zukunft erstrecken kann und deshalb auf die Vergangenheit gerichtet werden muss. Der erzählerische Blick auf das gelebte Leben folgt dabei oft einer Suchbewegung nach ‚Lebensbeweisen‘, die wie eine Inventur der Vergangenheit dazu dient, das Leben nicht nur als vergangen, sondern als erfüllt wahrzunehmen (*Erfüllung*).

In der Abwägung und Durchführung medizinischer Maßnahmen, im Operationssaal und in der Kommunikation von Ärzt:innen spielen große Teile des Erlebens der sterbenden Person keine Rolle. Durch das Aufschreiben können die Erlebnisanteile, die in der Situation selbst unberücksichtigt geblieben sind, nachträglich Resonanz finden (*Nachträglicher Holismus*). Viele Krankheiten tragen die Last der Selbstwirksamkeitserwartung und der Stigmatisierung, weshalb die Veröffentlichung einer Krankheitserfahrung einen offensiven Umgang mit einer auferlegten Schamhaltung darstellen kann (*Sichtbarmachen von Scham und Stigma*).

Es wird deutlich, dass sich die Funktionen des autobiographischen Erzählens diametral gegenüberstehen können: in der Ich-Emphase und Ich-Distanzierung, in der Herstellung und Vermeidung von Kommunikation, in Gegenwart und Vergangenheit, in Latenz und Manifestation. Das autobiographische Erzählen gibt keine statische Form vor, sondern richtet sich nach den individuellen Bedürfnissen im Copingprozess. Ressourcen zu finden, diese in Reflexionsschleifen immer wieder auf ihre Nützlichkeit zu befragen und gegebenenfalls auf neue Situationen hin anzupassen, setzt Flexibilität der gewählten Bewältigungsstrategien voraus. Je vielfältiger die Erzählmöglichkeiten sind und je dynamischer zwischen ihnen

gewechselt werden kann, desto besser kann das Erzählen als Ressource im Copingprozess genutzt werden.

Das zentrale Axiom dieser Arbeit ist, dass der Tod nicht in seiner eigentlichen Form bewältigt werden kann. Grund dafür ist, dass nicht entschieden werden kann, was der Tod ist und wie eine mögliche Todeserfahrung aussehen kann. Situationen zu bewältigen, kann davon ablenken oder die Tatsache aushaltbar machen, dass sich die große Bedrohung durch den Tod nicht bewältigen lässt, oder es kann versucht werden, den Tod an Erfahrungssubstituten zu bewältigen: 1) Die Erfahrung, mit der diaristischen Kommunikationssituation noch Bereiche im Leben gestalten und kontrollieren zu können, kann einen positiven Rückkopplungseffekt auf das passive und ohnmächtige Erleben von Krankheit und Sterben haben. 2) Auch in dem Aushalten, dass es in der Kommunikation einen unüberbrückbaren Bruch gibt zwischen der erzählenden und der zuhörenden Person, kann die Enttäuschung, dass es sich bald von allen Menschen zu verabschieden gilt, verarbeitet werden. 3) Augenblickserzählungen kehren in den schon vergangenen, nie in seiner eigentlichen Zeit greifbaren Augenblick zurück. Durch das versprachlichte Nacherleben des Augenblicks wird eine Bewältigungserfahrung gemacht, die die Nichterfahrbarkeit der Todeszeit umschließt. 4) Die Fragmentierung des Todes in erzählbare Sterbeereignisse trägt außerdem dazu bei, diese Lebensphase als handhabbar zu erleben. Die Bewältigung des Todes anhand von Erfahrungssubstituten wird durch die spezifischen Eigenschaften des Erzählens ermöglicht: Die Zeitlichkeit des Erzählens erlaubt es, traumatisches Zeiterfahren zu bewältigen, und der kommunikative Aspekt zwingt dazu, das Andere auszustehen.

Wirkungspotenziale faktualen Erzählens

Ein wichtiges Wirkungspotenzial autobiographischer Sterbeerzählungen entsteht aus dem rezeptionsästhetischen Paradox, bei der posthumen Lektüre die Verfasser:in als gegenwärtig und vergangen, als lebend und tot gleichzeitig zu denken. Die für Erzählungen allgemein charakteristische paradoxe Doppelung von Offenheit und Abgeschlossenheit¹¹ ist in Sterbeerzählungen durch die Zeitlichkeit der Sterbetheematik besonders präsent und provoziert das gleichzeitige Denken von Ungleichzeitigem. Bei Kierkegaard vollbringt der Mensch in diesem Denken etwas, „[...] was der Tod ja nicht vermag; daß du bist und der Tod ebenfalls ist.“¹² Die Gleichzeitigkeit von Tod und Leben kann das Gefühl bewirken, den Tod im Denken besiegt zu haben: Der Tod im Leben verweist auf ein Leben im Tod.

Neben der Zeitlichkeit der Erzählung bewirkt die Perspektive, aus der erzählt wird, eine anteilnehmende Rezeption. Dadurch, dass in den Sterbeerzählungen die Perspektive bereits gestorbener Menschen von der Erzählinstanz eingenommen wird, werden Fremderfahrungen im Eigenen verkapselt. Auf diese Weise werden auch bei der Rezipient:in Reflexionsvorgänge stimuliert, die eigene Lebensweise hinterfragt und auf Sinnhaftigkeit abgeklopft und eine Frage zugelassen, die sonst

¹¹ Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 123.

¹² Sören Kierkegaard: An einem Grabe, S. 178.

verdrängt wird: ‚Wie möchte ich sterben?‘ Die Bedrohlichkeit des Solipsismus im Sterben wird durch die Perspektivübernahmen abgeschwächt: bei der Erzähler:in sowie bei der Rezipient:in. Diese Vergemeinschaftung wird zudem durch das ‚Taumeln der Pronomen‘ erreicht, in der ein Wir, Man, aber auch das Ich als Platzhalter für die Rezipient:in fungieren kann.

Das Tagebucherzählen, dessen monologisch-dialogische Form eine Reaktion auf eine schwierige Kommunikationssituation darstellt, räumt der Rezipient:in ein hohes Maß an Selbstbestimmung bei der Frage ein, ob und in welchem Maß und zu welcher Zeit sie sich diesen Fragen stellen möchte. Die Distanz zwischen Sender:in und Empfänger:in bei der Rezeption einer schriftlichen Sterbeerzählung ermöglicht der Rezipient:in, ebenfalls eine Rezeptionshaltung der eigenen Betroffenheit zu entwickeln, die im direkten Gespräch eine zu große Destabilisierung bewirken könnte. Die Sterbetagebücher ermöglichen damit nicht nur ein Verhältnis zum Tod, sondern auch ein Verhältnis zum anderen.¹³ Das Verhältnis zum Tod und das Verhältnis zu einem anderen Menschen eint, dass die Existenz des anderen und der Tod negativ bestimmt werden: Sie sind etwas, was das Ich nicht ist. Indem der Tod ausgehalten wird, kann auch der andere bestehen bleiben, ohne das andere in der Verschmelzung mit dem eigenen Ich aufheben zu wollen. In dem Wunsch, die narzisstische Kränkung, die darin liegt, aufzuheben, dass sich der andere entzieht und nicht domestizieren lässt, spiegelt sich der Wunsch, die negative Differenz und damit auch den Tod aufzuheben.

Funktionen fiktionalen Erzählens

Autobiographische Sterbeerzählungen sind aufgrund des Wirklichkeitsanspruchs und ihrer Funktionalität eingeschränkt in ihren literarischen Ansprüchen und Möglichkeiten, während die Fiktionalität als Innovationsmotor der literaturgeschichtlichen Entwicklung der Textsorte Sterbeerzählung im 19. Jahrhundert fungierte und auch in rezenten Sterbeerzählungen eine Möglichkeit für literarische Weiterentwicklungen bietet. Mit *Robinsons blaues Haus* habe ich ein solches Beispiel untersucht, in dem mittels fiktionsspezifischer Darstellungsformen eine komplexe Todesvorstellung erzählt wird. Als wichtige Axiomatik dieser Studie habe ich den Tod als eine potenziell unendliche Möglichkeit angenommen; diese Vorstellung, dass sich der Tod als eine unendlich offene Möglichkeit zeigt, wird in *Robinsons blaues Haus* in eine fiktive *storyworld* transformiert, bevölkert mit Figuren, die einer nacherzählbaren teleologisch organisierten Handlung folgen. In einem autobiographischen Text muss es Ahnung oder Vision bleiben, was der Tod ist (wie es beispielsweise in *Mars* von Fritz Zorn der Fall ist¹⁴); in dem fiktionalen

¹³ Vgl. Emmanuel Lévinas: Die Zeit und der Andere, S. 48.

¹⁴ Fritz Zorn erzählt in seinem autobiographischen Essay *Mars*, wie ihn während seiner Krebserkrankung Frauen- und Männergestalten in Visionen begleiten und Abstrakta wie Melancholie, Trauer und Tod verkörpern: „Vor allem einige Frauengestalten erlangten in dieser Hinsicht eine furchtbare allegorische Größe und erschienen mir immer und immer wieder in visionärer Klarheit als Sinnbilder der versteinerten Melancholie, als allegorische Figuren der undurchdringlichsten Trauer.“ Fritz Zorn: *Mars*, S. 143.

Roman *Robinsons blaues Haus* kann diese Todesvorstellung konkret und in Handlung gebracht werden, dass am Lebensende Begleiter, Beschützer, Freund, Geliebte und Tod retrospektiv zusammenfallen. Mit der Suspension der Wirklichkeitsreferenz bietet sich also ein größeres Repertoire an literarischen Gestaltungsmöglichkeiten der Todesthematik.

Der Literarizität des Textes kommt dabei selbst eine positive Funktion im Copingprozess zu, denn das Schaffen eines Kunstwerkes trägt zur Bedeutungsvergewisserung der eigenen Existenz bei (*Existenzvergewisserung und Bedeutung*). Aus produktionsästhetischer Sicht ermöglicht die Suspension des Wirklichkeitsanspruchs außerdem die Kontrolle über den Erzählgegenstand. Philippe Lejeunes klarsichtige Analyse, dass das Problem des Tagebuchschreibens die Offenheit der Zukunft und der Abgrund des Todes ist – denn ein „Tagebuchschreiber ist niemals Herr über das, was in seinem Text folgen wird.“¹⁵ –, legt im Umkehrschluss die positive Funktion des fiktionalen Schreibens offen. Im Vergleich zum autobiographischen Schreiben stellt das Erfinden einer Romanhandlung, deren Anfang und Ende in der Hand der Verfasser:in liegen, einen kontrollierbaren Akt dar. Eine fiktive Welt zu schöpfen, die bevölkert ist von kontrollierbaren fiktiven Figuren, entlastet von der anstrengenden Aufgabe, ein Selbst zu haben und ein sterbendes Subjekt zu sein, dem die Kontrolle über das Leben zu entgleiten droht (*Kontrolle*). Dem von Enttäuschung und Weltverlust bedrohten Selbst ermöglicht der Fiktionalitätsmodus außerdem, sich im Erzählen Wünsche zu erfüllen und sich der konflikthaften Enttäuschung, die aus jedem fiktiv erfüllten Wunsch resultiert, auch bewusster zu werden – so wie der Nachtraum die tags unerfüllten Wünsche schmerzhaft offenlegen kann. Eine Todesfiktion kann in der Wunscherfüllung damit eine nicht lebbare angstvolle Seinserfahrung verhüllen, aber zugleich auch die Enttäuschung über den unerfüllten Wunsch, weiterzuleben, in seiner Gänze auskosten (*Wunscherfüllung*).

Zuzüglich zu diesen fiktionsspezifischen Funktionen gelten viele positive Funktionen des autobiographischen Erzählens auch für das fiktionale Schreiben, wie sich am reichen Repertoire an Bewältigungsmechanismen am Beispiel des Romans *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin feststellen lässt: Der Tod wird durch positive Gegenvorstellungen verdrängt (*Verdrängung*) und in einer kontraprobischen Bewegung zum Freund gemacht (*Reaktionsbildung*). Die belastende Gefahr wird durch unermüdliches Bauen und Reisen neutralisiert (*Ausagieren*) und das Nichts geleugnet. Das Erfinden und Fabulieren wird durch autopoeologische Akzente im Text auf die Autorebene transponiert und durch Apostrophen auf die Ebene der Adressat:innen gehoben (*Projektion der Gefahr auf andere*). Die Vielfalt dieser Funktionspotenziale zeigt, wie adaptiv auch das fiktionale Erzählen an idiosynkratische Copingbedürfnisse ist.

