Marc Keller

STERBEHILFE ALS LIEBESTOD

Existenzielles Leiden in Literatur und Film der Gegenwart

BRILL | FINK

Sterbehilfe als Liebestod

Marc Keller

Sterbehilfe als Liebestod

Existenzielles Leiden in Literatur und Film der Gegenwart

BRILL | FINK

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: https://doi.org/10.30965/9783846769126

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Zugl. Diss. Univ. Bern, 2022

© 2025 beim Autor. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.
Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: EXIT von Benjamin Kempf © 2002 Dschoint Ventschr Filmproduktion

Korrektorat: Eveline Huber, Bern
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6912-0 (hardback)
ISBN 978-3-8467-6912-6 (e-book)

Für Evelyne und meine Eltern

Inhaltsverzeichnis

Danksagung XI

1. Einleitung 1
1.1 Ausgangslage: Rechtliche, medizinethische und literarische Problemstellung 1
1.2 Erkenntnisinteresse und Fragestellung 10
1.3 Vorgehen und Methode 15
1.4 Forschungsstand 18

2. Sterbehilfe – Formen, Regelungen und zentrale Diskurselemente .. 23
2.1 Die fünf Sterbehilfeformen und ihre Regelung in Deutschland, Frankreich und der Schweiz 23
2.2 Drei ethische Grundwerte und das existenzielle Leiden als zentrales Sterbemotiv 33

3. Der Liebestod: Geschichte eines mentalitätsprägenden Motivs 43
3.1 Antike Ursprünge und hochmittelalterlicher Liebesdiskurs 43
3.2 Formulierung der romantischen Liebe 54

4. Non à „une souffrance à venir"! Wie einst Philemon und Baucis 63
4.1 Der „pacte pour la vie" als ‚pacte pour la mort': André Gorz' *Lettre à D. Histoire d'un amour* (2006) 64
4.1.1 *Philemon und Baucis der romantischen Liebe* 66
4.1.1.1 Formulierung der Liebe – einer im reinsten Sinne romantischen 66
4.1.1.2 Krankheit, Autonomie und existenzielle Verlustangst 81
4.1.2 *Der* Lettre *im Sterbehilfediskus* 89
4.1.3 *Fazit* 94
4.2 ‚Romeo und Julia im Altersheim' – Benjamin Kempfs Kurzfilm *Exit* (2002) 95
4.2.1 *Gesamtanlage und Diskurshintergrund des Films* 97
4.2.1.1 Anlage und Inhalt des Films 97
4.2.1.2 Diskurshintergrund: Realweltliche Vorlage und Kritik an EXIT 99
4.2.2 *Zwischen Bemächtigung und Behüten – Ambivalenz des Liebestods* 108

4.2.2.1 Asymmetrisches Machtverhältnis: In den Tod genötigt? ... 108
4.2.2.2 Vor existenziellem Leid bewahrt? ... 116
4.2.2.3 Eine Frage der Perspektive – tragikomische Ambivalenz ... 122
4.2.3 *Fazit* ... 131
4.3 Liebestod in der Familie. Drei Nachkommen berichten ... 132
4.3.1 *‚Besser als Tristan und Isolde': Pierre Béguins* Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure (*2013*) ... 133
4.3.1.1 Gattung und Titel ... 133
4.3.1.2 Unterschiedliche Motivation, selbes Ziel: Der Liebestod ... 139
4.3.1.3 Fazit ... 164
4.3.2 *„Schöner können zwei Liebende nicht sterben": Nicola Bardolas* Schlemm (*2005*) ... 165
4.3.2.1 Autofiktion? Gattungstheoretische Vorüberlegungen ... 167
4.3.2.2 Sterbehilfediskurs: Krankheit und Bilanzsuizid ... 169
4.3.2.3 Der Liebestod: Zwischen Handlungsmotiv und Beschönigung ... 179
4.3.2.4 Fazit ... 195
4.3.3 *Der Liebestod als großmütterliche* idée fixe*: Johanna Adorjáns* Eine exklusive Liebe (*2009*) ... 196
4.3.3.1 ‚Dokuimagination': Zwischen journalistischer Recherche und Ästhetisierung ... 197
4.3.3.2 Diskurselemente: Krankheit, Selbstbestimmung und ‚sterbehelfende' Beratung ... 199
4.3.3.3 Der Liebestod: Hintergrund und Gestaltung ... 205
4.3.3.4 Fazit ... 224
4.4 Der Liebestod als Verkaufsschlager ... 225
4.4.1 *Liebestod im Sonderangebot – Vincent Gerbers* SuissID (*2016*) ... 225
4.4.1.1 Science-Fiction: Eine Mini-Einführung ... 226
4.4.1.2 Der assistierte Suizid als neoliberales Geschäftsmodell ... 227
4.4.1.3 Romeo und Julia als Marketing-Gag ... 235
4.4.1.4 Fazit ... 237
4.4.2 *Der vermarktete Liebestod à la Narziss: Traude Bührmanns* Cocktailstunde (*2014*) ... 238

4.4.2.1 Charlotts Sterbe- und Liebestodverlangen 239
4.4.2.2 Schein-Ode an die Freiheit und vermarkteter Liebestod 251
4.4.2.3 Fazit 270
4.5 Der gescheiterte Kleist: Einseitige Tötung statt doppelter Liebestod 271
4.5.1 *„Durch und durch opak": Jens Petersens* Bis dass der Tod (2009) 272
4.5.1.1 Der Liebestod: Ein wildromantischer Akt der Freiheit? 275
4.5.1.2 Vom doppelten Liebestod zum erweiterten Suizid 284
4.5.1.3 Fazit 296
4.5.2 *In jedem Falle ein „Unmensch"? Barbara Bronnens* Liebe bis in den Tod (2008) 298
4.5.2.1 Narratologische Gestaltung: Erzählsituation und Chronologie 299
4.5.2.2 „Die Schwerarbeit des Weiterlebens" 301
4.5.2.3 Liebestod: Schuldig im Sinne der Anklage? 305
4.5.2.4 Fazit 320

5. Wie Pyramus und Thisbe oder Tristan und Isolde: Nachsterben aus Verlustschmerz 323
5.1 „L'homme au cœur brisé" – Martin Winckler *En souvenir d'André* (2012) 323
5.1.1 *Gesamtanlage des Romans* 323
5.1.2 *„L'homme au cœur brisé" – unvermeidlicher Liebestod* 326
5.1.3 *Fazit* 335
5.2 Aus dem Leben gefallen: *Die letzte Reise* (2016) von Florian Baxmeyer und Thorsten Näter 336
5.2.1 *Gesamtanlage des Films* 336
5.2.2 *Aus dem Leben gefallen: Das Motiv des Nachsterbens* 338
5.2.3 *Fazit* 347
5.3 „Das ist nicht richtig": Ferdinand von Schirachs *GOTT* (2020) .. 349
5.3.1 *Gesamtanlage des Werks und Fragestellung* 350
5.3.2 *Existenzielles Leid und Liebestod* 353
5.3.2.1 Gärtners Leiden: Trivialisierung des Sterbewunschs oder des Todes? 353
5.3.2.2 Gärtners existenzielles Leiden 357

5.3.3 *Antagonismus – Auf wessen Seite steht eigentlich ‚GOTT'?* ... 361
5.3.3.1 Gott als Antagonist: Autorität versus Selbstbestimmung ... 363
5.3.3.2 Gott als Protagonist: Die Schöpfung der Liebe ... 376
5.3.4 *Fazit* ... 385

6. Fazit ... 387

Literaturverzeichnis ... 403
Primärwerke ... 403
Literatur ... 403
Filme ... 406
Musik ... 406
Sekundärliteratur ... 406
Printquellen ... 406
Onlinequellen ... 418

Danksagung

Bei diesem Buch handelt es sich um eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Herbstsemester 2022 an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern angenommen wurde. Zuallererst möchte ich mich bei meinem Erstbetreuer Oliver Lubrich und meiner Zweitbetreuerin Anna M. Elsner bedanken. Oliver Lubrich war von Beginn an mein Erstbetreuer, er hat mich überhaupt erst dazu ermutigt, die Dissertation in Angriff zu nehmen, und mir auch in Momenten der Selbstzweifel Zuspruch gegeben. Anna M. Elsner wurde in der Schlussphase des Doktorats meine Zweitbetreuerin, ihr Feedback war gerade im Hinblick auf die Publikation von unschätzbarem Wert. Als Vorsitzendem der Disputation möchte ich außerdem Nicolas Detering danken. Seán Williams danke ich dafür, mir während des Doktorats die Gelegenheit zu einem Gastaufenthalt an der Universität Sheffield gegeben zu haben, während dem ich den Schreiprozess forcieren konnte. Eveline Huber hat das Buchmanuskript gründlich Korrektur gelesen, wofür ich ihr herzlich danke. Dem Schweizerischen Nationalfonds möchte ich meinen Dank aussprechen für die großzügige Finanzierung der Open-Access-Ausgabe. Für die verlegerische Betreuung danke ich Andreas Knop, Catharina Krallmann und Patrick Tegethoff.

Die Promotionsphase war gekennzeichnet durch viele schöne Momente, aber auch durch die erwähnten Selbstzweifel, durch Blockaden und Frustration. Ich bin daher zutiefst dankbar, dass ich stets auf die vielfältige Unterstützung durch mein persönliches Umfeld zählen konnte. Zuallererst gelten mein Dank und meine Liebe meiner Partnerin Evelyne Kurth, meinem Mami Myriam, meinem Papi Matthias sowie meinen Brüdern Michel und Marcel. Ebenso bedanke ich mich von Herzen für die vielen wertvollen Gespräche, Anregungen und/oder das Gegenlesen von Textauszügen bei Jan-Henning Kromminga, Nina Peter, Thomas Nehrlich, Arne Scheuermann, Ruedi Ackermann, Matthias Edel, Nicole Weber, Yazid Omar und Mira Shah. Den Teilnehmer*innen des Colloquiums von Oliver Lubrich möchte ich vielmals dafür danken, die Ausarbeitung meiner Dissertation stets mit wohlwollender Kritik begleitet zu haben. Für die Zeit nach dem Doktoratsabschluss danke ich Jordan McCullough, Vanessa Rampton und Alexander Meienberger für die kollegiale und fruchtbare Zusammenarbeit im „Assisted"-Projekt, durch die ich auch verschiedene Inputs für die Publikationsfassung meiner Dissertation erhalten habe. Und auch hier gilt mein besonderer Dank Anna M. Elsner, die mir die Möglichkeit gegeben hat, mich auch über das Doktorat hinaus wissenschaftlich mit der ebenso wichtigen wie faszinierenden Thematik der Sterbehilfe zu beschäftigen.

KAPITEL 1

Einleitung

1.1 Ausgangslage: Rechtliche, medizinethische und literarische Problemstellung

Im März 2024 bestätigte das Schweizer Bundesgericht den Freispruch des pensionierten Arztes und vormaligen Vizepräsidenten der Sterbehilfeorganisation EXIT A.D.M.D. Suisse romande Pierre Beck, den das Genfer Kantonsgericht im Februar 2023 verfügt hatte.[1] Damit setzte es den höchstrichterlichen Schlusspunkt hinter ein jahrelanges juristisches Tauziehen, das hoch und nieder durch verschiedene Gerichtsinstanzen geführt worden ist.[2] Der Grund: Im April 2017 hatte Pierre Beck einem betagten Ehepaar Suizidhilfe geleistet. Während der Mann an einem terminalen Krebsleiden litt, war seine 86-jährige Gattin sowohl körperlich als auch psychisch gesund. Ihr Sterbemotiv bestand vielmehr darin, dass sie nicht alleine, ohne den Mann, mit dem sie seit über 60 Jahren verheiratet war, weiterleben wollte. Das Paar hatte deshalb den Pakt geschlossen, gemeinsam zu sterben – was Beck ihnen durch den assistierten Doppelsuizid ermöglichte.[3]

Die Anklage gegen Beck basierte auf dem Umstand, dass bei der Frau keine medizinischen Gründe für die Suizidhilfe vorgelegen haben, weshalb diese aus Sicht der Genfer Justiz nicht rechtmäßig gewesen ist. Wie aber konnte es in einem Land, in dem die Sterbehilfe bekanntermaßen einer äußerst liberalen Regelung unterliegt, überhaupt zu einem solchen juristischen ‚Pingpong'

1 Vgl. o. A.: L'ancien vice-président d'Exit Suisse romande Pierre Beck est définitivement acquitté, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 13. März 2024 (www.rts.ch/info/regions/geneve/2024/article/l-ancien-vice-president-d-exit-suisse-romande-pierre-beck-est-definitivement-acquitte-28435805.html, letzter Zugriff: 25.4.24).

2 Im Oktober 2019 wurde Beck vom Genfer Polizeigericht erstinstanzlich zu einer Geldstrafe von 2'400 Schweizer Franken bei dreijähriger Probezeit verurteilt. Dieser Schuldspruch wurde im April 2020 vom Genfer Kantonsgericht bestätigt, woraufhin Beck an das Schweizer Bundesgericht gelangte. Dieses kassierte am 9. Dezember 2021 die Verurteilung und wies den Fall zur Neubeurteilung an die Genfer Justiz zurück. Im Februar 2023 verfügte das kantonale Berufungsgericht den Freispruch, wogegen die Staatsanwaltschaft des Kantons Genf im April 2023 wiederum Rekurs einlegte und den Fall zum zweiten Mal vor das Bundesgericht brachte.

3 Vgl. Fati Mansour: A Genève, le médecin d'Exit coupable d'avoir repoussé les limites du suicide assisté, in: *Le Temps*, 17. Oktober 2019 (www.letemps.ch/suisse/geneve-medecin-dexit-coupable-davoir-repousse-limites-suicide-assiste, letzter Zugriff: 19.4.24).

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_002
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

kommen, als das es der Mediziner und Ethiker Bertrand Kiefer bezeichnete?[4] Der Grund liegt in ebendieser liberalen Regelung selbst. Das Schweizer Bundesrecht macht nämlich keine konkreten Vorgaben dazu, welche Kriterien für die Gewährung von Suizidhilfe erfüllt sein müssen. Der einzige Strafgesetzbuchartikel, auf dessen Basis sich seit den 1980er Jahren denn auch das Schweizer Modell der organisierten Suizidhilfe entwickeln konnte, ist Art. 115. Dieser stellt eine „Beihilfe zum Selbstmord" lediglich dann unter Strafe, wenn sie aus „selbstsüchtigen Beweggründen" erfolgt.[5] Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass gemäß Strafgesetzbuch jedem urteilsfähigen Menschen, unabhängig vom Vorliegen einer Krankheit, beim Suizid geholfen werden darf – sofern der*die Assistierende nicht aus egoistischen Motiven handelt (etwa mit dem Ziel der eigenen finanziellen Bereicherung), sondern im Interesse der sterbewilligen Person agiert, indem er*sie ihr etwa Unterstützung bei der Leidensbeendigung bieten möchte.

Im Fall Pierre Beck stellte der Umstand, dass die Frau gesund war, strafgesetzlich folglich kein Problem dar. Ebenfalls unbestritten war, dass er ihr aus altruistischen Motiven beim Sterben half, sodass eine Anklage auf Basis des Strafgesetzes außer Betracht fiel. Vielmehr ergab sich die Strafverfolgung aus Becks Rolle als Arzt. Denn für diese Berufsgruppe wird die Suizidhilfepraxis durch drei weitere Kodizes geregelt: Zum einen sind dies die medizinethischen Richtlinien der Schweizerischen Akademie der Medizinischen Wissenschaften (SAMW), die jeweils in die Standesordnung der Verbindung der Schweizer Ärztinnen und Ärzte (FMH) implementiert werden und so den ethischen Handlungsrahmen für fast die gesamte (eine Verbandsmitgliedschaft ist nicht zwingend) Ärzt*innenschaft bilden. Zum anderen ist das ärztliche Handeln bei der Suizidhilfe dem Heilmittelgesetz (HMG) sowie dem Betäubungsmittelgesetz (BetmG) unterstellt, da den Sterbewilligen i. d. R. eine letale Dosis des Beruhigungsmittels Natrium-Pentobarbital bereitgestellt wird, das der Verschreibungspflicht unterliegt. Die Genfer Justiz warf Pierre Beck vor, mit der Suizidhilfe für eine gesunde Person gegen die SAMW-Richtlinien verstoßen zu haben, denen zufolge eine ärztliche Suizidhilfe nur beim Vorliegen einer Krankheit als legitim erachtet werden könne.[6] Durch diese Missachtung

4 Ludovic Rocchi u. Fabiano Citroni: Acquittement du médecin d'Exit qui a aidé une octogénaire en bonne santé à se suicider, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 20. Februar 2023 (www.rts.ch/info/suisse/13801131-acquittement-du-medecin-dexit-qui-a-aide-une-octogenaire-en-bonne-sante-a-se-suicider.html, letzter Zugriff: 3.11.23).

5 Schweizerisches Strafgesetzbuch vom 21. Dezember 1937, Stand am 1. Juli 2021 (www.fedlex.admin.ch/eli/cc/54/757_781_799/de, letzter Zugriff. 9.12.2021).

6 In der strikten Version von 2004, die zum Zeitpunkt der Suizidhilfe durch Beck noch in Kraft war, musste die „Erkrankung des Patienten [...] die Annahme rechtfertig[en], dass das Lebensende nahe ist" (Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften:

seiner berufsethischen Sorgfaltspflicht hätte Beck gegen das Heilmittelgesetz verstoßen, wofür er erst- und zweitinstanzlich auch verurteilt worden ist. Das Bundesgericht jedoch verneinte in seinem Entscheid von 2021 eine Zuwiderhandlung gegen das Heilmittelgesetz, ebenso wie 2024 eine Verletzung des Betäubungsmittelgesetzes. Beide Gesetze würden allein die *medizinisch* bzw. *therapeutisch induzierte* Verschreibung der betreffenden Substanzen regeln. Im Fall einer ärztlichen Abgabe von Natrium-Pentobarbital an eine *gesunde* Person hingegen sei eine solche Indikation nicht gegeben, sodass die Gesetze keine Anwendung fänden.[7] Was die SAMW-Richtlinien betrifft, stellte das Bundesgericht im März 2024 zwar ebenfalls einen Verstoß durch Beck fest, doch kämen den berufsethischen Richtlinien eines privaten Verbandes keine Gesetzeskraft zu.[8]

Das höchste Schweizer Gericht befand somit, dass sich aus dem Bundesgesetz kein Verbot einer ärztlichen Abgabe von Natrium-Pentobarbital an eine Person ableiten lasse, die an keiner Krankheit leidet. Das Gericht betonte denn auch eigens, dass sich bei der Sterbehilfe für Gesunde „ausschließlich ethische und moralische Fragen" stellen würden.[9] Und indem Regierung und Parlament bislang darauf verzichtetet hätten, die Suizidhilfe über das Vorliegen eines egoistischen Motivs hinaus unter Strafe zu stellen, hätten sie den Menschen bewusst grundsätzlich eine große Freiheit bei der Entscheidung über ihr Lebensende gelassen.[10] Es sei nun aber „nicht Sache des Strafrichters, die

---

Betreuung von Patientinnen und Patienten am Lebensende, Basel: Gremper 2013 (https://www.samw.ch/dam/jcr:8b392d08-568d-4d1e-a8ba-55cbddf5bcc3/richtlinien_samw_lebensende.pdf, letzter Zugriff: 22.7.24), S. 9). In der überarbeiteten Version von 2018, und damit noch vor dem erstinstanzlichen Urteil gegen Beck, wurden die Kriterien liberalisiert, womit sie sich den von den Organisationen gesetzten Kriterien und damit der gängigen Praxis annäherten: Ärztliche Suizidhilfe wurde neu dann als ethisch gerechtfertigt erachtet, wenn die „Krankheitssymptome und/oder Funktionseinschränkungen des Patienten […] für diesen Ursache unerträglichen Leidens" sind (Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften SAMW: *Umgang mit Sterben und Tod*, Basel: Gremper ^{2}2019 (www.samw.ch/dam/jcr:78b58416-c3f2-445f-8767-5deb0e84b762/richtlinien_samw_sterben_und_tod_d.pdf, letzter Zugriff: 22.7.24), S. 26). Diese Liberalisierung traf jedoch, wie gleich zu zeigen sein wird, auf den Widerstand des Ärzteverbandes.

7 Siehe Bundesgericht (BGer): *Medienmitteilung. Suizidhilfe für gesunde Frau: Genfer Arzt hat Betäubungsmittelgesetz nicht verletzt. Urteil vom 13. März 2024* (*6B_393/2023*), 13. März 2024 (www.bger.ch/files/live/sites/bger/files/pdf/de/6b_0393_2023_yyyy_mm_dd_T_d_12_33_44.pdf, letzter Zugriff: 18.4.2024); sowie Bundesgericht (BGer): *Medienmitteilung. Suizidhilfe für gesunde Frau: Urteil gegen Arzt aufgehoben – Kantonsgericht Genf muss neu entscheiden. Urteil vom 9. Dezember 2021* (6B_646/2020), 9.12.2021 (www.bger.ch/files/live/sites/bger/files/pdf/de/6b_0646_2020_yyyy_mm_dd_T_d_13_32_23.pdf, letzter Zugriff: 18.4.24).

8 Vgl. o. A., L'ancien vice-président.

9 Bundesgericht, Betäubungsmittelgesetz, 2.

10 Vgl. o. A., L'ancien vice-président.

geltenden Gesetzesbestimmung besonders weit auslegen (sic), noch dazu bei einem so umstrittenen und sensiblen Thema wie der Beihilfe zum Suizid." Das Gericht fügte daher an, dass es nun „[g]egebenenfalls" am Parlament wäre, „die gesetzlichen Grundlagen für die ärztliche Abgabe von Natriumpentobarbital an eine gesunde Person den ethischen und moralischen Konzeptionen anzupassen, die in der Gesellschaft mehrheitlich geteilt werden."[11] Tatsächlich ist für eine demokratisch legitimierte Suizidhilfepraxis der gesamtgesellschaftliche Diskurs unabdingbar. Weder dürfte eine etwaige gesetzliche Regelung top-down vom Parlament erfolgen, ohne dabei gesellschaftliche Werthaltungen zu berücksichtigen, noch sollte die Suizidhilfepraxis allein durch die Berufsordnung der Ärzt*innenschaft oder die selbstgesetzten Kriterien privater Sterbehilfeorganisationen definiert werden – wenngleich Letztere, die die Suizidhilfepraxis von Beginn an grundlegend prägten, stets weitergefasst waren als die SAMW-Richtlinien und damit eher der liberalen gesellschaftlichen Grundhaltung entsprechen.[12] Der Fall Pierre Beck und insbesondere das Bundesgerichtsurteil 2024 haben die Suizidhilfedebatte in der Schweiz tatsächlich neu lanciert: Zum einen wird die von Regierung und Parlament bis anhin verneinte Frage wieder diskutiert, ob es eine gesetzliche Regulierung der liberalen Praxis braucht, um klarer festzulegen, unter welchen Umständen (ärztliche) Suizidhilfe geleistet werden darf und dadurch Rechtssicherheit zu schaffen; zum anderen, und damit zusammenhängend, stellt sich die Frage, ob auch gesunden Person unter bestimmten Voraussetzungen das Recht zustehen soll, ärztlich begleiteten Suizid zu beanspruchen, womit nicht nur die SAMW-Richtlinien ausgeweitet werden müssten, sondern bspw. sogar die von EXIT Suisse romande selbstgesetzten Kriterien noch weiter zu liberalisieren wären.

