

Claudia Benthien

Leben als Frist

Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart

Abstract: *Narrationen über Vergänglichkeit, Zeit und Tod erfolgen in der Gegenwartsliteratur oft unter Rückgriff auf frühneuzeitliche Zeitkonzepte und die Denkfigur des ‚Lebens als Frist‘. Einerseits wird derart eine Klage über die Kürze des Lebens oder das Hereinbrechen des Todes artikuliert. Andererseits werden Topoi der Vanitas auch in der Darstellung von lebensweltlichen Zusammenhängen eingesetzt, um ein als flüchtig oder kontingent erfahrenes Dasein zu beschreiben. Der Beitrag untersucht drei autofiktionale Erzähltexte – Hans Pleschinskis „Bildnis eines Unsichtbaren“, Aris Fioretos’ „Die halbe Sonne“ und Friederike Mayröckers „Requiem für Ernst Jandl“ –, die jeweils eine Auseinandersetzung mit dem Tod eines nahen Angehörigen sind, im Sinne des memento mori aber auch die Sterblichkeit der Erzähler*innen tangieren und Abwesenheit literarisch reflektieren.*

Meinem Vater gewidmet.

Finalität und Frist – in Barock und Gegenwart

In der Zeitanthropologie der späten Moderne, so der Philosoph Odo Marquard, wird Zeit „wie nie zuvor radikal zur Frist: als endliche Lebenszeit des einzelnen Menschen“¹. Dieser Fristgedanke lässt sich unmittelbar mit dem frühneuzeitlichen Konzept der Vanitas in Verbindung bringen, denn auch dieses beruht auf einem solchen Zeitkonzept.² Sein zentrales literarisches Merkmal ist die Antizi-

¹ Odo Marquard. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink, 1996. 467–475, S. 469; siehe auch ders. „Zeit und Endlichkeit“. *Endlichkeitsphilosophisches. Über das Altern*. Stuttgart: Reclam, 2013. 40–54. In diesem wesentlich später publizierten Text werden zentrale Passagen des Aufsatzes übernommen, hinzu kommen neue Ausführungen zur „Forcierung der Schnelligkeit“ in der Gegenwart und einer entsprechenden „Kompensatorische[n] Langsamkeit“ sowie zu der sich daraus ergebenden „Multitemporalität“ (so die Zwischenüberschriften). Insofern aber alle für den vorliegenden Argumentationszusammenhang relevanten Gedanken bereits im Text von 1996 entwickelt wurden, wird nachfolgend dieser zitiert.

² Vgl. Claudia Benthien. „Vanitas, vanitatum et omnia vanitas“. *The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma*. *Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives*. Hrsg. von Lynn Tatlock. Leiden und Boston: Brill, 2010. 51–67; dies.

pation des Todes in der Jetztzeit, wie es besonders die Lyrik des Barock performativ gestaltet.³ Die Temporalität der Vanitas ist paradox, weil Linearität und Dauer durch eine Überblendung von gegenwärtigem Leben und zukünftigem Tod in Frage gestellt werden. Denn der Denkfigur der Vanitas zufolge ist das irdische Leben eine bloße ‚Frist‘: eine äußerst kurze Zeitspanne, die wie der Sand in einem Stundenglas unaufhaltsam verrinnt und zu einem unbestimmten, immer als nah gedachten Zeitpunkt unvermittelt endet. Im Barock war diese Unvorhersehbarkeit und Plötzlichkeit des Todes aufgrund von Krankheiten, Seuchen, mangelnder Gesundheitsversorgung, Kindersterblichkeit, Krieg und Gewalt sehr real. Sie war zugleich Teil einer christlichen Rhetorik, wonach sich die Gläubigen einerseits stoisch gegen Verlusterfahrungen und Todesängste wappnen sollten – unter anderem durch den Gestus der Weltverachtung (*contemptus mundi*) –, die andererseits aber das Jenseits als utopische Gegenwelt zur Kürze und Flüchtigkeit des menschlichen Lebens idealisiert hat. Die himmlische ‚Ewigkeit‘ wurde als „Zeit=befreyte Zeit“⁴ imaginiert, wie es die Barockmystikerin Catharina Regina von Greiffenberg formuliert hat. In Anknüpfung an das alttestamentliche Buch Kohelet, dem der Vanitas-Gedanke ursprünglich entstammt,⁵ wurde der flüchtigen Lebenszeit des Menschen im Barock die zeitenthobene ‚Ewigkeit‘ kontrastiert, wie es zum Beispiel Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau in seinem Gedicht „Vergänglichkeit“ gestaltet hat.⁶ Vanitas wird hier mit

„Vanitas mundi“. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970*. Hrsg. vom Nordverbund Germanistik. Bern u. a.: Lang, 2011. 87–109.

3 „In der Verknüpfung von Memento mori (Contemptus mundi) und Ars moriendi wird das Sterben als etwas nahe Bevorstehendes dargestellt, ja der Tod ist eigentlich schon da, und der Leser erlebt, indem er die Verse nachspricht, sozusagen sein eigenes Sterben bis zum Todeskampf.“ Ferdinand van Ingen. *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966, S. 129.

4 Catharina Regina von Greiffenberg. „Verlangen/ nach der herrlichen Ewigkeit“ [1662]. *Sämtliche Werke in 10 Bänden* 1. Hrsg. von Martin Bircher und Friedhelm Kemp. Millwood, NY: Kraus Reprint, 1983, S. 248.

5 Vgl. Norbert Lohfink. „Gegenwart und Ewigkeit. Die Zeit im Buch Kohelet“. *Geist und Leben* 60.1 (1987): 2–12; Andreas Vonach. „Windhauch, Windhauch ...‘: Von der Vergänglichkeit alles Irdischen im Koheletbuch“. *inspiration: Zeitschrift für christliche Spiritualität und Lebensgestaltung* 44.3 (2018): 8–13.

6 „Dein falsches scheinen | In glück und freud/ | Kehrt bald in weinen | Der schnellen zeit | Vergänglichkeit. || [...] || Mein gantztes leben | Zu iederzeit/ | Bleibt fest ergeben/ | In freud und leid/ | Der ewigkeit.“ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. „Vergänglichkeit“. *Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und*

Attributen der Scheinhaftigkeit, Schnelligkeit und Flüchtigkeit (von Affekten) besetzt; demgegenüber werden der Ewigkeit Attribute der Beständigkeit und Festigkeit zugeschrieben. In manchen literarischen Texten wird die im Gegensatz zur kurzen Lebenszeit als unendlich gedachte Dauer sogar sprachlich erfahrbar gemacht, etwa in den Versen „Ach ich meyn die Ewig=Ewig=Ewig=Ewig=Ewigkeit/ | in die der belebend Tod wird entleibend einverleiben“⁷, wie es Greiffenberg recht paradox in ihrem Sonett „Verlangen/ nach der herrlichen Ewigkeit“ gefasst hat. Ein weit bekannteres Beispiel ist der Prolog der ‚Ewigkeit‘ aus Andreas Gryphius’ Trauerspiel *Catharina von Georgien*, in dem eine Personifikation der *aeternitas* auf den Schauplatz tritt und alle menschlichen Anstrengungen, sich dem Vergehen von Zeit entgegenzustellen, als vergeblich entlarvt.⁸

Vor dieser frühneuzeitlichen Folie eines dualen Zeitkonzepts aus flüchtiger irdischer Lebenszeit und ewiger himmlischer Zeit lässt sich die ‚Trostlosigkeit‘ heutiger säkularer Vorstellungen ermessen. Nach Marquard, der sich zwar nicht auf das Barock, aber mittelbar auf christliche Zeitvorstellungen bezieht, existieren heute zwei grundlegend verschiedene Formen des Denkens über das Lebende, das entweder als ‚Ziel‘ oder als ‚Tod‘ verstanden wird – anders gesagt: „[E]s gibt das Ende als Vollendung und das Ende als Endlichkeit, es gibt die Finalität und die Mortalität.“⁹ Das erste Konzept – das Ende als Ziel, Vollendung, Finalität – ist religiös konnotiert und lässt sich mit den skizzierten christlichen Vorstellungen des Barock verbinden, das zweite Konzept – das Ende als Tod, Endlichkeit, Mortalität – ist demgegenüber säkular. Vergänglichkeit und Tod werden heute zumeist, anders als im religiösen Verständnis vergangener Epochen, nicht mehr als teleologische Vollendung oder als erfüllte Finalität, sondern als bloße Endlichkeit, als erlittene Mortalität begriffen, als ein beständig über dem Leben schwebendes „dunkles und fremdes Verhängnis“¹⁰.

Marquard bezieht sich bei seinen Ausführungen auch auf die Unterscheidung des Philosophen Hans Blumenberg zwischen der unfasslich langen, objektiven „Weltzeit“ und der subjektiven „Lebenszeit“ als „ultrakurze[r] ‚Episode‘ [...]

bisher ungedruckter Gedichte 1 [1697]. Hrsg. von Angelo de Capua und Ernst Alfred Philippson. Tübingen: Niemeyer, 1961, S. 466–468.

7 Greiffenberg 1983 (Anm. 4), S. 248.

8 Vgl. Andreas Gryphius. „Catharina von Georgien oder Bewehrte Bestaendikeit“ [1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 117–226, S. 125–128.

9 Marquard 1996 (Anm. 1), S. 467.

10 Thomas Macho. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, S. 50.

limitiert durch den Tod, der unerbittlichen Grenze“.¹¹ Blumenberg habe „die Endlichkeit der menschlichen Lebenszeit [...] zum zentralen Zeitproblem“¹² erhoben. Marquard verweist ferner auf den Fundamentaltheologen Johann Baptist Metz, der die „Entfristung“ der Weltzeit theologisch reflektiert hat, und bemerkt:

Erst wo sie ihre eschatologische Finalität als Heilszeit – als befristeter Weg zum erlösenden Ende, zur ‚Erfüllung der Zeit‘, als Frist zum Heil – verliert, kann die Weltzeit zu jener (wie Metz sagt) ziellos ‚offenen‘ und ‚evolutionär entfristeten Zeit‘ werden, die die moderne – physikalisch orientierte – Kosmologie geltend macht [...].¹³

Metz selbst stellt dar, dass christlich gesehen „zwei Zeitbotschaften einander gegenüber“ stehen: „zum einen die aus den biblischen Traditionen herkömftige, in die Moderne hineinwirkende und auch die Moderne hintergründig strukturierende Botschaft von der befristeten Zeit und zum anderen die Botschaft von der fristlosen Zeit, kurzum von der Ewigkeit der Zeit“.¹⁴ Dies lässt sich anhand der Barockgedichte gut nachvollziehen. Marquard bezieht sich jedoch nicht auf das hier zitierte, 2006 erschienene Buch von Metz, sondern auf einen Vortrag von 1987.¹⁵ Außerdem ist hervorzuheben, dass Metz die Begriffe ‚Finalität‘ und ‚Frist‘ in seiner späteren Publikation anders als bei Marquard zitiert versteht. Somit ergibt sich folgender Unterschied: Bei Marquard gilt (erfüllte) Finalität für Menschen als unerreichbar, bei Metz bleibt sie in heilsgeschichtlicher Hinsicht möglich, allerdings bezeichnet er diese „Zeit mit Finale“ zugleich als „Zeit mit Frist, als befristete Zeit“,¹⁶ während Marquard den Fristgedanken eher negativ deutet – im Sinne eines über dem Leben schwebenden Damoklesschweres. Genau genommen werden also von den Philosophen Marquard und Blumenberg sowie dem Theologen Metz drei Zeitbegriffe verhandelt: der traditionell christlich-theologische (Finalität, Vollendung), der naturwissenschaftlich-moderne (entfristete/fristlose Zeit; bei Metz verwirrenderweise auch ‚Ewigkeit‘ genannt) sowie der anthropologisch-philosophische (Frist, Endlichkeit, Mortalität). Diese Differenzierung ist, wie schon angedeutet, neuzeitlich, denn in der Frühen Neuzeit galt die christliche Vorstellung von Finalität als Eingehen

11 Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468; vgl. Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

12 Marquard ebd.

13 Ebd.

14 Johann Baptist Metz. *Memoria Passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft*. Freiburg, Basel und Wien: Herder, 2006, S. 124–125.