¹⁵ Philippe Lejeune: Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘, S. 322.

Wirkungspotenziale fiktionalen Erzählens

Während faktualen Sterbeerzählungen als Versuche, der Wirklichkeit des Todes nahe zu kommen, qua Faktualität bereits ein Erzählwert zukommt, müssen fiktionale Sterbeerzählungen mit fiktionsspezifischen Mitteln eine wirkungsvolle Relevanz des Erzählten herausstellen. Aus der ontologischen Neutralität erwächst die Lizenz fiktionalen Erzählens, das Bewusstsein eines sterbenden Menschen und über den Todeszeitpunkt hinaus zu erzählen. Das täuschende und enttäuschende Erzählen zeigt sich dabei als eine Möglichkeit einer Grenzerfahrung beim Lesen, die der Übergangserfahrung zwischen Leben und Tod ähneln soll. Da diese Erzähltechnik im 20. Jahrhundert sowohl in schriftlichen Erzählungen als auch in Filmen häufig eingesetzt wurde, reduziert sich je nach Vorwissen und Lektüererfahrung der Rezipient:in die Wahrscheinlichkeit, dass mit diesem Effekt noch eine Grenzerfahrung erzielt werden kann. Ein Text, dessen Strategien vorrangig auf eine solche Grenzerfahrung abzielen, verliert durch Klischeebildungen seinen Erzählwert. Fiktionales Sterbe erzählen ist jedoch nicht auf das täuschend-unzuverlässige Erzählen einer Grenzerfahrung zu reduzieren und die Suspension des Wirklichkeitsanspruchs eröffnet ein reiches Repertoire an erzählerischen Möglichkeiten, wie beispielsweise die Verschränkung der Todesdarstellung mit der strukturellen Intertextualität, die fokalisierte Wissenszersetzung und das metonymische Erzählen. Vor allem entwickelt aber auch das wunscherfüllende Erzählen in der Fiktion ein rezeptionsästhetisches Wirkungspotenzial: In der Fiktion kann nicht nur die Verfasser:in ungelebte Anteile des Selbst ausdrücken und ausleben, sondern auch die Rezipient:in, was an Sigmund Freuds Einschätzung erinnert, dass in der Fiktion das Leben erst richtig beginne, da in dieser der Tod gewagt werden könne.¹⁶ Die positive Evaluation der Fiktion als eigentliche Lebensintensität verändert sich mit dem Aufkommen autobiographischer Sterbeerzählungen und Verständigungstexte seit den 1970er Jahren zu einer fiktionsskeptischen Haltung, die der Fiktion vor allem ein Ausweichen der Sterberealität attestiert. Der autobiographischen Auseinandersetzung scheint *ex negativo* zugesprochen zu werden, eine begrenzte, aber dennoch tiefere Erkenntnis und Erfahrung bereitzuhalten. Die Frage nach den Wirkungspotenzialen fiktionaler Sterbege schichten geht mit einer Entscheidung einher, welche Art der Todeskonfrontation die richtige sei. Einem derart geäußerten Negativurteil über die Fiktion als realitätsferner Illusion und Eskapismus lässt sich mit einem umfangreicheren Verständnis von Coping entgegenhalten, dass Bewältigung keinen linear-konfrontativen Abschluss bedeutet, sondern einen Prozess, der sich aus diametral Widersprüchlichem zusammensetzt. Da alle Menschen sterben und es für niemanden, egal ob alt, jung, gesund oder krank, eine völlige Gewissheit geben kann, den nächsten Tag zu erleben, muss jede Person sich angesichts dieses Gedankens psychisch equilibrieren und sich vor einer Überwältigung durch negative Emotionen schützen. Eine vitalistische Verdrängung kann problematisch werden, wenn damit auch

¹⁶ Sigmund Freud: Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 342 und 343.

die Nöte sterbender Menschen nicht beachtet werden und Sterbekonditionen nur schleppend an die Bedürfnisse der Menschen angepasst werden, von denen alle betroffen sein werden. Das ist die Zwickmühle des Sterbediskurses, die sich jedoch nicht durch eine Fiktionskepsis in die eine Richtung hin auflösen lässt. Die Entwicklung der Sterbeerzählung im 20. Jahrhundert lädt der faktualen Sterbeerzählung die Wirklichkeitslast des Sterbens auf, während fiktionale Unterhaltungsliteratur die Entlastungsfunktion erfüllt. Die Entlastung ist jedoch nicht das Hauptwirkungspotenzial literarisch anspruchsvoller Sterbeerzählungen, was sich anhand des Romans *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin gezeigt hat. In diesem wird durch eine unermüdliche Pendelbewegung zwischen Wunscherfüllung und Entsagung durch Destruktion auch auf der Rezeptionsebene die Erfahrung eines von Enttäuschung und existenziellem Weltverlust bedrohten Selbst evoziert. Darüber hinaus wird in dem Roman als ‚Moral‘ die Aussage mitgeteilt, dass der Beschäftigung mit den eigenen Wünschen eine lebensbereichernde Kraft zukommt, die sich im Leben der Rezipient:in bewahrheiten kann. Die in der Fiktion mitgeteilte wahrheitsfähige Aussage verdankt sich jedoch der Hybridisierung fiktionsspezifischer Erzählweisen mit einer autobiographisch-lebensgeschichtlichen Implementierung eines Subjektbewusstseins, dessen Perspektive sowohl der Verfasser als auch die Leser:in einnehmen können. Vor allem aus produktionsästhetischer Sicht ergibt sich aus der Hybridisierung fiktionalen und faktualen Schreibens ein bedeutsames Funktionspotenzial für den dynamischen und heterogenen Bewältigungsprozess.

Hybridisierungen

Maximale Adaptivität an die Copingbedürfnisse erreichen die unterschiedlichen Hybridisierungsformen, die sich in drei unterschiedlichen Formen in den exemplarischen Einzelanalysen zeigten: Wolfgang Herrndorf schreibt nach der Diagnose eines unheilbaren Hirntumors fiktionale Texte *und* den faktualen Blog *Arbeit und Struktur*. Er kombiniert die positiven Funktionen des faktualen und des fiktionalen Schreibens, aber trennt in seinen Texten penibel beide Schreibformen voneinander. Dass er sowohl fiktional als auch faktual schreibt, entspricht der Notwendigkeit, sich sowohl mit der Realität des Sterbens befassen als auch diese immer wieder leugnen zu müssen, um weiterleben zu können. Faktualität und Fiktionalität in den Texten nicht zu hybridisieren entspricht Herrndorfs psychischem Bedürfnis, die Illusion der Fiktion zwar gezielt als Überlebensmechanismus einzusetzen, aber sich ihr nicht so weit hinzugeben, dass der Blick auf seine Realität getrübt würde.

In *Tage wie Hunde* von Ruth Schweikert wird die Fiktionalisierung genutzt, um die Literarizität des Sterbetagebuchs zu steigern und um der Autorin, die ihre Identität in der Auseinandersetzung mit anderen Menschen entwirft, einen eigenen Bereich zu sichern, der sich nicht der Wirklichkeitsvorstellung und damit der Einsicht durch andere verpflichtet. Aufgrund des hybridisierten Geltungsanspruchs kann die Autorin die faktentreue Darstellung des Erlebten wählen oder sich im Erzählen von Fiktivem probieren. Während ein Anspruch auf Faktualität auch Unfreiheit, Statik und Verantwortung mit sich bringt, kann ein hybrider Geltungsanspruch auf Produktionsebene die nötige Fluidität bieten, um das Schreiben ganz in den Dienst einer dynamischen Krankheitsbewältigung stellen zu können.

In *Robinsons blaues Haus* von Ernst Augustin werden die Funktionen autobiographischen Erzählens mit dem wunscherfüllenden Erzählen in der Fiktion hybridisiert. Das Abgleiten in die wunscherfüllende kindliche Illusion und das Zurückkommen in den Ernst oder in die Komik führen nicht zur psychischen Destabilisierung. Faktuales und fiktionales Schreiben müssen deshalb nicht getrennt werden, sondern werden in einem Text hybridisiert, der zum Austragungsort widersprüchlicher Anteile wird: der Abwehr und der Konfrontation, der Regression und der Progression, der Illusion und der bitteren Enttäuschung.

3 Forschungsdesiderate

Geburtserzählungen

Geburt und Tod ähneln sich, wie Edward Morgan Forster schreibt, „because they are at the same time experiences and not experiences“.¹⁷ Während der Tod ein häufiges Sujet ist, ist die Geburt wenig präsent, und Babys spielen in Romanen keine große Rolle: Normalerweise kommt ein Baby in die Welt und liegt im Hintergrund in der Wiege, bis es sprechen und in der Handlung mitspielen kann.¹⁸ Edward M. Forster bedauert, dass der Reichtum fiktionaler Erzählmöglichkeiten nicht für die Erfahrbarmachung der Babypsychologie genutzt wird und konstatiert: „Perhaps it cannot be done“.¹⁹

Forsters Beobachtung von 1927 muss anhand neuerer Texte bestätigt, revidiert oder modifiziert werden. Angesichts der Tatsache, dass die Geburts- und frühkindlichen Erfahrungen die grundlegenden Konflikte der psychischen Vita prägen, ist es frappierend, dass diese ausgespart sein sollen. Das Argument der infantilen Amnesie, dass sich weder an Geburt noch an die Babyzeit erinnern lässt, ist aus unterschiedlichen Gründen keine hinreichende Erklärung. Erstens hat die hier vorliegende Studie gezeigt, wie vielfältig die Versuche sind, den eigenen Tod erfahrbar, erzählbar, handhabbar zu machen. Das Potenzial des Erzählens liegt mitunter darin, etwas zu vergegenwärtigen und zu bearbeiten, was sich entzieht. Zweitens ist die Geburt keine Erfahrung, die sich wie der Tod zukünftig entzieht, sondern eine Erfahrung, die bereits gemacht wurde und die der Körper lebenslang erinnert: „Viele Gedächtnisforscher der letzten Jahre postulieren, dass zwischen einem deklarativen (autobiographischen) und einem prozeduralen (impliziten) Gedächtnis differenziert werden muss.“²⁰ Anhand neuer Erinnerungsmodelle ließe sich untersuchen, wie die Geburt und die Babyzeit explizit oder über Erfahrungssubstitute erzählt werden.

¹⁷ Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*, S. 57.

¹⁸ Vgl. Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*, S. 60.

¹⁹ Vgl. Edward Morgan Forster: *Aspects of the Novel*, S. 51.

²⁰ Vgl. Lotte Köhler: *Einführung in die Entstehung des Gedächtnisses*, S. 131–222; Wolfgang Mertens: *Aspekte der psychoanalytischen Gedächtnistheorie*, S. 48–130.

Trauererzählungen

Mit den Ergebnissen dieser Studie lassen sich Texte über Trauer und Verlust neu in den Blick nehmen. Der Tod anderer Menschen kann Schmerz und „eine Leere, die plötzlich mitten im Leben eines Wesens aufbricht“²¹ zur Folge haben, wobei die Trauer „als eine Art seelischer Reparaturmechanismus verstanden werden kann.“²² Der Wunsch, dass der andere Mensch noch leben würde, wird im Trauerprozess als unerfüllbar erkannt. Wird diese Trauerarbeit verweigert, hält die trauernde Person an der Erfüllbarkeit des Wunsches um den Preis des Leidens fest.²³ In dieser Studie wurde festgestellt, dass schwerkranke Menschen in den Erzählungen über das Sterben anderer nach Orientierung suchen. Spiegelbildlich kann in Trauertexten das Verhältnis von eigenem und dem Tod des anderen analysiert werden. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod kann dem Wunsch folgen, der gestorbenen Person nahe bleiben zu wollen, und den Verlust des anderen ungeschehen zu halten. Es ist zu erwarten, dass eine Untersuchung der unterschiedlichen Trauerarbeit in fiktionalen und faktualen Texten und eine Analyse dessen, wie sich Fakt und Fiktion zur Wunscherfüllung und Illusion darin verhalten, zu anderen Ergebnissen kommt, da der Tod eines anderen sowohl erfahrbar als auch, zumindest in der Theorie, bewältigbar ist. Sinnvollerweise würde eine solche Studie Texte über psychische Erkrankungen mit einbeziehen, die von dem Unbewältigten, dem Destruktiven und Dysfunktionalen in der Lebensrealität trauernder Menschen sprechen.

