

## So hätte es doch sein können ...

Über Sprache und Tod in Anna Mitgutschs Roman  
*Wenn du wiederkommst*

Mirja Kutzer

«Der Tod gehört zum Leben, sagen die Leute, die keine Ahnung haben, weil es tröstlich klingt, aber es stimmt nicht. Er ist das Undenkbare, die uneinholbare, fremdeste Fremdheit.»<sup>1</sup> In dieser radikalen Fremdheit markiert der Tod eine Grenze des Sagbaren, die Anna Mitgutsch in ihren Grazer Poetik-Vorlesungen als literaturproduktiv beschreibt: «Dort, wo die Sprache endet, wo das Schweigen beginnt, glaubt die Literatur Erkenntnis zu gewinnen, in der Kühnheit, im Noch-nicht-Gedachten und -Gesagten, das aus den Grenzbereichen gewonnen wird, wohin die Konventionen des Denkens und der Sprache nicht reichen.»<sup>2</sup> *Wenn du wiederkommst*, das elf Jahre nach den Poetik-Vorlesungen erscheint, lässt sich als ein Ausloten der durch den Tod gesetzten Sprachgrenze verstehen.

Der Roman schildert den Versuch einer Schriftstellerin, den Tod ihres Lebenspartners Jerome durch das einzukreisen, was ihn umgibt. In der Ich-Perspektive erzählt sie die Lebensgeschichten von ihr, Jerome und der gemeinsamen Tochter Ilana. Sie verschränkt diese mit ihren Erinnerungen an das Trauerjahr – die jüdischen Rituale des Todes, die in der Abfolge von Beerdigung, Schiwa-Woche, den 30 Trauertagen und dem Trauerjahr dem Roman die wesentliche Zeitstruktur verleihen. Sie schildert das nichtritualisierte, private Handeln und Empfinden in dieser Zeit. Dabei figuriert der Text, wie auch in das Erzählen der Todesumgebung der Tod beständig hineinragt – nicht nur als Thema, sondern indem er jegliches geschlossene Erzählen verhindert. Das Bemühen, dem Tod die Fremdheit zu rauben und die «Gedanken wie Messer in den unsichtbaren Spalt des Übergangs zwischen Leben und Tod»<sup>3</sup> zu zwingen, schlägt auf das Leben zurück. Es legt offen, wie sehr die Negativität des Todes auch das Sprechen im Diesseits immer schon durchzogen hat, dass das «Sein zum Tode» in jedem Sprechakt

wahrnehmbar wäre, würde der alltägliche Gebrauch von Sprache das drohende Chaos nicht verhüllen.

Der Roman rührt damit an einen Zusammenhang von Sprache und Tod, den Giorgio Agamben mit Martin Heidegger als ein noch ungedachtes Wesensverhältnis bezeichnet hat, das – obgleich vorhanden – sich dem Denken bleibend entzieht.<sup>4</sup> Auch die Literatur kann diesen Nullpunkt nicht mit Bedeutung besetzen. Sie vermag ihn aber in besonderer Weise sichtbar zu machen. Mitgutschs Roman gelingt dies zum einen durch seine sprachgenaue Intensität, in der jedes Element dieser Anatomie der Trauer als notwendig erscheint, so dass dem erfundenen Einzelfall Allgemeinheit zuwächst.<sup>5</sup> Zum anderen nutzt er einen Raum des Sprechens, den Literatur zur Verfügung stellt und der von dem Zwang, *etwas* zu sagen, weitgehend befreit ist. Im Roman zerbricht der Tod ihres Lebenspartners, den die Erzählerin wie eine «Kollision» erfährt, in die man «die ganze Kraft des noch ungebrochenen Lebens hineinträgt»<sup>6</sup>, die Repräsentanzfunktion von Sprache. Dadurch wird die Möglichkeit eines Sprechens freigelegt, das seine Bedeutung nicht primär durch das gewinnt, *was* gesagt wird, sondern dass es geschieht. Dieses Sprechen ist strikte Anrede, persönliche wie rituelle Totenklage. Sich diesem Sprechen anzuvertrauen ist, durch alle Fragilität hindurch, die Behauptung des Lebens gegen den Tod.

### I. *Vom geglückten Leben oder Zeit und Erzählung*

Sich dem Tod durch Erzählen zu nähern, ist von vornherein problematisch. Erzählen hat mit Zeit zu tun,<sup>7</sup> und der Tod ist der Moment, in dem die Zeit abbricht. Das Datum des Todes, aber nicht der Tod selbst liegt auf dem Zeitstrahl. Ist die Erzählung diejenige Strukturierung des Gewesenen, in der sich das Ich die Zeit aneignet, sie zum Raum seines Erlebens und seiner Sorge macht, so ist der Tod die totale Negation dessen. Das Ende der zeitlichen Existenz entzieht sich der Verfügung, ist weder Gegenstand von Wissen noch Handeln. Damit wird aber angesichts des Todes auch das Erzählen vom Leben problematisch, denn wie formt man eine Erzählung, wenn man ihr Ende nicht nur nicht kennt, sondern prinzipiell die Perspektive fehlt, die ein gültiges Ende zu setzen vermag?

Der Roman beginnt, indem er eine Bank im Public Garden in Boston fokussiert:

Bevor ich Boston endgültig verließ, beschloß ich, daß sie der Ort unserer künftigen Verabredungen sei. Wenn man von der Arlington Street den Park betritt, ist es die erste Bank auf dem Weg rund um den Swan Pond, die

einzig ohne Lehne, und wenn ich auf ihr sitze, macht meine Vernunft dem magischen Glauben Platz, daß er zurückkommt, wenn die Kraft meines Wüschens nur stark genug ist. Dann schrumpft die ganze Stadt auf diese eine Bank zwischen den Weiden am Ende des Teichs, und ich sitze wie in einem Raum, der von einer anderen, dünneren Luft erfüllt ist, und bin in meiner Verlassenheit geborgen, als wäre ich der einzige Mensch auf diesem Planeten, und er säße so dicht neben mir, daß ich seine Nähe spüre.<sup>8</sup>

Der Ort ist genau beschrieben, lokalisierbar, identifizierbar. Die Zeit ist es nicht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schieben sich auf der Parkbank ineinander. Sie ist der Ort des letzten Beisammenseins mit Jerome, den die Ich-Erzählerin vor 35 Jahren geheiratet hat und von dem sie seit 15 Jahren geschieden ist, ohne wirklich von ihm getrennt zu sein. Er lebt in Boston, sie in Österreich. Sie besucht ihn regelmäßig. Es sind oft längere Aufenthalte, in denen sie bei ihm wohnt, sie ihre Ehe quasi wieder aufnehmen, sie sich einander annähern und wieder voneinander entfernen. Auf der Bank im Public Garden geht wieder einmal ein solcher Aufenthalt zu Ende. Es ist eben jener, von dem die Erzählerin mittlerweile weiß, dass es der letzte war. Aus der Perspektive des Verlusts erinnert sie sich «an die letzten kostbaren Stunden»<sup>9</sup>, in denen sie um den Tod Jeromes noch nicht weiß.

An unser Gespräch erinnere ich mich noch genau. Wir redeten über den Anfang unserer Ehe und was uns im Lauf der Zeit verloren gegangen war, wir erinnerten uns an Reisen und die Wochenendausflüge an den Walden Pond, als ich mit Ilana schwanger war, und an die Celebrity Series in der Symphony Hall, die wir damals abonniert hatten. Wir erinnerten uns an einen Klavierabend von Vladimir Horowitz in den siebziger Jahren und an eines der letzten Konzerte von Jacqueline du Pré und dachten zum zweitenmal an diesem Vormittag an den Tod. Wie schon seit langem nicht mehr machten wir Pläne. Wir nahmen uns vor, wieder regelmäßig Konzerte zu besuchen und im Sommer diesmal nicht nach Cape Cod zu fahren, sondern die drei Wochen im August im Acadia National Park in Maine zu verbringen. Er und Ilana waren einmal dort gewesen, als sie am Bard College studierte. Er hatte sie auf halbem Weg abgeholt, und sie waren nach Maine gefahren, nur er und sie. Es sei die schönste Reise seiner letzten zwanzig Jahre gewesen, sagte er oft.<sup>10</sup>

Die Bank ist ein Erinnerungsort. Das Paar lässt die Vergangenheit Revue passieren, indem es sie zu erzählbaren Episoden formt. Dabei geschieht das Erinnern nicht um der Vergangenheit, sondern um der Zukunft Willen. Das erzählende Erinnern organisiert einen relativen Endpunkt in der Zeit, eine Stasis, die einen Neuaufbruch möglich erscheinen lässt.<sup>11</sup>

Vorsichtig, zwischen den Sätzen, zeichnete sich ein neues Leben ab, wie das hauchzarte Gewebe eines leuchtenden Altweibersommers, ohne die Forderungen und Ausweichmanöver, die Ungewißheiten und das Warten auf später wie bisher. Du wirst sehen, sagte Jerome, es kann alles wieder so werden wie früher.<sup>12</sup>

Der Neuaufbruch ist «erinnerte Zukunft»<sup>13</sup>. Er verheißt die Wiederherstellung des guten Anfangs, quasi des Paradieses einer Ehe. Die Elemente des Gewesenen werden figuriert zu einer anderen Möglichkeit, die bisher nicht in Wirklichkeit überführbar zu sein schien. Es wird nicht dazu kommen, dass sie ihr altes Leben, die Zweisamkeit ohne Trennungen wieder aufnehmen, gar, wie Jerome in den Raum stellt, wieder heiraten.