15 Johann Baptist Metz. „Theologie versuch Polymythie oder Apologie der Einfach“ (Vortrag, erstmalig gehalten an der Universität Gießen 1987); vgl. Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468.

16 Metz 2006 (Anm. 14), S. 125, Fußnote 191.

in die (göttliche) Ewigkeit. Sowohl in der Frühen Neuzeit als auch in der Gegenwart gab und gibt es mithin zwei dominante Denkweisen von Zeit, eine der unendlichen Dauer und konträr dazu eine der radikalen Kürze.

Marquard geht im Anschluss an Blumenberg davon aus, dass die „moderne Entdeckung der ‚entfristeten‘, der ‚offenen‘ Weltzeit den Fristcharakter der Zeit nicht etwa zum Verschwinden [bringt]“, sondern ihn im Gegenteil radikalisiert, „indem sie ihn nun ganz und gar in jene Zeit verlagert und konzentriert, die für uns Menschen am unvermeidlichsten Frist ist: in die endliche Lebenszeit unseres eigenen Lebens, in das also, was Hans Blumenberg als jene ‚Episode‘ charakterisiert, die jeder von uns ist“.¹⁷ Recht ähnlich hat auch der Philosoph Jean-François Lyotard dies formuliert: „Das Leiden am Fehlen der Finalität ist der postmoderne Zustand des Denkens, also das, was man heute gemeinhin seine Krise, sein Unbehagen oder seine Melancholie nennt.“¹⁸ Die philosophischen Ansätze von Marquard und Lyotard zur Vorstellung von Lebenszeit als einer ‚Frist‘ eint, dass sie diese in Relation zu anderen Zeitkonzepten stellen, in denen der Gedanke des Lebensendes nicht ‚erlitten‘ wird.

Im Zeitalter technischer und medizinischer Machbarkeit wird die Sterblichkeit zunehmend zu einem ‚Skandalon‘, was auch in der Gegenwartsliteratur reflektiert wird. Man kann zur Illustration aus Thea Dorns satirischer Wissenschafts-Science-Fiction *Die Unglückseligen* (2016) zitieren, wo es in einer grotesken Szene im zentralen Kapitel des sogenannten „Immortalisten“-Kongresses heißt: „Der Mensch hat seine Bereitschaft, sich mit der Vergänglichkeit abzufinden, ein für alle Mal verloren; jetzt muss er den Weg, den seine Urahnen eingeschlagen haben, nur konsequent weitergehen und dafür sorgen, dass die Vergänglichkeit vergeht.“¹⁹ Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit, mithin der paradox anmutende Wunsch nach einem ‚Vergehen von Vergänglichkeit‘ und damit einhergehende abstruse Forderungen („Tod dem Alter! Tod dem Sterben! Tod dem Tod!“²⁰), werden von Dorn als Ziel aller menschlichen Anstrengungen wider die Sterblichkeit herausgestellt, zugleich aber ad absurdum geführt. In einem Interview hat sie verdeutlicht, dass der Protagonistin – eine Humangenetikerin, deren Forschungsgebiet die Überwindung der Sterblichkeit ist – durch die Begegnung mit einem im 18. Jahrhundert geborenen, aber im 21. Jahrhundert immer noch lebenden Mann vor

¹⁷ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 468.

¹⁸ Jean-François Lyotard. „Eine postmoderne Fabel“. *Postmoderne Moralitäten*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Vouillié. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1998. 81–96, S. 95.

¹⁹ Thea Dorn. *Die Unglückseligen*. München: Knaus, 2016, S. 191.

²⁰ Ebd., S. 189.

Augen geführt werde, „welch ein Fluch Unsterblichkeit in Wahrheit ist“²¹. Im gleichen Text artikuliert sie die Einschätzung, „dass wir einen weiteren Verlust an Vitalität und Kreativität erleben werden, wenn wir den Tod noch mehr zurückdrängen und uns manisch ans Diesseits klammern“²². Dorns Roman wird hier exemplarisch angeführt, um die Aktualität der Auseinandersetzung mit Endlichkeit zu verdeutlichen. Auch viele andere literarische Texte der Gegenwart setzen sich intensiv damit auseinander, aber wenige so rabiat wie dieser philosophisch grundierte Roman. Die Autorin steht damit in der gleichen Tradition wie der ausführlich zitierte Aufsatz des Philosophen Odo Marquard. Dort heißt es, den Gedankengang noch einmal resümierend:

Menschen sind endlich, ihr Leben ist kurz, ihre Zeit ist Frist. Darum ist die zentrale Gestalt des Endes in ihrem endlichen Leben nicht das Ende als Ziel oder Zweck (telos), sondern das Ende als Tod [...]. Die knappste aller Ressourcen ist unsere Lebenszeit: sie läuft ab und aus und ist für uns stets nur derjenige kurze Aufschub des Endes, des Todes, der uns noch gewährt ist und bald – nach kurzer Frist – nicht mehr gewährt sein wird, sondern vorbei ist. [...] Zeit ist Frist.²³

Diese nüchterne Diagnose lässt sich exemplarisch auf den zunächst auf seinem Blog und posthum als Buch publizierten autobiografischen Bericht *Arbeit und Struktur* (2013) von Wolfgang Herrndorf beziehen: eine schonungslose Dokumentation über das Sterben des an einem bösartigen Hirntumor erkrankten Schriftstellers, bis unmittelbar vor seinem Suizid. Reflexionen über die ihm verbleibende, im radikalen Sinne als ‚Lebensfrist‘ verstandene Zeit werden von Herrndorf einerseits in medizinischer Fachsprache formuliert, andererseits in drastischen und verzweifelten Bildern und Träumen einer beständigen Todesangst, durchdrungen von Gedanken über den Zeitpunkt des ihn als Widerfahrnis bedrohenden nahen Endes.²⁴ In einem Eintrag zitiert Herrndorf ausführlich die Rede der ‚Frevler‘ aus dem apokryphen alttestamentlichen Buch der Weisheit:

Kurz und traurig ist unser Leben; für das Ende des Menschen gibt es keine Arznei und man kennt keinen, der aus der Welt des Todes befreit. Durch Zufall sind wir geworden und danach werden wir sein, als wären wir nie gewesen. Der Atem in unserer Nase ist

²¹ Thea Dorn zit. nach Gerhard Maier. „Vom (un-)sterblichen Menschen: Gedanken zu und nach Thea Dorns neuem Roman ‚Die Unglückseligen‘“. *Deutsches Pfarferblatt* 9 (2016): 538–540, S. 539.

²² Dorn zit. nach ebd.

²³ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 469.

²⁴ Vgl. Jürgen Daiber. *Literatur und Todesangst. Strategien poetischer Bewältigung*. Paderborn: Brill, 2020, S. 207–222.

Rauch und das Denken ist ein Funke, der vom Schlag des Herzens entfacht wird; verlöscht er, dann zerfällt der Leib zu Asche und der Geist verweht wie dünne Luft. Unser Name wird bald vergessen, niemand denkt mehr an unsere Taten. Unser Leben geht vorüber wie die Spur einer Wolke und löst sich auf wie ein Nebel, der von den Strahlen der Sonne verscheucht und von ihrer Wärme zu Boden gedrückt wird. Unsere Zeit geht vorüber wie ein Schatten, unser Ende wiederholt sich nicht; es ist versiegelt und keiner kommt zurück.²⁵

Herrndorf kommentiert diese äußerst deprimierende Passage – die historisch-theologisch ja die falsche, gottlose Einstellung abbildet – nicht. Sie steht im harschen Kontrast zur ersten Hälfte des Eintrags, in dem der Autor die schöne, ruhige, von Sonnenlicht durchflutete neue Wohnung beschreibt, in die er wenige Monate vor seinem Tod eingezogen ist. Das ohne theologische Rahmung und in dieser konfrontativen Form äußerst ‚trostlose‘ Zitat beinhaltet eine Reihe von Vanitas-Topoi – das Leben als Rauch, Nebel oder Schatten; der Körper, der zur Asche wird; das Motiv des Zufalls usw. –, die die Nichtigkeit menschlicher Existenz illustrieren.

Anders als der todkranke Herrndorf bleibt der über den Tod philosophierende Marquard nicht bei einer derart resignativen und existentiellen Diagnose der „Vergänglichkeit Menschlicher Sachen“²⁶ stehen, sondern führt den Fristgedanken weiter. So postuliert er, dass ‚Endlichkeit‘ die Menschen auch „von der Last der Vollendungsillusion“ befreien könne und dadurch Erfüllungen nicht „futurisiert, [...] auf die Zukunft vertagt [werden]“, sondern eben in der Gegenwart erfolgen müssen.²⁷ Auch hier findet sich die Bezugnahme auf eine frühneuzeitliche Denkfigur, das *carpe diem*, wie sie sich passagenweise selbst in Herrndorfs Tagebuch findet (und die überdies in der Soziologie einer auf Unmittelbarkeit zielenden, ‚flüchtigen Moderne‘ neue Relevanz erlangt hat²⁸). Zu den „Zielverwirklichungen“²⁹, die Menschen trotz ihrer Endlichkeit möglich sind, zählt Marquard geschaffene, bleibende Werke, darunter – unter Bezugnahme auf das antike Diktum *vita brevis, ars longa* – auch die Künste. In diesem Sinne ist Herrndorfs Tagebuch wie auch autofiktionale Literatur, die den Tod und die Abwesenheit anderer Personen thematisiert, ein Monument, das nicht nur Zeugnis ablegt, sondern auch die Erinnerung an ein endliches, vergangenes Men-

²⁵ Wolfgang Herrndorf. *Arbeit und Struktur*. 4. Aufl., Berlin: Rowohlt, 2018, S. 394–395; Weish 2,1–5^{EU}.