Methodik

In dieser Studie wurden literarische Texte beschrieben und analysiert und auf der Grundlage theoretischer Überlegungen ein stimmiges Bild von Sterbeerzählungen aus produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht entworfen. Einige der Aussagen, die ich getroffen habe, können von empirischen Wissenschaften überprüft werden wie etwa die Aussage, dass fiktionale Sterbeerzählungen sowohl eine Distanzierung als auch eine Erfahrbarmachung in der Rezeption bewirken können. Mein Endergebnis, dass auch das autobiographische Erzählen, das auf Faktizität pocht, illusionäre Züge trägt, könnte anhand von codierenden Sequenzen und Methoden der *Digital Humanities* quantifiziert werden.

Mental Health

Es darf als Konsens gelten, dass die Forschung zu Todesthemen eine psychische Herausforderung für die Forschenden darstellt, da wir alle davon betroffen sind: entweder durch den Verlust eines nahestehenden Menschen, durch das Erlebnis eines Unfalls oder Krankheit oder durch die Tatsache, dass wir alle sterben werden.²⁴ An verschiedenen Stellen dieser Studie wurde herausgestellt, dass aber auch

²¹ Vladimir Jankélévitch: *Der Tod*, S. 13.

²² Carl Eduard Scheidt: *Narrativierung von Trauer und Verlust*, S. 20.

²³ Alice Holzhey-Kunz: *Leiden am Dasein*, S. 106.

²⁴ Vgl. Renske C. Visser: ‚Doing death‘, S. 6.

das wissenschaftliche Schreiben narrative Kerne enthalten und positive Funktionen in der Krankheits- und Todesbewältigung erfüllen kann. Dieses Ergebnis kann in der Erforschung der gesundheitlichen Auswirkungen der Thanatologie auf die Wissenschaftler:innen herangezogen werden, die bisher noch aussteht.²⁵

Zukunft des Todes

Die Zukunftsforscher Raymond Kurzweil und Terry Grossman sind der Ansicht, dass menschliche Körper dank technischer, pharmakologischer und genetischer Manipulationen (*Human Enhancement*) bis 2050 unsterblich sein könnten.²⁶ Der religiöse Jenseitsglaube wurde durch die todesphilosophische Agnostik ersetzt, die nun wiederum in naher Zukunft womöglich durch eine technologisch motivierte Hoffnung auf Unsterblichkeit ersetzt wird. Auch wenn viele *Enhancement*-Technologien bisher nicht realisiert werden können, stellen sie ein neues Paradigma dar, in dessen Zusammenhang die Illusion an die Faktizität geknüpft ist und das Erzählen des eigenen Todes dadurch neu gepolt und zu untersuchen sein wird.²⁷

²⁵Vgl. Renske C. Visser: ‚Doing death‘, S. 6.

²⁶Raymond Kurzweil und Terry Grossman: *Fantastic Voyage: Live Long Enough to Live Forever* 2005.

²⁷Ob Zukunftsprognosen und Erzählungen über *Human Enhancement* einen Geltungsanspruch auf Faktualität erheben können oder ihnen per se Fiktionalität bescheinigt werden muss, untersucht Julian Menninger in seinem Dissertationsprojekt ‚Menschheit 2.0? Speklatives Erzählen über Human Enhancement‘ (laufendes Projekt).

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



Literatur

Primärliteratur

- Acker, Kathy: The Gift of Disease, in: The Guardian 18.01.1997.
- Anwar, Petra mit John von Düffel: Was am Ende wichtig ist. Geschichten vom Sterben. München: Piper 2014.
- Augustin, Ernst: Raumlicht. München: Beck 2004.
- Augustin, Ernst: Robinsons blaues Haus. München: Beck 2012.
- Bachmann, Ingeborg: Malina [1971]. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek 2008.
- Becker, Jurek: Schlaflose Tage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Bergmann, Wolfgang: Sterben lernen. München: Kösel 2011.
- Bernhard, Thomas: Der Atem [1978], in: Ders.: Die Autobiographie. Salzburg: Residenz ⁴2014, S. 241–349.
- Bierce, Ambrose: An Occurrence at Owl Creek Bridge [1909], in: Ders.: In The Midst of Life. Tales of Soldiers and Civilians. The Collected Works of Ambrose Bierce Band 2. New York: Gordian 1966, S. 27–45.
- Boyer, Anne: The Undying. A Meditation on Modern Illness. London: Allen Lane 2019.
- Brodkey, Harold: This Wild Darkness. The Story of My Death 1996. (dt. Die Geschichte meines Todes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996)
- Canetti, Elias: Das Buch gegen den Tod. Mit einem Nachwort von Peter von Matt. Frankfurt a. M.: Fischer 2015.
- Carter, Dean: Deadman talking. www.deadmantalking.com [04.07.2021].
- Defoe, Daniel: Robinson Crusoe. Mit Illustrationen von Ludwig Richter. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel 1973.
- Esterházy, Peter: Bauchspeicheldrüsentagebuch [ung. 2016]. Aus dem Ungarischen von György Buda. Berlin: Hanser 2017.
- Fleming, Paul: Deutsche Gedichte Band 1. Herausgegeben von Johann Martin Lappenberg. Darmstadt: Literarischer Verein 1865.
- Frank, Arthur W.: At the Will of the Body. Reflections on Illness [engl. 1991]. Boston und New York: Houghton Mifflin 2002.
- Frank, Arthur W.: The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics [engl. 1995]. Chicago und London: University of Chicago Press ²2013.
- Frank, Arthur W.: Preface, in: Ders.: The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics. Chicago und London: University of Chicago Press ²2013, S. xi–xxvi.

- García Márquez, Gabriel: Doce cuentos peregrinos. Buenos Aires: Debolsillo 2012.
- García Márquez, Gabriel: Prólogo. Porqué doce, Porqué cuentos y poqué peregrinos, in: Ders.: Doce cuentos peregrinos. Buenos Aires: Debolsillo 2012, S. 5–11.
- Gärtner, Marcus und Kathrin Passig: Nachwort, in: Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur. Berlin: Rowohlt 2013, S. 443–445.
- Gärtner, Marcus und Kathrin Passig: Zur Entstehung dieses Buches, in: Wolfgang Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman. Berlin: Rowohlt 2014, S. 133–141.
- Graf, Christa (Regie), Jörg Bundschuh und Markus Fischer (Produktion): Memory Books. Damit du mich nicht vergisst. München: KICK Film 2007.
- Hauri, Dora: Ich habe den Herbst gesehen. Basel: Mond 1982.
- Härtling, Peter: Die Lebenslinie. Eine Erfahrung [2005]. München: Dtv 2007.
- Heine, Heinrich: Deutschland. Ein Wintermärchen, in: Ders.: Neue Gedichte. Hamburg 1844.
- Herrndorf, Wolfgang: Arbeit und Struktur. Berlin: Rowohlt 2013.
- Herrndorf, Wolfgang: Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman. Berlin: Rowohlt 2014.
- Hitchens, Christopher: Mortality. New York: Twelve 2012. (dt. Endlich. Mein Sterben. München: Pantheon 2013)
- Hugo, Victor: Der letzte Tag eines Verurteilten [frz. 1829]. Aus dem Französischen und mit einem Vorwort von Werner Scheu. Zürich: Diogenes 1984.
- Jain, S. Lochlann: Malignant. How Cancer Becomes Us. Berkeley u. a.: University of California Press 2013.
- Kehlmann, Daniel: Der fernste Ort [2001]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Knausgard, Karl Ove: Sterben [norw. 2009]. Aus dem Norwegischen von Paul Berf und Ulrich Sonnenberg. München: Luchterhand 2013.
- Knausgard, Karl Ove: Kämpfen [norw. 2011]. Aus dem Norwegischen von Paul Berf und Ulrich Sonnenberg. München: Luchterhand 2017.
- Knef, Hildegard: Das Urteil oder Der Gegenmensch [1975]. München: Molden. Neuausgabe: Hamburg: Edel Edition 2008.
- Lehr, Thomas: Frühling. Berlin: Aufbau 2001.
- Leinemann, Jürgen: Das Leben ist der Ernstfall [2008]. Hamburg: Hoffmann und Campe ²2009.
- Levé, Édouard: Selbstmord [frz. 2008]. Aus dem Französischen von Claudia Hamm. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
- Levé, Édouard: Autoportrait [frz. 2005]. Aus dem Französischen von Claudia Hamm. Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2013.
- Lihn, Enrique: Diario de Muerte. Santiago: Editorial Universitaria 1989.
- Lorde, Audre: The Cancer Journals. San Francisco: Aunt lute 1997. [1980]
- Marías, Javier: Die sterblich Verliebten. Aus dem Spanischen von Susanne Lange. Frankfurt a. M.: Fischer ³2012.
- Mechtel, Angelika: Jeden Tag will ich leben. Ein Krebstagebuch. Frankfurt a. M.: Fischer 1993. [1990]
- Noll, Peter: Diktate über Sterben & Tod. Mit Totenrede von Max Frisch. Zürich: Pendo 1984.
- Panov, Dmitrij: Sterben mit Swag. www.sterbenmitswag.blogspot.de [19.04.2021].
- Picardie, Ruth: Before I Say Goodbye. o.O.: Penguin 1997. (dt. Neuausgabe: Es wird mir fehlen, das Leben. Hamburg: Rowohlt 2007)
- Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung. München: KiWi ⁶2010. [2009]
- Schlingensief, Christoph: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief auf der Ruhrtriennale 2008. Videoausschnitt der Aufführung. www.youtube.com/watch?v=5r7npjllmZY [27.05.2018].
- Schlingensief, Christoph: Geschockte Patienten. Wege zur Autonomie. www.krank-und-autonom.de [10.05.2021].
- Schneider, Meike: Ich will mein Leben tanzen. Tagebuch einer Theologiestudentin, die den Kampf gegen Krebs verloren hat. Mit einem Vorwort von José Carreras. Koblenz: Neukirchner Aussaat 2009.

- Schnitzler, Arthur: Fräulein Else, in: Digitale historisch-kritische Edition. Herausgegeben von Christian Belz, Kristina Fink u. a. www.schnitzler-edition.net/emendtext/9257 [16.06.2021].
- Schwarz, Sibylla: Werke, Briefe, Dokumente. Kritische Ausgabe Band 1. Herausgegeben von Michael Gratz. Leipzig: Reinecke & Voß 2021.
- Schwarz, Sibylla: Ein Christliches Sterbelied, in: Dies.: Werke, Briefe, Dokumente, S. 112 und 113.
- Schweikert, Ruth: Tage wie Hunde. Frankfurt a. M.: Fischer 2019.
- Seghers, Anna: Das siebte Kreuz. Ein Roman aus Hitlerdeutschland. Berlin: Aufbau ³⁵2013. [1942]
- Seyfahrt, Napoleon: Schweine müssen nackt sein. Ein Leben mit dem Tod. München: Dtv 1995. [1991]
- Simeone, Regina: Wer den Kopf hängen läßt, sieht weniger. Gedanken einer jungen aidskranken Frau. Basel: Recom 1988.
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. London: Penguin 1978.
- Stefan, Verena: Häutungen. Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen. München: Frauenoffensive 1978.
- Stefan, Verena: einige anmerkungen zu mir und zur geschichte dieses buches, in: Dies.: Häutungen. Autobiographische Aufzeichnungen, Gedichte, Träume, Analysen. München: Frauenoffensive 1978, S. 125–127.
- Tolstoi, Leo: Der Tod des Iwan Iljitsch. Aus dem Russischen von Julie Goldbaum. Köln: Anaconda 2008. [1886]
- Vogel, Christina: Die geschenkte Zeit. Erfahrungen mit Aids. Basel: Recom 1991.
- Wander, Fred: Vorbemerkung, in: Maxie Wander: *Leben wär' eine prima Alternative*. Wien: Suhrkamp 2009, S. 5 und 6.
- Wander, Maxie: *Leben wär' eine prima Alternative*. Wien: Suhrkamp 2009. (DDR *Tagebücher und Briefe*, 1979; westdeutsche Lizenzausgabe *Leben wär' eine prima Alternative* 1980).
- Wirz, Mario: Nächtlicher Bericht. Es ist spät, ich kann nicht atmen. Berlin und Weimar: Aufbau 1992.
- Zander, Helmut: Der Regenbogen. München: Droemer Knauer 1988.
- Zorn, Fritz: Mars. Frankfurt a. M.: Fischer 1994. [1977]