Das Erinnern, das die Ich-Erzählerin «mit dem Wissen vom Ende»<sup>14</sup> unternimmt, überlagert das Erinnern des Paares auf der Bank und macht die Gegenwart der Erzählerin uneindeutig. Der Ort des Erzählens, die Bank im Public Park ist fixiert. Aber wo auf dem Zeitstrahl liegt die Erzählperspektive? Erzählt die Protagonistin aus dem Blickwinkel der Zeit, die sie noch mit Jerome auf der Bank verbringt, als der Tod zwar Thema ist, aber ihm noch mit Humor begegnet werden kann? Geschieht das Erzählen mit dem Wissen um das Ende des letzten Besuchs derselben Bank, kurz bevor sie Boston am Ende des Trauerjahrs endgültig verlässt und zurück nach Europa fliegt? Ist der Zeitpunkt des Aufschreibens noch ein anderer? Und würde sich die Erzählerin überhaupt daran erinnern, dass sie damals über den Tod gesprochen haben, wäre Jerome nicht wenig später gestorben? «Das Erinnern», so schreibt Anna Mitgutsch in ihren Grazer Poetik-Vorlesungen,

schließt alle seit dem Zeitpunkt des Erlebens gemachten Erfahrungen mit ein, alles, was sich inzwischen in unserem Bewußtsein angesammelt hat. Aber wir reflektieren dieses zeitverschobene Zurückkehren nicht, wenn wir behaupten: So war es. Und dabei wissen wir nicht mehr, ob die Bilder und Abläufe, die uns so authentisch und realistisch erscheinen, aus unseren Träumen stammen oder aus unserer Phantasie, ob sie Metaphern sind oder die rekonstruierbare Wahrheit.<sup>15</sup>

So beginnt mit der fließenden Perspektive der Erzählerin die Vergangenheit zu changieren und stellt das Gewesene unter das Verdikt nicht abschließbarer Neudeutung. Dem Erzählen, das die Vergangenheit bewahren, sie in sich aufheben soll, eignet selbst etwas Flüchtiges. Es ist dem Chronos, dem linearen Fortlaufen der Zeit unterworfen, und so droht mit dem menschlichen Dasein auch das Erzählen ins Nichts zu laufen.

«Zeit» ist ein wesentliches Thema dieses ersten Kapitels. Die Pläne, die aus dem Erinnern des Paares entstehen, leben von der Offenheit der Zeit. Jerome «redete, als hätten wir unendlich viel Zeit für einen Neubeginn»<sup>16</sup>. Die Aussicht, jederzeit von Neuem anfangen können, ist eine heitere. Sie mindert das Gewicht vergangener Verletzungen, macht das, was man sich gegenseitig versagt oder angetan hat, revidierbar. Doch in der Rückschau vermutet die Ich-Erzählerin in Jeromes Initiative zum Neuanfang nicht die Fiktion der Unendlichkeit, sondern die Vorahnung des Todes. Das Thema der Zeit ist gekoppelt mit dem der Angst, die wiederum erst in der Rückschau für die Erzählerin deutlich wird. Es ist möglich, dass «seine Gelassenheit vielleicht Erschöpfung war und sein Bedürfnis nach Nähe die Angst vor dem Tod»<sup>17</sup>. Die Angst vor dem Tod drängt die Zeit zusammen und lässt sie zur «Zeit des Endes»<sup>18</sup> werden, in der Möglichkeiten unwiderruflich ergriffen oder verpasst werden können. Sie wird zum Kairos für die Wiedervereinigung des Paares, der die Vergangenheit ebenso in sich bewahrt, wie er sie zugunsten des Neuanfangs negiert:

Jetzt kannst du loslassen, dachte ich, jetzt kannst du aufhören zu fürchten, daß ihr euch ohne Vorwarnung wieder entzweit. Jetzt wird alles so werden, wie es von Anfang an vorgesehen war, und es eilt nicht mehr. Denn was sind Wochen oder Monate, wo du Jahre auf diesen Augenblick, in dem eure Wege wieder zusammenfinden, gewartet hast?<sup>19</sup>

Der Kairos lässt kein weiteres Hinauszögern zu, denn das Ende kann jederzeit hereinbrechen. Der Aufschub auf November, in dem die Erzählerin wiederkommen und dann vielleicht für länger bleiben möchte, vernichtet die Möglichkeit des Neuanfangs unwiderruflich.

Muss man erst den Nullpunkt des Todes spüren, um das Jetzt als Kairos zu begreifen? Oder ist es gerade das Gefühl des Todes, das dies verhindert? Die Geschichte des Paares, die im Roman nicht als die *eine* Erzählung, sondern als ein Deuten in Episoden, in immer neuen Anläufen der Erinnerung erscheint, gleicht einer Suche nach dem Warum der verpassten Möglichkeiten. Die Antwort ist so einfach wie komplex: «Wir hatten nur *ein* Leben, es war zu kurz für alles, was wir von ihm erwarteten.»<sup>20</sup> Der Hinweis auf die Kürze des Lebens bedeutet mehr als die auf dem linearen Zeitstrahl einzeichnenbare Spanne zwischen Geburt und Tod. Sie ist ein Lebensgefühl. Sie verweist auf die Sehnsucht, dass dieses Dasein an seinem Ende ein geglücktes gewesen sein möge. Die Endlichkeit erweist sich darin als hoch ambivalent. Als prinzipielle Abschließbarkeit des Lebens macht sie einerseits überhaupt erst möglich, dieses Leben als ein (erzählbares) Ganzes zu betrachten und damit von einem ge-

glückten Leben sprechen zu können.<sup>21</sup> Andererseits verweigert sie die eben dazu nötige Perspektive «nach dem Ende» und macht die Suche nach dem Glück nicht abschließbar. Gleichzeitig führt sie vor Augen, dass dieses Leben unvollendet bleiben könnte, jede gewählte Möglichkeit den Ausschluss anderer Möglichkeiten bedeutet und die Kürze der Zeit die Freiheit der Wahl bedroht.

