

Master Thesis

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts // Germanistik M.A.

an der

Universität Leipzig

Philologische Fakultät

Institut für Germanistik

Thema: **Von der Endlichkeit des Menschen erzählen
Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur**

Vorgelegt von: Bettina Reiter

Erstgutachter: PD Dr. Leonhard Herrmann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frieder von Ammon

Abgabedatum: Leipzig, 2. September 2021

Inhaltsverzeichnis

Dank	II
1 Einleitung	1
1.1 Forschungsfragen und -gegenstand.....	2
1.2 Forschungsüberblick, -positionen und Desiderat.....	6
1.3 Erkenntnisziel, Vorgehen und Aufbau der Arbeit	10
2 (Bedeutungs-)Verlust der ›großen Erzählung(en)‹	13
2.1 Entdeckung des »Anteil[s] von Religion in unseren Lebensmythen« in <i>Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin</i>	13
2.2 Entzauberung und Haltlosigkeit in <i>Alice</i>	20
2.3 Gottverlassenheit und (All-)Macht des Zufalls in <i>Aller Tage Abend</i>	27
3 Auf der Suche nach den richtigen Worten	35
3.1 Suche nach einer persönlichen Trauer- und Bewältigungssprache in <i>Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin</i>	35
3.2 Sinnlich-imaginative Bewältigung von Tod und Trauer in <i>Alice</i>	42
3.3 Macht(-losigkeit) der Worte gegenüber Tod und Trauer in <i>Aller Tage Abend</i>	49
4 Auf der Suche nach Sinn und Hoffnung	56
4.1 Hoffnung auf ein ›Sein‹ in <i>Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin</i>	56
4.2 »aber letztlich war es auch völlig egal, wer wann und weshalb in dieser Wohnung gewohnt hatte« (A 21) – Sinn(-losigkeit) menschlicher Existenz in <i>Alice</i>	63
4.3 Gleichzeitigkeit und -gültigkeit der Wirklichkeiten in <i>Aller Tage Abend</i>	70
5 Zusammenfassung und Fazit	78
Literaturverzeichnis	III

Dank

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Dr. Leonhard Herrmann, der diese Arbeit betreut, mir richtungsweisende Impulse gegeben und mich mit zahlreichen konstruktiven Hinweisen unterstützt hat.

Herrn Prof. Dr. Frieder von Ammon danke ich für sein herzliches Entgegenkommen und seine Bereitschaft, als Gutachter zu fungieren.

Meiner liebsten Eva danke ich für die Begleitung dieser Arbeit in allen Phasen mit kritischem Auge und unermüdlichem Einsatz, mehr noch aber für ihren seelischen Beistand und die unersetzliche Freude, die sie in mein Leben bringt.

Meinem lieben Niklas danke ich für seinen langen Geduldsfaden, sein Zur-Stelle- und Da-Sein.

Meinem lieben Flo danke ich fürs Mitgehen und unzählige aufheiternde Telefonate.

Meinen lieben Eltern danke ich für die Ermöglichung des Studiums und ein immer offenes Heim.

Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

1 Einleitung

Wenn ein geliebter Mensch stirbt, werden wir vor zwei große Herausforderungen auf einmal gestellt: Auf der einen Seite müssen wir den Verlust dieses Menschen hinnehmen und unser weiteres Leben ohne ihn bestreiten. Auf der anderen Seite macht uns der in unsere Lebenswelt eindringende Tod die Verletzlichkeit und Begrenztheit des menschlichen Daseins schmerzlich bewusst. Der Tod hat die Macht, eine Lücke in unser Leben zu reißen, unser Leben zu erschüttern. Die Begegnung mit dem Tod wirft existentielle Fragen auf, lässt uns unweigerlich nach Ursprung und Grund, nach der ›Wirklichkeit‹ jenseits dieses Lebens fragen. Als existentielles Thema der Menschheit ist der Tod seit jeher ein zentraler Gegenstand des Erzählens und als solcher auch in vielfältigen Formen des Erzählens aufzufinden, sei es etwa in mythologischen, philosophischen, religiösen oder künstlerischen Darstellungen.

Eine große und lang anhaltende Wirkungsmacht hat hierzulande neben der antiken Erzähltradition das christliche Narrativ entfaltet. In der Bibel folgen auf den körperlichen Tod der »Auserwählten« Gottes die Auferstehung und der Eintritt der unsterblichen Seele in ein ewiges Leben, geschildert als ein Sein »bei dem HERRN [...] allezeit«.¹ Im Zuge der Ende des 17. Jahrhunderts einsetzenden Aufklärung wandelt sich das Verhältnis des Menschen zu sich und zur Welt. Beseelt von der »Vorstellung einer durchgängigen und einsehbaren Ordnung der Natur«² weicht der Glaube an Gott dem Glauben an die eigene Vernunft und Erkenntnisfähigkeit. Anfang des 20. Jahrhunderts spricht Max Weber von einer »Intellektualisierung und Rationalisierung«³ der Welt. Er meint damit das »Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe [...]. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.«⁴ Gemeinsam mit Émile Durkheim legt Weber so den Grundstein für die Bildung einer eigenständigen Säkularisierungstheorie, der zufolge rational-wissenschaftliche Erklärungen an die Stelle religiöser Weltdeutungen treten.⁵ Zugleich erfolgt im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert ein zweiter Bruch in »der neueren Geschichte«⁶ in Bezug auf das Selbstverständnis des Subjekts und seine Selbstverortung in der Welt. Wird durch die Aufklärung das »fast 2000 Jahre alte christliche Deutungsmuster« infrage gestellt, bringt die maßgeblich von Friedrich Nietzsche (vor-)bereitete Ankunft in der Moderne die noch nicht einmal »200 Jahre alte Metaphysik des Subjekts, d.h. die ›säkularisierte Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele«,

1 1. Thessalonicher 4,17.

2 Jacob, Joachim: »Literaturtheorien der Aufklärung«, S. 30.

3 Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*, S. 17.

4 Ebd.

5 Vgl. Raiser, Konrad: »Religion und Politik«, S. 13.

6 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 279.

die ›Vorstellung vom intelligiblen, autonomen Subjekt‹⁷ grundlegend ins Wanken. Ende der 1970er Jahre behauptet Jean-François Lyotard schließlich das Ende der »Metaerzählungen«, denen nur noch mit »Skepsis«⁸ begegnet werden könne. Lyotard legt damit seinen Begriff der Postmoderne dar, die auf der einen Seite als »Fortsetzung und Radikalisierung« der von der Moderne ausgehenden »Erkenntnisskepsis und Repräsentationskrise« zu verstehen ist, auf der anderen Seite »den Bruch mit dem elitären Kunstverständnis und Wissensbegriff der Moderne [markiert]«.⁹ Auf diese Delegitimierung »der sinnstiftenden ›großen Erzählungen‹ der Religion und der Wissenschaft«¹⁰ durch die Denker*innen der Postmoderne folgt am Eintritt in das 21. Jahrhundert erneut eine (Kehrt-)Wende: Die Frage nach der Bedeutung und Berechtigung von religiösem Glauben kommt wieder ins Gespräch, namentlich angestoßen von Jürgen Habermas, der sich gegen die Dominanz der »rationale[n] Begründung« ausspricht und die Funktion der Religion zur »Sinnstiftung«¹¹ betont.

1.1 Forschungsfragen und -gegenstand

Im Verständnis von Literatur als Reflexionsmedium ihrer Zeit, aktueller gesellschaftlicher Frage- und Problemstellungen legt der Blick auf die Veröffentlichungen in den letzten Jahren nahe, dass die (persönliche) Erfahrung von Sterben und Tod ein im doppelten Wortsinn spannungsreiches Thema und der Umgang damit alles andere als selbstverständlich ist. Denn seit einiger Zeit rückt die deutschsprachige Gegenwartsliteratur den zuvor tabuisierten Gegenstand wieder ins Zentrum ihrer Darstellungen.¹² Und in vielen dieser Texte ist die Begegnung mit dem Tod von Sprachproblemen in verschiedenen Abstufungen und Facetten begleitet – als sprachlich konstituiertes Medium gibt die Literatur damit Hinweise auf ein problematisches Verhältnis zum Gegenstand, für den es keine (selbst-)verständliche Sprache und Erzählung (mehr) zu geben scheint.¹³ In Verbindung mit

7 Ebd., S. 279f.

8 Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*, S. 14.

9 Mayer, Ruth: »Postmoderne/Postmodernismus«, S. 543.

10 Ebd.

11 Habermas, Jürgen: *Glauben und Wissen*, S. 20.

12 Vgl. Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur*, S. 121. Der Begriff der ›Gegenwartsliteratur‹ wird in Anlehnung an die Bestimmung von Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte verwendet, die den Beginn der bis heute andauernden Epoche der ›Gegenwart‹ auf das Jahr 1989/90 datieren und unter Gegenwartsliteratur die in dieser Zeit erschienenen Texte verstehen. Vgl. ebd., S. 2.

13 So hat die Titelheldin in Judith Hermanns *Alice* (2009) nach dem Tod ihres Ex-Partners »keine Worte für das, was sie eigentlich sagen wollte«. Hermann, Judith: *Alice*, S. 47. Die Protagonistin von Kathrin Schmidts *Du stirbst nicht* (2009) wacht nach einer Hirnverletzung orientierungs- und sprachlos auf und muss sich mit ihrem Leben, ihrer Vergangenheit und Endlichkeit, die als Beschränkung auf verschiedenen Ebenen (u.a. auf den Ebenen des Raums bzw. der Bewegung sowie auf der kognitiven Ebene des Erinnerungs- und Sprachvermögens) auftritt, auseinandersetzen. Den Prozess der Bewältigung zeichnet die Erzählung auch und insbesondere als Prozess der Sprachfindung, als Versuch, die »Sprache im Inneren« nach außen zu transportieren. Schmidt, Kathrin: *Du stirbst nicht*, S. 79. In ähnlicher Weise ist die Protagonistin von Marlene Streeruwitz' in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. (2008) nach außen hin sprachlos, kann den Tod ihrer Freundin nur in Form eines innerlich ablaufenden Sprechprozesses reflektieren. Diese in den Geschichten und an den Figuren dargestellte

dieser Beobachtung kommt die Überlegung ins Spiel, dass im Zuge der skizzierten geistes- und kulturgeschichtlichen Entwicklung allgemeinverbindliche Verständnis- und Ausdrucksweisen für den Tod abhandengekommen sind und insbesondere religiöse Vorstellungen von Gott und Auferstehung keinen universalen Gültigkeitsanspruch mehr erheben können.

Relativ zeitgleich zur verstärkten Thematisierung von Tod und Sterben beschäftigt sich die deutschsprachige Gegenwartsliteratur auch wieder vermehrt mit Religion und Glaubensfragen, »religiösen Themen und Motiven«.¹⁴ In seiner Abhandlung zur Säkularisierungstheorie spricht Hartmut Lehmann von einer »Persistenz religiöser Formen in besonderen Lebenssituationen«, in denen »genuin religiöse Fragen«¹⁵ aufkommen. Zu solchen Situationen zählen insbesondere die Geburt und der Tod eines Menschen. Es stellt sich daher die Frage, welchen Stellenwert die gegenwärtige Literatur der Religion oder religiösen Vorstellungen zur Bewältigung von Vergänglichkeit, Tod und existenziellen Fragen zuweist und in welches Verhältnis sie sich selbst zu Religion und Religiosität setzt. Werden im Angesicht des Todes religiöse Narrative und Ideen »einfach« reaktiviert und in ihren ehemaligen (Geltungs-)Status zurückversetzt oder sieht sich die Literatur vielmehr in der Rolle, an die Stelle der Religion zu treten, eigene (Be-)Deutungen für Endlichkeit und Tod des Menschen hervorzubringen? Schließlich hat die Kunst bereits in der sich zu Zeiten der Französischen Revolution herausbildenden »bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft«¹⁶ ein Verständnis von sich als Nachfolgerin der Religion. Infolge »des im 18. Jahrhundert entwickelten autopoetischen Programms der Kunst (die sich ihre eigenen Regeln schafft)« hat die Literatur dabei »das Erbe der

Sprachlosigkeit gegenüber Sterben und Tod affiziert ebenso das »Wie« der Erzählungen. In Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* (2011) beschreibt der Erzähler die Krankheit und den fortschreitenden Verfall seines eigenen Vaters in einer Mischung aus »faktualisierendem Bericht, Dialogszenen und erzählender Kohärenzbildung«. Rast, Carsten: »Degeneration und literarische Entschleunigung«, S. 189. Der Versuch, im Akt des Schreibens die verbleibende Lebenszeit einer geliebten Person festzuhalten und ihren nahenden Tod zu verarbeiten, geht hier also mit formaler Heterogenität, mit Brüchen von Einheitlichkeit und Linearität in der Darstellung einher. Bleibt die Darstellung bei Arno Geiger noch einer gewissen Kohärenz und »Lesbarkeit« verpflichtet, lässt sich in anderen Texten eine konsequente Auflösung (selbst-)verständlicher Sprach- und Erzählmuster beobachten. Verweigern sich etwa in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* die Erinnerungs- und Trauerarbeit eines chronologisch geordneten Erzählens und einer intakten Syntax, geht die Schilderung des Sterbeprozesses des Protagonisten von Ralph Dutlis *Soutines letzte Fahrt* (2013) mit zum Teil schwer nachvollziehbaren Sprüngen in der Zeit wie auch in der Fokalisierung der Erzählung ebenso wie mit einem hochgradig metaleptischen Erzählen einher, infolge dessen die Grenzen u.a. zwischen »Realität«, Traum, Delirium, Erinnerung und künstlerischer Fiktion im Text bis zur Unkenntlichkeit ineinander verschwimmen. Diese Brüche und Irritationen, die zusätzlich von einer fragmentierten Syntax begleitet sind, markieren eine fragende Verständnislosigkeit, von der die Konfrontation und Auseinandersetzung mit Sterben und Tod gekennzeichnet ist: »Wo ist er hingeraten? [...] Weiß um ihn her, nur Weiß. [...] Waren Tage vergangen, Wochen, Sekunden? Er versucht sich zu erinnern, aber er ist nicht dort, wo seine Erinnerung ist. Wo ist er? Wo er ist.« Dutli, Ralph: *Soutines letzte Fahrt*, S. 98.

14 Herrmann, Leonhard: »Vom Glauben wissen«, S. 132.

15 Lehmann, Hartmut: *Säkularisierung*, S. 158. Lehmann sieht dabei den Grund weniger im »Widerstand gegen die Säkularisierung und Entchristlichung« und eher »in der [...] Persistenz erlernter und erfahrener kultureller Tradition«. Ebd.

16 Kruse, Bernhard Arnold: »Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, S. 54f.

Bibel angetreten«. ¹⁷ Doch kann und will die gegenwärtige Literatur »der Religion [...] alternative Sinngehalte und Repräsentationsformen an die Seite [stellen]«, ¹⁸ dem Menschen alternative Wege und Möglichkeiten an die Hand geben, wie Verlust und Tod bewältigt werden können, Trost, Hoffnung und Sinn spenden?

Aufschluss über die formulierten Fragestellungen soll eine Untersuchung anhand von drei Beispielen aus der gegenwärtigen Prosaliteratur geben: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz (2008), ¹⁹ *Alice* von Judith Hermann (2009) ²⁰ und *Aller Tage Abend* von Jenny Erpenbeck (2012). ²¹ Die Autorinnen Streeruwitz, Hermann und Erpenbeck sind fester Bestandteil des Literaturbetriebs und ihre Publikationen werden mit großem öffentlichem Interesse seitens des Lesepublikums wie auch der Literaturkritik rezipiert. Den ausgewählten Erzählungen ist gemein, dass sie die Erfahrung des Todes nahestehender Menschen und das (Weiter-)Leben mit dieser Erfahrung in den Blick nehmen. Indes weisen sie große Unterschiede hinsichtlich der formal-ästhetischen Gestaltung auf. Auch die Rezensionen für die Texte fallen mitunter recht unterschiedlich aus.

Die im Kleinformat erschienene und relativ kurze Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz beschreibt das Erleben der namenlosen Protagonistin unmittelbar nach der Beerdigung ihrer an Krebs verstorbenen Freundin Lilli bzw. Lydia. Die stark kondensierte Darstellung fokussiert sich auf die Protagonistin und den, wie der Titel verrät, verhältnismäßig kurzen Zeitraum des »Abend[s] nach dem Begräbnis«. Der in sieben Kapitel strukturierte Text besteht zum Großteil aus einem inneren Monolog der Protagonistin, schildert das Geschehen also überwiegend »im *dramatischen Modus*«. ²² Demgegenüber sind die Aussagen in den Kapitelüberschriften sowie im zweiten Kapitel der Stimme einer das Geschehen zeitlich-räumlich einordnenden heterodiegetischen Instanz zuzuordnen. Das Ende der Erzählung bildet ein lyrischer Text, der sich keiner eindeutig bestimmbareren Erzählinstanz zuordnen lässt. Der Modus der Erzählung kennzeichnet die Trauerarbeit der Protagonistin vornehmlich als innerlich ablaufenden (Selbst-)Reflexionsprozess und gibt tiefe Einblicke in das innere Erleben der Figur. Rezensentin Ina Hartwig sieht in dem Text ein »kurzes, brillantes Zwischen-Prosastück«, das in »grotesk morbide[r]« ²³ Manier vom Tod erzähle. Für Judith Leister lassen die »anarchistische Interpunktion«

17 Neuhaus, Stefan: »Erzählungen des Übergangs«, S. 278.

18 Herrmann, Leonhard: »Vom Glauben wissen«, S. 136.

19 Streeruwitz, Marlene: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. Im Folgenden zitiert unter der Sigle B.

20 Hermann, Judith: *Alice*. Im Folgenden zitiert unter der Sigle A.

21 Erpenbeck, Jenny: *Aller Tage Abend*. Im Folgenden zitiert unter der Sigle ATA.

22 Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 51.

23 Hartwig, Ina: »Das geheime Leben einer Frau«.

und fragmentierten Sätze »der Sprache eine besondere Ausdrucksfähigkeit« angedeihen, »gerade im Zusammenhang mit der affektgeladenen Situation nach der Beerdigung«.²⁴

Wesentlich zwiespältiger lauten die literaturkritischen Stimmen in Bezug auf *Alice*. Die Erzählung von Judith Hermann ist in die fünf Kapitel »Micha«, »Conrad«, »Richard«, »Malte« und »Raymond« eingeteilt, die jeweils vom Sterben bzw. Tod der namengebenden Figur handeln. Die einzelnen Episoden sind vorrangig über die Titelfigur Alice, aber auch über die allen gemeinsame Thematik Sterben und Tod miteinander verknüpft und implizieren eine Chronologie. Alice wird inmitten ihres Lebens und binnen eines Jahres mit dem Tod von vier ihr nahestehenden Personen konfrontiert. Die vierte Episode »Malte« fällt aus diesem Konzept heraus, sie behandelt den »fast vierzig Jahre« (A 129) zurückliegenden Suizid von Alices vor ihrer Geburt verstorbenem Onkel sowie am Rande auch den Tod ihrer Großmutter. Dabei richtet der Text in den ersten drei Episoden den Fokus auf das Mitansehen und -erleben des Sterbens, während die letzten beiden Episoden nach dem bereits eingetretenen Tod einsetzen und von Alices Leben mit dem Verlust erzählen. Nebst der Strukturierung in einzelne Episoden fällt in *Alice* schnell die distanzierte und einfach gehaltene Sprache ins Auge, die einen harten Kontrast zu ihrem Gegenstand bildet. Nicht zuletzt gerade deshalb betrachtet Roman Bucheli *Alice* als gelungene Einübung »in der Kunst des Weglassens wie des Loslassens«,²⁵ denn für ihn spiegelt sich das Loslassen-Müssen der Titelfigur in dem Weglassen von sprachlichem ›Schmuck‹. Jenny Hoch hingegen empfindet »den hohen, existenzialistischen Ton« auf Dauer als »ermüdend«²⁶ und Volker Weidemann verurteilt die »billig[e] Symbolik«,²⁷ von der die Auseinandersetzung mit dem Tod in *Alice* begleitet sei.

Auch *Aller Tage Abend* ruft geteilte Meinungen hervor. Im direkten Vergleich weist Jenny Erpenbecks Roman wohl die außergewöhnlichste Konstruktion auf. Die Erzählung beginnt mit »Buch I« und dem Tod der Protagonistin des Romans im Säuglingsalter. Hierauf folgt überraschend ein »Intermezzo«, in dem ihr Tod mithilfe des Konjunktiv Irrealis vom Erzähler hypothetisch rückgängig gemacht wird. Anschließend wird in einem »Buch II« das sich nun fortsetzende Leben der Hauptfigur weitererzählt, bis sie erneut stirbt. Dieses Muster wiederholt sich bis zu ihrem fünften Tod in hohem Alter im letzten »Buch V«. Auf diese Weise wird nicht nur die Biographie der Protagonistin, Tochter einer jüdischen Mutter und eines katholischen Vaters, immer wieder um einen weiteren Lebensabschnitt erweitert, auch der Zeitraum der Geschichte, die mit der Geburt der Heldin im Jahr 1902 im galizischen Brody einsetzt und mit ihrem Tod nach dem Mauerfall in Deutschland schließt, vergrößert sich stetig und erstreckt sich am Ende über das gesamte 20. Jahrhundert.

24 Leister, Judith: »Die Schattenfrau«.

25 Bucheli, Roman: »Die Standhaftigkeit der Dinge«.

26 Hoch, Jenny: »Müder Todesengel über Berlin«.

27 Weidemann, Volker: »Ist Judith Hermann noch zeitgemäß?«

Andreas Platthaus begeistert sich für die formal-ästhetische Raffinesse des Romans wie auch für den »pathetische[n] Begriff von Menschlichkeit«, der sich in dem »Beharren aufs eigene Schicksal« verberge, obwohl dem Roman »nichts Versöhnliches«²⁸ anhafte. Demgegenüber lobt Meike Fessmann zwar »die feinen Motiv-Gespinnste und poetischen Bilder, die er für menschliche Gesten findet«, kritisiert aber die Überfrachtung des Romans mit Reflexionen und Fragen, unter denen »der Leser ächzt«.²⁹

1.2 Forschungsüberblick, -positionen und Desiderat

Die vorliegende Untersuchung knüpft an zwei im gesellschaftlichen wie literarischen Diskurs seit einigen Jahren beobachtbare und in der Wissenschaft breit diskutierte Phänomene an: die Hin- bzw. Rückwendung zu Religion und Glaubensfragen einerseits, die vermehrte Auseinandersetzung mit Sterben und Tod andererseits. Maßgeblicher Impulsgeber für die nach Anfang des 21. Jahrhunderts einsetzenden Diskussionen über eine »Rückkehr der Religionen«³⁰ oder »Wiederkehr der Götter«³¹ und Neuverhandlung der Säkularisierungstheorie ist Jürgen Habermas' Rede im Jahr 2001 von der »postäkularen Gesellschaft«, »die sich auf das Fortbestehen religiöser Gemeinschaften in einer sich fortwährend säkularisierten Umgebung einstellt«.³² Verschiedene religionssoziologische und kulturtheoretische Studien zeigen, dass entgegen der Säkularisierungstheorie, die »in ihren radikaleren [...] Ausprägungen«³³ von einer zunehmenden Marginalisierung bis hin zu einem gänzlichen Schwund der Religion aus der modernen Gesellschaft ausgeht, weniger von einem generellen Bedeutungsverlust als vielmehr von einem Wandel in Verständnis und Praxis von Religiosität ausgegangen werden muss. Im Zuge dessen hat sich in der (post-)modernen westlichen Gesellschaft eine »neue spirituelle Landschaft« herausgebildet, »in der traditionelle, gemeinschaftliche religiöse Bindungen zugunsten synkretistischer und privatisierter Spiritualitäten aufgegeben werden, ohne dass ‚Religion‘ an sich verschwindet«.³⁴

Zeitgleich zu dieser »Transformation der Religion«³⁵ wandelt sich das gesellschaftlich-öffentliche Verhältnis zum Tod. Ist dessen Tabuisierung noch einer »der konstitutiven Topoi in der Selbstbeschreibung der Moderne«,³⁶ lässt sich für die letzten Jahrzehnte eine gegenläufige Entwicklung feststellen, die in Wendungen wie »Popularisierung des Todes«³⁷ oder »neue Sichtbarkeit des

28 Platthaus, Andreas: »Das fünffache Leben der Frau Hoffmann«.

29 Fessmann, Meike: »Die lebenslange Front«.

30 Riesebrodt, Martin: Die Rückkehr der Religionen.

31 Graf, Friedrich Wilhelm: *Die Wiederkehr der Götter*.

32 Habermas, Jürgen: *Glauben und Wissen*, S. 13.

33 Raiser, Konrad: »Religion und Politik«, S. 13.

34 Horstkotte, Silke: »Heilige Wirklichkeit!«, S. 73.

35 Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 12.

36 Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 12.

37 Ebd., S. 19.

Todes«³⁸ auftaucht. In Anschluss an Tony Walters These des »Revival of Death«³⁹ revidieren Hubert Knoblauch und Arnold Zingerle die in den Sozialwissenschaften bis in die 1990er Jahre noch geltende Annahme einer gesellschaftlichen Verdrängung des Todes. Die These vom verdrängten Tod begründet sich offenbar nicht zuletzt in dem durch die Industrialisierung angestoßenen Prozess der Institutionalisierung des Todes. Sterben und Tod sind zwar unbestreitbar »zum Gegenstand von großflächigen und ausdifferenzierten Organisationen geworden«.⁴⁰ Trotzdem weisen Knoblauch und Zingerle die Annahme von der »Unsichtbarkeit« des Todes zurück. Er sei im Gegenteil sehr sichtbar, insbesondere in Formaten der Unterhaltungsindustrie, in öffentlichen Debatten über Hirntod, Sterbehilfe oder Abtreibung ebenso wie in wissenschaftlichen Forschungsprojekten.⁴¹ Sie beschreiben eine mit Ende der 1960er Jahre einsetzende und wohl maßgeblich durch Elisabeth Kübler-Ross' *On Death and Dying* (1969) ausgelöste »Aufwertung des Todes«.⁴² Kennzeichen dieser neuen »Kultur des Todes«⁴³ sei eine »subjektive Wiederaneignung des organisierten und ausgegliederten Tod[es]«, die sich weniger für Fachwissen als vielmehr für »Erfahrung und de[n] Erfahrungsaustausch«⁴⁴ interessiert und »eigene Rituale, Erfahrungsformen und Deutungen des Todes hervorbringt«.⁴⁵ Gerade wegen seiner alltäglichen Präsenz in den (Massen-)Medien aber bleibt der so zur Konsumware verkommene Tod Ulrich Becker zufolge »ein uneigentlicher Tod«.⁴⁶ Knoblauch und Zingerle stellen zudem fest, dass der Tod zwar Gegenstand einer »sozial höchst sichtbaren Kommunikation« ist, sich diese allerdings kaum mit dem »grauen Durchschnittstod«, der »uns alltäglich und in der konkreten Erfahrung begegnet«,⁴⁷ befasst.

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur beschäftigt sich seit Beginn des neuen Jahrtausends »stärker als zuvor«⁴⁸ mit Religion und Religiosität. So erklärt Silke Horstkotte die »Frage des spätmodernen Menschen nach der Möglichkeit von Transzendenz und ihrer Erfahrung in einem

38 Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*.

39 Walter, Tony: *The Revival of Death*.

40 Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 16.

41 Vgl. ebd., S. 14-16.

42 Ebd., S. 18.

43 Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 267.

44 Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 20 und 19.

45 Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 267. So können Studien empirisch belegen, dass einhergehend mit dem religiösen Wandel in Bezug auf den (Nach-)Tod die Zahl der Menschen, die »traditionelle konfessionelle Vorgaben [...] als verbindliche Deutungen akzeptieren«, sinkt. Tesche, Thorsten: *Der Tod und was dann?*, S. 10. Bemerkenswerterweise zeigen Umfragen umgekehrt, dass in nahezu allen westlichen Gesellschaften immer noch mehrheitlich an ein Jenseits geglaubt wird. Vgl. Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 17 und Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 259.

46 Becker, Ulrich: »Sterben und Tod in der Lebenswelt und Lebensgeschichte von Kindern«, S. 30. Ebenso konstatiert Ulrike Vedder in ihrer »kulturwissenschaftliche[n] Intervention« eine insbesondere durch die Massenmedien vorangetriebene »massenhafte[] Sichtbarmachung« von Leichnamen, während »die Toten selbst – als Individuen, mit denen die Lebenden Erfahrungen machen können – oft verloren« gehen und die »Erfahrung eines Umgangs mit Leichnamen in der Alltagswelt« fehlt. Vedder, Ulrike: »Ungleichzeitigkeiten«, S. 314f.

47 Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 16.

48 Herrmann, Leonhard: »Vom Glauben wissen«, S. 132.

entzauberten Universum« zu einer »Leitfrage«⁴⁹ der Literatur des 21. Jahrhunderts. Horstkotte konstatiert anhand von Werken wie *Blumenberg* von Sibylle Lewitscharoff oder *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic, dass Romane der Gegenwart »religiöse Gehalte und Erfahrungen unter den spezifisch postsäkularen Bedingungen einer alternativen und privatisierten Spiritualität« dabei mit neuen, weil subtilen und nur »am Rande«⁵⁰ erkennbaren Formen phantastischen Erzählens vermitteln. Auch Erzählungen von Patrick Roth, Peter Henisch und Arnold Stadler suchen Horstkotte zufolge »nach neuen Möglichkeiten des Glaubens im Anschluss an die Postmoderne« sowie »nach neuen Wegen der Vermittlung großer Transzendenzen«.⁵¹ Auf diese Weise werde Literatur »wieder Medium genuin religiöser Erfahrung oder jedenfalls der Sehnsucht danach«.⁵² In ähnlicher Weise untersucht Daniel Weidner, wie Texte von Lewitscharoff, Stein und Roth einen »in nachkonfessionellen und postsäkularen Zeiten«⁵³ abhandengekommenen Begriff und Ort für Religion bzw. das Religiöse zu finden versuchen, und identifiziert hierbei narrative Verfahren der Verfremdung, der Verwebung von Sakralem und Profanem sowie des unzuverlässigen, unnatürlichen und phantastischen Erzählens.⁵⁴ Demgegenüber beleuchtet Leonhard Herrmann anhand von Romanen von Ilija Trojanows, Sibylle Lewitscharoff und Michael Köhlmeier potentielle »Funktionen des Religiösen«⁵⁵ in auf die historische Vergangenheit gerichteten Prosatexten der Gegenwart. Seine Analysen führen vor Augen, dass Religiosität, die »in Form fiktional-erinnernden Erzählens« zurückkehrt, »sowohl Bestandteil als auch Reflexionsmedium von Säkularisierungsprozessen ist«, die eine »Dynamisierung, Pluralisierung und Individualisierung«⁵⁶ vorantreiben, Religiosität aber nicht komplett verdrängen. Das in den letzten Jahren spürbar gewachsene Forschungsinteresse am Verhältnis zwischen Literatur und Religion zeigt sich auch in der Publikation einiger Sammelbände und Handbücher, die sich unter Einbezug der verschiedenen Religionen, Epochen und Gattungen der Frage nach der Wechselbeziehung zwischen Literatur und Religion widmen.⁵⁷

Parallel zur vermehrten Beschäftigung mit Religion setzt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eine verstärkte Thematisierung von Sterben, Tod und Vergänglichkeit ein, Literaturkritikerin Kristina Maidt-Zinke spricht gar von einem »,Modethema‘«.⁵⁸ Dass sich die gegenwärtige Literatur in aktuelle Diskussionen über eine angemessene Sterbekultur einmischt und »die zur Debatte

49 Horstkotte, Silke: »Heilige Wirklichkeit!«, S. 73.

50 Ebd., S. 70.

51 Horstkotte, Silke: »Poetische Parusie«, S. 265.

52 Ebd., S. 269.

53 Weidner, Daniel: »Jenseits, Umkehr, Heilige Schrift«, S. 76.

54 Vgl. ebd., S. 77

55 Herrmann, Leonhard: »Vom Glauben wissen«, S. 135.

56 Ebd.

57 Vgl. Weidner, Daniel (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*, Faber, Richard/Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Religion und Literatur* und zuletzt Braungart, Wolfgang et al. (Hg.): *Literatur / Religion*.

58 Maidt-Zinke, Kristina: »Das Verfließen des Lebens«.

stehenden Konzepte und Bedingungen gegenwärtigen Sterbens reflektiert«,⁵⁹ verdeutlicht eine Reihe von Publikationen, die in der *Zeitschrift für Germanistik* mit dem Schwerpunkt »An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur«⁶⁰ sowie in der Aufsatzsammlung *Gegenwart schreiben*⁶¹ erschienen sind. Die Studien gehen u.a. an Texten von Lukas Bärfuss, Daniel Kehlmann, Petra Anwar/John von Düffel, Christoph Schlingensiefel und Tom Lubbock der Frage nach, wie die Gegenwartsliteratur »im Kontext der ‚neuen Sichtbarkeit des Todes‘ [agiert]« und wie sie »in epistemologischer und poetologischer Sicht« damit umgeht, dass »der Tod sich unserer Erfahrung entzieht«. ⁶² Sie kommen zu dem Ergebnis, dass die Texte dieser Herausforderung mit Entwürfen von »Zwischenwelten und Zonen der Unbestimmtheit«⁶³, »dem Durchspielen [...] offensiv imaginärer Möglichkeiten«⁶⁴ sowie mit experimentellen, die Grenzen des Wissens und Mediums auslotenden Schreibweisen begegnen.⁶⁵ Eva-Maria Schertler legt anhand ihrer Lektüren u.a. von Uwe Timm, Klaus Merz, Alexa Hennig von Lange, Angelika Overath und Juli Zeh eine Monographie zu »Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«⁶⁶ mit Fokus auf dem spezifischen Verlust von Familienangehörigen vor. Aus ihren Analysen geht hervor, dass die Texte von einer gesellschaftlichen Tabuisierung von Tod und Trauer und deren Verdrängung in den Privatbereich des/der Einzelnen zeugen, (gemeinschaftliche) Rituale zur Trauerbewältigung fehlen sowie Kirche und Religion kaum eine Rolle spielen.⁶⁷ Die Beiträge im Sammelband *Literatur im Krebsgang*⁶⁸ identifizieren in der Gegenwartsliteratur eine Tendenz zur »Heraufbeschwörung« der Toten als eine literarische Strategie, um die »deutsche« Vergangenheit aufzuarbeiten und gegen Vergessen und Verdrängung zu wirken, wie etwa Ulrike Vedder am Beispiel von Erzählungen von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff aufzeigt.⁶⁹

Publikationen von Isabelle Stauffer zum Thema »Jenseitserzählungen« schlagen eine Brücke zwischen den Themenkomplexen »Rückkehr der Religion« und »Sterben und Tod«. ⁷⁰ Die Beiträge beschäftigen sich mit der Frage, inwiefern in der gegenwärtigen Literatur die Vorstellung von einem Jenseits aufkommt und mit welchen Erzählverfahren Jenseitsräume entworfen werden. Dabei stehe die Literatur vor der Problematik, »wie die Normen und Erkenntnisgrenze des Todes dargestellt

59 Neufeld, Anna Katharina/Vedder, Ulrike: »An der Grenze«, S. 496.

60 *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge 25 (2015), Heft 3.

61 Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): *Gegenwart schreiben*.

62 Neufeld, Anna Katharina/Vedder, Ulrike: »An der Grenze«, S. 496.

63 Caduff, Corina/Vedder, Ulrike: »Schreiben über Sterben und Tod«, S. 116.

64 Ebd., S. 497.

65 Vgl. Neufeld, Anna Katharina/Vedder, Ulrike: »An der Grenze«, S. 496f.

66 Schertler, Eva-Maria: *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*.

67 Vgl. ebd., S. 231–233f.

68 de Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.): *Literatur im Krebsgang*.

69 Vgl. Vedder, Ulrike: »Erblasten und Totengespräche«, S. 227–241.

70 Vgl. Stauffer, Isabelle: »Jenseits im Diesseits« und insbesondere die jüngst von ihr herausgegebene Aufsatzsammlung *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*.

werden« können einerseits, die »Formen, in denen das Jenseits erzählt wird«, ⁷¹ zu finden andererseits. Ihre Antworten hierauf liegen in erster Linie in unzuverlässigem und unnatürlichem Erzählen. ⁷² In Experimenten mit ihrem eigenen Medium gehe es »diesen Texten darum, ›analog und ergänzend zu den Wissenschaften vor allem den Menschen zu ergründen««. ⁷³ Stefan Neuhaus zufolge präsentiert sich die Gegenwartsliteratur dabei »[w]ie schon zu Hölderlins Zeiten« in dem »Selbst-Bewusstsein [...], dass sie das Erbe der Religion angetreten hat«. ⁷⁴

In Anbindung an die genannten Forschungsarbeiten und -ergebnisse bemüht sich die vorliegende Studie um eine Erweiterung der bisherigen Untersuchungen um den Aspekt des (selbstreflexiven) Versuchs von gegenwärtiger Literatur, im und durch das Erzählen die (persönliche) Erfahrung von Tod und Verlust zu bewältigen sowie den Tod und die Endlichkeit des (diesseitigen) Lebens nicht zu verdrängen, sondern in die Erzählung vom Menschen zu (re-)integrieren. Ein weiteres Anliegen der Arbeit besteht darin, einen Beitrag zur Erforschung von Marlene Streeruwitz' *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. zu leisten, da hierfür bislang kaum bis keine Untersuchungen vorliegen. ⁷⁵ Demgegenüber wurden Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend* und Judith Hermanns *Alice* bereits von der Literaturwissenschaft sowohl unter dem Gesichtspunkt ihrer Auseinandersetzung mit dem Tod als auch ihrer Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Gott und Transzendenz besprochen. ⁷⁶ Die Ergebnisse dieser Arbeiten werden von der vorliegenden Betrachtung diskursiv reflektiert und um bislang unberücksichtigte Aspekte ergänzt.

1.3 Erkenntnisziel, Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Überlegung, dass im Zuge der Aufklärung und Krise der Moderne allgemeinverbindliche Verständnis- und Ausdrucksweisen für den Tod abhandengekommen sind und vor allem »religiöse Vorstellungen von Gott und Jenseits ihre Selbstverständlichkeit

71 Stauffer, Isabelle: »Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur«, S. 16f.

72 Ebd., S. 19.

73 Ebd., S. 18.

74 Neuhaus, Stefan: »Die Sekunde vor dem Tod«, S. 300.

75 Bis dato lässt sich nur ein Aufsatz zu dieser Erzählung von Marlene Streeruwitz auffinden: Ławnikowska-Koper, Joanna: »Selbstfindungskontexte in Marlene Streeruwitz' *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*«.

76 Zu *Aller Tage Abend* finden sich vor allem in der von Friedhelm Marx und Julia Schöll herausgegebenen Aufsatzsammlung *Wahrheit und Täuschung* einige Beiträge. Dabei beschäftigt sich insbesondere Iris Hermann mit der vom Roman aufgeworfenen Frage nach der Bewältigung des Todes, »wenn es keinen Gott gibt [...], der dem Tod einen Sinn verleiht«. Hermann, Iris: »Heimsuchung«, S. 150. Für *Alice* von Judith Hermann untersucht Paul Martin Langner Verbindungen der Erzählung zu der »von Maurice Blanchot diskutiert[en] [...] Nichtkommunizierbarkeit des Todes«. Langner, Paul Martin: »,Wir können uns ja einen neuen Satz ausdenken.«, S. 204. Eve Pormeister nimmt die Darstellung und Bewältigung von Vergänglichkeit und Tod in *Alice* vor dem Hintergrund brüchig gewordener »Denk- und Verhaltensmuster« in den Blick. Pormeister, Eve: »›Zedern und Grillen wohin man sieht««, S. 279. Jan-Heiner Tück spürt in seinem Aufsatz »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben« der Frage nach religiöser oder transzendentaler Hoffnung in *Alice* nach. Darüber hinaus untersucht Nicole Mitterer in ihrer Monographie *Das Fremde in der Literatur*, wie sich die Erzählung dem Thema Sterben und Tod sowie einer Auseinandersetzung mit dem größeren Ganzen annähert.

eingebüßt haben«. ⁷⁷ Hierdurch ist eine Leerstelle im Umgang mit dem Tod entstanden, die Raum für »ander[e] Protagonisten und je eigen[e] Vorstellungen« lässt und danach verlangt, gefüllt zu werden. Die zentrale Annahme dieser Arbeit lautet, dass sich die Gegenwartsliteratur im Akt der Selbstreflexion dieser Leerstelle anzunehmen und als »andere Protagonistin« ins Spiel zu bringen versucht.

Den Weg zur Überprüfung dieser Leitthese soll eine werkimmanente Analyse der Erzählungen *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz, *Alice* von Judith Hermann und *Aller Tage Abend* von Jenny Erpenbeck ebnen. Neben dem »Was« nimmt die Untersuchung insbesondere auch das »Wie« der Erzählungen in den Blick und befragt sie auf ihre je spezifische formal-ästhetische Gestaltung sowie daraus ableitbare Poetiken, Welt- und Sinnkonstruktionen hin.

Anhand der ausgewählten Texte soll aufgezeigt werden, dass sich die Versuche der Gegenwartsliteratur an den Fragen nach dem Geltungsanspruch religiöser Ideen und Glaubenssätze, nach der Fähigkeit und Eignung von Sprache zur Bewältigung existentieller Erschütterungen sowie nach der Möglichkeit metaphysischer Gewissheit abarbeiten. So wird in einem ersten Schritt untersucht, welche Rolle Religion in den jeweiligen Weltentwürfen der Erzählungen einnimmt und wie sich die Erzählungen selbst gegenüber Religion und religiösen Vorstellungen als Erklärungs- und Begründungssysteme positionieren. Hierbei soll deutlich werden, dass im Angesicht des Todes religiöser Glaube oder das Verlangen danach in Erscheinung treten, die Antworten der Religion aber keinen Anspruch auf (Allgemein-)Gültigkeit mehr erheben können. Der zweite Teil der Untersuchung nimmt in den Fokus, ob und inwiefern den Texten die Darstellung und Bewältigung der Todeserfahrung im und durch das Medium der Sprache gelingen. Hieraus soll hervorgehen, dass alle Texte von einer Verständnis- und Sprachlosigkeit gegenüber dem Tod gekennzeichnet sind einerseits, die einzelnen Erzählungen je eigene Verarbeitungs- und Bewältigungskonzepte zur Disposition stellen können andererseits. Der dritte und letzte Teil der Analyse beschäftigt sich mit der Frage, in welchen (Sinn-)Zusammenhang die Erzählungen die menschliche Existenz und das Ereignis des Todes einbetten. In diesem Abschnitt soll ersichtlich werden, dass sich die Texte mit der Frage nach dem Sinn des Lebens sowie der Hoffnung auf ein größeres Ganzes und ein Jenseits auseinandersetzen, ihre Sinnkonstruktionen aber nicht in den geschlossenen Horizont der Feststellung, sondern in den offenen Horizont der Suche stellen. Im abschließenden Kapitel der Arbeit geht es darum, welche Schlüsse sich aus den Befunden der Untersuchung zu Fähigkeit, Rolle und Selbstverständnis der Gegenwartsliteratur im Hinblick auf die Bewältigung von Tod, Trauer und Verlust ziehen lassen. Dabei will die Arbeit deutlich machen, dass gegenwärtigen Erzählungen eine

77 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 213.

dezidiert religions-, sprach- und erkenntniskritische Haltung zugrunde liegt, sich ihre Entwürfe daher konsequent der ›großen Erzählung‹ zum Tod verweigern und stattdessen einen Such- und Denkprozess eröffnen bzw. weiterführen wollen, der offenbleibt, in ihrem (Selbst-)Verständnis offenbleiben muss.