²⁶ Andreas Gryphius. „Leo Armenius, Oder Fuersten-Mord“ [1650/1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 9–116, S. 11.

²⁷ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 472–473.

²⁸ Vgl. Zygmunt Bauman. *Flüchtige Moderne*. Übers. von Reinhard Kreissl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 148.

²⁹ Marquard 1996 (Anm. 1), S. 471.

schenleben wachhält oder, euphemistischer ausgedrückt: den alten Topos des ‚Fortlebens‘ in der Schrift aufruft.

Vergänglichkeit, Zeit und Tod in der zeitgenössischen Prosa

Die hier skizzierten Gedanken bilden den Ausgangspunkt der nachfolgenden Diskussion dreier Erzähltexte der Gegenwart. Das Interesse gilt dabei den folgenden Untersuchungsfragen: Welche Relevanz hat der Fristgedanke und welche ‚Erfüllungen‘ in der erlebten Gegenwart werden thematisiert? Mit welchen literarischen Mitteln wird die Erfahrung von flüchtiger Zeit erzählt oder die für Vanitas relevante Synchronizität von Gegenwart und Zukunft bzw. Vergangenheit inszeniert (z. B. durch Antizipation des Todes, Rückwärtserzählen, Zyklizität, Wiederholungsstrukturen)? Inwiefern greifen Erzähltexte Vanitas-Symbole auf und welche Funktion haben diese (z. B. brennende Kerze oder Streichholz, letzte Zigarette, Schädel, wirbelnder Staub)? Ist Vergänglichkeit in der Prosa wesentlich in Form des Sterbens und Todes des*r Anderen erfahrbar (etwa, indem der Körper als hinfällig beschrieben wird)? Wie wird Abwesenheit durch Stummheit realisiert?

Selbst wenn man bei zeitgenössischen deutschsprachigen Prosatexten zur Thematik von Vergänglichkeit, Zeit und Tod nur solche berücksichtigt, die von Schriftsteller*innen verfasst wurden und entsprechend literarische Verfahren einsetzen, um das Thema auch reflexiv zu verhandeln, ist ein recht umfangreiches Spektrum von Werken einschlägig. Dieses lässt sich grob in zwei Rubriken einteilen, ausgehend von der basalen Unterscheidung eher faktualer Texte von solchen, die durch Genrebezeichnungen oder Paratexte stärker als fiktional gekennzeichnet sind. Beides sind selbstverständlich auch Textstrategien, wie die jüngere Erzählforschung zu Recht herausgestellt hat, trotzdem bleibt die Unterscheidung mit Blick auf dieses Thema sinnvoll. Die eher faktualen Texte sind ‚autofiktional‘: Sie erzählen von einem realen Geschehen, von wirklichen Menschen, von dem Autor oder der Autorin selbst und bearbeiten dies mit literarischen Mitteln. Entweder berichten sie von der eigenen Krankheit, dem eigenen Sterben oder von Sterben und Tod einer anderen nahen Person.

Speziell die hier als eher fiktional bezeichneten Texte lassen sich schwer rubrizieren, denn vom Pop-Roman bis zum experimentellen oder fantastisch-überzeichneten Text ist alles dabei – ebenso wie von der kurzen Erzählung bis zum monumentalen Roman oder vom strikt autodiegetischen bis zum distanziert-heterodiegetischen Erzählen. Hier sei – in chronologischer Reihung – auf so unterschiedliche Erzählungen und Romane wie Judith Hermanns *Alice* (2009) verwiesen, einem Band, der formal so aufgebaut ist, dass jede der fünf Erzäh-

lungen um Abschied, Sterben und Verlust einer männlichen Bezugsperson der Protagonistin kreist, wohingegen der eigentliche Todesmoment erzählerisch ausgespart wird. Oder auf Daniel Kehlmanns Erzählung „Rosalie geht sterben“ (2009) über eine alte Frau, die in die Schweiz reist, um ihrem Leben durch Sterbehilfe ein Ende zu setzen, eine „[l]iterarische Fallstudie[] zum Suizid-tourismus“³⁰. In Tino Hanekamps Pop-Roman *So was von da* (2011) finden sich barock anmutende Vergänglichkeits- und Todessymbole: Erzählt wird vom letzten Abend vor der Schließung eines Szeneclubs – dabei spielerisch Vanitas-Topoi einsetzend, etwa das Motiv der verrinnenden Zeit. Auch das frühneuzeitliche Motiv der ‚Vergänglichkeit weiblicher Schönheit‘ findet sich anhand einer bereits vom nahenden Krebsstod gezeichneten jungen Frau. Benedict Wells’ melancholischer Roman *Vom Ende der Einsamkeit* (2016) entfaltet die Lebensgeschichte eines Protagonisten, der als Kind beide Eltern verliert, als Erwachsener nach langer Einsamkeit selbst eine Familie gründet, in die dann aber der Tod erneut ‚vor der Zeit‘ hereinbricht, da seine junge Frau plötzlich stirbt. Esther Kinskys als „Geländeroman“ untertiteltes Buch *Hain* (2018) erzählt vom Streunen einer Ich-Erzählerin durch italienische Dörfer, Landschaften und Friedhöfe als ‚archäologische‘ Erinnerungsarbeit für den verstorbenen, nur schemenhaft beschriebenen Partner und den toten Vater zugleich.³¹ Stärker fabulierend und darin ähnlich wie Dorn ist Sibylle Lewitscharoffs episodischer Roman *Von oben* (2019), der – Motive aus Wim Wenders’ Film *Der Himmel über Berlin* (1987) aufgreifend – aus der Perspektive eines körperlosen Toten aus dem Himmel auf die deutsche Hauptstadt der Gegenwart hinabschauend, davon spricht, die Zustände ‚vor dem Tod‘ und ‚nach dem Tod‘ seien „zwei grundverschiedene Arten, die eigene Existenz zu erfahren und auf sie zu blicken“³². Er schaut gleichgültig auf das eigene Grab sowie sein zurückgelassenes Leben und sieht ohne jegliche Anteilnahme dabei zu, wie sich andere Menschen das Leben nehmen (ein zwischen Humor und Melancholie etwas unentschlossenes literarisches Experiment).

Im Unterschied zu dieser Gruppe dominant fiktionaler Erzählungen, die, wie deutlich wurde, eine große inhaltliche und gestalterische Bandbreite aufweisen und auch auf unterschiedlichen Ebenen mit Vanitas und dem ihr zugehörigen Fristgedanken spielen, ist das Thema Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Narrationen von Schriftsteller*innen, die über die eigene letale Krankheit schreiben und

30 Caroline Welsh. „Sterbehilfe und Sterbebegleitung in gegenwärtiger Literatur und Medizin“. *Zeitschrift für Germanistik* 25.3 (2015): 499–513, S. 505.

31 Vgl. Sophie König. *Das literarische Triptychon*. Dissertation. Hamburg, 2020 [Manuskript], Kap. 2.1.

32 Sibylle Lewitscharoff. *Von oben*. Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 9.

diese literarisieren, evidenterweise besonders existenziell (und zugleich monothematischer). Solchen „Autothanatografien“³³ – autobiografischen Texten, die die Erfahrung einer lebensbedrohlichen Krankheit und der Todesnähe beschreiben – kommt besondere „narrative Kraft“³⁴ und Dringlichkeit zu und man liest sie mit stärkerer Betroffenheit. Nicht zuletzt wirken sie der gesellschaftlichen Tabuisierung von Sterben und Tod entgegen.³⁵ Neben Herndorfs *Arbeit und Struktur* wurde in der germanistischen Forschung besonders David Wagners Buch *Leben* (2013) diskutiert, das vom Überleben des an einer schweren Autoimmunkrankheit leidenden Autors durch ein Spenderorgan erzählt. Erwähnenswert ist auch Ruth Schweikerts Bericht *Tage wie Hunde* (2019), mit persönlichen und poetologischen Reflexionen der Autorin über ihre aggressive Krebserkrankung.

Texte, die autofiktional vom Sterben eines nahestehenden Menschen erzählen, wie die drei hier zu untersuchenden Werke von Pleschinski, Mayröcker und Fioretos, stellen in dieser Hinsicht ein weiteres Feld innerhalb der Thematisierung von Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart dar.³⁶ Weil auch sie autobiografisch grundiert sind, ist die Auseinandersetzung mit dem Tod dringlicher und virulenter, als es bei fiktiven Erzähltexten der Fall ist – zumindest ist dies die Erwartungshaltung, die man an solche Texte hat. Der Tod eines Elternteils oder des eigenen Lebenspartners, wie ihn diese Texte erzählen, ist sozialpsychologisch unausweichlich auch eine Form des „*memento mori*“, eine „Erinnerung an die *eigene Sterblichkeit*“, und wird von den Autor*innen auch in dieser Hinsicht interpretiert.³⁷ In diesem Sinne hat auch der Schriftsteller und Kriegsreporter Hans Christoph Buch einen mit dem emblematischen Titel *Stilleben mit Totenkopf* (2018) versehenen Essayband (die Bezeichnung ‚Roman‘ ist irreführend) publiziert, der das Sterben von Freund*innen und Bekannten sowie Fremden als melancholische Form der Zeitgenossenschaft schildert. Dazu zählt aber auch das derzeit populäre Sujet der ‚Demenzerzählungen‘,

33 Der Begriff der Autothanatografie wird aus der anglophonen Autobiografieforschung übernommen. Vgl. Franziska Gyax. „Zu Ende erzählen. Leben und Sterben im Text“. *Hermeneutische Blätter* 2 (2016): 25–32, S. 25.

34 Ebd., S. 28.

35 Vgl. Sandra Poppe. „Ästhetik der Sterblichkeit. Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen“. *KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics* 8 (2008): 223–234, S. 225.

36 Vgl. hierzu auch einen Überblicksbeitrag zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, der eine ähnliche Rubrizierung vornimmt, indem er Texte, die „das eigene Sterben beobachten“ von solchen abgrenzt, die „das Sterben der anderen beobachten“ (Zwischenüberschriften): Corina Caduff und Ulrike Vedder. „Schreiben über Sterben und Tod“. *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hrsg. von dens. Paderborn: Fink, 2017. 115–124.