Die Vorstellung, wie viele Möglichkeiten uns offenstünden, wie viele Chancen und Glücksversprechen, und das Wissen, daß wir dafür nur dieses eine Leben hatten, erfüllte uns oft genug mit Gier und Verzweiflung. Wenn ich zwei Leben gehabt hätte, dann hätte ich ihm eines davon ohne Vorbehalte geschenkt, ganz und gar, so wie er es sich trotz der vergessenen Freiheitsschwüre vorgestellt hatte. Das andere, das zweite wäre für mich gewesen. Aber ich hatte nur eines, er mußte teilen, mehr von mir herzugeben war mir nicht möglich, und meine Freiheit war eine andere als die seine.<sup>22</sup>

Die Behauptung der Freiheit ist im Fall des Paares mit dem beruflichen Fortkommen verbunden, das für den Anwalt Jerome Sesshaftigkeit voraussetzt und für die Schriftstellerin Abwesenheit bedeutet. Es ist eine Suche nach Selbstverwirklichung, begleitet durch die Befürchtung, sich selbst verfehlen zu können, und resultiert aus dem von Kierkegaard beschriebenen Bestreben, «verzweifelt man selbst sein zu wollen»<sup>23</sup>. Doch wird jede getroffene Wahl zum neuen Hindernis. Sie schließt Möglichkeiten aus, die auch noch verwirklicht werden wollen. Die Rastlosigkeit der Erzählerin, jede neue Liebe, die Jerome eingeht, stellen neben das «verzweifelt man selbst sein wollen» das in gleicher Verzweiflung betriebene «nicht man selbst sein wollen». Dieser Zwiespalt ist bei ihm und ihr unterschiedlich gelagert. Der sesshafte Jerome, der nichts wegwerfen kann, hängt an seiner Vergangenheit, die ihn zu dem gemacht hat, was er ist. Die neuen Möglichkeiten sucht er in immer neuen Liebschaften. Die rastlose Erzählerin hat ihre Vergangenheit, ihr ganzes altes Leben aufgegeben, um mit ihm zu leben. Sie bedarf der Festlegung auf die eine Liebe, die er ihr verweigert oder deren Vorhandensein sie nicht erkennt. Darüber vergeht die Zeit:

Und trotz des Spielraums, den wir uns ertrotzten, blieben mit zunehmendem Alter immer weniger Wege offen, für ihn und auch für mich. Hätte uns damals einer gesagt, ihr habt fünfunddreißig Jahre, wäre uns das wie eine Ewigkeit erschienen. Aber es war zu kurz, wir brauchten so lange, um einander zu verstehen, wir waren zum Schluß erst am Anfang, und auch die Liebe hatte gerade erst eine neue Gestalt angenommen.<sup>24</sup>

## II. Von der Einsamkeit der Trauer oder Der Tod des Autors

In der Schiwa-Woche und den 30 Trauertagen danach schildert die Ich-Erzählerin eine große Einsamkeit. Diese resultiert nicht aus einer Abwesenheit von Menschen. In der ersten Woche nach Jeromes Beerdigung sind Mutter und Tochter kaum allein. Das Ritual des Schiwa-Sitzens organisiert Gesellschaft. Täglich empfangen sie Verwandte, Freunde und Bekannte im Haus des Toten. Die Ich-Erzählerin erinnert sich an das Schiwa-Sitzen bei Jeromes Großmutter.

Für die jüdischen Bräuche rund um den Tod zählen nur die Trauernden: Sie sollen von den Freunden versorgt und getröstet werden. Als Jeromes Großmutter starb, saß Jeromes Onkel Sidney, der einzige noch lebende Sohn, in Socken auf einem Schemel im Wohnzimmer, und die Trauergäste brachten zubereitete Speisen in Schüsseln mit, reichlich genug, daß Mahlzeiten für später übrigblieben, und gekochte Eier als Symbol für das Leben, das trotz allem weitergehen mußte. Sie saßen zusammen und sprachen über die Tote, schwiegen, wenn den Trauernden danach zumute war, versammelten sich verlässlich gegen Abend zum Mincha-Gebet, damit zehn Männer zum Kaddisch anwesend waren. Sie kamen und gingen ohne große Begrüßungs- und Abschiedszeremonien, sieben Tage lang, sie kümmerten sich um das Wohl der Familie, und es herrschte eine Atmosphäre von Zuneigung und Mitgefühl.<sup>25</sup>

Bei Jeromes Tod findet das Ritual unter veränderten Bedingungen statt. Hier kommt keine homogene jüdische Trauergesellschaft zusammen. Jeromes Freunde, als Juden, Protestanten oder Katholiken aufgewachsen, pflegen mittlerweile einen säkularen Lebensstil, bezeichnen sich als Agnostiker und Atheisten. Viele von ihnen, wie auch etliche Verwandte, sind Mutter und Tochter nicht vertraut. Statt Speisen mitzubringen, lassen sie sich bewirten. Die Besucher «bringen eine robuste, laute Welt auf unsere Todesinsel, sie lachen rufen durcheinander, unterhalten sich über die jüngsten Baseballspiele, eifern sich für die Red Sox oder die New England Patriots, ihr Gelächter und Geschnatter ist mir unerträglich»<sup>26</sup>. Für die Protagonistin gleichen sie Partygästen, die als Fremde kommen und wieder gehen. Die Ökonomie der Alltagswelt und die Trauer gleichen verschiedenen Systemen, zwischen denen es keine Kommunikation gibt. «Ich sitze unter ihnen wie ein Gespenst, nicht unfreundlich, nur außerhalb der Gesellschaft, der Lebenden, von ihrer Lebensenergie abgeschnitten, das Gerede rauscht an mir vorbei.»<sup>27</sup> Die Sprache der Gäste zieht an der Ich-Erzählerin vorüber und erinnert an das Rauschen der unbekanntenen Sprache, das Roland Barthes in *Das Reich der Zeichen* als Systemfremdheit, als Erschütterung des

Sinns, als «Leere in der Sprache»<sup>28</sup> beschrieben hat. Umgekehrt gelingt es der Ich-Erzählerin nicht, ihren Schmerz verständlich zu machen.

Es ist, als sei ein Tier aus der Wildnis in mich gefahren, ein Wesen, das man zu lange ausgesperrt hat und das nun einbricht in die Wohnungen der Menschen und Furcht und Empörung hervorruft. Ich will sie den gleichen Schmerz spüren lassen, der mir in manchen Momenten beinahe das Bewußtsein raubt. Warum ist Trauer so schwer mitzuteilen. Wäre ich vor körperlichen Schmerzen außer mir, hätten sie Verständnis, aber vor der unerträglichen Sehnsucht, die mir die Tränen in die Augen treibt und mich zu heftigen Antworten hinreißt, weichen sie zurück, als sei ich verrückt geworden.<sup>29</sup>

Für die Wirklichkeit des Alltags bedeutet die Realität des Todes und der Trauer eine Störung, die beseitigt, eine Krankheit, die überwunden werden muss. Schon in diesen ersten Tagen nach Jeromes Tod fehlt es nicht an gutgemeinten Ratschlägen, die die Trauernden wieder in die Ökonomie des Alltags einpassen wollen: Anleitungen zum Vergessen, Ermahnungen dem Tod im Leben keinen Platz einzuräumen. «Life must go on.»<sup>30</sup>

Aber selbst zwischen denen, die Jeromes Tod am stärksten betrifft, herrscht eine «unerklärliche Scheu».<sup>31</sup> Die Mutter unterdrückt den Impuls, aufzustehen und die Tochter zu umarmen. Sie «wirft mir einen ihrer hilflos trotzigem Blicke zu, die sagen, ich kann nicht mehr, aber ich will keine Einmischung in mein Unglück. Auch in ihrer Trauer ist eine eifersüchtige Verschlossenheit, vor der ich meine Hände sinken lasse.»<sup>32</sup> Die Einsamkeit ist durch Kommunikation nicht aufzuheben. «Sei tapfer, mein Schatz, sage ich zu Ilana, und weiß, daß es eine sinnlose Floskel ist, was ich da sage. Daß jeder Satz, der mir einfällt, mißlingen muß. Vor dem Tod verlieren die Wörter ihren Sinn, nur das Schweigen ist angemessen.»<sup>33</sup> Zur Unsagbarkeit des Todes gesellt sich die der Trauer. Gegenüber dem Ansturm des Affekts erscheint die Sprache als eine Form der Bändigung, die das Gefühl eher abzudrängen denn auszudrücken versucht. «Später», so die Ich-Erzählerin, «werde auch ich die Formeln lernen, die den Tod auf Distanz halten. He passed away, werde ich Wochen später artig am Telefon erklären, wenn der rohe Schmerz sich in ein betäubtes Warten verwandelt hat.»<sup>34</sup> Im Moment sind jegliche Sprechversuche ein Zudecken des Ungeheuerlichen. Sie gleichen Ordnungsbestrebungen, die etwas in Schachteln pressen wollen, das sich jeder Ordnung widersetzt und alles Vorhandene in den Abgrund zu ziehen droht. Die Worte entsprechen der Aktivität der Schwägerin, die durch das Haus fegt, wegwirft, in Schachteln packt, ordnet und vernichtet.