Sekundärliteratur

- Ackermann, Andreas: Cultural Hybridity. Between Metaphor and Empiricism, in: Philipp Wolfgang Stockhammer (Hrsg.): *Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach*. Heidelberg: Springer 2012, S. 5–26.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften Band 6. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Adorno, Theodor W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente der Vorlesung 1965/66. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007a.
- Adorno, Theodor W.: Zur Theorie der geistigen Erfahrung, in: Ders.: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente der Vorlesung 1965/66. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007b.
- Aldenhoff, Christian u. a. (Hrsg.): Digitalität und Privatheit. Kulturelle, politisch-rechtliche und soziale Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2019.
- Allrath, Gaby und Marion Gymnich: Feministische Narratologie, in: Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT 2002, S. 35–72.
- Antonovsky, Aaron: Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit. Tübingen. Dgvt-Verlag 1997. [1987]

- Anz, Thomas: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler 1989.
- Anz, Thomas: *Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod*, in: Karl Richter und Jörg Schönert (Hrsg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*. Stuttgart: Metzler 1983, S. 409–432.
- Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. Stuttgart: Kohlhammer 1960. [1958]
- Ariès, Philippe: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. München und Wien: Hanser 1976.
- Arnheim, Rudolf: *Die Seele in der Silberschicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Arnold, Gabriele: *Frauen Leben – Frauen Sterben. Im Tod sind alle Menschen gleich – stimmt das etwa nicht?*, in: *Clio* 48 (1999), S. 20 und 21.
- Assmann, Jan: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Augustinus, Aurelius: *Confessiones. Bekenntnisse*. Lateinisch-Deutsch. Übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Mit einer Einleitung von Kurt Flasch. Stuttgart: Reclam 2009.
- Aurnhammer, Achim und Thorsten Fitzon (Hrsg.): *Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlufterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen*. Würzburg: Ergon 2016a.
- Aurnhammer, Achim und Thorsten Fitzon: *Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.): *Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlufterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen*. Würzburg: Ergon 2016, S. 9–17b.
- Bach, Kent: *Failed Reference and Feigned Reference. Much Ado about Nothing*, in: *Grazer Philosophische Studien* 25/26 (1985/86), S. 359–374.
- Back, Annette: *Hospizarbeit und Gender-Debatte*, in: *Neue Kritik aus Schule und Hochschule* 3 (2002). www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/nk03_020717_AnnetteBack_HospitalUndGender.pdf [10.05.2021].
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo u. a.: Toronto University Press 2009. [1978]
- Bal, Mieke: *The Laughing Mice, or: On Focalization*, in: *Poetics Today* 2/2 (1981), S. 202–210.
- Bareis, J. Alexander: *Fiktionen als Make-Believe*, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 50–67.
- Baroni, Raphaël: *Tellability*, in: Peter Hühn, Jan Christoph Meister u. a. (Hrsg.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability [12.11.2020].
- Barthes, Roland: *To write: An intransitive verb?*, in: Richard Macksey und Eugenio Donato (Hrsg.): *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 40, 2007, S. 134–145. [1966]
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–197. [1968a]
- Barthes, Roland: *Der Real(itäts)effekt*, in: Kathrin Tiedemann und Frank Raddatz (Hrsg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 12–20. Zuerst erschienen in: *Nach dem Film* 2/12 (2000). www.nachdemfilm.de/issues/text/der-realitaetseffekt [25.05.2020] [1968b].
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009. [1980]
- Bathjány, Alexander: *Zur Psychologie einer Grundangst. Über abwehrende und existentielle Zugänge zum eigenen Tod*. Freiburg und München: Alber 2019.
- Beekman, Klaus und Ralf Grüttemeier (Hrsg.): *Instrumental Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam und Atlanta: Rodopi 2000.
- Belting, Hans: *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*, in: Constantin von Barloewen (Hrsg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. München: Diederichs 1996, S. 92–136.

- Bender, Doris und Friedrich Lösel: Protektive Faktoren der psychisch gesunden Entwicklung junger Menschen. Ein Beitrag zur Kontroverse um saluto- versus pathogenetische Ansätze, in: Jürgen Margraf (Hrsg.): Gesundheits- oder Krankheitstheorie. Saluto- versus pathogenetische Ansätze im Gesundheitswesen. Berlin, Heidelberg u. a.: Springer 1998, S. 117–145.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Ders.: Gesammelte Schriften Band 2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 449–450.
- Bermejo, Isaac und Fritz A. Muthny: Laientheorien zu Krebs- und Herzinfarkt. Ein transkultureller Vergleich gesunder Deutscher und Spanier, in: Dies. (Hrsg.): Interkulturelle Medizin. Laientheorien, Psychosomatik und Migrationsfolgen, Köln: Dt. Ärzte Verlag 2009, S. 15–25.
- Birkner, Nicola: AIDS Narratives. Die literarische Imagination von Krankheit. Berlin: Lit 2006.
- Blanchot, Maurice: Der literarische Raum. Aus dem Französischen von Marco Gutjahr und Jonas Hock. Zürich: Diaphanes 2012. [1955]
- Bloch, Ernst: Das antizipierende Bewusstsein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972.
- Blocker, H. Gene: The Truth about Fictional Entities, in: *Philosophical Quarterly* 24 (1974), S. 27–36.
- Blum, Paul Richard (Hrsg.): Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert. Wolfenbüttel: Herzog-August-Bibliothek 1983.
- Böhm, Andreas: Intertextualitätsanalyse, in: Thomas Anz (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft Band 2: Methoden und Theorien. Stuttgart und Weimar: Metzler 2007, S. 204–216.
- Böhme, Gernot und Hartmut Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Boldt, Claudia: Die ihren Mörder kennen. Zur deutschsprachigen literarischen Krebsdarstellung der Gegenwart. Freiburg i.Br.: o.V. 1989.
- Böse, Kuno: Das Thema ‚Tod‘ in der neueren französischen Geschichtsschreibung. Ein Überblick, in: Paul Richard Blum (Hrsg.): Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert. Wolfenbüttel: Herzog-August-Bibliothek 1983, S. 1–20.
- Böttiger, Helmut: Im Licht der Bernsteinlampe, in: *Die Zeit* 16.05.2012. www.zeit.de/2012/21/L-B-Augustin [18.07.2021].
- Boothe, Brigitte: Erzählen im medizinischen und psychotherapeutischen Diskurs, in: Christian Klein und Matías Martínez (Hrsg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart: Metzler 2009, S. 51–80.
- Boothe, Brigitte: Das Narrativ. Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess. Mit einem Geleitwort von Jörg Frommer. Stuttgart: Schattauer 2011.
- Bormann, Franz Josef und Gian Domenico Borasio (Hrsg.): Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens. Berlin und New York: De Gruyter 2012.
- Braithwaite, Richard B.: Symposium. Imaginary Objects, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* XII (1933), S. 44–45.
- Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Brooks, Peter: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. New York: Knopf 1984a.
- Brooks, Peter: Preface, in: Ders.: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. New York: Knopf 1984b, S. XI–XVIII.
- Brooks, Peter: Psychoanalysis and Storytelling. Oxford: Blackwell 1994.
- Bruner, Jerome: Life as Narrative, in: *Social Research* 54 (1987), S. 11–32.
- Bruner, Jerome: The Narrative Construction of Reality, in: *Critical Inquiry* 18 (1991), S. 1–21.
- Brünner, Gisela und Elisabeth Gülich (Hrsg.): Krankheit verstehen. Interdisziplinäre Beiträge zur Sprache in Krankheitsdarstellungen. Bielefeld: Aisthesis 2002.
- Bundgaard, Peer F. und Frederik Stjernfelt (Hrsg.): Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art. What are Artworks and How Do We Experience Them? Cham, Heidelberg u. a.: Springer 2015.

- Caduff, Corina und Ulrike Vedder (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink 2017a.
- Caduff, Corina und Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod, in: Dies. (Hrsg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Paderborn: Fink 2017, S. 115–124b.
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca und London: Cornell University Press 1978.
- Chambers, Ross: Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction. Foreword by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Charon, Rita: Narrative medicine. Honoring the stories of illness. New York: Oxford University Press 2006.
- Čechov, Anton Pavlovič: Brief an A.S. Lazarev-Gruzinskij. 1.11.1889, in: Ders.: Briefe. 1889–1892. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich: Diogenes 1979, S. 73–75.
- .Childerich III.: o.T. [Rezension zu *Der fernste Ort* von Daniel Kehlmann], in: Goodreads 31.01.2017. www.goodreads.com/book/show/2912592-der-fernste-ort [06.01.2019].
- Cline, Sally: Frauen sterben anders. Wie wir im Leben den Tod bewältigen. Bergisch-Gladbach: Lübbe Verlag 1997.
- Cohn, Dorrit: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press 1978.
- Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press 1999.
- Currie, Gregory: Unreliability Refigured. Narrative in Fiction and Film, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 53/1 (2001), S. 19–29.
- Darriussecq, Marie: L'autofiction un genre pas sérieux, in: Poétique 27/107 (1996), S. 369–380.
- Degler, Frank und Christian Kohlroß (Hrsg.): Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert: Röhrig 2006.
- Delabar, Walter und Erhard Schütz (Hrsg.): Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- Delhey, Yvonne und Rolf Parr u. a. (Hrsg.): Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia. Paderborn: Fink 2019.
- Dennett, Daniel C.: Why everyone is a novelist, in: Times Literary Supplement (1988), S. 16–22.
- Dennett, Daniel C.: The Self as the Center of Narrative Gravity, in: Frank S. Kessel, Pamela M. Cole u. a. (Hrsg.): Self and Consciousness. Multiple Perspectives. Hillsdale, New Jersey u. a.: Erlbaum 1992, S. 103–115.
- Deppermann, Arnulf: Multimediale Narration im Angesicht des Todes. Zeugnisse terminaler KrebspatientInnen im Internet, in: Simon Peng-Keller und Andreas Mauz (Hrsg.): Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S. 115–137.
- Detering, Heinrich: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002.
- Detering, Heinrich: Vorbemerkung, in: Ders. (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002, S. IX–XVI.
- Didier, Béatrice: Le Journal intime. Paris: Presses Universitaires de France 1976.
- Dieckmann, Letizia: Vergessen erzählen. Demenzdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Transcript 2021.
- Dietze, Gabriele: Killing Time – Medialisierung und Tod, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie 16/31 (2005), S. 18–28.
- Dinzelbacher, Peter: Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2009a.
- Dinzelbacher, Peter: Einführung, in: Ders. (Hrsg.): Mystik und Natur. Zur Geschichte ihres Verhältnisses vom Altertum bis zur Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2009b, S. 1–5.
- Dolitsky, Marlene: Under the Tumtum Tree. From Nonsense to Sense. A Study in Nonautomatic Comprehension. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins Publishing 1984.
- Ebeling, Hans (Hrsg.): Der Tod in der Moderne. Frankfurt a. M.: Anton Hain 1979a.