2 (Bedeutungs-)Verlust der ›großen Erzählung(en)‹

2.1 Entdeckung des »Anteil[s] von Religion in unseren Lebensmythen«⁷⁸ in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*.

Die Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz setzt *in medias res* mit dem inneren Monolog der Protagonistin und deren rückblickenden Reflexion des »erkatholische[n]« (B 9) Begräbnisses ihrer Freundin Lilli ein, wirft mithin sofort die Frage nach der Rolle von Religion im Kontext von Sterben und Tod auf. Mit Ausnahme des letzten Kapitels ist die gesamte Erzählung – auch im zweiten Kapitel, in dem eine extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz das Sprechen übernimmt – der Perspektive der Protagonistin verpflichtet. Seine Auseinandersetzung mit Religion betreibt der Text demnach aus der ganz spezifischen Perspektive der bzw. einer Frau. Aus der intradiegetischen Erzählung, die auf der Ebene der metadiegetischen *histoire* den Zeitraum vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart abdeckt, geht dabei nicht hervor, dass sich die Gesellschaft säkularisiert und Religion an Bedeutung eingebüßt hätte. Im Gegenteil, an dem streng katholischen Begräbnis, das die verstorbene Freundin trotz ihrer Aussage, dass »die Religion nichts mehr hilft« (B 37), erhält, formuliert die Erzählung die Annahme, dass sie nach wie vor großen Einfluss und buchstäblich das ›letzte Wort‹ besitzt. Wenn die Verstorbene mit einem »erkatholischen Begräbnis‹ bestattet wird, bleibt sie nach außen hin, heißt formal eine Gläubige und Anhängerin der christlichen Lehre. Aus dem Text lässt sich nun ableiten, dass er die formbildende Macht der christlichen Religion nicht bloß auf den Einzelfall bezieht und vielmehr als strukturelles Problem betrachtet. *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* entwirft das Panorama einer patriarchal-kapitalistisch geprägten Gesellschaft, deren Werte und Ordnung sich auf das christliche Narrativ zurückführen lassen und bis heute auf dieser Grundlage legitimiert werden. Die Eckpfeiler, auf dem sich das gesellschaftliche Konstrukt in der Erzählung aufbaut, sind ›der Vater‹ bzw. ›die Väter‹, Schuld und die Hoffnung auf ein Jenseits. Unter diesen Bedingungen wird das Individuum am »Sein« gehindert und in ein »Schein«-Dasein gedrängt.⁷⁹

Der Rückblick der Protagonistin auf ihre Erziehung verdeutlicht die zentrale Position und Bedeutung der »Väter« (B 41) in der Gesellschaft. Von ihnen wollen sich die Töchter einerseits emanzipieren (B 40), erhoffen sich andererseits den »Segen« (B 41) und die Anerkennung ihres Daseins. In der Welt der Protagonistin ist der Vater »Richter« (B 41), der den Töchtern »für ein Gericht [eingerrichtet]« ist: »Das erste Geschlecht das falsche.« (B 41) Die Erzählung spielt an dieser Stelle

78 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 16.

79 Das Begriffspaar ›Schein‹ und ›Sein‹ ist Streeruwitz' *Tübinger Poetikvorlesungen* mit dem Titel *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* entnommen. Entlang dieses Leitfadens entfaltet die Autorin ihr Verständnis sowie ihre Kritik der aus ihrer Sicht patriarchalen Gesellschaft und der Lebensbedingungen in einer solchen Gesellschaftsordnung.

zum einen auf die Schöpfungsgeschichte an, die Adam als ersten Menschen und Ursprung des Menschengeschlechts bestimmt.⁸⁰ Zum anderen ist der Bezug zum Gedanken der Erbsünde erkennbar, die nach christlich-katholischer Lehre eine Folge von Evas Sündenfall ist. Zum dritten reflektiert der Text hier den Glauben an einen Gerechtigkeit herstellenden Gott, der am Jüngsten Tag über den Menschen und seine Taten richten wird.⁸¹ In der Erzählung nimmt der weltliche Vater die Stellung des göttlichen Vaters ein, er legt seine Rolle als Sünder ab, beansprucht selbstgerecht und mithilfe einer Lüge die Machtposition in der Gesellschaft: »Und dann danach. Da war er dann kein Nazi gewesen, weil er da nicht mitgemacht hatte. Da hatte er dann die Macht mitübernommen.« (B 40)

Schuld(-zuweisung) und die damit einhergehende Unfreiheit kennzeichnet der Text als eine zweite bis heute sichtbare Traditionslinie des Christentums, wo der Mensch wegen seiner Sündhaftigkeit nur durch Bußfertigkeit und die Annahme Jesu als Erlöser ins Paradies eingehen kann. Dabei läßt die Frau allein mit ihrem »Geschlecht« (B 41) Schuld auf sich, ist *a priori* ›falsch‹. Das männliche Geschlecht hingegen tritt als verurteilende Instanz auf, spricht die Frau bis zum und über den Tod hinaus schuldig (B 14, 44). Die Protagonistin zeichnet allerdings die Figur Lilli als Gefangene der Ideologie nicht nur aufgrund der Verurteilung durch andere, sondern auch durch sich selbst. Ihr Ausbruch aus der konventionellen Frauenrolle mit Karriere und Affären ist aus Sicht der Protagonistin mit großen Schuldgefühlen belegt, Grund dafür, dass sie sich letztlich nicht ›wirklich‹ befreien kann (B 28). Da der Text allein die Perspektive der Protagonistin präsentiert, ist sie der einzige Referenzpunkt für den ›Wahrheitsgehalt‹ des Erzählten. Daran, was und vor allem wie sie erzählt, zeigt sich indes, dass sie trotz ihrer Kritik am Schuldsystem selbst dieser Denkweise verhaftet, dadurch Co- und Reproduzentin ist: »Und hätte sie doch nicht geraucht. Um Gottes willen. Hätte sie doch nicht geraucht.« (B 14)⁸² An ihrer Verwendung der Redewendung ›um Gottes Willen‹ verdeutlicht der Text den Eingang der christlichen Glaubenslehre in den alltäglichen Sprachgebrauch, mithin deren allgegenwärtigen und selbstverständlichen Einfluss auf die Wahrnehmung

80 In Verbindung damit lässt sich die Aussage »Das erste Geschlecht das falsche.« (B 41) auch als Zitat des Werks *Le Deuxième sexe* (1949) von Simone de Beauvoir lesen, das in der deutschen Fassung mit *Das andere Geschlecht* betitelt ist. In ihrer Abhandlung entdeckt de Beauvoir den Androzentrismus als vorherrschende Weltansicht und das (soziale) Geschlecht als soziokulturelle Konstruktion, wobei der Mann und das Männliche als absoluter Bezugspunkt gesetzt sind, die Frau und das Weibliche hingegen keinen eigenständigen Stellenwert einnehmen, sondern stets in Abhängigkeit vom Mann und Männlichen bestimmt werden. So schlussfolgert die Denkerin aus ihrer Rückschau auf die historischen Entwicklungen der weiblichen Position in der Gesellschaft: »die gesamte Geschichte der Frauen wurde von Männern gemacht«. de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht*, S. 179.

81 Vgl. Römer 14,10-12 und 2. Korinther 5,10.

82 Da Frank Sinatra ebenfalls starker Raucher war, zieht der Text mit dieser Aussage der Protagonistin durchaus eine Parallele zwischen der Figur Lilli und Sinatra. Hieraus lässt sich schließen, dass der Text es nicht (gänzlich) in Abrede stellt, den Song *My way* bzw. dessen Narrativ vom autonomen Subjekt auf die Figur Lilli beziehen zu können. Zugleich legt er damit auch nahe, dass Lillis Emanzipationsversuch weniger über die »Suche nach einem eigenen Blick« und mehr über eine »Nachahmung« männlicher Lebensführung stattfindet, wie es Streeruwitz in ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* formuliert. Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 21.

von Welt und Beurteilung von Erfahrungen. Unter der Wirksamkeit des Schuldgedankens ist der Tod Anlass dazu, Bilanz zu ziehen. Lillis Leben und ihre Person werden »abgebucht« (B 44), es gibt »diese vielen Rechnungen« (B 28) und es wird abgerechnet (B 14, 25, 31) – das alles sind Begriffe, die einerseits in Bezug zur christlichen Idee vom sündigen Menschen und insbesondere zur römisch-katholischen Praxis der Ablassbriefe, andererseits in Bezug zur kapitalistischen Logik gesetzt werden können. Hier wie dort wird der Mensch am Ende nach seinen Taten und Leistungen bewertet, seine Individualität hingegen »ausgelöscht« (B 43).

Sterben und Tod sind dabei vom Zwang zur Leistung und gesellschaftlichen Anerkennung nicht ausgenommen: »Wie ich es. Schaffe. [...] Dressiertes Kind, das ich bin, will ich auch das noch gut machen. Die Meinung der anderen für mich gewinnen.« (B 47) Auch Lillis Bewältigung ihres Sterbeprozesses bewertet die Protagonistin als »Leistung« (B 34), als ›brave‹ Erfüllung ihrer Pflicht (B 44f.). Dass in dieser gesellschaftlichen Ordnung kein Platz für Individuen, sondern die Erfüllung vorgefertigter Rollen und Aufgaben vorgesehen ist, verdeutlicht die Erzählung zusätzlich an der überwiegenden Charakterisierung der Figuren, die hier als »der Mann« (B 25), »die Kinder« (B 30), die »Eltern« (B 33) oder »die Frau« (B 51) auftreten, über ihre Geschlechter und sozialen Rollen.⁸³ Von wenigen anderen Ausnahmen abgesehen besitzt lediglich die Verstorbene einen Namen,⁸⁴ von dem in der Erzählung zwei Formen – ›Lydia‹ in der extradiegetisch-heterodiegetischen, ›Lilli‹ in der intradiegetisch-homodiegetischen Erzählung – existieren, Hinweis auf ihr »Doppelleben« (B 29) und ihre Zerrissenheit.⁸⁵ Aus der Reflexion des Begräbnisses und der Rede

83 Unfreiheit und gesellschaftliche Zwänge betreffen in der Erzählung zwar vor allem, aber nicht nur das weibliche Geschlecht. Auch der Mann wird auf sein Geschlecht und seine Rolle reduziert, wenn die Protagonistin explizit seine »Impotenz« hervorhebt und Lillis Affären dadurch »eine gewisse Berechtigung erhalten« (B 23).

84 Nebst der Toten werden ein Liebhaber von Lilli mit »Robert irgendwas« (B 20), der Ehemann von Lilli mit »Herbert« (B 25) und »Der Hermann« (B 33), vermutlich der Bruder der Protagonistin, benannt. Die Namen dienen dabei kaum zur Charakterisierung und Individualisierung der Figuren, da sie entweder nur am Rande auftreten oder wie im Fall von Lillis Ehemann, auf den nur einmal mit seinem Namen und ansonsten mit »dieser Mann« oder »der Mann« referiert wird, eher über ihr Geschlecht und ihre soziale Rolle identifiziert werden. Lediglich bei der Robert-Figur scheint die Namensgebung durchaus eine bedeutungstragende Funktion zu erfüllen: Robert ist der einzige von Lillis Liebhabern, mit dem sie sich »ein anderes Leben vorstellen« (B 20) kann. »Nach der Trennung von diesem Robert« (B 24) begeht Lilli einen Selbstmordversuch. Die Erzählung gibt damit Hinweise darauf, wie sehr Lilli doch auf »ein anderes Leben« (B 20) hofft und welche wichtige, ja existenziell wichtige Bedeutung die Robert-Figur für die Aufrechterhaltung und Realisierung dieser Hoffnung für sie einnimmt.

85 Der von der Protagonistin verwendete Kosenamen ›Lilli‹ verweist auf ihre persönliche Beziehung, aber als Diminutiv auch auf den »Mädchen«-Status (B 27), den die Protagonistin ihrer Freundin zuweist. Zusätzlich besteht eine lautliche Nähe zwischen dem Namen der Figur und der Blumenbezeichnung ›Lilie‹. Diese Verbindung legt auch das mit weißen Blütenblättern bedruckte Cover des 2014 vom S. Fischer Verlag veröffentlichten Buchs nahe. (Weiße) Lilien sind im Christentum mit der symbolischen Bedeutung der Reinheit, Unschuld und Jungfräulichkeit aufgeladen und klassische Todes- bzw. Trauerblumen. Vgl. Beuchert, Marianne: *Symbolik der Pflanzen*, S. 185. Mithin reflektiert der Text mit der Namensgebung in der Religion gründende stereotype Erwartungen an die Frau auf der einen Seite, die (immer noch) gesellschaftliche Anerkennung genießende und führende Rolle einer von der Religion und Kirche bestimmten Todes- und Trauerkultur auf der anderen Seite. Auch der von der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz vergebene Name ›Lydia‹ kann mit Bezug zur Bibel, nämlich zur biblischen Figur Lydia von Philippi gelesen werden. Die Darstellung der biblischen Figur lässt auf ein religiöses und eigenständiges Leben zugleich schließen. Ihr Name kann dabei als Verweis auf ihre Herkunft oder aber auch als Verweis auf eine Vergangenheit als Sklavin interpretiert werden. Vgl. Apostelgeschichte, 16,11–15 und Ebel, Eva: *Lydia und*

des Priesters geht hervor, dass selbst das tote Subjekt noch auf sein Geschlecht reduziert und in die dafür vorgesehene Rolle gedrängt wird. Nicht sein eigener Herr soll und darf es sein, sondern voll und ganz »im Herrn« (B 27) auf-, in ein Verhältnis des Besitzes und der Unterordnung eingehen. Gerade an harmlos erscheinenden Phrasen wie »Die Frau und Mutter.« und »Die Schwester im Herrn.« (B 27) verdeutlicht der Text, wie die patriarchale Logik der christlichen Religion in konventionalisierten Wortverbindungen ungehindert fortlebt und als ›göttliche Wahrheit‹ verinnerlicht wird.⁸⁶ Dabei veranschaulicht die Rückschau der Hauptfigur auf die Rede des Priesters und die Reaktion der ›Frau im Rollstuhl‹ in der Beerdigungsmesse, inwiefern Angst, insbesondere die Angst vor Sterben und Tod, eine tragende Funktion zum Erhalt des Machtsystems erfüllt und gezielt als wirkungsvolles Instrument zur Einschüchterung des (weiblichen) Individuums eingesetzt wird: »Diese eine Freundin. Im Rollstuhl. Mit dieser Nervenkrankheit. Die beim Satz des Priesters, daß wir schon für die nächste Person, die es treffen soll. Daß wir für diese Person beten sollten. Und die Frau im Rollstuhl laut aufgeschrien hatte.« (B 51) Die Passage vermittelt die Intention der Verbreitung von Angst mit den rhetorischen Mittel der Verzögerung und der ›uneigentlichen‹ Rede (»es« und »treffen«), die den Tod als etwas Furchteinflößendes, als eine unkontrollierbare Negativ-Erfahrung darstellen. Über die elliptische Syntax, das Auslassen dessen, was »für diese Person« getan werden soll, und die anaphorische Wiederholung wird wirkungsvoll eine regelrechte Drohkulisse aufgebaut.⁸⁷

Berenike, S. 25–27 und 31–33. Vor diesem Hintergrund würde die Benennung der Figur in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. wohl auf das christlich fundierte Gesellschafts- und Wertesystem, in dem sich die Figur befindet, sowie auf ihre Zwischenposition zwischen Gefangenschaft und Emanzipation hindeuten. Ebenso schlüssig erscheint es, den Namen ›Lydia‹ als Referenz auf die Figur der ›Tante Lydia‹ aus dem Roman *Der Report der Magd* (1985) von Margaret Atwood zu lesen. Atwoods Roman entwirft die dystopische Welt einer theokratischen Diktatur, in der die Unterdrückung der Frau biblisch-religiös legitimiert wird. Gewisse weibliche Figuren, so auch Tante Lydia, werden zur Aufsicht der anderen Frauen eingesetzt und tragen so mehr oder weniger unbewusst zu deren Unterdrückung und zum Erhalt des Systems bei, wie etwa an ihrer Bezeichnung von Frauen, die sich weigern, »sich fortzupflanzen«, als »bequeme Frauen« und »Schlampen« deutlich wird. Atwood, Margaret: *Der Report der Magd*, S. 126f. Eine solch unbewusste und auch weiblich mitgetragene Verstetigung des religiös fundierten Patriarchalismus, nicht zuletzt durch die herrschende Sprache, ist eines der zentralen Themen in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. An der Figur Lilli/Lydia veranschaulicht die Erzählung diese Problematik etwa an deren Suche nach Erfüllung in »Männergeschichten« (B 17) oder auch an ihrem religiösen Begräbnis.

86 Phrasen haben außerdem den impliziten Anspruch, sich auf ein Allgemeines zu beziehen, ihnen wohnt daher der Zwang zur starken Vereinfachung einher. In der Linguistik werden derartige feste Wortverbindungen als Phraseme analysiert. Phraseme stellen eine Bedeutungseinheit dar und sind als solche im mentalen Lexikon abgespeichert, können somit als Kleinstform der in sich geschlossenen Erzählung betrachtet werden. Vgl. Burger, Harald: *Phrasologie*, S. 14.

87 Hierbei gilt, was für den Authentizitätsanspruch des Erzählten überhaupt gilt: Es spielt weniger eine Rolle, wie sich der Priester ›tatsächlich‹ ausgedrückt hat. Vielmehr geht es dem Text darum, anhand der Art und Weise, wie die Protagonistin seine Rede erinnert und rezitiert, zu veranschaulichen, welchen Eindruck seine Predigt bei ihr hinterlassen hat. In der zitierten Szene sind darüber hinaus deutliche Querverweise zu Streeruwitz' Ausführungen in ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* erkennbar. Dort legt die Autorin am Beispiel von *Schneewittchen* dar, wie Märchen und die darin enthaltene »Todesdrohung« zum Erhalt der patriarchalen Macht instrumentalisiert werden: »Die Todesdrohung wird vermittelt. Die hinter dieser Drohung verborgene Macht wird aus der realen Welt in die Seele der Menschen verlegt. Gehorsam ist das Ergebnis. Das Märchen vermittelt die Bedrohung, wie andere Erziehungsmittel auch.« In dem Aufschreien der Frau im Rollstuhl manifestiert sich dabei die sich in »basale[r]

Das religiöse Begräbnis ist hier demnach kein Ort des gemeinschaftlichen Trauerns, des Trostes und der Hoffnung, sondern ein Ort, an dem die Angst vor Sterben und Tod geschürt sowie gesellschaftlich festgeschriebene Rollen und Verhaltensnormen verstetigt werden. Dabei vollzieht der Text parallel zu seiner Aufklärung über den *Status quo* auch stets eine kritische Distanzierung. So reflektiert und bricht der Text den Gültigkeitsanspruch der Rede und Erzählung des Priesters, indem er sie in seine eigene Erzählung aufnimmt, aber keine direkte und vollständige Rede der Figur zulässt, sie nur gefiltert durch die Stimme sowie den zuweilen sarkastischen Blick der Protagonistin wiedergibt und fragmentiert.

Unter den herrschenden gesellschaftlichen Bedingungen und dem daraus erwachsenden (Erwartungs-)Druck sieht sich Hauptfigur nicht nur mit der Frage konfrontiert, ob sie das Sterben »gut machen« (B 47) wird, sie lebt auch in der ständigen »Angst, nicht zu genügen« (B 48). Im Zuge dessen verschiebt sie die Verwirklichung eigener Wünsche und Vorstellungen auf eine unbestimmte Zukunft (B 33, 49). Der Text reflektiert so die These, dass die religiöse Vorstellung von einem Jenseits immer noch im Denken verankert ist und das Subjekt an einem selbstbestimmten Dasein im Hier und Jetzt hindert. Umgekehrt führt die Annahme eines gerechtigkeitsbringenden Jenseits dazu, dass sich die Machthaber in dieser Welt der Verantwortung selbst für die abscheulichsten Taten entziehen können, wie die Erzählung an den Nazi-Vätern veranschaulicht, die einerseits durch ihre Lügen, andererseits aufgrund der gesellschaftlichen Hinnahme ihrer Lügen einer diesseitigen Verurteilung entgehen und sich allenfalls vor dem »ewigen Gericht« (B 41) verantworten müssen.⁸⁸

Vor diesem Hintergrund wird die Annahme vom aufgeklärten, (von der Religion) emanzipierten Subjekt in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. stark relativiert. Selbst die

Sprachlosigkeit« artikulierende »Angstgegenwärtigkeit der Frau«, wie es in ihren *Tübinger Poetikvorlesungen* weiter heißt: »Angstverdrängung macht den Mann. Angstgegenwärtigkeit die Frau. Der Mann verdrängt seine Angst und kann so zum Täter werden. [...] Die Frau ist das immer gegenwärtig Ängstliche. Immer besorgt. Immer bereit, alles auf sich zu beziehen.« Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 32f. Bemerkenswerterweise beurteilt die Protagonistin von *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. die Frau im Rollstuhl als »die wahrhaftigste« (B 51) Person auf dem Begräbnis. Mit dem Begriff befreit sie die Frau von ihrem untergeordneten Status und ironisiert zugleich die Stellung des Priesters und das Geschehen in der Messe. Denn der Begriff der Wahrhaftigkeit ist in der Bibel ein göttliches Attribut – in 1. Johannes 5,20 etwa wird von Gott als dem »Wahrhaftigen« gesprochen –, verweist aber auch auf das in 5. Mose 5,20 formulierte Gebot: »Und du sollst kein falsches Zeugnis gegen deinen Nächsten ablegen.« Vor diesem Hintergrund kann das Aufschreiben der Frau nicht nur als Zeichen der Sprachlosigkeit gelesen werden, sondern auch als eine Artikulation dessen, was in der ›gegebenen‹ Sprache nicht zum Ausdruck gebracht werden kann, und mithin als ›wahrhaftiger‹ Ausdruck ihres Bewusstseins gedeutet werden, als »Möglichkeit, der Angst vor dem Blick in sich eine Sprache zu finden und die Angst aus dem Nichts in ein Beschreibbares zu entbergen«. Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, S. 35.

88 Der Kommentar der Protagonistin »Wir sind doch alle nur diese Ergebnisse dieser unbedarften Kriegsväter geblieben, die nicht einmal wußten, was sie taten.« (B 40) spielt unübersehbar auf Jesu Gebet am Kreuz, »Vater, vergib ihnen! Denn sie wissen nicht, was sie tun.« (Lukas 23,34) an und ist eine bitterböse Kritik der auf dieser Grundlage entschuldigten und verdrängten NS-Kriegsverbrechen. Mit dem Verweis auf die (historisch verbürgte) Entschuldigung der Gräueltaten der Nazis mit Unwissenheit und unbewusster Befehlsausführung macht die Erzählung darüber hinaus eindringlich auf die verheerenden Konsequenzen der Massenidentifikation mit einem vorgegebenen Narrativ und der unhinterfragten Erfüllung auftragener Rollen aufmerksam.

Ausbruchsversuche von Lilli und der Protagonistin – Alkohol und Affären auf der einen Seite, Kunstausstellungen auf der anderen Seite – entlarvt der Text als Flucht vor einem eigenständigen Denken und Sein sowie als Verstetigung der herrschenden Verhältnisse. Denn sie zeugen von einer Suche nach Wahrheit, Sinn und Halt im Außen und Anderen: »Sie bräuchte das [...]. Dieses Steigern. Es war eine Steigerung des Lebens gewesen. Mit dem Trinken. [...] Die Wochenenden kamen dann später. Und wirklich erfüllend.« (B 18)⁸⁹ Für den Text macht es dabei keinen Unterschied, wer oder was angebetet wird, wer oder was »Suchtmittel« (B 27) ist, zum Ort, an dem das Gesuchte zu finden sei, erhoben wird, und benennt in diesem Kontext auch explizit die Kunst als möglichen Fluchtort und Religionsersatz (B 39).

Angesichts dieser aus der Erzählung ableitbaren Haltung und Kritik des Textes wird deutlich, welche Funktion und Bedeutung das auf dem ›erkatholischen‹ Begräbnis gespielte und mehrfach zitierte Lied *My way* von Frank Sinatra, das die Protagonistin als Angriff des Mannes bzw. der Kinder auf die Verstorbene empfindet, einnimmt (B 9, 14, 25, 30f.). Der Liedtext handelt von einem sterbenden Mann, der auf sein Leben zurückblickt, das er aufrecht und auf seine Weise bestritten habe.⁹⁰ Der Ich-Erzähler betont seinen Eigenwillen und lehnt die kniende Haltung explizit ab: »For what is a man, what has he got? / If not himself than he has naught / To say the things he truly feels / And not the words of one who kneels.«⁹¹ Das Lied präsentiert demnach das Narrativ eines von Gott bzw. jeglicher Obrigkeit befreiten und autonom handelnden Subjekts. Bemerkenswerterweise bringt der Liedtext Emanzipation dabei (auch) in Zusammenhang mit Sprache, an der das (un-)freie Subjekt zu erkennen sei. Wenn Stimme und Protagonist von *My way* männlich und mit dem »Mafioso« (B 9) Frank Sinatra als Interpret des Lieds darüber hinaus patriarchal kodifiziert sind, wohingegen der Frau eine stumme und nicht sichtbare Position zukommt, bezieht sich der darin artikuliert Emanzipationsgedanke vorrangig auf das männliche Geschlecht.⁹² Zusätzlich richtet sich der Text des Lieds an einen namenlosen Freund, an ein nicht näher bestimmtes Gegenüber also, stilisiert sich so zur Botschaft, der allgemeines Gehör geschenkt werden soll.⁹³ Die Erzählung von

89 Gerade an den Affären führt die Erzählung die Fortsetzung der religiös-patriarchalen Ideologie vor Augen. Bestimmend bleiben der Rückbezug des eigenen Selbst zum (männlichen) Anderen und die Legitimierung der Existenz durch das (männliche) Andere: »Die Gespräche waren in den Männergeschichten begründet.« (B 17) Der Selbstmordversuch der Figur Lilli aufgrund der Trennung von ihrem Liebhaber Robert veranschaulicht die existentielle Abhängigkeit vom Anderen, hier insbesondere die Abhängigkeit der Frau vom Mann.

90 Vgl. Canfield, Jack et al.: *Chicken Soup for the Soul*, S. 15.

91 Ebd.

92 Das englische ›man‹ wird zwar auch generisch mit der Bedeutung ›Mensch‹ verwendet. Hierin zeigt sich aber deutlich, dass in der Sprache die Bestimmung des Menschen vom Männlichen ausgeht. Wie aus sprachwissenschaftlichen Untersuchungen hervorgeht, werden beim Gebrauch des generischen Maskulinums auch eher männliche Personen assoziiert. Ferner kann der deutsche Begriff ›Mensch‹ zwar als geschlechtsabstrahierende, genauso aber als männlich konnotierte Bezeichnung angesehen werden. Vgl. Kusterle, Karin: *Die Macht von Sprachformen*, S. 47 und 54.

93 Vgl. Canfield, Jack et al.: *Chicken Soup for the Soul*, S. 14. Es scheint daher kein Zufall zu sein, dass die Protagonistin auch als namenlose Freundin der Toten auftritt. Auf diese Weise kriert die Erzählung eine Situation, in der

Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin. legt nahe, dass das Narrativ von *My way* als Mythos der ›Masse‹ und ›neue‹ Religion angesehen werden kann, insbesondere als ›neue‹ Erzählung vom Tod fungiert.⁹⁴ Zitat und Abschluss der zitierten Liedzeile »‘I did it my way.’« (B 9) mit einem Punkt sind Hinweise auf eine solche Betrachtung, wie aus Streeruwitz’ *Tübinger Poetikvorlesungen* hervorgeht: »Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. [...] Gemeinsam ist die Masse im ganzen Satz.«⁹⁵ Wenn die Erzählung der Protagonistin genau davon ihren Anfang nimmt und ihre ersten Worte bzw. Gedanken »‘I did it my way.’« sind, verdeutlicht der Text indes die Macht des Mythos sowie die grundlegende Vereinnahmung von Sprache durch die patriarchale Ideologie.⁹⁶ Die religiöse Dimension von *My way* nimmt der Text auch über die Wiederholungen des Zitats auf, die sich als Litanei im doppelten Wortsinn lesen lassen. Auf der einen Seite sind sie immer wieder vorgebrachte und mahnende Erinnerung an den omnipräsenten Einfluss der Lebensmythen, deren Wirkungsmacht gerade durch die unbewusste, wesentlich durch die Sprache mitgetragene Reproduktion erhalten wird. Auf der anderen Seite ironisiert der Text damit die Gebetspraxis der stumpfen Rezitation regelmäßiger und vorgegebener Abfolgen von Wort- und Satzverbindungen wie etwa beim Rosenkranz-Beten. Die Ironisierung führt der Text auf paratextueller Ebene weiter, indem das Buchdesign und Layout an ein Gebetsbuch erinnern,⁹⁷ er aber zugleich einer solchen Vereinnahmung seiner selbst strikt entgegenwirkt. Die (selbst-)reflexive Erzählweise verweigert sich einer identifikatorisch-beruhigenden Lektüre, die »in ihre endgültige Säkularisierung zerstückelt[en]«⁹⁸ Sätze einem ›Herunterbeten‹ derselben. Darüber hinaus setzt der Text der Vorherrschaft der männlichen Stimme, Sprache und Perspektive gezielt ein weibliches Wahrnehmungs- und Sprechzentrum sowie ihre persönliche »Wahrheit« (B 30) entgegen. In Verbindung damit können die Einteilung der Erzählung in sieben Kapitel und der mit dem sechsten Kapitel

es so scheint, als ob die Verstorbene ihre Freundin ›tatsächlich‹ durch *My way* hindurch anspräche, und betont so die Gleichsetzung von fremder und eigener Stimme und Erzählung bzw. die Überlagerung der eigenen Stimme und Erzählung im Zuge der Massenidentifikation und des Gültigkeitsanspruchs *eines* Narrativs für *alle*. Darüber hinaus ironisiert der Streeruwitz-Text derart gekonnt die Selbstinszenierung von *My way* als Plädoyer für ein eigenes Sprechen und Handeln.

94 Diese These bindet der Streeruwitz-Text vermutlich nicht zuletzt an die hohe Präsenz des Lieds in der außertextlichen Realität, insbesondere auch auf Beerdigungen. Nebst den unzähligen Coverversionen, also Reproduktionen von *My way* erfreut sich das Lied vor allem auf Beerdigungen großer Beliebtheit, ist in Großbritannien offenbar sogar der meistgespielte Pop-Song auf Beerdigungen. Vgl. Ward, David/Ward, Lucy: *My Way tops funeral charts*.

95 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, S. 76.

96 Mit dem intertextuellen und intermedialen Verweis nimmt ihr Sprechen seinen Anfang mit einem Text, der auf sämtlichen Ebenen der Erzählung erstens nicht der eigene und zweitens patriarchal-männlich besetzt ist. Gegenstand der Erzählung ist ein sterbender Mann (*histoire*), das Erzählte wird aus Sicht des Mannes und in seinen eigenen Worten präsentiert (*discours*), die männliche Hauptfigur ist selbst Erzähler, also Hervorbringer von *histoire* und *discours* (*narration*). Durch die mediale Überschreitung erzeugt der Text darüber hinaus eine akustische Dimension, die ebenfalls männlich belegt ist. Heißt: Der Text weist Sprache und Sprechen, zentrales Instrument zu Erfassung und Vermittlung von Welt und Wirklichkeit, überhaupt und *a priori* als ideologisch vereinnahmt aus.

97 Die Erstveröffentlichung des Buchs erfolgte 2008 bei Weissbooks, wo es im Kleinformat und mit schwarzem Einband erschienen ist.

98 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, S. 76.

endende Reflexionsprozess als Anspielung auf die biblische Schöpfungsgeschichte gelesen werden, auch hier ›ruht‹ die Protagonistin am Ende ›von ihrem Werk, das sie gemacht hat.‹⁹⁹ Die Erzählung verdeutlicht so auf allen Ebenen ihre Forderung nach einer Ablösung vorherrschender Erzähl- und Denkmuster und nach der Selbstbestimmung der eigenen (Lebens-)Geschichte.

2.2 Entzauberung und Haltlosigkeit in *Alice*

Im Gegensatz zur von (religiösen) Mythen bestimmten Welt in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, scheint die ebenfalls in der Gegenwart angesiedelte Welt in *Alice* von Judith Hermann entzaubert zu sein. Das farblose Grau der ›flachen‹ Landschaft, in der sich die Figuren der Erzählung bewegen (A 16, 19), gibt keinen Anlass zur Annahme einer dahinter-, darunter- oder darüberliegenden Welt, lässt auf keine zu entdeckenden Geheimnisse schließen: »Das Kind auf Alices Arm wandte den Kopf und sah, was Alice sah. Regen und graue Häuser. Nichts, was man sich hätte zeigen können.« (A 14)¹⁰⁰ Dieser Weltwahrnehmung entsprechen die pathosfreie Sprache, die vorwiegend parataktische Verknüpfung der Sätze und »ekphratische Technik«¹⁰¹ sowie der Fokus der Darstellung auf der dinglichen Welt: »Auf halber Strecke zwischen der Stadt und dem Haus hielten sie an der Tankstelle. Gras und Brennesseln zwischen den Zapfsäulen, die Fenster des Kassenhäuschens mit schwarzer Folie beklebt.« (A 79) Der präzisen Dokumentation der Sinnesindrücke steht das Ausbleiben einer Deutung der Welterfahrung gegenüber, der so kaum eine tiefere Dimension zugeschrieben wird. Dass dem nicht immer so war, es einst den Glauben an »Wunder« (A 128), überirdische Wesen und eine göttliche Weltordnung gegeben hat, beweisen die Spuren, die dieser Glaube hinterlassen hat und in *Alice* noch allerorten sichtbar sind. Sie finden sich im sprachlichen Zugriff auf Welt mit Begriffen wie »heilig« (A 46), oder wenn das Auge beim Blick in den Himmel »Andromeda und Pegasus«, dem »große[n] Drachen«, »Jupiter«, »Venus« und »Mars« (A 66f.) begegnet. Eben solche Manifestationen einer vormals religiös geprägten Gesellschaft sind Institutionen und Kulturtechniken wie das »katholisch[e] Krankenhaus« (A 8) oder Grabbesuche auf dem Friedhof (A 187). Sie verweisen darüber hinaus auf einen der traditionell religiös verwalteten Bereiche: Sterben und Tod.

Glaube und Religiosität erscheinen in *Alice* allerdings nicht mehr als verbindliche Orientierungshilfe. Das veranschaulicht gerade der unterschiedliche Umgang der Figuren mit Sterben und Tod: Während Conrad in »eine[r] kleine[n] Kapelle« (A 89) »aufgebahrt« (A 88) wird, wünscht Richard

99 Vgl. 1. Mose,2: »Und Gott [...] ruhte am siebten Tag von all seinem Werk, das er gemacht hatte.«

100 Der Satz suggeriert, dass das Kind keinen eigenen Wahrnehmungshorizont hat und die Welt über eine andere Instanz, Alice, vermittelt sieht. Die Erzählung artikuliert hier die Annahme vom immer schon vorgeformten und -gedeuteten Blick auf die Welt.

101 Leuschner, Ulrike: »Judith Hermann, Schriftstellerin und Medienfigur«, S. 172.

auf seiner Beerdigung »[k]eine Rede eines Pfarrers« (A 107). Während Michas Frau Maja ihrem Kind von »Gott« (A 31) vorsingt, würde sich Micha »darüber lustig machen« (A 8), in einem katholischen Krankenhaus zu sterben.¹⁰² Neben dem christlichen Glauben finden diverse andere, so abergläubisch (Alice) oder astrologisch (Anna) geprägte Glaubensformen ebenso wie die griechische und römische Mythologie (der Rumäne) Eingang in die Erzählung. Das plurale Nebeneinander verweist auf das Fehlen einer kollektiv gültigen Weltansicht und an der Repräsentation der jeweiligen Anschauungen durch die einzelnen Figuren lässt sich »die Vorstellung von Religion als einer Angelegenheit privater Überzeugung und Praxis«¹⁰³ ablesen. Die in der Erzählung vorhandenen Glaubenslehren existieren darüber hinaus nurmehr als Fragmente, als »halbe Liedzeilen« (A 31), einzelne Schlagwörter (A 66f.). Die Bezüge, die »Fäden« zu ihren Kontexten und Ursprüngen sind »[g]ekappt« (A 140), wie besonders an dem Spruch »die Letzten werden die Ersten sein« (A 122), den Alices Lebenspartner Raymond als Tattoo trägt, ersichtlich wird. Der Spruch ist der Bruchteil des Satzes aus einem biblischen Gleichnis, ein Ausschnitt aus dem Ausschnitt also.¹⁰⁴ Im Zuge des Wandels zum geflügelten Wort dürfte die Referenz auf die Bibel zudem nicht mehr unbedingt erkannt werden. In der Betrachtung des Sprichworts als Vermächtnis der Geschichte nicht nur im Sinne der historischen Vergangenheit, sondern auch im Sinne der Weltdeutung macht das Unkenntlichwerden und Vergessen des Ursprungs den Bedeutungsverlust dieser ›Geschichte‹ anschaulich.

Auch die Erzählung selbst scheint sich dieser Haltung anzuschließen und religiöser Wahrheitsbehauptung skeptisch gegenüberzustehen. So werden die meisten der in *Alice* auffindbaren Bezüge zu religiösen Narrativen durch die Rede der Figuren dargeboten, die an diesen Stellen als Erzähler*innen auftreten und Erzählungen in der Erzählung kreieren. Der Grund dieser Erzählungen liegt somit nicht außerhalb, sondern innerhalb der erzählten Welt.¹⁰⁵ Demnach sind dem Text zufolge Ursprung und Bezugspunkt religiöser Deutungen weniger in einem göttlichen Außen und vielmehr im Subjekt und seiner diesseitigen Welterfahrung zu suchen. In Korrespondenz dazu liegt in *Alice*

102 Die unterschiedliche Einstellung beim Ehepaar Maja und Micha legt eine relativierte und marginalisierte Bedeutung von Religion besonders nahe. Das Teilen religiöser Ansichten oder deren Ablehnung spielt offensichtlich keine Rolle für das enge Zusammenleben und die Erziehung des gemeinsamen Kindes.

103 Raiser, Konrad: »Religion und Politik«, S. 16.

104 Vgl. Matthäus 20,1–16. Am Ende vervollständigt Alice zwar den Satzesatz, was die Erzählung allerdings ironisiert. Denn Alice kehrt die Phrase aus Unwissenheit heraus um und komplettiert sie so nur im »uneigentlichen« Sinne: »Die Letzten werden die Ersten sein? Oder die Ersten werden die Letzten sein?« (A 187). Die gesetzten Fragezeichen stellen die biblische Aussage sichtbar infrage und statt dem in der Bibel vorhandenen »Und« setzt Alice hier außerdem ein »Oder«. Ebenso verzichtet der Text von Hermann explizit auf eine Beantwortung der Frage, der mit dem nächsten Satz zusätzlich der Grund zur weiteren Beschäftigung abgesprochen wird: »Aber es gab nichts zu wissen.« (A 187)

105 So werden etwa der christliche Glaube durch die Figur Maja (A 31), die griechische und römische Mythologie durch den Rumänen (A 66f.) und der esoterisch-astrologische Glaubensansatz durch Anna (A 67f.) vermittelt. Auch Raymonds »Tätowierung auf dem linken Arm, die Letzten werden die Ersten sein« (A 122) ist als Text im Text eine Erzählung zweiter Ordnung.

zwar eine extradiegetisch-heterodiegetische, also der erzählten Welt vorgelagerte und äußerliche Erzählinstanz vor, ihr Wissenshorizont ist jedoch auf den der (lebenden) Figuren, insbesondere den der Figur Alice, beschränkt. Die Erzählung verpflichtet sich also dem diesseitig-menschlichen Erfahrungsbereich, weist den Anspruch einer ›göttlichen‹ Position hingegen zurück.

Sind religiöse Ansichten und Praktiken in *Alice* in Ansätzen noch vorhanden, geht aus der Erzählung doch deutlich die Verdrängung der Religion durch einen aufgeklärt-rationalen Zugang zur Welt hervor. Die Feststellung dieses Paradigmenwechsels verdichtet sich in dem sowohl explizit wie auch implizit auf die christliche Religion Bezug nehmenden Erzählerkommentar »Maja [...] kochte absolut salzarm, ohne jeden Hokuspokus, eine Art biblisches Essen, man konnte es fade oder pur finden« (A 27).¹⁰⁶ Die Bemerkung verweist metaphorisch auf eine Ernüchterung der Welt, in der der Glaube an Gott und magische Geheimnisse offenbar nur noch in einem kindlich-naiven Denken beheimatet sein und allenfalls als »Aberglaube« (A 100) gelten können.¹⁰⁷ In Verbindung damit lässt sich in Anschluss an Jan-Heiner Tück im Zitat des Kinderlieds »morgen früh, wenn Gott will, wirst du wieder geweckt« (A 31), womit Maja ihr Kind in den Schlaf – Schlaf ist ein unbewusster Zustand und ermöglicht zugleich den Eintritt in eine andere (Traum-)Welt – wiegt, die Darstellung der »Hoffnung« auf Wiederauferstehung erkennen, die »für die Welt der Erwachsenen nicht mehr erschwinglich zu sein scheint«.¹⁰⁸

106 Salz ist bis heute ein Mittel, um Nahrung einerseits schmackhaft, andererseits haltbar zu machen. In der Bemerkung des Erzählers sind die Referenz auf die Aussage Jesu »Ich bin das Brot des Lebens« (Johannes 6,35) und das Motiv des Abendmahls, in dem sich die christliche Heilsgeschichte konzentriert, genauso enthalten wie der Bezug zum christlichen Verständnis der Bibel als geistige Nahrung und zu Jesu Auftrag an seine Jünger, sie in ihrer Funktion als »das Salz der Erde« (Matthäus 5,13) zu verbreiten und zu bewahren. Indem *Alice* der Todesthematik mit einer extrem reduzierten und nüchternen Sprache begegnet, kann der Kommentar auch selbstreflexiv und in diesem Sinne als kontrastierende Selbsteinschätzung zu stark emotional oder spirituell aufgeladenen Darstellungen von Sterben und Tod gelesen werden.

107 Das wird u.a. daran deutlich, dass die im Christentum mit großer Symbolik aufgeladene »sieben« Gegenstand von Alices »Aberglaube[n]« an »[u]ngerade Zahlen« (A 100) ist. Hierin wird auch der Übergang vom Glauben an Gott zum Glauben an rationale Zahlen erkennbar. Indem die Erzählung hierfür die Bezeichnung ›Aberglaube‹ verwendet, ironisiert sie umgekehrt den dem Begriff der Rationalität inhärenten Anspruch.