Eigentlich ist Jeromes Haus, über dessen Inhalt Schwager und Schwägerin verfügen, auch das der Ich-Erzählerin. Es ist das Heim der gemeinsamen Ehe, die sie nie gänzlich aufgekündigt hatten. Die Herkunftsfamilie des Toten wie die meisten seiner Freunde sehen dies allerdings anders. In ihren Augen ist sie nicht die trauernde Witwe, als die sie sich empfindet. Sie ist nicht die Ehefrau, sondern die Ex-Frau, deren Name am Grabstein nicht vorkommen wird, deren Ort in der Trauergesellschaft unbestimmt bleibt. Das Nicht-Anerkennen ihrer Trauer verdoppelt die Fremdheit, die die Erzählerin inmitten der Trauergesellschaft umgibt. Sie perpetuiert und verschärft freilich nur ein Gefühl, das sie in dieser Umgebung immer begleitet hat. Allein wegen Jerome war sie, die aus protestantischem Haus stammende Europäerin, in die Suburbs von Boston gezogen und hatte den jüdischen Glauben angenommen, der für den säkularen Juden Jerome hauptsächlich eine Reminiszenz an die Kindheit, ein Stück Festhalten an dem Gefühl von Heimat war. In der Familie blieb sie stets die Fremde, deren Streben nach Eigenständigkeit verdächtig anmutete, die schließlich die Verbindung zur Familie aus freien Stücken aufgekündigt hatte. Die Distanz wäre durch eine kulturelle oder religiöse Kluft allerdings zu simpel erklärt. Auch Jeromes Kontakt zu seiner Familie war eher lose, «er war andere Wege gegangen, gehörte einer anderen Bildungsschicht an. Es war uns beiden lieber, die Pessach-Seder und Thanksgiving zu Hause oder mit den wenigen Freunden zu feiern, die wir hatten.»<sup>35</sup> So individualisiert wie der Vollzug der religiösen Rituale ist auch die Definition von Heimat. «Wir lebten extraterritorial, und es war ganz und gar unser Land, weder Amerika noch Europa, jedoch von beiden etwas, zu fast gleichen Teilen.»<sup>36</sup>

Jeromes Tod macht die Risse in der ebenso zeittypischen wie nur als individuelle zu verstehenden Familienkonstellation eher deutlicher, als dass er sie zudeckt. Die Schwägerin «begegnet mir mit einer Fremdheit, fast Feindseligkeit, die ich nicht erwartet hatte. Statt angesichts des Schreckens zusammenzurücken, wenden sie sich von uns ab, als wollten sie ihre Trauer nicht mit uns teilen. Eifersüchtig wachen sie über ihren Status als Hinterbliebene, es ist etwas Exklusives an ihrer Trauer.»<sup>37</sup> Die Trauer wird zu einem Kampf um die Deutungshoheit über Jeromes Leben. Interpretationsversuche prallen aufeinander. Die Erzählerin kämpft um ihr Recht als Hinterbliebene, was bedeutet: Sie sucht nach Anerkennung ihrer Version der Geschichte – dass Jerome sich von ihr getrennt und sie nur auf ein Wort von ihm, eine eindeutige Geste gewartet hatte, um zurückzukehren; dass sie auch in der Zeit der Trennung immer miteinander verbunden gewesen, sie Lebenspartner geblieben sind und kurz vor seinem Tod wieder zusammengekommen waren.

Dabei steht die Deutung, die die Protagonistin nach außen verteidigt, auf fragilen Füßen. Sie selbst changiert zwischen verschiedenen Versionen, fragt nach ihrem Anteil am Scheitern des gemeinsamen Lebens, ist sich auch jetzt immer noch unsicher, ob Jerome sie tatsächlich geliebt hat. Sie klammert sich an die Einschätzung ihrer Tochter Ilana, an die wenigen Freunde, die ihre Rolle in Jeromes Leben bestätigen. Doch auch die dadurch gewonnene Sicherheit wird immer wieder durchbrochen: durch Liebesbriefe fremder Frauen, die sie in Jeromes Hinterlassenschaft findet; durch einen Brief Jeromes, den ihr die Schwägerin triumphierend in die Hand drückt und in dem er schreibt, wie sehr er darunter leide, dass seine Frau ihn verlassen habe. Mit Genugtuung vernichtet die Ich-Erzählerin Fotos von Frauen.

Ich weiß, es ist eine späte Rache an jenem Teil seines Leben, den er mir vorenthielt, es ist der Triumph der Überlebenden, über die Toten zu verfügen, die Geschichte neu zu schreiben, ihr meine Version aufzuzwingen, das Brauchbare wegzuschleppen und den Rest in Flammen aufgehen lassen, wie es alle Sieger tun.<sup>38</sup>

Die Eindeutigkeit der Geschichte wird zu einer Frage der Macht, nicht der Wahrheit. Zwischen den Versionen klappt ein Abgrund, «aber vielleicht liegt die Wahrheit dort, in diesem Abgrund»<sup>39</sup>. In unerreichbarer Tiefe liegend ist Wahrheit damit keineswegs die goldene Mitte oder eine wie auch immer geartete Harmonisierung der Versionen. Für das Denken, die Sprache ist sie nicht greifbar.

Fixierbar, so scheint es, ist damit nicht das Erzählte, sondern lediglich die Instanz, die erzählt, der Autor, das Subjekt. Doch die Uneindeutigkeit der Erinnerung lässt auch die Position des Autors fragil werden. Die Protagonistin ist in ihrer mäandernden Perspektive kein selbstmächtiger Ursprung einer Selbsterzählung, ihre Sprachlosigkeit kein bloß physisches Verstummen. Sie macht diese Erfahrung angesichts der tiefen Erschütterung ihrer Identität durch den Tod des Partners, die bis in die Tiefe ihres Ichs reicht. Der Roman beschreibt eine Dezentrierung des Subjekts, die die Erzählerin angesichts der Todesnachricht erfährt.

Während ich mich noch mit aller Kraft gegen die Wahrheit stemme, beginnt bereits dieses sinkende Gefühl, als fiele mein Kopf mit allen Gedanken, danach mein Körper an mir vorbei in eine bodenlose Tiefe, und ich erwarte von der Überbringerin der Unheilsnachricht, daß sie mich rettet, daß sie sagt: Falscher Alarm, ich habe mich geirrt.<sup>40</sup>

Es ist der Beginn einer Spaltung des Bewusstseins, von Verstand und Gefühl. Das Wissen um den Tod lagert «an der fühllosen Oberfläche meines betäubten Bewußtseins». <sup>41</sup> Es wird dort als Information verarbeitet, die bestimmte Handlungen nach sich zieht – den Flug von Österreich nach Boston buchen, auf die Ankunft der Limousine warten, die die Trauernden zum Friedhof bringen wird etc. Das Empfinden scheint in den Körper abgerutscht, der in seinen Reaktionen eigenständig agiert. In ihm fühlt die Erzählerin das Kribbeln, als müsse sie sich beeilen, um Jerome nicht warten zu lassen. In seiner Verweigerung von Nahrung und Schlaf, der tiefsitzenden Kälte, ist er ein Signifikant, der die Realität des Todes zuverlässiger anzeigt als jedes dem Bewusstsein entspringende Sprachzeichen. Die Dezentrierung des Subjekts spiegelt sich in seiner Wahrnehmung der Welt, der mit dem Tod Jeromes der Zusammenhang abhanden gekommen ist. Im Haus haben die meisten Gegenstände «ohne ihn ihren Sinn verloren, sie liegen vereinzelt, zusammenhangslos herum, als habe man einen Magnet, der sie zusammenhielt, entfernt» <sup>42</sup>.