- Ebeling, Hans: Vorwort ‚Philosophische Thanatologie seit Heidegger‘, in: Ders. (Hrsg.): *Der Tod in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Anton Hain 1979b, S. 11–31.
- Echterhoff, Gerald und Jürgen Straub: Narrative Psychologie. Facetten eines Forschungsprogramms (Teil 1), in: *Handlung, Kultur, Interpretation* 12 (2003), S. 317–342.
- Ejchenbaum, Boris: Die Illusion des skaz, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1994, S. 161–167. [1918]
- Engler, Balz (Hrsg.): *Erzählen in den Wissenschaften. Positionen, Probleme, Perspektiven*. Fribourg: Acad. Press 2010.
- Epikur: Philosophie der Freude. Eine Auswahl aus seinen Schriften übersetzt, erläutert und eingeleitet von Johannes Mewaldt. Stuttgart: Alfred Kröner 1956.
- Epikur: Brief an Menoikeus, in: Ders.: *Philosophie der Freude. Eine Auswahl aus seinen Schriften übersetzt, erläutert und eingeleitet von Johannes Mewaldt*. Stuttgart: Alfred Kröner 1956, S. 37–47.
- Everett, Anthony: Against Fictional Realism, in: *Journal of Philosophy* 102 (2005), S. 624–649.
- Fassio, Marcella: Autopathographisches Schreiben in literarischen Weblogs. Wolfgang Herrndorfs Arbeit und Struktur als utopischer Selbstentwurf, in: Yvonne Delhey, Rolf Parr u. a. (Hrsg.): *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*. Paderborn: Fink 2019, S. 75–91.
- Fassio, Marcella: ‚Ich erfinde nichts, ist alles, was ich sagen kann‘. Praktiken der Subjektivierung zwischen Privatheit und Inszenierung in Wolfgang Herrndorfs Blog ‚Arbeit und Struktur‘, in: Christian Aldenhoff, Lukas Edeler u. a. (Hrsg.): *Digitalität und Privatheit. Kulturelle, politisch-rechtliche und soziale Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 303–327.
- Field, David, Jenny Hockey u. a. (Hrsg.): *Death, Gender and Ethnicity*. London und New York: Routledge 1997a.
- Field, David, Jenny Hockey u. a.: Making sense of difference. *Death, Gender and Ethnicity in modern Britain*, in: Dies. (Hrsg.): *Death, Gender and Ethnicity*. London und New York: Routledge 1997b, S. 1–28.
- Fischer-Lichte, Erika und Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen und Basel: Francke 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fludernik, Monika: Introduction. Second-Person Narrative and Related Issues, in: *Style* 28/3 (1994a), S. 281–311.
- Fludernik, Monika: Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology. The Limits of Realism, in: *Style* 28/3 (1994b), S. 445–479.
- Fludernik, Monika: *Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London: Routledge 1996.
- Fludernik, Monika: *Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations*. Heidelberg: Winter 2001.
- Fludernik, Monika: Erzählen aus narratologischer Sicht, in: Balz Engler (Hrsg.): *Erzählen in den Wissenschaften. Positionen, Probleme, Perspektiven*. Fribourg: Acad. Press 2010, S. 5–22.
- Fludernik, Monika: Narratologische Probleme des faktualen Erzählens, in: Dies. und Nicole Falckenhayner (Hrsg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon 2015, S. 115–137.
- Fludernik, Monika: Die Natürlichkeitstheoretische Erzählforschung, in: Winfried Eckel und Anja Müller-Wood (Hrsg.): *Die Macht des Erzählens. Transdisziplinäre Perspektiven*. Remscheid: Gardez 2017.
- Fludernik, Monika und Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Berlin und Boston: De Gruyter 2020.
- Forster, Edward Morgan: *Aspects of the Novel*. Edited by Oliver Stallybrass with an introduction by Frank Kermode. London: Penguin 2005. [1927]
- Frank, Arthur W.: Caring for the Dead. Broken Narratives of Internment, in: Lars-Christer Hydén und Jens Brockmeier (Hrsg.): *Health, Illness and Culture*. New York und London: Routledge 2008, S. 122–130.
- Frank, Arthur W.: *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*. Chicago und London: The University of Chicago 2013.

- Frank, Arthur W.: Preface, in: Ders.: *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*. Chicago und London: The University of Chicago ²2013, S. xi–xvii.
- Frank, Manfred: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer ‚postmodernen‘ Toterklärung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Frankl, Viktor E.: *Der Wille zum Sinn. Ausgewählte Vorträge über Logotherapie*. Mit einem Beitrag von Elisabeth S. Lukas. München und Zürich: Piper 1991. [1972]
- Frankl, Viktor E.: *Zeit und Verantwortung*, in: Ders.: *Der Wille zum Sinn. Ausgewählte Vorträge über Logotherapie*. Mit einem Beitrag von Elisabeth S. Lukas. München und Zürich: Piper 1991, S. 37–80.
- Frankl, Viktor E.: *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*. Mit einem Vorwort von Konrad Lorenz. München: Piper ¹⁵2002. [1979]
- Frankl, Viktor E.: *Das Leiden am sinnlosen Leben*, in: Ders.: *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*. München: Piper ¹⁵2002, S. 44–49.
- Franzen, Johannes: Ein ‚Recht auf Rücksichtslosigkeit‘. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität, in: Marcus Willand (Hrsg.): *Faktualität und Fiktionalität*. Hannover: Wehrhahn 2017, S. 31–48.
- Franzen, Johannes: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*. Göttingen: Wallstein 2018a.
- Franzen, Johannes: Spätpop. Wolfgang Herrndorfs *In Plüschgewittern* und Christian Krachts *Faserland*. Ein Vergleich als Beitrag zur Gattungsdefinition des Popromans, in: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited – Irritation und Rezeption*. Berlin: Frank & Timme 2018b, S. 229–262.
- Franzen, Johannes: *Hemmung vor der Wirklichkeit*, in: *Zeit Online* 15.10.19. www.zeit.de/kultur/literatur/2019-10/literaturkritik-fiktion-fakten-schreiben-qualitaet [11.03.21].
- Freeman, Mark: ‚Nachträglichkeit‘, traumatisch und nicht-traumatisch. Erinnerung, Erzählung und das Mysterium der Ursprünge, in: Carl Eduard Scheidt, Gabriele Lucius-Hoene u. a. (Hrsg.): *Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust*. Stuttgart: Schattauer 2015, S. 14–25.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung / Über den Traum*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 2 und 3*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer ⁴1968. [1899]
- Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 10*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer ⁷1981, S. 324–355. [1915]
- Freud, Sigmund: *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 12*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer ³1966, S. 3–12. [1917]
- Freud, Sigmund: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 14. Werke aus den Jahren 1925–1931*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer ⁴1968, S. 111–205. [1926]
- Freud, Sigmund: *Die Zukunft einer Illusion*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 14. Werke aus den Jahren 1925–1931*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer ⁴1968, S. 323–380. [1927]
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 14. Werke aus den Jahren 1925–1931*. Herausgegeben von Anna Freud. Frankfurt am Main: Fischer ⁴1968, S. 419–506. [1930]
- Freund, René: Kehlmann: Der fernste Ort – Das Sterben versäumt?, in: *Wiener Zeitung* 01.03.2005. www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/335951_Kehlmann-Der-fernste-Ort.html [13.10.2018].
- Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Band II*. Berlin und New York: De Gruyter 2007.
- Fries, Jakob Friedrich: *Julius und Evagoras. Ein philosophischer Roman*. Neu herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Wilhelm Bousset. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1910. [1814]
- Frohmann, Christiane: *Nicht kaschierte Distanz – Zum Tod von Ruth Klüger*, in: *54books* 11.10.2020. www.54books.de/nicht-kaschierte-distanz-zum-tod-von-ruth-klueger/ [09.05.2021].

- Fuchs, Thomas: Außerkörperliche Erfahrungen und Nahtodeserlebnisse bei Wiederlebenden, Dortmund: Humanitas 1997.
- Fuchs, Thomas: Body Memory and the Unconscious, in: Dieter Lohmar (Hrsg.): *Founding Psychoanalysis Phenomenologically. Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience*. Dordrecht, Heidelberg u. a.: Springer 2012, S. 86–103.
- Gallagher, Shaun: Why We Are Not All Novelists, in: Peer F. Bundgaard und Frederik Stjernfelt (Hrsg.): *Investigations Into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art. What are Artworks and How Do We Experience Them?* Cham: Springer 2015, S. 129–143.
- Galster, Christin: *Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt a. M., Berlin u. a.: Lang 2002.
- Garhammer, Erich: Kann Kunst im Sterben trösten? Ein literarisch-theologischer Grenzgang, in: Friederike Felicitas Günther und Wolfgang Riedel (Hrsg.): *Der Tod und die Künste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 343–361.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Fink 2010.
- Genette, Gérard: *Diskurs der Erzählung*, in: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Fink 2010, S.7–174. [1966, 1969, 1972]
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. [1982]
- Genette, Gérard: *Neuer Diskurs der Erzählung*, in: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. Paderborn: Fink 2010, S. 177–272. [1983]
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. und New York: Campus 1989. [1987]
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink 1992. [1991]
- Gibson, Andrew: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1996.
- Goetz, Rainald: *Spekulativer Realismus*, in: *Texte zur Kunst* 135 (2014), S. 135–144.
- Goldberg-Meehan, Shana und Seth Kurland: *The One with the Ride-Along*, in: *Friends* 5/20. Erstausstrahlung 29.04.1999.
- Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1984. [1978]
- Griem, Julika: *Art. ‚Hybridität‘*, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1998, S. 220–221.
- Günther, Friederike Felicitas und Wolfgang Riedel (Hrsg.): *Der Tod und die Künste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Gygax, Franziska: *Erzählen von Krankheit als Autobiographie und Theorie*, in: Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Narration und Geschlecht. Texte-Medien-Episteme*. Köln: Böhlau 2006, S. 409–422.
- Habermas, Tilmann: *Identität und Lebensgeschichte heute – Die Form autobiographischen Erzählens*, in: *Psyche* 2011 (65), S. 646–666.
- Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): *‚Meine Phantasie ist zu allem fähig‘. Ernst Augustin zum 80sten Geburtstag*. Festschrift. München: Beck 2007.
- Hagedstedt, Lutz: *Rätselhaftes, Beglückendes. Der Erzähler Ernst Augustin wird 80*, in: Ders. (Hrsg.): *‚Meine Phantasie ist zu allem fähig‘. Ernst Augustin zum 80sten Geburtstag*. Festschrift. München: Beck 2007, S. 3–19.
- Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): *Ernst Augustin. Edition Text+Kritik*. München: Boorberg 2015.
- Hagedstedt, Lutz: *Absolute Fiktion. Ernst Augustins Poetik*, in: Ders. (Hrsg.): *Ernst Augustin. Text+Kritik Edition*. München: Boorberg 2015, S. 9–19.
- Hahn, Alois: *Tod und Individualität. Eine Übersicht über neuere französische Literatur*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie* 31 (1979), S. 746–765.
- Hahn, Alois: *Unendliches Erbe. Höllenvorstellungen in soziologischer Perspektive*, in: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hrsg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München: Fink 1996, S. 155–182.

- Haller, Nora: Ich bin tot. Vom eigenen Tod erzählen. Postmortale Narrationen in Prosa. Stuttgart: Metzler 2019.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett ²1968. [1957]
- Hanke, Michael (Hrsg.): Traumerzählungen in Gesprächen. Beiträge zu einer Hermeneutischen Konferenz. Tübingen: Narr 1992.
- Hardison, Osborne B.: Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature. Übersetzung von Leon Golden, Kommentar von Osborne B. Hardison. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall 1968.
- Harmening, Anda-Lisa: Schreiben im Angesicht des Todes. Poetologie(n) des Sterbens von 1968 bis heute. Paderborn: Brill/Fink 2021.
- Haslinger, Adolf: ‚Biographismus‘ in der Gegenwartsliteratur. München: Pustet 1979.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer ¹⁷1993. [1927]
- Heim, Edgar und Jürg Willi (Hrsg.): Psychosoziale Medizin. Gesundheit und Krankheit in bio-psycho-sozialer Sicht Band 2: Klinik und Praxis. Berlin und Heidelberg: Springer 1986a.
- Heim, Edgar: Krankheitsauslösung – Krankheitsverarbeitung, in: Ders. und Jürg Willi (Hrsg.): Psychosoziale Medizin. Gesundheit und Krankheit in bio-psycho-sozialer Sicht Band 2: Klinik und Praxis. Berlin und Heidelberg: Springer 1986b, S. 343–390.
- Herman, David (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press 1999a.
- Herman, David: Introduction. Narratologies, in: Ders. (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press 1999, S. 1–30b.
- Herman, David: Toward a Socionarratology. New Ways of Analyzing Natural-Language Narratives, in: Ders. (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press 1999c, S. 218–246.
- Herman, David: Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln und London: University of Nebraska Press 2002.
- Herman, David: Narrative Theory and the Intentional Stance, in: Partial Answers 6/2 (2008), S. 233–260.
- Herman, Judith: Trauma and recovery. The Aftermath of Violence – from Domestic Abuse to Political Terror. New York: Basic Books 1992.
- Hermann, Iris: Krankschreibungen. Krankheit und Tod in Texten von Montaigne, Jean Paul, Kafka, Beckett und Brodkey, in: Gisela Brünner und Elisabeth Gülich (Hrsg.): Krankheit verstehen. Interdisziplinäre Beiträge zur Sprache in Krankheitsdarstellungen. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 319–340.
- Hermes, Stefan: Die exotische Provinz. Zur Reisemotivik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick*, in: Michaela Holdenried, Alexander Honold u. a. (Hrsg.): Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne. Berlin: Erich Schmidt 2017, S. 329–347.
- Herrmann, Meike: Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen?, in: Forschungsprojekt ‚Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert‘ (Hrsg.): Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung. Berlin und Hildesheim: o.V. 2005. www.edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6142/7.pdf?sequence=1 [26.05.2021].
- Herrwig, Henriette (Hrsg.): Intertextualität, in: Zeitschrift für Semiotik 24/2 (2002).
- Hielscher, Martin: Augustin und seine Verlagspolitik, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.): Ernst Augustin. Edition Text+Kritik. München: Boorberg 2015, S. 20–25.
- Hillebrandt, Claudia: Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel. Berlin: Akademie 2011.
- Hirsch, Marianne: Family frames. Photography, Narrative and Postmemory. Cambridge (Mass.) und London: Harvard University Press 1997.
- Hirsch, Marianne: The Mother/ Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington (Ind.): Indiana University Press 1989.
- Hitzer, Bettina: Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Klett-Cotta 2020.