108 Tück, Jan-Heiner: »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben«, S. 272. Trotz vorherrschender Ernüchterung und Desillusionierung wird die Existenz von Magie und Zauber in und von *Alice* aber nicht *per se* ausgeschlossen. Das belegen allein die häufigen expliziten und impliziten Referenzen auf die Zauberwelt, so die Bezeichnung Michas als »Zauberer« (A 19), die mehrfache Erwähnung der »Hexe« (A 16, 23, 48) und des »Hasen« (A 6, 21, 30–32) sowie der Zauberspruch »Abakadabra« (A 47). Pormeister sieht darüber hinaus zu Beginn der Erzählung das »Hoffnung verheißende Wort ›Zauberer‹ mit dem »Hoffnung und Erneuerung tragenden [...] Motiv des Kindes [...] verknüpft« und deutet insbesondere »die in der Schlusszene auftauchenden Begriffe ›Zauberer‹, ›Vierauge‹ und ›indisch‹ [...] als symbolträchtige Hoffnungszeichen bzw. Anspielungen auf das Transzendente«. Pormeister, Eve: »›Zedern und Grillen wohin man sieht‹«, S. 293. Der Sehnsucht nach etwas ›Höherem‹ steht in der Erzählung indes zugleich eine große Skepsis gegenüber der menschlichen Erkenntnisfähigkeit und der Möglichkeit eines gesicherten Wissens um die Existenz eines solch größeren Ganzen gegenüber. Die Figur Micha scheint in diesem Kontext Pate für die Haltung der Erzählung zu stehen. Der Name von ›Zauberer Micha‹ ist die Abkürzung für ›Michael‹ oder ›Michajah‹, beide tragen die Bedeutung ›Wer ist wie Gott?‹ und sind stark religiös konnotiert. Auf der einen Seite gibt es im Neuen Testament den Erzengel Michael, der den Satan besiegt und auf die Erde hinabstößt (vgl. Offenbarung 12,7–9). Auf der anderen Seite gibt es den alttestamentlichen Schriftpropheten Michajah. In dem nach ihm benannten Buch ›Micha‹ beklagt dieser die religiöse Unmoral und irreführenden Lehren der Berufspropheten und distanziert sich im Zuge dessen von der Selbstbezeichnung als Prophet (vgl. Micha 2,11 und 3,1–12). Vor diesem Hintergrund figuriert Micha, der »sich darüber lustig machen« (A 8) würde, in einem

Den Paradigmenwechsel vom Glauben an Gott und Übersinnliches zum Glauben an den eigenen Verstand und die physische Welt fasst die Erzählung mit dem tätowierten Bibelspruch, *i.e.* dem Einschreiben göttlicher Wahrheit in den menschlichen Körper in ein prägnantes Bild (A 122). Auch der Kalendereintrag der Großmutter, in dem sie Alice am Tag ihrer Geburt als »Licht in unserer Dunkelheit« (A 131f.) bestimmt, zeugt von einem solchen Wandel. Als Text im Text verweist der Eintrag auf den ›Text der Texte‹, die »Schrift« (A 132) auf die Heilige Schrift. Die Anspielung auf die Geburt Jesu ist ebenso wenig zu übersehen wie die Anspielung auf seine Worte »Ich bin das Licht der Welt«. ¹⁰⁹ Anstatt in Michas letzten Stunden Antworten oder Worte des Trostes bereitzuhalten, richtet die Nonne, die aus Alices Sicht »eher ihretwegen als wegen Micha« (A 18) kommt, die Frage an Alice, Ausdruck der Verkehrung der Verhältnisse. ¹¹⁰

Die Verdrängung der Religion durch Aufklärung, wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Fortschritt wird in *Alice* auch und besonders an der Frage nach Sterben und Tod deutlich. Das »katholisch[e] Krankenhaus« (A 8), in dem nun nicht-geistliches Personal und technische Geräte für das Sterben zuständig sind (A 8, 17), ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie vormalig

katholischen Krankenhaus zu sterben, eine Position, die zwar traditionelle religiöse Institutionen sowie Vorstellungen und deren Wahrheitsbehauptung, weniger aber die Vorstellung eines göttlichen Prinzips überhaupt ablehnt, sich gleichzeitig allerdings des begrenzten Verstehenshorizonts des Subjekts bewusst ist. Alice benennt Micha gegenüber der Nonne als »Zauberer«, seine Zauberkünste aber beruhen nicht auf ›echter‹ Magie, sondern sind »Tricks« und Micha, der »sich immer in die Karten sehen [hat] lassen« (A 19), enttäuscht die Illusion explizit. In der an die Nonne gerichteten Aussage »Er wollte seine Karten immer zeigen.« (A 19) lässt sich dabei auch eine Kritik an Religion als Spiel mit ›verdeckten Karten‹, das nicht (mehr) glaubwürdig ist, ablesen. In ähnlicher Weise zeugt die Szene, in der dem Kind der Zauberspruch »Abakadabra« in den Mund gelegt wird, von einem solchen Verlangen nach einer magischen Welt, das aber nie in letzter Gewissheit münden kann: »Das Kind hatte auf dem Schoß einer Nonne gesessen und neue Worte vor sich hin gesagt [...], schwer zu verstehen, eigentlich hatte es sich angehört wie: Aba. Ka. Dabra: Abakadabra. Tatsächlich.« (A 47) Der Text reflektiert hier Eigenschaften des sprachlichen Zeichens, die in der Semiotik mit den Begriffen der Arbitrarität und Konventionalität belegt sind. Arbitrarität meint, dass die Beziehung zwischen dem Bezeichnenden (Signifikant) und dem Bezeichneten (Signifikat) nicht naturgegeben, sondern willkürlich ist. Durch gesellschaftliche Übereinkunft über Bedeutung und Gebrauch einer bestimmten Lautfolge werden sprachliche Zeichen konventionalisiert. Die »neue[n] Worte« des Kindes, die »schwer zu verstehen« sind und »eigentlich« nur klingen »wie«, fügt Alice zu dem ihr bekannten und mit ›magischer‹ Bedeutung aufgeladenen Wort »Abakadabra« zusammen. Mit der relativierenden Partikel »eigentlich« und dem vermutenden »angehört wie« gibt der Text zu verstehen, dass die Erfahrung von Welt auf subjektiver Interpretation fußt, diese dann aber zur ›Tatsache‹ erklärt wird. In dieser kurzen Passage verdichtet sich eine erkenntnis- und sprachkritische Haltung der Erzählung, die den vorgeformten Blick auf die Welt entlarvt und sowohl die Fähigkeit des Subjekts als auch die Fähigkeit von Sprache infrage stellt, dem Wesen der Dinge auf den Grund gehen zu können. Nicht zufällig finden beide Szenen im Beisein der Nonne statt, Hinweis auf die Desillusionierung der Vorstellung (der Erkenntnis) von Gott und Heilsgewissheit.

¹⁰⁹ Johannes 8,12.

¹¹⁰ Auch die Frage der Nonne danach, was Micha in seinem Leben »geschafft« (A 18) habe, verweist auf eine Akzentuierung des diesseitigen Lebens und erinnert darüber hinaus an den kapitalistischen Leistungsgedanken. Eine Verdinglichung und kapitalistische Vereinnahmung religiöser Gehalte sind in *Alice* auch an anderen Stellen zu beobachten. So fungieren Elemente religiöser Kulte wie Hexe (A 16, 23, 48) und Traumfänger (A 133, 156, 178) als profane Dekorationsartikel, Alices Aberglaube kommt beim Einkaufen zum Einsatz (A 100) und der biblische Glaubenssatz wird in Form der Tätowierung in »Schönschrift« (A 122) zum Lifestyle-Produkt. Umgekehrt bekommt das Wort »Habseligkeiten« für Alice »plötzlich eine zweite Bedeutung« (A 12f.). Gemeint ist wohl neben der ersten Konnotation ›Besitztum‹ eine Zweitbedeutung im spirituellen oder metaphysischen Sinne (›Seligkeit haben‹), was damit korreliert, dass Alice insbesondere in der ersten Episode »Micha« Trost und Halt in den Dingen sucht.

religiös verwaltete Bereiche und Themen in den Einzugsbereich von Wissenschaft und Wirtschaft gewandert sind.¹¹¹ Der Text reflektiert die prägenden Kennzeichen »von Sterben und Tod in der Moderne«, die Andrea Schaeffer mit den Schlagwörtern »Rationalisierung, Medikalisierung, Bürokratisierung, Säkularisierung«¹¹² belegt. Sterben und Tod sind institutionalisiert und werden von spezialisierten Organisationen wie Krankenhäusern (Micha, Conrad, Alices Großmutter) oder häuslicher Pflege (Richard) gehandhabt. Sterben ist eine Leistung, die es zu ›schaffen‹ gilt (A 106), und Gegenstand kühler Berechnungen: »Die Ärzte [...] kündigten sein Sterben schon seit Tagen an« (A 8). Maja und Alice brauchen eine »neue Ferienwohnung, weil Micha nicht sterben konnte« (A 5), Margaret, die Frau des sterbenden Richard, braucht »wirklich, dringend [Zigaretten und Wasser]« (A 97) und Alices Reaktion auf den Tod ihres Lebenspartners Raymond besteht in der »äußerst pragmatischen Abschiedszeremonie«,¹¹³ »seine Sachen wegzuschaffen« (A 159). Der säkularisierte, technisch-pragmatische Umgang mit Sterben und Tod, der in der Geschichte vorherrscht, spiegelt sich in den narrativen Techniken, vor allem in der sachlichen Benennung der ›Gegebenheiten‹ und Aneinanderreihung zumeist kurzer, auf das Nötigste reduzierter (Halb-)Sätze: »Conrad lag im Bett. Das Bett stand vor dem Fenster [...]. Keine Klimaanlage, nur der Ventilator an der Decke.« (A 76)

Entgegen dem Eindruck einer extern fokalisierten Darstellung, in der die Erzählinstanz die Haltung eines unbeteiligten, ›neutralen‹ Beobachters einnimmt, präsentiert die Erzählung größtenteils die Wahrnehmung der Titelfigur Alice, ist also dominant intern fokalisiert. Die subjektive Perspektive kommt indes nicht sofort zum Vorschein, weil die Erzählung kaum Einblicke in die inneren Vorgänge der Protagonistin gewährt und stattdessen fast ausschließlich ihren Blick auf das Außen vermittelt. Alices Wahrnehmung fokussiert sich demzufolge stark auf die sinnlich wahrnehmbare und gegenständliche Welt, die sie auffällig häufig über die sie umgebenden Dinge und deren genaue Aufzählung erfasst (u.a. A 9, 22, 38, 56–57, 105). Wie auch andere Studien aufzeigen, manifestieren sich hierin Alices Verlangen, »die tapfere Standhaftigkeit der Dinge« (A 38) »für sich selbst

111 Vgl. Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 77. Zwar ist das Krankenhaus noch von Nonnen (A 18f., 26) und zumindest einem Mönch bewohnt (A 26), diese Figuren bilden aber eher eine Art Hintergrundkulisse und gestalten das Geschehen kaum aktiv mit. Darüber hinaus fällt auf, dass die bei der katholischen Sterbebegleitung üblichen Institutionen (Pfarrer) und Rituale (Beichte, Kommunion, letzte Ölung) fehlen. Mitterer resümiert treffend: »An einen Gott ist nicht mehr zu denken, die Idee einer religiös gedachten ›Heilung‹ kommt gar nicht mehr auf, sie findet nur noch am Rande der ›Micha‹-Episode Erwähnung, als eine Art anachronistische Fußnote. Hier wird deutlich, dass die Nonnen, die das Krankenhaus bevölkern, den klinischen Tod im wahrsten Sinne des Wortes niemals mehr in eine Wartehalle für die herrlichen Verheißungen des Jenseits verwandeln können.« Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 243.

112 Schaeffer, Andrea: *Menschenwürdiges Sterben – Funktional differenzierte Todesbilder*, S. 263.

113 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 250. Mitterer sieht dabei in dem Wegschaffen der Sachen einen Kontrast zu den »sorgsamem Inventuren sowohl innerhalb ihres räumlichen Mikrokosmos als auch in der sie umgebenden Landschaft, die Alice den ganzen Text über [...] durchgeführt hat«, und mithin einen Hinweis darauf, wie »sehr« Raymonds Tod »diese Welt [...] aus den Fugen geraten« lasse. Ebd.

[zu] erlangen«¹¹⁴ und ihr Versuch, sich angesichts des Todes ihres Bezugs zur Welt zu vergewissern. An ihrem (Aber-)Glauben an Zahlen und Gegenstände veranschaulicht der Text die quasi-religiöse Dimension des Rationalismus.¹¹⁵ Die in die Beständigkeit der dinglichen Welt gesetzte Hoffnung wird indes enttäuscht. Denn die Dinge sind nur »solange« mit Bedeutung und Sinn erfüllt, wie ihr Eigentümer »noch atmet[.]« (A 106).¹¹⁶ Gerade vom stets unerwartet eintretenden Tod wird die Vorstellung von der beherrsch- und kalkulierbaren Welt immer wieder durchkreuzt.¹¹⁷ Wie an den sich als falsch erweisenden Vorhersagen der Ärzte des Todeszeitpunkts (A 8) erkennbar wird, entziehen sich Sterben und Tod der wissenschaftlichen Berechenbarkeit.

Figuren wie Erzähler von *Alice* scheinen an einem Punkt angelangt zu sein, an dem jegliche Gewissheit und jeglicher Glaube – seien sie religiös oder rational begründet – in Zweifel gezogen werden (müssen). Die Haltlosigkeit des Subjekts fasst die Erzählung anschaulich in das Bild der »[gekappten] Fäden« (A 140), das an Michel Foucaults These »[d]er Faden ist gerissen«¹¹⁸ oder auch an das Bild einer Marionette mit abgetrennten Fäden erinnert. Beide Assoziationen verweisen auf den Verlust von Einheit und Kontinuität, von Stabilität und Orientierung. Der (Spinnen-)Faden ist in *Alice* ein durchgängiges Motiv und symbolisiert das am ›seidenen Faden‹ hängende Leben sowie den unauflösbaren Zusammenhang zwischen Leben und Tod (A 41f., 140, 183).¹¹⁹ Die ›gekappten Fäden‹ verweisen hier also insbesondere darauf, dass die Figuren der Erzählung Leben und Tod nicht als Einheit begreifen und akzeptieren, in der Verbindung zwischen Leben und Tod keinen (höheren) Sinn erkennen können. Die radikale Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit, die in der Konfrontation mit dem Tod besonders deutlich hervortritt, weist der Text als eine dezidiert gegenwärtige Problematik aus. Denn können die beiden Generationen vor Alice noch Gewissheiten für sich beanspruchen, gilt das für die Generation der Titelfigur nicht mehr. So ist die in den Menschen und seine Fähigkeiten gesetzte Heilserwartung der Großmutter für Alice nicht mehr annehmbar: »Alice schüttelte den Kopf [...], Licht in jemandes Dunkelheit sein.« (A 132) Dasselbe gilt für den wissenschaftlich fundierten (Glaubens-)»Satz« (A 67) der Väter, der die feste – sichtbar an der feststehenden Anordnung der Satzelemente – Hoffnung auf eine Zugehörigkeit zum großen Ganzen

114 Ebd., S. 242. Vgl. auch Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 291 und Tück, Jan-Heiner: »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben«, S. 268.

115 In dem Dialog zwischen dem Rumänen und Anna (A 66–68) macht der Text auf die Verwurzelung der Wissenschaft in der Religion aufmerksam und lässt die vermeintlich strikten Grenzen zwischen den beiden Bereichen fragwürdig werden. Mit der gezielten Veranschaulichung am Beispiel von Astronomie und Astrologie unterstellt er nur eine Verschiebung der Positionen und ein einfaches Austauschen der Bedeutungen anstatt eines ›tatsächlich neuen Denkens.

116 Vgl. Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 291.

117 So erreicht Alice die Nachricht von Michas bevorstehendem Tod ohne Vorwarnung. Ebenso werden Alices Urlaubs- und Beziehungspläne durch Conrads bzw. Raymonds Tod ge-, genauer zerstört.

118 Foucault, Michel: »Der Ariadnefaden ist gerissen«, S. 7. Foucaults Aussage bezieht sich auf die »aus Identität, Erinnerung und Wiedererkennung [...] geflochten[e] Schnur«, die endgültig gerissen sei: »Ariadne hat sich erhängt. [...] Der Faden ist gerissen und Theseus kommt nicht wieder.« Ebd.

119 Vgl. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 219.

birgt. Sein Anspruch auf (Allgemein-)Gültigkeit wird bereits mit Annas und Alices Unkenntnis des Satzes (A 67, 188) infrage und mit der Abschaffung Plutos (A 18) schließlich gänzlich in Abrede gestellt. Und auch einer Rückkehr zu vorhandenen nicht-rationalen Weltdeutungen scheint der Text eine Absage zu erteilen. Das zeigt sich zum einen darin, dass die Erzählung zwar religiöse oder spirituelle Welterklärungen zitiert, diese aber weder von Figuren noch vom Erzähler als ernstzunehmende Sinnangebote in Betracht gezogen werden (können).¹²⁰ Zum anderen bleibt ihre Fragmentarisierung in der Erzählung irreversibel, eine Reintegration der menschlichen Existenz in eine der traditionellen ›großen Erzählung‹ der Religion erscheint somit als ausgeschlossen.

In der Feststellung »Pluto ist abgeschafft« (A 188) pointiert die Erzählung am Ende den Verlust jeglicher Gewissheit und das Erfordernis einer neuen Erzählung. In ihr erklingen der aus Friedrich Nietzsches Schriften bekannte Ausruf ›Gott ist tot‹, der hier explizit auf den Tod Plutos, des römischen Gottes der Unterwelt, und mithin auf die Vorstellung von einem Jenseits referiert, ebenso wie Lyotards Ausruf des Endes der Metaerzählungen, denn als Begriff aus der Mythologie und Astronomie lässt sich die Abschaffung Plutos auf die Religion und die Wissenschaft beziehen.

Der Selbstmord der Figur Malte Anfang der 1970er Jahre kann vor diesem Hintergrund als eine Anspielung auf den von Foucault proklamierten Suizid Ariadnes, die sich »erhängt«¹²¹ hat, gelesen werden und scheint so eine poetologische Bedeutung einzunehmen. Denn über den Namen ›Malte‹ wie andere Textmerkmale lässt sich ein Bezug zu *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) von Rainer Maria Rilke herstellen.¹²² Eines der Leitmotive des Werks ist das ›neue‹ ›Sehen‹ bzw. ›Sehen lernen‹, das im Gegensatz zu einer an die Ratio gebundenen und ›wiedererkennenden‹ Wahrnehmung ein radikal subjektives Sehen zu etablieren und sich von tradierten Wahrnehmungs- und Denkmustern zu lösen sucht.¹²³ Wie Bernhard Arnold Kruse aufzeigt, enthält Rilkes Roman »eine eindeutig religiöse Dimension«¹²⁴ und einen neuen Entwurf des Göttlichen.¹²⁵ Der Selbstmord der Figur in *Alice* kann daher als Zeichen dafür gewertet werden, dass die Erzählung im Anbruch der Postmoderne auch dem Vorhaben und Impetus der Kunst und Literatur, eine eigene Metaphysik schaffen und diese Funktion der Religion übernehmen zu können, gleichsam den Todesstoß verpasst sieht.

120 Majas Erzählung von Gott richtet sich an den kindlichen und unbewussten Geist (A 31). Raymonds tätowierter Bibelspruch gibt Alice keinen Sinn oder Trost, sondern löst »Angst« (A 122) bei ihr aus. Der Dialog zwischen dem Rumänen und Anna, in dem Vorstellungen aus der griechischen und römischen Mythologie aufgegriffen werden, endet mit einem Monolog Annas, über den sie selbst »lach[t]«, während der Rumäne keinerlei Reaktion mehr zeigt, Alice »nicht mehr zu[hört]« (A 68) und auch der Erzähler hier einen Schnitt macht, der auf textueller Ebene mit Absatz und Leerzeile zusätzlich unterstrichen wird.

121 Foucault: »Der Ariadnefaden ist gerissen«, S. 7.

122 Vgl. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 240 und 244.

123 Vgl. Lauterbach, Dorothea: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, S. 323.

124 Kruse, Bernhard Arnold: »Zur ästhetischen Religiosität in Rilkes ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹«, S. 51.

125 Vgl. ebd., S. 60–62.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma sieht die Erzählung *Alice* am Ende nur darin, sich »einen neuen Satz aus[zu]denken« (A 188).¹²⁶ Formuliert sie damit durchaus die Aussicht auf eine neue Erzählung, deren Kreation sie nicht als Aufgabe einer einzelnen Autorität und vielmehr als Aufgabe des kollektiven »Wir« begreift, geht sie zugleich und unmissverständlich nicht von einem Finden, sondern nur von einem Erfinden von ›Wahrheitssätzen‹ aus.

2.3 Gottverlassenheit und (All-)Macht des Zufalls in *Aller Tage Abend*

Ähnlich wie in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz steht im Roman *Aller Tage Abend* von Jenny Erpenbeck der Bericht von einem religiösen Begräbnis am Anfang der Erzählung, auch hier wird also der Tod von Anbeginn mit Religion in Verbindung gebracht. Die Erzählung nimmt ihren Ausgang vom Begräbnis eines Säuglings »nach jüdischem Brauch« (ATA 16) und beginnt *in medias res* mit der Rede der Großmutter des gestorbenen Kindes, die einen Satz aus dem Buch Hiob zitiert: »Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen [...]« (ATA 11)¹²⁷ Dieser (Glaubens-)Satz wird mit dem zweiten Satz sogleich negiert: »Aber das stimmte nicht, denn der Herr hatte viel mehr genommen, als da war [...]« (ATA 11) Der Kommentar des heterodiegetischen Erzählers kann als dessen Standpunkt, aber auch als Standpunkt der Kindsmutter, also der Tochter der Großmutter, gedeutet werden. Denn, wie sich herausstellt, haben der Glaube der Großmutter und der »Gott ihrer Väter« (ATA 16), wie allein die Possessivkonstruktion überdeutlich macht,¹²⁸ für die Mutter des Kindes keine Gültigkeit mehr. Die Religion spendet ihr keinen Trost, liefert keine Antworten auf ihre quälenden Fragen (ATA 14–16), hält nurmehr sinnentleerte Phrasen und Rituale bereit. Sie betrauert den Tod ihrer Tochter zwar nach den »Regeln« (ATA 14) jüdischer Tradition, doch »fehlen einige der gängigen Rituale«,¹²⁹ die sie zusätzlich mehr aus einem blinden Befolgen, »weil sie es andere so hat machen sehen« (ATA 14), denn aus echter Überzeugung heraus praktiziert.¹³⁰

126 Langner interpretiert den Merksatz und »[d]as Aufsagen ferner Sterne« als eine »Art ‚Ersatz-Transzendenz‘«, kommt aber zu dem Ergebnis, dass »[sich] für die fehlende Transzendenz [...] keine neuen Sätze konstruieren [lassen]«. Langner, Paul Martin: »Wir können uns ja einen neuen Satz ausdenken.«, S. 217. Demgegenüber sieht Mitterer in solchen Merksätzen Gebete, die zwar »in *Alice* sehr bescheiden und persönlich geworden, aber [...] immer noch da« seien. So seien die »väterlichen Merksätze« zwar »überholt«, »aber es lassen sich ja zum Glück neue finden, ›Zauberworte‹, die es jenen, die zurückbleiben, ermöglichen, dem Tod ein wenig Sein zu entreißen«. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 255.

127 Vgl. Hiob 1,20–21.

128 Grammatikalisch kann die Konstruktion »der Gott ihrer Väter« als Nominalphrase analysiert werden, deren Kopf »Gott« mit »ihrer Väter« attribuiert, also näher bestimmt und damit auch begrenzt wird. Diese Einschränkung suspendiert die Vorstellung von Gott als universal gültiges Prinzip.

129 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 150.

130 Hermann konstatiert in diesem Zusammenhang »dass die jüdischen Traditionen zumindest einen Halt in der Hinsicht geben können, dass sie vorgeben, was Angemessenes zu tun ist« und die jüdische Religion die gesamte Erzählung über »in Form von eingeschobenen, leitmotivartig wiederkehrenden Bibelzitate aus dem Alten Testament [präsent bleibt]«, es in der Erzählung aber nicht Gott, sondern »der Zufall ist, der über Eintreten oder Ausbleiben des Todes bestimmt«, es daher »keinen Trost für den frühen Tod des Kindes [gibt]«. Ebd.

Die Erzählung von *Aller Tage Abend* setzt dabei dort ein, wo in der Geschichte und an den darin agierenden Figuren ein Wandel des Verhältnisses zur Religion und zum Glauben an Gott zu beobachten ist. Dieser Wandel ist eng an den Tod des Säuglings in Buch I geknüpft und vollzieht sich als Bruch zwischen den Generationen,¹³¹ wie der Text insbesondere an den unterschiedlichen Reaktionen der Figuren auf den gewaltsam eindringenden Tod sichtbar macht: Während die Großmutter, deren Ehemann beim Pogrom in Brody vor ihren Augen auf grausamste Weise ermordet wird (ATA 19–21), an Gott festhält, wendet sich ihre Tochter angesichts des »plötzlich[en]« (ATA 11) Todes ihres Kindes vom Glauben ab bzw. erkennt an diesem Punkt, dass religiöse Begründungen für sie keine Gültigkeit (mehr) haben.¹³² Die mit einem katholischen Mann verheirateten und zum Christentum konvertierte Kindsmutter hinterfragt dabei nicht nur die Sinnhaftigkeit des jüdischen, sondern auch des christlichen Narrativs. So ruft sie auf der Suche nach einer Antwort auf ihre Frage nach einem jenseitigen Leben die christlich konnotierten Vorstellungen von »Fegefeuer«, »Paradies« und »Hölle« (ATA 16) auf, artikuliert diese aber durchweg im Fragemodus und äußert selbst den konträren Wunsch, dass es »jenseits des Lebens einfach nur nichts« (ATA 16) gäbe, dass es »[s]chön wäre [...], wenn der Zufall regieren würde, und nicht ein Gott« (ATA 14). Im unbestimmten Artikel drückt sich ihre Skepsis gegenüber der Vorstellung von dem *einen* Gott aus, dessen Existenz sie allerdings überhaupt anzweifelt (ATA 16). Was weder Figur noch Leser*in an dieser Stelle wissen: Ihr Wunsch, der Zufall möge herrschende Macht sein, wird sich erfüllen. Denn in *Aller Tage Abend* ist es tatsächlich der Zufall, der über Leben und Tod bestimmt, wie »die Todesarten und ihre Zurücknahme [sehr deutlich] zeigen«.¹³³ Damit gewinnt der von der Figur formulierte Gedanke eine prophetische Aussagekraft. In religiösen Kontexten sind Prophezeiungen

131 Den Generationenkonflikt stellt der Text auch mit einem Bruch in der Überlieferungskette dar. Während sie zwischen Urgroßmutter und Großmutter offenbar noch intakt ist, der Glaube wortwörtlich *einfach* weitergegeben und fortgeführt wird – erkennbar in der identischen Reproduktion der Phrase »Der Herr hat’s gegeben, der Herr hat’s genommen.« (ATA 11, 17, 18) –, gibt es zwischen der Generation der Großmutter und der Mutter der Protagonistin einen Bruch, der sich u.a. in der Bezugnahme der Mutterfigur auf Gott als »Gott ihrer Väter« manifestiert, da »die jüdische Identität traditionell durch die Mutter weitergegeben wird«. Mueller, C. Agnes: »Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*, S. 165.

132 Vor dem Tod ihres Kindes bringt die Figur offenbar noch eine »Leidenschaft für das Studium der Heiligen Bücher« (ATA 47f.) auf. Ihre Distanzierung von der jüdischen Lehre bringt die Erzählung dabei auch auf syntaktischer Ebene zum Ausdruck: Sie »[hat] alles Wasser, das im Haus war, ausgeschüttet [...], weil es heißt, der Todesengel spüle darin sein Schwert [...]« (A 14) Durch die Formel »weil es heißt« wird der jüdische Glaube in indirekter und konjunktivischer Rede wiedergegeben, sein Status als Wahrheit somit relativiert. In Zusammenhang damit fällt auf, dass die Mutter der Protagonistin im Buch II in ihrer Trauer denn auch nicht mehr der jüdischen Tradition folgt. Das verdeutlicht die Erzählung u.a. am Motiv der Fußbank, die in Buch I von der Figur noch nach jüdischem Traueritual benutzt wird (ATA 12, 14) und in Buch II beim Umzug nach Wien auch mitkommt (ATA 80f.), hier aber nicht mehr ihre traditionelle Funktion erfüllt. Nach dem Tod ihrer Tochter und Mutter setzt sich die Figur stattdessen »still in die Küche, und liest [...], die ›Iphigenie‹« (ATA 131). In der Ersetzung durch diese neue Art der Trauerbewältigung lässt sich nicht nur der Bedeutungsverlust von Religion, sondern auch ein Verweis darauf lesen, dass Literatur eine ähnliche Funktion wie Religion einnehmen kann. Sowohl in Bezug auf Religion als auch auf Literatur wird diese Funktion von der Erzählung *Aller Tage Abend* indes weniger in der Verkündung absoluter Wahrheit als vielmehr in dem Versuch, dem Mensch und den Bedingungen seines Seins auf den Grund zu gehen, gesehen.

133 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 150.

Aussagen über die Zukunft, deren Wahrheitsgehalt auf Grundlage einer göttlichen Eingebung legitimiert wird. Der Text verkehrt hier demnach die ›eigentlichen‹ Verhältnisse von Form und Inhalt und gibt so eine kritisch-reflexive Sicht auf die Mechanismen und Legitimität religiöser Erzählungen frei – ein Ansatz, der für den gesamten Text gilt und auf dessen eigenes Verhältnis zu Religion und zum Glauben an Gott verweist.

In *Aller Tage Abend* liegt das menschliche Schicksal nicht in göttlicher Hand, sondern in der Hand des Zufalls – obwohl die Erzählung auf den ersten Blick ein entgegengesetztes Bild erzeugt. So wird die Geschichte des Romans von einem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, also einer der erzählten Welt äußerlichen und übergeordneten Instanz vermittelt, geordnet, gelenkt, die darüber hinaus im Besitz göttlicher Fähigkeiten zu sein scheint. Das größtenteils nullfokalisierte Erzählen, das sich auf die Zukunft richten (u.a. ATA 132, 249) und wechselnde Einblicke in die Figuren gewähren kann,¹³⁴ erweckt den Eindruck von Allwissenheit. Ebenso scheint die Vermittlungsinstanz allgegenwärtig, weil völlig orts- und zeitungebunden zu sein, wie ihre willkürliche Bewegung in Zeit und Raum suggeriert.¹³⁵ Sogar zum Reich der Toten hat sie Zutritt (ATA 190f.). Drittens erscheint sie als allmächtig, indem sie imstande ist, den Tod zu revidieren und die Figuren wieder zum Leben zu erwecken. Die Glaubwürdigkeit von Erzähler und Erzähltem wird durch das Setting der Erzählung indes gleich doppelt gebrochen: Ein erstes Mal, indem die zwischen die Bücher eingeschobenen Intermezzi den jeweils vorangegangenen Tod aufheben und ›unwahr‹ machen, ein zweites Mal, indem deren Verfasstheit im Konjunktiv Irrealis den Wahrheitsanspruch des dort Erzählten untergräbt und die Gemachtheit der Erzählung hervorhebt. Das ›gottgleiche‹ Erzählen findet also in einem Rahmen statt, der »diese Darstellung selbst durch den expliziten Hinweis auf die Unmöglichkeit von Authentizität in der Fiktion als konstruiert entlarvt«. ¹³⁶ Ebenso relativieren die vielfache Einstreuung von Fragen und das Schuldigbleiben von (eindeutigen) Antworten seitens der narrativen Instanz ihren Status (u.a. ATA 27, 67, 155, 169, 226). Aufgrund des hohen Grads an Intertextualität und der vielfachen Einwebung weiterer narrativer Ebenen ist *Aller Tage Abend* darüber hinaus ein radikal vielstimmiger Text.

Die Distanzierung der Erzählung von der Berufung auf *einen* Gott oder *eine* Wahrheit äußert sich weiter darin, dass dogmatische Religiosität im Roman in erster Linie als fundamental entzweiende Kraft auftritt. Sie spaltet die Familie, primärer Ort der Sozialisation, Identitätsbildung und Legitimation menschlichen Daseins: Die Konversion der Mutter der Protagonistin ist Grund für deren Großvater, sie für tot zu erklären (ATA 18), ihre »christlich erzogenen Mädchen« werden nicht »zur

¹³⁴ Der Wechsel der Fokalisierung realisiert sich häufig mit dem Wechsel der Kapitel.

¹³⁵ Diesen Anschein erzeugt etwa die parallele Darstellung der Sekunde vor dem Tod der Protagonistin und der Zeit nach ihrem Tod (ATA Buch IV).

¹³⁶ Mueller, Agnes C.: »Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*, S. 166.

Großmutter geschickt« (ATA 99). Der von den Religionen jeweils proklamierte Wahrheitsanspruch klassifiziert und entzweit die Menschheit bis zum Tod und über den Tod hinaus, wie die wiederholte Erzählung von der Aufteilung des Friedhofs zwischen den verschiedenen Konfessionen vor Augen führt (ATA 127f., 130). Ihre Kritik an einem solchen Wahrheitsanspruch und damit legitimierten Handeln macht die Erzählung unmissverständlich klar, indem sie ihre Auseinandersetzung mit Religion vor dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse im 20. Jahrhundert betreibt. Hier erreichen religiöse Überzeugung und deren Instrumentalisierung ihren traurigen Höhepunkt dort, wo ›deutsche Christen‹ die Juden, das auserwählte Volk Gottes, im Namen (ihres) Gottes verfolgen und auszulöschen suchen.¹³⁷

In *Aller Tage Abend* nimmt Gott nicht die Position als ›Vater unser‹ ein. So läuft in Buch II, dessen Geschichte sich während des Ersten Weltkriegs abspielt, das von den Figuren immer wieder vorgebrachte Gebet »Lieber Gott, lieber Gott, den wir Vater heißen, wenn du uns schon Zähne gabst, gib auch was zu beißen.« (ATA 81, 128) beständig ins Leere, bringt keine Lösung für das Problem des quälenden Hungers (ATA 84, 85, 88, 91, 128, 132), ein zentrales Motiv in Buch II, mit dem der Text die bittere Not der Figuren und die grausamen Konsequenzen von Krieg und Gewalt zur Darstellung bringt. Am Ende kommt die Hilfe nicht von Gott, sondern »von den Amerikanern« (ATA 132), wie die narrative Instanz über die syntaktisch-formale Platzierung im Nachsatz lakonisch und mit einem ironischen Unterton zu verstehen gibt.¹³⁸ Eine zentrale Technik, mit der die Erzählung die Gottverlassenheit illustriert, ist das Belassen der Figuren in der Namenlosigkeit.¹³⁹

137 Vgl. hierzu die Analyse des Historikers Hartmut Lehmann: »Zur Parole ›Deutschland erwache‹ gehörte in schrecklicher Entsprechung der Ruf ›Juda verrecke‹, und die Christen in Deutschland empfanden sich damals, mit wenigen Ausnahmen, als ›deutsche Christen‹, denen Gott sich nach der Niederlage von 1918 wieder zugewandt und eine nationale Wiedergeburt geschenkt habe.« Lehmann, Hartmut: *Säkularisierung*, S. 149. Die Haltung der Erzählung konturiert sich dabei mitunter in der Darstellung der Umstände, unter denen die Tochter der Großmutter zum christlichen Glauben konvertiert. Denn die Ermordung des Mannes der Großmutter durch polnische Christen ist für sie paradoxerweise die Bestätigung für die Richtigkeit ihrer Entscheidung, »ihre Tochter mit einem Christen [zu verheiraten]« (ATA 22). Die Konversion ist keine Handlung aus Überzeugung, sondern ein vom Zwang zur Assimilation motivierter »Handel« (ATA 52), durch den ihre Tochter zumindest formal zur Anhängerin der Religion ihrer Verfolger und Mörder wird.

138 In Buch V erinnert sich die Protagonistin, die mittlerweile in einem Altersheim wohnt, an diesen »Vers aus ihrer Kindheit«, der im Anschluss von einem der Bewohner »weiter [gedichtet]« und dessen Inhalt mithin verfremdet wird: »Lieber Gott, lieber Gott, den wir Vater heißen, wenn wir schon zusammengehören, gib auch was zu greifen.« (ATA 256) Tradierte Erzählmuster werden hier als Folie für die Kreation neuer oder anderer Erzählungen und (Sinn-)Zusammenhänge benutzt, womit der Text auf die Technik des Collagierens als narratives Verfahren anspielt. In der zitierten Passage bleibt dabei die Anfangszeile »Lieber Gott, lieber Gott, den wir Vater heißen« bestehen, Gegenstand der Reflexionen der Protagonistin: »Seltsam, nicht wahr, sagt Frau Hoffmann, wie sich ein Wort seinen Weg durch das Dickicht der Worte bahnt.« (ATA 256) Die Erzählung reflektiert damit zum einen die Annahme, dass neue oder andere Erzählungen zwar möglich, diese aber erstens immer schon in Traditionslinien vorheriger Erzählungen eingebettet sind und zum anderen dass bestimmte Erzähltraditionen und Vorstellungen – wie hier das Narrativ und die Vorstellung von »Gott« – von einer die Zeiten und Weltanschauungen überdauernden Beständigkeit sind, die auch in der Sprache, im Über- und Weiterleben bestimmter Wörter im Wortschatz und Erzählen sichtbar ist.

139 Erst ab Buch III, bezeichnenderweise mit dem Eintritt in die sozialistische Partei, erhalten die Figuren verschiedene Formen von Namen. In Buch III erhalten sie dabei wechselnde und die Identität verdeckende Initialen. In Buch IV wird der Sohn der Protagonistin mit dem Rufnamen ›Sascha‹ benannt und in Buch V erhält die

Im Alten Testament gibt Gott das Versprechen: »Ich habe dich bei deinem Namen gerufen. Du bist mein.«¹⁴⁰ In seinen sprachphilosophischen Reflexionen definiert Walter Benjamin den Eigennamen als das »innerste Wesen der Sprache selbst«, er sei »Wort Gottes in menschlichen Lauten«, womit »jedem Menschen seine Erschaffung durch Gott verbürgt«¹⁴¹ werde. Indem die Figuren namenlos bleiben, erinnert der Text permanent an das gebrochene Versprechen Gottes und verdeutlicht, dass sich das menschliche Dasein aus seiner Sicht nicht mit göttlichem Willen begründen lässt.

Im Zuge dessen beleuchtet die Erzählung die Funktion und Bedeutung des Mythos für das Bedürfnis des Subjekts nach Identität und Selbstvergewisserung. Formalen Ausdruck findet die Reflexion dieses Verlangens dabei auch in denjenigen Zitaten und Sätzen, die kursiv gesetzt sind und sich zum Teil mehrfach und Wort für Wort wiederholen.¹⁴² Derart verleiht die Erzählung diesen Sätzen und Textsegmenten einen mythologischen Charakter, zeigt aber zugleich auf, dass dieser künstlich hergestellt wird. Indem diese kursiv gesetzten und sich wiederholenden Sätze oder Formeln dazu dienen, den Figuren, denen sie zugeordnet sind, Identität zu verleihen,¹⁴³ verweist die Erzählung auf die identitätsbildende Kraft des Mythos, dessen Wahrheitsstatus (und mithin auch den ihrigen) sie aus dem (Selbst-)Bewusstsein der Konstruiertheit von Erzählungen aber relativiert. In Zusammenhang damit ist zu sehen, dass sich der Text auch mit dem »unübersehbaren religiösen Charakter« radikaler politischer »Strömungen« beschäftigt, wie sie sich im Europa des 20. Jahrhunderts »sowohl auf der rechten wie auf der linken Seite des politischen Spektrums vieler Länder« etabliert haben und die als »Bewegungen mit Heilsanspruch«¹⁴⁴ analysiert werden können. Solche Bewegungen nimmt der Roman insbesondere anhand der Protagonistin und ihrer Darstellung als glühende Anhängerin des Kommunismus in den Blick. In der Darstellung ihres Todes am Ende von Buch III verdichten sich dabei Veranschaulichung und Kritik des ›Heilsanspruchs‹: Die Figur wird

Protagonistin den Familiennamen ›Hoffmann‹. *Aller Tage Abend* verzichtet damit weitestgehend auf Namen und deren zentrale Funktion der Individualisierung und Monoreferenz, sprich Identifizierung der Person. Vgl. Nübling, Damaris et al.: *Namen*, S. 17 und 20.

140 Jesaja 43,1.

141 Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, S. 34.

142 Hierzu gehören neben Zitaten aus der Bibel, von Gebeten und Gebetsversen wie »Lieber Gott, lieber Gott, den wir Vater heißen, wenn du uns schon Zähne gabst, gib auch was zu beißen.« (ATA 81, 128, 256) und »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth.« (ATA 99, 107, 110, 192), Zitate aus der Kunst, insbesondere das Goethe-Zitat »Keine Luft von keiner Seite!/ Todesstille fürchterlich!/ In der ungeheuern Weite/ Reget keine Welle sich!« (ATA 19, 131) sowie Sätze und Ausdrücke auf Jiddisch, etwa der Spruch »Es vert mir finster in die oygen.« (ATA 121, 269) oder die Beurteilung der Handarbeit der Protagonistin als schlunzig und schleißig (ATA 106, 143, 262), volkstümliche Reime wie »Rote, Rote, ging ging ging, Feuer brennt in Währing, Feuer brennt in Ottakring, bist a gselchter Haring!« (ATA 121, 177) und auch antisemitische Zuschreibungen wie die Wortreihe »Feuer, Heuschrecken, Blutegel, Pest, Füchse, Schlangen, Wanzen und Läuse.« (u.a. ATA 81, 130) Kursiv gedruckt sind weiterhin der Name, den sich die Mutter der Protagonistin in Buch I selbst verleiht – »Heiße von Lemberg« (ATA 63) –, ebenso wie der Bericht vom Erdbeben, den der Vater in Buch II liest, analysiert und der ihm profunde Erkenntnisse beschert (ATA 88), die Niederschrift der Protagonistin ihrer eigenen Biographie in Buch III oder die Bestatungsrede für die Protagonistin in Buch IV.