37 Matthias Meitzler. *Soziologie der Vergänglichkeit. Zeit, Altern, Tod und Erinnern im gesellschaftlichen Kontext*. Hamburg: Kovač, 2011, S. 111.

die die Trauer und Melancholie beim langsamen Verlust eines geliebten Menschen beschreiben – so Arno Geigers in der Germanistik bereits des Öfteren diskutierter autobiografischer Bericht *Der alte König in seinem Exil* (2011) über die fortschreitende Erkrankung seines Vaters. In höchst experimenteller Form hat sich ferner der Dichter Michael Lentz in dem als ‚Requiem‘ unertitelten monumentalen Roman *Schattenfroh* (2018) mit dem Tod seines Vaters auseinandergesetzt, ähnlich wie bereits in der den Tod seiner Mutter literarisch verarbeitenden Erzählung *Muttersterben* (2002). Während in den autothanatografischen Narrationen der Fristgedanke, in Form des Verrinnens von Lebenszeit, extrem virulent ist, dominiert in Texten, die von anderen erzählen, die Funktion des Erinnerns an bereits abgelaufene Lebenszeit. Das vergangene Leben wird in erzählerischen Momentaufnahmen vergegenwärtigt, aber gleichzeitig auch als flüchtiges, sich entziehendes gestaltet.

In diesem Beitrag sollen drei solcher autofiktionalen Erzähltexte untersucht werden, die Leben, Sterben und Tod einer wichtigen Bezugsperson zum Thema haben. In allen wird der Fristgedanke verhandelt, aber – nicht zuletzt, weil der Tod jeweils vor Beginn des Erzählens bereits eingetreten ist – weniger vordergründig als in den Autothanatografien. Dennoch bieten die Texte vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten an die Thematik von ‚Vanitas und Gesellschaft‘: so an die Fragen, wie heute gesellschaftlich über Vergänglichkeit und Tod reflektiert wird, welche Tabus weiterhin bestehen und inwiefern die individuelle Trauer und Todesbewältigung eine literarische Form findet. Die drei Werke sind zudem noch nicht unter der Perspektive von Vergänglichkeit, Zeit und Tod sowie unter Berücksichtigung von Frühneuzeitbezügen und in Relation zum neuzeitlichen Fristgedanken behandelt worden (wie sie ohnehin von der Forschung bislang weitgehend missachtet wurden). Außerdem sind diese Erzähltexte in ihrer literarischen Ausgestaltung des Themas vielschichtig und dicht, wie der Beitrag darlegen wird.

Alle drei Werke sind als ‚literarische Requien‘ zu bezeichnen, weil in ihnen ein*e Erzähler*in vom Sterben und Tod eines nahestehenden Menschen berichtet und diese Darstellung Ausdruck von Trauer und Klage ist. Mayröcker nennt ihren Text im Untertitel ‚Requiem‘; Pleschinski spricht im Text mehrfach von seiner ‚Totenklage‘; bei Fioretos findet sich zwar keine solche Bezeichnung, aber die Szenerie des ersten Teils – eine Trauerkapelle mit dem aufgebahrten Toten – legt diesen Bezug ebenfalls nahe.

Der Begriff ‚Requiem‘ bezeichnet seit dem Mittelalter erstens die Messfeier für Verstorbene (*missa pro defunctis*) der römisch-katholischen Liturgie, die am Tag des Todes, des Begräbnisses sowie weiteren auf den Tod bezogenen Gedenk- und Jahrestagen abgehalten wird. Die Messe hat eine rituelle Funktion und dient der Vorbereitung und dem Vollzug des Abschieds von dem oder der

Toten. Zunächst feierte man mit dem Requiem den Übergang des*r Verstorbenen in eine neue Phase, die ‚Heimkehr zum Herrn‘, später dominierte aufgrund der Lehre vom Fegefeuer die Vorstellung des Hintretens vor das jüngste Gericht und der jenseitigen Läuterungszeit, und entsprechend eine Fürbitte der Trauergemeinschaft zu Gott. Zweitens bezeichnet der Begriff ‚Requiem‘ die mehrstimmige, regelhaft aus neun Sätzen bestehende chorisches-musikalische Totenmesse (diese hat ihren lateinischen Namen von den Anfangsworten des ersten Teils, *introitus*). In der Frühen Neuzeit entstand die anlassbezogene Form des Requiems, die im Dienst der Repräsentation stand und beim Tod einer ranghohen und gesellschaftlich bedeutsamen Person komponiert und aufgeführt wurde. Erst im 20. Jahrhundert finden sich musikalische Werke, in denen die Genrebezeichnung säkular gebraucht wird und somit zum Synonym für ‚Totengedenken‘ wird. Hier verstärkt sich zum Teil auch das Element der Klage – das sich in älteren Kompositionen verhalten, etwa in Form des Seufzermotivs findet (so im „Lacrimosa“ des *Requiems* von Wolfgang Amadeus Mozart) –, insbesondere, wenn die Komposition dem Gedenken an die Verstorbenen von Krieg und Gewalt dient, wie Benjamin Britten's *War Requiem*. Vereinzelt finden sich seit dem 19. Jahrhundert auch literarische Texte, die den Titel tragen (so Friedrich Hebbels später von Max Reger vertontes Gedicht „Requiem“, 1840).³⁸

Die hier im Zentrum stehenden Prosatexte sind einerseits ebenfalls solche literarischen Formen des Gedenkens und der Trauerarbeit, andererseits auch poetische *memento mori*, weil der Tod der sehr engen Bezugsperson – einmal ist es der Vater, in den beiden anderen Fällen der Lebenspartner – die Erzählinstanz unweigerlich an die eigene Vergänglichkeit gemahnt. In diesem Sinne hat Matthias Meitzler betont, dass sich das Bewusstsein von der Endlichkeit des eigenen Lebens nicht „wegdenken“ [lässt]“ und dass „[e]in wesentliches Ereignis hierfür [...] *der Tod des Anderen*“ sei.³⁹ Und der Kulturphilosoph Thomas Macho weist darauf hin, dass der „Abbruch“, die „Verweigerung“ und „Unmöglichkeit einer Fortsetzung eines Kontaktes über den Todesmoment hinaus“ mit einer nahen Bezugsperson eine der einschneidendsten Erfahrungen des Lebens sei.⁴⁰

38 Vgl., auch zu den vorangegangenen Ausführungen, Werner Jaksch und Günther Massenkeil. [Art.] „Requiem“. *Metzler-Sachlexikon Musik*. Hrsg. von Günther Massenkeil und Ralf Noltensteiner. Stuttgart: Metzler, 1998. 877–879; Reiner Kaczynski und Konrad Klek. [Art.] „Requiem“. *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hrsg. von Hans Dieter Betz u. a. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004. 452–454.

39 Meitzler 2011 (Anm. 37), S. 109.

40 Macho 1987 (Anm. 10), S. 30.

Hans Pleschinski: *Bildnis eines Unsichtbaren*

Die Vergänglichkeit von Lebenszeit wird in Erzähltexten sehr unterschiedlich erzählt. Eine extreme Dehnung erfährt sie in Hans Pleschinskis autofiktionalem Roman *Bildnis eines Unsichtbaren* (2002). Sterben ist hier kein plötzliches Ereignis, sondern vollzieht sich schleichend, umfasst die erzählte Zeit im weiteren Sinne doch mehrere Jahrzehnte, darunter jene 23 Jahre, die die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und seinem Lebenspartner Volker Kinnius währt, bis zu dessen AIDS-Tod im Jahr 2001 (im engeren Sinn wird der Zeitraum 2000 bis 2001 erzählt). Der an das Genre des Bildungsromans angelehnte Nachruf ist „Porträt, Denkmal und Totenklage für den langjährigen Lebensgefährten“⁴¹ – ein Requiem, das nach 270 Seiten mit dem schonungslos nüchternen Satz endet: „Er lag tot auf dem Boden.“⁴² Die Plötzlichkeit dieses Satzes kontrastiert mit der Duration des davor erzählten Lebens. Das dem verstorbenen Partner gewidmete Buch ist zugleich auch ein Stück Zeitgeschichte, wie Pleschinski retrospektiv bemerkt: „[I]ch musste [...] Zeugnis ablegen über grandiose, vitale, kreative Menschen, die auf grausamste Weise von uns gerissen wurden. [...] Ich gehöre tatsächlich zu so etwas wie einer Kriegsgeneration, die in Gräben lag, und die Hälfte der Kameraden ist gestorben.“⁴³

Volkers im Buch geschildertes Dahinscheiden vollzieht sich über einen Zeitraum von acht Jahren, einem Leben „wie im fortwährenden Abschied“⁴⁴. Dabei ist bemerkenswert, wie der Autor das Weiterleben seines Gefährten mit dem Hereinbrechen traumatischer HIV-Diagnosen und AIDS-Tode in seinem Umfeld kontrastiert und sich so an der Zeitstruktur der Vanitas orientiert. Immer wieder werden solche Schockmomente erzeugt, wenn es etwa heißt: „Von der Silvesterfeier 1984 in Berlin – auf der alle 25 Gäste als Telefon verkleidet erscheinen mußten – lebt, bis auf mich, niemand mehr.“⁴⁵ Die Kontingenz des Fortlebens als Einziger – eine indirekt formulierte Überlebensschuld⁴⁶ – wird mit der Paren-

41 Barbara von Becker. [Art.] „Pleschinski, Hans“. *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945* 2. Hrsg. von Thomas Kraft. München: Nymphenburger, 2003. 979–981, S. 981.

42 Hans Pleschinski. *Bildnis eines Unsichtbaren*. Roman. München: DTV, 2004, S. 271.

43 Hans Pleschinski und Hajo Steinert. „Ich will mich nicht durch das Dritte Reich identifizieren lassen“ [Interview]*. (23.05.2016). https://www.deutschlandfunk.de/60-geburtstag-von-hans-pleschinski-ich-will-mich-nicht.700.de.html?dram:article_id=354957 (Zugriff am 07.01.2021).

44 Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 28.