Letzteres war denn auch genau der Grund, weshalb Pierre Beck seine Verurteilung bis vor das Bundesgericht weiterzog. Selbstredend war er sich jederzeit bewusst, nicht im Rahmen der SAMW-Richtlinien agiert und auch die EXIT-internen Vorgaben überschritten zu haben, die die Gewährung einer Suizidhilfe an das Vorliegen eines *unerträglichen körperliches oder psychischen Leidens* knüpften, verursacht durch *Krankheit oder Behinderung*. Da dies im Fall der Frau nicht gegeben war, hatte Beck bereits 2019 im Rahmen des erstinstanzlichen Prozesses eingeräumt, er habe „un peu outrepassé les critères de l'assistance au suicide".[13] Eben diese Kriterien wollte er aber zur Diskussion

11 Bundesgericht, Betäubungsmittelgesetz, 2.

12 Diese Grundhaltung wird immer wieder durch Umfragen belegt.

13 Adrien Krause: Pas de suicide assisté sans maladie, confirme la justice genevoise, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 18. Oktober 2019 (www.rts.ch/info/suisse/10791518-pas-de-suicide-assiste-sans-maladie-confirme-la-justice-genevoise.html, letzter Zugriff: 9.12.2021).

stellen. In einem Interview mit Radio Télévision Suisse (RTS) erklärte er, weshalb er der Frau beim Suizid assistierte, obwohl weder ein körperlich noch ein psychisch unerträgliches Leiden vorgelegen habe: „C'était un autre type de souffrance, ce qu'on appelle une souffrance existentielle. Cette dame souffrait intensément de la perte imminente de son mari."[14] Angesichts ihrer Entschlossenheit sei er zur Erkenntnis gelangt, dass die Sterbehilfe der einzige Weg sei, um sie vor einem grausameren Suizid zu bewahren, wie er dem Polizeigericht erklärte: „Cette dame était très déterminée, très carrée […]. Elle avait fait le choix de mourir avec son mari. Elle ne supportait pas l'idée de vivre sans lui. Plusieurs fois, elle a souligné qu'elle se suiciderait de toute façon, si on ne lui permettait pas de mourir en même temps que son conjoint."[15] Mit dem *existenziellen Leiden* führt Beck also eine dritte Leidensform an, die als unerträglich erlebt werden und zu einem Sterbewunsch führen kann, auch wenn die betreffende Person medizinisch betrachtet gesund ist. Er ging den juristischen Weg daher in der Überzeugung, dass die Richtlinien für die Suizidhilfe zu eng gefasst seien und entsprechend erweitert werden müssten.

Das Bundesgericht hat in dieser Frage im März 2024 also bewusst auf eine eindeutige Stellungnahme verzichtet, um einem demokratischen Aushandlungs- und Gestaltungsprozess der Suizidhilfe Raum zu lassen. Deren zentralen Akteure haben sich bereits kurz nach dem ersten Bundesgerichtsurteil im Dezember 2021 eindeutig positioniert, allerdings mit völlig unterschiedlichen Stoßrichtungen. Die größte Sterbehilfeorganisation des Landes, EXIT Deutsche Schweiz, passte per Januar 2022 ihre Statuten an und hielt in „Art. 2 Zweck" neu fest: „EXIT engagiert sich für den Altersfreitod und setzt sich dafür ein, dass betagte Menschen einen erleichterten Zugang zum

14 Radio Télévision Suisse (RTS): *19h30. Pierre Beck. „C'était une souffrance existentielle. J'étais certain de leur demande et de leur détermination"*, 10. Oktober 2019 (www.rts.ch/play/tv/19h30/video/pierre-beck-cetait-une-souffrance-existentielle--jetais-certain-de-leur-demande-et-de-leur-determination-?id=10775417, letzter Zugriff: 22.4.24).

15 O. A.: Genève: le vice-président d'Exit Suisse romande jugé pour avoir aidé une femme en bonne santé à mourir, in: *Le Nouvelliste*, 14. Oktober 2019 (www.lenouvelliste.ch/sante/geneve-le-vice-president-d-exit-suisse-romande-juge-pour-avoir-aide-une-femme-en-bonne-sante-a-mourir-873571, letzter Zugriff: 11.1.21). Beck leistete der Frau Sterbehilfe, weil er die Tragweite des existenziellen Leidens erkannte. Er überzeugte sich von der Schwere des Leidens und der Konstanz des Sterbewunsches, indem er über zwei Jahre hinweg zwei persönliche und mehrere telefonische Gespräche mit dem Paar führte. Bereits 2015 hatte die Frau ihren Willen, ihren Mann nicht überleben zu wollen, auch notariell festhalten lassen (vgl. Fabiano Citroni: Le vice-président d'Exit Suisse romande condamné en appel après un suicide assisté, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 30. April 2020 (www.rts.ch/info/suisse/11288726-le-vicepresident-dexit-suisse-romande-condamne-en-appel-apres-un-suicide-assiste.html, letzter Zugriff: 12.12.21)).

Sterbemittel haben sollen." Dies bedeutet, dass der Verein seine „Mitglieder bei der Durchsetzung ihres Selbstbestimmungsrechts auch generell bei Leiden in und am Alter unterstütz[en]" will, wobei ausdrücklich „auch den psychosozialen Aspekten Rechnung getragen werden" soll.[16] Auch medizinisch nicht ernsthaft Erkrankte sollen also sterben dürfen, wenn sie ihr Leben, vor allem altersbedingt, als unerträglich erfahren, wobei psychosoziale – hier synonym für Becks ‚existenzielle' – Leidenserlebnisse als legitimer Grund erachtet werden. Die exakt gegenläufige Entwicklung nahm die Vertretung des anderen Hauptakteurs: Die Ärztekammer der FMH übernahm im Mai 2022 die SAMW-Richtlinien „Umgang mit Sterben und Tod" in ihre Standesordnung. Die Richtlinien wurden zwar bereits 2018 formuliert, mussten 2021 jedoch überarbeitet werden, da sie von der Ärztekammer wegen des für zu liberal erachteten, weil das subjektive Leiden des*der Sterbewilligen fokussierenden, Passus zur Suizidhilfe abgelehnt wurden: „Die Krankheitssymptome und/oder Funktionseinschränkungen des Patienten *sind für diesen* Ursache unerträglichen Leidens".[17] Neben einer stärkeren Gewichtung der medizinischen Diagnose- und Prognosestellung[18] beziehen die überarbeiteten Richtlinien nun erstmals auch explizit Stellung in der hier diskutierten Frage: „Ethisch nicht vertretbar im Sinn dieser Richtlinien ist Suizidhilfe bei gesunden Personen."[19] An diese Richtlinie hat sich seither fast die gesamte Ärzt*innenschaft in der Schweiz zu halten, will sie keine standesrechtlichen Sanktionen riskieren. EXIT reagierte darauf in einer Stellungnahme und kritisierte neben weiteren Punkten insbesondere den Umstand, dass „die psychosozialen Faktoren, unter denen gerade Hochbetagte zusätzlich leiden", „[g]ar nicht erwähnt werden". Mit der Vorgabe, „gesunden Personen" keine Suizidhilfe zu leisten, werde „der Altersfreitod/Bilanzsuizid kategorisch ausgeschlossen", was das individuelle Selbstbestimmungsrecht verletzen würde: „Grundsätzlich gilt: Nur der leidende Mensch selbst kann beurteilen, ob für ihn sein Leiden unerträglich ist."[20] Der

16 EXIT Deutsche Schweiz: *Wie engagiert sich EXIT für den erleichterten Altersfreitod*?, ohne Datum (www.exit.ch/altersfreitod/, letzter Zugriff, 26.6.22).

17 SAMW, *Umgang mit Sterben und Tod*, 26 (Hervh. M. K.). Siehe dazu auch Kap. 2 dieser Arbeit.

18 Neu lautet die betreffende Stelle: „Die Krankheitssymptome und/oder Funktionseinschränkungen des Patienten sind schwerwiegend, *was durch eine entsprechende Diagnose und Prognose zu substantiieren ist*. Sie sind für ihn Ursache unerträglichen Leidens." Dies.: *Umgang mit Sterben und Tod* (*2018, angepasst 2021*), Basel: Gremper 2022, S. 26 (Hervh. M. K.).

19 Ebd., 27.

20 EXIT Deutsche Schweiz: *Ärzteorganisationen wollen die Suizidhilfe erschweren*, 4. Mai 2022 (exit.ch/artikel/aerzteorganisationen-wollen-die-suizidhilfe-erschweren, letzter Zugriff: 26.6.22).

Verein ERAS (Echtes Recht auf Selbstbestimmung) hat im November 2023 sogar eine Strafanzeige wegen Amtsanmaßung (eventualiter Amtsmissbrauch) und Nötigung gegen die FMH und die SAMW gestellt: Mit ihren Richtlinien würden sie „eine hoheitlich-gesetzgeberische Rolle ein[nehmen], die ihnen nicht zusteht", indem sie „ihre eigene Weltanschauung über geltendes Recht und kantonale sowie höchstrichterliche Rechtsprechung" stellen und die Ärzt*innenschaft „zwingen" würden, „sich den rechtswidrigen Ethik-Richtlinien der SAMW zu unterwerfen".[21] Besonderer Kritikpunkt ist der Umstand, dass „die Beschuldigten unter Vorspiegelung der entsprechenden Kompetenz" mit ihrem Verbot der Abgabe von Natrium-Pentobarbital an gesunde Personen versuchen würden, „dem Arzt eine Handlung zu verbieten […], die nach der Rechtsordnung gültig ist."[22] Die Debatte, wie mit dem Sterbewunsch gesunder Menschen umzugehen ist, wird damit an verschiedenen Fronten mit teilweise unversöhnlich erscheinenden Positionen geführt.

Weshalb nun dieser juristische und medizinethische Auftakt in eine literaturwissenschaftliche Qualifikationsschrift? Führen wir uns den Fall Pierre Beck nochmals vor Augen: Der Arzt wollte ein Bewusstsein dafür schaffen, dass das Leiden an einer körperlichen oder psychischen Erkrankung als Bedingung für eine Suizidhilfe zu eng gefasst sei. Im konkreten Fall vertrat er die Ansicht, „qu'il faut aller au-delà de cette frontière tant la volonté du couple de partir ensemble est importante".[23] Die Prozesse verhandelten damit nicht nur generell die Frage, ob einer *gesunden* Person, die ihren Lebenswillen verloren hat, das Recht auf Suizidhilfe zustehen soll. Im Zentrum stand konkret auch Becks Anliegen, dem Sterbewunsch einer Frau entsprechen zu dürfen, „qui exprimait une souffrance existentielle *à l'idée de devenir veuve*", um so einen „suicide en couple" zu ermöglichen.[24] Angesichts des bevorstehenden Todes ihres Mannes erkannte Beck bei der Frau ein existenzielles Leiden, das seiner Überzeugung nach als dritte Form eines unerträglichen Leidens zu einer Freitodbegleitung

21 ERAS (Echtes Recht auf Selbstbestimmung): *Medienmittelung. Strafanzeige gegen Ärztevereinigung FMH und Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften (SAMW) wegen Amtsanmassung und Nötigung eingereicht*, 7. November 2023 (www.verein-eras.ch/docs/4da054b0415ed4b4d53ff5315cd6b1fb_2023-12-07_-_MM_ERAS_.pdf, letzter Zugriff: 22.4.24).

22 Dies.: *Strafanzeige gegen die Stiftung Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften (SAMW) und den Verein FMH Verbindung der Schweizer Ärztinnen und Ärzte*, 23. November 2023 (www.verein-eras.ch/docs/581c6e21ce60e1aafd72948b7187425e_2023-11-23,_strafklage_verein_eras_et_al_gegen_samw_und_fmh_wegen_tatvorwurf_amtsanmassung_stgb_287,_ev._amtsmissbrauch_stgb_312,_sowie_nötigung__stgb_181.pdf, S. 26, letzter Zugriff: 22.4.24).

23 Citroni, Le vice-président d'EXIT Suisse romande.

24 Mansour, suicide assisté (Hervh. M. K).

berechtigen und Paarsuizide ermöglichen soll. Dem steht die Auffassung der Genfer Justiz entgegen. Das Polizeigericht ordnete die Situation der Frau so ein, dass „il s'agissait davantage d'une angoisse profonde, l'anticipation d'un veuvage qui n'avait pas commencé et des douleurs qui lui seraient liées. ‚Un cas de figure qui sort des critères admissibles.'"[25] Anders als Beck wertete das Gericht das emotionale Erleben der Frau nicht als *Leiden von existenzieller Tragweite*, sondern lediglich als *große Angst vor den Verlustschmerzen*, die ihr aber *erst noch bevorstehen würden*. Das Gericht bestritt das negative emotionale Erleben der Frau also nicht, anerkannte es aber nicht als unerträgliches Leiden, das eine Freitodbegleitung legitimieren würde. Assistierte Paarsuizide können demnach nicht rechtmäßig sein, wenn nicht *beide* ein körperliches und/oder psychisches Leiden aufweisen. An dieser Stelle betritt nun endlich der erste Schriftsteller die Bühne. Denn am Tag des erstinstanzlichen Prozesses gegen Beck äußerte sich der Schweizer Autor Daniel de Roulet in einem RTS-Interview zum Fall: „C'est un couple amoureux qui décide de mourir ensemble. En tout cas, dans la littérature, il n'ya que ça. C'est Paul et Virginie, c'est Roméo et Juliette. Enfin, je veux dire, on a parfaitement le droit, quand on a 85 ans et que son mari s'en va, de dire qu'on veut partir avec lui."[26] Beck erhält also Rückendeckung durch de Roulet, der das existenzielle Leiden der Frau ebenfalls als legitimen Grund für eine Suizidhilfe anerkennt. Der Wunsch, in dieser Situation gemeinsam zu sterben, wird in seinen Worten als derart intuitiv einsichtig markiert („on a parfaitement le droit"), dass er nachgerade ein Naturrecht darzustellen scheint. Seine Haltung begründet der Schriftsteller bezeichnenderweise mit der Literatur, konkret mit Shakespeares Bearbeitung eines Motivs, das sich seit der Antike „als eine der hartnäckigsten Denkfiguren in unserem kulturellen Bildrepertoire bewährt"[27] hat: dem Liebestod.[28] Dieser bezeichnet zum einen, wie im Fall des Genfer Paars, das *gemeinsame* Sterben

25 Ebd.

26 Radio Télévision Suisse (RTS): *L'invité de La Matinale – Daniel de Roulet et son livre sur le décès programmé de sa mère*, 17. Oktober 2019 (www.rts.ch/audio-podcast/2019/audio/l-invite-de-la-matinale-daniel-de-roulet-et-son-livre-sur-le-deces-programme-de-sa-mere-25078476.html, letzter Zugriff 22.4.24), 1:52–2:08 [meine Transkription].

27 Elisabeth Bronfen: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt a. M. 2004, S. 24.

28 Gut eine Woche nach de Roulets Liebestodreferenz im Fall Beck war eine solche auch in der Zeitschrift *L'Illustré* zu lesen, die dem Ehepaar einen Beitrag widmete: „Un couple amoureux qui avait décidé depuis toujours, comme Roméo et Juliette, de n'être jamais séparés, quel que soit leur destin." (Robert Habel: Avec Exit, pour ne pas survivre à son mari Francis, in: *L'Illustré* 25. Oktober 2019 (www.illustre.ch/magazine/exit-ne-survivre-mari-francis, letzter Zugriff: 22.4.24)). Nach Becks Freispruch durch das Genfer Berufungsgericht 2023 kommentierte auch der Journalist Mohamed Musadak, die Affäre sei „un peu l'histoire de Roméo et Juliette ou Marc Antoine et Cléopâtre, sauf que ça se

zweier Liebender, die einander nicht überleben wollen – das existenzielle Leiden besteht also im *drohenden* Verlust. Zum anderen meint er das *Nachsterben* infolge des bereits eingetretenen Todes – das existenzielle Leiden ist also ein *erlebter* Verlust. Diese zweite Variante des Liebestods führte ein anderer Literat bereits 2012 argumentativ im Diskurs an. In seinem Essay *Wem gehören wir eigentlich? Ein Plädoyer* beschreibt Martin Walser das existenzielle Leiden des Hinterbleibens, um Sterbehilfe zu legitimieren:

> Ein vorstellbarer Grund darf sein: Zwei Menschen haben lange zusammengelebt, dann stirbt einer, dann ist der Überlebende nicht mehr am Weiterleben interessiert. Der oder die Gestorbene fehlt Tag und Nacht. Alle Bewegungen und Wörter, die aus der Gemeinsamkeit stammen, haben plötzlich keinen Sinn mehr. Man kann zugeben, dass man, als der oder die jetzt Fehlende noch lebte, nicht ermessen konnte, wie wichtig es war, zu zweit zu sein. Alles verläuft jetzt ins Leere. Man müsste sprachlos werden. Bewegungslos. Sinnlos ist man schon. Das ist der genaueste Ausdruck der Sinnlosigkeit, dieses Alleingelassenwerden nach sehr langer Zeit. Der fehlende Mensch ist auf eine geisterhafte Weise gegenwärtig. Aber eben negativ gegenwärtig. Als Mangel.[29]

Walser zitiert dabei auch aus seinem Roman *Ein liebender Mann* (2009): „Es gibt das Paradies. Zwei füreinander. Es gibt die Hölle. Einer fehlt." Dieser antithetische Parallelismus bringt durch das metaphorische Gegensatzpaar Paradies/Hölle die Fallhöhe des Verlusts sowie das existenziell brennende Gefühl der Einsamkeit zum Ausdruck. Schließlich verteidigt er den assistierten Freitod in dieser Situation explizit: „Jetzt frage ich: Warum darf, wer übrig bleibt, nicht sagen: So will ich nicht leben? Warum muss diese Trennung ertragen werden? Warum dieser Schmerz? Diese Sehnsucht, die aus tausend Anlässen wieder und wieder erwacht! Warum darf, wer übrig bleibt, nicht sagen: Nein, danke."[30]

⁘

Vor dem Hintergrund des jahrtausendealten Liebestodmotivs erstaunt es nicht, dass zwei Schriftsteller sich gerade zu diesem Aspekt in die Sterbehilfedebatte eingeschaltet haben. Wie sehr die Frage des existenziellen Leidens nicht nur eine juristische, politische oder medizinethische, sondern immer auch eine künstlerische ist, wird Gegenstand dieses Buches sein.

---

passe à une autre époque et que les protagonistes ont dépassé les quatre-vingts printemps" (Rocchi u. Citroni, Acquittement).

29 Martin Walser: Wem gehören wir eigentlich? Ein Plädoyer, in: Hans Wehrli et al. (Hg.): *Der organisierte Tod. Sterbehilfe und Selbstbestimmung am Lebensende – Pro und Contra*, Zürich: Orell Füssli 2012, S. 204–207, hier 206.

30 Ebd.

1.2 Erkenntnisinteresse und Fragestellung

Seit der Jahrtausendwende ist die Sterbehilfe in immer mehr Ländern rund um den Globus zu einer kontrovers diskutierten Problemstellung geworden: Hat der Mensch ein Recht auf den ‚eigenen Tod'? Darf ihm eine Drittperson – sei es eine Ärztin, der Ehepartner oder das Mitglied einer Sterbehilfeorganisation – dabei helfen, sein Leben zu beenden? Und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen? Die Frage nach einem ethisch sensiblen Umgang mit dem ‚selbstbestimmten Sterben' beschäftigt Ärztevereinigungen, Sterbehilfeorganisationen, Palliativverbände und Ethikkommissionen ebenso wie zahlreiche akademische Disziplinen – neben Medizinethik vor allem Rechtswissenschaft, Moralphilosophie, Theologie, Soziologie und Psychologie/Psychiatrie. Ausgetragen werden die Debatten nicht nur massenmedial, sondern auch in Gerichtssälen sowie nationalen und subnationalen Parlamenten verschiedener Länder. Der Sterbehilfediskurs ist damit typisch für die wertepluralistische Postmoderne, „in der sich ethische Grundsätze in gesellschaftlicher Auseinandersetzung herausbilden".[31]

An diesem komplexen Aushandlungsprozess partizipieren in zunehmendem Masse auch die erzählenden Künste. Den Ausgangspunkt dieser Studie bildete denn auch der Befund, dass seit der Jahrtausendwende allein in deutscher, französischer und englischer Sprache unzählige Prosa- und Theatertexte zum Thema erschienen sind, womit sich „von einer eigentlichen Konjunktur der Sterbehilfe-Literatur sprechen" lässt.[32] Ein Blick auf das Medium Film offenbarte zudem, dass in diesem Zeitraum auch für Kino und Fernsehen eine überaus starke Häufung thematisch einschlägiger Werke zu verzeichnen ist. Und diese reichhaltige künstlerische Produktion, die selbstredend nicht auf die drei genannten Sprachen beschränkt bleibt,[33] ist bis dato ungebrochen

31 Jutta von Zimmermann: Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft, in: Dies. u. Britta Salheiser (Hg.): *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin: Duncker & Humblot 2006 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 25), S. 9–23, hier 21.

32 Marc Keller: Tod auf Verlangen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Februar 2015 (www.nzz.ch/feuilleton/buecher/tod-auf-verlangen-ld.742963, letzter Zugriff: 31.5.24).

33 Die von Prof. Dr. Anna M. Elsner an der Universität St. Gallen geleitete Forschungsgruppe „Assisted Lab", der auch der Autor dieser Studie angehört, hat im März 2024 das „Living Archive of Assisted Dying" lanciert, ein Online-Datenarchiv, in dem sprach- und länderübergreifend alle nach der Jahrtausendwende erschienenen einschlägigen Werke – neben Literatur, Film und Theater u. a. auch Musik, bildende Künste oder Radioformate – enzyklopädisch gesammelt und mit Belegen ihrer gesellschaftspolitischen Wirkung versehen werden (vgl. www.assistedlab.ch).

und reicht von Laientheatern[34] über im eigenen nationalen und sprachlichen Kontext rezipierte Hörspiele[35] bis hin zu den Werken international etablierter Kunstschaffender. Zu Letzteren gehören bspw. Romane wie Edward St Aubyns *Mother's Milk* (2006), Daniel Kehlmanns *Ruhm* (2009) oder Michel Houellebecqs *La Carte et le Territoire* (2010) – der 2022 mit den Zeichnungen von Louis Paillard auch als Graphic Novel erschienen ist –, Dramen wie Lukas Bärfuss' *Alices Reise in die Schweiz* (2005) oder Spielfilme wie Alejandro Amenábars *Mar adentro* (2004), Clint Eastwoods *Million Dollar Baby* (2004), Michael Hanekes *Amour* (2012) – von Karin Henkel letztes Jahr auf die Bühne der Salzburger Festspiele gebracht – oder François Ozons *Tout s'est bien passé* (2021), der Verfilmung von Emmanuèle Bernheims gleichnamiger Erzählung von 2013.

Vom ursprünglichen Vorhaben dieser Studie, eine möglichst umfassende Analyse der literarischen und cineastischen Auseinandersetzung mit der Sterbehilfe zu leisten, musste angesichts der Fülle der Werke rasch wieder Abstand genommen werden. Stattdessen kristallisierte sich beim Blick auf die Bearbeitungen in deutscher und französischer Sprache ein besonders häufig wiederkehrendes Motiv heraus, das geradezu nach einer vertieften literaturwissenschaftlichen Betrachtung verlangte: der Liebestod. Konkret nämlich verhandeln mehrere Werke die Geschichte von Paaren, die mit der schweren Erkrankung des*der einen von ihnen konfrontiert sind und einander nicht überleben wollen. Diese Situation mündet entweder in ihrem gemeinsamen Suizid oder in das Nachsterben des*der Hinterbliebenen, wenn der*die Erkrankte bereits verschieden ist. Die Werke setzen sich so mit einem spezifischen Aspekt der realweltlichen Suizidhilfeproblematik auseinander, dem auch die vorliegende Untersuchung nachspüren will: der Frage, wie mit dem Sterbewunsch derjenigen umzugehen ist, die selbst nicht ernsthaft körperlich oder psychisch erkrankt sind, sondern dem *existenziellen Leiden* entgehen möchten, das der erlebte oder drohende Verlust des*der Intimpartners*in bewirkt.

Der Fall Pierre Beck hat einleitend bereits veranschaulicht, wie unterschiedlich die Auffassungen darüber sind, ob ein solches Leiden als unerträglich zu werten ist und dadurch zu einer Sterbehilfeleistung berechtigen soll oder nicht. Tatsächlich ist die Beurteilung eines entsprechenden Erlebens

34 Die Theatergruppe GaukeLaien Aarau bspw. brachte 2024 mit *Plan 75 – Beeilt euch und sterbt endlich* eine Schweizer Adaption des japanischen Spielfilms *Plan 75* (2023) auf die Bühne.