143 Vgl. Mueller, Agnes C.: »›Die jüdische Mutter‹ in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 161.

144 Lehmann, Hartmut: *Säkularisierung*, S. 145.

aufgrund ihrer kommunistischen Aktivität nach Sibirien deportiert, muss dort »ihre eigene Grube [...] graben« (ATA 192) und den Erfrierungstod erleiden. Ihr letzter Gedanke ist das Psalmzitat »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth.« (ATA 192)¹⁴⁵ Indem der Text an diesem Punkt religiös und politisch motivierten Glauben zusammenführt, entdeckt er zum einen die Differenz zwischen religiösem und politischem Fundamentalismus als bloßen Schein. Zum anderen zeigt er an dieser Stelle die illusionäre Hoffnung auf eine ›bessere‹ Welt auf, die von solch politischen oder religiösen Ideologien propagiert wird und den Menschen dazu verleitet, ihnen anzuhängen. Dabei geht es wohl weniger um die Absage an eine solche Hoffnung an sich als vielmehr um die Absage an einfache und verkürzte Antworten. Die in seinen Figuren angelegte Hoffnung, die der Text u.a. über das mehrfache Zitat des Psalmverses zum Ausdruck bringt (ATA 99, 107, 110, 192), enttäuscht die Erzählung mit der Feststellung, dass »genau dieser Ort [...] ihr zur Wohnung für den ewigen Winter bestimmt war« (ATA 192).¹⁴⁶ In ähnlicher Weise verbirgt sich in dem Schneemotiv, das als Zitat der biblischen Schneemetapher gelesen werden kann und in *Aller Tage Abend* eine zentrale Rolle einnimmt, die Desillusionierung einer solchen Heilserwartung.¹⁴⁷

Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber Religion und der Vorstellung von Gott geht aus dem Text hervor, dass für ihn religiöse Erzählungen in dem Verständnis als solche durchaus ihre Daseinsberechtigung haben, weil er sie – wie andere Erzählungen auch – als Versuche begreift, »Antworten auf die Frage nach dem Menschen zu finden«.¹⁴⁸ *Aller Tage Abend* ist ein intertextuelles Geflecht, das vielfach weltliche wie heilige Texte sowie Kunstwerke mit religiösen Bezügen zitiert, so den Kunstcharakter als deren gemeinsamen Wesenszug und die Bedeutung von Religion als Quell der Inspiration für Kunst und Literatur herausstellt.¹⁴⁹ Die kritisch-reflexive Haltung des Romans wird nicht zuletzt auch sichtbar daran, dass er narrative und poetologische Elemente der

145 Psalm 84,1.

146 An dieser Stelle wird der Psalm zum letzten Mal zitiert, die Erzählung schließt somit an dieser Stelle mit diesem Narrativ ab. Dass die Protagonistin in Sibirien stirbt und die Erzählung den Klang ihres in die Grube fallenden gefrorenen Körpers mit dem Klang von »Holz« (ATA 193) vergleicht, könnte ein Verweis auf den biblischen Vergleich des Menschen und seines Todes mit einem umfallenden Baum in Prediger 11,3 sein: »Und wenn ein Baum nach Süden oder nach Norden fällt: an der Stelle, wo der Baum fällt, da muß er liegenbleiben.« Auch in *Aller Tage Abend* bestimmt die Erzählung den Ort, an dem die Protagonistin stirbt und ›fällt‹, zur »ewigen« (ATA 192) Bleibe. In dieser Lesart nimmt die Erzählung durchaus in konstruktiver Weise Anleihen aus der Bibel und keineswegs eine durchweg ablehnende Haltung gegenüber dem biblischen Narrativ ein.

147 In der Bibel steht Schnee sinnbildlich für die Reinigung des Menschen von seinen Sünden und von allem Übel, vgl. Jesaja 1,18: »Kommt denn und laßt uns miteinander rechten! spricht der HERR. Wenn eure Sünden rot wie Karmesin sind, wie Schnee sollen sie weiß werden.« oder Psalm 51,9: »Entsündige mich mit Ysop, und ich werde rein sein; wasche mich, und ich werde weißer sein als Schnee.« In Erpenbecks Roman erfüllt der Schnee auf den ersten Blick ebenso die Funktion, das Schreckliche und Böse ›weiß‹ zu machen (ATA 22), Rettung zu bringen und Unglück abzuwehren (ATA 71). Entweder aber heilt der Schnee das Geschehene nicht wirklich, über- und verdeckt es nur (ATA 22) oder aber die Verhältnisse kehren sich um und er schmilzt, wird zum Unfallort (ATA 113f.) oder selbst überdeckt (ATA 128).

148 Birgfeld, Johannes: »Reflexionen über Schuld und Sühne«, S. 184.

149 So schöpfen nicht nur Goethes »Gott und die Bajadere« (ATA 63), sondern etwa auch der zur »Melodie von Mozart« (ATA 66) gedichtete Liedtext oder Operndarstellungen (ATA 119) aus dem Fundus biblischer Erzählungen.

jüdischen und christlichen Schriften für sein eigenes Erzählen fruchtbar macht und zugleich reflektiert. So besteht *Aller Tage Abend* wie der Pentateuch, der die fünf Bücher Mose umfasst, aus fünf Büchern. Der Pentateuch beinhaltet nach jüdischem Glauben »den absolut verbindlichen Gotteswillen«¹⁵⁰ und ist »verbindliche schriftliche Erwählungs- bzw. Bundesverpflichtung für Israel als Volk«.¹⁵¹ In *Aller Tage Abend* wird die fünf-Bücher-Struktur aufgegriffen und zugleich mit Intermezzis unter- und gebrochen.¹⁵² Auf diese Weise hinterfragt der Roman die Idee von absoluter Wahrheit und göttlicher Begründung der menschlichen Existenz sowie die Vorstellung von Kontinuität, temporal und kausal logisch zusammenhängender Geschichte(n) und Biographien. In Verbindung damit lässt sich der »dialektisch-kritisch[e] Ansatz«¹⁵³ des Romans als Anknüpfung an den Talmud, genauer an dessen zweiten Teil, die Gemara und deren dialogische Struktur begreifen.¹⁵⁴

Die diskursive Praxis ist ein programmatischer Aspekt in *Aller Tage Abend* und in den narrativen Verfahren der Erzählung deutlich erkennbar. Nebst den zahlreichen intertextuellen Bezügen und der polyperspektivischen Darstellung ist der gesamte Text von philosophischen Fragen und Überlegungen durchdrungen, die vom Erzähler wie von den Figuren formuliert werden, sich auf die inner- wie außertextliche Realität wie auf das Erzählen selbst beziehen lassen und immer wieder einen anderen Blick auf denselben Gegenstand freigeben. Auch am Tod werden verschiedene Ideen durchgespielt, von der Vorstellung vom Tod als »Augenblick« oder als »lebenslang[e] Front« (ATA 226) über die Vorstellung von einem Leben nach dem Tod im »Fegefeuer«, »Paradies« oder in der »Hölle« (ATA 16) und der Vorstellung, dass es »jenseits des Lebens einfach nur nichts« (ATA 16) geben könnte. Dabei erinnert die Erzählweise von *Aller Tage Abend* an ein anderes religiöses Erzählverfahren, nämlich das des neutestamentlichen Gleichnisses. Indem die Figuren des Romans namenlos und »eher schablonenhaft«¹⁵⁵ gezeichnet sind, lässt die Erzählung es zu, ihre

150 Maier, Johann: *Judentum von A bis Z*, S. 58.

151 Maier, Johann: Studien zur jüdischen Bibel und ihrer Geschichte, S. 4.

152 In der Darstellung der Geschichte(n) von *Aller Tage Abend* manifestiert sich weiterhin die literarische Verarbeitung der Annahme von Parallelwelten, die in der Philosophie seit der Antike, spätestens seit 1957 durch die Viele-Welten-Hypothese von Hugh Everett aber auch in der Quantenphysik diskutiert wird und ebenso aus dem Genre der Science-Fiction bekannt ist. Aus diesem Blickwinkel können die fünf Bücher, in die *Aller Tage Abend* eingeteilt ist, als Referenz auf die von Platon in seinem dialogischen Werk *Timaios* entworfene Idee von fünf Welten gelesen werden. Vgl. Platon: *Timaios*, S. 53, 55c–d. Der Roman verschränkt demnach verschiedene (Welt-)Erklärungsmodelle in- und miteinander und weist sie alle, sprich religiöse wie (natur-)wissenschaftliche oder literarisch-fiktionale Erzählungen als Versuche aus, die Welt und die Bedingungen menschlichen Daseins zu verstehen und zu erklären. In der Anerkennung der Gleichgültigkeit dieser Versuche manifestiert sich das postmoderne Verständnis des hierarchielosen Nebeneinanders pluraler Erzählungen.

153 Mueller, Agnes C.: »Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*, S. 161.

154 Der Talmud besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil, die Mischnah, ist die erste schriftliche Aufzeichnung der mündlichen Überlieferungen. Der zweite Teil, die Gemara, kommentiert und analysiert die Mischnah. Vgl. Maier, Johann: *Judentum von A bis Z*, S. 290 und 396. Die Gemara nimmt dabei nicht nur Bezug auf die Mischnah, sondern auch auf verschiedene andere Traditionen, i.e. Meinungen und Schulen. Hieraus »ergab sich jeweils ein größerer, thematischer Diskurs, der in der Regel zu einer halakischen Entscheidung führt, aber die abweichenden Meinungen schulmäßig diskutierend vermerkt. Derartige Einheiten haben daher formal weithin dialogischen Charakter.« Ebd., S. 396.

155 Mueller, Agnes C.: »Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*, S. 161.

Erlebnisse und Schicksale als exemplarische Geschichten zu lesen und sie aus einer übergeordneten Perspektive für die außertextliche Lebenswirklichkeit zu deuten. Mit sentenzartigen Schlussfolgerungen und Fragen wie »Also wusste so eine Mutter mehr über ein Kind, als ein Kind jemals über sich selbst wissen konnte.« (ATA 61) oder »Konnte eine, die die Wahrheit nicht kannte, denn unterscheiden, ob jemand tot war oder einfach nur sehr weit entfernt?« (ATA 121)¹⁵⁶ vollzieht die Erzählung gleichsam einen Wechsel von der ›Bildhälfte‹ zur ›Sachhälfte‹.¹⁵⁷ Auf diese Art weist sie über sich selbst hinaus und wirkt einer passiven Rezeptionshaltung entgegen.

156 Die Frage »Konnte eine, die die Wahrheit nicht kannte, denn unterscheiden, ob jemand tot war oder einfach nur sehr weit entfernt?« (ATA 121) wird interessanterweise in einer anderen Variante ein zweites Mal als Frage formuliert (ATA 129), tritt in einer dritten und letzten Variante schließlich aber als Behauptung auf: »[...] denn für jemanden, der die Wahrheit nicht kennt, macht es ja keinen Unterschied, ob einer verhaftet ist oder einfach nur sehr weit entfernt.« (ATA 173) Wie in den neutestamentlichen Evangelien dienen hier variierende Kontexte für dieselbe Aussage. Darüber hinaus zeigt der Roman mit der Technik der Wiederholung auf, wie die An- und Übernahme religiöser ›Wahrheiten‹ auch Resultat ihrer langen und breiten Überlieferungstradition ist.

157 Vgl. Eichholz, Georg: *Gleichnisse der Evangelien*, S. 19.

3 Auf der Suche nach den richtigen Worten

3.1 Suche nach einer persönlichen Trauer- und Bewältigungssprache in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*.

Tod und Begräbnis der besten Freundin setzen bei der trauernden Protagonistin von *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* einen radikalen Reflexionsprozess in Gang. Der Tod bedeutet hier für die Hinterbliebene nicht nur den Verlust einer nahestehenden Person, sondern auch den Verlust von Sicherheit und Identität – bisher Angenommenes und Geltendes muss gleichsam mit der Freundin zu Grabe getragen werden. Nicht zuletzt die Verunmöglichung einer erhofften gemeinsamen Zukunft (B 33, 49) verweist auf die Umkehrung der Verhältnisse durch den Tod, der »alles in Ironie [verwandelt]« (B 34). Die existentielle Verunsicherung, die sein Eindringen in das Leben der Protagonistin bewirkt, bringt der Text u.a. über die Figurenkonstellation und -charakterisierung zur Darstellung. Denn Verstorbene und Hinterbliebene sind einerseits als Komplementär-, andererseits als Parallelfiguren angelegt: Lilli führt ein körperlich-hedonistisches, die Protagonistin ein geistig-kulturelles Leben. Auf den ersten Blick handelt es sich also um diametral entgegengesetzte Lebensentwürfe, die allerdings in demselben Ergebnis münden, »diese Mädeln geblieben« (B 40) zu sein. Die Beziehung zwischen den beiden ist von einer klaren Rollenverteilung und starren Dynamik geprägt (B 18f., 20f., 36), dient so zur wechselseitigen Legitimierung der jeweiligen Lebensführung (B 20f., 39). Dieses Gefüge und damit einhergehend die Identität der Protagonistin als Freundin und »Komplizin« (B 38) lösen sich mit Lillis Tod auf, der sie vor allem vor die Aufgabe stellt, das Zurückgeworfen-Werden auf sich selbst und die Vorstellung vom eigenen Tod zu bewältigen. Die Bedrohlichkeit, die mit dieser (Selbst-)Konfrontation einhergeht, veranschaulicht der Text mitunter anhand der zeitlichen Komposition der Erzählung, die das Voranschreiten des Denkprozesses und Hineingehen in die Krise ins Verhältnis zum Voranschreiten der Nacht und zur immer näher rückenden »böse[n] Stunde nach Mitternacht« (B 46) setzt. Erst mit dem letzten Kapitel »Am Ende der zwölften Stunde.« bahnt sich die Aussicht auf ein Zur-Ruhe-Kommen an.

Die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod betreibt die Erzählung von Streeruwitz in erster Linie über die Vermittlung des inneren Erlebens der Protagonistin in den Stunden direkt nach dem Begräbnis, das sie größtenteils in Form eines inneren Monologs präsentiert. Mit der Technik des *stream of consciousness* gewährt die Erzählung direkte Einblicke in Denken und Fühlen der Figur, bildet ihr subjektives Bewusstsein, so zumindest der Eindruck, ungefiltert ab. Dabei spiegeln sich Empfinden und seelischer der Figur Zustand nicht nur im ›Was‹, sondern vor allem im ›Wie‹ ihrer Rede:

Hätte sie doch nicht geraucht. Diese blöde Kuh. Das weiß man doch, und dann bekommt dieses Scheiß 'I did it my way.' noch eine ganz hinterhältige Bedeutung. [...] Wie ich diesen Mann hasse. So ein Mäusekönig. So ein Arschloch. [...] Nein. Das ist. Ungeheuerlich. (B 14)

Das stockende Stammeln von Satzbrocken und (Schimpf-)Wörtern, das Sprechen, das an der Stelle des Punkts immer wieder abreißt und zugleich neu anzusetzen versucht, sind Zeugen von großer Fassungslosigkeit, Wut und Trauer, aber auch von Sicherheits- und Kontrollverlust. Mit dieser verzweifelten und wütenden Anklage endet das erste Kapitel. Hieraufhin realisiert sich ein Erzählerwechsel und die Protagonistin zieht sich für ein gesamtes Kapitel ins Schweigen zurück – eines der deutlichsten Signale im Text dafür, wie ohnmächtig und sprachlos die Protagonistin der Erfahrung von Tod und Verlust gegenübersteht. Findet die Figur ab dem dritten Kapitel »Abend.« wieder zu einer Sprache, besteht ihre Rede durchweg aus einer chronologisch ungeordneten und kausal-logisch unverbundenen Abfolge von Gedanken(-fetzen). In der wiederholten Rückkehr zu bestimmten Themen und Fragen äußert sich die quälende Ungewissheit, die der Tod in ihr hervorruft: »Hätte ich das alles anders machen müssen. Hätte ich mich einmischen müssen. Hätte ich sie nicht bewundern dürfen.« (B 38)¹⁵⁸ Die in der intradiegetischen Erzählung häufig auffindbare und vielfach anaphorisch verwendete Formel ›ich + hätte‹ vermittelt wirkungsvoll die bedrückenden Zweifel und Fragen, von denen die Figur übermannt wird. Der Tod stellt nicht nur die Gegenwart und Zukunft, das Weiterleben mit und nach dem Verlust, sondern ebenso die Vergangenheit, das gesamte Leben infrage. Ihr Reflexionsprozess führt der Protagonistin dabei vor Augen, wie sehr sie von Ängsten und Zwängen getrieben ist (u.a. B 32, 43, 47f.).

Auch Sterben und Tod sind ein extrem angstbesetztes Thema: »Ich weiß nicht, wie man das machen soll. Sterben. Wie diese Panik. Die Angst vor dem Sarg. Schon die Vorstellung den Körper sprengt. Panik. Und keine Attacken. Ein stetes Anwachsen.« (B 50) Der Text reflektiert hier eine Furcht vor dem Sterben, die sich in einem Gefühl der Handlungsunfähigkeit und Ohnmacht begründet. Ebenso verursacht die mit dem Tod verbundene Unwissenheit große Angst in der Figur: »Und wußte sie. Weiß man. Daß es das ist. Und schlief sie wirklich. Oder war sie in das Sterben gelähmt [...].« (B 46) Ihre Erzählung »Das Bett gerichtet. Der Leib hingestreckt. Die Arme. Die Beine. Alles geradeaus.« (B 47) entwirft ein regelrechtes Hinrichtungsszenario. Die schrecklichen Vorstellungen, die ihr Bild vom Sterben prägen, werden hier unbarmherzig und kompromisslos zur Sprache gebracht, ohne jegliche Beschönigung und ohne beruhigende Gegenbilder präsentiert. Immer wieder auch beschäftigt die Figur der Gedanke, dass ihre Freundin »allein« (B 26) gestorben

158 Mitunter folgende Handlungen und Entscheidungen hinterfragt die Figur im Laufe ihres Reflexionsprozesses mehrfach: ihre Verweigerung der Teilnahme am Leichenschmaus (B 9f., 32), ihre Unfähigkeit, über Lillis Tod zu weinen (B 11, 13, 30), ihre Unterstützung von Lillis ausschweifendem Lebensstil und »Doppelleben« (B 27, 38) und ihre zu späte Rückkehr von ihrer Reise, um für Lilli in ihren letzten Stunden als Freundin da zu sein (B 12, 26, 42f.).

ist (B 41f., 48) und sie am Ende genauso »niemanden haben« (B 36) wird. Die erschreckende und paralyisierende Wirkung des Todes kommt dabei in den zum Teil bis aufs Äußerste fragmentierten Sätzen nur allzu deutlich zum Ausdruck. Für Rezensentin Martina Wunderer

klingt der Ton dieses inneren Monologes [bitter, beinahe morbid], wütend in seiner Trauer, laut in seinem Schmerz, manchmal von einer erschreckenden Lakonik, durch die sich jedoch stellenweise die Verzweiflung angesichts der eigenen Verlassenheit, die grelle Angst vor der eigenen Sterblichkeit Bahn bricht. Die Interpunktion, die ihre Gedanken immer wieder mitten im Satz abreißen lässt, die stockende, doch unaufhörlich zur Sprache drängende Totenklage, das harte, rhythmische Stakkato der Streeruwitz'schen Prosa spiegeln das Wissen um die Unsagbarkeit des Todes.¹⁵⁹

Dem »Wissen um die Unsagbarkeit des Todes« steht indes ein ernsthaftes Bemühen der Erzählung gegenüber, die Trauer um eine geliebte Person nicht zu verdrängen, sondern zu verarbeiten auf der einen Seite, dem eigenen Lebensende sowie den damit verbundenen Ängsten ins Auge zu blicken auf der anderen Seite. Einen ersten Versuch der Annäherung an den eigenen Tod wagt die Protagonistin in der Imagination anhand des anderen Todes: »Ich werde niemanden haben, den ich anrufen kann und sagen, daß es Krebs ist. Daß sich die schlimmsten Befürchtungen bestätigt haben. Daß es zu Ende geht.« (B 37) Durch den Austausch der Pronomen lässt die Protagonistin Lillis Sterbe-geschichte zur eigenen werden. Hierdurch gelingt es ihr, sich ein erstes Mal diesem beängstigenden Gedanken auszusetzen und ihn für einen Moment auszuhalten. Am Ende aber funktioniert die Gleichsetzung nicht, tritt die Differenz wieder hervor: »Eine endlose Weite von Nichts und sie mittendrin und allein und könnte ich kommen. Ich wäre die einzige. Und jetzt bin ich das. Jetzt bin ich die einzige.« (B 37) An dieser Stelle werden Sterben und Tod als ein Punkt im Leben formuliert, an dem sich jeglicher Bezug des Subjekts zum Anderen auflöst und nivelliert, an dem es vollkommen allein und auf sich selbst zurückgeworfen ist. Nicht zufällig also betreibt die Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. ihre Auseinandersetzung mit diesem Thema in Form des inneren Monologs.

Im Mittelpunkt der Darstellung steht dabei der Bewältigungsversuch einer weiblichen Figur, die von einem mangelnden Selbst(-bewusstsein) und grundlegenden Sprach- und Mitteilungsproblem gekennzeichnet ist. Wie aus ihrer Erzählung hervorgeht, ist sie »immer nur auf Abruf« (B 36), darf ihre Bedürfnisse nicht äußern, lebt in ihrer ›Alleinwelt‹, von der niemand etwas »wissen will« (B 33) und darf. Auf dem Verabschiedungsfest von Lilli wie auch auf dem Begräbnis hat sie keine Stimme, nimmt eine Randposition ein (B 29, 43). Die Teilnahme am Leichenschmaus, ein Ritual zu gemeinschaftlichem Trauern und Gedenken, lehnt sie ab (B 9f.), bewertet diesen Entschluss im Verlauf ihres Denkprozesses allerdings als »total neurotisch« (B 32).¹⁶⁰ Abkehr von der

159 Wunderer, Martina: »Marlene Streeruwitz: Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin«.

160 Der Begriff der ›Neurose‹ wurde durch Sigmund Freud und die Psychoanalyse populär. Freud zufolge werden Neurosen durch unbewusste Konflikte und Wünsche ausgelöst. Neurosen äußern sich symptomatisch in

Gesellschaft und Rückzug in sich selbst sind demnach nicht unbedingt als freiwillige Handlungen zu betrachten. Der innere Monolog kann vor diesem Hintergrund als eine nach außen gewandte Sprachlosigkeit gedeutet werden, die sich wohl nicht allein in der Konfrontation mit dem Tod oder ihrer unaussprechlichen Trauer um die Freundin begründet, sondern dazuhin in einem direkten und wechselseitigen Verhältnis zu ihrer marginalen Rolle in der Gesellschaft steht. Durch die Verschriftlichung ihrer Bewusstseinsvorgänge offenbart der Text das ganze Ausmaß der Sprachstörung: Die zerstückelte Syntax, deren Zersetzung vielfach zu einem ›ungrammatischen‹ Sprechen eskaliert, spiegelt ein grundsätzliches Problem der ›Übersetzung‹ des eigenen Inneren in sprachliche, *i.e.* in (vor-)gegebene und äußerlich wahrnehmbare Zeichen und Strukturen. Dass die Figur (auf dem Begräbnis) nicht weinen kann, zeugt von einer auch nonverbalen Sprachlosigkeit und einem Problem, sich sichtbar zu artikulieren, ihr mehrfaches Hinweisen darauf (B 11, 13, 30) wiederum vom Zwang zu einem genormten (Trauer-)Verhalten. In Zusammenhang damit nehmen der Rückzug der Protagonistin aus dem gesellschaftlichen in den privaten Raum und der innere Monolog eine zweite Funktion ein, nämlich die Abgrenzung vom Außen sowie die Konzentration auf das Ich, die Ermöglichung einer persönlichen Trauer- und Bewältigungsarbeit fernab von gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen. Gegenstand der extradiegetischen Erzählung sind in der Hauptsache die Erzählung und der Sprechakt der Hauptfigur. Alle weiteren Aspekte der intradiegetischen Geschichte, die das Sprechen begleitende Handlung und der zeitlich-räumliche Rahmen, werden lediglich über die Kapitelüberschriften extrem gerafft und verknüpft vermittelt. Auf diese Weise rückt die Erzählung zum einen das einzelne Subjekt und seine eigene Auseinandersetzung, zum anderen Sprache und Sprechen als grundlegende Mittel für diese Auseinandersetzung in den Fokus – und lässt ihrer Figur auch den Raum dafür.

In *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. treten durch die Konfrontation mit dem Tod gesellschaftliche Zwänge und das Fehlen einer adäquaten Sprache für das Ich, seine Trauer und Ängste besonders deutlich und geradezu zwangsweise zutage. Ihre Kritik an jeglicher Art von Bevormundung und ihr damit einhergehendes Misstrauen gegenüber sprachlichen Vorschriften und einer ›Sprache für alle‹, insbesondere in Bezug auf die zutiefst persönliche Angelegenheit der Trauer um einen geliebten Menschen und der schmerzhaften Begegnung mit dem Tod, zeichnet sich auf sämtlichen Ebenen der Erzählung ab. So belässt sie die Bestimmung ihrer Gattung im Offenen. Sie tritt ohne Selbstdeklaration auf und bedient sich nebst epischer auch und in ausgeprägter Weise dramatischer und lyrischer Erzähltechniken, womit eine eindeutige Eingrenzung von

Zwangsverhalten und -handlungen (hierzu gehören auch Zwangsgedanken, wie sie bei der Protagonistin in der Wiederkehr bestimmter Gedanken zu erkennen sind), aber auch Vermeidungsverhalten und Angststörungen, z.B. Sozialphobien. Vgl. Chananašvili, Michail M./Hecht, Karl: *Neurosen*, S. 20 und 25.

außen ebenfalls entfallen muss.¹⁶¹ Die relativ kurz gehaltene Erzählung ist in relativ viele Kapitel unterteilt, die jeweils nur wenige Seiten umfassen. Dabei markiert nicht nur das erste, sondern jedes weitere Kapitel einen erneuten *in-medias-res*-Beginn und erfährt wiederum einen genauso unvermittelten Abbruch, wodurch »Leerstellen im Text entstehen«.¹⁶² Innerhalb der Kapitel wird der Textfluss teilweise durch Absätze (B 9–14) und Leerzeilen (B 27) zusätzlich gestört. Das Kleinformat des Buchs erzwingt ein Umblättern der Seiten in verhältnismäßig geringen Abständen, ein weiteres Mittel, womit der Text immer wieder Pausen im Erzählen und Momente der Wortlosigkeit erzeugt. Besonders deutlich ist die syntaktische Ebene des Textes von Lücken und Schnitten durchsetzt. In der gesamten Erzählung sind kaum vollständige Sätze und grammatisch-strukturelle Kohärenzmarker finden, prägend sind dagegen eine »fragmentarische, häufig von Punkten unterbrochene Rede sowie die grammatische Eigenständigkeit des Nebensatzes«.¹⁶³

Umgekehrt stellen gerade diese formal-ästhetischen Gestaltungsmittel und narrativen Verfahren ein Bemühen des Textes dar, gegenüber konventionellen Sprach- und Erzählmustern alternative und individuelle Formen des Ausdrucks zu finden, nicht in der Sprachlosigkeit zu verharren. Aus diesem Blickwinkel sind der innere Monolog und der Einsatz von »Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal« als Strategien zu werten, »dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen.«¹⁶⁴ Dabei bringt die Erzählung das Unsagbare in doppelter Hinsicht »zur Erscheinung«. Und zwar einmal, indem sie Leerstellen und Auslassungen zu- und unbesetzt lässt. Dadurch stellt sie Räume für das mit Schweigen und Stille angereicherte Erzählen und mithin semantische Freiräume her. Als (verschriftlichter) Text ermöglicht sie zugleich das »Schreiben und Lesen«,¹⁶⁵ eine Materialisierung, Fixierung und Manifestation der Zweifel, Ängste und Schmerzen der Figur, die so aus dem Verborgenen hervorgeholt und in den sichtbaren Bereich transportiert werden. Der Text nimmt auf diese Weise die Form eines Tagebuchs an und weist damit über sich selbst hinaus seinen Rezipient*innen einen Weg zur Bewältigung existentieller Erfahrungen.¹⁶⁶

161 Eine vermittelnde Erzählinstanz als eines der Hauptmerkmale von Epik tritt in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. nur im zweiten Kapitel, im Titel und in den Kapitelüberschriften auf. Demgegenüber steht hier ein sich über den Großteil der Erzählung erstreckender autonomer innerer Monolog der Figur, eine (scheinbar) unvermittelte Präsentation von Figurenrede also, wie sie im Drama üblich ist. Aus diesem Blickwinkel lassen sich der Titel und die Kapitelüberschriften auch als Art Regieanweisungen lesen. Ebenso nimmt das lyrische Moment eine prominente Stellung in der Erzählung ein. Mit dem in Verse verfassten letzten Kapitel besetzt dieser lyrische Text nicht nur ein gesamtes Kapitel, sondern bildet zusätzlich den Abschluss der Erzählung.

162 Dröschner-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität*, S. 199.

163 Hempel, Nele: »Die Vergangenheit als Gegenwart als Zukunft«, S. 55

164 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 48.

165 Ebd., S. 9.

166 Demgegenüber stellt der Text es infrage, ob diese Aussicht, dieses Versprechen von Literatur auch dann gelten kann, wenn die Erzählung vom Ich über eine fremde Instanz vermittelt und konstituiert wird: Im zweiten Kapitel übernimmt eine andere, der Figur äußerliche Erzählinstanz das Sprechen und Erzählen. Diese bleibt – das

Innerer Monolog und Reflexionsprozess der Protagonistin enden schließlich mit der Überwindung der »böse[n] Stunde nach Mitternacht« (B 46) und der Ankunft »Am Ende der zwölften Stunde.« (B 53) Die zwölfte Stunde lässt sich als Referenz auf die altägyptische Einteilung eines Tags in zwölf Tages- und zwölf Nachtstunden lesen. Die zwölfte Nachtstunde markiert in dieser Zeitrechnung das Ende der Nacht und den Beginn des Tags zugleich. Das letzte Kapitel von *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* bildet demnach einen Übergangspunkt, dem die Erzählung mit dem Übergang von Prosa zu Lyrik entspricht und den das Gedicht mit den Worten »mit leisen knisternd feinen tönen / ein schwarzer traum / der tag nicht lang / breitet sich aus« (B 53) auch explizit aufnimmt. Der Übergang von der Nacht zum Tag wird dort in einer beständigen Oszillation zwischen dem »tag nicht lang« und der »langen nacht« (B 55) weiter- und in einen Zyklus überführt. Tag und Nacht sind hierbei wohl nicht nur wortwörtlich gemeint, sondern stehen sinnbildlich für jegliche Art der Gegensätzlichkeit und die ihr inhärente Dialektik, so auch für das Verhältnis zwischen Leben und Tod. Über die sprachlichen Begriffe genauso wie über die Form und den Rhythmus konstituiert das Gedicht einen steten Wechsel zwischen sich scheinbar ausschließenden Phänomenen, zwischen hell und dunkel, Schatten und Licht, Tag und Nacht, kurz und lang,¹⁶⁷ Bewegung und Stillstand, Da-Sein und Nicht-da-Sein,¹⁶⁸ bringt so das dialektisch-zyklische Prinzip von Leben und Tod und deren unauflösbaren Zusammenhang zur Darstellung, überwindet zugleich durch die wechselnd-kreisende Bewegung die Grenze zwischen den beiden Bereichen und bringt sie miteinander in Einklang.¹⁶⁹

Inhaltlich weist das Gedicht einige Rückverweise zur vorangehenden Erzählung auf. In Verbindung damit scheint es dem Text mitunter darum zu gehen, nicht in Hoffnungslosigkeit und Angst zu verbleiben, sondern ein versöhnliches Ende zu schaffen: Die Zeilen »ein tag nur [...] / zur rettung / von so mancher / langen nacht / die ohne neige / sich um dein bett / versammelt hat / gesenkten haupts / den raum dir streitend / der doch der liebe / zudedacht« (B 56f.) können in Rückbezug zum

suggeriert sie zumindest – strikt der Wahrnehmung der Protagonistin und der Präsentation ihrer Gedanken verpflichtet. Dass die Erzählinstanz nicht wie die Protagonistin auf die Freundin mit dem Namen »Lilli«, sondern mit »Lydia« referiert, kann dabei als Hinweis der Erzählung darauf gewertet werden, dass hier nicht »tatsächlich« die Protagonistin und ihre »Gedanken beim Warten vor der Ampel« (B 15) zum Ausdruck kommen und es sich nur um eine »täuschend echte« Nachahmung handelt. Angesichts dessen, dass der Text selbst eine Sprache und Erzählung entwirft, zugleich aber dafür plädiert, dass der/die Einzelne eine eigene Sprache und Erzählung ausbilden soll, scheint er es zu legitimieren, dass verfasste Texte und Erzählungen, mithin auch er selbst, dem rezipierenden Ich, also dem Publikum zur Inspiration und (Selbst-)Reflexion, nicht aber zur (bruchlosen) Identifikation dienen.

167 Kürze und Länge werden nicht nur inhaltlich über die Attribuierung von Tag und Nacht, sondern auch formal durch die kurz gehaltenen Verse gegenüber dem sich aus einem einzigen langen, ja endlosen Satz konstituierenden Gedicht zusammengebracht.

168 Bewegung entsteht im Gedicht durch die Zeilensprünge und das gleichmäßige Klangbild, die abgebildeten Wörter und Verse stehen für das Da-Sein, die Existenz, während die ebenso viel Raum einnehmenden Leerräume zwischen den Zeilen als Bild für das Verharren und das Nicht-da-Sein gelesen werden können.

169 Als eine Konjunktion, die eine hierarchie- und grenzenlose Verbindung von allem mit allem erlaubt, ist »und« in dem Gedicht nicht zufällig die einzige auffindbare Konjunktion.

einsamen Tod von Lilli gelesen werden: »Für sie. Für sie stand niemand um das Bett. Für sie waren alle an ihren Arbeitsplätzen gewesen. Eine andere Art der Umringung.« (B 48f.) In diesen Zeilen, die auch Bezug auf die Charakterisierung der Beziehung zu Lilli als »Liebesgeschichte« (B 49) nehmen, erscheint der Tod noch als unerwünscht und als Räuber einer geliebten Person. Kurz darauf entwirft das Gedicht aber ein freundlicheres, friedlicheres Bild vom Sterben: »und schattenwurf in / schmalen streifen / und freundlich zärtlich / breitet sich aus / um dich / zu dir / und über dich / gebeugt / den atem leise weggebogen« (B 57f.). Wenig später formuliert es nicht nur den Wunsch, sondern die explizite Forderung nach einem angstfreien und ungestörten Sterben in Ruhe und Frieden: »daß niemand / nichts / [...] daß niemand / nichts / und nirgendwo / dich sollte stören« (B 59f.) Diese Zeilen spielen auf die »Sorgen« (B 47) der Protagonistin an, das Sterben nicht »gut [zu] machen« (B 47), und fassen den Tod als persönliche Angelegenheit.

In der Darstellung drückt sich diese Sichtweise in der freien Gestaltung der Sprache aus, kein Satz-anfang oder -ende stört hier, Zeilen und Wörter sind losgelöst von festen (grammatischen) Relationen, dürfen sich hierhin und dorthin orientieren. Formal tritt das Gedicht als das genaue Gegenteil zum erzählenden Teil des Textes auf. Es besteht aus – so scheint es – in der Luft schwebenden Versen, verzichtet komplett auf eine Interpunktion und Differenzierung in Groß- und Kleinschreibung. So erzeugt der Text an dieser Stelle das Bild von freier Entfaltung und einem ungebrochenen (Sprach-)Fluss. Der Befreiung aus dem Korsett der Sprache entspricht die Befreiung von der Angst vor dem Tod in dem Gedicht, der am Ende sogar willkommen geheißen wird: »besuche mich / mein lieber bruder / besuche mich / verlornes kind / und nimm mich mit« (B 61).¹⁷⁰ Das hauptsächlich aus Jamben bestehende Metrum, die Kombination von hellen Vokalen und Diphthongen mit [ç]-Lauten wie auch die häufig auftretenden [j]-Laute¹⁷¹ kreieren ein beruhigendes, ja nahezu liebko-sendes Klangbild und unterstützen so den Eindruck einer Versöhnung mit dem (bemerkenswerter-weise männlich konnotierten) Tod, der hier seinen furchteinflößenden Aspekt letztlich verliert und zu einem annehmbaren Schicksal wird.

Im Zuge des Übergangs zu einer ›anderen‹ Sprache entwirft der Text eine ›andere‹ Welt. In Zusammen-hang damit schafft der lyrische Abschluss nicht nur eine alternative Form des An- und

170 In Anlehnung an Streeruwitz' *Tübinger Poetikvorlesungen*, in denen sie von ihren »Gedichte[n] an »Meinen Bruder Tod« spricht, lässt sich der ›liebe bruder‹ als personifizierter Tod interpretieren. Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 14.

171 Vgl. »und schattenwurf in / schmalen streifen / und freundlich zärtlich / breitet sich aus / um dich« (B 58f.), »die nacht nun / in des mondes weichen / dunkel gibt schleier« (B 60), »und nimm mich mit / und heim in meiner / mutter silbermatte scheibe / und zeige mir / wo ich ein bleiben / find« (B 61). Die Verbindung aus »lieber bruder«, »verlornes kind« und »nimm mich mit« legt aber auch intertextuelle Bezüge zu Hermann Hesses Gedichten *Über die Felder ...* und *Bruder Tod* nahe. Während das lyrische Ich in Hesses *Über die Felder ...* über das Motiv des Wanderns und verschiedener Sphären seine Hoffnung auf eine »ferne Heimat« zum Ausdruck bringt, zeichnet *Bruder Tod* den Tod als untrennbar mit dem Leben verbunden und als vom lyrischen Ich herbeigesehntes »Ende« der »Qual«, als Rettung von der »Not«. Hesse, Hermann: *Sämtliche Werke*, S. 57 und 251.

Gedenkens, sondern auch ein alternatives Welt- und Todesbild, womit die Erzählung dem Wunsch ihrer Protagonistin nachkommt, »anders an sie [zu] denken« (B 13), aber auch die Möglichkeit eröffnet, anders an und über den Tod überhaupt zu denken.

3.2 Sinnlich-imaginative Bewältigung von Tod und Trauer in *Alice*

Die Erzählung *Alice* beginnt *in medias res* mit dem irritierenden (Gegen-)Satz »Aber Micha starb nicht.« (A 5) Nebst der völlig unvermittelten Rede vom Sterben löst dieser Anfang auch deshalb Irritationen aus, weil die Konjunktion ›aber‹ isoliert, heißt ohne konkreten (Gegen-)Bezug gesetzt ist. Erst im weiteren Verlauf lassen sich Bezüge zu diesem »Aber« herstellen, so zu den nicht eintretenden Vorhersagen der Ärzte (A 8) und/oder zu Alices (Aber-)Glaube, »Micha würde sterben, weil sie kam und bevor sie bei ihm war« (A 12). Die Inkohärenz auf grammatisch-struktureller Ebene des Textes spiegelt eine Erfahrung von Sterben und Tod als Auflösung von Relation und Logik.¹⁷² Nicht weniger irritierend ist die an diesen ersten Satz anschließende, völlig emotionslos erscheinende Beschreibung des Sterbeprozesses und bevorstehenden Todes der Figur: »Nicht in der Nacht vom Montag zum Dienstag, auch nicht in der Nacht vom Dienstag zum Mittwoch, möglicherweise würde er Mittwoch abend sterben oder in der Nacht zum Donnerstag.« (A 5) Angesichts des »abrupt[en]« und »übergangslos plötzlich[en]« Einstiegs in die Erzählung spricht Mitterer »von einer gewissen Brutalität des Anfangs«, der das Publikum »ohne Vorbereitung oder Warnung«¹⁷³ in eine Welt wirft, die vom Tod beherrscht wird. Hinzu kommt »[d]ie knappe, glasklare Sprache«, die »in diesem Zusammenhang ungewohnt [ist]« und »geradezu provokativ [wirkt]«. ¹⁷⁴ Die Erzählung weist so von Anfang an auf ein problematisches Verhältnis zu Sterben und Tod hin, das offenbar auch Implikationen für das Darüber-Sprechen hat.

Die Komposition der Erzählung *Alice*, die in fünf formal deutlich voneinander abgetrennte Texteinheiten eingeteilt ist, die jeweils das Sterben oder den Tod einer Figur in den Mittelpunkt stellen, über die ›Hauptdarstellerin‹ Alice, aber auch über »lexikalische, semantische und syntaktische Wiederholungen sowie wiederkehrende (Todes-)Motive, Gegenstände und Personen«¹⁷⁵ verknüpft sind, erinnert an das televisuelle Prinzip der Episodenserie mit Überschneidungen zum Typ der Fortsetzungsserie.¹⁷⁶ Das serielle Erzählmuster reflektiert die Idee vom Kreislauf des Lebens und

172 Die Textlinguistiker Klaus Brinker et al. definieren einen Text als »eine von einem Emittenten hervorgebrachte begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert«. Brinker, Klaus et al.: *Linguistische Textanalyse*, S. 17. Als linguistischer Begriff meint Kohärenz dabei eine semantisch-thematische Verbindung zwischen Sätzen und Satzteilen, z.B. temporal oder kausal.

173 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 217.

174 Ebd.

175 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 284.

176 Episodenserien (*series*) verfolgen ein »Erzählen in abgeschlossenen Folgehandlungen« und können mit einem variierenden Figurenset arbeiten. »Jede Episode folgt hier dem selben narrativen Muster, das von Folge zu Folge

von der ewigen Wiederholung des Gleichen, weist mithin den Tod als unauflösbar mit dem Leben verbundenes, vorhersehbares und alltägliches Ereignis aus. Hieraus entsteht im Text eine innere Spannung zwischen dem (trivialen) Zusammenhang zwischen Leben und Tod auf der einen Seite, der (persönlichen) Erfahrung des Todes als die Existenz zutiefst verletzendes, verunsicherndes und letztlich vernichtendes Ereignis auf der anderen Seite. Diese Spannung spiegelt sich auch in der Anordnung der in der Erzählung vorhandenen Motive. So ist der Sterbe- bzw. Todesfall einer Figur in jeder Episode erneut Ausgangspunkt und zentraler Gegenstand der Erzählung. Das Lebensende ist demnach ein die Erzählung motivierendes und umspannendes Motiv, Hinweis auf die existentielle Bedeutsamkeit des Todes. Zugleich bilden Sterben und Tod in *Alice* nur *ein* Motiv unter vielen anderen und treten dabei neben höchst trivialen Motiven wie der Suche nach einer Ferienwohnung, der Fahrt in den Urlaub, dem Einkauf von Zigaretten oder dem Ausflug an den See auf.

So hindert der Tod des/der Einzelnen in *Alice* die Welt nicht daran, sich weiterzudrehen. Er tangiert zwar die unmittelbar Betroffenen, nicht aber die breite Masse und den Weltlauf: Dort »liegt einer, den ich kenne, und stirbt. Alle anderen machen was anderes.« (A 104) Der Gedanke, den Alice hier äußert, verweist auf einen dissoziierenden Effekt des Todes, dessen Erfahrung sie von den »anderen« (unter-)scheidet.¹⁷⁷ Im Verständnis der »anderen« als Repräsentanten des Lebens drückt sich darin gleichzeitig das Spannungsverhältnis zwischen dem Ende einer Existenz und dem unbeeindruckten Fortgang des übrigen Lebens aus. In Verbindung damit ist die in den ersten drei Episoden vorliegende Oszillation der Erzählung zwischen der Schilderung banaler Ereignisse und der Schilderung der Sterbeprozesse zu sehen, wodurch die beiden Realitäten immer wieder unvermittelt aufeinanderprallen.

Es war vorbei, sie durfte sich jetzt verabschieden. Reine, leuchtende Gegenwart. Alice küßte Micha, wie sie ihn zu Lebzeiten nicht geküßt hatte. Sie wußte genau, daß er sich zu Lebzeiten diese Art von Kuß verboten hätte.