Wie die Wiederkunft des Partners wird die eigene Identität zu einer Figur der Sehnsucht – ein Ziel, von dem sich jedes Reden in Gesellschaft, die Gespräche während des Schiwa-Sitzens nur noch weiter entfernen: «[B]itte geht endlich, damit ich zu mir selber zurückkehren kann, zu uns, auch wenn Jerome nicht da ist, vielleicht kann ich ihn spüren, wenn es hier wieder still wird.» <sup>43</sup> Die Rückkehr in das Schweigen entspricht der Sprachlosigkeit, der Unsagbarkeit des Todes. Hatte die Anwesenheit von Menschen «mich von mir selbst getrennt», so verspricht das Alleinsein nach der Schiwa-Woche die «Rückkehr in die alte Geborgenheit zu zweit», eine «Wollust der Trauer» <sup>44</sup>, der sich das trauernde Ich hingeben kann. Doch die Stille, die im nun leeren Haus in der auch physischen Einsamkeit anhebt, gefährdet das Subjekt ihrerseits. «Wie soll man in diesem Schweigen überleben? Die Stille ist wie ein Gift, das mich betäubt und lähmt.» <sup>45</sup> Gleich einer negativen mystischen Stufenfolge zieht die Trauer das Subjekt in Richtung des eigenen Todes:

Ich steige immer noch hinunter an der Hand des Todes, Stufe um Stufe.  
Nach der Abwehr, dem sich Aufbäumen und der Wut folgt die Betäubung,  
in der ich weder schlafe noch esse, nie weiß, wie spät es ist, denn die Zeit,  
in der ich verharre, ist eine andere als die Gegenwart. <sup>46</sup>

Die im Schweigen unabweisbare Präsenz des Todes ist eine umfassende Nichtung – des Subjekts wie des Seins: «Es gibt keine Metapher für dieses Alleinsein, es sei denn die unvorstellbare Verneinung von allem, was ist.» <sup>47</sup>

## III. «Nicht ohne dich» oder Das Anheben der Stimme

In seinem Sehnen ist das trauernde Ich ist ein liebendes Ich. Die Protagonistin fühlt in der nun auch physischen Einsamkeit nach der Schiwa-Woche eine Sehnsucht, die «mir auf Brust und Zwerchfell drückt, daß ich kaum atmen kann. Gibt es das? Herzschmerz, als Zustand, nicht als peinliche Metapher, die man in schlechten Gedichten findet? Gleichzeitig wünsche ich mir, daß dieser fruchtlose Schmerz nicht nachläßt, er ist das einzige Lebendige in mir.»<sup>48</sup> Der Schmerz, der das trauernde oder, besser, das sehnsüchtig liebende Ich bis in seine Lebensfunktionen hinein bedroht, ist paradoxer Weise gleichzeitig das, was es stabilisiert. Das Sehnen als intensive Erfahrung des Schmerzes drückt den ganzen Mangel aus, verweist aber gleichzeitig auf die Instanz des Ich, das diese Erfahrung macht – «das ‹Subjekt›», schreibt Roland Barthes in seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* «ist für uns (seit dem Christentum?) *derjenige, der leidet*: Wo es eine Wunde gibt, gibt es auch ein Subjekt.»<sup>49</sup> Was die Ich-Erzählerin schildert, gleicht einer Figur der Mystik, die Barthes in Anlehnung an Ruysbroeck beschreibt:

[J]e weiter die Wunde im Zentrum des Körpers (innerlich im Herzen) aufklafft, desto mehr wird das Subjekt zum Subjekt: denn das Subjekt ist die *Innerlichkeit* (in diesem *innigsten* und hitzigen Einanderheimsuchen wird ein jeder Geist [der Geist Gottes und unser Geist] aufs schwerste von der Liebe verwundet). Eben das ist die Wunde der Liebe: ein ‹gierendes Klaffen› (bis zu den ‹Wurzeln› des Seins), dem es nicht gelingt, sich zu schließen, und dem das Subjekt entströmt und sich in diesem Ausströmen erst eigentlich konstituiert.<sup>50</sup>

In seinem ebenso bedrohlichen wie sichernden Schmerz projiziert das liebende Ich auf die Anwesenheit des geliebten Anderen jegliche Glückserwartung, jede Sehnsucht nach Identität und Heilsein. Doch ist diese Sehnsucht zweifach prekär. Einerseits macht der Tod Jeromes nur zu deutlich, dass ein endlicher Mensch den Mangel nicht aufheben, das Versprechen von Ganzheit und Heilung nicht gewährleisten kann. Sie ist es andererseits deshalb, weil die Heilsversprechen der Liebe selbst ambivalent sind und das romantische Verschmelzen mit dem Anderen nur um den Preis des Selbstverlusts zu haben ist.<sup>51</sup>

Die Liebe zwischen der Erzählerin und Jerome kann als zeittypisch, als postmodern gelten. In ihr trifft eine Pluralität von Lebenswelten aufeinander, in denen jeder für sich schon heimatlos geworden war. Fremd in der Umgebung, den Verheißungen wie Bedrohungen unzähliger Möglichkeiten ausgesetzt und darin höchst individualisiert, sucht das Individuum nach etwas, das ihm Heimat geben kann. Diese Situa-

tion schafft, so hat es Niklas Luhmann beschrieben, einen Typus von Intimbeziehungen, in dem eine Art Totalberücksichtigung des anderen stattfindet.<sup>52</sup> Was für den einen von Bedeutung ist, soll selbige auch für den anderen gewinnen, und gemeinsam liest man die Wirklichkeit, die dadurch zur geteilten Welt, zur Heimat wird. Jerome und die Ich-Erzählerinnen hatten sich eine solche gemeinsame Welt geschaffen – eine eigene, mit Anspielungen gesättigte Sprache; eine Symbolik, die die Wirklichkeit zu einem eigenen Kosmos aus Zeichen formt; eine Fülle gemeinsamer, privater Rituale. Auch die Übernahme des Judentums war für die Ich-Erzählerin Teil der Beziehung zu Jerome. Es war «der bedingungslose Eintritt in das Leben des geliebten Menschen, in seine Welt, mit allem, was ihn ausmachte und was ihn geprägt hatte»<sup>53</sup>. Ohne deshalb säkularisiert zu werden, ist die Religion in den objektiven Ausdrucksformen und dem subjektivem Erleben gebunden an die Liebe zum anderen Menschen, die darin die Funktion erhält, die traditionell die Religion für sich beansprucht – etwas Letztes zu sein. Deshalb ist der Tod des Anderen so katastrophal für das liebende Ich – weil nicht nur ein Element des Lebens herausgebrochen wird, sondern die gesamte Welt für das Subjekt ihre Lesbarkeit verliert.

Dabei entspricht die Liebe des Paares nicht mehr dem romantischen Code des 19. Jahrhunderts, gemäß dem die Liebe auf naturhafte Weise die Vereinigung, das wortlose Verstehen, das harmonische Miteinander garantiert. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist diesem Code längst eine ebenso pragmatische wie angstbesetzte Skepsis<sup>54</sup> eingeschrieben, die bei ungebrochener Sehnsucht weniger an die Kraft des Schicksals, denn an die Möglichkeit zur eigenen Entscheidung glaubt. «Wir wollten vernünftig lieben, mit Maß und gegenseitigem Respekt. Wir waren beide davor schon zu oft blind und maßlos verliebt gewesen, und ahnten, daß niemand einem anderen Menschen auf Dauer alles sein konnte, wonach er sich sehnte.»<sup>55</sup> Das Paar gibt sich Gebote, die die Ewigkeit ihrer Liebe garantieren sollen. Doch hätte die Erfüllung dieser Regeln vorausgesetzt, was diese eigentlich kompensieren sollten.

Es hätte der Selbstlosigkeit zweier Heiliger bedurft oder zweier Menschen, die nur eines Blickes zur Verständigung bedurften, die jede Nuance der Stimme und des Gesichtsausdrucks des anderen deuten konnten, und die einander so gut kannten, daß jeder des anderen Sätze vollenden konnte.<sup>56</sup>

Das wortlose Verstehen scheitert schon in der Übereinkunft dessen, was Liebe eigentlich bedeutet. «Sich selbst an zweite Stelle setzen, behauptete er kategorisch. Einander kennen und verzeihen, sagte ich. Die Frage nach der richtigen Art zu lieben war ein Streitobjekt zwischen

uns, um das wir kämpften, stritten, uns versöhnten, jahrzehntelang, ohne eindeutigen Ausgang.»<sup>57</sup> Der Roman lässt diese unterschiedlichen Auffassungen von Liebe nicht im Zufälligen, sondern bindet sie an Lebenserzählungen mit einem historisch-gesellschaftlichen Kontext. In ihren Erinnerungen an das Trauerjahr formt die Protagonistin eine Erzählung von Jerome, die im Verhältnis zu den vorangegangenen Erinnerungen weitgehend geschlossen anmutet und die Frage nach dem «Wer» von Jerome beantwortet. Sie beginnt in seiner Kindheit, der gemäß dem Zeugnis von Jeromes Bruder Harold die «Leichtigkeit» fehlte, womit er dessen phantastischen Erzählungen widerspricht. Jerome ist während des Zweiten Weltkrieges geboren. In der Familie sind der Krieg und die Vernichtung der europäischen Juden präsent, ohne dass gegenüber den Kindern darüber gesprochen würde. Der Mord an der in München geborenen Tante lastet in Form der Schwermut der Mutter über der Familie. Der Vater stirbt früh. Die wirtschaftliche Existenz der Familie ist schwierig. Dicht unter der Oberfläche droht beständig das Chaos. Das Auflehnen gegen die (eigene) Schwermut und den drohenden Niedergang, das Streben nach beständigem Neuaufbruch bei gleichzeitiger Verklärung der Vergangenheit bestimmt Jerome Zeit seines Lebens. Hinzu tritt die Sorge für die Schutzlosen, die einem anvertraut sind – ein Auftrag der Mutter, der in seinem Anwaltsleben immer größeren Raum einnimmt und den wirtschaftlichen Erfolg zunehmend verhindert. In einer Schublade im Souterrain des Hauses findet die Ich-Erzählerin Dokumente, die die ermordete Tante Paula betreffen und die Jerome über Jahre hinweg zusammengetragen haben musste. Dabei liegt auch eine von ihm verfasste Anklageschrift wegen unterlassener Hilfeleistung mit Todesfolge gegen ihren Mann, einen deutschen Nicht-Juden, der sich 1938 von seiner Frau scheiden ließ und ihr damit den Schutz der Ehe entzog.