35 Ebenfalls ein Beispiel aus der Schweiz ist Lisa Stadlers *Frau Hegnauer kommt* aus dem Jahr 2008 (aufrufbar unter folgendem Link: www.srf.ch/audio/hoerspiel/frau-hegnauer-kommt-von-lisa-stadler?id=12499572, letzter Zugriff: 24.5.24).

durch Dritte weit weniger intuitiv als bspw. beim Vorliegen einer schweren, in absehbarer Zukunft zum Tode führenden körperlichen Erkrankung. Die Ethikerin Claudia Bozzaro reflektiert das Konzept des „unerträglichen Leidens" als Kriterium für die ärztliche Suizidhilfe denn auch kritisch. Sie verweist darauf, dass präzise Definitionen fehlten, und dass das, was ein Mensch als ‚unerträglich' erfahre, ebenso subjektiv sei wie die Beurteilung von ‚Leiden'. Dies führe „zu Problemen, denn ein Arzt muss das ‚unerträgliche Leiden' möglichst sicher feststellen, um lege artis […] einer Lebensbeendigung auf Verlangen oder einem ärztlich assistierten Suizid zuzustimmen". So seien zwar „Symptome und Situationen denkbar, die die meisten Menschen als leidvoll oder unerträglich bewerten würden", es gebe „aber auch eine große Grauzone, in der diese intersubjektive Evidenz fehlt".[36] Mit Blick auf Länder, die bereits länger eine liberale Suizidhilfepraxis kennen, konstatiert Bozzaro, dass in den Niederlanden auch „soziale, existenzielle[37] und spirituelle Zustände, die als unerträglich leidvoll geschildert werden, […] zunehmend als legitimierend für die Sterbehilfe im Einzelfall akzeptiert" würden. Auch EXIT Deutsche Schweiz habe sich zum Ziel erklärt, „auch älteren Menschen, die nicht krank sind, Hilfe beim Suizid leisten zu können".[38] Gerade die Erweiterung des Leidensbegriffs „auf psycho-existenzielle, soziale und spirituelle Leidenserlebnisse", so Bozzaro weiter, würde „noch deutlicher [zeigen], wie schwierig die intersubjektive Vermittelbarkeit des subjektiven Leidens ist."[39] Für einen ethisch sensiblen Umgang mit Sterbewünschen ist jedoch entscheidend, dass Dritte das ihnen zugrundeliegende Leiden möglichst genau nachvollziehen können, was gerade im Fall eines existenziellen Leidens Herausforderungen mit sich bringt, da es wegen der fehlenden Krankheit weniger intuitiv fassbar ist. Bozzaro streicht denn auch die Notwendigkeit heraus, sich als Gesellschaft Klarheit darüber zu schaffen, worin das Wesen eines bestimmten Leidens besteht und wie darauf reagiert werden soll:

> Wie die Gesellschaft über Leiden denkt und wie sie mit Leidenden umgeht, beeinflusst daher das Erleben und die Interpretation des individuellen Leidens. Es ist daher eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe zu diskutieren und zu definieren, wo die Grenzen des Leidenslinderungsauftrags der Medizin gesetzt werden sollten.[40]

---

36 Claudia Bozzaro: Ärztlich assistierter Suizid: Kann „unerträgliches Leiden" ein Kriterium sein? in: *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 140 (2015), S. 131–134, hier 132.

37 Bozzaro definiert „psycho-existenzielle Leidenserlebnisse" gemäß Fachliteratur u. a. als „ein Gefühl von Sinnlosigkeit, die Angst, anderen zur Last zu fallen, Abhängigkeit, Angst vor dem Tod, Kontrollverlust, Einsamkeit oder ein Gefühl von Isolation" (ebd.).

38 Ebd.

39 Ebd., 133.

40 Ebd., 134.

Die Primärwerke, aus denen sich das Corpus der vorliegenden Studie zusammensetzt, partizipieren an diesem Aushandlungsprozess um das ‚Leiden', konkret um das existenzielle Leiden, das sich aus dem erlebten oder drohenden Verlust des*der Geliebten in einer romantischen Zweierbeziehung speist. Es sind vor allem Werke aus Deutschland und der Schweiz, aber auch aus Frankreich, die sich dieses spezifischen Aspekts im Untersuchungszeitraum von 2000 bis 2020 angenommen haben: Das früheste legten die beiden Schweizer Benjamin Kempf (Regie) und Jann Preuss (Drehbuch) 2002 mit ihrem Kurzfilm *Exit* vor, das jüngste stammt aus der Feder des deutschen Erfolgsautors Ferdinand von Schirach: das Bühnen- und TV-Drama *GOTT* (2020).[41]

Für die Aufnahme in das Primärcorpus, das ich in Kapitel 1.3 noch etwas genauer vorstellen werde, konnten lediglich Werke berücksichtigt werden, in denen dem durch das existenzielle Leiden am Verlust des*der Geliebten ausgelöste Sterbewunsch eine tragende Funktion zukommt: sei es für die Entwicklung der Handlung innerhalb der Diegese oder für die ethische Beurteilung der Sterbehilfethematik im Rezeptionsakt. Nicht einbezogen werden konnten Texte und Filme, in denen die Krankheit und der Verlust des*der Geliebten zwar ebenfalls eine Rolle spielen, die Frage eines dadurch verursachten existenziellen Leidens und Sterbewunsches jedoch gar nicht oder nur sehr am Rande greifbar wird. Zum einen ist dies wiederholt der Fall in Werken, die sich primär mit der *Tötung* des*der kranken Geliebten durch den*die Partner*in beschäftigen. Besonders prominent tut dies etwa Hanekes Spielfilm *Amour*, der am Ende zwar andeutet, dass Gatte Georges sich ebenfalls das Leben nehmen wird, nachdem er seine schwerkranke Gattin Anne mit einem Kissen erstickt hat, der das Motiv des Nachsterbens aber nicht eingehender beleuchtet. Zum anderen wird in zahlreichen Werken der Verlust des geliebten Menschen zwar als *einer* von mehreren Gründen genannt, aus denen die betroffene Figur ihr Leben als nicht mehr lebenswert empfindet, ohne ihn jedoch als Auslöser eines für den Suizid unmittelbar ursächlichen existenziellen Leidens zu behandeln. Auch diese Werke konnten in der vorliegenden Studie keine

41 Die Produktion riss auch danach nicht ab. 2023 veröffentlichte die französische Autorin Émilie Frèche den Roman *Les amants du Lutetia*. Dieser verhandelt den Fall des Ehepaars Georgette et Bernard Cazes, das sich 2013 im Hotel Lutetia gemeinsam das Leben genommen und damit die Sterbehilfedebatte in Frankreich befeuert hatte. Der Fall wurde erst jüngst wieder in die Debatte eingespeist durch ein Meinungsstück ihres Sohnes in der Tageszeitung *Le Monde* (vgl. Jérôme Cazes sur la fin de vie: „Mes parents sont morts effarés de l'indifférence de la collectivité à leur égard", in: *Le Monde*, 10. April 2024 (www.lemonde.fr/idees/article/2024/04/10/jerome-cazes-sur-la-fin-de-vie-mes-parents-sont-morts-effares-de-l-indifference-de-la-collectivite-a-leur-egard_6226924_3232.html, letzter Zugriff: 25.4.24).

Berücksichtigung finden, etwa Houellebecqs *La carte et le territoire*. Aufgrund seiner Darmkrebserkrankung suizidiert sich der Vater des Protagonisten mithilfe der fiktiv-verfremdeten Schweizer Sterbehilfeorganisation Dignitas. Dass existenzielle Leidenserlebnisse für den Sterbewunsch des Vaters zumindest am Rande mitursächlich gewesen sein dürften, legen die Beschreibungen seiner schneidenden Einsamkeit nahe – zunächst allein in seinem viel zu großen Haus, später im Pflegeheim –, die die triste Krönung einer jahrzehntelangen Vereinsamung zu bilden scheint, die er nach dem Suizid seiner Frau empfunden haben musste: „Je n'ai connu aucune autre femme …' dit son père d'une voix atone. ‚Aucune autre, absolument. Je n'ai même pas éprouvé le désir.'"[42]

Die Frage, wie mit dem drohenden oder erlebten Verlust des*der Geliebten in einer exklusiven Zweierbeziehung umzugehen ist, beschäftigt die Literatur schon seit Jahrtausenden. In unzähligen Bearbeitungen hat sie seit der Antike motivisch das vorgeprägt, was später als Liebestod begrifflich gefasst werden sollte.[43] Die literarischen und filmischen Werke der Gegenwart, die sich dieser Problemstellung im Kontext der Sterbehilfe annehmen, schreiben sich damit ein in eine reichhaltige Motivgeschichte und treten in Beziehung zu einem kulturellen Muster, das in ihnen und durch sie wirkt. Bei der Analyse der Werke steht denn jeweils auch das wechselseitige Beziehungsgeflecht von Sterbehilfe-Stoff und Liebestod-Motiv im Fokus. Einerseits bewegt sich die Richtung des Erkenntnisinteresses vom Stoff zum Motiv: In welcher Weise machen die Sterbehilfewerke die Denkfigur des Liebestodes erzählerisch fruchtbar? Mit welchen narrativen, rhetorischen und weiteren ästhetischen Darstellungsmodi operieren sie? Wie wird das traditions- und facettenreiche Liebestodmotiv durch die Einschreibung in den Sterbehilfe-Stoff geprägt? Wird ihm ein neuer Sinn unterlegt oder werden zumindest neue Akzente gesetzt? Wird es affirmiert, finden sich kritische Blicke auf die Tradition? Andererseits sollen – und hier erfolgt die Richtung vom Motiv zum Stoff – die Funktion und Wirkung untersucht werden, die das Motiv auf die Sterbehilfe-Thematik ausübt. Welche ethischen Dimensionen und Perspektiven eröffnet das jahrtausendealte Liebestodmotiv im Sterbehilfediskurs des 21. Jahrhunderts? Wie wird das existenzielle Leiden als Sterbemotiv in den Werken greifbar? In welcher Weise reflektieren, kommentieren, kritisieren oder affirmieren sie es? Wenngleich der Fokus der vorliegenden Arbeit spezifisch auf das existenzielle Leiden gerichtet ist, wird doch immer auch mitzureflektieren sein, in welcher Weise andere Leidensformen (körperliche wie auch psychische oder psycho-emotionale) sowie weitere zentrale Diskurselemente (wie Würde,

42 Michel Houellebecq: *La carte et le territoire: roman*, Paris: Flammarion 2010, S. 216.

43 Vgl. Kap. 3 dieser Arbeit.

Selbstbestimmung/Autonomie, die Rolle der Medizin) erzählerisch verhandelt werden, um so umfassender nach dem Erkenntnisgewinn zu fragen, den die Werke im Sterbehilfediskurs des 21. Jahrhunderts ermöglichen.

1.3 Vorgehen und Methode

Die Primärwerke sind angesiedelt an der Schnittstelle zwischen dem Sterbehilfe-Stoff und dem literarischen Liebestodmotiv. Zur Kontextualisierung stelle ich der Analyse daher zwei Kapitel voran: Zunächst erfolgen einige Ausführungen zum Thema der Sterbehilfe (Kap. 2): Als erstes nehme ich eine terminologische Klärung der relevanten Begrifflichkeiten vor. Danach lege ich kurz die rechtliche und diskursive Situation in den Ländern des Untersuchungsgebiets dar. Drittens werde ich kurz die zentralen Werte und Problemstellungen des Sterbehilfediskurses erläutern, die auch für die Interpretation der literarischen und cineastischen Werke bedeutsam sein werden, wozu auch eine schärfere Konturierung des Konzepts des existenziellen Leidens gehört. Nach diesen Darlegungen zum Thema Sterbehilfe folgt ein etwas ausführlicherer Abriss der literarischen Motivgeschichte des Liebestodes (Kap. 3). Darin soll seine zentrale kultur- und mentalitätsgeschichtliche Bedeutung veranschaulicht werden, um so die Relevanz nachvollziehbar zu machen, die ich ihm für die analysierten Werke attestiere. Nach diesem kontextualisierenden Vorbau erfolgt die Analyse der Primärwerke, bei der ich mich jeweils mit dem Einzelwerk auseinandersetze. Sie ist gegliedert in die beiden eingangs erwähnten Liebestod-Typen: Der erste Teil (Kap. 4) widmet sich dem im Corpus weit häufiger auftretenden Typus des *gemeinsamen Sterbens*, der unter den klassischen Liebestoderzählungen jedoch eher die Ausnahme bildet und sein paradigmatisches Paar in Philemon und Baucis hat. Den Auftakt macht André Gorz' *Lettre à D.* (Kap. 4.1). Als einziges Werk im Untersuchungscorpus wird darin keine Hilfe greifbar, die dem Ehepaar bei seinem Sterbevorhaben zuteilgeworden wäre. Die Aufnahme des Textes ins Corpus rechtfertigt sich jedoch dadurch, dass sich in ihm die Gestaltung der romantischen Liebe und des Liebestodmotivs geradezu idealtypisch nachweisen lässt und es im Sterbehilfediskurs bis heute immer wieder aufgegriffen wird. Als zweites Werk folgt der besagte Kurzfilm *Exit* von Benjamin Kempf und Jann Preuss (Kap. 4.2), die früheste Auseinandersetzung mit einem Liebestod im Kontext der organisierten Suizidhilfe. Das nächste Unterkapitel (Kap. 4.3) wird drei autobiografisch fundierten Werken gewidmet sein, die von Angehörigen von Paaren verfasst wurden, die sich gemeinsam das Leben genommen haben: den Söhnen in Pierre Béguins *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure* (Kap. 4.3.1) und in

Nicola Bardolas *Schlemm* (Kap. 4.3.2) sowie der Enkelin in Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* (Kap. 4.3.3). Auch in Adorjáns Text findet keine Sterbehilfeleistung im engen Sinne statt, das Paar kann aber in relevanter Weise auf Unterstützung zurückgreifen, was die Aufnahme ins Untersuchungscorpus begründet. In Kap. 4.4 werden zwei Werke Gegenstand sein, die sich in unterschiedlicher Weise mit der ökonomischen Dimension des Motivs auseinandersetzen: Vincent Gerbers Kurzgeschichte *SuissID* (Kap. 4.4.1) sowie Traude Bührmanns Novelle *Cocktailstunde* (Kap. 4.4.2). Den Abschluss zum Typus des *gemeinsamen* Sterbens bilden zwei Texte, die dieses mit einer Tötungshandlung innerhalb der Paarbeziehung verbinden: Jens Petersens Romanfragment *Bis dass der Tod* (Kap. 4.5.1) und Barbara Bronnens *Liebe bis in den Tod* (Kap. 4.5.2). Danach folgt der Analyseblock, der sich dem zweiten Typus des Liebestods widmet (Kap. 5): dem Motiv des *Nachsterbens*, für das vor allem Tristan und Isolde in die Mentalitätsgeschichte eingegangen sind, und das – genau umgekehrt als im Fall des gemeinsamen Sterbens – unter den klassischen Liebestoderzählungen die Regel bildet, in den Sterbehilfewerken der Gegenwart dafür weit seltener auftaucht. Das erste Werk wird Martin Wincklers Roman *En souvenir d'André* sein (Kap. 5.1.), der die Erzählstruktur des Motivs geradezu klassisch verarbeitet, dabei aber mit entscheidenden Brüchen operiert. Danach folgt Florian Baxmeyers (Regie) und Thorsten Näters (Drehbuch) TV-Film *Die letzte Reise* (Kap. 5.2), der zeigt, wie sich eine betagte verwitwete Hamburgerin für einen assistierten Suizid in Zürich entscheidet. Das letzte Analysekapitel ist Ferdinand von Schirachs Drama *GOTT* (Kap. 5.3) gewidmet, das das Publikum dazu einlädt, über die Frage zu befinden, ob der Protagonist, der nach dem Tod seiner Frau nicht mehr weiterleben möchte, auch als gesunder Mensch das Recht auf Sterbehilfe hat.

Der theoretisch-methodische Ansatz der Studie ist die narrative Ethik, die nach dem Potential von Erzählungen in ethischen Diskursen fragt – insbesondere im Verhältnis zur normativen Ethik.[44] Diese formuliert mithilfe „rationaler Argumente" „normative Thesen" und setzt im Sterbehilfediskurs „Maßstäbe, Kategorien und Prinzipien, die rational klar strukturiert" die „philosophische Basis" des Diskurses bilden – bspw. durch die Stellungnahmen von Ethikkommissionen. Ohne die Notwendigkeit normativer Argumentation in Frage zu stellen, erreicht diese aus Sicht der narrativen Ethik

44 Hintergrund ist der *ethical turn*, der sich in der Literaturwissenschaft – angeregt u. a. durch die Arbeiten von Wayne C. Booth (*The Company We Keep*) und Martha Nussbaum (*Love's Knowledge*) – seit Ende der 1980 Jahre vollzog und das Verhältnis von Ethik und Ästhetik neu diskutierte.

dort ihre Grenzen, wo „es um das Einzelschicksal, also das Individuelle geht".[45] Nicht so Erzählungen: Sie interessieren sich *gerade* für „den Einzelfall" und handeln „moralische Konflikte […] nicht abstrakt" ab, sondern betten sie „in konkrete Situationen" ein.[46] Sie ermöglichen den Rezipierenden das modellhafte „Erfahren von Lebenswelt, das zu einer normativen Ethik hinzutritt",[47] und vermitteln so „zwischen Theorie – der Formulierung allgemein gültiger Prinzipien – und Praxis – den konkreten Umständen, in denen moralische Entscheidungen gefällt werden".[48] Durch ihre Gestaltung können „Erzählungen, die um moralische Probleme kreisen, […] das ethische Nachdenken über diese Probleme anregen, fördern und zuspitzen".[49] Sie vermögen die Rezipierenden mit ihren eigenen Werthaltungen zu konfrontieren und sie in ihren Ansichten zur dargestellten Thematik entweder zu bestärken oder sie aber dazu zu bringen, gewohnte Denkmuster zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren. Schließlich sind Erzählungen „dank ihrer fiktiven Beschaffenheit" in besonderem Masse geeignet, „Möglichkeitsräume des Denkens und Handelns" zu eröffnen, „die fremde, neue und alternative Deutungs- und Wahrnehmungsoptionen sichtbar machen"[50] und „neue Perspektiven zu philosophischen, soziologischen, psychologischen, anthropologischen Fragen" ermöglichen.[51] Die narrative Ethik versteht Literatur wie auch Filme „als […] ethische[n] Dialog".[52] Ethik ist in Narrationen „wesentlich an einen Aushandlungsprozess gebunden […], und zwar sowohl innerhalb" des Text- und Filmgeschehens als auch zwischen Werk und Rezipierenden.[53] Aufgabe der narrativen Ethik ist es denn auch, zu untersuchen, auf welche Weise ethische Problemstellungen „in und durch" Erzählungen konstruiert, präsentiert und reflektiert werden[54] und

45 Isabell Ludewig: L*ebenskunst in der Literatur: Zeitgenössische fiktionale Autobiographien und Dimensionen moderner Ethiken des guten Lebens*, Tübingen: Narr 2011, S. 59.

46 Zimmermann, Einleitung, 15.

47 Bettina von Jagow u. Florian Steger: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, S. 58.

48 Zimmermann, Einleitung, 17.

49 Gerd Grübler: *Euthanasie und Krankenmord in der deutschen Literatur 1885–1936*, Marburg: Tectum 2011, S. 225f.

50 Claudia Öhlschläger: Narration und Ethik. Vorbemerkung, in: Dies. (Hg.): *Narration und Ethik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009 (Ethik – Text – Kultur, Bd. 1), S. 9–21, hier 11.

51 Ludewig, Lebenskunst, 20.

52 Stephanie Waldow: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*, Paderborn: Brill Fink 2013 (Ethik – Text – Kultur, Bd. 7), S. 379.

53 Ebd., 2.

54 Rüdiger Heinze: ‚The Return of the Repressed': Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neueren Literaturkritik, in: Jutta Zimmermann u. Britta Salheiser (Hg.):

inwiefern sie geeignet sind, in den Rezipierenden Reflexionsprozesse anzustoßen. Von Bedeutung ist dabei die Einsicht, dass „the narrative […] creates conditions for a specific moral-intellectual experience" der Rezipierenden: „These conditions are shaped not only by the content but also by genre features, style, narrative techniques – whatever is commonly associated with ‚form'. The formal features of a work therefore have an ethical significance".[55] Meine Analyse der literarischen und cineastischen Werke erfolgt denn auch auf drei Ebenen: (1) Auf der Inhaltsebene – „the ethics of the told" – werden die ethischen Problemstellungen und Diskurselemente des Sterbehilfediskurses identifiziert und in ihrer Bedeutung für das Werk herausgearbeitet; (2) auf der Darstellungsebene – „the ethics of the telling" – analysiere ich die gestalterisch-formalen Mittel, mit denen die Erzählungen die Sterbehilfe-Thematik zur Anschauung bringen. Wobei, je nach Darstellungsweise des betreffenden Werks, die Funktion der eingesetzten erzähltechnischen und intertextuellen Verfahren, rhetorischen Stilmittel, Motive, Symbole etc. herausgearbeitet werden soll; (3) basierend auf den ermittelten inhaltlichen und formalen Gestaltungsweisen werden unter rezeptionsästhetischer Perspektive – „the ethics of reading/reception" – die rezeptionslenkenden Strukturen der Werke untersucht und das in ihnen angelegte Wirkungspotential auf die Rezipierenden ermittelt.[56]

1.4 Forschungsstand

Obwohl seit der Jahrtausendwende eine Fülle an literarischen und cineastischen Sterbehilfewerken erschienen ist, zeigten sich Literatur- und Filmwissenschaft bei der Auseinandersetzung mit dem Thema bislang äußerst zurückhaltend. Die Literaturwissenschaft hat sich ihm bislang v. a. in Form von Einzelwerkanalysen gewidmet,[57] aber auch werkvergleichende Untersuchungen sind bis dato

Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft, Berlin: Duncker & Humblot 2006 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 25), S. 265–281, hier 276.

55 Leona Toker: *Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative*, Lexington: University Press of Kentucky 1993, S. 2.

56 Phelan, James: Narrative Ethics, in: Peter Hühn et al. (Hg.): *Handbook of Narratology. Bd. 1*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2014, S. 531–546, hier 535.

57 U. a.: Marta Famula: Zwischen Todeswunsch und Lebensgeschichten: Suizid und Erzählen in Lukas Bärfuss' Drama „Alices Reise in die Schweiz", in: Friedhelm Marx u. Marie Gunreben (Hg.): *Handlungsmuster der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 141–152, oder Veronika Born: Lucy Fricke: Töchter. Roman. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2018. 240 Seiten, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik 53* (2021), S. 171–182.

fast ausschließlich auf Beiträge in Sammelbänden, Zeitschriften oder Handbüchern beschränkt geblieben.[58] Eine breiter angelegte Untersuchung des belletristischen Sterbehilfediskurses haben bislang zwei Monografien geleistet, die ihre Untersuchungszeiträume allerdings früher ansetzen: Der amerikanische Komparatist Jared Louis Stark wirft einen diachron-historischen Blick auf einschlägige Texte des 19. und 20. Jahrhunderts (Autoren wie Balzac, Melville, Benjamin oder Améry).[59] In synchron-vergleichender Perspektive untersucht Gerd Grübler – bezeichnenderweise jedoch kein Literatur- oder Kulturwissenschaftler, sondern Philosoph und Ethikforscher – neunundzwanzig deutschsprachige Werke aus Realismus und Moderne (Autor*innen wie Heyse, Storm, Schnitzler oder Ebner-Eschenbach). Auch ein diachroner Vergleich filmischer Sterbehilfewerke stammt nicht von einem Film- oder Kulturwissenschaftler, sondern vom Medizinethiker Kurt Schmidt. In einem Zeitschriftenartikel untersucht er 26 Filme von den 1950er bis in die 2010er Jahre und kommt zu einem Schluss, der gerade aus der Perspektive einer narrativen Ethik relevant ist: „Der Spielfilm zeigt uns eine Dimension, die in den rational geführten ‚akademischen' Debatten um das Pro und Contra der Sterbehilfe kaum berücksichtigt wird: die emotionale Dimension, die gefühlsmäßige Betroffenheit, in die Sterbewillige und ihr Umfeld geraten können."[60] Für die Ambivalenzen künstlerischer Darstellungen der Sterbehilfe sensibilisiert auch die einzige bislang erschienene Studie, die einen umfassenderen Blick auf Literatur und Film der Gegenwart wirft. Sie stammt vom niederländischen Literaturwissenschaftler Wouter Schrover, der in seiner Dissertation rund 100 Werke seit dem Jahr 1960 untersucht, u. a. von Clint Eastwood, Daniel Kehlmann, Michel Houellebecq und der niederländischen Autorin Vonne van der Meer.[61]

Der belletristische und cineastische Sterbehilfediskurs des 21. Jahrhundert ist damit noch weitgehend unbeackertes Feld, trotz der Konjunktur einschlägiger Werke und der zunehmend intensiv geführten gesellschaftspolitischen Debatten in verschiedenen Ländern. Diese Debatten, die sich um komplexe ethische, rechtliche und soziale Fragen drehen, werden oftmals in emotionaler und

58 U. a. Caroline Welsh: Sterbehilfe und Sterbebegleitung in gegenwärtiger Literatur und Medizin, in: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 3* (2015), S. 499–513.

59 Jared Louis Stark: *A death of one's own: Literature, law, and the right to die*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2018.

60 Kurt Schmidt: Sterbehilfe in (Spiel-)Filmen – Was wird (nicht) gezeigt, in: *Bundesgesundheitsblatt, Gesundheitsforschung, Gesundheitsschutz* 60 (2017), S. 99–107, hier 106.