Am Abend aßen sie zusammen. Alice, Maja und das Kind. (A 27)

Durch die Kombination der Verfahren des Schwenks und Schnitts, mit denen die Darstellung unvermittelt von einer Szene zur anderen wechselt, veranschaulicht die Erzählung einerseits das gewaltsame Eindringen von Sterben und Tod in das Leben, andererseits das Entstehen einer Kluft

weiter getragen und dabei variiert wird.« Dagegen weisen Fortsetzungsserien (*serial*) einen festen Figurenstamm und »folgenübergreifende [Handlungsstränge]« auf. »Also liegen zwei grundverschiedene Strategien vor [...]: Während das *serial* auf das Moment der Fortsetzung setzt und eine offene, noch nicht geschriebene Zukunft impliziert, garantiert die *series* die fortdauernde Wiederkehr des immer gleichen Schemas und propagiert damit gerade keine offene, sondern eine erwartbare Zukunft. Zu dieser Erwartbarkeit trägt freilich ein Moment der Kontinuität bei, wenn die Protagonisten konstant bleiben und allenfalls die für die Konflikte Verantwortlichen von Folge zu Folge wechseln.« Ruchatz, Jens: »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«, S. 80f.

¹⁷⁷ Umgekehrt stößt Alices »Traurigkeit« den Vermieter der Ferienwohnung »ab wie eine Krankheit« (A 37) und selbst ihr engster Vertrauter Raymond wird aufgrund des hier nicht einmal mehr benannten »etwas«, das »um sie herum zu sein« scheint, davon abgehalten, »sie anzufassen« (A 123).

zwischen der bisher gekannten, vertrauten Lebenswirklichkeit und der sich mit dem Tod auftuenden Wirklichkeit.¹⁷⁸ Ebenso zeugt die Zersetzung des Textes in eine Vielzahl von Absätzen, Leerzeilen und -seiten nur allzu deutlich von dem Riss, den der Tod im Subjekt und seinem Verhältnis zur Welt hinterlässt – der allerdings kaum explizit zur Sprache, sondern in erster Linie in den Leerstellen zum Ausdruck kommt, die durch das unvermittelte Aneinanderstoßen der verschiedenen Textsegmente, Erzählstränge und Realitäten entstehen. In *Alice* scheinen weder Figuren noch Erzähler dazu imstande zu sein, der Erfahrung von Tod und Verlust Worte zu verleihen. Bei Alices Verabschiedung von Michas Ehefrau Maja heißt es, »sie hatte keine Worte für das, was sie eigentlich sagen wollte« (A 47). Schmerz und Trauer lassen sich ganz offenbar weder teilen noch mitteilen. So weist die Erzählung zwar einen verhältnismäßig hohen Grad an Dialogizität auf, doch die meisten der Unterhaltungen und Dialoge zwischen den Figuren erschöpfen sich in Belanglosigkeiten und Anekdoten, formen sich aus dahingesagten Sätzen und bleiben bruchstückhaft.¹⁷⁹ Das ›Eigentliche‹, das, was die Figuren ›wirklich‹ beschäftigt und bestimmt, wird ausgespart: »Sie redeten nicht über Raymond. [...] Sie redeten auch nicht über alles andere. Eigentlich, fand Alice, redeten sie genau an den Dingen vorbei [...].« (A 187) Für Mitterer liegt die Ursache

für das hin und wieder geradezu solipsistisch anmutende Aneinander-vorbei-Reden der Figuren [...] weder in Gefühllosigkeit noch in mangelnder Empathie [...], sondern einzig und allein in der sprachzersetzenden Wirkung, die die unmittelbare Gegenwart des Todes mit sich bringt.¹⁸⁰

In der Unfähigkeit zur (sprachlichen) Mitteilung spiegelt sich das Gefühl der unaussprechlichen Hilflosigkeit und Leere, die Tod und Verlust in den Figuren von *Alice* auslösen: »Weiter ging es aber nicht, Fragen und Antworten ergaben kein Gespräch. Das war, dachte Alice, so, wie auch die Lage war. Eine zentrierte Leere.« (A 28)¹⁸¹ Und auch die narrative Instanz gewährt kaum Einblick in das Empfinden und die inneren Vorgänge der Figuren. Stattdessen ist *Alice* von einer nüchtern-

178 Besonders deutlich sind diese Fokuswechsel und Schnitte in der Episode »Micha« zu erkennen, da hier die Schilderung von Krankenhaus- und Sterbeszenen auf der einen Seite, von Szenen des Umzugs und Aufenthalts in der Ferienwohnung auf der anderen Seite über eine korrespondierende Einteilung in voneinander abgesetzte Textsegmente auch formal gekennzeichnet ist. Diese Form der Abgrenzung nimmt von Episode zu Episode immer mehr ab. Zwar ist der Text bis zum Schluss auch innerhalb der Episoden in einzelne Abschnitte zerteilt. Ebenso wird bis zum Schluss wechselnd von Sterben und Tod einerseits, von banalen Ereignissen oder Handlungen andererseits berichtet. Allerdings gehen diese Berichte textstrukturell immer mehr ineinander über, Zeichen für eine Entwicklung der Figuren, insbesondere bei Alice, hin zu einer Integration von Sterben und Tod in das (alltägliche) Leben und parallel dazu eine Entwicklung hin zu einer Integration von Sterben und Tod in die Darstellung.

179 Mitterer merkt diesbezüglich an, dass sämtliche Gespräche, die Alice führt, »wie Selbstgespräche [wirken]« und sich der »relativ hohe Anteil an Dialogizität« daher »als trügerisch [erweist]«. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 244.

180 Ebd., S. 221. Die alles verunsichernde und nichtende Wirkung des Todes affiziert dabei nicht nur die gesprochene, sondern auch die geschriebene Sprache. Vor ihrer Abreise nach Conrads Tod versucht Alice, seiner Ehefrau Lotte einen Gruß im Gästebuch zu hinterlassen, schafft es aber lediglich, »einen Gedankenstrich aufs Papier zu ziehen, selbst das war ihr peinlich« (A 94).

181 Die Passage verweist auch auf eine Änderung des Blicks auf die Welt durch die Konfrontation mit traumatischen oder (existenz-)erschütternden Ereignissen, angesichts derer geltende und möglicherweise unhinterfragt akzeptierte Lebensinhalte infrage gestellt, ihrer Bedeutung und Sinnhaftigkeit ›entleert‹ werden.

beschreibenden Erzählweise geprägt. Durch die Dominanz kurzer, einfacher und parataktisch organisierter Sätze in Verbindung mit der knappen, direkten Benennung der ›Tatsachen‹ erzeugt die Erzählung vielfach den Eindruck einer nahezu ungerührten Abhandlung. Die schnörkellosen Satzkonstruktionen reflektieren indes ein Unvermögen, ›mehr‹ oder überhaupt etwas dazu zu sagen, wie besonders deutlich wird, wenn etwa der Tod von Alices geliebtem Partner Raymond gar nur in einem Nebensatz erwähnt wird: »Nachdem Raymond gestorben war, begann Alice damit, seine Sachen wegzuschaffen.« (A 159)¹⁸² Bucheli macht in diesem Zusammenhang eine »innere[] Spannung zwischen scheinbarer Anspruchslosigkeit im Sprachlichen und den nur ahnungsweise begreifbaren Erschütterungen von Alices Existenz«¹⁸³ aus, die sich dem sprachlichen Zugriff ganz offenbar entziehen. Die auf wenige Wörter reduzierten, nicht selten elliptischen Sätze bzw. Satzbruchteile, die häufig ohne logische Verknüpfung aneinandergereiht werden, verweisen implizit auf die Erfahrung des Todes als grundlegende Verunsicherung und Auflösung von Zusammenhang und Folgerichtigkeit. Hiervon zeugen auch die genauen Inventuren der Dinge, die Alice regelmäßig vornimmt und von der Erzählung protokollarisch dokumentiert werden. Diese Bestandsaufnahmen von Gegenständen erfordern nicht mehr als eine bloße Aufzählung der Dinge, bedürfen keiner ko- und kontextuellen Einbettung. Sie sind Hinweis darauf, dass die Dinge im Angesicht des Todes augenscheinlich das einzige – auch sprachlich – noch Fassbare sind, und zeigen das Subjekt, »angesichts einer absoluten Lebensbedrohung wieder auf diese Grundkategorien des Denkens und Seins zurückgeworfen«.¹⁸⁴ Als organisierende, Ordnung und Struktur schaffende (Sprach-)Handlungen sind diese Inventuren Versuche der (Zurück-)Erlangung von Sicherheit, Kontrolle und Stabilität.

Dadurch dass die Erzählung von der Beschreibung des Innenlebens der Figuren absieht, das Geschehen größtenteils über deren Blick auf die Außenwelt schildert und einen hohen Vermittlungsgrad aufweist,¹⁸⁵ belässt sie ihre Figuren und ihr Schicksal die gesamte Zeit über in einer großen

182 Dabei wird Raymonds Tod allerdings an zwei Stellen zuvor zumindest bereits angedeutet, einmal in der dritten Episode, als Alice »Raymond gehen« sieht und denkt, dass »unter all diesen Menschen auf der Straße [...] er derjenige [war], den sie kannte und von dem sie wusste.« (A 124) In der Auslassung lässt sich ein Hinweis darauf lesen, dass es sich um das Wissen von Raymonds bevorstehendem Tod handelt. Eine zweite Andeutung befindet sich am Ende der vierten Episode, wo die Möglichkeit, dass Raymond aus dem ehemaligen Wohnhaus von Malte kommen könnte, mit der Möglichkeit gleichgesetzt wird, dass der tote Malte oder Micha aus diesem Haus kommen könnten (A 154).

183 Bucheli, Roman: »Die Standhaftigkeit der Dinge«.

184 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 218.

185 Das Erzählte wird vorrangig von einer heterodiegetischen, also außerhalb der erzählten Welt angesiedelten Instanz und überwiegend in Form von gerafften, zum Teil elliptischen Erzählberichten vermittelt. Figuren- oder Gedankenrede sind zwar in nicht geringen Anteilen vorhanden, finden aber selten in Form der autonomen, sondern zumeist in Form von erzählter, transponierter und zitierter Rede statt, die zusätzlich formal nicht sichtbar von den Berichten der narrativen Instanz abgesetzt sind und sich – zumindest im Hinblick auf ihr Schriftbild – fast nahtlos in den berichtenden Teil der narrativen Instanz einfügen. Die Präsentation von Figurenrede und -gedanken trägt daher wenig zur Erzeugung von Nähe oder Unmittelbarkeit bei.

Distanz zum Publikum. Auf diese Weise wird eine identifikatorische oder gar voyeuristische Rezeption verhindert.¹⁸⁶ Pormeister interpretiert die distanzierte Haltung des Erzählers gegenüber den Figuren als Haltung der Pietät vor der »zutiefst persönliche[n] Angelegenheit« der Trauer um einen nahestehenden Menschen, der ihn davon abhält, den »wirkliche[n] Schmerz«,¹⁸⁷ der sich höchstens erahnen, aber eben nicht beschreiben lässt, in Worte zu fassen. In ähnlicher Weise erkennt Mitterer im erzählerischen »Wahren des Abstands [...] eine Geste des Respekts vor der Unnahbarkeit des individuellen Abschiednehmens und der unteilbaren Aufgabe des Zurückbleibens«. ¹⁸⁸ Richtigerweise vergisst sie aber nicht, die in der Erzählhaltung auch erkennbare Überforderung der Figuren wie der Erzählung selbst zu betonen: »Das damit verbundene existenzielle Leid wird mit dieser Erzählweise als absolut anerkannt, als etwas, das in einen Abgrund blickt, dem nichts und niemand gewachsen ist und das vor allem sprachlich nicht mehr fassbar ist.«¹⁸⁹ In den ersten drei Episoden bricht das Erzählen denn auch immer dort ab, wo der Tod eintritt – was der Verlust der geliebten Person mit den Figuren, insbesondere mit Alice macht, ob und wie der Schmerz darüber bewältigt wird, bleibt unausgesprochen. Anstelle von mit Worten bedrucktem Papier finden sich hier leere Absätze und Seiten. Gleichzeitig eröffnet der Text durch den »verdichteten, parataktischen sprachlichen Duktus«, die »syntaktische[] Gedrängtheit und Verknappung« und den Verzicht auf ein Ausleuchten des Gefühlslebens der Figuren »semantische Leerräume, die den Leser zur poetischen ‚Füllarbeit‘ auffordern«. ¹⁹⁰ Insbesondere die im Text und zwischen den Episoden stehenden Leerzeilen und -seiten sind Resonanz-, und gleichsam auch Visualisierungsraum für den Sturz in den Abgrund und vermitteln ganz ohne Worte, aber vielleicht umso eindrücklicher den Schmerz und die Leere, die der Verlust eines geliebten Menschen mit sich bringt.

Auf die Unmöglichkeit und damit einhergehende Verweigerung, der Erfahrung von Vergänglichkeit, Tod und Verlust mit sprachlichen Begriffen beizukommen, verweist auch die offenbleibende Frage nach der Gattung der Erzählung, die sich weder selbst einordnet noch anhand der formalästhetischen Kriterien des Textes eindeutig definieren lässt. So können die einzelnen Episoden als eigenständige Erzählungen oder aber in Verbindung miteinander als (dekonstruierter) Roman gelesen werden.¹⁹¹ Die Unbestimmtheit der Gattung korreliert mit der »erzählerische[n] Situation: eine der Ratlosigkeit, Unsicherheit und Leere«¹⁹² und ist gleichzeitig ein Zeichen dafür, dass sich der Text »gegen das Normative und Konventionelle [...], das Bestimmungen und Begriffen

186 Vgl. Tück, Jan-Heiner: »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben«, S. 267.

187 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 282.

188 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 217.

189 Ebd.

190 Vollmer, Hartmut: »Die sprachlose Nähe und das ferne Glück«, S. 74.

191 Vgl. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 215.

192 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 284.

innewohnt« und mithin gegen die »menschliche[] Determination«¹⁹³ des Todes wehrt. Dass der Titel des Werks allein aus dem Namen *Alice* besteht, scheint noch einen anderen wichtigen Zweck zu erfüllen, ist er auf diese Weise doch in ein direktes Verhältnis zu den Namen der sterbenden und toten Figuren, mit denen die einzelnen Episoden überschrieben sind, gesetzt. Der Titel kommuniziert so die Vereinzelung, das absolute Verlassen-Werden und -Sein, wie es die Figur durch den Tod erlebt.

Angesichts der sprachlichen Nichtbeschreibbarkeit des Innen und der Anerkennung dieser Grenzen von Sprache sucht der Text nach anderen Möglichkeiten und Wegen, wie eine Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit in seinem Medium gelingen kann. Im Zentrum seiner Auseinandersetzung steht dabei das Narrativ vom dialektischen Verhältnis zwischen Leben und Tod als dasjenige Prinzip, das alles Sein bestimmt und das es zu begreifen und hin- bzw. im besten Falle auch anzunehmen gilt. Nebst dem seriellen Erzählen, das auf die ewige Wiederholung des Gleichen, mithin auf die Absolutheit der Verbindung zwischen Leben und Tod verweist und die Titelfigur unablässig damit konfrontiert, entfaltet der Text dieses Narrativ über »semantische Gegensatzpaare«¹⁹⁴ ebenso wie über wiederkehrende Motive und Symbole. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Kontext etwa das Bild des Spinnenfadens, das an mehreren Stellen der Erzählung eingewoben wird und die Kluft zwischen Leben und Tod auf der einen Seite, deren untrennbare Verbindung auf der anderen Seite veranschaulicht (A 41f., 140, 183).¹⁹⁵ Eine ähnliche Funktion nimmt die mehrfach auftauchende Grille ein (A 30, 72f., 92f.). Die Grille ist »ein aus dem Altertum bekanntes Symbol für Unsterblichkeit«,¹⁹⁶ ist aber wegen ihrer Zugehörigkeit zur Ordnung der Heuschrecken gleichzeitig ein Symbol für Tod und Verderben.¹⁹⁷ Und auch in der Figurenkonstellation der Erzählung ist der Gedanke der Dialektik enthalten. Die Anordnung der Figuren als Paare, wovon stets der männliche Part stirbt und der weibliche Part weiterlebt, spiegelt die Idee der Gleichzeitigkeit von Differenz und Einheit. Sie verweist weiterhin auf das allem Sein und Leben immanente, das allen Lebewesen gemeine und sie verbindende Schicksal.¹⁹⁸ Wie Mitterer feststellt, wird »Alices Auseinandersetzung mit dem Tod« demnach »nicht über das Eindringen in ihr Inneres geführt, sondern über die Symbole und Bilder, die im Außen auf diese Grenzsituation antworten beziehungsweise unter deren Einfluss verändert und bedeutungstragend erscheinen«.¹⁹⁹

193 Ebd.

194 Ebd., S. 283. Pormeister zählt dabei folgende Gegensatzpaare auf: »›Ekel‹ und ›schön‹, ›Staub‹ und ›Licht‹, ›verwelkt‹ und ›schön‹, ›Zeder‹ und ›Kopfgrippe‹ (II. 73), Sterbendes und ›Strahlendes, Kräftiges, sehr Lebendiges‹ (III. 106)«. Ebd.

195 Vgl. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 219.

196 Ebd., S. 225.

197 Als eine der zehn Plagen Ägyptens wird die Heuschrecke schon in der Bibel mit Verwüstung und Tod in Verbindung gebracht.

198 So tritt neben dem menschlichen Tod in *Alice* auch der Tod von Tieren und Pflanzen auf (u.a. A 92, 105).

199 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 226.

Dabei ist bei Alice eine langsame und erst bei genauerem Hinsehen erkennbare Veränderung ihres Blicks auf den Tod zu beobachten. Muss sie in der dritten Episode, also »bei ihrer dritten Begegnung mit dem Tod«,²⁰⁰ ihren Glauben an die Beständigkeit der Dinge relativieren (A 106), setzt eine Episode zuvor, in der Erzählung »Conrad«, bereits eine erste Ahnung vom Prinzip des endlosen Kreislaufs bei gleichzeitiger Vergänglichkeit des (einzelnen) Lebens ein:

Sie dachte, daß Conrad [...] diesen Lichtfleck hatte wandern sehen, so wie sie ihn nun wandern sah. Er hatte damals das gleiche gesehen wie Alice jetzt, hinter dieser simplen Tatsache schien sich etwas Ungeheuerliches zu verbergen, und sie kam nicht gleich darauf, was das sein könnte. (A 83)

Die hier noch vage Ahnung gewinnt im Verlauf der Erzählung an Kontur und mündet letztendlich nicht nur in der Einsicht, sondern auch in der Akzeptanz des Todes als zum Leben zugehörig. Enden die ersten drei Episoden mit dem Eintritt des Todes, bildet der bereits eingetretene Tod in den letzten zwei Episoden den Ausgangspunkt dieser Erzählungen. Ab der »Malte«-Episode beginnt Alice, sich in Form von Erinnerungsarbeit explizit und initiativ mit dem Tod auseinanderzusetzen. Es scheint kein Zufall zu sein, dass Alice hier an ihrer eigenen Geschichte – ihre Geburt folgt auf Maltes Tod – den Zusammenhang zwischen Leben und Tod erkennt, und in dieser Episode darüber hinaus die dichotomische Besetzung des Lebens als weiblich und des Todes als männlich aufgeweicht wird.²⁰¹ Alice kann den Tod zunehmend als mit dem Leben »verbunden« be- und so auch in ihr Leben einbegreifen. Gegen Ende der Erzählung wird deutlich, dass die Toten regelrecht Teil von ihr bzw. ihres (Er-)Lebens geworden sind:

Aber es wäre doch möglich gewesen. Alles war möglich. Es hätte auch sein können, daß Raymond aus dem Haus gekommen wäre. Oder der Rumäne. Oder Micha, der immer lebendiger wurde, je länger er gestorben war; es schien alles mit allem verbunden zu sein. (A 154)²⁰²

Mitterer spricht in diesem Zusammenhang von einer »imaginativen Erinnerungs- und Sprachkultur«,²⁰³ die der Text entfaltet. Sie vermag zwar das durch den Tod verursachte Leid nicht wegzunehmen, erlaubt es aber immerhin, das Leben trotz bzw. mit Tod und Verlust fortzuführen. Es ist bezeichnend für Alices (Lern-)Prozess, dass die Spinne, deren Faden am Anfang zerstört wird (A 41f.) und später reißt (A 140), am Ende »bleiben« darf und sie ihr »beim Weben« (A 183) zusieht. Die Akzeptanz und Integration von Tod und Endlichkeit in die »Ich-bin«-Erzählung gelingt in *Alice* dabei weniger mithilfe einer rationalen und/oder sprachlichen Bewältigung und vielmehr über die sinnlich-subjektive Imagination: »Sie sah Raymond täglich. Jeden Tag. Sie sah ihn

200 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 291.

201 Der Eingang des Todes von Alices Großmutter in die Erzählung bringt einen weiblich besetzten Tod ins Spiel, während mit Maltes Partner Friedrich das (Über-)Leben mit männlich in Verbindung gebracht wird.

202 In der unterschiedslosen Nennung von Toten und Lebenden in einer Reihe nivelliert oder wenigstens relativiert die Erzählung den Unterschied zwischen Leben und Tod zusätzlich.

203 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 217.

überall [...]« (A 178) Wenn Alice »nicht enttäuscht« ist, »daß das gar nicht Raymond war [...]« (A 188), stellt sich darüber hinaus am Ende eine Annahme von Vergänglichkeit ein, die ohne deren Verklärung auskommt.

3.3 Macht(-losigkeit) der Worte gegenüber Tod und Trauer in *Aller Tage Abend*

In *Aller Tage Abend* ist der Tod allgegenwärtig und eine ständige Bedrohung, er holt im Laufe der Erzählung nicht nur immer wieder die Hauptfigur, sondern auch unzählige andere Figuren ein. Am mehrfachen Tod der Protagonistin thematisiert der Roman den besonders schwerwiegenden Verlust des Kindes (Buch I und II) bzw. der Mutter (Buch IV und V),²⁰⁴ den Verlust einer primären Bezugs- und Bindungsperson also. Die Erzählung verdeutlicht schonungslos die willkürliche Macht des Todes, gegen die der Mensch nichts ausrichten kann und der er hilflos ausgesetzt ist. Die mit dem Tod verbundene Erfahrung von Kontingenz, Ohnmacht und Grausamkeit des Lebens setzt sie mit dem plötzlichen Kindstod eindrücklich ins Bild und direkt an seinen Anfang. Die Figuren des Romans erleben den Tod als »brutale[n] Einschnitt, der das ganze Leben verändert«,²⁰⁵ er lässt Lebensmodelle und Identitäten mit einem Schlag zerbrechen:

Sie selbst hatte durch die Geburt des Kindes ihre Großmutter in eine Urgroßmutter verwandelt, und ihre Mutter in eine Großmutter, aber jetzt waren all die Verwandlungen schon wieder aufgehoben. Vorgestern hatte ihre Mutter, die zu der Zeit noch eine Großmutter genannt werden konnte, ihr eine wollene Decke mitgebracht [...]. (ATA 12)

Die Beschreibung der Veränderung der innerfamiliären Rollen und Identitäten durch den Tod ruft die tiefgreifende Verletzung, die er für das Leben der Hinterbliebenen mit sich bringt, ins Bewusstsein. »Rückverwandlung« und Verlust werden hier auch am Sprachmaterial sichtbar.²⁰⁶ In Verbindung mit der Technik der Wiederholung (ATA 13, 15) stellt die einen relativ hohen Vermittlungsgrad aufweisende Erzählung den Verlust doch sehr eindringlich dar und kontrastiert wirkungsvoll die Zeit vor mit der Zeit nach dem Tod. Das Leben der Hinterbliebenen geht weiter, ist aber unheilbar verwundet und zerrissen:

204 In der Geschichte von Buch III lebt die Protagonistin (räumlich) getrennt von ihrer Familie. Die Erzählung endet mit ihrem Tod und stattet keinen Bericht über den Umgang und die Trauer der Hinterbliebenen ab.

205 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 153.

206 Die »Rückverwandlung« der sozialen Rolle und Identität entspricht der Rückverwandlung von Wörtern, hier von »Urgroßmutter« zu »Großmutter« und von »Großmutter« zu »Mutter«. Der Verlust des Kindes bzw. der damit einhergehende Verlust von Rollen und Identitäten korrespondiert mit dem Verlust von Buchstaben, Wortteilen und ganzen Wörtern: So verlieren die Urgroßmutter und die Großmutter das »Ur« bzw. das »Groß«, während die Mutter des Kindes die Bezeichnung »Mutter« ganz verliert. Dabei bemüht der Roman offenbar auch die Überbrückung einer Lücke im Vokabular: Denn wenn Kinder einen oder beide Elternteile verloren haben, werden sie »Waisen« genannt. Im Gegensatz dazu gibt es im deutschen Wortschatz kein eigenes Wort für Eltern, die ihr Kind verloren haben.

Was unter anderen Umständen die Glieder einer Familie hätten sein oder werden können, ist nun so weit auseinandergerissen, dass eine Zerteilung mit Pferden dagegen wie nichts ist. Und dennoch denkt der, die oder jene manchmal hier, da oder dort denselben Gedanken: Wie still das Kind auf einmal war. (ATA 68)

In *Aller Tage Abend* lässt der Tod den Menschen »Allein.« (ATA 234) zurück und zwingt ihn dazu, das weitere Leben in diesem Allein-Sein und stetigen Bewusstsein des Verlusts, der nicht »vergesen« (ATA 26) werden kann, zu bestreiten. Der Tod als harte Zäsur, als »trennender Keil«, der »ein Leben in ein Vorher und Nachher [spaltet]«,²⁰⁷ ist nicht nur an der Handlung und den Figuren des Romans, sondern auch am in einzelne Segmente zerschnittenen Text sichtbar, womit die Erzählung der Erfahrung von Trennung und Zerstörung eine Form verleiht.

Der Fokus der Erzählung liegt in diesem Kontext auf der Frage, wie der Verlust eines geliebten Menschen verarbeitet werden und »wie man den Tod und die Trauer aushalten kann, wenn es keinen Gott gibt [...], der dem Tod Sinn verleiht«.²⁰⁸ Sie stellt dabei die Überlegung in den Raum, ob es möglich sei, dem Tod mit Worten und Schreiben etwas entgegenzuhalten, »den Lauf« des »Lebens, durch ein paar Buchstaben mehr oder weniger, zu verlängern oder wenigstens zu erleichtern« (ATA 141), »sich mit dem Schreiben eine Rettung zu schreiben« (ATA 141). Nebst solch expliziten Reflexionen scheint sich diese Wunschvorstellung auch implizit in der Konstruktion des Romans zu spiegeln. Denn in den zwischen die Bücher geschalteten Intermezzi wird der Tod der Protagonistin zu je unterschiedlichen Zeitpunkten in ihrem Leben insgesamt vier Mal fiktiv rückgängig gemacht und erst mit ihrem Hinscheiden in hohem Alter »als Möglichkeit zu Ende erzählt«.²⁰⁹ Auf den ersten Blick scheint die Erzählung also einen ganz einfachen Weg gefunden zu haben, um den Tod unschädlich zu machen: Sie hebt ihn schlichtweg immer wieder auf und führt das Leben ihrer Figuren durch die Fortführung ihrer selbst fort. Die Erzählung mag mithin den Eindruck erwecken, als setze sie sich in einer die Augen vor der »Realität« verschließenden Haltung über den Tod und die »gegebene« Endlichkeit menschlichen Daseins hinweg. Auf den zweiten Blick aber nimmt die formal-ästhetische Gestaltung des Romans eine entgegengesetzte Funktion ein. Denn die Erzählung weist durch die mit den Intermezzi einhergehende ständige Demontage der von ihr entworfenen Welt und die Verwendung des Konjunktiv Irrealis die Revision des Todes nicht nur als unhaltbar aus. Sie konstruiert damit umgekehrt eine Versuchsanlage, die es ihr erlaubt, mit Leben und Tod zu spielen, wie sie es durch die Gedanken der schreibenden Protagonistin hindurch formuliert (ATA 182), sich dem Tod in Form eines (Gedanken-)Experiments – poetologisches Prinzip des Romans – anzunähern. So dient der narrative Kunstgriff nicht der Herstellung einer utopischen Wunschwelt, in der es keinen Tod gibt und ewiges Leben herrscht, sondern im Gegenteil der

207 Fessmann, Meike: »Die lebenslange Front«.

208 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 150.

209 Ebd., S. 154.

Herstellung eines Raums, in dem der Tod ein- und derselben Figur wiederholt dargestellt und in verschiedenen Variationen immer wieder Gegenstand des Erzählens und der Auseinandersetzung werden kann. Die Erzählung nimmt hierbei nicht so sehr »das Sterben selbst, den Sterbevorgang« und mehr »das unfassbare Dazwischen, die Veränderung, die der Tod hervorruft«,²¹⁰ in den Blick. Wie Hermann treffend bemerkt, ist der Text also weniger auf der Suche nach den »richtigen Worte[n] [...], die sich der Heimsuchung entgegenstemmen«,²¹¹ ihm scheint es nicht darum zu gehen, einen Menschen durch »Worte« einfach »wieder lebendig« (ATA 148) zu machen, den Tod mit und aus seiner Erzählung zu verbannen. Vielmehr möchte er Worte finden, mit denen sich Tod und Trauer (be-)greifen und bewältigen lassen:

Was aber machte man mit all dem, was sich nicht berechnen ließ? Wieviel Zeit lag zwischen der Sekunde, in der ein Kind lebendig war, und der nächsten, in der es nicht mehr lebendig war? War das überhaupt Zeit, was einen solchen Momenten von den anderen trennte? Oder müsste das anders heißen, nur war noch kein Name dafür gefunden? (ATA 25)

In Zusammenhang mit dem Versuch, einen ›Namen‹ für das Unbegreifbare zu finden, fällt auf, dass sich die hochgradig intertextuelle Erzählung nicht nur verschiedener Texte, Motive und Vorstellungen zum Tod, sondern auch verschiedener Sprachen bedient. Dabei kommt nebst der Sprache der Lyrik, die u.a. über das mehrfache Zitat des Gedichts *Meeresstille* von Goethe (ATA 19, 131) Eingang in die Erzählung findet, auch die Sprache der Mathematik zum Einsatz. So werden die Sterbeorte der Protagonistin in der Erzählung stets über die Koordinaten des nördlichen Breiten- und östlichen Längengrads (ATA 17, 122, 162, 181, 192, 234, 282) benannt.²¹² Damit verweist die Erzählung auf die verschiedenen Beschreibungsmöglichkeiten für ein und dieselbe ›Tatsache‹ und mithin auf eine Diskrepanz zwischen Sprache und ›Wirklichkeit‹. Wie an der je nach Figur unterschiedlichen Benennung des Todes und der Todesursache des Vaters der Protagonistin ersichtlich wird (ATA 160f.), legt die Erzählung eine Sicht auf Sprache als Instrument zur Verschleierung der ›Tatsachen‹ nahe, legitimiert diese Verschleierungsfunktion im Kontext der Todeserfahrung aber als Überlebenstaktik:

210 Ebd., S. 151.

211 Ebd., S. 154.

212 In der Interpretation dieser Technik als Verweis auf die 1934 erstmals erschienene Science-Fiction-Kurzgeschichte *Sidewise in Time* von Murray Leinster spiegelt sich darüber hinaus die Vorstellung vom Tod als Übergehen in eine andere Zeit oder Dimension. *Sidewise in Time* thematisiert die Vorstellung von Paralleluniversen. Im Zuge ihrer Reisen durch die verschiedenen Universen verwirft Professor Minott, eine der Hauptfiguren, das Denken von Zeit als Linie und diskutiert ein Denken von Zeit in geographischen Koordinaten: »We assume that the future is a line instead of a coördinate, a path instead of a direction. We assume that if we travel to futureward there is but one possible destination.« Leinster, Murray: *Sidewise in Time*, S. 23. Demgegenüber stellt der Professor die Idee zur Debatte, dass Zeit in Analogie zum Raum in mehrere Richtungen oder Dimensionen strukturiert ist und Zeitreisen daher nicht linear vonstattengehen, also entweder zurück in die Vergangenheit oder vorwärts in die Zukunft führen, sondern wie Reisen im Raum funktionieren: »'But we have not traveled forward or back in time.« [...] We're not in the past or the future, Blake. We've traveled sidewise, in a sort of oscillation from one time path to another. [...]« Ebd., S. 21f.

Jede rief seinen Tod bei einem anderen Namen, und wahrscheinlich half das Benennen dabei, die Tatsache, die dem Namen zugrunde lag, wenigstens zu verdecken, wenn nicht zu vergessen, damit der klaffende Schlund nicht womöglich auch die noch Lebenden in die Unterwelt lockte. (ATA 162)

In der zitierten Passage offenbart sich ein zwiespältiges Verhältnis des Textes zu seinem Medium. Betrachtet er Sprache auf der einen Seite als Täuschungsmittel, gesteht er ihr andererseits gerade deshalb das Potential zu, dabei behilflich zu sein, mit der existentiellen Bedrohung des Todes (weiter-)leben zu können – mit der Einschränkung, dass die Bewältigung über das sprachliche »Benennen« hier eher die Form einer Verdrängung annimmt. Der sprachliche Begriff dient dazu, das Furchtbare des Todes, seine »eigentliche« Natur »zu verdecken«. Eine solche – hier sprachlich fundierte – Verdrängung kann das Überleben sichern. Die »Wirklichkeit« der Trauer und des Schmerzes, der tiefe Abgrund, der sich im Anblick des Todes auftut, aber sind der Sprache unzugängliche Orte, die von ihr nicht erreicht werden können.

Formale Kennzeichen dieser Grenzen von Sprache und Erzählen im Angesicht des Todes sind die sich durch die gesamte Erzählung, von der Ebene der Gattung über die Ebene des Textes bis hin zur Ebene der Syntax, ziehenden Brüche, Irritationen und Leerstellen. So tritt *Aller Tage Abend* zwar mit dem Untertitel *Roman*, demnach mit einer eindeutigen Selbsteinordnung, aber nicht als einheitliches und klar zu definierendes Machwerk auf. Die Erzählung konstituiert sich aus fünf Büchern, die explizit als solche deklariert sind und sich zumindest in ihrer formalen Anordnung deutlich voneinander abgrenzen. Die Auflösung der Form wird durch die eingeschobenen Intermezzi weiter vorangetrieben. Beginnen die Bücher darüber hinaus allesamt *in medias res*, stellen die Intermezzi einen Bruch *in puncto* (grammatischer und narrativer) Modus des Erzählens und Fortlauf der Geschichte dar. Die auf der Ebene der textuellen Makrostruktur sichtbare Zersplitterung setzt sich auf der Mikro- und Binnenstruktur fort. So fällt der Text innerhalb der Bücher durch die, zum Teil extrem kleinteilige, (Zer-)Gliederung in Kapitel und oft durch Leerzeilen voneinander getrennten Absätze in einzelne Abschnitte auseinander. Zwischen den Textsegmenten finden häufig Wechsel hinsichtlich der Frage *Wer spricht?* und *Wer nimmt wahr?* sowie Wechsel in der Zeit der Erzählung und Narration statt. Dadurch bilden auch die einzelnen Abschnitte immer wieder *in medias-res*-Anfänge mit offenem Ende. Hinzu kommt die Vielzahl an Überschreitungen der narrativen Ebenen durch intertextuelle Bezüge oder Erzählungen in der Erzählung, die sowohl in den Fließtext eingefügt sind als auch eigene Textsegmente bilden.²¹³ So entstehen über den gesamten

²¹³ Exemplarisch sei in Zusammenhang damit auf folgende Textbelege verwiesen: Ein Wechsel der narrativen Instanz und Ebene ist u.a. häufig in Buch II zu beobachten, wo die Abschnitte abwechselnd mit der Rede des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers (ATA 79, 82, 85, 88), der Rede von Figuren (ATA 80, 82, 89, 108, 111) oder aber auch mit Zitaten aus anderen Texten bzw. Erzählungen (ATA 120, 121, 124f.), dabei insbesondere aus dem »Erdbebenbericht« (ATA 93, 101) beginnen. Das zwischen mehreren Perspektiven oszillierende Erzählen ist u.a. in Buch I zu beobachten. Hier changiert der Blickwinkel, aus dem das Erzählte geschildert wird, zwischen der Mutter der Hauptfigur (ATA 11–17), dem Urgroßvater (ATA 17f.), der Großmutter (ATA 18–23), dem Vater (ATA 23–28) usw. Wechselnde Zeiten der Erzählung sind etwa in Rhythmuswechseln, also in Bezug auf die Dauer

Text hinweg Risse im Erzählstrang wie in der Geschichte, aufgrund dessen das Werk und die darin dargestellte Welt als mosaikartig zusammengefügtes Gebilde mit deutlich erkennbaren Brüchen, Schnitten und Leerstellen in Erscheinung tritt. Die Erzählung dekonstruiert damit einerseits die Vorstellung vom Subjekt und von der Welt als in sich geschlossene Einheiten, die nicht zuletzt in der Konfrontation mit dem Tod zuschanden werden muss. Der Tod lässt sich hier nicht in Einklang mit dem Leben bringen, ist (unter-)scheidende Kraft, die Leben und Welt(en) auseinanderreißt. Dieser Erfahrung kann denn auch nicht mit einem ungestörten Text- und Erzählfluss entsprochen werden, sie lässt sich nicht problemlos in Sprache ›übersetzen‹ und in eine klar konturierte, einheitliche Form gießen. Wie in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. und *Alice* bilden die im Text vorhandenen Leerstellen zugleich Räume für das, was nicht gesagt werden kann. Solche Leerräume sind besonders dort sichtbar und mit dem schweigenden Ausdruck angereichert, wo Brüche in Text- und Satzstruktur zusammenkommen. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist eine Passage in Buch IV, die das Empfinden des Sohnes im Haus der verstorbenen Mutter in den Blick nimmt:

Allein.

Allein mit Regalen, die mit Büchern gefüllt sind, Schränken mit Schubladen voller Akten und Notizen, allein mit Stühlen, Betten, Tischen, Sofas, Schränken [...], allein mit dem Kronleuchter, mit Teppichen [...], allein mit Flaschenöffnern, Kopfschmerztabletten [...].

Allein. (ATA 234f.)

Hier ist zwischen die in isolierter Position stehenden Ein-Wort-Sätze »Allein.« ein Endlos-Satz geschaltet, der eine ganze Seite füllt und das Wort ›allein‹ in anaphorischer Wiederholung mit einer Aufzählung all der Gegenstände, die den Hinterbliebenen im Haus umgeben, verknüpft. Die ein Paradoxon ausdrückende Formel »allein mit« unterstreicht die Fassungslosigkeit, aber auch das Eindringen der Tatsache in das Bewusstsein, ohne den mit den Dingen verbundenen Menschen sein

der Erzählung erkennbar. So werden der erste und zweite Tag nach dem Tod des Kindes in Buch I, wenn auch nicht ›zeitdeckend‹, so doch recht detailliert und ausführlich beschrieben, ab dem dritten Tag beschleunigt die Erzählung das Tempo merklich, bis schließlich der sechste und siebte Tag nur noch in wenige Sätze gefasst werden (ATA 28–32). Zeitsprünge vollzieht die Erzählung insbesondere in Form von Analepsen, um in der Vergangenheit liegende Ereignisse, wie etwa die Ermordung des Großvaters durch die Polen (ATA 18–22), darzustellen. Gerade dieses letzte Beispiel dient auch zur Veranschaulichung der wechselnden Zeiten der Narration, die nicht unbedingt mit der Ordnung der Erzählung kongruieren. Herrscht zu Beginn des Abschnitts gleichzeitiges Erzählen vor, wechselt die Erzählung im Zuge der Analepse zu späterem Erzählen, um aber noch während der Rückblende zum gleichzeitigen Erzählen zurückzuwechseln (ATA 21). Als prägnantestes Beispiel für den Wechsel in der Fokalisierung sowie in der Zeit der Erzählung kann wohl das Buch IV gelten, darin abwechselnd von der Sekunde vor dem Tod der Protagonistin und dem trauernden Sohn nach ihrem Tod berichtet wird. Auf der einen Seite stehen hier die Perspektive der Protagonistin, die Zeit vor ihrem Tod und in erster Linie ihr inneres Erleben und Bewusstsein und ein extrem zeitdehnendes Erzählen. Auf der anderen Seite wird aus der Sicht des Sohnes in der Zeit nach ihrem Tod in Verbindung mit Rückblenden auf die Zeit vor ihrem Tod erzählt, was zusätzlich von verschiedenen Schauplätzen des Geschehens in der Geschichte sowie einem Mix aus ›zeitdeckendem‹ und -raffendem Erzählen begleitet wird.

und weiterleben zu müssen: »Das Noch-Vorhandensein der Dinge macht das Verschwinden des Subjekts erst bewusst.«²¹⁴ Es sind die leblosen Dinge, die »überleben« – auch als Gegenstand der Sprache und des Erzählens. Das »Eigentliche« jedoch scheint sich in den Leerstellen, die zwischen den Sätzen und Abschnitten entstehen, in dem nicht Gesagten zu verbergen. Hierin sind die »tote« Stille, die sich dem Heimkehrer bietet, und sein stummer Schmerz gleichermaßen spürbar. Die Erfahrung, »Allein.« zu sein, die durch die Wiederholung und extrapolierte Allein-Stellung nicht nur betont, sondern auch visualisiert wird, lässt sich letztlich offenbar nicht in Worte fassen.

Schafft der Roman auf diese Art wortlose Räume für das Erzählen von Tod, Trauer und Schmerz, weist er seinen Figuren ebenso vorwiegend nonverbale Formen des Trauerns zu. Während sich die Figuren kaum in eigener Rede zum Tod und zu ihrem Schmerz äußern, wird ihr Empfinden in ihren Gesten und ihrem Verhalten erkennbar: »Sie sitzt auf der Fußbank [...]. Sie sitzt im Flur auf dieser Fußbank, lehnt sich an die Wand, hält die Augen geschlossen [...].« (ATA 14) Unter den verschiedenen Ritualen und Gesten, die die Figuren von *Aller Tage Abend* »leitmotivisch vollführen«,²¹⁵ findet insbesondere das Motiv des Weinens Eingang in die Erzählung. Dabei fasst sie die Trauer der Figuren in audiovisuelle Bilder des »gleichmäßige[n] Tropfens« (ATA 238), der von der »Nasenspitze in den Tee hinein[fallenden]« (ATA 238) Tränen oder der »merkwürdigen Laute und Krämpfe« (ATA 283). In Zusammenhang mit seiner Suche nach geeigneten Ausdrucksformen ist zu sehen, dass der Roman eine Vorstellung in seine Erzählung einbezieht, die »seit Marcel Mauss, Michel Foucault und Pierre Bourdieu zum Standardrepertoire soziologischer Theoriebildung gehört« und davon ausgeht, »dass sich historische Ereignisse in den Körper einschreiben«. ²¹⁶ Verkörperung finden diese Annahme und deren Weiterverarbeitung insbesondere in der Figur des Vaters der Protagonistin und seinen Anstrengungen,

zu ergründen, was ihm seit einiger Zeit als das große Rätsel der Menschheitsgeschichte erscheint: wie nämlich Vorgänge, Zustände oder Ereignisse, die allgemeiner Natur sind – zum Beispiel ein Krieg, oder lang andauernder Hunger [...] – in ein beliebiges privates Gesicht hineinschlüpfen können. [...] Von ganz weit außen nach ganz weit innen wird also fortwährend übersetzt, nur gibt es dabei für jeden einzelnen Menschen ein eigenes Vokabular, und deshalb hat wohl bisher niemand erkannt, dass es sich dabei überhaupt um eine Sprache handelt, und zwar um die einzige, die für die ganze Welt und alle Zeit Gültigkeit hat. (ATA 88)

Der Roman stellt hier nicht nur die Vermutung an, dass am Körper geschichtliche Ereignisse ablesbar seien, sondern dass es »dabei für jeden einzelnen Menschen ein eigenes Vokabular« geben könnte. Der Körper als unmittelbare, universal gültige und doch einzigartige Sprache des Subjekts wird hier zum Medium, mit dem es sich ganz ohne Worte sichtbar macht und ausdrückt. In

214 Schöll, Julia: »Wörter und Dinge«, S. 45.

215 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 151.