45 Ebd., S. 14.

46 Der Erzähler thematisiert dies erst kurz vor Schluss des Buches, nachdem er von seinem über 14 Jahre hinausgezögerten AIDS-Test berichtet: „[B]ei Überlebenden von Katastrophen, von Konzentrationslagern konnte sich ein Schuldgefühl einstellen, daß sie entronnen waren, daß andere, die sie kannten, ihr Leben gelassen hatten. *Warum sie? Warum nicht ich?* Darauf

these über die groteske Verkleidung der Partygäste kontrastiert: unbeschwerte junge Leute, die plötzlich mit einer über sie hereinbrechenden, vielfach metaphysisch gedeuteten ‚Seuche‘ konfrontiert wurden.⁴⁷ AIDS wurde in der homosexuellen Subkultur der 1980er Jahre mit dem Vanitas-Topos assoziiert, so etwa auf einem berühmten Selbstporträt von Robert Mapplethorpe, das er ein Jahr vor seinem Tod anfertigte – eine „Selbstdarstellung *als* Tod“, die die „verbreiteten [Repräsentationen] des AIDS-Kranken als ‚todbringend‘ auf[greift]“.⁴⁸ Der Künstler subvertiert mit dieser schemenhaften Fotografie seiner selbst den christlichen Bildtypus des *memento mori*, in dem ein Mann in guter gesundheitlicher Verfassung einen Totenschädel in der Hand hält (zu einer ähnlichen Selbstinszenierung siehe Abb. 1 im Beitrag von Barbara Vinken). Das ‚Versprechen‘ des Todes ist bei Mapplethorpe nicht im Schädel, sondern im Gesicht des von der Krankheit gezeichneten Künstlers zu finden.⁴⁹ Im Unterschied zu diesem unheilvollen Gestus des Schwindens ist *Bildnis eines Unsichtbaren* trotz des Erzählens von unzähligen Sterbenden, von schweren Schicksalsschlägen und der beständigen, um sich greifenden Todesangst nicht nur von Melancholie, sondern auch von Glücksmomenten geprägt: „Immer wollte ich zugunsten eines reichen Lebens erzählen, erzähle aber vom Tod. [...] Das Heitere darin scheint flüchtiger zu sein als das Traurige.“⁵⁰ Es ist dies eine durchaus abgründige Formulierung, denn wenn das Traurige weniger volatil ist als das Heitere, so bleibt dieses zwar bestehen – ist also nicht der Vanitas unterworfen –, ist zugleich aber dasjenige Gefühl, das der Autor eben nicht ins Zentrum seines Berichts stellen möchte. Die Trauer grundiert mithin auch das retrospektive Erzählen von Glück und lustvollen Erlebnissen.

Der Erzähler ist von den Künsten des Barock fasziniert.⁵¹ Er empfindet eine besondere Affinität zur Dichtung von Andreas Gryphius und artikuliert sich selbst an manchen Tagen, „[i]n einer Phase der Begeisterung für barocke Poe-

gab es keine Antwort, es sei denn, sie lag in einer Art von Demut. Die Toten überantworteten sie einem.“ Ebd., S. 241.

47 Vgl. Susan Sontag. „Aids und seine Metaphern“ [1988]. *Krankheit als Metapher / Aids und seine Metaphern*. Übers. von Holger Fliessbach. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2016. 75–149, u. a. S. 109–110.

48 Brigitte Weingart. *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 255.

49 Vgl. Emmanuel Daydé. „Robert Mapplethorpe“. *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Ausst.-Kat. Paris: Musée Maillol, 2010, S. 187.

50 Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 168.

51 Vgl. Benthien 2011 (Anm. 2), S. 194–197; Friedrich Vollhardt. „Der Herzog, die Künste und das Leben. Hans Pleschinski und die deutsche Barockliteratur“. *Eleganz und Eigensinn*. Hrsg. von Laura Schütz und Kay Wolfinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019. 117–126.

sie“, ausschließlich in Alexandrinerversen, „mit Gedankenumschwung nach der dritten Betonung“.⁵² Zwar wird der Umstand, dass alles „eitel und flüchtig“⁵³ ist, wiederholt bemerkt, ebenso aber dessen Gegenteil bewiesen. Ausgelöst durch das wegen der AIDS-Krise zerbrochene „Daseinsgefüge“⁵⁴ nimmt das Buch auf die „barocke Weltauffassung“⁵⁵ mit ihrer Antithetik von *contemptus mundi* und *carpe diem* Bezug:

Nachts schrieb ich meistens. Gedichte wenn es mir schlecht ging, wenn ich Angst vor der Zukunft bekam:

*Ich glaub an fünf Minuten Seligkeit,
das ist mein Reich
vor allem Dunkel
und Nachgeschmack
für tausend Jahre Tod.*⁵⁶

Man kann das kleine Gedicht mit Marquard lesen und die „fünf Minuten Seligkeit“ als Augenblick der Erfüllung deuten, welcher der Endlichkeit, den „tausend Jahre[n] Tod“ etwas entgegensetzt. Im gleichen Sinne erzählt Pleschinski von vielen innigen Begegnungen mit Menschen oder von beglückenden Erlebnissen mit Kunst. In der autofiktionalen Rollenfigur ‚Hans P.‘ beschreibt er die jugendliche Schönheit und erotische Ausstrahlung seiner wechselnden Partner. Kontrastiv dazu werden in Analepsen und Prolepsen – ähnlich der Synchronizität des Vanitas-Topos – Phasen des körperlichen Verfalls Volkers dargestellt, den „unablässige Krankheiten“ in kürzester Zeit „scheinbar“ zu einem „Greis“ gemacht hatten und der sich aus Scham zunehmend dem Blick seines Freundes entzieht: „Die[se] Veränderungen mussten“, so nimmt der Ich-Erzähler an, „eine eigene Qual sein für einen Menschen, der, wie man so sagt, ein geborener Ästhet war, bei dem sich die Liebesbriefe von Frau und Mann stapelten“.⁵⁷ An anderer Stelle heißt es: „Wie jedoch durch Nöte eine innere Würde wuchs, so wurde der Körper, der seine Hinfälligkeit offenbart hatte, auf andere Weise stark, nämlich als

⁵² Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 175.

⁵³ Ebd., S. 18.

⁵⁴ Ebd., S. 169. Siehe dazu auch die folgenden Nachweise: „Ich selbst sah mich, je nach Befindlichkeit und Blickwinkel, als noch Lebenden oder schon Toten.“ „Seit 1983 stieg bei jeder Erkältung, körperlichen Veränderung die Gewissheit auf: Aids bricht aus. Nun beginnt dein Sterben. [...] Es gab keine tragfähigen Gedanken, die hinter den Tod reichten. Das Sterben sollte, wenn es möglich war, nicht zu qualvoll verlaufen. Lieber rasch als vielleicht drei Monate länger.“ Ebd., S. 171 und 200–201.

⁵⁵ Ebd., S. 11.

⁵⁶ Ebd., S. 99.

⁵⁷ Ebd., S. 34.

der verwundbare, vergänglichere, umso kostbarere.“⁵⁸ Diese Beobachtung korrespondiert mit einem Gedanken Sigmund Freuds, wonach der „Vergänglichkeitswert“ eine „Wertsteigerung“ impliziere und ein „Seltenheitswert in der Zeit“ sei.⁵⁹ Das Sterben des Freundes wird erlitten, aber auch bewusst und intensiv gelebt. Die Länge des Abschieds steht im deutlichen Kontrast zum Vanitas-Topos mit seiner Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit, gleichwohl wird dieser immer wieder aufgerufen, um das aufscheinende Bewusstsein der Endlichkeit abzubilden.

Der Roman schließt zwar chronologisch mit Volkers Tod, weist aber beständige Zeitsprünge auf. So finden sich auch in die Narration eingewobene Gespräche zwischen Hans P. und dem bereits verstorbenen Volker – durch Kursivierung hervorgehoben, aber ohne Namensangaben, dadurch einen fingierten oder inneren Dialog markierend. Vier kurze Auszüge sollen dies verdeutlichen (aus den Inhalten und dem Kontext wird deutlich, dass die zweite mit einer Replik Volkers beginnt, in den anderen spricht jeweils zuerst Hans):

- *Und meine Totenklage! Ich schäme mich. Sie scheint mir viel zu lustig zu werden.*
- *Es gibt kein Gesetz dafür, wie ein Nachruf werden muß ... Wir haben Bitteres erlebt. Aber wir sind nicht dem Trübsinn verfallen.*

- *[...] Ein Buch über den Tod muß immer ein Buch über das Leben sein.*
- *Das ist es wohl auch, mein teurer Verblichener.*
- *Ich habe nicht als Tragödie gelebt!*

- *Ich sollte mit meiner Seele allmählich unter die Lebenden zurückkehren.*
- *Das wäre nicht falsch.*
- *Ich fühle mich schwach ohne dein Echo.*
- *Unsinn. Dann gibt es nur die Möglichkeit, stärker zu werden.*
- *Du wirst so ... transparent, Volker.*
- *Das liegt am Vergehen der Zeit.*

- *Du wirst unsichtbar, Volker. Nein, fluoreszierend. Ein Konturenschimmer. Ich kann mir dich jung vorstellen, alt, wie in den Zeiten dazwischen.*
- *So ist das nach einer Weile.*
- *Das Leben.*
- *Das Leben.*
- *Die Ewigkeit.*
- ⁶⁰

58 Ebd., S. 190.

59 Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“ [1916]. *Gesammelte Werke* 10. Hrsg. von Anna Freud u. a. London: Imago, 1949. 358–361, S. 359.

60 Pleschinski 2004 (Anm. 42), S. 100, 164, 192 und 231.

Dieser Dialog mit dem ‚teuren Verblichenen‘ verweist auf dessen körperlose und unsichtbare Präsenz. Durch die literarische Strategie der Vergegenwärtigung wird die von Macho thematisierte Unmöglichkeit der Fortsetzung des Kontakts nach dem Tod außer Kraft gesetzt. Der imaginierte Dialog ist eine Form des Trostes, die im Kontrast zum melancholischen Thema der Erzählung von einer großen Liebe und deren Ende steht – eine gemeinsame Geschichte, über die es auf der letzten Seite des Buches heißt, dass sie fortbesteht: „Es war nichts annullierbar.“⁶¹

Aris Fioretos: *Die halbe Sonne*

Das Element des literarischen Totengesprächs setzt auch Aris Fioretos ein. Auch er wählt in *Die halbe Sonne. Ein Buch über einen Vater* (2012) eine die Chronologie invertierende Erzählweise. Das Sterben des eigenen Vaters – der im Alter an Demenz und Parkinson litt und zuletzt querschnittsgelähmt war – wird nicht als Verfallsgeschichte erzählt. Vielmehr bildet dessen Tod den Auftakt, danach geht die Narration zurück bis zu seiner Jugend, auch hier also eine Art Bezugnahme auf die nichtlineare Zeitstruktur der Vanitas. Fioretos bezeichnet diese Inversion am Totenlager des Vaters als einen „Rückwärtsgesang“: „[I]ch habe vor, mich zurückzuarbeiten. Jedes neue Tableau wird ein Schritt – ein Jahr, ein Atemzug – zurück zu der Zeit, bevor du Papa wurdest. Das Ende wird dein Anfang sein.“⁶² So weist auch dieser Text einen generellen Bezug zu musikalischen Formen auf, nicht aber konkret zu der des Requiems. Der in Prosa verfasste ‚Gesang‘ – bestehend aus literarischen Bildern, Szenen, Berichten, Notizen, Dramoletten – ist in drei Teile gegliedert: Der kurze erste Teil erzählt vom Tod des Vaters und der Konfrontation mit dessen aufgebahrtem Leichnam, der lange zweite das Leben des Vaters rückwärts bis ins Jahr 1960, in dem sowohl der Erzähler als auch der Autor geboren wurden. Der kurze dritte Teil berichtet autofiktional von dessen Geburt.⁶³ Das Leben des aus Griechenland stammenden, über Österreich nach Schweden migrierten Vaters wird in dieser biografischen Narration also durch die Geburt des Erzählers sowie den Tod des Vaters gerahmt; der Mittelteil widmet

⁶¹ Ebd., S. 271.