61 Wouter Schrover: *Einde verhaal: Euthanasie en hulp bij zelfdoding in hedendaagse narratieve fictie*, Amsterdam: Vrije Universiteit 2015 (s. auch die gekürzte, in Buchform erschienene Fassung: *De goede dood als fictie. De kritische visie van literatuur op euthanasie en hulp bij zelfdoding*, Haarlem: Alba & Sapete 2017).

polarisierter Weise geführt. Ein näherer Blick auf künstlerische Bearbeitungen mit ihrem Differenzierungs- und Komplizierungspotenzial scheint daher unbedingt angezeigt. Anknüpfungspunkte gibt es zuhauf, und wie einleitend dargelegt, nimmt sich die vorliegende Studie eines spezifischen Aspekts an, der nicht nur künstlerisch häufig verhandelt wird, sondern auch eine akute gesellschaftspolitische Problemstellung darstellt: dem in verschiedenen Ländern zunehmenden Wunsch von Paaren, einander nicht zu überleben, sondern durch lebensverkürzende Maßnahmen einem existenziellen Leiden zu entkommen, i. e. einen Liebestod zu sterben. Der Zugriff auf die Sterbehilfethematik über das Liebestodmotiv ist bislang noch nicht systematisch geleistet worden. Überhaupt waren die Primärwerke der vorliegenden Studie kaum je Gegenstand literatur-, film- und/oder kulturwissenschaftlicher Analysen, und wenn, dann eher in kursorischer Form: So stellt die Literaturwissenschaftlerin Karin Tebben in einem Handbuchartikel zur Entwicklung der Suizidthematik in der deutschen Literatur fest, dass Nicola Bardolas *Schlemm* (vgl. Kap. 4.3.2 der vorliegenden Arbeit) „einen Paradigmenwechsel in der Literatur" eingeleitet habe, da „[n]icht die Entscheidung der beiden alten Menschen in Bezug auf ihr eigenes Leben […] zur Debatte" stehe, „sondern ein Elternpaar, das seinen Kindern die Akzeptanz ihres Entschlusses abringt. Damit wird die Diskussion über den Suizid auf einen Nebenschauplatz gelenkt: auf jenen um das Für und Wider der begleitenden Sterbehilfe."[62] Während Tebben das Werk in der Suizidhilfedebatte verortet, ohne dabei das Liebestodmotiv mit anzuführen,[63] verhält es sich in einem Aufsatz von Tatjana Noemi Tömmel umgekehrt: Die Literaturwissenschaftlerin leistet darin u. a. vor der Folie der Motivgeschichte des Liebestods eine kritische Lektüre von André Gorz' *Lettre à D.* (vgl. Kap. 4.1 der vorliegenden Arbeit), die allerdings ohne Einordnung des Textes in Debatten um das ‚selbstbestimmte Sterben' erfolgt.[64] Beide Aspekte behandelt Marie Isabel Matthews-Schlinzig in einem Zeitschriftenartikel zum

62 Karin Tebben: Suizid in der Neueren deutschen Literatur, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1833–1844, hier 1843.

63 Die Erziehungswissenschaftlerin und Entwicklungspsychologin Ursula Pietsch-Lindt gibt beiden Aspekten in Bardolas *Schlemm* Aufmerksamkeit, ohne aber das Liebestodmotiv eingehender zu beleuchten (vgl. Ursula Pietsch-Lindt: *„Bitte (nicht) sterben!" Die Verwaisung Erwachsener als ambivalente biographische Übergangssituation – untersucht in narrativen (literarischen) Rekonstruktionen der Söhne und Töchter*, Siegen: Universität Siegen 2019, S. 206 u. 211f.).

64 Vgl. Tatjana Noemi Tömmel: Ausgestellte Intimität. Zum Liebestod von Dorine und André Groz, in: *Tà katopt-rizómena. Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie, Ästhetik*, 2008 (www.theomag.de/53/tt1.htm, letzter Zugriff 28.4.24).

Suizid von Autoren, in dem u. a. auch Gorz' Werk bzw. dessen Rezeption kritisch beleuchtet wird.[65] Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho beschäftigt sich in seiner Suizid-Studie *Das Leben nehmen* ebenfalls mit dem Liebestod, wenn er neben Gorz' *Lettre à D.* auch Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* (vgl. Kap. 4.3.3 der vorliegenden Arbeit) als Beispiele dafür anführt, dass durch Paarsuizide „[d]er Tod des geliebten Menschen" vermieden werden soll.[66] Schließlich reflektiert der Ideenhistoriker und Kulturwissenschaftler Matthias Bormuth – ohne dafür allerdings den Begriff des Liebestods zu gebrauchen – die Motivlage des Protagonisten in Ferdinand von Schirachs *GOTT* (vgl. Kap. 5.3 der vorliegenden Arbeit), der Suizidhilfe in Anspruch nehmen möchte, um den Tod seiner Gattin nicht länger überleben zu müssen.[67] Beiden Varianten des Liebestods, also dem gemeinsamen Sterben von Paaren ebenso wie dem Nachsterben des*der Hinterbliebenen, möchte die vorliegende Studie im Kontext der Sterbehilfe nun eingehender nachspüren.

65 Vgl. Marie Isabel Matthews-Schlinzig: Der Suizid des Autors: Texte und Reaktionen (am Beispiel von Édouard Levé, André Gorz und Heinrich von Kleist), in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XXV* (2015), H. 3, S. 589–602.

66 Thomas Macho: *Das Leben nehmen: Suizid in der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 413–415. Gerade die Werke von Gorz und Adorján werden immer wieder auch von anderen Disziplinen als der Literatur- und Kulturwissenschaft in den Blick genommen, etwa von der Palliativmedizin (vgl. Harald Retschitzegger: Alter und Literatur – Leben und Lesen, in: Rudolf Likar er al. (Hg.): *Lebensqualität im Alter. Therapie und Prophylaxe von Altersleiden. 2. Auflage. Mit 43 Abbildungen und zahlreichen Tabellen*, Berlin u. Heidelberg: Springer 2017, S. 107–121).

67 Vgl. Matthias Bormuth: *Ambivalenz der Freiheit. Erweiterte Studien zum suizidalen Denken*, Göttingen: Wallstein 2021, S. 347–349 u. 355f.

KAPITEL 2

Sterbehilfe – Formen, Regelungen und zentrale Diskurselemente

2.1 Die fünf Sterbehilfeformen und ihre Regelung in Deutschland, Frankreich und der Schweiz

Der Terminus ‚Sterbehilfe' fungiert im deutschsprachigen Diskurs als „Sammelbegriff für Maßnahmen, die darauf abzielen, einem Menschen zu einem möglichst schmerzfreien und selbstbestimmten Sterben zu verhelfen."[1] Eine ähnliche, nicht aber deckungsgleiche Sammelfunktion kommt im Französischen den Begriffen ‚aide à mourir' und ‚euthanasie' zu. Letzterer geht auf das griechische ‚εὐθάνατος' (‚euthanatos') zurück, das sich aus dem Präfix εὐ (gut) und dem Substantiv Θάνατος (Tod) zusammensetzt und also ‚guter Tod' bedeutet.[2] Wegen seiner negativen Konnotation wird im deutschsprachigen Raum weitestgehend auf den Begriff ‚Euthanasie' verzichtet. Grund dafür ist seine zynisch-missbräuchliche Verwendung durch die Nationalsozialisten, die ihn zur euphemistischen Verschleierung der systematischen Ermordung von Menschen mit psychischer Erkrankung und geistiger Behinderung genutzt haben. Mit dem Ziel der sogenannten „Vernichtung lebensunwerten Lebens" wurden unter zentraler Beteiligung von Ärzten „bis zu 300'000" Menschen ohne oder gegen ihren Willen ermordet.[3]

Im gegenwärtigen deutschsprachigen Diskurs fasst der Begriff ‚Sterbehilfe' üblicherweise fünf Formen: 1. Bei der *reinen Sterbehilfe* oder *Sterbebegleitung*, die sich i. d. R. im Setting der Palliative Care und der Hospizarbeit vollzieht, stehen die Linderung der körperlichen Schmerzen sowie die psychologische und/oder seelsorgerische Betreuung der Kranken im Zentrum, im Unterschied zu den vier anderen Formen werden hier keine lebensverkürzenden

1 Carlo Grimm u. Ingo Hillebrand: *Sterbehilfe. Rechtliche und ethische Aspekte*, Freiburg u. München: K. Alber 2009 (Ethik in den Biowissenschaften – Sachstandsberichte des DRZE, Band 8: Sterbehilfe), S. 85.

2 Am frühesten belegt findet sich der Begriff als Adverb ‚euthanatos' beim Dichter Kratinos (um 500–420 v. Chr). In Menandros' Komödie *Die Fischer* taucht er erstmals adjektivisch auf. Substantiviert ist er am frühesten in Poseidippos' Komödie *Myrmex* nachweisbar (ca. 300 v. Chr.) (Benzenhöfer, Udo: *Der gute Tod? Geschichte der Euthanasie und Sterbehilfe*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 13–19).

3 Grübler, Euthanasie, 26ff.

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_003
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Maßnahmen vorgenommen. Im Französischen entspricht dies am ehesten dem in der Palliative Care gängigen Begriff ‚accompagnement en fin de vie', der denn auch nicht unter die Sammelbezeichnung ‚euthanasie' oder ‚aide à mourir' fällt, die sich beide auf Maßnahmen zur Lebensverkürzung beziehen. Vielmehr werden die ‚soins palliatifs' besonders in Frankreich oftmals als unvereinbarer Gegensatz zu aktiveren Formen der Lebensverkürzung konzeptualisiert und auch begrifflich davon abgegrenzt. Allerdings hat der amtierende Präsident Emmanuel Macron diese sprachliche Grenze im März 2024 verwischt, als er einen Gesetzesentwurf zur Legalisierung lebensverkürzender Maßnahmen ankündigte und dabei auch den Begriff „accompagnement" verwendete.[4] 2. *Passive Sterbehilfe*, auch als *Sterbenlassen* oder *Therapiezieländerung* bezeichnet (frz. ‚euthanasie passive', ‚aide passive à mourir', ‚laisser mourir'), bedeutet das Unterlassen oder den Abbruch lebensverlängernder Maßnahmen, etwa der künstlichen Beatmung oder Ernährung. 3. Von *indirekter aktiver Sterbehilfe* (‚euthanasie active indirecte') wird gesprochen, wenn das Handlungsziel „nicht darin besteht, den Tod herbeizuführen", sondern wenn Patient*innen zur Linderung ihres Leidens eine hohe Dosis eines Medikaments wie Morphium verabreicht wird, „unter bewusster Inkaufnahme der todesbeschleunigenden Wirkung des schmerzlindernden Mittels".[5] 4. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der *direkten aktiven Sterbehilfe* (‚euthanasie', ‚euthanasie active', ‚aide active à mourir') um die „*gezielte* Tötung eines Menschen auf dessen Verlangen",[6] weshalb sie im juristischen Kontext auch *Tötung auf Verlangen* genannt wird. 5. Ein *assistierter Suizid* oder eine *Beihilfe zum Suizid* (frz. ‚suicide assisté', ‚assistance au suicide') liegt dann vor, wenn eine Drittperson „die für den Suizid notwendigen Mittel bereitstellt", die zum Tod führende letzte Handlung jedoch dem sterbewilligen Menschen überlässt.[7] Dies ist bspw. in der Schweizer Suizidhilfepraxis der Fall, in der die Organisation der Person eine letale Dosis Natrium-Pentobarbital bereitstellt, diese von ihr aber selbstständig eingenommen werden muss. Im eigenen Sprachgebrauch bezeichnen die Organisationen die Praktik jedoch hauptsächlich als

4 Laure Equy et al.: Entretien exclusif – Fin de vie: Emmanuel Macron se prononce en faveur d'une „aide à mourir", dans une interview à „Libération", in: *Libération*, 10. März 2024 (www.liberation.fr/politique/fin-de-vie-emmanuel-macron-se-prononce-en-faveur-dune-aide-a-mourir-dans-une-interview-a-liberation-20240310_4BUA45RHYBARPDLQ7NKJWBLVTI, letzter Zugriff: 26.4.24).

5 Fabian Teichmann u. Madeleine Camprubi: Regelung der Sterbehilfe in der Schweiz und in Deutschland, in: *Medizinrecht 39* (2021), S. 141–146, hier 141.

6 Grimm/Hillebrand, Sterbehilfe, 86 (Hervh. M. K.).

7 Michael Friess: *Sterbehilfe. Zur theologischen Akzeptanz von assistiertem Suizid und aktiver Sterbehilfe*, Stuttgart: W. Kohlhammer 2010, S. 22.

‚Freitodbegleitung', um über das begrifflich auf Friedrich Nietzsche zurückgehende Konzept des Freitods[8] das selbstbestimmte und freiverantwortliche Element zu stärken, zusammen mit dem Empathie und Unterstützung suggerierenden, aus dem Palliativ- und Hospizkontext stammenden Konzept der ‚Begleitung'.

In der Schweiz, Deutschland und Frankreich sind neben der ohnehin unproblematischen Sterbebegleitung auch die ersten beiden Formen erlaubt, die eine Beschleunigung des Todeseintritts bewirken: die passive Sterbehilfe und die indirekte aktive Sterbehilfe, wobei es in Deutschland und Frankreich während des Untersuchungszeitraums der vorliegenden Studie zu gesetzlichen und rechtlichen Anpassungen kam.[9] Den Gegenstand dieser Arbeit bilden jedoch die beiden ethisch und rechtlich umstritteneren Formen, bei denen der Tod gezielt und aktiv durch die Verabreichung eines tödliches Mittel herbeigeführt wird: im Fall des *assistierten Suizids*, der im Untersuchungscorpus weit

8 Das Kompositum ‚Freitod' wurde 1906 vom Philosophen Fritz Mauthner geprägt, in Anlehnung an das Kapitel „Vom freien Tode" aus Friedrich Nietzsches Werk *Also sprach Zarathustra* (1883), in dem der Suizid als Akt der Freiheit und Selbstbestimmung bejaht wird (Hannelore Gaal: *Kaleidoskop des Wahnsinns E.T.A. Hoffmanns Werdegang als Dichter psychopathologischer Phänomene*, Berlin: LIT 2014, S. 121).

9 In der Schweiz sind beide Praktiken nicht gesetzlich geregelt, werden aber seit längerem als erlaubt praktiziert (vgl. Bundesamt für Justiz (Schweiz): *Die verschiedenen Formen der Sterbehilfe und ihre gesetzliche Regelung*, 30. Januar 2023 (www.bj.admin.ch/bj/de/home/gesellschaft/gesetzgebung/archiv/sterbehilfe/formen.html, letzter Zugriff: 22.4.24). Auch in Deutschland ist die indirekte aktive Sterbehilfe „nach gängiger Rechtsauffassung" straffrei. Die passive Sterbehilfe wurde in den Nullerjahren breit diskutiert, was 2009 im Patientenverfügungsgesetz mündete, das „die Verbindlichkeit des formulierten Patientenwillens" bei Entscheidungen für oder gegen lebensverlängernde Massnahmen festschreibt. 2010 anerkannte der Bundegerichtshof das Recht auf passive Sterbehilfe auch beim mutmaßlichen Willen der Patient*innen an (Simon Duncker: Vorwort, in: Ders. u. Almuth-Maria Schmidt (Hg.): *Sterben mit Anspruch? Sterbehilfe aus gesellschaftstheoretischer und historischer Sicht*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 7–21, hier 8). In Frankreich wurde die passive Sterbehilfe 2005 durch das „Loi relative aux droits des malades et à la fin de vie" erlaubt, das gemeinhin als Loi Leonetti bezeichnet wird (vgl. Ruth Horn: Die Sterbehilfe-Debatte in Deutschland und Frankreich. Gesellschaftsproblem und sozialer Sachverhalt, in: *Frankreich Jahrbuch 2009. Französische Blicke auf das zeitgenössische Deutschland*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 77–93, hier 84f.) 2016 wurde das Gesetz um das „Loi Claeys-Leonetti" erweitert, das neu die Möglichkeit einer terminalen palliativen Sedierung am Lebensende schuf (vgl. Ministère de la Santé et de la Prévention: *Comprendre la loi Claeys-Léonetti de 2016*, 18. Oktober 2021 (aktualisiert am 5.12.2022) (sante.gouv.fr/soins-et-maladies/prises-en-charge-specialisees/les-soins-palliatifs-et-la-fin-de-vie/la-prise-en-charge-palliative-et-les-droits-des-personnes-malades-et-ou-en-fin/article/comprendre-la-loi-claeys-leonetti-de-2016, letzter Zugriff: 8.11.23)).

häufiger auftritt, durch die sterbewillige Person selbst, bei der *direkten aktiven Sterbehilfe* durch eine Drittperson.

Die direkte aktive Sterbehilfe war im Untersuchungszeitraum in allen drei Ländern untersagt. In der Schweiz basiert das Verbot auf Art. 114 StGB „Tötung auf Verlangen": „Wer aus achtenswerten Beweggründen, namentlich aus Mitleid, einen Menschen auf dessen ernsthaftes und eindringliches Verlangen tötet, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder Geldstrafe bestraft."[10] Bislang gibt es davon auch keine Ausnahme für den medizinischen Kontext, wie auch die Nationale Ethikkommission im Bereich der Humanmedizin für die „direkte aktive Sterbehilfe" festhält: „Die zielgerichtete Tötung eines Patienten […] ist – selbst bei Einwilligung des Sterbenden – als Tötungsdelikt […] strafbar. Tötet der Arzt einen Menschen ‚auf dessen ernsthaftes und eindringliches Verlangen', fällt die Bestrafung weniger hart aus, sofern er aus ‚achtenswerten Beweggründen' handelt".[11] Die Forderungen nach einer Legalisierung sind sehr zaghaft, von den großen Organisationen ist es einzig EXIT Suisse romande, die dieses Ziel verfolgt, mit Verweis auf den überwiegenden Zuspruch in der Bevölkerung.[12] Das bundesdeutsche Strafgesetzbuch regelt die Tötung auf Verlangen im Paragrafen 216: „(1) Ist jemand durch das ausdrückliche und ernstliche Verlangen des Getöteten zur Tötung bestimmt worden, so ist auf Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren zu erkennen. (2) Der Versuch ist strafbar."[13] Obwohl sich die Bevölkerung laut Umfragen mehrheitlich für diese Form der Sterbehilfe ausspricht, „spielt sie keine nennenswerte Rolle in der deutschen Debatte, geschweige denn in Gesetzesinitiativen", was nicht zuletzt dem oben genannten nationalsozialistischen Euthanasieprogramm

10 Schweizerisches Strafgesetzbuch.

11 Nationale Ethikkommission im Bereich der Humanmedizin (NEK): *„Beihilfe zum Suizid" – Stellungnahme Nr. 9/2005*, Bern: Selbstverlag 2005, S. 35 (www.nek-cne.admin.ch/inhalte/Themen/Stellungnahmen/suizidbeihilfe_de.pdf, letzter Zugriff: 31.5.24).

12 Vgl. EXIT A.D.M.D. Suisse romande: *Vos questions*, ohne Datum (www.exit-romandie.ch/vos-questions-fr1038.html, letzter Zugriff: 27.5.24)). Allerdings hat die Schweizer Organisation DIGNITAS im Juni 2023 u. a. mit der Österreichischen Gesellschaft für ein Humanes Lebensende (ÖGHL) einen Antrag beim Österreichischen Verfassungsgerichtshof eingereicht mit dem Ziel, aktive Sterbehilfe in Österreich zu legalisieren (vgl. Österreichische Gesellschaft für ein Humanes Lebensende: *ÖGHL stellt Individualantrag beim VfGH*, 26. Juni 2023 (www.oeghl.at/news/oeghl-stellt-individualantrag-beim-vfghwww.imabe.org/bioethikaktuell/einzelansicht/antrag-beim-vfgh-verein-will-mithilfe-von-dignitas-das-verbot-der-toetung-auf-verlangen-kippen, letzter Zugriff: 24.11.23)).

13 Deutsches Strafgesetzbuch. In der Fassung der Bekanntmachung vom 13.11.1998 (BGBl. I S. 3322), zuletzt geändert durch Gesetz vom 22.11.2021 (dejure.org/gesetze/StGB/216.html, letzter Zugriff: 30.11.2021).

geschuldet ist.[14] In Frankreich definiert das Comité consultatif national d'Éthique (CCNE) die direkte aktive Sterbehilfe als „un acte destiné à mettre délibérément fin à la vie d'une personne atteinte d'une maladie grave et incurable, à sa demande, afin de faire cesser une situation qu'elle juge insupportable".[15] Sie blieb aber auch nach Verabschiedung des Loi Leonetti verboten, das eindeutig festhielt, „dass jede Handlung, die darauf abzielt ein Leben zu beenden, weiterhin streng verboten bleibt".[16] Dies galt folglich auch für den assistierten Suizid.

Im März 2024 stellte Emmanuel Macron den Medien allerdings seine Pläne für den oben erwähnten Gesetzesentwurf vor, der ab Ende Mai in der Assemblée nationale debattiert werden und die »aide à mourir« legalisieren sollte – wozu es durch die von Macron Anfang Juni ausgerufenen Neuwahlen jedoch (noch) nicht gekommen ist. Wenngleich der französische Präsident bei der Präsentation des Gesetzes in einer sprachlichen Volte bekräftigte, dass es sich dabei weder um „euthanasie" noch um „suicide assisté" handeln würde – zwei Begriffe, die durchaus moralisch aufgeladen sind und deshalb offenbar vermieden werden wollen –, wird anhand der beschriebenen Praktiken leicht erkennbar, dass das geplante Gesetz sehr wohl die direkte aktive Sterbehilfe und den assistierten Suizid unter bestimmten Voraussetzungen erlauben will, zu denen insbesondere „une maladie incurable et un pronostic vital engagé à court ou à moyen terme" gehören.[17] Ob das Gesetz angenommen wird, bleibt abzuwarten. Bisherige Vorstöße sahen sich trotz befürwortender Haltung in der Bevölkerung jeweils mit erheblichem Widerstand konfrontiert, insbesondere aus dem Gesundheitswesen, der Kirche und der politischen Rechten. Im April 2021 bspw. war ein fraktionsübergreifend ausgearbeiteter Gesetzesvorschlag[18] im Parlament noch nicht einmal zur Abstimmung gelangt, da diese hauptsächlich von Mitgliedern der konservativen Partei Les Républicains durch mehr als dreitausend Änderungsanträge verhindert wurde.[19] Was für den Erfolg des jetzigen Gesetzesvorhaben sprechen könnte, ist zum einen der Umstand, dass das Comité consultatif national d'éthique, das

14 Duncker, Vorwort, 9.

15 Comité consultatif national d'éthique: *Bioéthique, états généraux* (2018) (www.ccne-ethique.fr/sites/default/files/rapport_de_synthese_ccne_bat.pdf, letzter Zugriff: 27.12.21), S. 147.

16 Horn, Sterbehilfe-Debatte, 85.

17 Equy et al., „Aide à mourir".

18 Vgl. Christine Kaess: Frankreich. Nationalversammlung debattiert über Gesetz zu aktiver Sterbehilfe, in: *Deutschlandfunk*, 8. April 2021 (www.deutschlandfunk.de/frankreich-nationalversammlung-debattiert-ueber-gesetz-zu-100.html, letzter Zugriff: 24.11.23).