216 Fessmann, Meike: »Die lebenslange Front«.

Verbindung damit entwirft die Erzählung die Vorstellung, dass auch Wörter solche physischen Körper sein können, an denen die Erfahrung von Wirklichkeit, Tod und Trauer sicht- und spürbar wird. Wie Hermann aufzeigt, geht es im Text »darum, dass die Worte nicht nur mit der Wirklichkeit in Verbindung stehen, sondern wie in einem magischen Prozess selbst zu Wirklichkeiten werden, sich als Schrift materialisieren«: Dieser Prozess der »Verbindung der Worte zum Wirklichen erfolgt in Erpenbecks Roman über die Gesten der Figuren. Worte abschneiden kann dann genauso weh tun wie das Abschneiden eines Ohres.«²¹⁷ Der Tod bildet dabei in der Erzählung die Trennungslinie »zwischen Wort und Wirklichkeit«.²¹⁸ Letztlich endet mit dem Tod nicht nur das Leben der Figuren, der Tod bedeutet in *Aller Tage Abend* auch das Ende des Erzählens, der Tod der Protagonistin in der Geschichte fällt immer mit dem Ende der Erzählung im jeweiligen Buch zusammen. Wie die Auflösung der menschlichen Körper bewirkt der Tod hier die Auflösung der Wortkörper. »Die Wirklichkeit der Worte« besteht daher nicht in ihrer Fähigkeit, den Tod zurückzunehmen und zu besiegen, »sondern ihre Wirklichkeit und Wirksamkeit besteht darin, sich dem Toten anzuverwandeln. Sie werden zum Totentanz, zum raunenden Imperfekt der Anklage und der Trauer.«²¹⁹ Müssen am Ende die Wörter dem Tod auch weichen, setzt der Text an sein Ende eine in die Zukunft gerichtete und damit über ihn und die Erzählung hinausweisende Szene, die den Körper, seine Gesten und Laute als eine Trauer- und Bewältigungssprache ausweist, die zwar ebenso unzulänglich sein mag, wie Worte es sind, aber jedem Menschen gegeben ist und keiner Worte bedarf:

Viele Morgende wird er in dieser Frühe, die ganz allein ihm gehört, aufstehen und in die Küche gehen, und dort wird er so weinen, wie er noch niemals geweint hat, und dennoch wird er sich [...] fragen, ob diese merkwürdigen Laute und Krämpfe wirklich alles sind, was dem Menschen gegeben ist, um zu trauern. (A 283)

217 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 154.

218 Ebd., S. 155.

219 Ebd.

4 Auf der Suche nach Sinn und Hoffnung

4.1 Hoffnung auf ein ›Sein‹ in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*.

Ausgangspunkt und zentraler Gegenstand der Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* ist der durch Lillis Tod und Begräbnis ausgelöste Reflexionsprozess der Protagonistin, im Zuge dessen sie ihren Ängsten und ihrer Fremdbestimmtheit ins Auge blicken muss. In der Erzählung, die das Bild einer in der christlichen Religion wurzelnden patriarchal-kapitalistischen Gesellschaft entwirft, unterliegen Leben und Sterben dem Leistungsgedanken und der Anerkennung »der anderen« (B 47). Damit reflektiert und kritisiert der Text eine totale und ultimative Unterwerfung des Menschen unter die herrschende Ordnung, die ihm das Recht auf ein selbstbestimmtes Leben und auch Sterben nimmt. Wie der Text an dem »erkatholische[n] Begräbnis« (B 9) veranschaulicht, wird selbst der tote Körper noch ideologisch vereinnahmt. Die Erkenntnis der Protagonistin, dass »allein [gestorben]« (B 26) wird, widerspricht dieser und jeglicher Vereinnahmung des Subjekts vehement, weist die Ausrichtung des Lebens an den Erwartungen anderer als sinnlos aus. Der Tod erscheint in *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* zunächst als existentielle Bedrohung in jeglicher Hinsicht: Er bedeutet nicht nur das Ende eines Lebens und einer »Liebesgeschichte« (B 49), sondern auch das Ende von – wenn auch auf (Selbst-)Täuschung beruhender – Sicherheit und Identität. In einem zweiten (Denk-)Schritt gewinnen der Tod und das Wissen um die Endlichkeit des Lebens in der Erzählung aber eine genau gegenteilige Bedeutung. So erscheint die Einsicht der Protagonistin, dass sie am Ende »niemanden haben« (B 36) wird, auf den ersten Blick als eine bittere, desillusionierende Erkenntnis, gerade aber diese Enttäuschung ist Voraussetzung für die Erkenntnis der fundamentalen Bedeutung des Selbst, für eine Verabschiedung vom ›Schein‹-Dasein und eine Ermöglichung des ›Seins‹.

Der Text betrachtet die Orientierung des Menschen am »Endpunkt«²²⁰ als Chance zu Erkenntnis über sich sowie die eigenen Vorstellungen vom und für das Leben. An den Rückblicken und Reflexionen der Protagonistin verdeutlicht die Erzählung, dass die Vergangenheit nicht rückgängig gemacht werden kann: »Das hätte ich nicht fördern dürfen. Das kommt, weil wir so wenig von der Welt bekommen. An Achtung. [...] Wie die kleinen Mädchen haben wir uns benommen [...].« (B 27) Die vielfach verwendete Konjunktiv-II-Formel ›ich + hätte‹ ist Ausdruck der (Lebens-)Krise und Hinweis auf die Unmöglichkeit der Revision des bisherigen Lebensvollzugs zugleich. Mithin wird das Postulat der Erzählung erkennbar, den Tod nicht zu verdrängen, ihn nicht zu »übersehen« (B 26), ihn nicht erst in einer unbestimmten Zukunft, sondern »jetzt« (B 49) zu bedenken. Vor

220 Streeruwitz: Sein. Und Schein. Und Erscheinen., S. 13.

diesem Hintergrund erlangt die Spiegelfigur Figur Lilli bzw. ihr Tod eine poetologische Bedeutung. Sie ist gleichsam »stellvertretend« (B 30) gestorben. Die Reflexion über Lillis Sterben und Tod sowie daraus erzielte Erkenntnisse – etwa, dass Lilli gestorben sei, wie sie gelebt habe, folgsam und »[b]rav« (B 44) – münden in einer Reflexion und Erkenntnissen der Protagonistin über sich selbst.

In der weiteren Konsequenz gewinnt die ›beste Freundin‹ neben der wörtlichen eine übertragene Bedeutung, die als ein Dasein im Gehorsam »gegenüber [der Macht]« (B 45), in Flucht und (Selbst-)Täuschung gefasst werden kann. Diese ›beste Freundin‹ schützt vor der schmerzhaften (Selbst-)Reflexion und eigenständigen Suche nach Lebensinhalt und -sinn – wie Lilli muss auch diese ›Freundin‹ hier gleichsam sterben und begraben werden. Der Entwurf ihres eigenen Todes führt der Protagonistin vor Augen, wie sehr sie von der Erfüllung vorgefertigter Vorstellungen und Erwartungen getrieben ist:

Und was macht mir solche Sorgen. Wenn die Reihe an mir ist. Wen interessiert es. Mich. Nur mich. Wie ich es. Schaffe. Erledige. Hinter mich bringe. Dressiertes Kind, das ich bin, will ich auch das noch gut machen. Die Meinung der anderen für mich gewinnen. Ich will, daß nach mir diese schönen Sätze gesagt werden. Daß ich ein Beispiel gewesen wäre. Daß man sich ein Beispiel nehmen sollte an mir. Tapfer. Ich habe ja doch nur Angst, nicht zu genügen. (B 47f.)

An den Reflexionen der Figur verdeutlicht die Erzählung, inwieweit mit Sprache Denkweisen, Rollen und Verhaltensmuster nicht nur formuliert, sondern durch den unbewussten Gebrauch auch angeeignet, Leben und Person derart in vordefinierte Schablonen gepresst werden: »Alles Fluchtsätze das. Alles. Ja alles überhaupt. Jeder Satz so eine Flucht. In dem Zusammenfallen der Sprache in diese Einengungen, bis dann nichts mehr. Aber diese Flucht dann eben das Leben gewesen [...]« (B 48) Der Text legt hier ein Verständnis von Sprache als das Subjekt (vor-)bestimmende Wirkungsmacht nahe. Zugleich äußert sich diese Sprachkritik im sprachlich konstituierten Medium der Literatur. In Zusammenhang damit stellt die Erzählung einen »Trauerarbeitsprozess der Erkenntnis« dar, den es in der Suche nach einem sprachlichen Ausdruck für das Selbst »zu überstehen«²²¹ gilt:

Es ist eines der schwierigsten Unternehmungen, in aller Denkbarekeit die eigene Unwertigkeit [...] zu formulieren. Sich also diesen Zustand einzugestehen, ihn auszusprechen [...]. Die Unwertigkeit nicht für sich zu akzeptieren, ja einen Eigenwert für sich zu konstituieren. Diese Eigenwertigkeit muß sprachlich beschreibbar gemacht werden, um in Erinnerung bleiben zu können.²²²

Durch die Präsentation der Geschichte mittels eines inneren Monologs wird das Forschen nach einer Sprache der Selbstbefragung und -artikulation zum zentralen Gegenstand der (extradiegetischen) Erzählung. Damit etabliert der Text Erkenntnis- und Selbstfindungsprozesse als »Prozesse

221 Streeruwitz, Marlene: »Text & Kritik. Eine Kritikbiografie. Bis 1993.«, S. 6.

222 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 34.

von Sprachfindung«²²³ und misst dem (literarischen) Schreiben mithin eine essentielle Funktion zur Bewältigung dieser Aufgabe bei. Denn mit »Sprachen, die das Sprechen der Selbstbefragung möglich machen«,²²⁴ kann das, was das in sich hineinsehende Subjekt vorfindet, beschreib- und sichtbar gemacht werden. Als Medium des »In-sich-Hineinblickens«²²⁵ und zugleich der Manifestation dieses Blicks in sich wird Literatur hier zum grenzüberschreitenden Medium und Ort transzendentaler Erfahrung: In und mit ihr lassen sich die Grenzen zwischen dem Innen und dem Außen, dem Unsagbarem und Sagbarem, dem Unsichtbaren und Sichtbaren, dem Unbewussten und Bewussten (zumindest teil- und zeitweise) überwinden und Stätten der Erinnerung schaffen.²²⁶ Der Modus der Erzählung verweist auf die Botschaft des Textes, das Ich und den Sinn für die eigene Existenz mittels Selbstreflexion zu suchen und zu konstituieren. Über den inneren Monolog und die strikt interne Fokalisierung postuliert die Erzählung eine Suche nach Antworten auf die Fragen des Lebens in sich selbst.

Der Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* wohnen ein durchaus idealistischer Ansatz und ein humanistisches Menschenbild inne. Sie betrachtet Selbstbestimmtheit und Freiheit als Bestimmung des Menschen und Sinn des Lebens, geht in ihrer Annahme vom denk- und erkenntnisfähigen Subjekt auch von der Möglichkeit der Erfüllung dieser Bestimmung aus. In Verbindung damit stehen auf der einen Seite ihr Plädoyer für Eigensinn, mithin ihre Verweigerung, allgemeinverbindliche Antworten bereitzustellen, auf der anderen Seite ihre Diesseitsbezogenheit, die das Selbst und sein Sein nicht in einer Welt jenseits bestehender Verhältnisse, sondern im Hier und Jetzt sucht. Parallel dazu weist die Erzählung einen Weg in Richtung Emanzipation und Eigensinn, driftet aber nicht ins Utopische oder Unerreichbare ab. Sie zeigt auf, wie Prozesse der Selbstbewusst-Werdung und Sinnsuche innerhalb und in kritischer Auseinandersetzung mit der ›gegebenen‹ Ordnung stattfinden, dabei aber doch nie in endgültiger Sicherheit und Identität aufgehen können. Diese Vorstellung manifestiert sich in einer Verschränkung von »Subjekt- und Objektebene«, in einer Oszillation »zwischen einer klaren Gegenüberstellung der einzelnen Person und des kollektiven Patriarchats auf der einen sowie der Erkenntnis um die untrennbare Verbindung dieser Verbindungen auf der anderen Seite«,²²⁷ in einer Verklammerung »jene[r] Schreibweisen«, welcher der Text »als patriarchal ansieht, mit jenen«, welche er »als Suche nach dem Eigenen identifiziert«. ²²⁸

223 Ebd., S. 9.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Die Möglichkeit der Aufhebung von Grenzen in und durch Literatur führt der Text nicht zuletzt auch durch sein gattungsüberschreitendes Erzählen vor.

227 Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität*, S. 231.

228 Kedveš, Alexandra: »Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.«, S. 25.

Dröscher-Teille benennt dieses Erzählverfahren als »*Poetik der Brechung*«,²²⁹ die sich auf Gattungs-, Text- und Satzebene beobachten lässt. So bewegt sich *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* eigensinnig zwischen epischen, dramatischen und lyrischen Erzählweisen, bricht so immer wieder mit Erwartungen an den Text und entzieht sich einer eindeutigen Gattungsbestimmung. Auf Textebene erfüllt die Erzählung auf den ersten Blick alle herkömmlichen Kriterien eines Textes wie Titel, Kapitel(-überschriften), fortlaufender Text etc., besetzt diese Räume aber unorthodox. Fragmentierte Sätze in Titel und Kapitelüberschriften unterlaufen paratextuelle und syntaktische Konventionen zugleich. Und auch der ›eigentliche‹ Text weist eine widerspenstige Form auf, strukturiert sich in eigenwillig platzierten Absätzen (B 9–14), Leerstellen (B 27) und -zeilen (B 53–61) oder verzichtet umgekehrt innerhalb der Kapitel ganz auf eine solch formale Strukturierung. In ähnlicher Weise verfährt die Erzählung auf Satzebene, wenn grammatische Beziehungen noch als solche erkennbar bleiben, aber verfremdet werden und die Norm des in sich geschlossenen, ›ganzen‹ Satzes unterlaufen wird. Dröscher-Teille weist darauf hin, dass »[d]ie angeführten Ebenen der Durchbrechung jedoch nicht allein die materielle Seite« des Textes »betreffen«, »sondern [...] als Movens des Denkens, Reflektierens und Erinnerns der Figur[] fungieren«:

Jeder formale Bruch zieht zwangsläufig inhaltliche Brüche nach sich. So werden insbesondere kulturelle Vorgänge des Erinnerns sowie der Schmerzerfahrung gebrochen und von den Figuren fragmenthaft rezitiert, gegebene Zusammenhänge infrage gestellt und [...] ‚gegen den Strich‘ gelesen. In den Bruchstellen, die bei den Figuren einen Prozess des Suchens in Gang setzen, ist somit ein kulturkritischer Impetus enthalten.²³⁰

Die ›*Poetik der Brechung*‹ findet sich weiterhin in der polyphonen Struktur der Erzählung. Dabei oszilliert die Handhabe über die Stimme in der Hauptsache zwischen der extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz und der Hauptfigur als intradiegetisch-homodiegetische Erzählerin. Aufgrund der zwei Stimmen weist die Erzählung eine Doppelbödigkeit auf: Sie konstituiert sich aus zwei narrativen Ebenen und Zeiten der Narration, ebenso gibt es zwei verschiedene Zeiten und Modi der Erzählung, zwischen denen sie schwankt. So gilt für die Beziehung zwischen intradiegetischer Geschichte (die Protagonistin fährt von der Beerdigung nach Hause und reflektiert ihr Leben) und extradiegetischer Erzählung, dass sie in der Zeit, so zumindest der Anschein, genau übereinstimmen. Denn Gegenstand der extradiegetischen Erzählung sind in erster Linie die Gedanken der Protagonistin. Ihr Monolog ebenso wie der Erzählerbericht im zweiten Kapitel mit der Überschrift »Die Gedanken beim Warten vor der Ampel.« suggerieren eine linear geordnete, zeitdeckende Eins-zu-Eins-Abbildung ihrer Gedankenabfolge.²³¹ Extradiegetische Erzählung und

229 Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität*, S. 198. Dröscher-Teille verwendet die Beschreibung in Anlehnung an Hildegard Kernmayer. Vgl. ebd., S. 17 und Kernmayer, Hildegard: »Poetik des Schweigens.«, S. 39.

230 Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität*, S. 201.

231 Lediglich die Kapitelüberschriften geben das Geschehen in geraffter Form wieder.

intradiegetische Geschichte fallen also scheinbar in eins, bilden eine Ganz- und Einheit. Gebrochen wird der Mythos indes einmal dadurch, dass die intradiegetische *histoire* nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus dem Leben der Protagonistin umfasst und die Erzählung hiervon ebenso abrupt beginnt wie sie endet.²³² Zum anderen muss es höchst fragwürdig bleiben, ob im zweiten Kapitel ›tatsächlich‹ die Gedanken der Protagonistin wiedergegeben werden.²³³ Zusätzlich und ungleich stärker wird die Vorstellung von Ganz- und Einheit dadurch gebrochen, dass in die Erzählung eine zweite Erzählung und (Wirklichkeits-)Ebene hineinverwickelt sind, die durch die Rede der Hauptfigur konstituiert werden. Dabei herrscht zwischen der metadiegetischen Geschichte (das, was die Protagonistin erzählt) und der intradiegetischen Erzählung ein genau gegenteiliges Zeitverhältnis. In dieser Beziehung ist die Darstellung (chrono-)logisch ungeordnet, fragmentarisch und offen. Die Kapitel(-überschriften) und (Ab-)Sätze dienen zwar für die intradiegetische *histoire* – also das Handeln und Sprechen der Hauptfigur – als (chrono-)logische Strukturierung des Erzählten, nicht aber für die *histoire* auf metadiegetischer Ebene, die sich nicht an diese formalen Grenzen und Setzungen hält oder in Sinneinheiten einteilen lässt. Stattdessen wird das Erlebte in subjektiv bedeutsam erscheinenden Ausschnitten präsentiert.²³⁴ Ihre Erzählung folgt demnach eigenen (Zeit-)Gesetzen. Umgekehrt wird auch die Rede der Protagonistin gebrochen, deren scheinbar autonomer, unkontrollierter Bewusstseinsstrom dazu verleiten mag, ihre Erzählung als authentischen, unvermittelten Erfahrungsbericht zu lesen und sich als Leser*in damit zu identifizieren. Zunächst ist die Hauptfigur keine ›tatsächlich‹ autonome Erzählerin, ihr Sprechen nicht vollkommen unabhängig vom Außen, sondern in die durch die extradiegetisch-heterodiegetische Instanz vorgefertigte Struktur eingebettet. Als im zweiten Kapitel und in den Kapitelüberschriften verlaubliche Stimme unterbricht diese immer wieder den inneren Monolog.

Die polyphone Struktur des Textes, die sich nebst der Oszillation zwischen den zwei Erzählinstanzen aus einer Vielzahl weiterer Stimmen ergibt,²³⁵ ist Zeichen einer zwiegespaltenen Identität der Hauptfigur, die sich in einem Spannungsverhältnis »zwischen den von außen an sie gestellten Forderungen und der Notwendigkeit, etwas ‚Eigenes‘ auszubilden«²³⁶ befindet. Zugleich ist sie

232 Die Erzählung beginnt unvermittelt und führt mit dem Titel »Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin.« und der Überschrift des ersten Kapitels »Die Fahrt nach Hause.« in höchst verknappter Form ins Geschehen ein. Mit der Konzentration auf einen einzigen Abend im Leben der Protagonistin berichtet sie von einem winzigen Ausschnitt aus deren Biographie und belässt die weitere Entwicklung des Geschehens im Offenen.

233 Vgl. hierzu Anmerkung 166.

234 Das wird etwa an der Erzählung vom Begräbnis deutlich. Die Figur präsentiert lediglich mehrere kleine Details und Ausschnitte, die zusätzlich nicht an einem Stück mitgeteilt werden, sondern in Form spontan-assoziativer Rückblicke und Reflexionen über ihre gesamte Erzählung verteilt zu finden sind.

235 So wird die Erzählung um weitere Stimmen angereichert, indem die Protagonistin eine Zeile aus dem Lied *My way* oder die Rede anderer Figuren zitiert. Auch die Erwähnung ihrer »Tagebücher« (B 30) schafft eine weitere narrative Ebene. Ebenso kann das Gedicht am Ende als Text im Text oder – wenn es als Produkt der Hauptfigur gedeutet wird – als Text im Text im Text betrachtet werden. Auf diese Art erklingen in Figur wie Erzählung und durch sie hindurch nicht nur ihre eigene, sondern stets auch andere Stimmen und Erzählungen.

236 Dröscher-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität*, S. 203.

Hinweis auf die ablehnende Haltung der Erzählung gegenüber der Vorstellung *einer* Wahrheit und eines ein für alle Mal feststehenden Sinns. Durch die Einschübe von Zeit- und Ortsangaben und den Erzählerbericht bewegt sich der Text in Bezug auf die Figur und ihre Erzählung zwischen Annäherung und Distanzierung – eine Bewegung, die auch in anderen Erzählungen von Marlene Streeruwitz zu beobachten ist und »die durchgehende Empathie, die durch die Perspektive auf die [...] Hauptfigur ausgedrückt wird, ohne Bedenken möglich« macht, da sie einer »warenförmigen Einfühlung«²³⁷ entgegenwirkt.

In Analogie dazu hinterfragt und relativiert die Figur selbst immer wieder ihre ›Wahrheit‹ (u.a. B 38f., 42f.). Auffällig ist in Zusammenhang damit insbesondere das Erzählen im Fragemodus: »Und warum hat man so viel Angst vor etwas hat, was niemand anderer je erfahren wird.« (B 46) Im gesamten Text sind dabei Fragen formal nie als Interrogativ- sondern durchgehend als Deklarativsätze gekennzeichnet. Mit dem Verzicht auf das Fragezeichen hebt der Text die Differenz zwischen Fragen und Behauptung auf, lehnt so jeglichen Anspruch auf gesichertes Wissen zugunsten eines anhaltenden Frage- und Reflexionsprozesses ab.²³⁸ Durch die strikt interne Fokalisierung und fast ausschließliche Vermittlung der Gedanken der Protagonistin bleibt *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* ein radikal subjektiver Text. Gerade die Darstellung im Modus des inneren Monologs rückt diese Subjektivität, aber aufgrund des erzählten Erzählens genauso die Fiktionalität wie Medialität der Erzählung in den Vordergrund. In ähnlicher Weise betont die typographische und sprachlich-strukturelle Gestaltung des Gedichts am Ende der Erzählung die Gemachtheit des Textes und gleichzeitig die verschiedenen Möglichkeiten der Weltbetrachtung und Narrative.²³⁹ Indem der Text eine ›objektive‹ oder letzte Antwort darauf verweigert, wie es nun »wirklich« (B 31) ist, verdeutlicht er sein Anliegen, keine ›Lebenswahrheit‹ für alle verkünden, sondern vielmehr das Individuum zur eigenen Suche ermutigen zu wollen. Für die

237 Scalla, Mario: »Formvollendete Fragen«, S. 159.

238 Das fehlende Fragezeichen deutet darüber hinaus auf das Fehlen eines Gegenübers, an das sich die Frage richtet. In Verbindung damit verweist der Verzicht darauf wiederum auf die Haltung des Textes, dass (Selbst-)Erkenntnis in erster Linie über Selbstbefragung stattfinden soll und muss. In ähnlicher Weise führt Wunderer das fehlende Fragezeichen darauf zurück, dass die »insistierenden Fragen« der Figur »[ungehört] verhallen [...]«, sieht den Grund dafür aber mehr darin, dass »es [...] weder einen Adressaten noch gültige Antworten [gibt]. Daher gibt es im Text keine Fragezeichen, genauso wenig wie Ausrufezeichen, Semikolons oder Gedankenstriche. Nur die kalte Nüchternheit, die Endgültigkeit des Punktes. Knappe, schonungslose, bröckelnde Sätze, ‚die beschädigte Chronik eines beschädigten Lebens‘. Wunderer, Martina: »Marlene Streeruwitz: Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin«.

239 Formal sofort sichtbares Kennzeichen hierfür sind die durchgehende Kleinschreibung der Wörter, der Verzicht auf Interpunktion sowie die Strukturierung in Verszeilen und deren gleichzeitige Überschreitung durch Zeilensprünge. Aber auch rhetorische Stilmittel wie die (variierte) Wiederholung bestimmter Wortverbindungen (›der tag nicht lang / und laut‹), Alliterationen (›lang und laut‹, ›schattenwurf in / schmalen streifen‹), Ellipsen (›ein schwarzer traum«, B 53) und onomatopoetische Elemente (›leisen knisternd‹), synästhetische Wendungen (›dunkler / kühler Hauch‹), Stabreime (›rund um die brust«, ›niemand / nichts / und nirgendwo‹, ›mir und mitternacht‹, ›nimm mich mit‹) verweisen auf den Kunstcharakter der Darstellung ebenso wie auf den Entwurf einer anderen ›Wirklichkeit‹ im Zuge der Verwendung einer anderen Sprache.

Erzählung ist nur eine Annäherung an (eine persönliche) Wahrheit möglich, die in der unaufhörlich »kreisende[n]« (B 51) Bewegung der Reflexion gesucht werden muss, ein Streben nach Erkenntnis in dem steten Bewusstsein, dass zuerst »gelernt werden [muß]. Und dann wird gewußt. Erst gelebt und dann gestorben.«²⁴⁰

Diese Quintessenz der Erzählung spiegelt sich in ihrem Ende, das die Reflexion in einen anderen Text und Modus überführt. Die zu Beginn gestellte Frage »was tätest du / verlornes kind / stünd er nicht / dir zum warten / vor dem haus« (B 53f.) ist eine Frage, die direkt auf die im vorangehenden Kapitel Selbstbezeichnung der Protagonistin als »[d]ressiertes Kind« (B 47) eingeht, und zugleich die Blickrichtung zum »Endpunkt«²⁴¹ als Erkenntnismöglichkeit vorgibt. In der variierenden Wiederholung bestimmter Versatzstücke wie dem »tag« oder der »nacht«, die so immer wieder neue Verbindungen eingehen, nimmt das Gedicht Bezug auf das »kreisende« Denken und Reflektieren, das zu einem »Anders«-Betrachten verhilft.

Wie für den Gesamttext erweist sich auch für das Gedicht der wechselseitige Blick auf Leben und Tod als produktive Kraft. Durch die durchgehende Kleinschreibung, die Verwendung von »und« als einzige Konjunktion und den völligen Verzicht auf Satzzeichen gewinnt dieser Abschlusstext den Charakter eines Endlos-Satzes, erzeugt und reflektiert so die Vorstellung von Freiheit und Grenzenlosigkeit. In dem Gedicht drückt sich so eine – wenn auch sehr unbestimmt bleibende – Vorstellung aus, dass es noch etwas »anderes«, neben dieser Wirklichkeit noch eine »andere« Welt geben könnte. In Verbindung mit der mantraartigen Wiederholung von Satz- und Wortverbindungen sowie dem durch fehlende Interpunktion, Enjambements und gleichmäßige Rhythmen hergestellten Eindruck eines kontinuierlichen Flusses gewinnt das Gedicht eine durchaus spirituelle Dimension, die es am Ende auch explizit formuliert: »und nimm mich mit / und heim in meiner / mutter silbermatte schein / und zeige mir / wo ich ein bleiben / find« (B 61). Während der Text hier noch einmal sehr deutlich seine Sicht auf die Bestimmung des Menschen ausdrückt, markiert das Fehlen eines abschließenden Punkts diesen Wunsch nach Selbstbestimmung und Freiheit wiederum als (noch) unerfüllt, kennzeichnet die Suche nach Sinn und Erkenntnis, die Erzählung (vom Menschen) als noch nicht abgeschlossen.

240 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 13.

241 Ebd.

4.2 »aber letztlich war es auch völlig egal, wer wann und weshalb in dieser Wohnung gewohnt hatte« (A 21) – Sinn(-losigkeit) menschlicher Existenz in *Alice*

Der Tod bewirkt in der Titelfigur von *Alice* das Gefühl einer großen Unsicherheit und Leere. Das Eindringen von Verlust und Vergänglichkeit in ihr Leben raubt ihr jeglichen »Halt« (A 44) und konfrontiert sie mit nie gestellten »Fragen« (A 105) und der Suche nach Sinn. Ablesbar an ihrer formal-ästhetischen Gestaltung scheint die Erzählung dabei die Vorstellung von einer relativen Bedeutungslosigkeit des Menschenlebens zu etablieren. So formiert sich in der seriellen Anlage der Erzählung die Idee der andauernden Wiederholung des Gleichen und Flüchtigkeit der einzelnen Existenz, die im endlosen Kreislauf von Leben und Tod lediglich eine kurze »Episode« darstellt. In Zusammenhang damit ist zu sehen, dass die Figuren von *Alice* weitestgehend als Durchschnittscharaktere gezeichnet sind und nicht unbedingt als unverwechselbare Individuen in Erscheinung treten. Ebenso zeigt die Erzählung nicht den außergewöhnlichen Tod außergewöhnlicher Helden, sondern den Durchschnittstod gewöhnlicher Alltagshelden.²⁴² Aufgrund der fast durchweg Distanz aufbauenden Darstellung bleiben die Figuren von *Alice* die gesamte Erzählung über unnahbar und schemenhaft.²⁴³ Sie verlieren sich als »eine von vielen« (A 156) in der großen grauen Masse und ihr Platz wird nach ihrem Ableben einfach neu besetzt.²⁴⁴ Der Idee der Austauschbarkeit entsprechen »lexikalische, semantische und syntaktische Wiederholungen«,²⁴⁵ die zum Teil ganze Erzähleinheiten umfassen und so voneinander verschiedene Situationen und Ereignisse in demselben oder einem ähnlichen Licht erscheinen lassen.²⁴⁶ Auch die vorrangig parataktische Ordnung der Sätze, die im Gegensatz zu einem hypotaktischen, sprich hierarchisch aufgebauten Erzählen »nur

242 Alle sechs sterbenden oder gestorbenen Figuren (Micha, Conrad, Richard, Malte, Alices Großmutter, Raymond) erscheinen als sehr gewöhnliche Charaktere, die sich weniger über individuelle Wesensmerkmale als eher über ihre sozial-familiäre Rolle (Vater, Ehemann, Großmutter etc.) und recht triviale Eigenschaften wie die Vorliebe für »Reis« (A 28) oder »karierte Hemden« (A 134) definieren. Als ebenso gewöhnlich können die Arten ihres Sterbens angesehen werden: Sie sterben in Krankenhäusern oder zu Hause, an herkömmlichen Sterbeorten also. Ursachen sind »übliche« Krankheiten wie Krebs (Micha, Richard) oder ein »tropische[r] Infekt« (A 87, Conrad). Der Tod von Alices Großmutter tritt vermutlich altersbedingt ein. Raymonds Todesumstände belässt die Erzählung im Unklaren, was sich in Unwissenheit oder aber auch in der Betrachtung der Todesursache als letztlich unwichtig begründen kann. Maltes Suizid sticht unter den geschilderten Todesarten heraus, sein Tod wird bemerkenswerterweise aber vor allem durch die Haltung der Angehörigen banalisiert (A 135).

243 Nicht nur das Innenleben der Figuren bleibt dem Publikum größtenteils verschlossen, auch ihre äußere Erscheinung wird lediglich an einzelnen Stellen und allenfalls skizzenhaft beschrieben.

244 In der erzählten Welt finden solche Prozesse des Austauschs nicht nur einmal statt. So wird Conrads Zimmer zu Alices Zimmer (A 55, 82f.), Alices Geburt fällt mit Maltes Tod zusammen (A 131), im Schwimmbad, »in das Raymond als Kind gegangen war« (A 167), tummeln sich nun andere Kinder (A 168).

245 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 284.

246 Hierzu gehören etwa die Beschreibungen der Vermieter-Figuren (u.a. 20, 25f. 35f.) und des Kioskbesitzers (A 102f.), die sich in Wortwahl und einzelnen Phrasen gleichen, oder auch die Situation mit dem Merk-»Satz«, die in der Erzählung zweimal auftritt und beim zweiten Mal bis auf kleinste syntaktische Unterschiede sowie den einfachen Austausch der Figur Anna durch die Figur Alice noch einmal in demselben Wortlaut erzählt wird (A 67, 188).

das ‚und‘ als indefinit-beliebiges Verbindungswort²⁴⁷ gebraucht, stellt das Leben als eine endlose Aneinanderreihung gleichgültiger Ereignisse und Momente dar. Die Bedeutung des einzelnen Menschen(-lebens) bindet die Erzählung stark an das Kennen einer Person: »Der Rumäne kannte Conrad noch nicht. Anna kannte Conrad noch nicht. Sie teilten keine Sorge miteinander.« (A 74) oder: »Sie sah Raymond gehen; unter all diesen Menschen auf der Straße [...] war er derjenige, den sie kannte und von dem sie wusste. Nicht zu verstehen.« (A 124) Kommt dem/der Einzelnen in *Alice* demnach durchaus ein Stellenwert zu, beschränkt sich dieser auf einen sehr kleinen Kosmos, wohingegen die Zuschreibung einer darüber hinausgehenden Bedeutung oder Einordnung in einen größeren Zusammenhang ausbleibt.

Eine der essentiellen Fragen, mit denen sich der Text auseinandersetzt, besteht darin, weshalb ein Leben »einfach so« endet, derweil alles andere Leben »einfach so« (A 94) weitergeht. Alices Nachdenken über Conrads Tod zeugt besonders eindrücklich von einem solchen *Clash* zwischen Trivialität und Brutalität des Lebens:

Während. Zu denken, daß während sie an der Tankstelle gehalten hatten, der Rumäne in den Himmel geschaut hatte, ein Falke ein Adler ein Bussard. Während Alice die Tür der Eistruhe aufgeschoben, Anna das Wort Cornetto gesagt hatte, der Tankwart mit den Fingern auf dem Tresen und Lotte im Auto [...], wie heißt dieses Eis, hatte der Rumäne gefragt, Dolomiti, hatte Alice geantwortet, da war Conrad gegangen. In einem heißen Zimmer am Ende eines Ganges mit gleißendem Licht hatte sein Herz erst geflimmert und dann aufgehört zu schlagen, einfach so, und kein auf Wiedersehen, das war es gewesen. [...] Darüber nachzudenken. Wieder und wieder. (A 93f.)

Der sich aus fragmentierten, aufgelösten Satzstrukturen zusammensetzende Erzählerbericht nimmt hier den Charakter eines unkontrollierten Bewusstseinsstroms an. Durch das assoziative und intern fokalisierte, dabei aber hochgradig vermittelte Erzählen erzeugt die Passage Nähe und Distanz zur Figur und ihrer Wahrnehmung zugleich. Derart gelingt es der Erzählung, die verzweifelte Suche nach Antworten und das Nicht-verstehen-Können der Protagonistin gleichermaßen zur Darstellung zu bringen. Fassungs- und Verständnislosigkeit begründen sich in einem völlig gleichgültigen Aufeinandertreffen der Realität des Alltags und der Realität des Lebensendes, die so eine gemeinsame ›Wirklichkeit‹ bilden, ihr aber als unvereinbar erscheinen. Darüber schwebt der desillusionierende Gedanke »das war es gewesen«. Von zentraler Bedeutung erscheint, dass das Begreifen hier über den Modus des ›Denkens‹ bzw. ›Nachdenkens‹ bemüht wird, womit das Empfinden von Irritation und Unstimmigkeit aber nicht gelöst werden kann: »Das zu denken, war so ähnlich, wie ein Gedicht aufzusagen, Worte von einem anderen, nichts, was man begreifen konnte.« (A 104) Schließlich und endlich reißen die »Fäden« in dem Moment, in dem Alice »irgendetwas darüber zu denken [versucht]« (A 140) – Sinnbild für das Scheitern der Ratio im Angesicht von Tod und Vergänglichkeit.

247 Blamberger, Günter: »Poetik der Unentschiedenheit«, S. 196.

Gegenstand von Erkenntnis ist in *Alice* fast ausschließlich das Sichtbare und sinnlich Wahrnehmbare, wohingegen mögliche dahinter- oder darunterliegende Gründe und Zusammenhänge dem Verstehen verschlossen bleiben: »Sie verstand nicht, warum das so war, aber es war jedenfalls deutlich zu sehen.« (A 60) Jeglicher über die Grenzen des diesseitigen und damit auch der über den Tod hinausgehende Bereich bleibt der Erkenntnis unzugänglich. Das gilt nicht nur für die Figuren, sondern auch für die narrative Instanz von *Alice*, die sich auf Augenhöhe mit den Figuren befindet und die gesamte Erzählung über der Immanenz des diesseitigen Erfahrungsbereichs verpflichtet bleibt.

Nach ersten Konfrontationen mit dem Tod führen die durch den Gedanken an das ›letzte Mal‹ ausgelöste Verunsicherung und Reflexion bei Alice zu einem radikalen Schluss: »Alles hätte sie anders machen müssen, nicht nur heute, sondern immer schon. Alles anders.« (A 120) Die Platzierung dieses kompromisslosen Fazits, das sich am Ende des dritten Kapitels und in Relation zur Gesamterzählung relativ mittig befindet, ist vermutlich kein Zufall. Wird der Aufbau der Erzählung in fünf aufeinanderfolgende Einheiten nicht nur als Zitat der Serie, sondern auch als Zitat des klassizistischen Fünf-Akt-Dramas nach Horaz gedeutet, spielt die Erzählung hier mit der Erwartung eines Wendepunkts.²⁴⁸ Im Leben der Figuren von *Alice* kommt aber keine oder jedenfalls nicht die ›große‹ Wende. Das »Alles anders.« bleibt Lippenbekenntnis und Theorie. Das ›erregende Moment‹ – der nahende Tod – ist zwar da, löst aber keine Veränderung der Lebensführung aus, wie die Erzählung im »älter geworden[en]« und »auf eine beunruhigende Art abgemagert[en]« Rumänen, der »seine Biere wie eh und je« (A 184) trinkt, anschaulich ins Bild setzt. Und auch die sich gleich zu Beginn und in jeder Episode erneut ereignende oder bereits geschehene ›Katastrophe‹ lässt sich als Umkehrung des Horazschen Schemas einordnen. Aus dieser Perspektive konterkariert der Text die idealtypische Einteilung der Handlung, wie sie im Drama vorgenommen wird. Er weist mithin eine künstlich-schematische Bestimmung des Lebens sowie konstruierte Erwartungen an das Leben zurück und bringt stattdessen die Idee eines ephemeren Daseins, das jederzeit und ohne bestimmten oder nachvollziehbaren Grund ›vorbei‹ sein kann, zur Darstellung. Unter Mitberücksichtigung des seriellen Aspekts lässt sich die Erzählung als ein (selbst-)reflexives Spiel mit Erwartungen überhaupt, insbesondere aber mit der gleichsam in jeder Episode erneut aufkeimenden Hoffnung auf eine bedeutsame, sinngebende Wende und deren konsequente Enttäuschung lesen, womit sie letztlich auch solche Ansprüche an sich selbst und das Medium Literatur kritisch hinterfragt.

248 Die klassizistische Forderung für das Drama nach Horaz' *Ars Poetica* sieht vor, dass die Handlung in fünf Stufen eingeteilt ist und von der Exposition im ersten Akt über die Steigerung im zweiten Akt gegen Ende des dritten Aktes im Höhepunkt mündet, im vierten Akt schließlich absteigt und im fünften Akt mit der Katastrophe oder Lösung endet. Vgl. Ott, Michael: »Akt«, S. 9f.

Die Vorstellung von Flüchtigkeit und relativer Bedeutungslosigkeit menschlicher Existenz, die der Text zur Debatte stellt, wird in der Reaktion der Protagonistin auf die Hinterlassenschaften ihres verstorbenen Partners – eine Art Akt der Entweihung – pointiert: »Heilig heilig. Sollte sie das trinken? Sie ließ die Thermoskanne in die Mülltüte fallen und konnte hören, wie das Glas kaputtging, ein ziseliertes Splittern. War's das? Das war's.« (A 178) Die Hoffnung auf eine Verneinung der Frage »War's das?« wird durch deren lapidare Invertierung scheinbar völlig gleich- und mit dem Setzen des Punkts auch endgültig zunichtegemacht. Damit stellt die Erzählung »genau die Fragen« (A 105), die gerade im Kontext menschlicher Sterblichkeit ein Tabu darstellen und einen neuralgischen Punkt treffen dürften. Diese provokativ erscheinende Haltung scheint aber kein Selbstzweck, sondern angesichts mangelnder Fähigkeit, einen Sinn zu erkennen und mit Gewissheit für sich beanspruchen zu können, vielmehr Mittel zum Über- und Weiterleben zu sein. In Anlehnung an Uta Stuhr lässt sich in dieser nonchalanten »Na wie auch immer«-Haltung (A 67), die in *Alice* über Wörter wie »egal« (A 21, 36, 87, 159, 175) oder »gleichgültig« (A 58, 94) auch immer wieder explizit formuliert wird, der (Aus-)Weg erkennen, sich einer »befreiend[en] Gleichgültigkeit« hinzugeben, mit der »gewissermaßen erleichtert die eigene Unfähigkeit, den Dingen auf den Grund zu gehen, [akzeptiert]«²⁴⁹ wird. Auch bei Alice ist solch eine Erleichterung zu erkennen, wenn sie ihrem Suchen und Fragen schließlich ein Ende setzt: »Aber es gab nichts zu wissen. Würde es auch nicht.« (A 187) Unterliegt die (Selbst-)Erkenntnis damit großen Einschränkungen, »kann sich diese Entdeckung [auf das Handeln] durchaus positiv auswirken«.²⁵⁰

Die Annahme derjenigen Dinge im Leben, die nicht zu ändern sind, erscheint in *Alice* geradezu als Bedingung für den (weiteren) Lebensvollzug. Die Feststellung »Das war's.« scheint vor diesem Hintergrund ganz im Sinne des Horazschen *carpe diem* gemeint zu sein.²⁵¹ Denn sie beinhaltet wohl weniger eine Absage an die Bedeutung des/der Einzelnen und Möglichkeit eines Weiterlebens als vielmehr eine Absage an die Möglichkeit, rückwärtsgewandt zu leben und das Leben festzuhalten, ist eine Fürsprache für das Loslassen.²⁵²

249 Stuhr, Uta: »Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche«, S. 45f.

250 Ebd., S. 46. Insbesondere an Maltes Tod, den die Angehörigen verdrängen (müssen), wird ersichtlich, dass eine gewisse Gleichgültigkeit notwendig ist, damit die Hinterbliebenen ihr Leben weiterführen können und nicht an dem sinnlos erscheinenden Tod, an Verlust und Schmerz zugrunde gehen (A 135).