Ich lese die Argumente, die Jerome gegen den Ehemann Paulas vorbringt, und sehe sein Beharren auf einer Treue, die Verantwortung meint, über alle Zerwürfnisse, Seitensprünge und Trennungen hinweg, in einem neuen Licht. Zedaka, Mildtätigkeit, bedeutete für Jerome eine Gerechtigkeit, die jedem zustand, auch dem Feind, um so mehr den Menschen, die ihm anvertraut waren. Und Zedaka war es, nicht Treue und auch nicht Freiheit, was er in unserem Verlobungsvertrag festschreiben wollte.<sup>58</sup>

In diesem Sinne war er ihr immer treu gewesen. Es war jedoch nicht ihr Verständnis von Treue gewesen, und seine immer neuen Liebschaften enttäuschten sie je neu und schürten den Zweifel an seiner Liebe.

Umgekehrt widersprach das Freiheitsstreben seiner Frau Jeromes Erwartungen an Liebe und Partnerschaft. Sie ist nur sechs Jahre jünger,

«aber wir gehörten verschiedenen Generationen an»<sup>59</sup>. Als er schon im Beruf steht, trampft sie durch Amerika, raucht Marihuana, hört Bob Dylan und ist Teil der studentisch geprägten Counter Culture, die Freiheit gegen die Autoritäten behauptet. Sein Freund Prabodh hatte Jerome vor ihr gewarnt. «Sie bedeutet Ärger, sie ist zu unabhängig, sie wird immer auf ihrer Eigenständigkeit pochen und dir das Leben schwer machen.»<sup>60</sup> Damit sind es auch wandelnde Geschlechterbilder, die in ihrer Partnerschaft aufeinanderstoßen: der traditionell sorgende Mann, dessen Liebschaften zu seiner Entfaltung gehören, auf der einen Seite; die emanzipierte und finanziell unabhängige Frau, die auf Treue und Freiheit pocht, auf der anderen. Und nur die Liebe als Kitt, die beide mit unterschiedlichen Erwartungen verbinden. Die Behauptung ihrer Unabhängigkeit war für Jerome eine Entscheidung gegen ihn. Er sehnte sich nach einer Frau, die bedingungslos bei ihm blieb, ihm nichts vorenthielt, Nähe nicht verweigerte. Waren sie einfach zu verschieden? Oder doch einander zu nahe, so dass sich das Begehren, das sich auf Fremdes, Anderes, Neues richtet, nicht aufrechterhalten ließ? Je dichter die Erzählung an Jeromes Beziehung zu ihr selbst kommt, desto mehr verliert sie sich erneut in der Uneindeutigkeit. Neben die erfüllenden Seiten der Liebe treten die Verletzungen, neben das Gelingen der Beziehung das Scheitern – das «er liebt mich» ist genauso wirklich wie das «er liebt mich nicht».

Und dennoch behauptet sich durch allen Zweifel und Kampf hindurch eine Verbindung zwischen beiden – «daß sie sich schweigend verständigen konnten und daß sie wußten, ein Leben ohne den anderen wäre unvollständig und auch unvorstellbar»<sup>61</sup>. Hier formt sich im Verhältnis zum anderen etwas Zwingendes, etwas Unbedingtes. Es ist das «Nicht ohne dich», das Michel de Certeau als die Grunderfahrung des Ordenslebens – des Mönchs, der seinerseits ein Liebender ist – beschrieben hat.<sup>62</sup>

Diese Erfahrung macht sich der Religiöse als seinen Ort zu eigen. In ihr fasst er Stand und auf ihr baut er, mit den Worten des Evangeliums gesprochen, sein Haus. Auf diese Zahl platziert er – gesellschaftlich und öffentlich – seinen Einsatz. Diesen Ort wählt er, einen ziemlich fremden und verrückten Ort – wie immer, wenn die Liebe im Spiel ist.<sup>63</sup>

Dieser Ort, der aus dem Mangel entsteht und durch alle Fragilität hindurch die Stabilität des Subjekts behauptet, ist ein Ort des Sprechens. In diesem «Nicht ohne dich» bleibt dem Religiösen, dem Liebenden, nichts anderes, als die Abwesenheit, den Tod zu überbrücken – indem er den Anderen präsent setzt durch Sprache, an seinem Dasein und seinem Wiederkommen festhält, indem er ihn anspricht. An einem

Morgen sieht die Mutter ihre Tochter vor dem Bild Jeromes stehen und mit ihm sprechen.

So sicher ist sie, daß er nahe ist und alles mit Interesse verfolgt, daß er sie hört, wenn sie mit ihm spricht. Ihr hat als Kind niemand von einem allwissenden Gottvater erzählt, an den man sich jederzeit mit allen kleinen Sorgen wenden kann, und trotzdem betet sie zu ihrem Vater genauso wie ich.<sup>64</sup>

Hier nähern sich zwischenmenschliche Liebe und Gottesglaube, Liebesprache und Ritual aneinander an, spiegeln sich ineinander, fallen in eins. Es ist ein Sprechen gegen das Wissen um den Tod und wider alle Vernunft, getragen allein vom Sehnen und der Hoffnung, dass es nicht ins Leere laufe, und richtet sich so zumindest implizit an eine Instanz, die die Erfüllung zu verbürgen vermag. Es lebt nicht mehr von dem, was gesagt wird, sondern vom reinen Akt, dem *Geschehen* der Sprache. In dieser Sprache der Liebe behauptet sich das Subjekt, als selbstmächtiger Autor der Rede gestorben, gegen den eigenen Zerfall.

Ilana findet Unterstützung im Ritual. Jeden Abend während der elf Monate nach dem Tod spricht sie das Kaddisch, das zentrale Gebet des jüdischen Trauerrituals. Sie ist nach dem Tod ihres Vaters «zu einer Frömmigkeit zurückgekehrt, die sie nach den Jahren als Betreuerin im Sommerlager religiöser Jugendlicher abgelegt hatte»<sup>65</sup>. Diese Religiosität ist in ihrer Bindung an die Traditionen dennoch individualisiert, den Bedürfnissen des Subjekts angepasst und darin zeittypisch. Ilana spricht das ursprünglich für den nächsten männlichen Angehörigen vorgesehene Gebet als Tochter, was in dem religiösen Umfeld, das der Roman schildert, zwar nicht völlig unüblich, aber auch nicht selbstverständlich ist. Entgegen den Regeln des Rituals spricht sie es regelmäßig für sich alleine.