19 Vgl. Rudolf Balmer: Frankreichs Parlament debattiert über Sterbehilfe, doch für eine Abstimmung wird die Zeit nicht reichen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. April 2021

lebensverkürzende Maßnahmen bislang entschieden abgelehnt hatte, im September 2022 zum ersten Mal seine Offenheit gegenüber einer Legalisierung des assistierten Suizids signalisierte.[20] Und im April 2023 äußerte sich auch ein von der Macron-Regierung eingesetzter repräsentativer Bürger*innenkonvent zugunsten einer Gesetzesänderung und formulierte in seinem Schlussbericht eine Reihe von Empfehlungen. Neben der Forderung, die Palliative Care auszubauen und den Zugang zu entsprechenden Angeboten zu erleichtern, sprach sich der Konvent auch klar für eine Legalisierung von aktiver Sterbehilfe und/oder assistiertem Suizid unter bestimmten Umständen aus.[21]

Aktuell ebenso in Bewegung ist die Sterbehilfedebatte in Deutschland. Die Bundesrepublik kannte lange Zeit keine gesetzliche Regelung der Suizidhilfe und damit auch kein Verbot. Allerdings unterband primär die ärztliche Berufsordnung das Entstehen einer Suizidhilfepraxis, gerade auch durch ihre uneinheitliche Umsetzung in den einzelnen Bundesländern und die dadurch bedingte Verunsicherung in der Ärzt*innenschaft und der Bevölkerung. Im Jahr 2015 verabschiedete der Bundestag dann aber das Verbot der „geschäftsmäßigen Suizidbeihilfe" (§ 217 Abs. 1 StGB):

> (1) Wer in der Absicht, die Selbsttötung eines anderen zu fördern, diesem hierzu geschäftsmäßig die Gelegenheit gewährt, verschafft oder vermittelt, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.
> (2) Als Teilnehmer bleibt straffrei, wer selbst nicht geschäftsmäßig handelt und entweder Angehöriger des in Absatz 1 genannten anderen ist oder diesem nahesteht.[22]

Nun bezeichnet ‚geschäftsmäßig' nicht etwa ein gewinn- oder profitorientiertes Handeln, sondern ein auf Wiederholung angelegtes. Damit wollte der Bundestag sicherstellen, dass der assistierte Suizid zwar im Einzelfall straffrei bleibt, eine Praxis organisierter Suizidhilfe wie in der Schweiz jedoch unterbunden wird. Da nun aber auch die Ärzt*innen Gefahr liefen, den Tatbestand der

---

(www.nzz.ch/international/frankreich-konservative-sabotieren-debatte-ueber-sterbehilfe-ld.1610388, letzter Zugriff: 24.11.23).

20 O. A.: Fin de vie: le Comité d'éthique ouvre la voie à une aide active à mourir, in: *Vie publique*, 13. September 2022 (www.vie-publique.fr/en-bref/286236-fin-de-vie-le-comite-dethique-ouvre-la-voie-laide-active-mourir, letzter Zugriff: 24.11.23).

21 O. A.: Fin de vie: la convention citoyenne se prononce en faveur de l'euthanasie et du suicide assisté, sous conditions, in: *Le Monde*, 2. April 2023 (www.lemonde.fr/societe/article/2023/04/02/fin-de-vie-la-convention-citoyenne-se-prononce-en-faveur-de-l-euthanasie-et-du-suicide-assiste-sous-conditions_6167969_3224.html, letzter Zugriff: 24.11.23).

22 Deutsches Referenzzentrum für Ethik in den Biowissenschaften: *Rechtliche Regelungen* (www.drze.de/im-blickpunkt/sterbehilfe/rechtliche-regelungen, letzter Zugriff: 1.7.22).

Geschäftsmäßigkeit zu erfüllen, sollten sie in mehr als nur einem Fall tödliche Medikamente verschreiben, machte der Paragraf 217 eine Suizidhilfepraxis de facto unmöglich. Gegen das Gesetz sind daher mehrere Verfassungsbeschwerden erhoben worden, und tatsächlich erklärte das Bundesverfassungsgericht (BVerfG) im Februar 2020 den Paragrafen 217 für verfassungswidrig und „nichtig". Mit Verweis auf das „allgemeine Persönlichkeitsrecht" verfügte es, dass jeder Mensch, unabhängig von „materiellen Kriterien" wie dem „Vorliegen einer unheilbaren Krankheit", ein „Recht auf selbstbestimmtes Sterben" habe. Dies schließe sowohl die „Freiheit" ein, „sich das Leben zu nehmen", als „auch die Freiheit, hierfür bei Dritten Hilfe zu suchen und Hilfe, soweit sie angeboten wird, in Anspruch zu nehmen". Entscheidendes Kriterium für die Legitimität einer Suizidhilfe ist die Urteilsfähigkeit der sterbewilligen Person bzw. die Freiverantwortlichkeit ihres Sterbewunsches. Über dieses Grundsatzurteil hinaus definierte das BVerfG keine Regeln, womit es nun dem Bundestag obliegt, ein „legislatives Schutzkonzept" für eine ethisch sensible Suizidhilfepraxis zu erarbeiten.[23] Auch vier Jahre nach dem BVerfG-Urteil dauert das Ringen um eine gesetzliche Regelung an. Nachdem der Bundestag im Juli 2023 zwei Gesetzesentwürfe abgelehnt hatte,[24] arbeiten zurzeit drei parteiübergreifenden Abgeordnetengruppen an neuen Vorschlägen, um doch noch in der laufenden Legislaturperiode ein Gesetz verabschieden zu können.[25] Mit einer legislativen Grundlage sollen nicht zuletzt die drei in Deutschland tätigen Vereine reguliert werden, die seit dem BVerfG-Urteil Suizidhilfe leisten bzw. vermitteln: die Deutsche Gesellschaft für Humanes Sterben (DGHS), Dignitas Deutschland und der Verein Sterbehilfe. Während die Politik noch um eine Lösung feilscht, obliegt es zurzeit v. a. der Rechtsprechung, nähere Bestimmungen zur Suizidhilfepraxis zu erlassen. Dies zum einen in Zusammenhang mit der Abgabe von Natrium-Pentobarbital, das in Deutschland in der Humanmedizin nicht zugelassen ist. So wurde das Ersuchen von schwerkranken Klägern, das Betäubungsmittel zum Zweck der Selbsttötung direkt vom Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte beziehen

23 Bundesverfassungsgericht (BVerfG): *Urteil des Zweiten Senats vom 26. Februar 2020 – 2 BvR 2347/15 –, Rn. 1–343* (www.bverfg.de/e/rs20200226_2bvr234715.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

24 Sören Christian Reimer: Recht – Bundestag lehnt Gesetzentwürfe zur Reform der Sterbehilfe ab, in: *Deutscher Bundestag*, 6. Juli 2023 (www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw27-de-suiziddebatte-954918, letzter Zugriff: 24.4.24).

25 Christiane Rebhan: Abgeordnete feilen an Entwürfen: Sterbehilfe-Wirrwarr – kommt eine Neuregelung noch 2024 durch den Bundestag?, in: *Tagesspiegel*, 24. April 2024 (www.tagesspiegel.de/politik/sterbehilfe-wirrwarr--kommt-eine-neuregelung-noch-2024-durch-den-bundestag-11539730.html, letzter Zugriff: 26.4.24).

zu dürfen, Ende 2023 vom Bundesverwaltungsgericht (BVerwG) abgelehnt.[26] Zum anderen wurden im Frühjahr 2024 zwei viel beachtete Prozesse geführt, bei denen die Freiverantwortlichkeit des Suizidwunsches bei psychischer Erkrankung im Zentrum stand. In beiden Fällen sahen es die Gerichte als erwiesen an, dass die Freiverantwortlichkeit bei den betroffenen Personen aufgrund ihrer psychischen Erkrankungen – beide litten an Depressionen, in einem Fall lag zusätzlich eine Schizophrenie vor – nicht gegeben war, was zur Verurteilung der beiden Sterbehelfer wegen Totschlags in mittelbarer Täterschaft führte.[27] Was die Frage des existenziellen Leidens am drohenden Verlust des*der Geliebten betrifft, hat sich in Deutschland tatsächlich eine entsprechende Praxis entwickelt. Die drei Vereine, die seit dem BVerfG-Urteil Suizidhilfe leisten bzw. vermitteln, unterstützen nämlich auch Paarsuizide, „bei dem ein:e Partner:in körperlich gesund ist, aber keinen Sinn im Leben mehr sieht nach dem erwartbaren Tod eines oder einer schwerkranken Gefährt:in." Der DGHS-Präsident Robert Roßbruch erklärt denn auch mit Verweis auf das BVerG-Urteil, das (anders als der geplante französische Gesetzesentwurf) explizit ausgeschlossen hat, die Zulässigkeit eines assistierten Suizids an das Vorliegen einer Erkrankung zu knüpfen: „Das Motiv Lebenssattheit, wenn nur einer der beiden Ehepartner mit diesem Motiv gehen will, weil der andere schwerkrank ist, ist absolut legal".[28] Ob eine künftige gesetzliche Regelung Einfluss auf diese Praxis haben wird, bleibt abzuwarten. Eine Einschränkung dürfte sich vor dem Hintergrund des weitreichenden Urteils des Verfassungsgerichts allerdings schwerlich halten lassen.

In der Schweiz, die wie einleitend dargelegt (noch) kein eigentliches Sterbehilfegesetz kennt, ist die Beihilfe zum Suizid seit 1942 in Art. 115 StGB „Verleitung und Beihilfe zum Selbstmord" geregelt: „Wer aus selbstsüchtigen Beweggründen jemanden zum Selbstmorde verleitet oder ihm dazu Hilfe leistet,

---

26 Bundesverwaltungsgericht (BVerwG): *Pressemitteilung Nr. 81/2023 vom 07.11.2023: Keine Erlaubnis für den Erwerb des Betäubungsmittels Natrium-Pentobarbital zum Zweck der Selbsttötung* (www.bverwg.de/pm/2023/81#:~:text=Das%20Bundesverwaltungsgericht%20habe%20entschieden%2C%20dass,Er%20erfülle%20diese%20Voraussetzungen, letzter Zugriff: 26.4.24).

27 Vgl. u. a.: Barbara Dribbusch: Suizidassistenz und Strafrecht: Drei Jahre Haft wegen Suizidhilfe, in: *Die Tageszeitung* (*taz*), 1. Februar 2024 (www.taz.de/Suizidassistenz-und-Strafrecht/!5989762, letzter Zugriff: 26.4.24) u. Marion van der Kraats: Urteil des Landgerichts Berlin Prozess um Sterbehilfe – Haftstrafe für Arzt, in: *Ärzte Zeitung*, 8. April 2024 (www.aerztezeitung.de/Politik/Prozess-um-Sterbehilfe-Haftstrafe-fuer-Arzt-448568.html, letzter Zugriff: 26.4.24).

28 Barbara Dribbusch: Sterbehilfe-Vereine zu Suizidassistenz – Hilfe auch beim Doppelsuizid, in: *Die Tageszeitung* (*taz*), 22. Februar 2022 (taz.de/Sterbehilfe-Vereine-zu-Suizidassistenz/!5830271/, letzter Zugriff: 1.5.24).

wird, wenn der Selbstmord ausgeführt oder versucht wurde, mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder Geldstrafe bestraft."[29] Ex negativo bedeutet dies, dass ein assistierter Suizid straffrei bleibt, wenn kein egoistisches Motiv vorliegt. Auf dieser Basis konnte sich seit den 1980er Jahren ein Modell organisierter Suizidhilfe etablieren, flankiert durch das Betäubungs- und das Heilmittelgesetz sowie die SAMW-Richtlinien in der ärztlichen Standesordnung (vgl. Kap. 1.1). Inzwischen sind in der Schweiz mehrere gemeinnützige, also nicht profitorientierte Vereine tätig, die ihren Mitgliedern zu dem verhelfen, was sie selbst als ‚selbstbestimmten' und ‚würdevollen' Tod bezeichnen. Konkret vermitteln sie sterbewilligen Menschen die Möglichkeit, sich mit einer ärztlich verschriebenen letalen Dosis Natrium-Pentobarbital das Leben zu nehmen. Die größte Organisation ist EXIT Deutsche Schweiz mit 167'631 Mitgliedern (per Dezember 2023).[30] Sie wurde 1982 in Zürich gegründet und engagierte sich anfänglich mit Erfolg für die Einführung der Patientenverfügung, seit 1985 gehört auch der assistierte Suizid zu ihrem Tätigkeitsfeld. Aus EXIT ging 1998 unter der Leitung von Ludwig A. Minelli der international wohl bekannteste Verein hervor: „DIGNITAS – Menschenwürdig leben – Menschenwürdig sterben", der im Unterschied zu EXIT auch Menschen Suizidhilfe bietet, die nicht in der Schweiz wohnhaft sind und keine Schweizer Staatsbürgerschaft besitzen, die aber als Vereinsmitglieder dennoch seine Dienste beanspruchen können – ebenso wie dies u. a. die von Erika Preisig geführte Sterbehilfeorganisation lifecircle tut. In der frankophonen Schweiz ist die älteste Organisation des Landes tätig, nämlich die bereits in Zusammenhang mit Pierre Beck genannte EXIT A.D.M.D. Suisse romande, die wie EXIT Deutsche Schweiz 1982 gegründet wurde, jedoch einige Monate vor ihrer „Deutschschweizer Schwesterorganisation".[31] Auch sie leistet nur in der Schweiz wohnhaften Menschen und im Ausland lebenden Schweizer*innen Sterbehilfe. Wie einleitend erwähnt, definieren die Organisationen selbst die Voraussetzungen, die für eine Suizidhilfe erfüllt sein müssen. Dazu gehören wesentlich die Urteilsfähigkeit der sterbewilligen Person sowie die Wohlerwogenheit, Konstanz und Autonomie ihres Sterbewunschs. Was das Leidenserlebnis betrifft, das für die Gewährung eines assistierten Suizids vorliegen muss, lässt sich über die Jahrzehnte eine zunehmende Liberalisierung konstatieren, die vom Vorliegen einer terminalen

29 Schweizerisches Strafgesetzbuch.

30 EXIT Deutsche Schweiz: Jahresberichte 2023, in: *EXIT INFO* 2/2024 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/EXIT_Info_2_2024_barrierefrei.pdf, letzter Zugriff: 27.4.24), S. 19.

31 Daniel Suter: *30 Jahre Einsatz für Selbstbestimmung. EXIT (Deutsche Schweiz) 1982–2012. Ein Überblick*, Zürich: DMG 2012 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/broschueren/exit_30-Jahre-Broschuere_DE.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23), S. 9.

körperlichen Krankheit über chronische körperliche Erkrankungen bis hin zur Alterspolymorbidität reicht, also einem Suizid, dem verschiedene nicht ernsthafte, in ihrer Summe aber als unerträglich erlebte Altersbeschwerden zugrunde liegen, die nicht nur körperlicher Natur sein müssen. Durch ihre Aktivitäten haben diese Organisationen die Schweizer Suizidhilfepraxis von Beginn an maßgeblich geprägt, und ihre Kriterien waren stets weitgefasster als bspw. die SAMW-Richtlinien, die einen bestimmten Liberalisierungsschritt, wenn überhaupt, erst Jahre später nachvollzogen haben. Die Sterbehilfeorganisationen standen aber immer wieder auch in der Kritik: EXIT Deutsche Schweiz wurde schon in den 1990er und frühen 2000er Jahren vorgeworfen, es mit ihren eigenen Kriterien nicht allzu genau zu nehmen, indem sie bspw. – zu einer Zeit, als eine körperliche Krankheit Voraussetzung war – „den tödlichen Trank auch psychisch kranken Personen reichen und solchen, die aus sozialen Gründen sterben wollen."[32] Auch der Vorwurf der Bereicherung wurde immer wieder gegen die Organisationen erhoben, insbesondere im Fall von DIGNITAS, ebenso die Bezichtigung, die Urteilsfähigkeit der Sterbewilligen unzureichend geprüft zu haben. Wiederholt standen Mitglieder von Sterbehilfevereinen auch vor Gericht, zu einer rechtskräftigen Verurteilung ist es im Fall der Organisationen bis dato aber nicht gekommen.[33] Im Gegenteil hat die Rechtsprechung, die immer wieder Bestimmungen erlassen musste, um die Lücken der fehlenden gesetzlichen Regelung zu füllen, den Sterbehilfevereinen mehrfach den Rücken gestärkt. Am weitreichendsten tat dies das Bundesgericht im Jahr 2006, als es die bisherige, vor allem von den Organisationen geprägte Schweizer Praxis bestätigte, indem es mit Verweis auf Art. 8

32 Alan Niederer: Schlechte Noten für Exit, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. August 2001, Nr. 185, S. 7.

33 Zu einem Schuldspruch kam es allerdings im Fall von Peter Baumann. Der Psychiater, der ursprünglich bei EXIT Deutsche Schweiz aktiv war, gründete Anfang 2002 seinen eigenen Verein SuizidHilfe, um über die von ihm als zu strikt erachteten EXIT-Kriterien hinauszugehen und auch Menschen mit einer psychischen Erkrankung Sterbehilfe zu leisten. Aufgrund eines entsprechenden Falles wurde Baumann auch angeklagt, da die Urteilsfähigkeit des psychisch erkrankten Mannes, dem er bereits im April 2001 mit Lachgas beim Suizid assistiert hatte, bestritten wurde. Am Ende eines jahrelangen Verfahrens bestätigte das Schweizer Bundesgericht 2009 den Schuldspruch des Appellationsgerichts des Kantons Basel-Stadt und verurteilte Baumann wegen vorsätzlicher Tötung in mittelbarer Täterschaft zu einer vierjährigen Freiheitsstrafe (vgl. Bundesgericht (BGer): *Urteil vom 11. Juni 2009* (*6B_48/2009*) (www.bger.ch/ext/eurospider/live/de/php/aza/http/index.php?lang=de&type=show_document&highlight_docid=aza://11-06-2009-6B_48-2009&print=yes, letzter Zugriff: 25.5.24) sowie Bundesgericht (BGer): *Urteil vom 11. Juni 2009* (*6B_14/2009*) (www.bger.ch/ext/eurospider/live/de/php/aza/http/index.php?highlight_docid=aza%3A%2F%2F11-06-2009-6B_14-2009&lang=de&type=show_document&zoom=YES&, letzter Zugriff: 25.5.24).

Ziff. 1 EMRK festhielt, dass zum Selbstbestimmungsrecht „auch das Recht [gehört], über Art und Zeitpunkt der Beendigung des eigenen Lebens zu entscheiden".[34] Zudem schuf es Rechtssicherheit im Fall von Personen mit psychischen Erkrankungen, denen es unter bestimmten Voraussetzungen das Recht auf assistierten Suizid zusprach, sofern „der Sterbewunsch auf einem autonomen, die Gesamtsituation erfassenden Entscheid [basiert]" und nicht Ausdruck der Erkrankung ist.[35] Der jüngste Entscheid des Bundesgerichts, der in Kap. 1.1 dargelegt wurde, dürfte die Weichen nun abermals neu stellen – wohin die Reise geht, wird sich zeigen.

2.2 Drei ethische Grundwerte und das existenzielle Leiden als zentrales Sterbemotiv

In allen Ländern drehen sich die Sterbehilfedebatten, die insgesamt hochkomplex und überaus facettenreich sind, im Kern um drei ethische Grundwerte: Selbstbestimmung, Freiheit von Schmerz und Leid sowie das Leben selbst.[36] Die ersten beiden Werte werden insbesondere von Sterbehilfebefürworter*innen angeführt, um damit das Recht auf lebensverkürzende Maßnahmen zu begründen. Dass das Ziel der Palliativmedizin und Hospizarbeit aber ebenso darin besteht, den Patient*innen ein selbstbestimmtes und schmerzfreies Sterben zu ermöglichen, nur eben mit anderen Mitteln, ist in öffentlichen Diskursen weniger präsent, was eine zunehmend enge konzeptuelle Verknüpfung von ‚Selbstbestimmung' und ‚assistiertem Suizid' / ‚Sterbehilfe' zu erzeugen scheint. Der Wert des Lebens wird dagegen eher von Personen oder Interessengruppen starkgemacht, die lebensverkürzenden Maßnahmen kritisch gegenüberstehen – insbesondere mit Blick auf vulnerable Gruppen wie Betagte oder Menschen mit Behinderung – oder sie sogar grundsätzlich ablehnen. Letzteres wird am deutlichsten in bestimmten kirchlichen Argumentationsfiguren greifbar, die das Recht auf Sterbehilfe mit dem Verweis auf die Unantastbarkeit menschlichen Lebens kategorisch verneinen.

---

34 Bundesgericht (BGer): *Urteil vom 3. November 2006* (*BGE 133 I 58*), S. 67 (relevancy.bger.ch/php/clir/http/index.php?highlight_docid=atf%3A%2F%2F133-I-58%3Ade&lang=de&type=show_document, letzter Zugriff: 26.4.23).

35 Ebd., 75. Im Urteil hielt das Gericht aber auch fest, dass Natrium-Pentobarbital nicht ohne ärztliches Rezept an Sterbewillige abgegeben werden könne, da kein Anspruch auf direkte staatliche Unterstützung beim Suizid bestehe. Im Sinne des Lebensschutzes stützte das Gericht damit die ärztliche Verschreibungspflicht von Natrium-Pentobarbital als zentralen Schutzmechanismus (ebd., 76).

36 Grimm/Hillebrand, Sterbehilfe, 87.

Der Wert des menschlichen Lebens geht aber selbstredend auch mit der staatlichen Schutzplicht dieses Lebens einher. Daher haben Gesetzgebung und Rechtsprechung den Balanceakt zu bewältigen, eine ethisch sensible Sterbehilfepraxis zu schaffen, die sowohl das Recht auf individuelle Selbstbestimmung als auch die staatliche Pflicht, (vulnerables) menschliches Leben zu schützen, angemessen berücksichtigt.

Der Wunsch, seinem Leben durch Sterbehilfe ein Ende zu setzen, kann vielerlei Ursachen haben, wie der Ethiker Markus Zimmermann anschaulich zusammenfasst:

> Als problematisch empfunden werden […] ganz grundsätzlich Lebenssituationen, die durch Abhängigkeit, Autonomieverlust und Leiden geprägt sind. Entsprechend werden […] als Grundwerte Autonomie, Schmerzfreiheit, Lebensqualität und Kontrolle über das eigene Leben betont. Beobachten lässt sich überdies die Entstehung einer neuen biographischen Phase am Lebensende, die möglichst klar abgegrenzt werden soll, die in der Regel von Abhängigkeit, Autonomieverlust, Depressivität, Schmerzen und Leiden geprägt ist und entsprechend negativ bewertet wird.[37]

Damit wird deutlich, dass nicht nur eine tödliche Krankheit oder die mit einer schweren Erkrankung verbundenen physischen Schmerzen zum Wunsch nach Sterbehilfe führen können, sondern häufig (auch) existenzielle Leidenserlebnisse ausschlaggebend sind. Insbesondere wenn in der eigenen Biografie ein krankheits- oder altersbedingter Bruch wahrgenommen wird, der das eigene Leben in einen positiv gewerteten *früheren* und einen als negativ erlebten *gegenwärtigen* und *künftigen* Abschnitt teilt. Dies kann das Selbstverständnis der betroffenen Menschen massiv erschüttern, wie die Ethikerin Dagmar Fenner schreibt: „Wo aufgrund einer infausten Prognose oder anderer unverrückbarer Handlungsschranken die Wahrscheinlichkeit der Erreichung zentraler Lebensziele auf wenige Prozent geschrumpft und damit die eigene Identität bedroht ist, will man einem Identitätsverlust mittels Selbsttötung vorbeugen.“[38] In der Schweizer Suizidhilfepraxis sind mit dem Alter(n) verbundene Leidenserlebnisse inzwischen etablierte Sterbemotive. Die Organisation EXIT Deutsche Schweiz hält dazu fest, dass sie

---

37 Markus Zimmermann-Acklin: Öffentliche Sterbehilfediskurse in Deutschland und in der Schweiz, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1531–1546, hier 1541.

38 Dagmar Fenner: *Suizid – Krankheitssymptom oder Signatur der Freiheit? Eine medizinethische Untersuchung*, Freiburg u. München: Karl Alber 2008 (Angewandte Ethik, Bd. 8), S. 389, auch 396ff.

> auch älteren Menschen ohne unmittelbar tödliche Krankheit auf ausdrücklichen Wunsch hin zu einer Freitodbegleitung verhilft – wenn die Summe ihrer Schmerzen und Gebrechen als unerträglicher Leidenszustand empfunden wird. […] Diese sogenannte Alterspolymorbidität ist, nach den terminalen Krebsleiden, bereits heute der zweithäufigste Grund, warum Menschen mit EXIT ihr Leben beenden.[39]

Dieses Bild wird durch die Zahlen bestätigt, die EXIT für das Jahr 2023 veröffentlichte. Das Durchschnittsalter der insgesamt 1252 Personen, denen der Verein in diesem Jahr beim Suizid assistierte, lag bei 80 Jahren. Bei 31 % von ihnen lag „ein terminales Krebsleiden vor", bei 27 % handelte es sich um die jährlich wachsende Gruppe „alte[r] Menschen mit multiplen Beschwerden bzw. Erkrankungen (Polymorbidität)".[40] In 76 % der Fälle konnten die Personen ihr Leben zu Hause beenden, was bei den meisten Menschen des globalen Nordens mit zur Vorstellung eines guten Tods gehört (auch wenn es in der Realität anders aussieht und die meisten in einem Spital oder Pflegeheim sterben). Wie schon in den Vorjahren war der Anteil von Frauen mit 60,6 % höher als der von Männern.[41] Diese im Vergleich zu unbegleiteten Suiziden umgekehrte Geschlechterverteilung wird auch in den Zahlen der Deutschen Gesellschaft für Humanes Sterben (DGHS) für das Jahr 2023 greifbar, die Suizidhilfe in 65 % der Fälle an weibliche Personen vermittelte.[42] Von den insgesamt 419 Suizidbegleitungen der DGHS, die sich v. a. in der Altersspanne der 80–89-Jährigen bewegten (gefolgt von 70–79-Jährigen und Menschen über 90), nannten 22,01 % Lebenssattheit als Sterbemotiv, bei 21,05 Prozent lag eine Polymorbidität vor. Die drittgrößte Gruppe mit 20,81 % litt an einer Krebserkrankung.[43] Bei der Betrachtung dieser Zahlen fällt ein Umstand sogleich ins Auge: Anders als im Fall der von EXIT begleiteten Suizide, für die meist eine schwerwiegende Krebserkrankung ursächlich war, handelt es sich bei den beiden am stärksten vertretenen Sterbemotiven bei der DGHS um keine tödliche Krankheit.