- Hühn, Peter, John Pier u. a. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin und New York: De Gruyter 2009.
- Hühn, Peter (Hrsg.): *Facing Loss and Death. Narrative and Eventfulness in Lyric Poetry*. Berlin und Boston: De Gruyter 2016.
- Hurwitz, Brian, Trisha Greenhalgh u. a. (Hrsg.): *Narrative research in health and illness*. Malden (Mass.): BMJ Books und Blackwell Publishing. 2004.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York und London: Routledge 1988.
- Hogan, Patrick Colm: *Narrative Discourse. Authors and Narrators in Literature, Film, and Art*. Columbus: Ohio State University Press 2013.
- Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Holdenried, Michaela, Alexander Honold u. a. (Hrsg.): *Reiseliteratur der Moderne und Postmoderne*. Berlin: Erich Schmidt 2017.
- Hombrecher, Hartmut: *Das rationalistische Weltbild im Snackautomaten. Grundlegendes zu Wolfgang Herrndorfs *Die Rosenbaum-Doktrin**, in: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): „Germanistenscheiß“. *Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs*. Frank & Timme: Berlin 2019, S. 71–90.
- Ilhwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972.
- Jacquenod, Claudine: *Contribution à une étude du concept de fiction*. Bern u. a.: Lang 1988.
- Jakobson, Roman und Morris Halle: *Grundlagen der Sprache*. Berlin: Akademie-Verlag 1960.
- Jakobson, Roman: *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen*, in: Ders. und Morris Halle: *Grundlagen der Sprache*. Berlin: Akademie-Verlag 1960, S. 49–70.
- Jakoby, Nina und Michaela Thönnies (Hrsg.): *Zur Soziologie des Sterbens. Aktuelle theoretische und empirische Beiträge*. Wiesbaden: Springer 2017.
- James, Henry: *The Art of Fiction and other Essays*. New York: Oxford University Press 1948. [1884]
- Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen: Rotsch 1973.
- Jankélévitch, Vladimir: *Der Tod*. Aus dem Französischen von Brigitta Restorff. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Christoph Lange. Mit einem Nachwort von Thomas Kapielski. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2005. [1977]
- Jannidis, Fotis: *Analytische Hermeneutik. Eine vorläufige Skizze*, in: Uta Klein, Katja Mellmann u. a. (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: Mentis 2006, S. 131–144.
- Jannidis, Fotis: *Zwischen Autor und Erzähler*, in: Heinrich Detering (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2002, S. 540–556.
- Jannidis, Fotis, Simone Winko u. a. (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000.
- Jesch, Tatjana und Malte Stein: *Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation*, in: Peter Hühn, Wolf Schmid und Jörg Schönerert (Hrsg.): *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 59–77.
- Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, in: Ders.: *Gesammelte Werke Band 9.1*. Herausgegeben von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rief. Walter: Olten 1976.
- Kablitz, Andreas: *Erzählung und Beschreibung. Überlegungen zu einem Merkmal fiktionaler erzählender Texte*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 33 (1982), S. 67–84.
- Kämmerlings, Richard: *Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14.08.2009. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/krebsliteratur-der-schleier-ueber-den-letzten-dingen-1841182.html [31.05.2021].

- Kahrmann, Cordula, Gunter Reiß u. a. (Hrsg.): Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Weinheim: Beltz Athenäum 1996. [1986]
- Kalitzkus, Vera: Geschlechtsspezifische Unterschiede im Sterben von Männern und Frauen. Exploration eines kaum erforschten Themenfeldes, in: *Die Philosophin* 31 (2005), S. 42–54.
- Kalisch, Eleonore: Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung, in: Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen und Basel: Francke 2000, S. 31–44.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe. Herausgegeben von Jens Timmermann. [Einleitung nach Ausgabe B] Hamburg: Meiner 1998. [1781 Ausgabe A; 1787 Ausgabe B]
- Karpenstein-Eßbach, Christa: Krebs – Literatur – Wissen. Von der Krebspersönlichkeit zur totalen Kommunikation, in: Frank Degler und Christian Kohlroß (Hrsg.): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 233–264.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Sterbeerzählungen aus narratologischer Sicht, in: Simon Peng-Keller und Andreas Mauz (Hrsg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S. 79–94.
- Keitel, Evelyne: Verständigungstexte. Form, Funktion, Wirkung, in: *The German Quarterly* 56/3 (1983), S. 431–455.
- Kiening, Christian: *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Fink 2003.
- Kierkegaard, Sören: An einem Grabe, in: Ders.: *Vier erbauliche Reden 1844. Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten 1845. Gesammelte Werke*. 13. und 14. Abteilung. Herausgegeben von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes. Düsseldorf und Köln: Eugen Diederichs 1964.
- Kindt, Tom und Jan-Christoph Meister (Hrsg.): *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer 2007.
- Kirmayer, Laurence J.: Broken Narratives. Clinical Encounters and the Poetics of Illness Experience, in: Cheryl Mattingly und Linda C. Garro (Hrsg.): *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. Berkeley: University of California Press 2000, S. 153–180.
- Klatt, Andrea: Intensitäten. Text und Rezeption von *Arbeit und Struktur*, in: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): „Germanistenschieß“. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 377–397.
- Klatt, Andrea: Zur Freiheit von Fiktionalität und Faktualität, in: Dolores Sabaté Planes und Sebastian Windisch (Hrsg.): *Germanistik im Umbruch. Literatur – Kultur*. Berlin: Frank & Timme 2018, S. 147–158.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter 2014a.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität, in: Dies. (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter 2014b, S. 3–31.
- Klauk, Tobias und Tilmann Köppe: Telling vs. Showing, in: Peter Hühn u. a. (Hrsg.): *Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press 2011. www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing [18.05.2021].
- Klein, Christian und Matías Martínez (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler 2009.
- Klein, Uta, Katja Mellmann u. a. (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: Mentis 2006.
- Klemm, Imma: *Fiktionale Rede als Problem der sprachanalytischen Philosophie*. Königstein (Taunus): Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein 1984.
- Knapp, Lore: *Künstlerblogs. Zum Einfluss der Digitalisierung auf literarische Schreibprozesse* (Goetz, Schlingensiefel, Herrndorf). Berlin: Ripperger & Kremers 2014. [e-book]
- Knoblauch, Hubert, Andrea Esser u. a. (Hrsg.): *Der Tod, der tote Körper und die klinische Sektion*. Berlin: Duncker und Humboldt 2010.

- Köhler, Lotte: Einführung in die Entstehung des Gedächtnisses, in: Martha Koukkou, Marianne Leuzinger-Bohleber u. a. (Hrsg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog Band 1. Stuttgart: Internationale Psychoanalyse 1998, S. 131–222.
- Konrad, Eva-Maria: Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft. Münster: Mentis 2014.
- Konrad, Eva-Maria: Panfiktionalismus, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 235–254.
- Köppe, Tilmann und Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.
- Köppe, Tilmann: Literatur und Wissen. Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen, in: Ders.: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge. Berlin und New York: De Gruyter 2011, S. 1–28.
- Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 35–49.
- Köppe, Tilmann: Theoretische Rezeptionspsychologie, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): Handbuch Fiktionalität. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 298–312.
- Kops, Krishna: Paul Celan. Dichter, Überlebender, Heimatloser, 23.11.2020. www.dw.com/de/paul-celan-100-todesfuge/a-55652047 [11.06.2021].
- Koukkou, Martha, Marianne Leuzinger-Bohleber u. a. (Hrsg.): Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog Band 1. Stuttgart: Internationale Psychoanalyse 1998.
- Kramer, Anke und Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen: Wallstein 2013.
- Kraus, Wolfgang: Arbeit am Unerzählbaren. Narrative Identität und die Nachtseite der Erzählbarkeit, in: Gabriele Lucius-Hoene, Carl Eduard Scheidt u. a. (Hrsg.): Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. Stuttgart: Schattauer 2015, S. 109–120.
- Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Band 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345–375. [1967]
- Kuhn, Roman: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin und Boston: De Gruyter 2018.
- Kukkonen, Karin: Plot, in: Peter Hühn, Jan Christoph Meister u. a. (Hrsg.): The living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot [15.04.2020].
- Kurzweil, Raymond und Terry Grossman: Fantastic Voyage: Live Long Enough to Live Forever. New York: Plume 2005.
- Kuschel, Karl-Josef: Lebensbilanzen und Sterbeerfahrungen. Zum Phänomen ‚Krebstexte‘ als fiktivem und autobiographischem Schreibexperiment, in: Franz Josef Bormann und Gian Domenico Borasio (Hrsg.): Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens. Berlin und New York: De Gruyter 2012, S. 271–292.
- Labov, William: Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1972.
- Lamarque, Peter und Stein Haugom Olsen: Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective. Oxford, New York u. a.: Clarendon Press 1994.
- Lamping, Dieter: Die fiktionale Sterbegeschichte, in: Dietrich Weber (Hrsg.): Von der Wachs-tafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur. Für Jürgen Born zum 60. Geburtstag. Wuppertal: o.V. 1987, S. 72–99.
- Lanser, Susan Sniader: Toward a Feminist Narratology, in: Style 20/3 (1986), S. 341–363.
- Lazarus, Richard und Susan Folkman: Stress, appraisal, and coping. New York: Springer 1984.
- Lejeune, Philippe: ‚Liebes Tagebuch‘. Zur Theorie und Praxis des Journals. Aus dem Französi-schen von Jens Hagedstedt. München: Belleville 2014.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. [1971]

- Lejeune, Philippe: Das Tagebuch als ‚Antifiktion‘, in: Ders.: ‚Liebes Tagebuch‘. Zur Theorie und Praxis des Journals. Aus dem Französischen von Jens Hagedstedt. München: Belleville 2014, S. 321–338.
- Lejeune, Philippe: Wie enden Tagebücher?, in: Ders.: ‚Liebes Tagebuch‘. Zur Theorie und Praxis des Journals. Aus dem Französischen von Jens Hagedstedt. München: Belleville 2014, S. 397–431.
- Lévinas, Emmanuel: Ausweg aus dem Sein. De l'évasion. Französisch-deutsch. Mit den Anmerkungen von Jacques Rolland. Übersetzt, mit einer Einleitung und Anmerkungen. Herausgegeben von Alexander Chucholowski. Hamburg: Meiner 2005. [1935]
- Lévinas, Emmanuel: Die Zeit und der Andere. Hamburg: Meiner 1995. [1979]
- Lévinas, Emmanuel: „Sterben für...“, in: Ders.: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen. Aus dem Französischen von Frank Miething. München und Wien: Hanser 1995, S. 239–251. [1991]
- Lévinas, Emmanuel: Gott, der Tod und die Zeit. Aus dem Französischen von Astrid Nettling und Ulrike Wasel. Wien: Passagen 2013. [1993]
- Lévinas, Emmanuel: Der Tod des Anderen und der meine, in: Ders.: Gott, der Tod und die Zeit. Aus dem Französischen von Astrid Nettling und Ulrike Wasel. Wien: Passagen 2013, S. 25–30. [1993]
- Lewis, Bradley: Narrative Psychiatry. How Stories Can Shape Clinical Practice. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2011.
- Lohmar, Dieter (Hrsg.): Founding Psychoanalysis Phenomenologically. Phenomenological Theory of Subjectivity and the Psychoanalytic Experience. Dordrecht, Heidelberg u. a.: Springer 2012.
- Lorenz, Matthias N. und Christine Riniker (Hrsg.): Christian Kracht revisited – Irritation und Rezeption. Berlin: Frank & Timme 2018.
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): „Germanistenscheiß“. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Berlin: Frank & Timme 2019.
- Lorenz, Matthias N.: Wolfgang Herrndorf. Ein Forschungs- als Problemaufriss, in: Ders. (Hrsg.): „Germanistenscheiß“. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 9–29.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.
- Lubkoll, Christine: Thematologie, in: Jost Schneider (Hrsg.): Methodengeschichte der Germanistik. Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 747–761.
- Lucius-Hoene, Gabriele: Narrative Bewältigung von Krankheit und Coping-Forschung. Psychotherapie & Sozialwissenschaft 4/3 (2002), S. 166–203.
- Lucius-Hoene, Gabriele, Carl Eduard Scheidt u. a. (Hrsg.): Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. Stuttgart: Schattauer 2014.
- Lucius-Hoene, Gabriele: Krankheitserzählungen und die narrative Medizin, in: Die Rehabilitation 47/2 (2008), S. 90–97.
- Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS 2005a.
- Luhmann, Niklas: Probleme mit operativer Schließung, in: Ders.: Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS 2005b, S. 13–25.
- Luhmann, Niklas: Die Form ‚Person‘, in: Ders.: Soziologische Aufklärung. Die Soziologie und der Mensch. Wiesbaden: VS 2005c, S. 137–148.
- Luy, Marc: Understanding the cross-sectional association between life expectancy and healthy life years. The CroHaM hypothesis. VID Working Papers 03 (2020).
- Macho, Thomas H.: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich, in: Jan Assmann: Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Mit einem Beitrag von Thomas Macho. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 89–120.
- Macho, Thomas und Kristin Marek (Hrsg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes. München: Fink 2007.