⁶² Aris Fioretos. *Die halbe Sonne*. Übers. von Paul Berf. München: Hanser, 2012, S. 41.

⁶³ Zu der durch diesen Aufbau gegebenen zyklischen Struktur, wonach jeweils die Mutter ein einschneidendes Ereignis (den Tod ihres Mannes, die Geburt ihres Sohnes) in ähnlichen Worten ankündigt, vgl. Sonja Klein. „Lebenslauf. Die Geburt der Väter oder genealogisches Erzählen in Aris Fioretos’ ‚Die halbe Sonne‘“. *Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft* 8 (2015): 85–103, S. 89 und 99.

sich der mehr als fünf Dekaden umfassenden Zeitspanne, in der beide, Vater und Sohn, ‚auf der Welt sind‘ und rekapituliert das Leben des griechischen Vaters in Österreich und Schweden.

Teil I ist geprägt von überwältigendem Pathos und tiefer Trauer, ausgelöst durch die Anwesenheit des Leichnams, was durch die im Buch durchgängig gewählte Tempusform des Präsens verstärkt wird:

Zwei Nächte und eine Flugreise später betritt der Sohn die Kapelle. Der Mann vom Bestattungsunternehmen schließt hinter ihm die Tür. Allein, denkt er – dann ändert er seine Meinung.

Die Bahre ist in die Mitte des Raumes gerollt worden. Entlang der Wände stehen Stühle. Am Kopfende flackern Kerzen. Es fällt ihm schwer, hinzugehen, er tut was er kann, um den Vater nicht anzusehen. Trotzdem wird die Aufmerksamkeit dorthin gezogen. [...]

Während der Sohn versucht, sich an die Situation zu gewöhnen, verstreicht die Zeit. Er staunt über alles, was die Welt enthalten kann. Stille. Pulsschläge. Parkettboden. Belüftungsschacht, Metallbahre, Laken, Tod.⁶⁴

In der zitierten Passage – wie im Buch insgesamt – ist die Wahl der dritten Person signifikant, signalisiert sie doch zugleich eine schreibende Distanzierung vom Erlebten, die zum Tempus des Präsens gewissermaßen in einer Spannung steht. Erzählt wird, was die Welt in dieser angehaltenen Gegenwart enthält: Zeit, die verstreicht, aber auch sinnliche Wahrnehmungen des Erzählers, Materie, Dinge – und einen Toten. Dieser wird beim Betreten der Kapelle zunächst als körperliche Präsenz erfahren, dann in seiner nicht mehr menschlichen Abwesenheit (an-)erkannt, wie die Auflistung unterstreicht. Der daran anschließende Abschnitt, „Die Dinge, die der Sohn sieht, als er den Vater zum letzten Mal sieht“, vertieft das literarische Verfahren der Liste, was auch als Bewältigungsstrategie dieser existentiellen Situation erkennbar wird:

4 Wände, keine Fenster
 2 Türen
 Ziegelsteine, rot und unübersichtlich
 2 Kerzenständer, 6 Kerzen (alle angezündet),
 1 Schachtel *Solstickan*-Streichhölzer
 1 Reihe Gesangbücher + Neues Testament
 1 Metallbahre
 2? 3? Laken
 Auf dem Laken über dem Brustkorb: *Eigentum des Bestattungsinstituts Axelson*.⁶⁵

⁶⁴ Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 9–10.

⁶⁵ Ebd., S. 11.

Weil ‚der Sohn‘ nicht vergessen will, was er sieht, aber in der Kapelle nichts zum Schreiben bei sich hat, reißt er ein Blatt aus einem der Gesangbücher heraus – dokumentarischer, aber überdies hilflos anmutender Impuls eines Schriftstellers. Der Leichnam wird auch in dieser Auflistung nahezu ausgespart (nachdem in der ersten das Abstraktum ‚Tod‘ stand); lediglich die Bahre auf und die Laken in denen er liegt, werden benannt. Selbst der im Zitat erwähnte Brustkorb des Vaters ist nun scheinbar verdinglichtes ‚Eigentum des Bestattungsinstituts‘, was als Aussage durch die Endstellung innerhalb der Liste verstärkt wird.

Die übernächste Miniatur heißt „Die Streichholzzeit“ und handelt vom Ausharren des Sohnes an der Bahre des Toten:

Dort liegt der Vater, hier sitzt er. Sie sind viele Male zuvor allein gewesen. Dies wird das letzte Mal sein. Er schaut auf die Uhr und beschließt, für jeden Tag, den man trauern soll, eine Minute zu bleiben. Weil er nicht weiß, wie er sonst Abschied nehmen soll? Weil das der Anzahl an Streichhölzern in einer Schachtel entspricht?⁶⁶

Deutlich wird eine Unsicherheit, ein Fehlen von Ritualen. Mit Norbert Elias gesprochen, sind dies Auswirkungen des „Informalisierungsschub[s]“ im Umgang mit Sterbenden und Toten, eines Verlusts an Verhaltensroutinen und Gesten: Der oder die Einzelne ist in dieser Situation auf sich selbst zurückgeworfen, die Ungeformtheit der Sterbesituation gleicht einem „weiße[n] Fleck auf der sozialen Landkarte“⁶⁷. Fioretos beschreibt in der Szene des um seinen Vater trauernden Sohnes in diesem Sinne ein *ad hoc* erfundenes Traueritual: 40 Minuten wird er bei dem Leichnam sitzen, was eine Korrespondenz zum ‚40-Tage-Requiem‘ herstellt, wie es in der hier relevanten griechisch-orthodoxen Kirche praktiziert wird (dem sog. *Mnimosino*⁶⁸), aber auch in anderen Religionen sind 40 Tage ein bedeutsamer Gedenkzeitraum, so im Islam oder im ‚Sechswochenamt‘ des Katholizismus. Bei Fioretos entspricht die Zahl 40 überdies den Streich-

⁶⁶ Ebd., S. 12.

⁶⁷ Norbert Elias. „Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen“ [1982]. *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen. Humana conditio. Gesammelte Schriften* 6. Hrsg. von Heike Hammer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 9–68, S. 33–34.

⁶⁸ „Neben der persönlichen Trauerarbeit, dem Aufsuchen, Bestellen und Beweihräuchern des Grabes und dem Entzünden des ewigen Lichtes, spielt die wichtigste Rolle beim Totengedächtnis das Requiem („Mnimosino“), eine offizielle Gedenkfeier mit einem festgelegten Ablauf. Grundlage dafür ist die feste Überzeugung, durch Fürbitte zu Gott auch nach dem Tod noch etwas für die Verstorbenen erreichen zu können. Die Requien finden nach Ablauf bestimmter Zeiträume statt (3, 6, 9, 40 Tage, 3 Monate, ½ Jahr, 1 Jahr). Aber nur die Feiern nach 40 Tagen und nach einem Jahr werden größer begangen. [...] Die großen Gedenkfeiern, zu denen offiziell eingeladen wird, erfolgen im Anschluß an den Sonntagsgottesdienst in der Kirche.“ Marianna Nestoris. „Alles ist Staub, alles ist Asche, alles ein Schatten“. Sterbesitten und Trauerbräuche im ländlichen Raum Nordgriechenlands“. *Ohlsdorf. Zeitschrift für Trauerkultur* 71.4 (2000): 19–26, S. 23.

hölzern, die er in einer Schachtel bei dem Toten findet („Mikado mit vierzig Streichhölzern. Wenn alle Hölzer entfernt sind, bist du kein Papa mehr.“⁶⁹).

Im Mittelteil ist auch dieser Text, ähnlich wie Pleschinskis, passagenweise heiter und leicht. Der Tote wird – nicht zuletzt in zahlreichen Dialogen mit seinem Sohn – verlebendigt und zeigt hier seine geistige Vitalität. Die Formulierung seiner sechsjährigen Enkelin aufgreifend („Opa ist gesterbt“) tritt er im Text in der Rollenfigur des ‚GESTERBTEN‘ auf:

EIN SOHN: Vielleicht sind Erinnerungen wie Hölzer.

DER GESTERBTE: Streichhölzer?

EIN SOHN: Sie flammen auf, spenden für einen Moment Licht, erlöschen.

DER GESTERBTE: Woraufhin das Vergegenwärtigte zu dem zurückkehren kann, was es am besten kann?

EIN SOHN: Was meinst du?

DER GESTERBTE: Im Verborgenen zu wirken?

EIN SOHN: Schon möglich ...

DER GESTERBTE: Danke, aber nein danke. Erinnerungen müssen wie Reibflächen betrachtet werden.⁷⁰

Der Dialog greift das Leitmotiv der *Solstickan*-Zündhölzer wieder auf: Wie auch die in der Kapelle stehenden Kerzen sind sie – im Aufflackern und Erlöschen – ein Vanitas-Symbol. Das Licht der brennenden Hölzer wird zur Vergegenwärtigung des Abwesenden, so der Sohn. In der Version des ‚Gesterbten‘ wirkt es eher im Verborgenen. Die Erinnerungen als ‚Reibflächen‘ bringen demnach ihr ephemeres Feuer selbst hervor. Sonja Klein bezeichnet das Dingsymbol der Streichhölzer in Anlehnung an Marcel Proust als „*mémoire involuntaire*“, insofern sie in der Eingangssequenz „zum Auslöser der nachfolgenden Aufzeichnungen werden und schließlich nicht nur das erzählerische Verfahren des Buches“ – jedes der Tableaus als ein kurzzeitig aufflammendes ‚Streichholz‘ –, „sondern auch dessen Titel begründen“⁷¹, denn auf der Streichholzschachtel ist eine Sonne (schwed. *sol*) zu sehen, das Markenzeichen dieser in Schweden sehr bekannten Zündhölzer.⁷²

⁶⁹ Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 13.

⁷⁰ Ebd., S. 87.

⁷¹ Klein 2015 (Anm. 63), S. 90.

⁷² Vgl. Fioretos 2012 (Anm. 62), S. 11; weitere Textstellen, die den Titel aufschlüsseln, sind: S. 26, wo der Vater dem Sohn eine halbierte Apfelsine entgegenhält: „Du bekommst sie von mir – eine halbe Sonne!“, sowie S. 191, wo der Bauch der mit dem Autor schwangeren Mutter als „eine riesige Apfelsine. Eine Galaxie. Die andere Hälfte der Sonne“ bezeichnet wird.