---

39 EXIT, Altersfreitod.

40 EXIT Deutsche Schweiz: *EXIT wächst weiter – Mitgliederzahl auch 2023 markant gestiegen*, 8. Februar 2024 (www.exit.ch/artikel/exit-waechst-weiter-mitgliederzahl-auch-2023-markant-gestiegen/#:~:text=Die%20grösste%20Selbstbestimmungsorganisation%20der%20Schweiz,mehrere%20Tausend%20neue%20Mitglieder%20dazu, letzter Zugriff: 27.4.24).

41 O. A., Jahresberichte.

42 Eva Schläfer: Sterbehilfe – Deutlich mehr assistierte Suizide, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Februar 2024 (www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/anstieg-der-assistierten-suizide-im-jahr-2023-19549754.html, letzter Zugriff: 27.4.24).

43 Deutsche Gesellschaft für Humanes Sterben (DGHS): *Pressemappe: Pressekonferenz. „DGHS-Suizidhilfe-Fallzahlen 2023, das richtige Medikament und die Rolle der Ärzt:innen" 27.2.2024 in Berlin*, Berlin: Deutsche Gesellschaft für Humanes Sterben (DGHS) 2024, S. 6.

Ja mehr noch: Am häufigsten standen die Sterbewünsche überhaupt nicht in direktem Zusammenhang mit einer Erkrankung – was gemäß BVerfG-Urteil von 2020 für eine legitime Suizidhilfe auch nicht gegeben sein muss –, sondern sie wurden mit einer ‚Lebenssattheit' begründet. Der Deutsche Ethikrat definiert dieses Phänomen als eine „Einstellung[…] dem Lebensende gegenüber", bei der „sich die Überzeugung aus[bildet], dass das Leben an ein natürliches Ende gelangt ist, dass sich keine Perspektiven und Anregungen mehr bieten".[44] Die Lebenssattheit steht in engem Zusammenhang – bzw. wird für sie häufig sogar synonym verwendet – mit der Leidensform, die hauptsächlich Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein wird und nun eingehender vorgestellt werden soll: dem existenziellen Leiden.

Die jüngere medizinische Fachliteratur definiert das existenzielle Leiden als „a distress arising from an inner realization that life has lost its meaning".[45] Unlängst hat eine qualitative medizinethische Studie der Universität Genf das existenzielle Leiden als Motiv für Suizidhilfe in der französischsprachigen Schweiz untersucht und aufgezeigt, dass es sich um ein überaus komplexes und herausforderndes Phänomen handelt, das häufig zu Sterbewünschen führt.[46] Diese Tatsache betont auch der niederländische Moral- und Rechtsphilosoph Govert den Hartogh. Selbst beim Vorliegen einer physischen Erkrankung sind Hartogh zufolge die körperlichen Symptome „rarely the only reason, and, on most reports, are the most prominent concern in a minority of cases only."[47] Er geht davon aus, dass die abnehmende Bedeutung physischer Symptome bei Suizidwünschen auf die Fortschritte in der Palliativmedizin zurückzuführen ist,[48] sodass sie heute – wie bereits im oben angeführten Zitat von Markus Zimmermann deutlich wurde – vor allem durch verschiedene Ausprägungen von existenziellen Leidenserlebnissen ausgelöst würden, etwa durch den

44 Deutscher Ethikrat: *Suizid – Verantwortung, Prävention und Freiverantwortlichkeit. Stellungnahme,* Berlin: Deutscher Ethikrat 2022, S. 36 (www.ethikrat.org/fileadmin/Publikationen/Stellungnahmen/deutsch/stellungnahme-suizid.pdf, letzter Zugriff: 31.5.24).

45 Marie-Estelle Gaignard, Sophie Pautex u. Samia Hurst: Existential suffering as a motive for assisted suicide: Difficulties, acceptability, management and roles from the perspectives of Swiss professionals, in: *PLOS ONE 18/4* (2023), S. 1–15, hier 2.

46 Marie-Estelle Gaignard u. Samia Hurst: A qualitative study on existential suffering and assisted suicide in Switzerland, in: *BMC Medical Ethics 20/34* (2019), S. 1–8, hier 2. Die Studie basiert auf Interviews mit Gesundheitsfachpersonen aus Palliativmedizin und medizinischer Grundversorgung sowie Freiwilligen der Sterbehilfeorganisation EXIT Suisse romande.

47 Govert den Hartogh: *What Kind of Death. The Ethics of Determining One's Own Death*, New York: Routledge, 2023 (Routledge Research in Applied Ethics), S. 17.

48 Ebd., 17, Fn. 11.

Verlust von Sinn, Autonomie oder Würde.[49] Auch die Genfer Studie weist nach, dass das existenzielle Leiden verschiedene, bisweilen kombiniert auftretende Formen umfasst,[50] die sich „in a multiplicity of very individual ways" manifestieren können, weshalb ein genaues Verständnis des konkret vorliegenden Leidens für einen angemessenen Umgang damit entscheidend ist.[51]

Mit einer Ausnahme berichteten denn auch alle Teilnehmer*innen der Genfer Studie von den Schwierigkeiten, vor die Suizidwünsche aus existenziellem Leiden sie gestellt hätten. Denn obwohl die meisten „agreed that existential suffering is no less important than physical suffering, it remains somehow difficult to grasp and very controversial."[52] Dies gilt umso mehr für die seltenen Fälle, in denen dem Leiden keine Krankheitsdiagnose zugrunde liegt, sondern bei dem es sich um das handelt, was die Studie als ‚reines' existenzielles Leiden bezeichnet und am ehesten dem Konzept der Lebenssattheit entspricht: „This suffering was related to a feeling that life has come to an end, without identification of any other related restriction or suffering."[53] In den Niederlanden wird dieses Phänomen bereits seit Jahren unter dem Begriff ‚voltooid leven' (‚vollendetes Leben') verhandelt. Es bezieht sich auf „persons, mostly of old age, who do not see a future for themselves and, as a result, have developed a persistent, active death wish, without suffering that (mainly) originates in a medically classifiable condition."[54] Aus dieser Debatte ging 2020 ein Gesetzesentwurf hervor (überarbeitet Ende 2023), mit dem es die linksliberale Partei „Democraten 66" gesunden Menschen ab 75 Jahren ermöglichen möchte, Suizidhilfe zu beanspruchen, wenn sie ihr Leben als ‚vollendet' sehen.[55] Die Ethikerin Els van Wijngaarden, die das Phänomen empirisch intensiv

49 Ebd., 17 u. 280f.

50 Konkret identifizieren die Autorinnen acht Kategorien, für die zumeist eine physische Krankheit (mit)ursächlich ist. Geordnet nach der Häufigkeit ihres Auftretens sind dies: „physical decline and its consequences, loneliness, fear of the future, life is over, loss of social significance, loss of hope for a better future, being a financial burden, and loss of pleasurable activities." (Gaignard u. Hurst, Qualitative study, 3).

51 Ebd., 7 u. 3.

52 Gaignard, Pautex u. Hurst, Existential suffering, 5.

53 Gaignard u. Hurst, Qualitative Study, 1 u. 5.

54 Iris D. Hartog et al.: Prevalence and characteristics of older adults with a persistent death wish without severe illness: a large cross-sectional survey, in: *BMC Geriatrics 20/342* (September 2020): S. 1–14, hier 2 (doi.org/10.1186/s12877-020-01735-0, letzter Zugriff: 27.4.24) [zitiert Paul Schnabel et al. *Voltooid leven: Over hulp bij zelfdoding aan mensen die hun leven voltooid achten*, Adviescommissie voltooid leven: Den Haag 2016].

55 O. A.: D66 adjusts „completed life" bill for longer guidance before assisted suicide, in: *NL Times*, 7. November 2023 (nltimes.nl/2023/11/07/d66-adjusts-completed-life-bill-longer-guidance-assisted-suicide, letzter Zugriff: 27.4.24).

beforscht hat, steht dem Begriff ‚vollendetes Leben' jedoch kritisch gegenüber. Sie erachtet ihn als Euphemismus, denn ein entsprechender Sterbewunsch sei „not at all about ‚fulfillment', ‚completeness' or ‚wholeness'; instead, it is about existential suffering."[56] Els van Wijngaarden schlägt stattdessen den Begriff ‚existential suffering from disconnectedness in old age' vor, denn die Teilnehmer*innen an ihren Studien „suffered from the threats of all kinds of age-related losses, i.e.: loss of autonomy, loss of meaning and connection, and loss of future. In particular, the older people suffered from the sense of *disconnectedness* from life, others and themselves, strongly associated with a sense of existential loneliness."[57]

Eine besondere Schwierigkeit, von der Teilnehmende an der Genfer Studie berichteten, liegt in der Unterscheidung zwischen existenziellem Leiden und Depressionen.[58] Diese Unterscheidung ist jedoch zentral, um angemessen auf Sterbewünsche der einen oder anderen Art reagieren zu können. Govert den Hartogh setzt sich denn auch kritisch mit der suizidologischen Forschung auseinander, die traditionell eher psychopathologisch orientiert ist und Suizide zumeist als Ausdruck einer psychischen Erkrankung – insbesondere einer schweren Depression oder bipolaren Störung – versteht, und nicht als Entscheidung, die dem freiverantwortlichen Willen der Person entspricht.[59] Ohne infrage zu stellen, dass solche hochproblematischen Suizide vorkommen und unbedingt verhindert werden müssen, hält Hartogh doch dagegen, dass „we should not consider death wishes […] to constitute by themselves reasons for suspecting a mental disorder or decisional incompetence." Der Philosoph vertritt die Auffassung, dass es eine zweite Art von Suiziden gebe, nämlich solche, die durchaus wohlüberlegt sein können. Diese Art Suizid könne verstanden werden als „a fully intelligible response to the dramatic circumstances some people find themselves in", basierend auf einem „realistic and understandable assessment of her own present and future condition."[60] Hartoghs Feststellung bezieht sich auf Suizidwünsche im Allgemeinen, er weist aber auch ausdrücklich darauf hin, dass wir skeptisch sein sollten „about the extent of the association between death wishes of *the elderly* and depressive disorders or depressive symptoms, as it is reported in the literature."[61] Diese Einschätzung wird auch

56 Els van Wijngaarden: *Ready to Give up on Life: A Study into the Lived Experience of Older People who Consider their Lives to Be Completed and no Longer Worth Living*, Amersfoort: Wilco, 2016, S. 277.

57 Wijngaarden, Ready, 256 (Hervh. i. Orig.).

58 Gaignard, Pautex u. Hurst, Existential suffering, 5.

59 Hartogh, Death, 35ff.

60 Ebd., 44.

61 Ebd., 277 (Hervh. M. K.).

durch Els van Wijngaardens empirische Forschung gestützt, die aufzeigt, dass depressive Gefühle zwar durchaus Teil eines existenziellen Leidens sein können, Suizidalität im hohen Alter die Kriterien „for clinical disorders such as depression or anxiety" aber oftmals nicht erfüllen würde.[62] Auch der Deutsche Ethikrat hat 2022 in seiner Stellungnahme zum Suizid festgehalten, dass „die depressiven Symptome" älterer Menschen, die ihren Lebenswillen verloren haben, „nicht vorschnell als Ausdruck einer majoren oder minoren Depression gedeutet werden [dürfen]."[63]

Wenn keine Depression oder eine andere psychische Erkrankung dafür ursächlich ist: Warum entwickeln betagte und/oder schwerkranke Menschen in seltenen Fällen einen anhaltenden aktiven Sterbewunsch, während dies bei den meisten Menschen in ähnlichen Situationen nicht der Fall ist? Wie bereits erwähnt, ist ein existenzielles Leiden höchst subjektiv, weshalb Hartogh argumentiert, dass „in the majority of cases you can only understand the nature and severity of the suffering against the backdrop of the patient's personality, biography and values."[64] Wenn bspw. eine Person den Verlust von Sinn, Kontrolle, Würde oder Autonomie als unerträglich erlebt, könnte dies daran liegen, dass diese Konzepte eine andere, wichtigere Bedeutung für ihre Identität und Selbstwahrnehmung haben als dies bei anderen Menschen der Fall ist.[65] Hartogh betont, dass für die Suizidwünsche älterer Menschen häufig biografische Faktoren ursächlich seien, wobei einer der häufigsten auch den Gegenstand der vorliegenden Arbeit bildet: „the loss of a partner".[66] In der Genfer Studie wird dieser Aspekt nur gestreift, nämlich in der Fallvignette, durch die der Typ des ‚reinen' existenziellen Leidens veranschaulicht wird. Darin berichtet ein*e Mitarbeiter*in von EXIT Suisse romande über den Fall einer gesunden, selbständig lebenden Frau, deren Suizidwunsch wohl nicht zuletzt vom Verlust ihres Mannes hergerührt haben dürfte, da sie „*clearly said that she didn't want to find a spouse again and that her life was finished. That she had a beautiful life, with her husband, that she had raised her children, that she had grandchildren who were going well. So she had done it all and said, so I can leave now*".[67] Wie in Kap. 1.1 dargelegt, hat eine Suizidhilfe wegen des (drohenden) Partnerverlusts sogar die Schweizer Justiz über Jahre beschäftigt, bevor Pierre Beck 2024 schließlich vom Bundesgericht freigesprochen wurde. Auch in diesem Fall war

62 Wijngaarden, Ready, 121.
63 Deutscher Ethikrat, Suizid, 54.
64 Hartogh, Death, 280f.
65 Ebd., 281f.
66 Ebd., 284.
67 Gaignard u. Hurst, Qualitative Study, 5 (Hervh. i. Orig.).

die 86-jährige Frau sowohl körperlich als auch psychisch gesund, sie konnte aber die Aussicht nicht ertragen, ihren terminal kranken Mann, mit dem sie über sechzig Jahre verheiratet war, zu verlieren, weshalb Beck bei ihr ein tiefgreifendes existenzielles Leiden sowie einen unerschütterlichen Sterbewillen feststellte.

Eine weitere Frage, die sich bei Sterbewünschen stellt, denen der Verlust des*der Geliebten zugrunde liegt, ist die Rolle der Trauer. Trauer ist eine natürliche Reaktion auf den Tod eines geliebten Menschen, die – wie bereits Elisabeth Kübler-Ross' Fünf-Phasen-Modell zeigte – ebenfalls depressive Gefühle und einen Verlust des Lebenssinns beinhalten kann, was aber in der Regel überwunden wird.[68] Wenn der bevorstehende oder erlebte Tod des*der Geliebten aber zu einem dauerhaften Sinnverlust und einem anhaltenden Sterbewunsch führt, stellt sich die Frage, ob dies auf eine Pathologie hinweisen könnte, bspw. auf eine anhaltende Trauerstörung (Prolonged grief disorder, ICD-11). Im Fall der Genfer Frau, der Beck beim Suizid assistierte, stand ein pathologisches Erleben aber nicht zur Debatte. Vielmehr wurde ihr Sterbewunsch als Ausdruck eines existenziellen Leidens gedeutet, das sich anhand ihrer Biografie nachvollziehen lässt, wie es bspw. die Medizinethikerin Samia Hurst (eine der Autorinnen der Genfer Studie) in der Hauptnachrichtensendung von Radio Télévison Suisse tat:

> Quelqu'un qui a vécu une vie entière avec une autre personne, ce n'est pas seulement une perte affective, c'est que vraiment l'identité de ces deux personnes est devenue intriquée et que la perte de l'autre devient une amputation d'une part de soi-même qu'il va falloir reconstruire. Et il y a des personnes qui entreprennent cette reconstruction, mais quand on arrive à un âge très avancé, on peut aussi comprendre qu'on ne souhaite pas entreprendre cela.[69]

Die emotionale Reaktion der Trauer – hier in ihrer antizipatorischen Form – auf den Verlust bildet also lediglich einen Teilaspekt eines umfassenderen existenziellen Leidens, das in einem tiefgreifenden Sinn- und Identitätsverlust besteht, der nicht pathologisch sein muss, sondern, wie Hartogh es ausdrückt, „[p]erhaps […] should rather be seen as an appropriate or at least intelligible response to the loss, given its meaning in the person's life."[70]

---

68 Vgl. Elisabeth Kübler-Ross: *On Death and Dying*, New York: Macmillan 1969.

69 Radio Télévision Suisse (RTS): *19h30. Le vice-président d'Exit est en justice pour avoir aidé un couple d'octogénaires à mourir. Le mari était malade, pas l'épouse*, 10. Oktober 2019 (www.rts.ch/play/tv/19h30/video/le-vice-president-dexit-est-en-justice-pour-avoir-aide-un-couple-doctogenaires-a-mourir--le-mari-etait-malade-pas-lepouse-?urn=urn:rts:video:10775415, letzter Zugriff: 27.4.24) [meine Transkription].

70 Hartogh, Death, 283.

Allerdings können die Einschätzungen darüber auch anders ausfallen, was womöglich auch dem jeweiligen rechtlichen Kontext geschuldet ist. In den Niederlanden nämlich, wo das Vorliegen einer medizinisch klassifizierbaren Erkrankung eine gesetzliche Voraussetzung für eine Sterbehilfeleistung ist, wurde einer älteren Frau in einer ähnlichen Situation wie derjenigen aus Genf aktive Sterbehilfe gewährt, und zwar auf der Grundlage einer diagnostizierten anhaltenden Trauerstörung. Die Frau wollte ursprünglich ebenfalls gemeinsam mit ihrem Mann sterben, nachdem dieser schwer erkrankt war. Als er dann schließlich aktive Sterbehilfe erhielt, fand sich die Frau mit der Situation ab und nahm von ihrem Sterbewunsch Abstand. Allerdings konnte sie, wie sie es vorausgesehen hatte, nicht ohne ihren Mann weiterleben. Mehr als ein Jahr später litt sie immer noch sehr stark unter dem Verlust, weder die verschriebenen Antidepressiva noch die Trauertherapie, der sie sich unterzog, hatten etwas bewirkt. Daher gelangte der Arzt ebenso wie die beiden beteiligten Gutachter (ein Allgemeinmediziner und ein Psychiater) zur Überzeugung, dass das Leiden der Frau am Verlust ihres Mannes nicht nur unerträglich war, sondern dass auch keine Aussicht auf Besserung bestand. Während beide Gutachter feststellten, dass die Frau nicht an einer Depression litt, diagnostizierte der Psychiater eine anhaltende Trauerstörung, von der sie sich aller Voraussicht nach nicht erholen würde. Damit war das für eine Sterbehilfeleistung erforderliche medizinische Leiden gegeben, und da alle drei Ärzte auch von der Urteilsfähigkeit der Frau überzeugt waren, wurde ihr aktive Sterbehilfe gewährt.[71]

71 Vgl. Regionale toetsingscommissies euthanasie: *Jaarverslag 2011*, Den Haag: De Swart 2012, S. 33f (www.euthanasiecommissie.nl/de-toetsingscommissies/uitspraken/jaarverslagen/2011/nl-en-du-fr/nl-en-du-fr/jaarverslag-2011, letzter Zugriff: 31.5.24).

KAPITEL 3

Der Liebestod: Geschichte eines mentalitätsprägenden Motivs

„Amour et *mort*, amour mortel: si ce n'est pas toute la poésie,
c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire,
tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures;
et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles
chansons."
(Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*)[1]

„Es gibt angesichts des Todes eines geliebten Menschen nur
eine adäquate Form des Beileids: ihm auf der Stelle
nachzusterben.
Das wäre totologisch gedacht."
(Hermann Burger, *Tractatus logico-suicidalis*)[2]

3.1 Antike Ursprünge und hochmittelalterlicher Liebesdiskurs

„Alle Liebe ist […] nahe ans Unglück gebaut",[3] schreibt der Soziologe Hartmann Tyrell und bezeichnet damit einen Umstand, der das europäische Liebesverständnis seit der klassischen Antike prägte: das Bewusstsein einer „der Liebe innewohnende[n] Tragik",[4] die Erfahrung, dass Liebe und Leid, ja Liebe und Tod unauflöslich miteinander verbunden sind. Es waren „die tragischen Schicksale der klassischen Liebespaare von Hero und Leander oder Pyramus und Thisbe", die „wohl überhaupt erst bildliche Vorstellungen eines Bezugs zwischen den beiden großen Lebenstatsachen Liebe und Tod

1 Denis de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon 1972, S. 15 (Hervh. i. Orig.).
2 Hermann Burger: *Tractatus logico-suicidalis: Über die Selbsttötung*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1988, S. 71.
3 Hartmann Tyrell: Romantische Liebe: Überlegungen zu ihrer „quantitativen Bestimmtheit", in: Dirk Baecker et al. (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 570–599, hier 581.
4 Barbara Feichtinger: Sexualität/Liebe – Antike, in: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 61–79, hier 63.

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_004
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

geschaffen haben".[5] Durch den Liebestod brachten die Erzählungen eine Liebe zur Anschauung, die als *raison d'être* wahrgenommen wird. Sie führten vor, dass das Leben des Einzelnen seine wahre Bedeutung erst durch die Verbindung mit dem geliebten, einzigartigen Anderen erhält – und sie mit dessen Tod auch wieder verliert. Sie demonstrierten, was unzählige Werke in der Literaturgeschichte noch zeigen sollten: dass die „Hälftigkeit" des Lebens, die durch den Tod des Geliebten entsteht, „nur durch den nachträglichen Tod des trostlosen und verlassenen Geliebten überwunden werden kann",[6] oder dass sich diese ‚Hälftigkeit' einzig durch einen präemptiven gemeinsamen Tod verhindern lässt.

Für den Liebestod-Typus des gemeinsamen Sterbens bilden Philemon und Baucis das kulturgeschichtliche Paradigma. Im achten Buch von Ovids *Metamorphosen*[7] berichtet der Rahmenerzähler, wie die Götter Jupiter und Merkur einst in Menschengestalt auf Erden weilten und ein Nachtlager suchten. Nachdem sie an „tausend Türen pochten", ohne Einlass zu finden, nahm sie ein greises Ehepaar, das in ärmlichen Verhältnissen lebte, bei sich auf. Das Paar, bei dem es sich um die „gleichaltrige[n]" Philemon und Baucis handelte, hatte „sich, als sie noch ganz jung waren, in dieser Hütte vermählt und waren darin alt geworden." (OM 8, 625–634) Als Dank für ihre Gastfreundschaft gewährten die Götter dem Paar die Möglichkeit, sich etwas von ihnen zu wünschen. Die beiden berieten sich nur ganz kurz, ehe Philemon den Göttern ihre demütige Bitte eröffnete, ihnen in ihrer verbleibenden Lebenszeit als Priester dienen zu dürfen, gefolgt von einem ebenso bescheidenen wie anrührenden Wunsch: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen." Die Götter erfüllten dem Paar ihre Wünsche. Als die beiden „vom hohen Alter entkräftet" waren, begannen sie sich in Bäume zu verwandeln: Dabei „sprachen sie miteinander, solange es ihnen noch vergönnt war. ‚Leb wohl, mein Gemahl!' sagten sie zugleich, und zugleich verschwanden die Lippen beider im Geäst." Noch zum Zeitpunkt der Rahmenerzählungen boten sich den Menschen die zwei nebeneinanderstehenden Bäume dar, als Zeichen für die Macht der Götter ebenso wie für die Selbstlosigkeit des Paares

5 Gerhard Schulz: Liebestod. Gedanken zu einem literarischen Motiv, in: Sabine Doering et al. (Hg.): *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 375–389, hier 380.