Wenn ich Kaddisch sage, erklärt sie mir, rede ich mit ihm und gleichzeitig über ihn, und ich merke es an der Art, wie mich die andern ansehen, daß sie es wissen. Vielleicht, überlegt sie, ist Trauer gar nicht anders möglich als in ritualisierten Formen, sonst wird sie zu maßlos, zu gefährlich.»<sup>66</sup>

Das Kaddisch als geprägtes Gebet ist Teil des Symbolischen, das Sprache zur Verfügung stellt und das Chaos der Trauer zurückzuhalten hilft. Es erschöpft sich gleichwohl nicht in dem, was seine Sätze bezeichnen. Der Form nach ist es Anrede, eigentlich Lobgesang, das den Tod meint, ohne ihn zu nennen. Als Ritual lebt es von der Wiederholung und vom lauten Sprechen. Die Rauheit der Stimme<sup>67</sup> trifft auf einen Text und bringt ihn zum Klingen. Sie evoziert Bedeutung, noch

ohne Kommunikation oder Darstellung von Gefühlen zu sein. Sie schafft eine Gegenwart, die mit ihrem Verklingen gleichwohl wieder verschwindet, weshalb das Sprechen von Neuem beginnen muss. Diesem Erheben der Stimme eignet eine Flüchtigkeit, die den Tod nicht mehr leugnet, sondern ihn in sich aufnimmt. Es ist ein Sprechen, das sich von seinem Inhalt löst und Sprache als Sprachgeschehen in den Vordergrund treten lässt. Giorgio Agamben hat diese Form des Sprechens als Zustimmung zur Sprache bezeichnet.

Der Sprache zuzustimmen (oder sich zu verweigern) bedeutet hier nicht einfach zu sprechen (oder zu schweigen). Der Sprache zuzustimmen heißt, so zu tun, als ob sich in der abgründigen Erfahrung des Stattfindens der Sprache durch die Aufhebung der Stimme dem Menschen eine andere STIMME erschlosse und mit dieser die Dimension des Seins und zugleich die tödliche Bedrohung durch das Nichts.<sup>68</sup>

Das Sprachgeschehen des Gebets verweist auf die STIMME, die nicht mehr bloßer Klang und noch nicht konkrete Bedeutung ist. Sie ist bloßes Bedeutenkönnen, Stattfinden der Sprache. Als solche eignet ihr nach Agamben eine onto-logische Dimension. Sie stößt vor in einen Urgrund des Seins, der als solcher nicht in Sprache gefasst werden kann. Der Sprache zuzustimmen heißt, dem Urgrund eine Bedeutungsdimension zuzutrauen, die gleichwohl nicht in Bedeutung «für uns», in signifikante Sprache überführbar wäre. Es bedeutet ein Sprechen in dem Bewusstsein, dass es das Sagbare nicht ohne das Unsagbare, das Leben nicht ohne den Tod gibt, und umgekehrt: Das Unsagbare und der Tod sind nicht Teil des Sagbaren und Endlichen, aber diesem als ihr Negatives immer schon eingeschrieben. Dennoch zu sprechen und dem Sprechen so angesichts des Todes zuzustimmen, ist trotz der beständigen Bedrohung durch das Nichts ein Vertrauen in eine nicht auslöschbare Bedeutung des Lebens. Es ist, in diesem allgemeinen Sinne, ein Glaube an Auferstehung.<sup>69</sup>

#### *IV. Am Ende: Die Rückkehr der Zukunft oder Der Ort der Literatur*

Die Anrede, die ohne Antwort bleiben muss, ist das einzige, das Antwort verspricht. Anlässlich des Endes des Trauerjahrs fliegt die Ich-Erzählerin wieder von Österreich nach Boston. An dem nach dem jüdischen Kalender gerechneten Jahrestag jährt sich gleichzeitig ihr letztes Zusammensein mit Jerome. Wieder sitzt sie auf der Bank im Public Garden.

Hier kann ich mit Jerome reden, und weil niemand mehr im Park ist, rede ich laut mit ihm, sage ihm, wie sehr er mir noch immer fehlt. Warum haben wir einander so sehr verfehlt? frage ich, flehe ihn an, mir ein Zeichen zu geben, daß er mich liebt, lauter sinnlose Dinge, aber wenn ich hier sitze, glaube ich mit meiner ganzen irrationalen Überzeugung an ein Wunder. Im Leben hat er mir fast jeden Wunsch erfüllt, nicht immer gleich, aber am Ende doch, deshalb kann ich es nicht akzeptieren, daß er mir diesen größten Wunsch versagt, plötzlich dazusein und zu vollenden, was wir auf Tag und Stunde genau vor einem Jahr begonnen haben. Hier kann ich ihn lieben, die Liebe schiebt sich vor alle anderen Gedanken und ist ein großes, weites Gefühl, das die Gegenwart erfüllt.<sup>70</sup>

Am Ende des Trauerjahrs ist die Gegenwart, die die Zukunftslosigkeit des Todes mit sich gerissen hatte, zurückgekehrt. Die Welt hat ihren Zusammenhang wiedergewonnen, die Stadt ist «eine einzige Landschaft aus Erinnerungen», und sie gewinnt ihre Lesbarkeit erneut oder noch immer durch den geliebten Anderen: «jede Wahrnehmung hat ihr eigenes Gewicht durch die Erinnerung an Jerome», und es ist so, «als käme er mir entgegen.»<sup>71</sup> Der Zusammenhang ist fragil. Er erschließt sich nur für eine kurze Spanne Zeit, in einem Leben wie unter einer Glaskuppel, die jederzeit zerbrechen kann. Doch innerhalb dieses fragilen Raums gibt es die Empfindung von Präsenz und Glück, und mit der Gegenwart scheint auch die Zukunft zurückgekehrt.

Der Roman endet mit dem letzten Besuch von Mutter und Tochter am Grab von Jerome während dieses Aufenthalts und einer Frage Ilanas: ob sie eine Antwort bekommen hätte. Die Frage, die auf die den Roman durchziehende Frage der Protagonistin zielt, lässt sich doppelt verstehen und ist doppelt gemeint. Sie erfordert eine inhaltliche Antwort – ob Jerome sie geliebt habe, wer er für sie war. Es ist aber auch eine Frage, die in den Spalt zwischen Tod und Leben, Sagbarem und Unsagbarem dringt und eine Antwort erhofft, die über jede signifikante Rede hinausgeht und den Bruch zu überbrücken sucht. Die Erzählerin beantwortet die Frage mit einer Geschichte, die von ihr, Jerome und Ilana handeln könnte, aber sich den Gestus des Erfundenen gibt. Sie ist den Geschichten des von Jerome verehrten russischen Journalisten und Schriftstellers Isaac Babel nachempfunden. Sie erzählt, wie eine Frau nach den Verlusten des vergangenen Jahres wieder in die Stadt des gemeinsamen Lebens fährt und mit ihrer Tochter an einem sonnigen Frühlingstag am Grab des verstorbenen Mannes steht.

Sie sprachen über ihn, die Frau redete von ihrer Liebe, die er zu Lebzeiten nicht begriffen hatte. Sie sprachen auch über ihr jetziges Leben, an dem er keinen Anteil mehr hatte, und manchmal wandten sie sich an die Inschrift

mit seinem Namen auf dem schwarzen Marmor, auf dem die Frau nicht vorkam, und fragten, hörst du uns? Ich liebe dich, sagte seine Frau, ich will, daß du mir endlich eine Antwort gibst, und die Tochter lachte und sagte, das hat er tausendmal beantwortet, aber du bist taub.<sup>72</sup>

Nach der symbolischen Zeit von drei Stunden gehen Mutter und Tochter fort und fühlen sich getröstet. Es war ihnen so, als wäre der Tote die ganze Zeit bei ihnen gewesen und hätte an ihrem Gespräch teilgenommen. Die Frau fühlte sich von ihm gehört und verstanden und war sich sicher, dass er sie liebe.

Die Geschichte bietet eine Erklärung für das neue Gefühl der Dankbarkeit und Zuversicht, das die Ich-Erzählerin nach dem Ende des jüdischen Trauerjahrs erfüllt. Es gibt andere, für den Verstand zugänglichere Erklärungen. Die Erzählerin bietet selbst eine solche an: Vielleicht bewirkt einfach die Freude über das Glück ihrer Tochter Ilana, die sich beruflich erfolgreich neuorientiert und frisch verliebt hat, auch bei ihr eine Veränderung. Für den Verstand, das «Wissen», ist der Bruch des Todes nach wie vor nicht überwindbar. Und doch wird die Erzählerin «das irrwitzige Gefühl nicht los, Jerome hätte mich erhört und das sei ein untrügliches Zeichen seiner Liebe»<sup>73</sup>.

Nicht umsonst steht diese fiktionale Erzählung am Ende. Als eine Anatomie der Trauer hat der Roman den Bruch, den der Tod markiert, ausgelotet, seine Wirkungen erforscht. Er hat gezeigt, dass der Tod als die Verneinung all dessen, was ist, immer schon anwesend war und das Sprechen durchzogen hat. So hat er den Abgrund mitten im Leben geöffnet.