251 So heißt es in der 12. Ode von Horaz in den Versen, bevor der »carpe-diem«-Gedanke geäußert wird, »Vt melius quicquid erit pati«, was Jacob Friedrich Schmidt mit »Glücklicher lebt, wer, was er soll, duldet« übersetzt. Schmidt, Friedrich Jacob: *Horaz*, S. 60f.

252 Hierauf verweisen auch die Dinge, die von den Verstorbenen übrig bleiben und an ihr Leben erinnern, aber von Alice entweder nie mehr angesehen (A 183f.), »weggeschaff[t]« (A 159) oder eben »fallen« (A 178) gelassen werden. Die Gegenstände überdauern das Menschenleben, verlieren aber ihre Bedeutung und ihren Sinn, weil ihr Besitzer selbst nicht mehr da ist.

Nicht zufällig knüpft an diese Einsichten ein verstärktes sinnliches Erleben des Moments bei Alice an. Der Text entfaltet so eine ›Poetik des Augenblicks‹, die einerseits die Flüchtigkeit des Lebens reflektiert, andererseits als konstruktiver Gegenentwurf zur ›großen Erzählung‹ etabliert wird.²⁵³

Die Erfüllung der metaphysischen Hoffnung auf eine Einbettung des menschlichen Daseins in einen größeren (Sinn-)Zusammenhang oder ein Transzendieren des Todes bleibt *Alice* indes schuldig. Die Erzählung bietet zwar kleine Anzeichen dafür, dass »alles« ganz »anders« (A 111) und es einen größeren Zusammenhang geben könnte. Diese Vorstellung bleibt aber die gesamte Erzählung über ein momenthaftes, unbestimmtes »Gefühl« (A 111), das an keiner Stelle zur Gewissheit wird.

So befindet sich die Titelfigur im Laufe der Erzählung mehrfach in Zuständen des Zwischen und veränderten Bewusstseins, die hier im Alkoholrausch (A 39), im Traum (A 119, 169) und in Visionen (A 111), im Eintauchen in die Natur, insbesondere in das Wasser (A 71f., 94f.), oder in literarische Welten (A 124f.) erreicht werden. Sie erlebt »unfaßbare, verzückte« (A 71) Momente, kann sich »innerlich dehnen« (A 39) und »den Grund unter ihren Füßen auf[geben]« (A 95). Die Darstellung von solchen Kurzerlebnissen, die die Erfahrung von *einer* Wirklichkeit brechen, geht mit einem metaleptischen Erzählen einher, wodurch sich das Spektrum der narrativen Ebenen erweitert. Auch durch die zahlreichen ›als-ob‹- oder ›es-schien‹-Konstruktionen (u.a. A 17, 71, 144, 154, 162, 186) ebenso wie durch Synästhesien wie »reine leuchtende Gegenwart« (A 27) und »pulsierendes, dunkles Leuchten« (A 32) oder Oxymora wie »über den hellen, dunklen Asphalt« (A 110) dringt das Moment des Möglichen, Vorstellbaren und Transzendierens immer wieder in die Darstellung ein.

In ähnlicher Weise lässt sich der »Verzicht auf eine Gattungszuordnung, dieses Nicht-Abgeschlossene, das Offenlassen, das Noch-nicht-Bestimmte [...] als Hoffnung [...] auf eine größere Wirklichkeit als die Realität«²⁵⁴ und Transzendenz deuten. In Zusammenhang damit fällt auf, dass Türen und Fenster in der narrativen Konzeption des diegetischen Raums eine essentielle Rolle einnehmen.²⁵⁵ In der Emphase auf Raumöffnungen artikuliert sich die Vorstellung von zwei Welten sowie von deren Durchlässigkeit und Verbundenheit. So befinden sich die Sterbenden immer in der Nähe des Fensters (A 76, 108) oder sind sogar explizit »dem Fenster zugewandt« (A 17). Das Fenster

253 Ein gegenwärtig-sinnliches (Er-)Lebens ist bei der Titelfigur verstärkt in der letzten Episode »Raymond« erkennbar, so etwa bei ihrem Besuch des Rumänen und insbesondere in der Marmeladenbrot-Szene (A 186), sondern beispielsweise auch bei ihrem Besuch von Richards Frau Margaret (A 173–175). Parallel dazu geht es in der Erzählung kaum um die Dar- und Herstellung großer Zusammenhänge, Zeiträume und Geschichten und vielmehr um Momentaufnahmen. Hierauf verweist die Beschränkung der Erzählung auf kurze Augenblicke, kleine Ausschnitte und Szenen aus dem Leben der Figuren. Auch die Aneinanderreihung kurzer Sätze ohne logische Verknüpfung ist in diesem Kontext programmatisch: »Alice sah hin. Katzens Gesichtchen. Sie trank Wasser, der Rumäne trank Wein. Die Sonne fiel träge.« (A 185)

254 Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 284.

255 Anhand der Bachelardschen Typologie und Bedeutung der Topographie arbeitet Mitterer interessante Aspekte zur Funktion der Fenster und Türen in *Alice* heraus. Vgl. Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 244–249.

bietet die »Aussicht« und den »Blick« (A 6) in oder auf eine andere, jenseits liegende Wirklichkeit, die der Erkenntnis aber verschlossen bleibt, wie die »geschlossenen Augen« (A 108), die »blicklos zum Fenster« (A 18) gerichtet sind, verdeutlichen. Ebenso vermittelt die Erzählung mit dem Motiv des Wassers, dem in *Alice* eine symbolische Bedeutung für die Idee eines größeren Ganzen zukommt,²⁵⁶ dass diese Zusammenhänge vielleicht erahnt, aber letztlich – ebenso wenig wie Wasser – nie ganz erfasst werden können.

Und auch dem Erinnern kommt in der Erzählung eine tragende Funktion zur Auseinandersetzung mit dem größeren Ganzen und zur Relativierung der Absolutheit des Todes zu. So begegnet Alice nach unablässiger Konfrontation mit dem Tod den Toten tagtäglich oder zumindest »wäre [es] doch möglich gewesen. Alles war möglich.« und sie kommt an einen Punkt, an dem »alles mit allem verbunden« (A 154) zu sein scheint. Der Text meint hier wohl nicht nur, dass die Toten in Alices Erinnerung weiterleben, sondern dass »tatsächlich« »alles möglich« ist und »alles mit allem verbunden« sein könnte.²⁵⁷ Allerdings »bleiben diese Chiffren semantisch unbestimmt«, wie Tück sehr richtig bemerkt: »Sie scheinen die Grenzlinie der Immanenz punktuell aufzusprengen, aber bleiben zu vage, um eine wirkliche Hoffnung freizusetzen.«²⁵⁸

Der Grund für dieses Verbleiben in der Unbestimmtheit liegt dabei vermutlich weniger in einer resignativen Hoffnungslosigkeit als eher im Verlust des Glaubens an metaphysische Gewissheit einerseits, der Anerkennung der Begrenztheit menschlicher Erkenntnisfähigkeit andererseits. Diese

256 Wasser erscheint in *Alice* als das verbindende Element: Das Zusammensein von Alice und Micha findet im Urlaub am Meer statt, ihre Trennung vollzieht sich mit seiner Abreise (A 40f.). Über das Motiv des Wassers wird auch Michas neuer Partnerin Maja die Funktion der Verfestigung der Trennung zwischen den beiden zugeschrieben: »Du verbrauchst immer sehr viel Wasser, sagte Maja. [...] Micha hat das auch so gemacht. Ich hab's ihm dann abgewöhnt.« (A 30) Der Rumäne, Anna, Conrad, Malte und Raymond, zu denen Alice eine enge soziale Bindung hat, sind wie Alice Wasserliebhaber und begeisterte Schwimmer. Im Wasser erlebt Alice sogar einen Moment der Vollkommenheit (A 72). Am Ende führt die Erzählung im Ort des Schwimmbads den Anfang und das Ende des Lebens sowie die untrennbare Verbindung zwischen Leben und Tod zusammen: Hier war der verstorbene Raymond als Kind und Alice erinnert sich bei ihren Besuchen im Schwimmbad an ihn, während zugleich die neue Generation präsent ist (A 167).

257 In Verbindung damit sind die sprachlichen Begriffe zu sehen, mit denen Figuren wie Erzähler auf Sterben und Tod referieren. Hierzu gehören insbesondere die Bezeichnungen »weg« (u.a. A 8, 128, 136) und »vorbei« (u.a. A 27, 107, 109, 110, 120), darin sich eine gewisse Hilflosigkeit, aber auch Ungewissheit und Hoffnungslosigkeit artikulieren. Denn diese Begriffe bleiben nicht nur in der unbeholfenen Unbestimmtheit, sondern geben auch eine dichotomische Sichtweise auf Leben und Tod frei, drücken eine unüberbrückbare Trennung zwischen den Lebenden und Toten aus und zeichnen den Tod als endgültiges Ende. Diese Vorstellung unterstreicht die Erzählung in den ersten drei Episoden durch das Zusammenfallen des Todes der Figuren mit dem Ende der Kapitel. Mit dem mehrfach verwendeten Begriff »weg« entwirft die Erzählung dabei den Ort, an den die Toten gehen, als Unort. Interessanterweise benennt die Erzählung damit aber jegliche Form der Abwesenheit – körperliche wie geistige – und entwirft mithin die Vorstellung von Paralleluniversen: »Er war weg, parallele Welten [...]« (A 118) Zusätzlich wird die Dichotomie gegen Ende der Erzählung relativiert, wenn die letzten beiden Episoden mit dem bereits eingetretenen Tod beginnen, vom Weiterleben der Toten in Alices Erinnerung und Wahrnehmung erzählen und das Buch mit dem Inhaltsverzeichnis, ein konventionell an den Werkanfang gesetzter Textteil, schließt. Aufgrund der Benennung der einzelnen Kapitel bildet das Inhaltsverzeichnis darüber hinaus eine Auflistung der Namen der Toten, womit der Text ihnen gleichsam ein Denkmal setzt. Die vage Bezeichnung »weg«, die lediglich einen Gegensatz zu »hier« oder »da« impliziert, weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass über diese potentielle(n) andere(n) Welt(en) aus der diesseitigen Perspektive keine Aussagen getroffen werden können.

258 Tück, Jan-Heiner: »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben«, S. 275f.

Grenzen erkennt der Text auch für sich selbst an. Wie aus der Erzählung hervorgeht, begreift sie sich nicht als Medium der (letzten) Erkenntnis und Wahrheit, sondern vielmehr als Medium des Erzählens und Imaginierens:

Und nun. Die Briefe jetzt lesen oder später oder auch gar nicht. Was immer darin stand – es würde nichts ändern. Aber etwas hinzufügen, einen Ring mehr um eine unkenntliche, beständige Mitte. Alice hielt die Briefe fester. Ich bin ja, dachte sie, eine von vielen, verlor sich [...] zwischen all den anderen und den hierhin und dorthin weisenden Möglichkeiten des Reisens.« (A 156f.)

Maltes Briefe sind Texte im Text, Erzählungen zweiter Ordnung also, womit der Text darauf hinweist, dass Erzählungen »nichts ändern« können – nichts an den Bedingungen und nichts an der Unbegreiflichkeit des Daseins. Die Rede von einer ›beständigen‹, aber unbestimmten und sich mit hin auch der sprachlichen Determination entziehenden ›Mitte‹ deutet auf die Idee von einem übergeordneten Prinzip hin, das nicht ergründet werden kann.

Dieser ›Machtlosigkeit‹ setzt der Text dennoch einen gewinnbringenden Aspekt von Erzählungen entgegen. Denn sie können »etwas hinzufügen«, womit wohl gemeint ist, dass sie den Horizont, die Wahrnehmung und das Verständnis von Wirklichkeit ›erweitern‹ können, indem sie Welten, Vorstellungen, Perspektiven entwerfen. Anhand des intertextuellen Verweises auf *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* lässt sich ableiten, dass der Text sich einerseits dafür ausspricht, die Sicht auf die Welt immer wieder verunsichern und neu etablieren zu dürfen, andererseits die eigene Subjektivität als Wahrnehmungs- und Deutungsgrundlage von Wirklichkeit betont. Es handelt sich hier demnach um eine weitere Stelle, in welcher der Text nicht nur seinen Erkenntnis- und Wahrheitsbegriff entfaltet, sondern auch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit seinem Medium betreibt.²⁵⁹ Aus dieser Perspektive ordnet er literarische Entwürfe und mithin seinen eigenen als eine von »den hierhin und dorthin weisenden Möglichkeiten des Reisens« ein, begreift sie als Konstruktionen von Möglichkeitswelten, darin es nicht um feststehende Wahrheiten, sondern um Vorstellungen geht. So lässt sich in ihrem Bezug zu *Alice im Wunderland* (1865)²⁶⁰ ein Plädoyer der Erzählung dafür erkennen, »den unbekanntem Wirklichkeiten und dem Unbekannten gegenüber aufgeschlossen zu sein«: »Wie Alice« aus dem Märchen betritt die Titelfigur aus *Alice* »das unbekannte und unheimliche Land des Sterbens, überschreitet die Grenze zwischen dem Alltag und der Welt des Sterbens und fängt an, das Leben im Lichte des Todes zu betrachten und am Tod der anderen das eigene Sterbenmüssen zu lernen«.²⁶¹

²⁵⁹ Vgl. hierzu Anmerkung 108.

²⁶⁰ Nebst der Parallele durch den Titel *Alice* und die gleichnamige Hauptfigur besteht in der mehrfachen Rede von Hasen, Katzen, Türen und Schlüsseln eine »motivische Beziehung zwischen den beiden Büchern«. Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«, S. 286.

²⁶¹ Ebd., S. 285.

Gerade das Ungewisse scheint der Text dabei als Quelle der Inspiration und produktive Kraft zu betrachten. Denn die Ankunft des Menschen bei letzter Erkenntnis bedeutete das Ende der Erzählungen, Ungewissheit und Endlichkeit von ›Wissen‹ hingegen sind der Anfang neuer Erzählungen: »Pluto ist abgeschafft. Dafür gibt es jetzt zwei andere Planeten. [...] Weiß ich, sagte Alice. Wir können uns ja einen neuen Satz ausdenken.« (A 188) Als Meta-Kommentar gelesen weist der Text damit an seinem Ende über sich selbst hinaus. Er relativiert damit nicht nur seinen eigenen Status und sein eigenes Ende, sondern die Absolutheit jeglichen Endes und artikuliert mithin die Aussicht auf Fortsetzung.

4.3 Gleichzeitigkeit und -gültigkeit der Wirklichkeiten in *Aller Tage Abend*

Die Hauptfigur des Romans *Aller Tage Abend* von Erpenbeck stirbt im Laufe der Erzählung nicht einen, sondern mehrere Tode, die unter Zuhilfenahme des Konjunktiv Irrealis immer wieder fiktiv aufgehoben werden. Dabei wird die im jeweils vorangegangenen Buch dargestellte »Todesszene mit einer mitunter klitzekleinen narrativen Stellschraube verdreht. Der Zufall eines kleinen, unbedeutend erscheinenden Ereignisses reicht dann aus, um den zuvor imaginierten Tod zu verhindern.«²⁶² Die »ästhetische[] Durchformung und [...] das Konstruktionsprinzip der Variation« spiegeln die Vorstellung, dass sich Leben und Tod nicht in einem übergeordneten Zusammenhang oder tieferen Sinn begründen, sondern »der Zufall das eigentliche Grundprinzip darstellt, das die menschliche Existenz strukturiert.«²⁶³ Im Roman entscheidet »ein kleiner Fehler« (ATA 199) über Leben und Tod, es herrscht absolute Willkür: »Alles hätte aber auch anders kommen können.« (ATA 199)²⁶⁴ Wie an der Gestaltung der Figuren und Geschichte deutlich wird, vertritt die Erzählung die These, dass der Mensch zwar durch seine Handlungen und Entscheidungen Einfluss auf sein Leben nehmen kann, allerdings nur in Abhängigkeit von einem ›gegebenen‹ und nicht beeinflussbaren Rahmen: »Will sie wirklich in den Opernring einbiegen? Oder lieber nach links in den Burgring? [...] Weil beim Straßenübergang nach links [...] zwei riesige Schneehaufen sind [...], biegt sie rechts ein.« (ATA 112) Das Subjekt ist hier weder dazu fähig, die Komplexität von Welt zu überblicken und zu verstehen, noch dazu imstande, die Tragweite seiner eigenen Handlungen abzusehen. Der Entschluss, nach »rechts« zu gehen, führt die Protagonistin zur Begegnung mit dem von seiner Verlobten verlassenen Mann und letztlich zu ihrem Tod, ist dabei aber nur ein Faktor von einer Unmenge anderer Faktoren, die genau zu diesem Ergebnis führen (ATA 135–137).

262 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 149.

263 Biendarra, Anke S.: »Jenny Erpenbecks Romane *Heimsuchung* (2008) und *Aller Tage Abend* (2012)«, S. 142.

264 Erpenbecks Text zitiert damit den von Edward N. Lorenz in den 1960er Jahren formulierten ›Schmetterlingseffekt‹ aus der Chaostheorie, deren Entdeckung nach der Relativitätstheorie und Quantenphysik als die dritte Revolution in der Physik des 20. Jahrhunderts gelten kann.

Auch die Erzählung selbst kann nur Änderungen am Verlauf der ›kleinen‹ Geschichte, an einzelnen Details vornehmen, wohingegen der soziale und geschichtliche Kontext, in den ihre Figuren hineingeboren sind, nicht umgeschrieben werden kann. Damit zeichnet *Aller Tage Abend* den Menschen als der »Gnade [und Ungnade] der Geburt« (ATA 143) ausgeliefert, er »steht [...] im Sturm der Geschichte, die ihn wie ein Blatt vor sich hertreibt«. ²⁶⁵

Trotz der desillusionierenden Vorstellung, »dass individuelle Leben letztlich als nur zufällige Komposition von Möglichkeiten erscheinen«, ²⁶⁶ wie sie hier zutage tritt, liegt der Erzählung keine resignative Haltung zugrunde. Im Gegenteil: Sie stellt dennoch oder gerade deshalb die existentiellen Fragen ›Wer bin ich und warum bin ich hier?‹ ins Zentrum ihrer Auseinandersetzung und sucht nach möglichen Antworten. Zwar bleiben letzte Gewissheiten durchweg aus, doch ist der gesamte Text mit Reflexionen über das Leben und die Bedingungen des Seins seitens Figuren wie Erzähler durchwirkt (u.a. ATA 16, 115f., 144, 171, 226, 250). ²⁶⁷ Parallelismen unterstreichen den unaufhörlichen und offenbleibenden Suchprozess: »Warum eigentlich [...], was eigentlich [...]? Warum [...], und warum [...]? Warum [...]? Warum [...]? Wozu [...]?« (ATA 121f.)

Insbesondere die Konfrontation mit Sterben und Tod stellt die Figuren von *Aller Tage Abend* vor quälende Fragen: »Dass die Decke zu dick war, könnte doch der Grund gewesen sein. Dass das Kind auf dem Rücken schlief. Dass es sich womöglich [...].« (ATA 14f.) In der sich über eine halbe Seite lang erstreckenden anaphorischen Strukturierung und Rhythmisierung des Textes mit der »Dass«-Konstruktion finden das Kreisen der Gedanken und die verzweifelte Suche nach einem Grund ihre formale Entsprechung. Statt einer Antwort wird der Gedankengang der Figur indes schroff gekappt: »Die Mutter kehrt wieder zurück.« (ATA 15) Indem die Erzählung hier selbst »wieder« zur äußeren Handlung »zurück[kehrt]«, stellt sie einerseits den Tod und persönlichen Schmerz gegenüber dem indifferenten Weitergang des übrigen Lebens dar. Andererseits thematisiert sie damit das dialektische Verhältnis zwischen Leben und Tod sowie die gleichzeitige Präsenz beider ›Wirklichkeiten‹.

Diese Gedanken sind bereits im Anfang der Erzählung enthalten. Denn sie beginnt völlig unvermittelt mit dem Tod der Protagonistin, an einem Punkt also, der das Ende des Lebens und der Geschichte der Protagonistin, umgekehrt aber den Anfang der Erzählung markiert. Auch mit dem

²⁶⁵ Biendarra, Anke S.: »Jenny Erpenbecks Romane *Heimsuchung* (2008) und *Aller Tage Abend* (2012)«, S. 142.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Eine genaue Unterscheidung zwischen Rede/Gedanken der Figuren und des Erzählers ist oft kaum möglich, da die Erzählung größtenteils (wechselnd) intern fokalisiert ist und Figurenrede/-gedanken häufig ohne eine *inquit*-Formel, also ohne *verba dicendi* oder *credendi* wie ›sie sagte‹ oder ›sie dachte‹, präsentiert werden. Erschwerend hinzu kommt, dass der Text keine formale Differenzierung zwischen Figuren- und Erzählerrede/-gedanken vornimmt (durch Anführungszeichen o.Ä.). Darüber hinaus handelt es sich in diesem Kontext zumeist um Reflexionen, die zwar einen Bezug zur gerade dargestellten Situation aufweisen, mithin als von den Figuren gestellte Fragen gedeutet werden können, zugleich aber oft allgemein philosophischer Natur sind und sich aufgrund dessen auch als Fragen, die der Erzähler entweder an sich selbst und/oder auch an sein Publikum richtet, lesen lassen.

Titel *Aller Tage Abend* und der mehrfachen Verneinung im Laufe der Erzählung (ATA 23, 100) greift der Text dieses Spannungsverhältnis auf. Die mit Tod und Verlust einhergehende Überzeugung, es sei ›aller Tage Abend‹, muss einer anderen Erkenntnis weichen: »Am Ende eines Tages, an dem gestorben wurde, ist noch längst nicht aller Tage Abend.« (ATA 23) Den Gehalt des gemeinhin bekannten Sprichworts weist die Erzählung als »wahr« aus – »es gibt diesen nächsten Tag« (ATA 28). Demgegenüber bringt der Titel des Romans *Aller Tage Abend* eine gegenteilige Sicht zur Darstellung, erklärt durch die Verfremdung des Sprichworts nicht das Leben und den Fortgang, sondern den Tod und das Ende zum geltenden Prinzip. Der Text enthält demnach beide, sich auf den ersten Blick gegenseitig ausschließende ›Wahrheiten‹, deklariert sie beide als gültige Anschauungen. Zugleich betont er damit die Rolle von Sprache zur Konstitution von ›Wirklichkeit‹. Dabei weist die Erzählung explizit darauf hin, dass sprachliche Begriffe nicht die Wirklichkeit an sich, sondern die (subjektive) Interpretation der Wirklichkeit beschreiben: »Jede von ihnen, sie selbst, ihre Mutter und auch ihre Schwester, hatte damals den Tod, der als Tatsache ihnen allen im gleichen Maße entgegentrat, also anders bezeichnet, jede von ihnen ihm eine andere Ursache und Bedeutung gegeben [...]« (ATA 161f.) Durch die verschiedenen Sichtweisen und Sinnkonstruktionen multipliziert sich Wirklichkeit oder das, was der Mensch ›Wirklichkeit‹ heißt. Denn das ›Eigentliche‹, das ›Wesen‹ der Dinge kann der Mensch in seiner Subjektivität, seiner eingeschränkten Erkenntnisfähigkeit nicht erfassen und wird durch sprachliche Begriffe zusätzlich verschleiert.²⁶⁸

Wie Johannes Birgfeld aufzeigt, behandelt insbesondere die erste Hälfte des Romans die Möglichkeiten und Bedingungen von Erkenntnis. Hier sind den Figuren immer wieder Augenblicke beschieden, »in denen ihre Erfahrung des Lebens mit der Rede über das Leben endlich zur Deckung kommt, in der sich die Begriffe vom Leben mit der Erfahrung des Lebens sättigen und zu einem Erkennen dessen führen, was das Leben ist [...]«²⁶⁹ (u.a. ATA 41, 52, 116). Dabei handelt es sich aber stets um »ein partielles [Verstehen]«, das »nur einen kleinen Bereich des Lebens [betrifft]« und »nie in der erhofften Erkenntnis der Welt als Ganzes und ihrer Essenz mündet.«²⁷⁰ Der Roman betrachtet in Verbindung damit die Schwierigkeit und Aufgabe des Menschen darin, das Stoßen an seine Grenzen auszuhalten und die Suche nach Erkenntnis »weder aufzugeben, noch eine gewaltsame Abkürzung zu suchen.«²⁷¹

268 Wenn der Text über eine Seite lang die Vorstellung eines »sprachlose[n] Wissen[s] (ATA 281) thematisiert, wird nur allzu deutlich, dass er nicht sprachliche Formen der Erkenntnis nicht nur für möglich, sondern vielleicht auch für ›ursprünglicher‹, unverfälschter hält.

269 Birgfeld, Johannes: »Reflexionen über Schuld und Sühne«, S. 186f.

270 Ebd., S. 187.

271 Ebd.

Dieses Ringen um Erkenntnis, die ob des begrenzten Verstehenshorizonts des Menschen stets bruchstückhaft bleiben muss, ist deutlich in den ästhetischen und narrativen Verfahren des Werks erkennbar, in denen die (selbst-)reflexive Programmatik von *Aller Tage Abend* ersichtlich wird. Tritt die Erzählung mit der Selbstbestimmung als *Roman* auf, bietet sie keinen geschlossenen (Erzähl-)Kosmos. Derart unterläuft sie klassische Erwartungen an die Gattungsbezeichnung und hinterfragt zugleich die Fähigkeit von Sprache, Wirklichkeit zu erfassen. Die Reflexion des Wahrheitsbegriffs und ihres eigenen Mediums spiegelt sich in den zahlreichen Zitaten von Texten und Kunstwerken jeglicher Art und Gattung ebenso wie im Einsatz von Erzähltechniken verschiedener Genres.²⁷² Auch die Verzweigung realgeschichtlicher Kontexte und Ereignisse mit fiktionalem Erzählen, das über den irrealen Modus noch gesteigert wird, ist in diesem Zusammenhang zu nennen.²⁷³ Die zwischen die Bücher geschalteten Intermezzi brechen mit der Idee des linearen Fortlaufs von Geschichte und einer eindeutigen Wirklichkeit.²⁷⁴ Indem die Erzählung die von ihr geschaffenen und behaupteten Wirklichkeiten und Wahrheiten – allein der Plural verweist auf ihr Verständnis dieser Begriffe – dekonstruiert, macht sie ein ständiges Hinterfragen der geltenden ›Gesetze‹ und eine andauernde Neuausrichtung der Anschauung erforderlich. Die Aufhebung der Geschichte im Konjunktiv Irrealis ist als deutlicher und selbstreferentieller Hinweis auf die Fiktionalität der Erzählung zu betrachten. Verbindendes Element ist bezeichnenderweise das *allen* Büchern und Intermezzi vorangestellte Motto: »Noch im vergangenen Sommer sind wir von hier nach Marienbad gefahren. Und jetzt, wohin fahren wir jetzt? (W.G. Sebald in ›Austerlitz‹)« (ATA 7) Das Motto ist eine Vorausdeutung auf zentrale Motive, die im Gesamttext aufzufinden sind und die einzelnen Erzähleinheiten thematisch miteinander verknüpfen, Lothar Bluhm fasst sie in seinem Aufsatz in die treffenden Schlagwörter »*Herkunft, Identität, Realität*«. ²⁷⁵

272 So zitiert *Aller Tage Abend* nebst literarischen Texten auch religiöse Fremdtex te sowie Werke aus Musik und Malerei. Ebenso werden Ideen und Diskurse aus Philosophie, Sozial- und Naturwissenschaften verarbeitet. Finden bereits hierdurch verschiedene Gattungen und Disziplinen Eingang in die Erzählung, wird *Aller Tage Abend* auch durch die Verwendung verschiedener Darstellungsformen zum (gattungs-)überschreitenden Werk, wie insbesondere an der Vermittlung der Stalinistischen Schauprozesse in Buch III oder der Gespräche im Altenheim in Buch V (ATA 255, 260) im dramatischen Modus deutlich wird. Durch den ›Erdbebenbericht‹ in Buch II hält auch dokumentarisches Erzählen Einzug in die Erzählung. Aufgrund der Vielzahl an Reflexionen und Fragen zu verschiedensten Themen sowie deren Neuverhandlung gewinnt die Erzählung darüber hinaus stellenweise einen essayistischen Charakter.

273 Das Verhältnis von ›faktual‹ und ›fiktional‹ wird dabei u.a. in Buch II anhand des ›historischen‹ Erdbebenberichts im und vom Text selbst reflektiert.

274 Hier hebt die Erzählung auf der einen Seite Teile des jeweils zuvor Erzählten, insbesondere den Tod der Protagonistin, auf. Das im vorangehenden Buch erzählte Geschehen wird so für ›unwirklich‹ erklärt, diese Erklärung dient dann aber wiederum als Bedingung und Behauptung der ›Wirklichkeit‹ im nachfolgenden Buch. Auf der anderen Seite haben andere Teile des im vorangehenden Buch Erzählten für das nachfolgend Erzählte weiterhin Gültigkeit. So besteht das Hauptfigurenset in allen fünf Büchern aus den Mitgliedern ein- und derselben Familie. Ebenso erfüllen sich in vorangegangenen Büchern gemachte An- und Vorausdeutungen z.T. in den darauffolgenden Büchern, wie etwa das rote, die Männer anziehende Haar der Protagonistin (ATA 11, 83). Die in den Büchern und Intermezzi enthaltenen Erzählungen stellen so zwar auf Ebene der *histoire* Verbindungen zueinander her, formen sich aber nicht zu einer durchgehend kausal-logischen und linear-einheitlichen Geschichte.

275 Bluhm, Lothar: »*Herkunft, Identität, Realität*«.

Auch innerhalb der einzelnen Bücher verweigert sich die Erzählung einer klar strukturierten Ordnung, wie bereits mit bloßem Auge an dem zum Teil in Kleinstabschnitte zerklüfteten Text erkennbar ist. Er setzt sich aus einer Vielzahl von Erzähleinheiten zusammen, die das Geschehen in ungeordneter Reihenfolge sowie in einem Spiel aus verschiedenen Tempi und Rhythmen präsentieren. Darüber hinaus weist die Erzählung eine variable Fokalisierung sowie verschiedene Zeiten der Narration auf. Mithin bilden die einzelnen Abschnitte in den Büchern keine in sich geschlossenen Sinneinheiten mit Anfang und Ende. Sie haben stattdessen Fragmentcharakter und werden Stück für Stück zusammengesetzt bzw. regelrecht zusammen- und übereinandergeschichtet. Geschichte tritt hier in ihrer wörtlichen Bedeutung als Geschichtetes zutage. Mit dem auf ein geläufiges Sprichwort anspielenden Titel *Aller Tage Abend* sowie dem Motto weist die Erzählung – wie mit allen anderen intertextuellen Verweisen – zentrale Merkmale ihrer Bedingtheit und ihres Selbstverständnisses aus. Sie verdeutlicht damit ihr Bewusstsein, in und nicht außerhalb einer reichhaltigen Erzähltradition zu stehen. Durch den hohen Grad an Intertextualität konstituiert *Aller Tage Abend* dabei ein vielschichtiges und hierarchieloses Geflecht aus verschiedensten kulturellen Spuren. Die Erzählung nimmt so insgesamt die Form einer Collage und einen polyphonen Charakter an, womit es ihr gelingt, »das eigene große Thema, was den Menschen *eigentlich* ausmacht, in immer neuen Variationen durch[zuspielen]«²⁷⁶ und parallel dazu auch immer sich selbst zu reflektieren.

Gleichzeitig etabliert sie so eine ›Poetik des Zwischen‹ und zieht damit menschlich gedachte Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen Sein und Nicht-Sein in Zweifel. Sie hinterfragt die ›Wirklichkeit‹ dieser Grenzen, versucht auf diese Weise auch zu ergründen, was der Tod *eigentlich* ist. So sind in *Aller Tage Abend* nicht nur durch die Buch-Intermezzo-Konstruktion stets beide Wirklichkeiten – die des Lebens und die des Todes – zugleich präsent und wirksam, ebenso lässt die Erzählung durch die Verarbeitung des Motivs der Sekunde vor dem Tod die Grenze zwischen Leben und Tod fragwürdig werden. Stefan Neuhaus analysiert das Motiv als Materialisierung eines »Möglichkeitsraum des Dazwischen«.²⁷⁷ Nebst einer Szene in Buch II (ATA 122f.) findet das Motiv in *Aller Tage Abend* insbesondere in Buch IV Eingang in die Darstellung. Hierbei bedient sich die Erzählung der Technik der extremen Zeitdehnung, spürt auf diese Weise der »Sekunde oder de[m] Sekundenbruchteil zwischen Sein und Nichtmehrsein genau«²⁷⁸ nach: »Sie stürzt, und im Stürzen fragt sie sich, ob der Sturz wirklich damit enden wird, dass sie sich den Hals bricht.« (ATA 218) In Verbindung mit dem gleichzeitigen Erzählen erscheint dieser Augenblick kurz vor dem Tod als eine höchst unmittelbare, gleichzeitig aber mit unendlich vielen Momenten angereicherte und daher ›unwirkliche‹ Gegenwart, als eine aus der Zeit herausgefallene Zeit.

276 Marx, Friedhelm/Schöll, Julia: »Wahrheit und Täuschung«, S. 9.

277 Neuhaus, Stefan: »Die Sekunde vor dem Tod«, S. 279.

278 Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«, S. 151.

Neuhaus zufolge »steckt« in der Verwendung des Motivs der Sekunde vor dem Tod »[der utopische Kern] in der Erzählung selbst, die für Literatur konstitutive Polyvalenz soll ein Bewusstsein der Leserinnen und Leser für die Bedeutung der eigenen Lebenszeit schaffen.«²⁷⁹ Diese Feststellung kann auch für *Aller Tage Abend* gelten, muss die Protagonistin hier doch ihren Sohn (ATA 213, 214, 226) und die Welt, in der »es noch so viel zu tun gäbe« (ATA 218), zurücklassen.²⁸⁰ Die Erzählung betont aber nicht nur den Wert der eigenen, sondern ebenso den Wert der gemeinsamen Lebenszeit: »Mit der Mutter sind auch die Antworten auf diese Fragen gestorben.« (ATA 222) Mit dem Motiv der Sekunde vor dem Tod und dem dadurch erzeugten Zwischenraum scheint es dem Roman vor allem darum zu gehen, der Möglichkeit Raum zu geben, Leben und Tod nicht als strikt voneinander getrennte und stattdessen als ineinander übergehende Welten zu denken. So spricht die Erzählung von einem Übergang der Lebenden in die Totenwelt und umgekehrt gleichzeitig davon, dass die Toten »aus dem Totenreich« in die Welt der Lebenden »herübergreife[n]« (ATA 236). Die tote Mutter ist nicht nur in der Erinnerung, sondern auch im Körper des hinterbliebenen Sohns präsent: »Aber wahrscheinlich wird die Mutter [...] sich an keinem Ding [...] so gut festhalten können wie an ihm selbst, dem sie [...] ihren Herzschlag vererbt [...], den sie immer wieder angeschaut hat [...].« (ATA 236) Gleichzeitig stirbt mit dem Tod einer wichtigen Bezugsperson ein Stück der Identität und Geschichte der Weiterlebenden: »Mit der Mutter ist auch ihr Blick auf ihn gestorben, und alles, was jenseits seiner eigenen Erinnerung liegt.« (ATA 223) Zwar heißt es, dass der Sohn Träger »all [der] Geschichten, die seine Mutter ihm nicht erzählt oder verschwiegen hat [...], vielleicht sogar [derjenigen] Geschichten, die nicht einmal seine Mutter wusste« (ATA 267) ist. Daher sind »[t]ransgenerationale Präsenzen und Übertragungen« der Erzählung zufolge also »auch wirksam, wenn sie nicht bewusst«²⁸¹ wahrgenommen werden können. Jene Geschichten aber liegen in der Person »begraben« (ATA 267), sind von der bewussten Erinnerung und Weitergabe ausgeschlossen. An dieser Stelle kommt die Literatur ins Spiel, sie kann die Geschichten durch das Erzählen und Aufschreiben davor bewahren, in der Dunkelheit zu verschwinden. Dieses (Selbst-)Verständnis des Textes wird nicht zuletzt sichtbar an dem Motiv der familiären Besitztümer, die zunächst von einer Generation an die nächste weitergegeben werden und der Überlieferung sowie Erinnerung der (Lebens-)Geschichten dienen.²⁸² Am Ende aber werden sie mit der Deportation der Großmutter gewaltsam aus ihrem Kontext entwendet (ATA 269–

279 Neuhaus, Stefan: »Die Sekunde vor dem Tod«, S. 299.

280 Vgl. ebd.

281 Vedder, Ulrike: »Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur«, S. 65.

282 Hierzu gehören u.a. eine Fußbank, eine Goethe-Gesamtausgabe, wovon der neunte Band bei der Ermordung des jüdischen Großvaters der Protagonistin beschädigt wurde (ATA 19), eine Standuhr, ein Koffer, »ein Stapel Teller« (ATA 272) aus dem Besitz der Großmutter der Protagonistin.

272), wodurch die Figuren ihrer Erinnerungskultur beraubt werden.²⁸³ Nur die Erzählung gibt die Geschichten noch preis, wirkt damit dem Vergessen und Verschwinden der Geschichten und Existenzen entgegen.

Die Erzählung birgt so verschiedene Vorstellungen eines Weiterlebens der Toten und demnach durchaus die Hoffnung darauf, dass der Tod nicht das endgültige, absolute Ende des Seins ist. Für die Hinterbliebenen bleibt er als Grenze aber zumindest insofern wirksam und ›wirklich‹, als der tote Mensch nicht mehr in seiner einstigen Form existiert, denn sein »Körper« ist dann »unsichtbar[]« (ATA 219). Für diese ›Tatsache‹ gibt es keinen Trost, wie das Ende der Erzählung mit dem Ausblick auf die »[v]iele[n] Morgende«, an dem der Sohn um seine tote Mutter »weinen« (ATA 283) wird, nur allzu deutlich zu verstehen gibt.

Letztlich bleiben im Roman Leben und Tod eines Menschen »von keiner Menschenhand [zu] greifen« (ATA 13) und von keinen Worten (ganz) zu fassen. Eine relativ eindeutige Antwort auf die Frage nach der Bedeutung und dem Sinn der menschlichen Existenz wird in *Aller Tage Abend* allenfalls *ex negativo* gegeben: Zeichnet die Erzählung einerseits den Zufall verantwortlich für den Tod und Todeszeitpunkt, sterben die Protagonistin wie auch zahlreiche andere Figuren einen gewaltsamen und vorzeitigen Tod. Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts thematisiert der Roman das durch Krieg, Gewalt, Verfolgung und Hunger verursachte Massensterben. Hierdurch wird das einzelne Menschenleben wertlos, verschwindet das Individuum in die Bedeutungslosigkeit und Vergessenheit, wie der Text in aller Deutlichkeit vor Augen führt, wenn er das Sterben und den Tod vieler zum Gegenstand eines bloß angehängten Nachsatzes macht: »[...] einige waren während des Wartens sogar gestorben.« (ATA 87)²⁸⁴ In der auf ein Minimum reduzierten Bemerkung drücken sich nicht nur die Entindividualisierung des Subjekts, sondern auch die Unaussprechlichkeit der Grausamkeit und Sinnlosigkeit aus. An der Enteignung der Großmutter bringt der Roman weniger den Verlust materieller Güter und vielmehr den Entzug unersetzlichen immateriellen Werts zur Darstellung, den Entzug der persönlichen Erinnerungskultur und den damit verbundenen Verlust der eigenen Tradition, Kultur, Herkunftsgeschichte und Identität. Mithin ist die Erzählung nicht nur Reflexion und Verarbeitung von mit dem Tod verbundenen Fragen, des persönlichen Verlusts und Schmerzes, sondern auch eindringliche Mahnschrift gegen Geschichtsvergessenheit, insbesondere gegen »die deutsche Geschichtsvergessenheit«²⁸⁵ mit dem

283 Durch die Enteignung der Großmutter im Zuge ihrer Deportation (ATA 269–272) geraten ihre Besitztümer in die Hände des ›Feinds‹ (ATA 273–275) und werden in einem Wiener »Altwarenhandel« (ATA 268) verkauft. Die Dinge selbst verschwinden zwar nicht, aber die in ihnen enthaltenen Geschichten, wie der Aufenthalt des Sohns der Protagonistin, also des Urenkels der Großmutter, im Altwarenhandel (ATA 268f.) verdeutlicht.

284 So formuliert die Erzählung über die Protagonistin auch explizit den Gedanken, »dass die Not die Menschen einander immer ähnlicher machte« (ATA 109).

285 Mueller, Agnes C.: »Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*, S. 167. Wie Mueller sehr richtig resümiert, lässt sich Erpenbecks Roman (auch deshalb) »als eine Erinnerung an die

Gebot, aus der Vergangenheit zu lernen. Ihre reflexive Aufbereitung und Darstellung der (historischen) Geschichte ist vor diesem Hintergrund eine Aufforderung dazu, den »Gordischen Knoten« (A 158) »nicht zu zerschneiden«, »nicht [...] mit einem weiteren Akt der Gewalt die Lösung für das Rätsel der gewaltgeprägten Geschichte des Menschen zu suchen [...], sondern vielmehr um das Verstehen zu ringen«.²⁸⁶

Geschichtsvergessenheit« lesen, weil »der Holocaust selbst aus dem gesamten Textgeschehen [...] weitestgehend ausgeklammert bleibt«. Ebd.

286 Birgfeld, Johannes: »Reflexionen über Schuld und Sühne«, S. 187.

5 Zusammenfassung und Fazit

Der Tod ist wahrhaft ein großes Thema. Vielleicht das größte Thema, stellt der Tod doch das große Andere des Lebens, ja des Wissens dar. Sollte man über den Tod deswegen schweigen?²⁸⁷

Der Tod ist in dem Maße ein (ästhetischer) Abgrund geworden, wie religiöse Vorstellungen von Gott und Jenseits ihre Selbstverständlichkeit eingebüßt haben [...].²⁸⁸

Nicht (mehr) über das ›große Thema‹ Tod zu schweigen, hat sich, wie zahlreiche Veröffentlichungen der letzten Jahre zeigen, die deutschsprachige Gegenwartsliteratur offenbar zur Aufgabe gemacht. Dabei thematisiert und reflektiert sie nicht nur heutige Bedingungen des Sterbens und aktuelle Diskussionen über eine angemessene Sterbekultur, sondern beschäftigt sich auch mit Sterblichkeit als Grundbedingung menschlicher Existenz sowie damit verbundenen existentiellen Fragen, welchen Sinn das Leben hat und wohin wir gehen. Sind infolge der Aufklärung »religiöse Vorstellungen von Gott und Jenseits« brüchig geworden, hat sich der Zerfall bis dato gültiger Erzähl- und Denktraditionen durch die Subjekt-, Erkenntnis- und Sprachkrise in der (Post-)Moderne weiter verschärft. Mit Sterben und Tod nimmt sich die Gegenwartsliteratur daher eines problematischen bzw. problematisch gewordenen Gegenstands an, der programmatische Fragen danach aufwirft, wie von einem Gegenstand, für den (allgemein-)gültige Verständnis- und Ausdrucksweisen abhandengekommen sind, die Rede sein kann und welche Rolle Literatur heute bei der Beantwortung der ›großen‹ Fragen des Menschen noch einnehmen kann.