6 Thomas Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 64.

7 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht*, Stuttgart: Reclam 2012, im Text zitiert mit Abkürzung OM und Buchnummer sowie Versangabe in Klammern.

und seine tiefe emotionale Verbundenheit. (OM 8, 611–724) Paradigmatisch für den zweiten Typus des Liebestods, bei dem die Figuren einander in den Tod folgen, sind Paare wie Hero und Leander sowie Pyramus und Thisbe. Hero stirbt dem ertrunkenen Leander ebenso nach wie Thisbe sich im vierten Buch von Ovids *Metamorphosen* an der Seite des sterbenden Pyramus ersticht. Sie tut dies mit dem Schwert, mit dem sich ihr geliebter Pyramus zuvor in der falschen Annahme, sie sei tot, selbst tödlich verletzte, wie Thisbe erkennen muss:

> „Deine eigene Hand und die Liebe haben dich, Unglücklicher, vernichtet! Auch ich habe eine Hand, und für dies eine wird sie tapfer genug sein. Auch in mir ist Liebe, und sie wird mir Kraft geben, mich zu verwunden. Ich werde dir folgen und die Ursache deines Sterbens und deine Gefährtin im Tode heißen, ich Unglückselige! Dich konnte, ach, nur der Tod von mir trennen; aber nicht einmal der Tod soll dich von mir trennen können. Um dies eine freilich lasst euch bitten, ihr vom Unglück geschlagenen Väter – der deine und der meine! Da uns treue Liebe, da uns die letzte Stunde verband – missgönnt es uns nicht, im selben Grab bestattet zu werden!“ (OM 4, 148–157)

Ein Wunsch, der erhört wurde, wie die Rahmenerzählerin zum Schluss berichtet, denn „was die zwei Scheiterhaufen übrigließen, ruht in einer einzigen Urne.“ (OM 4, 166)

Die antike Konzeption einer solch unbedingten Liebe sollte sich für unser heutiges Liebesverständnis als prägend erweisen – auch und gerade dank des Liebestodmotivs, das durch seine „Rhetorik der Leidenschaften und des Leidens“, durch die „Engführung von Gabe und Hingabe, Erfüllung und Katastrophe, Selbstbezug und Fremdbestimmung, Leben und Tod“ eine immense „kulturelle Produktivität“ entfaltete.[8] Diese manifestierte sich besonders im europäischen Hochmittelalter, einer Zeit, in der es zu einer „grundlegende[n] Veränderung“ in der „Geschichte der Gefühle“ kam,[9] zu einer „in zunehmendem Reichtum entfalteten Affektkultur“.[10] Wesentlicher Bestandteil dieses mentalitätsgeschichtlichen Wandels war die „Wiederentdeckung der Liebe“.[11] Während des gesamten Frühmittelalters war sie im Gegensatz

8 Christian Kiening: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Michael Braun u. Christopher Young (Hg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2007 (Trends in Medieval Philology, Bd. 12), S. 171–193, hier 179.

9 Peter Dinzelbacher: Sexualität/Liebe – Mittelalter, in: Ders. (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 80–100, hier 90.

10 Kiening, Ästhetik, 178.

11 Entscheidende Voraussetzung für die neue Bedeutung der Liebe im Hochmittelalter war die „Entdeckung der Individualität“ (Dinzelbacher, Mittelalter, 90–95).

zu antiken Konzeptionen „überhaupt nicht als zentrales Lebenselement, als *raison d'être*, empfunden und beurteilt" worden. Erst „im späten 11. und im 12. Jahrhundert" kam es wieder „zur Ausbildung dieser Emotion" und damit „zur Entwicklung einer der unseren bereits ziemlich ähnlichen Liebeskonzeption". Denn „ungeachtet aller Variationen", die die Liebe in der Neuzeit noch erfahren sollte, erwiesen sich die im „Mittelalter entwickelten Kategorien als bis zur Gegenwart mentalitätsbestimmend".[12] Die Liebe „als eine Sinnlichkeit und Geist gleichermaßen umfassende personale Beziehung, die keine Schranken kennt, ja sich absolut setzt und sich dabei als die Erfüllung des menschlichen Lebens versteht, ist eine Erfindung des 12. Jahrhunderts. Und sie ist eine *literarische* Erfindung",[13] denn die hochmittelalterliche Dichtung war an diesem Prozess maßgeblich beteiligt. Walter Haug bringt diesen Befund bewusst überspitzt zum Ausdruck, wenn er festhält, dass es Liebe „im Mittelalter nur als Literatur gegeben" habe,[14] dass die Liebe also, wie auch Karin Tebben herausstreicht, zunächst „im Medium der Sprache (oder des Bildes) sichtbar wird und von dort aus den Siegeszug in die Lebenswirklichkeit antritt".[15]

Zentrale Hilfestellung erfuhr die hochmittelalterliche Literatur von der „Überlieferung der Antike": „[B]ei den römischen Schriftstellern findet man die exemplarischen Stoffe, Geschichten großer Liebespaare, sowie die literarischen Modelle für die Analyse der Empfindungswelt". Der Einfluss der Antike galt für minnetheoretische und -didaktische Werke[16] ebenso wie für die Wiedergeburt einer „in der Spätantike erloschenen" Gattung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts: den Liebesroman, dessen „bahnbrechenden nordfranzösischen Werke […] bevorzugt von der Liebe berühmter antiker Paare" handeln.[17] Mit dem Liebestod stellte die Antike der hochmittelalterlichen Dichtung ein literarisches Modell bereit, das besonders geeignet schien, der zeitgenössischen Liebesvorstellung Ausdruck zu verleihen. Für den Mediävisten Christoph Huber stehen wir hier

12 Ebd., 99.

13 Walter Haug: Tristan und Lancelot. Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert, in: Heinrich Meier und Gerhard Neumann (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposion*, München: Piper 2001, S. 197–262, hier 197 (Hervh. M.K.).

14 Ebd., 198.

15 Karin Tebben: *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*, Heidelberg Winter 2011 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 45), S. 13.

16 Hervorzuheben ist hier insbesondere Andreas Capellanus' *De amore*, das er in Anlehnung an Ovids *Ars amatoria* verfasst hat.

17 Ebd., 90.

> an einem intimen Berührungspunkt zwischen antiker und hochmittelalterlicher Liebesliteratur. Was im 12. Jahrhundert aufbricht und in der Figur des Liebestodes eine Faszinationsgeschichte anstößt, erscheint im antik-klassischen Text bereits weitgehend erreicht. In der Gestaltung eines Sterbens aus Liebe weist wohl am weitesten die Pyramus-Thisbe-Erzählung in die Zukunft. Schon Ovid konzipiert diese unbedingte Liebe, die sich gegen die Pressionen der Gesellschaft, körperlich unerfüllt,[18] aber in einem doppelten Hinterhersterben als Schicksalseinheit bestätigt. Schon Ovid zieht dabei literarische Register, die immer wieder aufgegriffen werden, wie sprachliche Einheitsfiguren, Doppel-Dialoge und Doppel-Monologe, letzte Blicke, letzte Worte, ein gemeinsames Grab […]. Frappierende Details halten sich parallel bis zur Gestaltung des Liebestods in Richard Wagners Tristan.[19]

Tatsächlich hat kein anderer antiker Stoff für den mittelalterlichen Liebesdiskurs und „für die mittelalterliche Rezeption des antik-heidnischen Selbstmord-Motivs solche Bedeutung erlangt wie die Erzählung von Pyramus und Thisbe", die „eine überragende Rolle […] in der abendländischen Geistesgeschichte" spielen sollte[20] – insbesondere in der Fassung Ovids.[21] Die jahrhundertelange Rezeptionsgeschichte, die die ovidische Erzählung in der lateinischen und volkssprachlichen Dichtung des Mittelalters – aber auch weit darüber hinaus[22] – erfahren sollte, wurde in erster Linie durch einen Umstand ermöglicht:

---

18 Die noch unerfüllte Liebe ist ein gängiges, aber kein notwendiges Kriterium für das Liebestodmotiv. Auch Hubers Untersuchung dessen, „was man sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts unter dem Liebestod im literarischen Horizont der Erzählliteratur vorstellt", zeigt, dass die „seelisch und körperlich erfüllte Minne in der Ehe […] die Bereitschaft zum Sterben aus Liebe" miteinschließt. „Der Liebestod zeigt sich in dieser Form im Eheglück aufgehoben." (Christoph Huber: Liebestod. Varianten im höfischen Roman und Antike Prätexte, in: Ulrike Demske et al. (Hg.): *Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur. 135/3* (2013), S. 378–398, hier 384).

19 Ebd., 393.

20 Fritz Peter Knapp: *Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters*. Heidelberg: Winter 1979, S. 143.

21 „Mit seiner Erzählung hat Ovid die *Vulgata* der Pyramus-und-Thisbe-Geschichte geschaffen, die Antike kannte andere Fassungen des Mythos, doch finden sich davon nur noch Spuren, da die Version der Metamorphosen alle anderen überstrahlt hat. Dies gilt nicht nur für die Antike selbst, sondern mehr noch für die gesamte spätere Tradition." (Bardo Maria Gauly: Ovid, Boccaccio und die ‚Metamorphosen'-Rezeption in der lateinischen Literatur des Mittelalters, in: Dorothea Klein u. Lutz Köppel (Hg.): *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption*. Frankfurt a. M. 2008 (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit, Bd. 2), S. 139–158, hier 148, Hervh. i. Orig.).

22 „Von Einzelbeispielen abgesehen […] setzt eine breite Rezeption erst seit dem späten 11. Jahrhundert ein. Von da an gehört die Erzählung bis zum 19. Jh. in nahezu allen europ. Kulturen zu den meistzitierten und immer wieder erzählten Geschichten der *Metamorphosen*." Nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst und in der

ihre „Offenheit […], was Erzählhaltung oder ideologische Aspekte betrifft".[23] Das „Ovidische Ethos" ist „verantwortlich dafür, dass die Erzählung die Oberhoheit über die Moral behält".[24] Der Dichter erzählt „ohne Moralisierung und ohne Schuld zuzuweisen",[25] er nötigt den Lesenden keine „Entscheidungen zwischen verschiedenen Deutungsmustern" auf.[26] Diese Offenheit führte dazu, dass in den mittelalterlichen Bearbeitungen von Pyramus und Thisbe verschiedene Rezeptionstypen auszumachen sind – mit gänzlich widerstreitenden Wertungen:[27] Auf der einen Seite des Spektrums steht die „Moralisierung des Stoffes",[28] auf der anderen die „Apotheose des Liebespaars".[29]

Musik. So waren „die bildkünstlerischen Zeugnisse" im Spätmittelalter „vielfältig", und auch Graphiken und Gemälde zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert waren „zahlreich und differenziert" in ihrer Bearbeitung des Mythos. Musikalisch beginnt die breite Rezeption „vermutlich erstmals 1683 in Form der Arie *Se di Tisbe havrò la sorte, lietea l'alma io spirarò* („Wenn mir Thisbes Schicksal zuteil wird, werde ich glücklich sterben") als Zitat in A. Scarlattis Oper *L'Aldimiro, ovvero favore per favore* auf. Die wohl erste eigenständige Oper […] stammt von C. Schröder (Libretto) und J. S. Kusser (1694)." Besonders zahlreich wird der Mythos aber im 18. und frühen 19. Jahrhundert adaptiert, entweder in tragischer oder parodistischer Weise. Neben Opern zählen dazu auch Ballette, Musikdramen und Kantaten (Marion Oswald: Pyramos und Thisbe, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008 (Der neue Pauly. Supplemente Bd. 5), S. 641–646).

23 Gauly, Ovid, 149.

24 Ebd., 157.

25 Klein, Metamorphosen, 171.

26 Gauly, Ovid, 140.

27 Für einen Überblick über die mittelalterliche Rezeption s. auch Oswald, Pyramos, 641f.

28 Dieser Rezeptionstypus versteht die Erzählung als Beispiel „moralisch fehlerhaften Verhaltens" (Franz Schmitt-von Mühlenfels: *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag 1972 (Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 6), S. 26). Dies galt insbesondere für den „lateinischen Schulkontext". Matthaeus de Vendromes Bearbeitung etwa „forciert und vereindeutigt eine moralische Lektüre des ovidianischen Prätextes" mit einer durchgehend negativen Wertung. „Die negativ-didaktische Lektüre hält sich mit diesem Tenor durchs ganze Mittelalter, auch in der volkssprachlichen Literatur." Sie geht auf Augustinus zurück, der die Geschichte „als Exempel entgleister Liebe" beurteilte (Huber, Liebestod, 393–396).

29 Schmitt-von Mühlenfels, Pyramus und Thisbe, 48. In der altfranzösischen Adaption *Pyramus et Tisbe* (vmtl. Ende des 12. Jahrhunderts) etwa hebt „die Darstellung des gemeinsamen Sterbens" die Liebeseinheit „gegenüber der Vorlage […] noch nachdrücklicher hervor. […] Die paradoxen Verschränkungen von Freude-Leid-, Tod-Leben, Vereinigung-Trennung werden zugespitzt. Die Liebespassion mit ihren ambivalenten Zügen wird dennoch ohne Einschränkung bejaht, und der Erzähler erklärt sie zur Norm. Obwohl sich diese Liebe nur aus sich selbst rechtfertigt, heißt sie provozierend ‚rechtmäßig'" (Huber, Liebestod, 393–396). Selbstverständlich musste der „gewaltsame Liebestod" im christlichen

Die ambivalente Rezeption des Liebestodes beschränkte sich aber keineswegs auf denjenigen von Pyramus und Thisbe. Sie machte vielmehr die diskursive Produktivität des Motivs insgesamt aus, sodass dem Liebestod „als extreme Handlungskonstellation mit wechselnden Wertbesetzungen eine wichtige Rolle" im hochmittelalterlichen Liebesdiskurs zukam.[30]

Als der nachhaltigere Rezeptionstypus sollte sich die „Apotheose des Liebespaares" erweisen. Er stellte „eine wichtige Markierung auf dem Wege zu jener Gesinnung dar, die alle wahrhaft Liebenden, auch und gerade wenn sie für ihre Liebe freiwillig in den Tod gegangen sind, buchstäblich in den Himmel hebt."[31] Betrachten wir das Motiv in der Minne-Tragödie etwas näher, zeigt sich, dass der Schmerz, „der den Tod herbeiführt", wie schon in der Antike „stets von dem tatsächlichen oder vermeintlichen Verlust des oder der Geliebten ausgelöst" wird.[32] Die Geschichten, die den Liebestod affirmieren, gestalten so den Wunsch der Figuren, dem*der „einzigartigen Geliebten […] nachzusterben, als einzig angemessene Antwort" auf den Verlust des*der Geliebten und damit ihrer *raison d'être*.[33] Damit einher geht nicht nur die Verteidigung der Minne, die Berufung auf „ein inneres Recht, eine innere Legitimation der Liebe",[34] in einer Zeit, in der Ehen als auf (macht)politischen und/oder ökonomischen Erwägungen basierende Zweckgemeinschaften geschlossen wurden. Auch wirkte der Liebestod in starkem Masse prägend auf die moralische Wertung des Suizids. Es war nämlich in der Form des Liebestodes, in der der literarisch gestaltete Suizid „die poetische Phantasie zu schöpferischer Neugestaltung im französischen oder deutschen Hochmittelalter angeregt und damit zur

Mittelalter besonders problematisch erscheinen, galt der Suizid doch als Todsünde. Umso vielsagender ist es, dass sich Bearbeitungen des Stoffes finden, die gerade durch die christliche Kodierung der Geschichte die Liebenden, „die mit ihrer Liebe und noch mehr mit ihrem Selbstmord gegen die soziale Ordnung und gegen kirchliches Recht verstoßen haben", zu „Märtyrer[n] der Liebe" stilisieren und eine Entlastung und „Entschuldigung" betreiben (Klein, Metamorphosen, 172–174).

30 Huber, Liebestod, 397.

31 Knapp, Selbstmord, 154.

32 „Unerfüllte oder unerfüllbare Liebe stürzt den Betroffenen zwar in schweres Siechtum, reicht jedoch in den seltensten Fällen hin, ein letales Ende herbeizuführen" (ebd., 244).

33 Klein, Metamorphosen, 172.

34 Huber, Liebestod, 385. In der anonymen deutschen Verserzählung des 14. Jahrhunderts wird der „Freitod […] als Folge sozialer Kontrolle (der trügerischen ‚huote') dargestellt". Eine Vereinigung ist erst im Tod möglich, denn „[d]ie Liebenden werden nebeneinander bestattet, eine Rebe verbindet ihre Särge und wächst durch beide Körper." (Oswald, Pyramos, 642).

Aufweichung der starren negativen Haltung gegenüber dem moralischen Phänomen der Selbsttötung beigetragen" hat.[35]

Doch zurück zur Liebe. Den unmittelbarsten Einfluss auf das heutige Liebesverständnis übte ein ursprünglich aus dem keltischen Sagenbereich stammendes Liebespaar aus, das in verschiedenen europäischen Volkssprachen bearbeitet wurde: Tristan und Isolde.[36] Der Stoff war zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert so beliebt, „dass kaum eine europäische Sprache keine Bearbeitung vorweisen konnte". Die Verbreitung ging Mitte des 12. Jahrhunderts von der altfranzösischen Dichtung aus – genauer der nicht mehr erhaltenen sogenannten „Estoire" – „und erreicht Deutschland, England, Italien, Spanien, die slawischen Sprachen und auch den Norden Europas".[37] Bedeutende Bearbeitungen stammen von Béroul,[38] Eilhart von Oberg,[39] Thomas de Bretagne,[40] Gottfried von Straßburg (der sich explizit auf Thomas beruft) und Marie de France. Die in der Literatur des Mittelalters „ausgebildete Form der ‚Tristanliebe', in der Tod und Liebe in dialektischer Weise aufeinander bezogen sind, hat als kulturelles Muster die europäische Mentalitätsgeschichte nachhaltig geprägt".[41] Auch bei den Tristan-Erzählungen spielte die Rezeption der

35 Knapp, Selbstmord, 271.

36 Vgl. Dinzelbacher, Mittelalter, 96.

37 Heiko Uecker: *Der Mittelalterliche Tristan-Stoff in Skandinavien: Einführung – Texte in Übersetzung – Bibliographie*, Berlin/Boston: De Gruyter 2008, S. 1.

38 Die altfranzösische Bearbeitung von Béroul (auch Bérol) stammt aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und ist nur fragmentarisch überliefert. Bei ihm „sind die Liebenden entschuldigt, da sie den Zaubertrank zu sich nahmen. Gott wird ihnen gnädig sein, und da die Wirkung des Trankes erlöschen wird, werden sich die beiden mit König Marc", Isoldes hintergangener Ehemann, sowie „mit Gott aussöhnen." (Ebd.).

39 Der „älteste vollständig erhaltene Tristan-Roman" ist der *Trystrant* des deutschen Dichters Eilhart von Oberge (frühe 1170er Jahre), dem „dieselbe Quelle" diente wie Béroul. „Bei ihm erhält der Schluss einen versöhnlichen Ton. Zwar sterben die Liebenden", doch König Marke „bedauert dies alles und exkulpiert die beiden, die lediglich aufgrund des Liebestrankes zu ihren Handlungen gezwungen wurden. Er lässt sie würdig bestatten und pflanzt Rosen und Reben auf ihren Gräbern" (ebd., 1f.).

40 *Tristan et Isolt* von Thomas de Bretagne (um 1170) ist nur fragmentarisch erhalten, lässt sich aber „recht genau rekonstruieren", da er Gottfried von Straßburg als Vorlage diente und „in Norwegen als *Tristrams saga* übersetzt wurde, die vollständig erhalten ist". Thomas führt „etwas entscheidend Neues" in den Stoff ein: „das Schicksalhafte, das Zerstörerische der Liebe. Durch Symbolisierungen, psychologisierende Erzählweise und Verinnerlichung hat er die Geschichte im Sinne der höfischen Liebe verfeinert". Die „psychologische […] Begründung" ist zentral, nicht mehr die Schuldfrage bei Béroul: „die Liebe ist die höchste Macht, die alle gesellschaftlichen Grenzen überschreitet", „die höchste, durch nichts getrübte Existenzform" (ebd., 2).

41 Ingrid Kasten: Martyrium und Opfer: Der Liebestod im Tristan, in: Friederike Pannewick (Hg.): *Martyrdome in Literture. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe*

antiken Liebestragödien eine zentrale Rolle;[42] sie waren ebenso geprägt durch den antiken Gedanken, dass es eine Liebe ohne Leid nicht geben kann, wie es der ebenfalls von antiken Vorbildern beeinflusste Gottfried von Straßburgs im Prolog seines Versepos *Tristan und Isold* (um 1210)[43] zum Ausdruck bringt: „liep unde leit diu wâren ie / an minnen ungeschieden."[44] (GT 206f.). Die Tristan-Erzählungen gingen in ihrer Verbindung von Liebe und Tod aber über die klassisch-antiken sowie andere zeitgenössische Liebestragödien hinaus, denn

> in der Tristanliebe erscheint dieser Gedanke emphatisch gesteigert im Konzept der *amour passion*: Die Erfahrung der Liebe wird hier […] mit der Erfahrung des Todes unmittelbar enggeführt. Das ist eine logische Konsequenz aus dem Ideal, das mit der Tristanliebe propagiert wird. Denn die Tristanliebe impliziert notwendigerweise die Auflösung des Ichs – gleichsam den ‚Tod' des Ichs – in der Einheitserfahrung mit dem Anderen. Der Tod des Ichs kann sich metaphorisch auf den Akt der Liebesvereinigung beziehen, aber auch buchstäblichen Sinn haben: Wenn dem Liebenden die Einheitserfahrung verwehrt bleibt, führt der Entbehrungsschmerz letztlich zu seinem Tod.[45]

Auch Gottfried von Straßburg bringt das „unauflösliche Miteinander" zweier Liebender zum Ausdruck, die einander ihre „raison d'être" sind – und zwar „vom Beginn ihres Lebens (denn die Liebe ist der Anfang einer neuen Existenz) bis zum Ende ihres Lebens, das mit der Unmöglichkeit der Erfüllung hereinbricht". Der Tod Tristans wird zum Tod Isoldes, denn ein Leben ohne den Geliebten ist weder denkbar noch möglich. Damit haben Tristan und Isolde eindringlich vorgeführt, was „wahr[e]", „echt[e]" und „tief[e]" Liebe ist und wohin diese zu führen hat: „zum unauflöslichen Zusammensein oder in

---

and Middle East from Antiquity to Modernity. Wiesbaden 2004 (Literaturen im Kontext. Arabisch – Persisch – Türkisch, Bd. 17), S. 245–257, hier 245.

42 Auch hier zeigt sich die kulturelle Produktivität des antiken Liebestods. In Gottfrieds *Tristan* dominieren antike Stoffe, insbesondere ovidische. Prominenteste Szene ist die sogenannte ‚Minnegrotteszene'. Hier lesen Tristan und Isolde antike Liebesgeschichten, die in den Tod führen, und spiegeln darin ihre eigene Liebestragödie. Explizit wird auch die Geschichte von Pyramus und Thisbe aufgerufen, wenn Tristan den ‚Leich de la curtoise Tispe' spielt (Huber, Liebestod, 387f. u. 391).

43 Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold. Herausgegeben von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Walter Haug. Bd. 1*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011 (Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen. Vierundzwanzig Bände, Bd. 10), sowohl die mittelhochdeutsche als auch die ins Neuhochdeutsche übersetzte Fassung im Text zitiert mit Abkürzung GT und Versangabe in Klammern.

44 „Freude und Leid, die waren bei der Liebe / von jeher untrennbar verbunden." (GT 206f.).

45 Kasten, Martyrium, 247 (Hervh. i. Orig.).

den Tod".[46] Eine prominente altfranzösische Bearbeitung stammt von Marie de France, die auch bestens mit Ovids *Pyramus und Thisbe* vertraut war.[47] In ihrem Lai *Chievrefoil* (um 1165, nfrz. *Chèvrefeuille*) führt sie die Episode[48] der Wiedervereinigung und neuerlich erzwungenen Trennung von Tristan und Isolde vor und bringt ihre Verbindung in zwei berühmten Versen auf den Punkt: „‚Bele amie, si est de nus: / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus!'" (V 77f.)[49] Die Verse beschließen die zentrale Stelle des Lais, die ihre unlösbare Liebe, die in der Konsequenz in den Tod führt, durch einen im Volksglauben verankerten[50] botanischen Vergleich gestaltet: Tristan, so die neufranzösische Übersetzung,

> ne pouvait vivre sans elle. In en était d'eux comme du chèvrefeuille qui s'enroule autour du coudrier: une fois qu'il s'y est enlacé et qu'il s'est enroulé tout autour de la tige, s'ils restent unis, ils peuvent bien subsister, mais ensuite si on veut les séparer, le coudrier meurt aussitôt et le chèvrefeuille aussi. „Belle amie, ainsi en est-il de nous: ni vous sans moi, ni moi sans vous!"[51]

Wie sehr sich die mittelalterlichen Tristan-Bearbeitungen bereits als Vorgriff auf die romantische Liebe verstehen lassen (die gleich noch vorgestellt wird), zeigt die Vorstellung, dass eine „shared experience furnishes knowledge of self and other that leads to oneness, the identity of the couple as a unit".[52]

Doch gibt auch der Tristan-Stoff seit dem Mittelalter Anlass zu ambivalenten Deutungen, etwa die Version des Thomas':

> It sets in motion channels of positive and negative fascination whose polarities appear already in the medieval reception of Thomas' work, eagerly translated into different languages and forms […]. These same polarities reappear in the tradition of modern scholarship. Which alternately classifies Thomas as the poet

46 Dinzelbacher, Mittelalter, 96.

47 Ernest Hoepffner: *Les Lais de Marie de France*, Paris: A.-G. Nizet 1971, S. 125 u. 130. Auch in ihrem *Lai des Deux Amants* verhandelt sie einen Liebestod.