- Macho, Thomas: ‚Niemand muss allein zum Schafott‘. Interview mit Lenz Jacobsen und Birthe Mühlhoff, in: *Zeit Online* 31.03.2018. www.zeit.de/kultur/2018-03/sterben-thomas-macho-philosoph-gesellschaft-tod [09.04.2021].
- Margraf, Jürgen (Hrsg.): *Gesundheits- oder Krankheitstheorie. Saluto- versus pathogenetische Ansätze im Gesundheitswesen*. Berlin, Heidelberg u. a.: Springer 1998.
- Marten, Rainer: *Der menschliche Tod. Eine philosophische Revision*. Freiburg und München: Alber 1987.
- Marten, Rainer: *Der menschliche Tod. Eine philosophische Revision. Um ein Nachwort erweiterte Neuauflage*. Freiburg und München: Karl Alber 2016. [1987]
- Martin, René: *Eine Krankheit zum Tode. Aids in der deutschsprachigen Literatur*. St. Ingbert: Röhrig 1995.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012. [1999]
- Martínez, Matías: Art. ‚Motivierung‘, in: Harald Fricke (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Band II*. Berlin und New York: De Gruyter 2007a, S. 643–646.
- Martínez, Matías: *Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz‘ Roman Zwischen neun und neun*, in: Tom Kindt und Jan-Christoph Meister (Hrsg.): *Leo Perutz‘ Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer 2007, S. 23–34.
- Massie, Henry H. und Nathan M. Szajnberg: *Lives Across Time/Growing up. Paths to Emotional Health and Emotional Illness from Birth to 30 in 76 People*. London: Routledge 2018.
- Matthews-Schlinzig, Marie Isabel: *Der Suizid des Autors. Texte und Reaktionen (am Beispiel von Édouard Levé, André Gorz und Heinrich von Kleist)*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25/3 (2015), Schwerpunkt ‚An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur‘, S. 589–602.
- Mattingly, Cheryl und Linda C. Garro (Hrsg.): *Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing*. Berkeley u. a.: University of California Press 2000.
- Mauz, Andreas: *Sterbenarrativ und Sterbeerzählung. Beobachtungen und Vorschläge zur Terminologie narrationsbezogener Lebensendforschung*, in: Simon Peng-Keller und Ders. (Hrsg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S. 19–59.
- Meister, Amelie: ‚Komm wir machen mal ein Foto von dir als Autor‘. Zur Autorinszenierung des frühen Wolfgang Herrndorfs, in: Alina Boy, Vanessa Höving und Katja Holweck (Hrsg.): *Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn: Fink 2021, S. 211–232.
- Menninger, Julian: ‚Menschheit 2.0? Spekulatives Erzählen über Human Enhancement‘ (laufendes Projekt).
- Mertens, Wolfgang: *Aspekte der psychoanalytischen Gedächtnistheorie*, in: Martha Koukkou, Marianne Leuzinger-Bohleber u. a. (Hrsg.): *Erinnerung von Wirklichkeiten. Psychoanalyse und Neurowissenschaften im Dialog Band 1*. Stuttgart: Internationale Psychoanalyse 1998, S. 48–130.
- Mey, Günter und Katja Mruck (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*. Konstanz: Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
- Meyer-Drawe, Käte: *Zur Tücke von Selbstverhältnissen*, in: Jann E. Schlimme (Hrsg.): *Authentizität bei psychischen Störungen*. Freiburg und München: Alber 2017, S. 14–26.
- Moamai, Marion: *Krebs schreiben. Deutschsprachige Literatur der siebziger und achtziger Jahre*. St. Ingbert: Röhrig 1997.
- Mölk, Ulrich: Art. ‚Motiv, Stoff, Thema‘, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Das Fischer-Lexikon Literatur Band 2*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 1320–1337.
- Mühl, Melanie: *Die Instagram-Jugend. Wer nicht auf dieser Bühne spielt, ist raus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.01.2015. www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/instagram-aesthetik-die-neue-buehne-der-jugend-13374648-p2.html [27.06.2020].
- Müller, Ralph: *Adoleszenz ohne Ende. Zur Gestaltung der Coming-of-Age-Novel in Wolfgang Herrndorfs In Plüschgewittern, Tschick und Bilder deiner großen Liebe*, in: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *„Germanistenscheiß“*. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Frank & Timme: Berlin 2019, S. 239–277.

- Muschg, Adolf: Vorwort, in: Fritz Zorn: Mars, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 7–25.
- Neufeld, Anna Katharina und Ulrike Vedder: An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur. Einleitung, in: ZfG 25/3 (2015), S. 495–498.
- Neufeld, Anna Katharina: Der Sterberaum als Bühne des Übergangs. Raum-Inszenierungen in palliativmedizinischen und autobiografischen Texten, in: ZfG 25/3 (2015), S. 514–524.
- Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick (Hrsg.): Narration und Geschlecht. Texte-Medien-Epis teme. Köln: Böhlau 2006.
- Niederhoff, Burkhard: Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für eine friedliche Koexistenz, in: Poetica 33/1 (2001), S. 1–21.
- Niefanger, Dirk: Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung, in: Birgitta Krümrey, Ingo Vogler u. a. (Hrsg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne? Heidelberg: Winter 2014, S. 35–62.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente. Herbst 1886 bis Herbst 1887, in: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.): Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe 8/1. Berlin und New York: De Gruyter 1974.
- Nünning, Ansgar: Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Trier: WV 1989.
- Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des britischen Romans in England seit 1950 Band II. Trier: WVT 1996.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler 1998a.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998b.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung, in: Ders. (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 1998c, S. 3–39.
- Nünning, Ansgar und Vera (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT 2002a.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie. Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, in: Dies. (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier: WVT 2002b, S. 1–33.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Conceptualizing ‚Broken Narratives‘ from a Narratological Perspective. Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research, in: Anna Babka, Marlen Bidwell-Steiner und Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.): Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: Vienna University Press 2016, S. 37–86.
- Onnen, Corinna und Rita Stein-Redent: Frauen sterben anders als Männer. Soziologische Überlegungen zu einer demographischen Beobachtung, in: Nina Jakoby und Michaela Thönnies (Hrsg.): Zur Soziologie des Sterbens. Aktuelle theoretische und empirische Beiträge. Wiesbaden: Springer 2017, S. 71–89.
- ‚Orzifar‘: Daniel Kehlmann: Der fernste Ort, in: litteratur 01.06.2014. www.litteratur.ch/SMF/index.php?topic=870 [06.01.2019].
- Osterkamp, Jan: Wie viele Menschen haben bisher insgesamt auf der Erde gelebt?, in: Spektrum 10.03.2014. www.spektrum.de/frage/wieviele-menschen-lebten-auf-der-erde/1253576 [11.05.2021].
- Ott, Christine und Jutta Weiser (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013a.
- Ott, Christine und Jutta Weiser: Einleitung, in: Dies. (Hrsg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013b, S. 7–16.
- Pande, Anu: Die Literarisierung einer neuen Krankheitserfahrung. HIV/AIDS in der deutschen autobiografischen und autofiktionalen Literatur. o.O: Books on Demand 2019.

- Passig, Kathrin: Portrait. 25.11.2006. www.youtube.com/watch?v=rhtK96oGdRI [11.12.2017].
- Peng-Keller, Simon und Andreas Mauz (Hrsg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin und Boston: De Gruyter 2018.
- Peng-Keller, Simon und Andreas Mauz: Vorwort, in: Dies. (Hrsg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S.V–VII.
- Pietschmann, Herbert: *Phänomenologie der Naturwissenschaft. Wissenschaftstheoretische und philosophische Probleme der Physik*. Berlin, Heidelberg u. a.: Springer 1996.
- Pilgram-Frühau, Franzisca: *Sterbende Erinnerungen. Autobiografische Texte von Menschen mit Demenz*, in: *Sterbenarrative*, in: Simon Peng-Keller und Andreas Mauz (Hrsg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S. 159–176.
- Phelan, James: *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell Univ. Press 2005.
- Pouillon, Jean: *Temps et roman*. Paris: Gallimard ³1946.
- Prince, Gerald: *Narrativity*, in: David Herman, Manfred Jahn u. a. (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge 2005, S. 387–388.
- Puschmann, Cornelius: *The corporate blog as an emerging genre of computer-mediated communication. Features, constraints, discourse situation*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2010.
- Reicher, Maria Elisabeth: *Ontologie fiktiver Gegenstände*, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 159–189.
- Reicher, Maria Elisabeth: *The Ontology of Fictional Characters*, in: Jens Eder, Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter 2010, S. 111–133.
- Reitan, Rolf: *Theorizing Second-Person Narratives: A Backwater Project?*, in: Per Krogh Hansen, Stefan Iversen u. a. (Hrsg.): *Strange Voices in Narrative Fiction*. Berlin: De Gruyter 2011, S. 147–174.
- Renn, Joachim und Jürgen Straub (Hrsg.): *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt und New York: Campus 2002.
- Renn, Joachim und Jürgen Straub: *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverhältnisse*, in: Dies. (Hrsg.): *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt und New York: Campus 2002, S. 10–31.
- Richards, Christine: *Inferential Pragmatics and the Literary text*, in: *Journal of Pragmatics* 9/2–3 (1985), S. 261–285.
- Richardson, Brian: *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, in: *Genre* 24/3 (1991), S. 309–330.
- Richardson, Brian: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press 2006.
- Ricœur, Paul: *Zufall und Vernunft in der Geschichte*. Tübingen: Konkursbuchverlag 1986.
- Riffaterre, Michael: *Fictional Truth*. Baltimore u. London: Johns Hopkins University Press 1990.
- Richardson, Brian: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press 2006.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London und New York: Methuen 1983.
- Rosenthal, David S.: *Bon Voyage*, in: *Gilmore Girls* 7/22 Erstausstrahlung 15.05.2007.
- Rotter, Julian B.: *Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement*, in: *Psychological Monographs* 80/1 (1966), S. 1–28.
- Rotter, Julian B.: *Some problems and misconceptions related to the construct of internal versus external control of reinforcement*, in: *Journal of Consulting and Clinical Psychology* 43/1 (1975), S. 56–67.
- Ryan, Marie-Laure: *Avatars of story*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.