Insgesamt ist festzuhalten, dass der Effekt des Rückwärtserzählens hier eine tröstende Wirkung hat. Die vergehende Lebenszeit des Vaters wird nicht durch die Frist („Deadline“) des Todes bedroht, sondern entfaltet sich von diesem zurück bis zur Geburt des Erzählers. Vielleicht ist es gar eine säkulare Form des Erlösungsgedankens, in dem Sinne, dass mit dem Tod ein innerweltliches ‚ewiges Leben‘ in der Literatur beginnt – eine implizite Verbindung von eschatologischer Ewigkeitsvorstellung und der Idee des Weiterlebens in der Kunst. Die eigene Geschichte und die des Vaters werden korreliert: ein „genealogisches Erzählen“⁷³, das auch durch die Kontinuität der Generationen tröstet und Finalität verspricht.

Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*

Auch Friederike Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* (2001) wählt eine besondere Form des Erzählens von Vergänglichkeit und Tod. Die Dichterin verknüpft lyrische und prosaische Passagen, in denen sie den Verlust ihres Lebenspartners beklagt.⁷⁴ Der Text wird durch Prolepsen, Analepsen, Iterationen sowie Tempuswechsel strukturiert, die eine Asynchronizität und Nichtlinearität der Erzählung erzeugen. Zu Beginn heißt es: „ich hatte es jahrelang in meinem Bewußtsein vorvollzogen, ich hatte ihn gesehen, leblos in einem Winkel seines Zimmers, auf seiner Bettstatt“⁷⁵. In dieser Antizipation von Jandls Tod offenbart sich ein beständiges Endlichkeitsbewusstsein. Wiederholt wird auch die Realisation des tatsächlichen Todes in Worte gefasst, ein Anblick, der die Erzählerin heimsucht:

So 1 Zähnchen vielleicht mit seinem Zähnchen vielleicht, während sein Kopf 1 wenig nach links gebettet, so 1 Zähnchen vielleicht: in die Oberlippe eingebissen, als er, schon leblos, unter dem Leichentuch, *sein strenges Gehirn, der flüsternde Genius*, hatte seine WÜRDE in die Urinflasche daß es raschelte wie Fließpapier, statt Blut quillt es weiß aus dem Finger.

[H]abe deine Hand nicht mehr berührt, deine Hand deinen Mund deine Augen, 1 wenig *ingesegnet* die Lippe, 1 wenig eingesogen die Lippe Oberlippe während sein Kopf nach links ganz wenig nach links gerückt, leblos unter dem Linnen, *ach ich will nicht mehr weiden* will nicht mehr leben will nicht mehr lesen, will nicht mehr weiden, sperre auf, höre

⁷³ Klein 2015 (Anm. 63), Untertitel.

⁷⁴ Womit sie sich der Schreibweise Jandls annähert; vgl. Gisela Ecker. „Gender in the Work of Grief and Mourning: Contemporary ‚Requiem‘ in German Literature“. *Women and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture, 1500–2000*. Hrsg. von Helen Fronius und Anna Linton. Rochester, NY: Camden House, 2008. 203–219, S. 204.

⁷⁵ Friederike Mayröcker. *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, S. 9.

dich mit mächtiger Stimme HALLO! HALLO!, und meine Stimme, besänftigend dich deine Furcht jemand Fremder sei eingedrungen.

Ach wie lang gewachsen müssen seine Fingernägel jetzt schon sein, oder verfärbt, oder abgefallen, wie bleich seine Hände, wie lang seine Haare. Die Oberlippe *ingenäht* 1 wenig *ingenäht schmachtend* *ingenäht*, unter dem Leichentuch, dieses Zähnchen Zähnchen als er lag, leblos unter dem Linnen, dieses Zähnchen das Zähnchen der Oberlippe 1 wenig einziehend ganz wenig, Kopf nach links gedreht, ganz EINGESCHOTET, wie schlafend, das unterkühlte Hemd.⁷⁶

Diese Passagen stehen kurz hintereinander im Text. In poetischer Verdichtung wird der traumatische Moment mehrmals mit repetitiver Wortwahl erzählt. Zusammen gelesen erzeugen diese Zitate eine reflexive Zeitlichkeit: die erste Passage als erinnerter Augenblick der Todeserkenntnis, die Wahrnehmung der Leblosigkeit des geliebten Mannes, über den in der dritten Person beobachtend gesprochen wird, aber auch die Beschreibung seines Krankenzimmers („Urinflasche“⁷⁷); die zweite Passage als vergebliche Adressierung des Toten („deine Hand deinen Mund deine Augen“), dann aber immer distanzierter („die Lippe“) bis hin zum erneuten Wechsel in die dritte Person („sein Kopf“), was die Realisation der finalen Getrenntheit zwischen ihm und ihr abbildet – unheimlich darin das „mit mächtiger Stimme“ zu hörende „HALLO! HALLO!“ –; die dritte Passage als temporaler Sprung – vielleicht in die Jetztzeit des Schreibens? –, in der das entsetzliche Bewusstsein vorherrscht, dass auch der erdbestattete Leichnam noch der Zeit unterworfen ist.

Exemplarisch zeigt sich hier das poetische Verfahren dieses *Requiem*: Wie bei einer musikalischen Komposition werden Motive der Klage und Trauer eingeführt, wiederholt, variiert. Den drei Passagen gemein ist die Wendung von der eingebissenen, eingezogenen, *ingenähten* Oberlippe des Verstorbenen, die Erwähnung von dessen leicht schief liegendem Kopf sowie des dreifachen „leblos“ unter dem Leichentuch, dem Linnen liegenden Körpers. Die Intimität eines Blicks auf den Toten, der sich nicht mehr wehren, nicht ‚zurückblicken‘ kann, wird schmerzhaft erfahrbar – und mittelbar, durch die Wahl ebendieser Worte, auch als unerträglich gekennzeichnet.⁷⁸

⁷⁶ Ebd., S. 17, 18 und 21.

⁷⁷ Ecker bemerkt dazu treffend: „[S]he continuously breaks taboos by moving towards embarrassing zones of household disorder – moths, dirt, and odors, of all kinds of weaknesses and disabilities: Note the striking juxtaposition of ‚Urinflasche‘ and ‚Würde‘ [...] in the same phrase.“ Ecker 2008 (Anm. 74), S. 211.

⁷⁸ „The closing – and final – look at the dead body in *Requiem* has found much attention in reviews. The relentless description and refusal to heroicize the dead, as well as its tenderness and linguistic precision make for a dense and multifaceted prose form.“ Ebd., S. 210.

Kontrastiv dazu steht eine Erinnerung an Jandls Körper zu Lebzeiten, die die Erzählerin in Form des Berichts an den gemeinsamen Freund Leo N. erzählt:

[E]r lag unbedeckt, es war Hochsommer, mit weißer glänzender Haut, anmutig halb auf die linke Seite die Beine 1 wenig angezogen so daß man zwischen den Schenkeln das Geschlecht silbern von Schweiß *höchst träumend*, usw., sage ich zu Leo N., es war 1 Himbeertropfen an seinem Finger, seine Brille verrutscht, ich glaube hochgerekte Klaue Huf, und hob den Arm, die Schädel Amphore.⁷⁹

Es ist eine weitere intime Szene, die diese Eigenschaft nicht nur deswegen aufweist, weil durch poetisch ‚dichte Beschreibung‘ auch verborgener Körperzonen Nähe erzeugt wird – und durch die Verschränkung von Schweiß und Himbeertropfen Eros und Süße evoziert. Sondern auch, weil Jandl im Schlaf dem detailerkundenden Blick seiner Partnerin fast ebenso passiv ausgeliefert war wie später als Toter. Wie Gisela Ecker bemerkt hat, ist Mayröckers Prosa – selbst in solchen Details verlorener, glückstrunkener Innigkeit – von ‚Gesten der Trauer‘ durchzogen. Dies erweist sich, im Vergleich mit den anderen beiden literarischen Texten mit männlichen Ich-Erzählern, als gender-spezifische, ‚weibliche‘ Gebärde.⁸⁰ Die intensive Darstellung des Leids soll auch die Leser*innen affizieren.

Ähnlich wie bei Pleschinski und Fioretos zeichnet sich Mayröckers Text durch Zeitsprünge aus: Der Tote wird als (noch) Lebender porträtiert und verschiedene Lebensphasen werden miteinander verschränkt. In einer Sequenz etwa wird sie von ihrer Dichterfreundin Elke Erb als „WAISENKIND“ bezeichnet, und diese wird mit den barock anmutenden Worten „jammervoll ist der Tod, erbärmlich ist der Tod, 1 Zerbercher und Verstörer ist der Tod“ zitiert.⁸¹ Wenig später bemerkt die Erzählerin über sich und Jandl retrospektiv „noch leben wir noch sprechen wir zueinander noch blicken wir einander ins Auge, noch sind wir da“, woran sich die Bemerkung anschließt, „hatte an seinem Grab das Gefühl, ich müsse ihn ausgraben“.⁸² Solche den Lesefluss irritierenden Tempus- und Zustandswechsel finden sich immer wieder, zuweilen mitten im Satz (hier anhand des Wechsels vom Präteritum zum Präsens gleich zu Beginn):

⁷⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 36.

⁸⁰ Vgl. Ecker 2008 (Anm. 74), S. 214; siehe auch: Gisela Ecker (Hrsg.). *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. München: Fink, 1999.

⁸¹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 10.

⁸² Ebd., S. 16.

[I]ch ging in sein Zimmer, an sein Bett das leer ist und sage zu ihm *heute geht es mir besser*, aber ich denke: ich habe die Lebenshoffnung NICHT MEHR, um 3 Uhr früh fällt mir das Wort Arezzo ein, denke nur dein bester Freund ist nicht zu deinem Begräbnis gekommen, sage ich zu ihm [...].⁸³

Jandls leeres Zimmer ist Ort der Konfrontation mit Abwesenheit, von der sich die ‚Hinterbliebene‘ immer wie aufs Neue überzeugen muss.

Im Vergleich zu den anderen beiden Texten, die im Sinne Freuds eher als Trauerarbeit zu beschreiben sind,⁸⁴ ist Mayröckers von ostentativer Melancholie sowie affektgewaltiger Klage – „Es ist so 1 UNGLÜCK es ist 1 UNGLÜCK, ich schreie, werfe die Teekanne auf den Tisch, schreie NEIN NEIN, *er war ganz beige er war ganz beige*.“⁸⁵ – geprägte Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit und Tod assoziativer und zugleich stärker poetisch geformt. Sie verweilt in einem Zustand des Ungetröstetseins und verweigert sich Freuds impliziter Forderung nach einem natürlichen Ende der Trauer.⁸⁶ Ähnlich wie Pleschinski und Fioretos adressiert auch sie den Toten verbal – nur dass dieser eben nicht antwortet. Es sind keine fingierten Dialoge, sondern einsame Monologe, die Absenz erfahrbar machen.⁸⁷ Derart wird die „unerträgliche Differenz“ spürbar, „die zwischen den lebendigen Zungen und den unerbittlich verschlossenen Leichenmündern klafft: hoffnungslos, wie eine tiefe Wunde“.⁸⁸ In diesem Sinne lässt sich die in Mayröckers Werk oft zu findende Konvention deuten, das Pronomen ‚ein‘ und die Zahl ‚eins‘ numerisch zu schreiben: Im *Requiem für Ernst Jandl* hebt sie damit auch die Traurigkeit ihrer ‚vereinzelten‘ Existenz hervor.