Es ist nicht der Abgrund dieses oder jenes Unglücks, irgendeines Unglücks, sondern jene Finsternis, die dicht unter der Oberfläche der Wirklichkeit liegt, jenseits der Grenze des Sagbaren, dort wo das Bewußtsein aufhört und das Chaos beginnt; das Chaos, der Wahnsinn oder der Tod, wer könnte sie mit Worten benennen und unterscheiden. Es ist der Bereich, auf den die Literatur immer wieder verweist und an den jeder Versuch einer Deutung immer nur in Stück weit herankommt.<sup>74</sup>

Den Bruch kann auch die Literatur nicht überbrücken – keine Metapher, keines der Gedichte von Yeats, mit denen Jerome die Einübung in den Tod versucht hatte. Auch die fiktionale Geschichte des Endes kann ihn nicht schließen. Sie vermag aber einen Raum figurieren, der im bewusst spielerischen und darin den Abgrund nicht verdeckenden Als-ob den Spalt überwindet. Die fiktionale Geschichte wie der Roman schließen mit einem im Konjunktiv formulierten Satz, der die Wunde der versäumten Möglichkeiten, von denen der Roman handelt, offen

legt – und in der unsicheren Zuversicht, die durch die Bedrohung des Nichts gegangen ist, Heilung verspricht: «So hätte es doch sein können, nicht wahr?»<sup>75</sup>

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Anna MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst. Roman*, München 2010, 12.
- <sup>2</sup> Anna MITGUTSCH, *Erinnern und Erfinden. Grazer Poetik-Vorlesungen*, Graz – Wien 1999, 55.
- <sup>3</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 69.
- <sup>4</sup> Giorgio AGAMBEN, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt/M. 2007.
- <sup>5</sup> Vgl. zur Erkenntnisfunktion von Dichtung auch VERF., *In Wahrheit erfunden. Dichtung als Ort theologischer Erkenntnis* (ratio fidei 30), Regensburg, 2006, 87–177.
- <sup>6</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 11.
- <sup>7</sup> Die Verbindung von Zeit und Erzählung folgt hier wesentlich Paul RICŒUR, *Zeit und Erzählung* (Übergänge 18/1–3), Bd.1: *Zeit und historische Erzählung*, 1988; Bd.2: *Zeit und literarische Erzählung*, 1989; Bd.3: *Die erzählte Zeit*, 1991, München.
- <sup>8</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 5.
- <sup>9</sup> Ebd.
- <sup>10</sup> Ebd., 6–7.
- <sup>11</sup> Zur Funktion der Narrativität für die Selbstinterpretation und (ethische) Handlungsfähigkeit des Menschen vgl. Paul RICŒUR, *Das Selbst als ein Anderer* (Übergänge 26), München 1996.
- <sup>12</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 7.
- <sup>13</sup> Jürgen EBACH, *Ursprung und Ziel. Erinnerter Zukunft und erhoffte Vergangenheit. Biblische Exegesen, Reflexionen, Geschichten*, Neukirchen-Vluyn 1986, 20.
- <sup>14</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 8.
- <sup>15</sup> MITGUTSCH, *Erinnern und Erfinden* (s. Anm. 2), 7.
- <sup>16</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 7.
- <sup>17</sup> Ebd., 8.
- <sup>18</sup> Mit seiner Begriffsprägung von der «Zeit des Endes» bezieht sich Giorgio Agamben auf die paulinische Zeitkonzeption, die Zeit nicht als fortlaufenden Chronos, sondern als Kairos wahrnehmen lässt. Vgl. Giorgio AGAMBEN, *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*, Frankfurt/M. 2006.
- <sup>19</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 7.
- <sup>20</sup> Ebd., 33.
- <sup>21</sup> RICŒUR, *Das Selbst als ein Anderer* (s. Anm. 10), 197.
- <sup>22</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 34.
- <sup>23</sup> Søren KIERKEGAARD, *Die Krankheit zum Tode*, Stuttgart 1997, 87.
- <sup>24</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 34f.
- <sup>25</sup> Ebd., 43.
- <sup>26</sup> Ebd., 72f.
- <sup>27</sup> Ebd., 73.
- <sup>28</sup> Roland BARTHES, *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1970, 20.
- <sup>29</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 81.
- <sup>30</sup> Ebd., 105.
- <sup>31</sup> Ebd., 19.

- <sup>32</sup> Ebd., 125.  
<sup>33</sup> Ebd., 14.  
<sup>34</sup> Ebd., 84.  
<sup>35</sup> Ebd., 45.  
<sup>36</sup> Ebd.  
<sup>37</sup> Ebd., 21.  
<sup>38</sup> Ebd., 162.  
<sup>39</sup> Ebd., 191.  
<sup>40</sup> Ebd., 12.  
<sup>41</sup> Ebd., 25.  
<sup>42</sup> Ebd., 121.  
<sup>43</sup> Ebd., 62.  
<sup>44</sup> Ebd., 154.  
<sup>45</sup> Ebd.  
<sup>46</sup> Ebd., 155.  
<sup>47</sup> Ebd., 141.  
<sup>48</sup> Ebd., 156.  
<sup>49</sup> Roland BARTHES, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/M. 1984, 129.  
<sup>50</sup> BARTHES, *Fragmente* (s. Anm. 49), 129.  
<sup>51</sup> Vgl. VERF., *Hunger nach Liebe. Theologische Reflexionen eines säkularen Heilsversprechens*, in: Knut WENZEL (Hg.), *Lebens-Lüste. Von der Ambivalenz der menschlichen Lebensenergie*, Ostfildern 2010, 68–97.  
<sup>52</sup> Vgl. Niklas LUHMANN, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/M. 1982.  
<sup>53</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 151.  
<sup>54</sup> Vgl. zum Konzept der skeptischen Liebe Reinhard SIEDER, *Von der romantischen Liebe zur skeptischen Liebe*, in: DERS., *Die Rückkehr des Subjekts in den Kulturwissenschaften*, Wien 2004, 167–209.  
<sup>55</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 32.  
<sup>56</sup> Ebd., 32f.  
<sup>57</sup> Ebd., 174.  
<sup>58</sup> Ebd., 244.  
<sup>59</sup> Ebd., 183.  
<sup>60</sup> Ebd., 182.  
<sup>61</sup> Ebd., 175.  
<sup>62</sup> Michel DE CERTEAU, *GlaubensSchwachheit* (ReligionsKulturen 2), Stuttgart 2009, 29–31.  
<sup>63</sup> Ebd., 30.  
<sup>64</sup> MITGUTSCH, *Wenn du wiederkommst* (s. Anm. 1), 123.  
<sup>65</sup> Ebd., 199.  
<sup>66</sup> Ebd.  
<sup>67</sup> Vgl. Roland BARTHES, *Die Raubeit der Stimme*, in: DERS., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. 1990, 269–278.  
<sup>68</sup> AGAMBEN, *Die Sprache und der Tod* (s. Anm. 4), 141.  
<sup>69</sup> In diesem allgemeinen Sinne formuliert Karl Rahner ein Verständnis von Auferstehung. Vgl. Karl RAHNER, *Chancen des Glaubens. Fragmente einer modernen Spiritualität*, Freiburg i. Br. 1971, 50: «Darf ich intellektuell redlich an meine eigene «Auferstehung» glauben? Das heißt: Darf ich mein Leben darauf bauen, daß das, was mein Leben ausmacht: Freiheit, Verantwortung, Liebe, endgültige Bedeutung hat und nicht verschwindet in den Abgrund des sinnlosen Nichts? [...] Ja selbst der, der in seinen reflektierten Vorstellungen sagt, mit seinem Tod «sei alles aus», dabei aber lebt in radikaler Ehrfurcht vor der Würde des Menschen, bejaht in seiner Lebenstat, was er in seiner Theorie leugnet, eben seine «Auferstehung.»

- <sup>70</sup> MITGUTSCH, Wenn du wiederkommst (s. Anm. 1), 264f.  
<sup>71</sup> Ebd., 266.  
<sup>72</sup> Ebd., 267f.  
<sup>73</sup> Ebd., 268.  
<sup>74</sup> MITGUTSCH, Erinnern und Erfinden (s. Anm. 2), 61.  
<sup>75</sup> MITGUTSCH, Wenn du wiederkommst (s. Anm. 1), 268.