- Ryle, Gilbert: Symposium. Imaginary Objects, in: Proceedings of the Aristotelian Society XII (1933), S. 18–43.
- Sacks, Oliver: The Man Who Mistook His Wife For A Hat. London: Duckworth 1985.
- Salmon, Nathan: Nonexistence, in: *Noûs* 32/3 (1998), S. 277–319
- Schaper, Rüdiger: ‚Was ist jetzt mit Gott?‘ Schlingensiefel im Interview, in: *Tagesspiegel* 9.9.2008. www.tagesspiegel.de/kultur/schlingensiefel-im-interview-was-ist-jetzt-mit-gott/1320048.html [17.05.2021].
- Searle, John R.: Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge, London u. a.: Cambridge Univ. Press 1979a.
- Searle, John R.: The logical status of fictional discourse, in: Ders.: Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge, London u. a.: Cambridge Univ. Press 1979b [1974/75], S. 58–75.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Tendencies. London: Routledge 1994a.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: White Glasses, in: Tendencies. London: Routledge 1994b, S. 252–266.
- Schaffrick, Matthias und Marcus Willand (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin u. Boston: De Gruyter 2014a.
- Schaffrick, Matthias und Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung, in: Dies. (Hrsg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin u. Boston: De Gruyter 2014b, S. 3–148.
- Schappach, Beate: Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls. Zürich: Chronos 2012.
- Schechtman, Marya: The Constitution of Selves. Ithaca: Cornell University Press 1996.
- Scheidt, Carl Eduard, Gabriele Lucius-Hoene u. a. (Hrsg.): Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. Stuttgart: Schattauer 2015.
- Scheidt, Carl Eduard und Gabriele Lucius-Hoene: Kategorisierung und narrative Bewältigung bindungsbezogener Traumaerfahrungen im Erwachsenenbindungsinterview, in: Carl Eduard Scheidt, Gabriele Lucius-Hoene u. a. (Hrsg.): Narrative Bewältigung von Trauma und Verlust. Stuttgart: Schattauer 2015, S. 26–38.
- Scheidt, Carl Eduard: Narrativierung von Trauer und Verlust, in: Achim Aurnhammer und Thorsten Fitzon (Hrsg.): Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlusterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen. Würzburg: Ergon 2016, S. 19–30.
- Scheler, Max: Zur Ethik der Erkenntnislehre. Schriften aus dem Nachlass Band 1. Berlin: Der neue Geist 1933a.
- Scheler, Max: Tod und Fortleben [1911–1914], in: Ders.: Zur Ethik der Erkenntnislehre. Schriften aus dem Nachlass Band 1. Berlin: Der neue Geist 1933b, S. 3–51.
- Schellong, Sebastian M.: Die künstliche Beatmung und die Entstehung des Hirntodkonzepts, in: Thomas Schlich und Claudia Wiesemann (Hrsg.): Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 187–208.
- Scheu, Werner: Vorwort, in: Victor Hugo: Der letzte Tag eines Verurteilten. Aus dem Französischen und mit einem Vorwort von Werner Scheu. Zürich: Diogenes 1984, S. 7–9.
- Schiffer, Stephen: Language-Created Language-Independent Objects, in: *Philosophical Topics* 24/1 (1996), S. 149–167.
- Schlich, Thomas und Claudia Wiesemann (Hrsg.): Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Schlimme, Jann E. (Hrsg.): Authentizität bei psychischen Störungen. Freiburg und München: Alber 2017.
- Schlimme, Jann E.: Editorial, in: Ders. (Hrsg.): Authentizität bei psychischen Störungen. Freiburg und München: Alber 2017, S. 7–11.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin und Boston: De Gruyter ³2014. [Ab der zweiten Auflage handelt es sich um eine überarbeitete und erweiterte Fassung der russischen Originalausgabe *Narratologija* 2003 und der deutschen Erstausgabe *Elemente der Narratologie* 2005].

- Schmidt, Nina: *The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature*. Rochester and New York: Camden 2018.
- Schmitz, Walter H.: ‚Dies ist mein Traum‘. Das Erzählen von Träumen als kommunikatives Problem, in: Michael Hanke (Hrsg.): *Traumerzählungen in Gesprächen. Beiträge zu einer Hermeneutischen Konferenz*. Tübingen: Narr 1992, S. 289–330.
- Schneider, Jost (Hrsg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin und New York: De Gruyter 2009.
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München und Wien: Hanser 1986.
- Scholl, Joachim: Ruth Schweikert über „Tage wie Hunde“. Schreiben über Krebs als fiktives Tagebuch. Ruth Schweikert im Gespräch mit Joachim Scholl, in: *Deutschlandfunk Kultur* 18.04.2019. www.deutschlandfunkkultur.de/ruth-schweikert-ueber-tage-wie-hunde-schreiben-ueber-krebs.1270.de.html [25.09.2019].
- Schultejans, Britta: ‚Der ewige Geheimtipp‘. Ernst Augustin ist tot, in: *Mainpost* 04.11.2019. www.mainpost.de/ueberregional/boulevard/boulevard/der-ewige-geheimtipp-ernst-augustin-tot-art-10345046 [07.05.2021].
- Schulz, Armin: Art. ‚Thema‘, in: Jan-Dirk Müller, Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Band 3*. Berlin: De Gruyter 2003, S. 634–635.
- Schwien, Alexander: Zwischen Demenz und Korrespondenz: Friederike Mayröckers diaristisches Schreiben in *Paloma*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25/3 (2015), Schwerpunkt ‚An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur‘, S. 536–550.
- Seghers, Anna: *Das siebte Kreuz. Ein Roman aus Hitlerdeutschland*. Berlin: Aufbau ³⁵2013. [1942]
- Sell, Roger D.: *Literature as Communication. The Foundation of Mediating Criticism*. Amsterdam: Benjamins 2000.
- Siegel, Elke: ‚die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz‘, in: *ZfG* 16/2 (2016), S. 348–372.
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink 1994, S. 5–35. [1916]
- Solomon, Sheldon, Jeff Greenberg u. a.: *The Worm at the Core. On the Role of Death in Life*. New York: Penguin 2015.
- Sommer, Marc Nicolas: *Das Konzept einer negativen Dialektik. Adorno und Hegel*. Tübingen: Siebeck 2016.
- Sontag, Susan: *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux u. a. 1978. [1977]
- Sontag, Susan: *Illness as Metaphor*. London: Penguin 1978.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador 2003.
- Sontag, Susan: *As Consciousness Is Harnessed to Flesh. Diaries 1964–1980*. Edited by David Rieff. London, New York u. a.: Hamilton 2012.
- Spohn, Verena: *Vom Du erzählen. Die Du-Anrede als narrative Strategie in volkssprachlichen religiösen Texten des späten Mittelalters*. Tübingen: Francke 2023.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ⁸2008. [1979] [Überarbeitung der Studie *Typische Formen des Romans* 1957]
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): *Durchschnittliche Lebenserwartung bei Geburt (Periodensterbetafel): Bundesländer, Jahre, Geschlecht*. www-genesis.destatis.de/genesis/online?sequenz=tabelleErgebnis&selectionname=12621-0004#abreadcrumb [18.07.2021].
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): *Todesursachen. Laufende Auswertung zu den Todesursachen des Statistischen Bundesamtes*. www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Gesundheit/Todesursachen/_inhalt.html [09.05.2021].
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): *Sonderauswertung zu den Sterbefällen 2016 bis 2021 Stand: 19.04.2021*, S. 24. www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Sterbefaelle-Lebenserwartung/Tabellen/sonderauswertung-sterbefaelle.html [09.05.2021].
- Stauffer, Isabelle: *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018.

- Stern, Daniel N.: Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2010.
- Stockhammer, Philipp Wolfgang (Hrsg.): Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary Approach. Heidelberg: Springer 2012.
- Straub, Jürgen: Temporale Orientierung und narrative Kompetenz. Zeit- und erzähltheoretische Grundlagen einer Psychologie biographischer und historischer Sinnbildung, in: Jörn Rüsen (Hrsg.): Geschichtsbewußtsein. Psychologische Grundlagen, Entwicklungskonzepte, empirische Befunde. Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2001, S. 15–44.
- Straub, Jürgen: Erzähltheorie/Narration, in: Günter Mey und Katja Mruck (Hrsg.): Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 136–150.
- Straub, Jürgen: Kann ich mich selbst erzählen – und dabei erkennen? Prinzipien und Perspektiven einer Psychologie des *Homo narrator*, in: Alexandra Strohmaier (Hrsg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2013, S. 75–144.
- Strawson, Galen: Against Narrativity, in: Ratio 17/4 (2004), S. 428–452.
- Streeck, Nina: Ende gut, alles gut? Sterbeerzählungen in der narrativen Ethik, in: Simon Peng-Keller und Andreas Mauz (Hrsg.): Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende. Berlin und Boston: De Gruyter 2018, S. 217–235.
- Streeck, Nina: Jedem seinen eigenen Tod. Authentizität als ethisches Ideal am Lebensende. Frankfurt a. M.: Campus 2020.
- Stroebe, Margaret S.: Handbook of bereavement research. Consequences, coping and care. Washington DC: American Psychological Association 2001.
- Swidinski, Anja: Multiperspektivität und interpretatorische Relevanz. Eine relevanztheoretisch-literaturwissenschaftliche Untersuchung von Peter Wawerzinek's „Rabenliebe“ und Wolfgang Herrndorfs „Arbeit und Struktur“. Dissertation, Technische Universität Dresden, 2020. www.nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-744053 [18.10.2023].
- Taylor, Charles: Sources of the Self. Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Theunissen, Michael: Der Begriff Ernst bei Søren Kierkegaard. Freiburg i. Br.: Alber ³1982.
- Thomasson, Amie L.: Fiction and Metaphysics. Cambridge, New York u. a.: Cambridge University Press 1999.
- Tobler, Adolf: Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik, in: ZrP 21 (1897), S. 161–175.
- Tomaševskij, Boris: Theorie der Literatur. Poetik. Nach dem Text der 6. Auflage. Herausgegeben und eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann. Aus dem Russischen übersetzt von Ulrich Werner. Wiesbaden: Harrassowitz 1985.
- Tynjanov, Jurij: Das literarische Faktum, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1994, S. 393–431. [1924]
- Vanassche, Tom: Pathos and Anti-Pathos. Ruptured Affections in the Writing of the Shoah. Berlin und Boston: De Gruyter 2023.
- Vedder, Ulrike: Ungleichzeitigkeiten. Zum aktuellen Grenzverlauf zwischen Leben und Tod. Eine kulturwissenschaftliche Intervention, in: Hubert Knoblauch, Andrea Esser u. a. (Hrsg.): Der Tod, der tote Körper und die klinische Sektion. Berlin: Duncker und Humboldt 2010, S. 309–319.
- Vedder, Ulrike: Hirntot, untot, komatös. Störfälle zwischen Leben und Tod, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (2011), Themenheft ‚Störfälle‘, S. 101–112.
- Vedder, Ulrike: Zwischen Leben und Tod. Koma als literarischer Grenzfall, in: Zeitschrift für Germanistik 25/3 (2015), Schwerpunkt ‚An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur‘, S. 525–535.
- Vedder, Ulrike: Im Koma. Zur literarischen Darstellung extremer Existenz, in: Anja Tippner und Christopher F. Laferl (Hrsg.): Extreme Erfahrungen. Grenzen des Erlebens und der Darstellung. Berlin: Kadmos 2017, S. 125–138.

- Vinogradov, Viktor: Das Problem des skaz in der Stilistik, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1994, S. 169–207. [1925]
- Visser, Renske C.: ‚Doing death‘: Reflecting on the researcher’s subjectivity and emotions. In: *Death Studies* 41/1 (2017), S. 6–13.
- Vollmann, Jochen: Das Hirntodkriterium heute. Begriffsklärung und medizinethische Kontroversen, in: Thomas Schlich und Claudia Wiesemann (Hrsg.): *Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 45–65.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2005.
- Waller, Nicola und Carl Eduard Scheidt: Erzählen als Prozess der (Wieder-)Herstellung von Selbstkohärenz. Überlegungen zur Verarbeitung traumatischer Erfahrungen, in: *Zeitschrift für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie*, 56/1 (2010), S. 56–73.
- Walsh, Richard: *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State Univ. Press 2007.
- Walton, Kendall L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge und London: Harvard Univ. Press 1990.
- Walton, Kendall L.: Furcht vor Fiktionen, in: Maria E. Reicher (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis 2007, S. 94–119.
- Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin u. a.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern und Stuttgart: Huber 1969.
- Weber, Dietrich (Hrsg.): *Von der Wachstafel zum Tonbandgerät. Vier Beiträge zur Literatur. Für Jürgen Born zum 60. Geburtstag*. Wuppertal: o.V. 1987.
- Weber, Dietrich: *Der Geschichtenerzähler. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Erzählsachen*. Wuppertal: Bergische Univ.- Gesamthochschule 1989.
- Weinrich, Harald: Fiktionalitätssignale, in: Ders. (Hrsg.): *Positionen der Negativität*. München: Fink 1975, S. 525–526.
- Willand, Marcus (Hrsg.): *Faktualität und Fiktionalität*. Hannover: Wehrhahn 2017.
- Wittkowski, Joachim (Hrsg.): *Sterben, Tod und Trauer. Methoden – Grundlagen – Anwendungsfehler*. Stuttgart: Kohlhammer 2003.
- Wittkowski, Joachim: Zur Psychologie des Sterbens – oder: Was die zeitgenössische Psychologie über das Sterben weiß, in: Franz-Josef Bormann und Gian Domenico Borasio (Hrsg.): *Sterben. Dimensionen eines anthropologischen Grundphänomens*. Berlin und Boston: De Gruyter 2012, S. 50–64.
- Wygotski, Lew S.: Leichter Atem, in: Ders.: *Psychologie der Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst 1976.
- Zima, Peter V.: Zitat – Intertextualität – Subjektivität. Zum Funktionswandel des literarischen Zitats zwischen Moderne und Postmoderne, in: Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier (Hrsg.): *Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam und Atlanta: Rodopi 2000, S. 297–326.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2001.
- Zipfel, Frank: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?*, in: Simone Winko, Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin und New York: De Gruyter 2009, S. 285–314.
- Zipfel, Frank: Fiktionsignale, in: Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin und Boston: De Gruyter 2014, S. 97–124.