An den hier untersuchten Beispielen *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* von Marlene Streeruwitz, *Alice* von Judith Hermann und *Aller Tage Abend* von Jenny Erpenbeck wird deutlich, dass gegenwärtige Erzähltexte diese Fragen verhandeln, indem sie sich kritisch-reflexiv damit auseinandersetzen, welche Bedeutung und Funktion die Religion zur Begründung von Leben und Tod noch oder wieder einnehmen (können), wie die Erfahrung des Todes in ihrem Medium dargestellt und bewältigt und inwiefern Sprache und Erzählungen Wissen über den Menschen und Wirklichkeit vermitteln können. Im Zentrum ihrer Geschichten stehen Figuren, die den Tod ihnen nahestehender Personen erleben müssen. Dabei schildern alle Texte eine ähnliche Wirkung dieser Erfahrung auf die Figuren und ihr Leben: Der Tod verunsichert und zerstört Existenzen, Identitäten, Gemeinschaften. Sein Eindringen in ihre Lebenswelt verursacht unsäglichen Schmerz, große Angst und lässt sie nicht nur macht-, sondern auch fassungs- und sprachlos zurück.

²⁸⁷ Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie«, S. 11.

²⁸⁸ Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 213.

Aus den Texten geht hervor, dass in der Begegnung mit (existenz-)erschütternden Ereignissen wie dem Tod Religion und religiöser Glaube oder die Sehnsucht danach weiterhin präsent sind oder es wieder werden. Das zeigt sich in den Geschichten, wo religiöse Institutionen, Trauerrituale und Annahmen immer noch und mitunter zentrale Bestandteile der Sterbe- und Toteskultur sind. Auch die Figuren, die auf den Tod mit existentieller Verunsicherung und Angst reagieren, zeugen von einem Verlangen nach metaphysischem Halt, wie ihn traditionell die Religion bereitstellt. Ebenso spiegelt sich die (einstige) Bedeutung und Funktion der Religion zur Bewältigung und Deutung des Todes im ›Wie‹ der Erzählungen, die in ihrer Auseinandersetzung mit Sterben und Tod explizit wie implizit auf religiöse Texte, Motive und Verfahren rekurren. Zugleich manifestiert sich sowohl in den Geschichten als auch in den Darstellungen der Texte ein Legitimitätsproblem religiöser Erzählungen und ihren mit Wahrheitsanspruch belegten Ideen von Gott, Vorsehung und ewigem Leben.

Die Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* schreibt der Religion, insbesondere der christlichen Religion, eine bis heute ungebrochene Wirkungsmacht zu. Sie entwirft das Panorama einer patriarchal-kapitalistischen Gesellschaft, deren Ordnung und Werte in der christlichen Ideologie begründet sind und das Subjekt in ein ›Schein‹-Dasein drängen. Das ›erkatholische Begräbnis‹ der Toten erscheint hier nicht als Ort des Trostes und vielmehr als selbstverständliche ›letzter‹ Konsequenz eines von gesellschaftlichen Zwängen bestimmten Lebens. In ähnlicher Weise bringt *Aller Tage Abend* eine Welt zur Darstellung, in der Religion und Religiosität im klassischen Verständnis, aber auch in Form des politischen Fundamentalismus eine wesentliche Rolle spielen. Legt der Roman in seinen Figuren die Hoffnung auf eine ›bessere‹ Welt jenseits dieser (Lebens-)Wirklichkeit an, entlarvt die Erzählung vor dem Hintergrund der gewaltgeprägten Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts den Illusionscharakter dieser ›großen Erzählungen‹ und die destruktive Wirkung von Absolutheitsansprüchen. *Alice* dagegen wirft ihre Leserschaft in eine fast durchweg säkularisierte und entzauberte Welt. Religiöse Welterklärungen, Trauer- und Bewältigungspraktiken sind zwar auch hier zugegen, treten aber nur am Rande und als Privatsache des/der Einzelnen in Erscheinung. Demgegenüber dominieren in *Alice* ein rationaler Zugang zur Welt und technisch-wirtschaftliche Lösungen, wovon der Umgang mit Sterben und Tod nicht ausgenommen ist.

Vor diesem Hintergrund reflektieren die Erzählungen die Annahmen der Säkularisierungstheorie unter je unterschiedlichen Prämissen und mit entsprechend unterschiedlichen Implikationen:

Die Erzählung *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* suspendiert die Behauptung vom emanzipierten Menschen und einer säkularisierten Gesellschaft. In ihrem Plädoyer für individuelle Freiheit und Selbstbestimmtheit betrachtet die Erzählung es als ihre Aufgabe, die auf der christlichen Religion fußenden »Lebensmythen«,²⁸⁹ an deren Verinnerlichung und Reproduktion sie wesentlich

289 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 16.

die (gängige) Sprache beteiligt sieht, zu dekonstruieren. Hierzu vollzieht die Erzählung eine textkonstituierende Doppelbewegung, die im Offenlegen sowie gleichzeitig im Aufbrechen herrschender Narrative, Strukturen und Ordnungen besteht. In ihrem aufklärerischen Impetus manifestiert sich das Selbstverständnis der Erzählung als »Medium der Entzauberung«.²⁹⁰ Ebenso widerspricht die Erzählung *Aller Tage Abend* dem Verschwinden oder der Marginalisierung von Religion in der modernen Gesellschaft. Und auch sie distanziert sich von Wahrheitsansprüchen der Religion, indem sie die Mechanismen und Inhalte religiöser Lehren kritisch reflektiert, deren Konstruktionscharakter aufdeckt und ihnen als intertextuelles Geflecht einen Pluralismus der Erzählungen und Weltbilder entgegensetzt. Im Gegensatz zur Erzählung von Streeruwitz aber spricht sie religiösen Deutungen als Kulturgut und Versuche, Antworten auf die Menschheitsfragen zu finden, eine legitime Daseinsberechtigung zu. Demgegenüber bestätigt *Alice* weitestgehend die Säkularisierungsthese. Religiöse Anschauungen dienen hier kaum mehr als Orientierungshilfe und die Erzählung gibt deutliche Hinweise auf die Verdrängung der Religion durch Prozesse der Rationalisierung. Gerade aber der nicht berechenbare Tod lässt den Glauben, die Welt beherrschen zu können, brüchig werden und den Wunsch nach einem tieferen (Lebens-)Geheimnis und Sinn zutage treten. Eine Rückkehr zur Religion erscheint in dieser Erzählung allerdings nicht als Möglichkeit. Damit liegt in *Alice* das Fehlen einer gültigen Weltklärung und jeglichen »Halt[s]« (A 44) vor, ein Vakuum, das der Text als ein genuin gegenwärtiges Problem bestimmt.

Unabhängig von ihren zum Teil stark voneinander verschiedenen Weltentwürfen und Prämissen gilt für alle drei Erzählungen, dass ihnen eine grundlegende Skepsis gegenüber letzter Erkenntnis wie auch gegenüber Sprache als Medium der Erkenntnis innewohnt. Mithin stellen sie die Gültigkeit religiöser Erzählungen und ›Wahrheiten‹ radikal infrage. Den Verlust dieses Geltungsanspruchs für ihre eigene Erzählung vom Menschen und vom Tod kennzeichnen die Texte, indem sie religiöse Annahmen durch das direkte und indirekte Zitat religiöser Erzählmuster, Themen und Motive aufnehmen und zugleich durch Verfahren der Verfremdung wie Ironisierung und Fragmentierung brechen.

Dass alle drei Texte auf sämtlichen Ebenen ihrer Erzählungen Leerstellen und Brüche aufweisen, ist Zeugnis davon, dass es weder eine selbstverständliche Sprache für die Erfahrung von Tod und Verlust noch einen eindeutigen Sinn und metaphysische (Heils-)Gewissheit gibt. So verweigern sich die Texte der Einordnung in herkömmliche Gattungskonzepte. *Der Abend nach dem Begräbnis*. und *Alice* treten ohne Selbstbestimmung auf und lassen sich aufgrund der Heterogenität ihres Repertoires an ästhetisch-formalen Mittel kaum mit einem Begriff belegen. *Aller Tage Abend* präsentiert sich zwar mit dem Untertitel *Roman*, insbesondere durch ihre Buch-Intermezzo-Konstruktion, intertextuelle Struktur und collageartige Komposition bricht die Erzählung die ›große‹ Form der Epik aber in jeder

290 Kramatschek, Claudia: »Zeigt her eure Wunden! – oder: Schnitte statt Kosmetik.«, S. 38.

Hinsicht. Auf Textebene sind alle drei Erzählungen in einzelne, ebenso abrupt beginnende wie endende Abschnitte zersetzt. Durch die Verbindung der Textschnitte mit Schnitten auf der Ebene des *discours*, etwa durch Zeitsprünge oder Perspektivenwechsel, entstehen beständig Risse im Handlungs- und Erzählstrang. Auch in der Syntax der Erzählungen reflektiert sich das problematische Verhältnis zum Gegenstand. Die Erzählung von Streeruwitz unterläuft konsequent die Vollständigkeit des Satzes und Regeln der Grammatik. Die Syntax von *Alice* reduziert sich zu einer vorwiegend parataktisch organisierten, grammatisch-strukturell unverbundenen Aneinanderreihung kurzer, nicht selten auch elliptischer Sätze. In *Aller Tage Abend* treffen lange, verschachtelte Sätze unvermittelt auf extrem verknappte Sätze. Die auf Gattungs-, Text- und Satzebene erkennbaren Leer- und Bruchstellen nehmen in den untersuchten Texten eine ähnliche und vielschichtige Funktion ein: Sie sind Spiegel einer Erfahrung des Todes als Auflösung von Ordnung, Logik und Zusammenhang, Spiegel einer Unfähigkeit, den Tod mit dem Leben in Einklang zu bringen. Sie sind mithin Manifestation der Macht des Todes, dessen Eindringen in ihre Welt die Figuren in einen seelischen Abgrund stürzt, in dem sie sich hilf- und sprachlos wiederfinden. In Zusammenhang damit erfüllen diese Leerstellen zugleich die umgekehrte Funktion, auch dem Unausgesprochenen und Schweigen das ›Wort‹ zu überlassen. Auf diese Weise schaffen die Texte (be-)deutungsoffene Räume und sehen von einer (vorschreibenden) Determination der Erfahrung des Todes ab.

Trotz oder gerade aufgrund dieser Fassungs- und Sprachlosigkeit im Angesicht des Todes strengen die Texte eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem existentiellen Thema an, suchen nach Möglichkeiten und Strategien, Tod und Verlust zu bewältigen. Dabei zeigt sich in ihrer formalen und ästhetischen Gestaltung, dass der ihnen gemeinen Verweigerung herkömmlicher Erzählmuster höchst unterschiedliche Herangehensweisen ebenso wie stark differierende Sichtweisen auf Sprache als Medium der Verarbeitung existentieller Fragen und Erschütterungen gegenüberstehen. In *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* ist Sprache der Dreh- und Angelpunkt der Trauerarbeit und Beschäftigung mit menschlichen Grundfragen. Misstraut ihr die Erzählung auf der einen Seite zutiefst, weil sie ideologisch vereinnahmt, eine ›Sprache für alle‹ ist und das persönliche Innere nicht (adäquat) zum Ausdruck bringen kann, betrachtet sie Sprache auf der anderen Seite als essentielles Mittel, um das Innen nach Außen transportieren und bewusst machen zu können. In Analogie dazu findet die Auseinandersetzung mit dem Tod hier (größtenteils) in Form eines inneren Monologs statt. Mit der Technik des *stream of consciousness* präsentiert die Erzählung schonungslos den Trauerschmerz der Figur, ihre existentielle Verunsicherung und schrecklichen Ängste vor dem eigenen Tod. Endet der Reflexionsprozess der Protagonistin abrupt und ohne versöhnlichen Abschluss, schließt der Text mit einem Gedicht, das eine Akzeptanz des zyklisch-dialektischen Zusammenhangs zwischen Leben und Tod sowie eine Überwindung der die Erzählung bestimmenden Trauer und Angst bemüht.

Im Gegensatz zum Text von Streeruwitz, der tiefe Einblicke in das Innere seiner Figur gewährt, nimmt die Erzählung *Alice* eine deutlich distanziertere Haltung gegenüber ihren Figuren ein, lässt kaum an deren Innenleben teilhaben. In Verbindung mit den gehaltsarmen Dialogen zwischen den Figuren ist die Darstellung einerseits Hinweis auf die schmerzhaft leere Lücke und das Gefühl der Leere, die der Tod eines geliebten Menschen in den Figuren hinterlässt, andererseits Hinweis auf das Fehlen von Worten für diese ›Wirklichkeit‹. Die zur Verfügung stehende Sprache eignet sich nur dafür, »an den Dingen vorbei« (A 187) zu reden. In Anschluss an Mitterer lässt sich in dieser »Ästhetik der Distanz« die bewusste Auslassung der »großen Worte und literarischen Gesten« vermuten, weil die Erzählung »um die Grenzen dieser Sprache weiß und sie anerkennt«.²⁹¹ Anstatt in das Innere ihrer Figuren vor- und einzudringen, setzt sich der Text über sich im Außen befindliche Situationen, Bilder und Symbole mit dem Tod und seinem unauflösbaren Zusammenhang mit dem Leben auseinander. Gibt es in *Alice* bis zum Ende keinen Trost für den Verlust eines geliebten Menschen, bildet die Titelfigur im Laufe der Zeit eine Art sinnlich-imaginative, ohne Worte auskommende Erinnerungskultur aus, mithilfe derer die Erzählung immerhin die Möglichkeit eines (Weiter-)Lebens mit Tod und Verlust in Aussicht stellt. Der Roman *Aller Tage Abend* von Erpenbeck wiederum betreibt seine Auseinandersetzung mit Sterben und Tod in Form eines Gedankenexperiments, er lässt seine Protagonistin nicht nur einen, sondern fünf Tode sterben. Erscheint die viermalige fiktive Aufhebung ihres Todes in den Intermezzi auf den ersten Blick als einfache Antwort, führt die Erzählung mit dieser Konstruktion letztlich umso nachdrücklicher die Unnachgiebigkeit des Todes und die hier bestimmende Macht des Zufalls vor Augen. Anhand der verschiedenen Todesszenarien macht sich der Roman immer wieder neu auf die Suche nach einer Sprache für Tod, Trauer und Verlust. Dabei bindet er seine Suche eng an bereits vorhandene Erzählungen und Texte, wie an seiner hochgradig intertextuellen Struktur zu erkennen ist. Nicht zuletzt hieraus geht ebenso hervor, dass *Aller Tage Abend* Sprache als Verschleierungs- und Täuschungsinstrument, zugleich aber als Mittel und Versuch des Menschen begreift, seine von Kontingenz und Grausamkeit geprägte Welterfahrung beschreibbar oder erträglich zu machen. Die ›Wirklichkeit‹ indes, sprich auch die Wirklichkeit des tiefen Risses, der sich mit dem Tod im Subjekt auftut, können Worte nicht berühren. Demgegenüber verweist die Erzählung auf den Körper als jedem Menschen verfügbare, universal gültige und gleichzeitig individuelle Sprache, mit der Trauer und Schmerz ganz ohne Worte zum Ausdruck kommen und verarbeitet werden können.

Bei ihrer Beschäftigung mit dem gemeinsamen Gegenstand Sterben und Tod geben die drei Erzählungen dem schweigenden, wortlosen und damit (sprachlich) nicht determinierten Ausdruck viel Raum. Zugleich weisen sie höchst unterschiedliche Erzählweisen und Programmatiken auf. Dadurch verdeutlichen sie eines: So, wie niemand von der Erfahrung des Todes ausgenommen ist, kann auch

291 Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur*, S. 215.

niemandem die Bewältigung dieser Erfahrung abgenommen werden. In der Betrachtung des Menschen als Individuum mit je eigenen Empfindungen und Sichtweisen gibt es keinen Königsweg, kein ›Allheilmittel‹ für den Umgang mit dem Tod. In Zusammenhang damit ist zu sehen, dass alle drei Texte auf unterschiedliche Weise – durch den inneren Monolog bei Streeruwitz, durch den Verzicht auf ein Ausleuchten des Innen bei Hermann, durch das Sprechenlassen des Körpers bei Erpenbeck – Abstand von einer Repräsentation der Figuren, ihrer persönlichen Trauer und Erschütterung durch eine übergeordnete Instanz nehmen. Mittels verschiedener Techniken der Distanzierung – so etwa mittels der zum Teil bis ins Äußerste fragmentierten Rede bei Streeruwitz, in der insbesondere der »Punkt als Würgemal«²⁹² fungiert, der knappen, nüchtern-deskriptiven Sprache bei Hermann oder des hohen Vermittlungsgrads und der schablonenartigen Zeichnung der Figuren bei Erpenbeck – wirken die Texte einer (ungehinderten) identifikatorischen Rezeption entgegen. Auf diese Weise bewahren sie einerseits die Individualität sowie Intimität der Figuren und ihres Seelenlebens, verzichten andererseits darauf, ihre Ausdrucksformen und Bewältigungsversuche den Leser*innen als Gebrauchsanweisungen überzustülpen.

Parallel zu ihrer Suche nach Worten für die Erfahrung von Tod und Verlust begeben sich die Texte auf die Suche nach Antworten auf die unweigerlich mit dem Tod aufkommenden Fragen, welchen Sinn und Grund die menschliche Existenz hat und ob der Tod das ultimative Ende der Existenz bedeutet. So formuliert *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, das durch gesellschaftliche Zwänge verhinderte ›Sein‹, i.e. Autonomie und Freiheit als Bestimmung des Menschen und Sinn des Lebens. In seinem Plädoyer dafür, den (eigenen) Tod nicht zu »übersehen« (B 26), liest sich der Text als ein *memento mori*. Das Bedenken des eigenen Todes begreift er als essentiell, um sich der »Funktion von Zeit und Freiheit in unserem Leben«²⁹³ bewusst zu werden. Dabei enttäuscht der Text, der weder »Religionsersatz« noch »Zuflucht«²⁹⁴ sein will, gezielt jegliche Erwartung einfacher, eindeutiger Antworten, verwahrt sich gegen »jede Verführung in ein zusammenhängend Beruhigendes«.²⁹⁵ Denn (Selbst-)Erkenntnis und Selbstfindung sind nie endgültig zu erreichen, müssen in einem unaufhörlichen Prozess der (Selbst-)Reflexion immer wieder aufs Neue gesucht werden. Diesem ›beunruhigenden‹ Entwurf steht im Gedicht am Ende der Erzählung die Vorstellung von einer ›anderen‹ Welt gegenüber, darin die Bedingungen des diesseitigen Lebens und die Grenzen aufgehoben sind, das Ich nach Hause findet. Ist die vorangehende Erzählung von einer großen Angst vor dem Sterben geprägt, wird der Tod hier mit der durchaus spirituell konnotierten Hoffnung auf »ein bleiben« (B 61) verknüpft.

292 Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*, S. 48.

293 Ebd., S. 12.

294 Ebd., S. 70 und 76.

295 Ebd., S. 81.

Auch *Alice* wirft einen eher desillusionierenden Blick auf die Welt und den Menschen. Das einzelne Menschenleben erscheint hier als flüchtig und austauschbar. Wird die Möglichkeit eines größeren (Sinn-)Zusammenhangs auch nicht in Abrede gestellt, verschließt sich dieser der Erkenntnis des Menschen. So birgt die Erzählung zwar die leise Hoffnung auf eine tiefere Bedeutung des Lebens und ein Weiterleben nach dem Tod, diese bleibt aber die gesamte Erzählung, die stets im Modus der Andeutung verbleibt, über ein unbestimmtes »Gefühl« (A 111). Auf das Ausbleiben(-Müssen) der ›großen Erzählung‹ antwortet *Alice* mit einer ›Poetik des Augenblicks‹ und der *carpe-diem*-Logik, stellt einen Lebensentwurf des Daseins im und für den Moment zur Disposition. Das Verharren in der Unentschiedenheit ist ein poetologisches Prinzip des Textes, womit er die Grenzen menschlicher Erkenntnisfähigkeit auch für sich selbst anerkennt. Begreift er Literatur und Erzählungen auch nicht als Medium der Erkenntnis, so doch als Medium der Reflexion und Imagination. Gerade in der Ungewissheit scheint *Alice* eine treibende Kraft für künstlerische Kreativität und literarische Produktion zu betrachten, macht sie doch immer wieder ›neue Sätze‹ auf die Frage »Und dann?« (A 123) notwendig.

Ein noch ernüchternderes Bild vom Menschen(-leben) zeichnet *Aller Tage Abend*. Denn die Erzählung bestimmt den Zufall als Herrscher über Leben und Tod. Dennoch ist sie von einem ausgeprägten Willen, das Wesen des Menschen und das Prinzip des Lebens zu verstehen, gekennzeichnet. Auch sie verbleibt dabei im Modus der Reflexion, des (Ver-)Suchens und Fragens, denn auch sie geht nur von der Möglichkeit einer Annäherung an Wahrheit aus. Als gattungsüberschreitendes, intertextuelles, intermediales, polyphones und -perspektivisches, also höchst heterogenes Werk bringt der Roman die Vielschichtigkeit von Wirklichkeit zur Darstellung, die sich aus der Gleichzeitigkeit verschiedener (subjektiver) Wirklichkeiten konstituiert. Zugleich manifestiert sich in diesen Erzählverfahren eine ›Poetik des Zwischen‹, mit der die Erzählung dem Denken in Grenzen ein Denken des Zwischen und Transzendierens entgegengesetzt. Das auf allen Ebenen grenzüberschreitende und (selbst-)reflexive Erzählen lässt stets zwei sich scheinbar gegenseitig ausschließende ›Wirklichkeiten‹ zu, wodurch der Roman die Wirklichkeit der Grenze zwischen Leben und Tod hinterfragt und die Möglichkeit vorstellbar werden lässt, dass der Tod nicht das Ende des Lebens, sondern den Übergang in eine andere Lebensform darstellt.

In ihrer Beschäftigung mit dem Tod setzen sich *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*, *Aller Tage Abend* und *Alice* ernsthaft mit der Hoffnung auf ein größeres Ganzes und eine teleologische Bedeutung des Lebens auseinander. Eindeutige Antworten auf die Fragen ›Woher kommen wir?‹, ›Wohin gehen wir?‹ und ›Warum sind wir hier?‹ bleiben allerdings aus. Den Schutz eines metaphysischen Daches und geschlossenen Weltbilds, wie ihn die Religion zur Verfügung stellt, können und wollen diese Beispiele aus der Gegenwartsliteratur allem Anschein nach nicht bieten. Formen sich die Vorstellungen von Transzendenz, die in den einzelnen Erzählungen auftreten, in keinem der

Texte zu einem konkreten Entwurf oder einer gesicherten Hoffnung auf ein Weiterleben nach dem Tod, schaffen und konstituieren die Erzählungen aber Orte der Erinnerung, indem sie der Toten und Geschichte(n) gedenken. Durch das aktive Erinnern und die Weitergabe der Geschichten durch die sprachliche Fixierung und das Erzählen bewahren sie die Toten vor ihrem Verschwinden und relativieren die Endgültigkeit des Todes. Literatur wird so selbst zu einem Ort der Transzendenz und des Jenseits, »denn sie erinnert und in ihr lässt sich erinnern«: »In der fiktionalen Literatur geht es zwar nicht um konkrete Personen, aber dafür mit den in ihr erschaffenen Figuren um Modelle für die Adaption durch die Leserinnen und Leser.«²⁹⁶

Dabei verdeutlichen die Texte, dass das Fortsetzen der Erzählungen nicht nur eine zentrale Funktion zu Konstitution und Erhalt einer lebendigen Erinnerungskultur einnimmt, sondern auch essentieller Bestandteil einer dynamischen Reflexion und demokratischen Diskussion der Menschheitsfragen ist. Sehen die Texte von einer Autoritätsposition ab, stehen ebenso ihren ungelösten Fragen und mitunter desillusionierenden Einsichten am (offenen) Ende keine in Resignation und Hoffnungslosigkeit versinkenden Erzählungen gegenüber, sondern produktive und offene Reflexions- und Deutungsräume, die ihre Rezipient*innen zu eigenen Denkanstrengungen, zur eigenen Arbeit »an der Weltanschauung«²⁹⁷ und zur Fortschreibung ihrer Erzählungen auffordern.

296 Neuhaus, Stefan: »Die Sekunde vor dem Tod«, S. 300.

297 Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion*, S. 79.

Literaturverzeichnis

- Atwood, Margaret: *Der Report der Magd. Roman*. Übersetzung aus dem Englischen. Deutsch von Helga Pfetsch. Mit einem Nachwort von Marianne Müller. Leipzig: Reclam 1990 (= Reclam-Bibliothek 1378).
- Beck, Ulrich: *Der eigene Gott. Von der Friedensfähigkeit und dem Gewaltpotential der Religionen*. Frankfurt am Main/Leipzig: Verlag der Weltreligionen 2008.
- Becker, Ulrich: »Sterben und Tod in der Lebenswelt und Lebensgeschichte von Kindern. Annäherungen aus religionspädagogischer Sicht«. In: Becker, Ulrich/Feldmann, Klaus/Johannsen, Friedrich (Hg.): *Sterben und Tod in Europa*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener 1998, S. 29–34.
- Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«. In: Ders.: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam 2000 (= Reclams Universal-Bibliothek 8775), S. 30–49.
- Biendarra, Anke S.: »Jenny Erpenbecks Romane *Heimsuchung* (2008) und *Aller Tage Abend* (2012) als europäische Erinnerungsorte«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 125–143.
- Birgfeld, Johannes: »Reflexionen über Schuld und Sühne. Jenny Erpenbecks Dramatik – eine Bestandsaufnahme (mit Blicken auf die Prosa)«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 169–189.
- Blamberger, Günter: »Poetik der Unentschiedenheit: Zum Beispiel Judith Hermanns Prosa«. In: Lützeler, Paul Michael/Schindler, Stephan K. (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook 5* (2006), S. 186–206.
- Blum, Lothar: »Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur«. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium 2006, S. 69–80.
- Braungart, Wolfgang/Jacob, Joachim/Tück, Jan-Heiner (Hg.): *Literatur / Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: J. B. Metzler 2019 (= Studien zu Literatur und Religion / Studies on Literature and Religion 1).
- Brinker, Klaus/Cölfen, Hermann/Pappert, Steffen: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 8., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2014 (= Grundlagen der Germanistik 29).
- Bucheli, Roman: »Die Standhaftigkeit der Dinge«. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 05.05.2009. URL: https://www.nzz.ch/die_standhaftigkeit_der_dinge-1.2502026. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Burger, Harald: *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 5., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2015 (= Grundlagen der Germanistik 36).
- Beuchert, Marianne: *Symbolik der Pflanzen*. Mit 101 Aquarellen von Marie-Therese Tietmeyer. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2004.
- Caduff, Corina/Vedder, Ulrike: »Gegenwart schreiben. Zur Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000 – 2015*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 9–12.
- Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000 – 2015*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017.
- Canfield, Jack/Hansen, Mark Victor/Geffen, Ann-Jo: *Chicken Soup for the Soul. The Story behind the Song. The Exclusive Personal Stories behind 101 of Your Favorite Songs*. Foreword by Lamont Dozier. Cos Cob: Chickensoup for the Soul 2009.
- Chananašvili, Michail M./Hecht, Karl: *Neurosen. Theorie und Experiment*. Unter Mitarbeit von P. Oehme, M. Poppei, K. Seidel. Mit 137 Abbildungen und 8 Tabellen. Berlin: Akademie-Verlag 1984.

- de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. 20. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2019.
- de Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der Literatur nach 1989*. Amsterdam: Rodopi 2008 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 64).
- Dröschler-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*. Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Dutli, Ralph: *Soutines letzte Fahrt. Roman*. Göttingen: Wallstein 2013.
- Ebel, Eva: *Lydia und Berenike. Zwei selbständige Frauen bei Lukas*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2009 (= Biblische Gestalten 20).
- Eichholz, Georg: *Gleichnisse der Evangelien. Form, Überlieferung, Auslegung*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener 1971.
- Erpenbeck, Jenny: »Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik-Vorlesung«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 15–35.
- Faber, Richard/Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Religion und Literatur. Konvergenzen und Divergenzen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- Fessmann, Meike: »Die lebenslange Front«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 21.12.2012. Zitiert nach buecher.de. URL: https://www.buecher.de/shop/berlin/aller-tage-abend/erpenbeck-jenny/products_products/detail/prod_id/35521197/#reviews. Letzter Aufruf am 17.06.2021.
- Foucault, Michel: »Der Ariadnefaden ist gerissen«. In: Deleuze, Gille/Foucault, Michel: *Der Faden ist gerissen*. Aus dem Französischen von Walter Seitter und Ulrich Raulf. Berlin: Merve 1977, S. 7–12.
- Graf, Friedrich Wilhelm: *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*. München: Beck 2004 (= Bundeszentrale für Politische Bildung 465).
- Habermas, Jürgen: *Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Hansen, Simon/Thielsen, Jill (Hg.): *Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Narrative Verfahren und Traditionen in erzählender Literatur ab 2010*. Berlin: Peter Lang 2018 (= Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts 30).
- Hartwig, Ina: »Das geheime Leben einer Frau«. In: *Frankfurter Rundschau* vom 21.04.2008. URL: <https://www.fr.de/kultur/literatur/geheime-leben-einer-frau-11561682.html>. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Hempel, Nele: »Die Vergangenheit als Gegenwart als Zukunft. Über Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung in Texten von Marlene Streeruwitz«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. München: edition text + kritik 2004, S. 48–58.
- Hermann, Iris: »Heimsuchung in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 145–156.
- Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2009.
- Herrmann, Leonhard: »Vom Glauben wissen. Religion und Gott im historischen Erzählen der Gegenwart«. In: Fulda, Daniel/Jäger, Stephan (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Elena Agazzi. Berlin: de Gruyter 2019 (= Studien zur Sozialgeschichte der Literatur 148), S. 131–152.
- Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2016.
- Hesse, Hermann: *Sämtliche Werke. Band 10: Die Gedichte*. Herausgegeben von Volker Michels. Bearbeitet von Peter Huber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

- Hoch, Jenny: »Müder Todesengel über Berlin«. In: *Der Spiegel* vom 05.05.2009. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/neues-judith-hermann-buch-mueder-todesengel-ueber-berlin-a-620773.html>. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Horstkotte, Silke: »Heilige Wirklichkeit! Religiöse Dimensionen einer neuen Fantastik«. In: Horstkotte, Silke/Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013 (= spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 37), S. 67–82.
- Horstkotte, Silke: »Poetische Parusie. Zur Rückkehr der Religion in die Gegenwartsliteratur«. In: Eke, Otto Norbert/Elit, Stefan (Hg.): *Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989*. Berlin: Erich Schmidt 2012 (= Sonderheft zum Band 131 der Zeitschrift für deutsche Philologie), S. 265–282.
- Horstkotte, Silke/Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013 (= spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 37).
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.
- Jacob, Joachim: »Literaturtheorien der Aufklärung«. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Herausgegeben von Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 30–32.
- Kedveš, Alexandra: »Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend.« Marlene Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. München: edition text + kritik 2004, S. 19–36.
- Kernmayer, Hildegard: »Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten«. In: Höfler, Günther A./Melzer, Gerhard (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. Graz/Wien: Droschl 2008 (= Dossier 27), S. 29–45.
- Kramatschek, Claudia: »Zeigt her eure Wunden! – oder: Schnitte statt Kosmetik. Vorentwurf zu einer (weiblichen) Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und ›trivial pursuit of happiness‹«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. München: edition text + kritik 2004, S. 37–47.
- Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Campus 2009.
- Knoblauch, Hubert/Zingerle, Arnold: »Thanatosoziologie. Tod, Hospiz und die Institutionalisierung des Sterbens«. In: Dies. (Hg.): *Thanatosoziologie. Tod, Hospiz und die Institutionalisierung des Sterbens*. Berlin: Duncker & Humblot 2005 (= Sozialwissenschaftliche Abhandlungen der Görres-Gesellschaft 27), S. 11–27.
- Kusterle, Karin: *Die Macht von Sprachformen. Der Zusammenhang von Sprache, Denken und Genderwahrnehmung*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel 2011.
- Kruse, Bernhard Arnold: »Zur ästhetischen Religiösität in Rilkes ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ oder zur Konstitution der subjektiven Totalität in der Moderne«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 21 (1995), S. 51–68.
- Langner, Paul Martin: »Wir können uns ja einen neuen Satz ausdenken.« Die Erzählung *Conrad* von Judith Hermann aus der Perspektive von Maurice Blanchot«. In: Kunicki, Wojciech/Szafarz, Jolanta/Swiatłowska-Predota, Irena (Hg.): *Sprache - Literatur - Kultur im germanistischen Gefüge. Band 2: Literaturwissenschaft - Raum und Medialität*. Dresden: Neisse-Verlag 2013, S. 203–217.
- Lauterbach, Dorothea: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. In: Engel, Manfred (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Unter Mitarbeit von Dorothea Lauterbach. Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 318–336.
- Ławnikowska-Koper, Joanna: »Selbstfindungskontexte in Marlene Streeruwitz' *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin* unter Einbeziehung von Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* und Christoph Heins *Der Fremde Freund*«. In: Białek, Edward (Hg.): *Auf der Suche nach Humanitas*. Festschrift für Prof. Dr. Irena Światłowska-Prędoła. Dresden/Wrocław: Neisse-Verlag 2009 (= Beihefte zum Orbis linguarum 81), S. 81–89.

- Lehmann, Hartmut: *Säkularisierung. Der europäische Sonderweg in Sachen Religion*. Göttingen: Wallstein 2004 (= Bausteine zu einer europäischen Religionsgeschichte im Zeitalter der Säkularisierung 5).
- Leinster, Murray: »Sidewise in Time«. In: *Astounding stories* 6 (1934), S. 10–47. URL: https://archive.org/details/Astounding_v13n04_1934-06. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Leister, Judith: »Die Schattenfrau«. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 29.04.2008. URL: https://www.nzz.ch/die_schattenfrau-1.721476. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Leuschner, Ulrike: »Judith Hermann, Schriftstellerin und Medienfigur«. In: Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/Meise, Helga (Hg.): *Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017 (= INTER-LIT 15), S. 169–188.
- Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Herausgegeben von Peter Engelmann. 5. Auflage. Wien: Passagen 2005 (= Edition Passagen 7).
- Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Wilhelm Fink 2007.
- Maidt-Zinke, Kristina: »Das Verfließen des Lebens«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 05.05.2009. Zitiert nach [buecher.de](https://www.buecher.de). URL: https://www.buecher.de/shop/berlin/alice/hermann-judith/products_products/detail/prod_id/26084628/#reviews. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Maier, Johann: *Judentum von A bis Z. Glauben, Geschichte, Kultur*. Freiburg im Breisgau: Herder 2001 (= Herder spectrum 5169).
- Maier, Johann: *Studien zur jüdischen Bibel und ihrer Geschichte*. Berlin/New York: de Gruyter 2004 (= Studia Judaica 28).
- Mayer, Ruth: »Postmoderne/Postmodernismus«. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Herausgegeben von Ansgar Nünning. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 543–544.
- Marx, Friedhelm/Schöll, Julia: »Wahrheit und Täuschung. Eine Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 7–14.
- Mein, Georg: »Ariadnes Faden. Erzählen und Erinnerung im Werk Jenny Erpenbecks«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 67–78.
- Mergenthaler, Volker: »Brautstrauß gefangen – Judith Hermanns *Aller Liebe Anfang*«. In: Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/Meise, Helga (Hg.): *Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2017 (= INTER-LIT 15), S. 141–160.
- Mitterer, Nicole: *Das Fremde in der Literatur. Zur Grundlegung einer responsiven Literaturdidaktik*. Bielefeld: transcript 2016.
- Mueller, C. Agnes: »»Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman *Aller Tage Abend*«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 157–167.
- Neufeld, Anna Katharina/Vedder, Ulrike: »An der Grenze: Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur. Einleitung«. In: *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge 25 (2015), Heft 3, S. 495–498.
- Neuhaus, Stefan: »Die Sekunde vor dem Tod. Erzählungen des Übergangs«. In: Stauffer, Isabelle (Hg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 387), S. 277–304.
- Nübling, Damaris/Fahlbusch, Fabian/Heuser, Rita: *Namen. Eine Einführung in die Onomastik*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2015.
- Ott, Michael: »Akt«. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Herausgegeben von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 9–10.

- Platon: *Timaios*. Übersetzt, mit einer erschließenden Lesebegleitung und einem Anhang über die Nachwirkung des *Timaios* in der Philosophiegeschichte herausgegeben von Manfred Kuhn. Hamburg: Felix Meiner 2017 (= Philosophische Bibliothek 686).
- Platthaus, Andreas: »Das fünffache Leben der Frau Hoffmann«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17.08.2012. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/jenny-erpenbeck-aller-tage-abend-das-fuenffache-leben-der-frau-hoffmann-11858991.html>. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Pormeister, Eve: »Zedern und Grillen wohin man sieht«. Zur literarischen Gestaltung der Vergänglichkeit in Judith Hermanns *Alice*. In: Günther, Friederike Felicitas/Hoffmann, Thorsten: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag. Göttingen: Wallstein 2011, S. 179–296.
- Raiser, Konrad: »Religion und Politik: Jenseits von Kirche und Staat«. In: Johannsen, Friedrich (Hg.): *Post-säkular? Religion im Zusammenhang gesellschaftlicher Transformationsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer 2010 (= Religion im kulturellen Kontext 1), S. 11–22.
- Rast, Carsten: »Degeneration und literarische Entschleunigung in Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil*«. In: Stauffer, Isabelle (Hg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018, S. 185–207.
- Riesebrodt, Martin: *Die Rückkehr der Religionen. Fundamentalismus und der »Kampf der Kulturen«*. München: Beck 2000.
- Ruchatz, Jens: »Sisyphos sieht fern oder Was waren Episodenserien?«. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4 (2/2012), Heft 7, S. 80–89.
- Scalla, Mario: »Formvollendete Fragen. Über das Verhältnis von literarischer Form und gesellschaftlicher Aktualität in den Texten von Marlene Streeruwitz«. In: Bong, Jörg/Spahr, Roland/Vogel, Oliver: *Aber die Erinnerung davon.« Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 2007, S. 149–163.
- Schaeffer, Andrea: *Menschenwürdiges Sterben – Funktional differenzierte Todesbilder. Vergleichende Diskursanalyse zu den Bedingungen einer neuen Kultur des Sterbens*. Berlin/Münster: Lit 2008 (= Studien der Moraltheologie 39).
- Schertler, Eva-Maria: *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: Studienverlag 2011 (= Angewandte Literaturwissenschaft 12).
- Schmidt, Friedrich Jacob: *Horaz*. Lateinisch und Deutsch mit Anmerkungen für junge Leute. Erster Theil, enthaltend das Buch der Oden. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger 1776.
- Schmidt, Kathrin: *Du stirbst nicht. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Schöll, Julia: »Wörter und Dinge. Jenny Erpenbecks Text- und Objektästhetik«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 37–53.
- Schöll, Julia/Bohley, Johanna (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Stauffer, Isabelle: »Jenseits im Diesseits: Paradies und Hölle in Thomas Lehrs *Frühling* und Sibylle Lewitschroffs *Consummatus*«. In: *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge 25 (2015), Heft 3, S. 551–564.
- Stauffer, Isabelle (Hg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018.
- Stauffer, Isabelle: »Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur. Eine Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter 2018, S. 9–44.
- Streeruwitz, Marlene: »Text & Kritik. Eine Kritikbiografie. Bis 1993.« In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Marlene Streeruwitz*. München: edition text + kritik 2004, S. 3–10.
- Streeruwitz, Marlene: *Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin*. Frankfurt am Main: Weissbooks 2008.

- Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= edition suhrkamp 2013).
- Stuhr, Uta: »Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*«. In: Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/Meise, Helga (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005 (= INTER-LIT 6), S. 37–51.
- Tesche, Thorsten: *Der Tod und was dann? Jenseitsvorstellungen heute*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2017.
- Tück, Jan-Heiner: »Sterben – Weiterleben – Zurückbleiben. Versuch über Judith Hermanns ‚Alice‘«. In: *Stimmen der Zeit* 135 (2010), Heft 4, S. 266–278.
- Vedder, Ulrike: »Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur«. In: Marx, Friedhelm/Schöll, Julia (Hg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein 2014 (= Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur 11), S. 55–66.
- Vedder, Ulrike: »Erblasten und Totengespräche«. In: de Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der Literatur nach 1989*. Amsterdam: Rodopi 2008 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 64), S. 227–241.
- Vedder, Ulrike: »Ungleichzeitigkeiten: Zum aktuellen Grenzverlauf zwischen Leben und Tod. Eine kulturwissenschaftliche Intervention«. In: Knoblauch, Hubert/Esser, Andrea/Groß, Dominik/Tag, Brigitte/Kahl, Antje (Hg.): *Der Tod, der tote Körper und die klinische Sektion*. Berlin: Duncker & Humblot 2010 (= Naturwissenschaftliche Abhandlungen der Görres-Gesellschaft 28), S. 309–319.
- Vollmer, Hartmut: »Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm«. In: *Literatur für Leser* 29 (2006), Heft 1, S. 59–79.
- Walter, Tony: *The Revival of Death*. London/New York: Routledge 1994.
- Ward, David/Ward, Lucy: »My Way tops funeral charts«. In: *The Guardian* vom 17. November 2005. URL: <https://www.theguardian.com/uk/2005/nov/17/arts.artsnews1>. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*. 3. Auflage. München/Leipzig: Duncker & Humblot 1930 (= Wissenschaftliche Abhandlungen und Reden zur Philosophie, Politik und Geistesgeschichte 8).
- Weidemann, Volker: »Ist Judith Hermann noch zeit gemäß? Warum man sich wie in einer Filiale von ‚Blume 2000‘ fühlt«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 03.05.2009. Zitiert nach buecher.de. URL: https://www.buecher.de/shop/berlin/alice/hermann-judith/products_products/detail/prod_id/26084628/#reviews. Letzter Aufruf am 01.09.2021.
- Weidner, Daniel (Hg.): *Handbuch Literatur und Religion*. Stuttgart: Metzler 2016.
- Weidner, Daniel: »Jenseits, Umkehr, Heilige Schrift. Erzählen im Zeichen der Rückkehr der Religion«. In: Caduff, Corina/Vedder, Ulrike (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 75–84.
- Wunderer, Martina: »Marlene Streeruwitz: Der Abend nach dem Begräbnis der besten Freundin« vom 2. September 2008. URL: <https://www.literaturhaus.at/index.php?id=2660>. Letzter Aufruf am 01.09.2021.