Trotz des Verwebens unterschiedlicher Zeitebenen wird die Welt in ein ‚Vorher/Nachher‘ – in ein „Das hat er noch erlebt / das hat er nicht mehr erlebt“⁸⁹ – gegliedert. Die temporale Ordnung umfasst selbst die Uhrzeit von Jandls Tod als wiederkehrende Zäsur. Um die „Mittagsstunde“ notiert sie: „stopfe mir 1 BUNCH

⁸³ Ebd., S. 34.

⁸⁴ Vgl. Sigmund Freud. „Trauer und Melancholie“ [1917]. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. 13. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011. 173–189.

⁸⁵ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 17.

⁸⁶ „Mayröcker’s mourning self is fundamentally inconsolable [and] develops a specific poetics of indeterminable mourning through which she joins critical voices that contradict Freud’s orderly view of a ‚natural end‘ to the mourning process.“ Ecker 2008 (Anm. 74), S. 213.

⁸⁷ Mayröcker greift zwar die von einem ihrer Gesprächspartner formulierte Hoffnung, „vielleicht ist es so, daß man weiter mit diesem HERZ- und LIEBESGEFÄHRTEN sprechen kann nämlich weiter Gespräche führen kann und vermutlich die Antworten darauf erwarten darf“ auf, ihr Text verdeutlicht zugleich deren Vergeblichkeit. Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 13.

⁸⁸ Macho 1987 (Anm. 10), S. 13.

⁸⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 22.

Buschen Sträußchen Bouquet Karfiol ins Maul [...] *da hatte er noch 6 Stunden zu leben*, stopfe mir dieses Zeug ins Maul statt dir zu helfen, sage ich zu ihm, aber er hört mich nicht mehr“.⁹⁰ Der Tod ist unwiderrufbar – und in jeden folgenden Tag eingeschrieben. Seit dem Verlust ihres Lebensgefährten sind Alter und Tod herausragende Themen in Mayröckers Spätwerk, die auch den Werkbegriff an sich unterminieren: „Wie lässt sich mit dem nahenden ‚letzten Wort‘ umgehen, wenn Leben und Schreiben so eng miteinander verbunden sind wie bei Mayröcker?“⁹¹, fragt Alexander Schwieren. In ihren Texten finden sich auch Beschreibungen des eigenen gealterten Körpers – „die gemergelten Füße, der faltenverschnürte Leib“⁹² und im *Requiem* notiert sie: „meine END VERSTAUBUNG steht schon bevor“⁹³. Mit dem ‚Staub‘ wird nicht nur ein Kohelet entstammendes Vanitas-Bild aufgegriffen („Es ist alles aus Staub geworden und wird wieder zu Staub.“; Koh 3,20^{LUT}). Vielmehr nimmt der Tod des Gegenübers, mit dem das Ich symbiotisch verbunden war, die eigene Hinfalligkeit, den eigenen Tod vorweg.

Resümee

Ein Ergebnis dieser Untersuchung ist, dass die drei literarischen Texte den Fristgedanken zum Teil anders fassen als Marquard, was damit zusammenhängt, dass hier retrospektiv über ein Leben erzählt wird. In Pleschinskis *Bildnis eines Unsichtbaren* und Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* steht eher der Aspekt von Mortalität bzw. Endlichkeit des Partners im Zentrum, demgegenüber finden sich in Fioretos’ *Die halbe Sonne* auch Reflexionen, die den Tod des Vaters als Vollendung bzw. Finalität deuten, was unter anderem die Komposition des Textes nahelegt. Dieser Unterschied hängt mit der Stellung des erzählenden Ich zum Verstorbenen zusammen, ist es doch von Bedeutung, ob es ein Elternteil oder der Partner war, und ob der Mensch im hohen Alter oder ‚vor der Zeit‘ starb. In allen drei Texten ist der Tod des Anderen vor Beginn der Narration bereits eingetreten, dessen Lebensfrist abgelaufen. Die Texte setzen temporale Verfahren ein, bearbeiten die erzählte Zeit mit literarischen Mitteln: Neben Formen des fragmentarischen und episodischen Erzählens sowie bei Fioretos des Rückwärtserzählens sind dies sowohl Verfahren

⁹⁰ Ebd., S. 42. Karfiol ist das österreichische und süddeutsche Wort für Blumenkohl.

⁹¹ Alexander Schwieren. „Alterswerk‘ als Schicksal. Max Frisch, Friederike Mayröcker und die Poetologie des ‚Alters‘ in der neueren Literatur“. *Zeitschrift für Germanistik* 22.2 (2012): 290–305, S. 293.

⁹² Friederike Mayröcker. *brütt oder Die seufzenden Gärten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 211; zit. nach Schwieren 2012 (Anm. 91), S. 299.

⁹³ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 38.

der Duration und Wiederholung als auch Verfahren der Verdichtung.⁹⁴ Sie finden sich im Todesmoment kondensiert, der in allen drei Texten die zentrale Zäsur ist – während diese Zäsur bei autothanatografischen Texten die als Widerfahrnis erlebte Krankheitsdiagnose ohne Aussicht auf Heilung darstellt.⁹⁵ Besonders bei Mayröcker ist auch der ‚Augenblick‘ auf den toten Körper leitmotivisch: als Moment der Heimsuchung.

Vanitas wird in den drei Werken anhand des sterbenden Körpers erfahrbar, der als fragil und kostbar beschrieben wird.⁹⁶ Da es Männerkörper sind, ist dies umso bemerkenswerter – und stellt auch einen deutlichen Unterschied zum Motiv der Vergänglichkeit (von weiblicher Schönheit) in der Frühen Neuzeit dar.⁹⁷ Dem *memento mori*, das die Ich-Erzähler*innen durch den Tod ereilt, entspricht die literarische Form des ‚Requiems‘ als eines Gedenkens, Klagens und Präsenthaltens: eine säkulare Form der Totenmesse mit elegischem Gestus, gelegentlich durch Rückbezüge zum Barock wie auch den Einsatz von Vanitas-Symbolen und -Motiven unterstützt. Der Vergänglichkeit und Abwesenheit stehen literarische Verfahren der Vergegenwärtigung der geliebten Person gegenüber. Exemplarisch hierfür sind die imaginierten Dialoge mit dem ‚Verblichenen‘ bzw. ‚Gesterbten‘ bei Pleschinski und Fioretos, aber auch die vergebliehen Adressierungen Mayröckers, weil sie von der fortwährenden „soziale[n] Präsenz“⁹⁸ des Toten zeugen. Das tradierte Mittel der Verlebendigung und ‚Verewigung‘ in und durch Literatur jedenfalls ist als Movens aller drei Texte erkennbar und lässt sich im Sinne Marquards ebenfalls als Wunsch nach Finalität verstehen.

Als literarische Requien suchen die Werke auch eine Art ‚Trauergemeinschaft‘ zwischen Autor*in und Leser*innen zu erzeugen, indem sie – dem Ritus der Totenmesse ähnlich – Elemente der Trauer und Klage, des Abschieds und der Erinnerung kompositionell verbinden. Die durch diese affektive Ansprache evozierten Gemeinschaften sind in den drei Texten durchaus unterschiedlich, wenngleich in allen Fällen ohnehin nur impliziert: Während bei Pleschinski mit dem Tod des Partners auch die homosexuelle Subkultur und die Kunstszene

⁹⁴ Ähnlich wie auch Johanna Zorn sie in ihrem Beitrag darstellt.

⁹⁵ Vgl. Gyax 2016 (Anm. 33), S. 30.

⁹⁶ Dies korrespondiert zur Symbolik der Vanitas in der Frühen Neuzeit. Vgl. Alberto Veca. *Vanitas. Il simbolismo del tempo / The Symbolism of Time*. Ausst.-Kat. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981, S. 167.

⁹⁷ Vgl. Christian Wagenknecht. „Memento mori und Carpe diem: Zu Hoffmannswaldaus Sonett ‚Vergänglichkeit der Schönheit‘“. *Renaissance und Barock. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1982. 332–344; Mirosława Czarnecka. „Das Alter – eine ungeheuerliche Krankheit? Zum wissenschaftlichen und ästhetischen Altersdiskurs im 17. Jahrhundert und zu den Bildern der alten Frau“. *Daphnis* 41.2 (2012): 581–622.

⁹⁸ Meitzler 2011 (Anm. 37), S. 106–107.

des ausgehenden 20. Jahrhunderts angesprochen, betrauert und erinnert wird, richtet sich Fioretos' Trauerschrift indirekt an alle Söhne, deren Vater starb – und im speziellen ‚ein griechischer Vater‘ –, und Mayröckers *Requiem* (wie auch etwa Kinskys *Hain*) besonders an Leser*innen, die ebenfalls ihren „HERZ- und LIEBESGEFÄHRTEN“⁹⁹ verloren haben. Wohingegen also der Text von Plechinski im Sinne eines modernen musikalischen Requiems mit dem einen Toten auch eine kollektive zu beklagende Katastrophe verbindet, verweigert sich besonders der Text von Mayröcker dem im Requiem angelegten gemeinschaftlich-rituellen Aspekt und subjektiviert das Genre in extremer Form. Die drei Erzähltexte weisen ferner unterschiedliche Bezüge zu gesellschaftlich relevanten und zum Teil tabuisierten bzw. virulenten Themen auf, wie etwa: AIDS; Migration und Entwurzelung; Alter, Krankheit und Pflege; „Privatisierung und Intimisierung des Sterbens“¹⁰⁰; Verlust von Trauerritualen durch Säkularisierung und, damit einhergehend, auch eine Privatisierung der Trauer; gender- und kulturspezifische Trauerformen. Zugleich ist festzuhalten, dass sich alle drei Texte explizit – in Anreden und Anrufungen, in intimer Kommunikation wie auch vergeblicher Adressierung – an den Verstorbenen selbst richten. Die Lesenden werden demgegenüber an keiner Stelle direkt einbezogen. Vielmehr ist es beständig die homodiegetische Erzählerinstanz selbst, die mit der literarischen Totenklage auch ihre eigene Lebensfrist thematisiert und damit die Schwierigkeit, nicht anderen, sondern sich selbst ein literarisches Epitaph zu erschaffen.

⁹⁹ Mayröcker 2001 (Anm. 75), S. 13.

¹⁰⁰ Klaus Feldmann. [Art.] „Soziologie“. *Sterben und Tod: Geschichte – Theorie – Ethik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Andreas Frewer, Daniel Schäfer und Héctor Wittwer. Stuttgart: Metzler & Poeschel, 2010. 62–74, S. 66.