48 Maries Lai gehört zu den „[s]chon frühzeitig" einsetzenden Bearbeitungen, die „aus der Hauptmasse" des Stoffs „Einzelteile herausgelöst" und zu „kürzere[n] Erzählungen" „geformt" haben, „die aber beim Leser und Hörer die Kenntnis des gesamten Stoffes voraussetzen." (Uecker, Tristan, 3).

49 Marie de France: Chievrefoil, in: Dies.: *Les Lais. Publié par Jean Rychner*, Paris: Editions Champion 1973, S. 151–154.

50 Vgl. dazu Hoepffner, Lais, 136.

51 Marie des France: Le Chèvrefeuille, in: Dies: *Les Lais. Traduit de l'Ancien Français par Pierre Jonin*, Paris: Librairie Honore Champion 1982 (Traductions des Classiques Français du Moyen Age, Bd. 13), S. 133–136, hier 135.

52 Matilda Tomaryn Bruckner: The Representation of the Lovers' Death: Thomas' Tristan as Open Text, in: John Tasker Grimbert: (Hg.): *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York u. London: Routledge 2002 (Arthurian Characters and Themes), S. 95–109, hier 98.

> who transforms fatal love into a sublime religion of love or the moralist who warns us against the bankruptcy of a love linked to death. […] Much of the disagreement about his version centres on differing interpretations of the ending: is it a success or a failure, endorsement of a union that transcends the boundaries of death or condemnation of a love that kills without redemption?[53]

Die den Liebestod vorwiegend *affirmierende* Gestaltung des Motivs setzte sich im Spätmittelalter fort. Hier lässt sich auch für den „bürgerlichen Bereich" die Entstehung von Liebesdichtung feststellen, etwa im Meistergesang. Außerdem werden Erzählungen wie *Tristan und Isolde* in Volksbüchern verbreitet, was „auf eine soziale Diffusion des zunächst rein oberschichtlichen Ideals" verweist.[54] Doch auch in der Hochliteratur wird das Liebesideal weiterverbreitet. Giovanni Boccaccio appelliert in seiner Fassung von *Pyramus und Thisbe* (in: *De mulieribus claris*, 1374) – die „am Ende der mittellateinischen Tradition steht und zugleich zur humanistischen Renaissance überleitet" – an das Mitleid der Lesenden und wirbt um eine nachsichtige, tolerante Haltung der jungen Liebe gegenüber.[55] Die Apotheose der Liebenden findet sich auch in Geoffrey Chaucers epischem Gedicht *The Legend of Good Women* (ca. 1386). Darin weist er den Liebesmärtyrerinnen – neben Thisbe unter anderen auch Kleopatra, Dido und Phyllis – an der Seite des Liebesgottes „einen sicheren Platz im himmlischen Paradies" zu.[56] Die Apotheose des Paares, das einen Liebestod stirbt, wurde auch in der Frühen Neuzeit tradiert, in der die Geschichte von Pyramus und Thisbe „geradezu Konjunktur" hatte und „noch umfassender als zuvor in neuen Gattungszusammenhängen rezipiert" wurde.[57] Am prominentesten gestaltete sie William Shakespeare in seinem Drama *Romeo and Juliet*, in dem sich das „wesentliche Grundgerüst des Pyramus-Stoffes findet".[58] Der Liebestod von Romeo und Julia sollte sich als überaus wirkmächtig für unser heutiges Verständnis von ‚wahrer Liebe' erweisen, als ihr „Inbegriff und geradezu sprichwörtliche Illustration":

---

53 Ebd., 95.

54 Dinzelbacher, Mittelalter, 97.

55 Gauly, Ovid, 139f. u. 156f.

56 Ebd., 155.

57 In Meistersang (u. a. Hans Sachs), Schäferdichtung (u. a. Jorge de Montemayor), Volksballaden, (protestantischen) Exempelsammlungen, in Spielen und Bühnenstücken, insbesondere in Komödien und Parodien. Besonders beliebt war die Geschichte in Spanien (Vgl. Oswald, Pyramos, 643).

58 Shakespeare lieferte auch die „wohl wirkmächtigste Parodie" des Stoffes, nämlich im fünften Akt von *A Midsummer Night's Dream* (Oswald, Pyramos, 643). Einen Liebestod verhandelt der Dichter zudem in *Antony and Cleopatra*.

> Sie lieben einander vorbildlich, ideal und absolut, denn sie setzen sich über sämtliche familiären und sozialen Bindungen hinweg. Ihre Liebe lässt wahrhaft alles übrige verblassen: Aus Liebe begehen sie sogar Selbstmord. Wie könnte diese Liebe grösser, authentischer, wahrhaftiger sein? Der ‚Liebestod' wird noch heute als letzter Beweis ‚wahrer' Liebe angesehen. Shakespeares *Romeo and Juliet* – das ist die Apotheose der ‚wahren Liebe'.[59]

Sowohl Romeo und Julia als auch Tristan und Isolde, so schreibt Karin Tebben, diese „bekanntesten Liebespaare der Literatur", haben ihre Berühmtheit durch ihr „finale[s] Aufbegehren[…]" erlangt. Beide Paare

> entfalten ihre Liebesleidenschaft in äußerster Konsequenz, weil die Leidenschaft die gesellschaftlichen Normen im verklärenden Liebestod außer Kraft setzt. Gerade dieses subversive Potenzial der Liebe, das wiederum ohne den vorangegangenen Konflikt mit der sozialen Ordnung nicht denkbar ist, birgt die Faszination.[60]

3.2 Formulierung der romantischen Liebe

Eine neuerliche Konjunktur erfuhr der literarisch gestaltete Liebestod um 1800, als die Verbindung der Phänomene *Liebe* und *Tod* im europäischen Denken „zu einem Faszinosum besonderer Art geworden" war.[61] Vor allem die Literatur setzte sich intensiv mit ihr auseinander, und zwar solchermaßen, dass im Deutschen ein bezeichnender Neologismus entstand, den ich bislang stets für Phänomene *avant la lettre* verwendet habe: der ‚Liebestod'.[62] Hintergrund der verstärkten Beschäftigung mit der Liebe war die zunehmende Individualisierung und Fragmentierung des Menschen in einer durch neue

59 Oliver Lubrich: *Shakespeares Selbstdekonstruktion*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 60. Oliver Lubrich zeigt in seiner dekonstruktivistischen Lektüre der Liebesrhetorik, wie Shakespeare das Wesen ‚wahrer', ‚authentischer' Liebe zwar wirkmächtig fortschreibt, es durch die Zurschaustellung des konventionalisierten, literarisierten Sprechens über ihre Liebe aber zugleich selbst demontiert.

60 Tebben, Eros, 38.

61 Schulz, Liebestod, 379.

62 Nach bisherigem Kenntnisstand ist das Wort zum ersten Mal 1801 in Clemens Brentanos Roman *Godwi* nachweisbar, allerdings noch nicht zur Bezeichnung des doppelten Todes eines Liebespaars, sondern es meinte „vielmehr einen allgemeinen Zustand der absoluten Hingabe, der Preisgabe des Individuellen" in der „Erfahrung von Transzendenz" (Schulz, Liebestod, 380). In der Bedeutung des doppelten Sterbens wurde das Wort erst seit Wagners *Tristan und Isolde* gebräuchlich. Aber auch Wagner verwendete das Wort nicht selbst zur Bezeichnung für Isoldes Sterben an der Seite Tristans. Diese Szene betitelte der Komponist noch als „Verklärung" und sie wurde erst durch die Rezeption als „Isoldens Liebestod" bekannt (ebd., 376f.).

Produktionsweisen, eine sich verändernde Gesellschaftsordnung und fortschreitende Säkularisierung im Umbruch befindlichen Welt. Das sich als „zersplittert" wahrnehmende und auf sich selbst zurückgeworfene Individuum entwickelte „die Sehnsucht nach neuer ‚Einheit' von Ich und Welt, nach ‚Entindividuation' und ‚Aufhebung der Ausdifferenzierung'".[63] Ein literarisches Werk, in dem zwar kein *doppelter*, aber dennoch ein Liebestod gestorben wird, lieferte die Lösung in dieser existenziellen Not: Goethes *Werther* führte vor, dass „einzig die Liebe den modernen Menschen von seinem desolaten Zustand der Zersplitterung" erlösen kann. Der Roman „präsentiert eine bisher unbekannte, passionierte und religiöse Form der Liebe, die sich ausschließlich auf eine Person bezieht". Diese Liebe „überwindet den Abgrund zwischen Individualität und Einheitssehnsucht: sie (sic) ermöglicht einerseits die Bestätigung der Individualität und hebt gleichzeitig die Individuation in einem ‚Einheitstaumel' auf, sie übernimmt die Funktion der Einheitserfahrung und versöhnt Individuum und Welt."[64] Die Liebeskonzeption im *Werther* sollte „geistes- und kulturgeschichtlich paradigmatisch" werden. Der Roman stellte ein Modell bereit, „das die Literatur der Romantik ganz in sich aufnehmen und zur vollen Blüte bringen" sollte,[65] indem sie ein Liebeskonzept entwickelte, das sich im 19. und 20. Jahrhundert sukzessive in der Gesellschaft ausbreitete, indem sich die Beziehungsnorm „immer mehr dem literarischen Vorbild" annäherte:[66] die *romantische Liebe*. Die Frühromantiker formulierten sie als Antwort auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüche, in denen sich „die gesamte Bezugswelt des Einzelnen verwandelt", i. e. durch die industrielle Revolution, die „Umstellung von der stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung" sowie die fortschreitende Individualisierung und Säkularisierung der Gesellschaft.[67] Die romantische Liebe war die „Reaktion auf den spürbaren Verlust stabiler Ich-Identitäten",[68] ihr fiel die „Aufgabe" zu, „einzigartige Individuen zur Ansicht ihres eigenen Ichs, zur Selbstfindung und -stabilisierung zu führen", indem die Liebenden einander als ganze Menschen erfassen, nicht als fragmentierte Teile, die sie in

63 Melanie Henkes: Goethes „Werther" – Emotionale Entgrenzung im Einheitstaumel der Liebe, in: Lisanne Ebert et al. (Hg.): *Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 53–73, hier 53f.

64 Ebd., 65f.

65 Ebd., 61f.

66 Bei ihrem gesellschaftlichen Siegeszug begann die romantische Liebe die auf sozialen und ökonomischen Erwägungen basierende Vernunftehe abzulösen. Zunächst im Bürgertum, später milieuübergreifend (Vgl. Karl Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, 265f.).

67 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 136.

68 Reinhardt-Becker, American Way of Love, 99.

verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen zu spielen hatten.[69] Um mit dem System der Intimbeziehung *den* gesellschaftlichen Ort zu schaffen, an dem das Individuum den verlorenen Halt (wieder)finden konnte, verliehen die Romantiker*innen der Liebe „Höchstrelevanz“:

> In der Weltsicht des romantischen Romans gilt: „Die Liebe ist die wichtigste Angelegenheit des Lebens“, sie ist „das Höchste im Menschen“. Die „wichtigste Angelegenheit des Lebens“ zu sein, das war in Alteuropa der selbstverständliche und unbestrittene Anspruch der Religion gewesen. Schon darin deutet sich an: die (sic) romantische Liebe steht mit ihrem Höchstrelevanzanspruch in einem eigentümlichen Verhältnis zur Religion, in einem Verhältnis nämlich, wie es *Max Weber* deutlich pointiert hat, der funktionalen Äquivalenz, damit aber der Subsitutionskonkurrenz, ferner auch – schon in ihrer Semantik – der historischen Beerbung.[70]

Damit hängt auch „ein Umweltverhältnis der romantischen Liebe zusammen, wie es dem von Erlösungsreligionen ‚wahlverwandt‘ ist: Der Bezug der Liebe auf ihre Umwelt ist ein im Prinzip *devaluativer* […]“, alles andere „[sinkt] auf den Status der Irrelevanz“.[71] Romantische Liebe ist die tiefe affektive Verbundenheit zweier Menschen in der Überzeugung, „dass nur eine einzige Person geliebt werden kann“[72] – also eine exklusive Liebe, und zwar in Treue bis in die Ewigkeit. Für die Liebenden ist der jeweils andere „einmalig“, unvergleichlich und „prinzipiell unersetzbar“, sie „werden füreinander zu einem Zentralerlebnis ihres Lebens, von dem aus ihr Leben erst Sinn und Bedeutung gewinnt.“[73] Ja mehr noch: Die romantisch Liebenden sollen „zu einer Einheit ohne Entfremdung verschmelzen“,[74] innerhalb dieser Einheit aber zugleich auch ihr eigenes authentisches Selbst herausbilden und dieses gegenseitig stabilisieren. Denn es ist die Liebe, „die uns erst zu wahren vollständigen Menschen macht“, wie Friedrich Schlegel in seinem Romanfragment *Lucinde* (1799) in Anspielung auf den Kugelmenschen-Mythos in Platons *Symposion* schreibt,[75] in dem der fiktive Aristophanes die Entstehung der Liebe erläutert: Die Menschen bildeten ursprünglich eine Einheit aus zwei Teilen. Wegen ihres Aufstandes

---

69 Ebd., 103, 106.

70 Tyrell, Liebe, 571f. (Hervh. i. Orig.).

71 Dies betrifft auch die übrigen „Nahbeziehungen“, da der „Höchstrelevanzanspruch“ der romantischen Liebe, wie Tyrell als zweites beobachtet, „von monopolistischem Zuschnitt“ ist, da die Intimbeziehung „seit dem frühen 19. Jahrhundert“ – zumindest der Semantik nach – „ konkurrenzlos und allein [herrscht]“ (ebd., 571, Hervh. i. Orig.).

72 Günter Saße: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 48f.

73 Lenz, Zweierbeziehung, 260.

74 Saße, Gefühle, 48f.

75 Friedrich Schlegel: *Lucinde*, Stuttgart: Reclam 1963, S. 64.

gegen die Götter ersann Zeus jedoch die Strafe, „einen jeden in zwei Hälften [zu] schneiden. So werden sie schwächer sein". Seither sind wir alle lediglich „Bruchstück eines Menschen […], es sucht denn auch ein jeder immerfort sein anderes Stück." Und zwar ist es die Liebe, die „die ursprüngliche Natur wieder zusammen[führt] und versucht, aus zweien eins zu machen und die menschliche Natur zu heilen." Denn das Menschengeschlecht könne nur dann „glückselig werden […], wenn wir es in der Liebe zur Vollendung bringen und wenn jeder seinen wesenseigenen Geliebten gewinnt und so wieder zu seiner ursprünglichen Natur zurückkehrt."[76/77]

Aus diesem Unbedingtheits- und dem Erlösungsanspruch an die Liebe erwuchs nun aber „ein ganzes Spektrum von möglichen Konflikten, von Formen des Liebesleids und des Unglücks, wie sie der Code spezifisch vorzeichnet."[78] Allen voran die stets präsente oder unmittelbar drohende Gefahr, den anderen zu verlieren, oder der unerträgliche Schmerz darüber, ihn verloren zu haben – insbesondere an den Tod. Tatsächlich wurde diese Angst zur Zeit der Romantik besonders virulent. Zum einen bedeutet die Ich-stabilisierende Funktion der Liebe, dass mit ihrem Verlust auch die eigene Identität, ja das eigene Sein existenziell bedroht ist. Dies kommt etwa zum Ausdruck in Sophie Mereau-Brentanos Roman *Amanda und Eduard* (1803): „Ich habe viel darüber nachgedacht, was mich ans Leben fesselt, und ich weiß es, ich habe es gefunden, es ist die Liebe, einzig sie allein. Wenn ich aufhöre zu lieben, so höre ich gewiss auch auf zu leben."[79] Zum anderen steht hinter der Engführung von Liebe und Tod in der Zeit der Romantik eine „Revolution des Gefühls" im 18. Jahrhundert, bei der sich das „Wesen, die Intensität und die Gegenstände des Gefühls" gewandelt haben. Während die Affektivität zuvor „auf eine größere Zahl von Personen verteilt" gewesen war, hat sich die Zuneigung mit der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung und Individualisierung „auf einige Wesen, die außergewöhnlich, unersetzlich und unzertrennlich werden, konzentriert".[80] Die gesteigerte affektive Verbundenheit zwischen den Liebenden verstärkte

76 Platon: Symposion, in: Ders.: *Symposion; Phaidros. Übersetzt von Rudolf Rufener. Mit einer Einführung von Thomas A. Szlezák*, Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2001, S. 7–84, hier 31–38.

77 „Wenn es ein philosophisches Werk gibt, welches als der Grundtext der Philosophie der Liebe gelten darf, dann ist dies Platons Dialog *Das Gastmahl*." (Angelika Krebs: *Zwischen Ich und Du: Eine dialogische Philosophie der Liebe*, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 24 (Hervh. i. Orig.))

78 Tyrell, Liebe, 579f.

79 Sophie Mereau-Brentano: Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen, in: Dies.: *Das Blütenalter der Empfindung – Amanda und Eduard. Romane. Hrsg. u. komment. von Katharina von Hammerstein*, München: DTV 1997, S. 56–224, hier 139.

80 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes,* München: DTV ^{11}2005, S. 600.

in der Konsequenz den „Unglückscharakter des Todes".[81] Die Angst vor dem eigenen Tod wich „der Angst vor dem Tod des geliebten Anderen", Todesangst wurde nunmehr „wesentlich auch als Trennungsangst erlebt", als „Furcht vor der Trennung" vom geliebten Menschen.[82] Für den Hinterbliebenen ergab sich vermehrt „die Unmöglichkeit, den Tod des geliebten Menschen zu akzeptieren".[83] Daher stieg das Bedürfnis, mit dem verlorenen Geliebten „über den Tod hinaus in Verbindung zu bleiben".[84] Eben hier erfüllte das Liebestodmotiv eine wichtige Funktion. Die Literatur der Frühromantik hat den Tod „verherrlicht, hypostasiert und zugleich […] das geliebte Wesen zum unverlierbaren Unsterblichen gemacht."[85] Insbesondere der von Shakespeare beeinflusste Novalis setzte der Trennungsangst „die Phantasie einer wahren und ewigen Vereinigung nach dem Tode" entgegen, mit dem gemeinsamen Tod sollte die Trennung aufgehoben werden.[86/87] Und geradezu heiter klingt die Imagination des Liebestodes in Schlegels *Lucinde*:

> Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beide sind sich gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe. Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unsrer Geister […]. Darum würde ich auch, wenn es mir Zeit schiene, eben so froh und eben so leicht eine Tasse Kirschlorbeerwasser mit dir ausleeren, wie das letzte Glas Champagner, was wir zusammen tranken. […] Ich weiss, auch du würdest dem voreiligen Gemahle auch im Sarge folgen, und aus Lust und Liebe in den flammenden Abgrund steigen, in den ein rasendes Gesetz

81 Christine Steinhoff: Literarische Todesbewältigung, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1815–1831, hier 1816.

82 Thomas Anz: Der schöne und der hässliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod, in: Karl Richter u. Jörg Schönert (Hg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart: Metzler 1983, S. 409–432, hier 418f.

83 Ariès, Geschichte des Todes, 600.

84 Anz, Tod, 419.

85 Für Philippe Ariès verbirgt sich hinter der Ästhetisierung und Verherrlichung des Todes in der Romantik eigentlich eine Todesverneinung. Für ihn war es „daher diese frühromantische Generation, die als erste den Tod verneinte" (Ariès, Geschichte des Todes, 746).

86 Elke Surmann: *„Ein dichtes Gitter dunkler Herzen": Tod und Liebe bei Richard Beer-Hoffmann und Arthur Schnitzler*. Oldenburg: Igel Wissenschaft 2002 (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 85), S. 15.

87 Die Säkularisierung führte dazu, dass „Bestandteile weltlich-irdischen Lebens" sakralisiert wurden: „‚Nachsterben', einem geliebten Menschen in den Tod folgen, wurde zu einem charakteristischen Ausdruck der Sakralisierung des Eros in Zeiten zunehmender Säkularisation und zugleich eine häufige Komponente des ‚Liebestodes' in der Literatur." (Schulz, Liebestod, 386f. u. 384).

> die Indischen Frauen zwingt und die zartesten Heiligthümer der Willkühr durch grobe Absucht und Befehl entweiht und zerstört.[88]

Eine wirkmächtige musikalische Bearbeitung des romantischen Liebestodes lieferte Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1865). Bei ihm schwören sich die Liebenden „das Bündnis zum gemeinsamen Tod als höchster Erfüllung ihrer Liebe" zu. Dieser Liebestod ist geprägt von der romantischen „Vorstellung eines gemeinsamen Todes zweier Liebespartner, denen die Wirklichkeit nicht jene Gemeinsamkeit erlaubt, in der allein sie Erfüllung finden zu können glauben. Ihr Begriff von Liebe ist so absolut, dass sie von vornherein auf die Zeitlosigkeit des Todes gerichtet ist." Der Wagnersche Liebestod soll also „nicht nur", wie noch in der Vorlage Gottfrieds, „den Tod aus unerfüllbarer Liebe, sondern eine ‚Verklärung' – es ist Wagners eigenes Wort dafür – der Liebe im Tode schlechthin darstellen".[89]

In die Zeit der Romantik fällt auch ein reales gemeinsames Sterben: der Tod Heinrich von Kleists. Am 21. November 1811 erschoss der Dichter zunächst die unheilbar krebskranke Henriette Vogel, anschließend richtete er die Waffe gegen sich selbst. Wenngleich kaum anzunehmen ist, dass die beiden ein Paar waren, „figuriert" dieser Doppelsuizid „seit mehr als 200 Jahren" als „vermeintlicher Liebestod […] sowie als Ereignis mit literarischem Potenzial […] in der Literatur- und Kulturgeschichte".[90] Kleists Lebensende wurde gelesen als Tat, die „brought to its extreme the Romantic notion of unconditional love to death",[91] in ihr scheinen für Kommentaror*innen die „Einheit von Literatur und Leben « scheint in ihr » aufs Vollkommenste erreicht". Und der Doppelsuizid entfaltete denn auch eine immense Wirkung: „Wie kein anderer Selbstmord in der Geschichte der deutschen Literatur […] hat das Ende Kleists nicht aufgehört, die Nachgeborenen zu faszinieren".[92/93] So auch Richard Wagner,

88 Schlegel, Lucinde, 17.

89 Schulz, Liebestod, 376f., 380 u. 382.

90 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 597.

91 Slavoj Žižek u. Mladen Dolar: *Opera's second death*. New York: Routledge 2002, S. 168.

92 Marcel Reich-Ranicki: *Meine Geschichte der deutschen Literatur. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2014, S. 138f.

93 Ein solches Sprechen über Kleists Suizid wird aber auch kritisch betrachtet: „Nun ist die Behauptung nicht von der Hand zu weisen, dass Kleist tatsächlich den eigenen Tod bis zu einem gewissen Grade inszeniert hat, besonders wenn man an das Pathos seiner letzten Briefe denkt. Sein gewaltsames Ende von eigener Hand als ‚seine letzte Dichtung' oder eben ‚letzte Inszenierung< zu bezeichnen, ist aber kaum mehr als ein pathetisches Aperçu und ein gefährliches, zu Missverständnissen verleitendes dazu. Gleiches gilt für das Wort vom ‚romantischen Liebestod' […], das Romantische gehört in die Sphäre ästhetischer Imagination, Kleists Tod aber war sehr blutig und sehr real." (Gerhard Schulz:

der für das Libretto seiner Oper *Tristan und Isolde* (1859) wörtliche Zitate aus Kleists Abschiedsbriefen verwendete,[94] oder Stefan Zweig, der nicht nur einen Essay über Kleists Leben und Ende geschrieben,[95] sondern sich ebenfalls gemeinsam mit einem anderen Menschen getötet hat, nämlich 1942 mit seiner Frau Lotte im brasilianischen Exil.[96]

⁘

Diese affirmativen „tradierten Normen des literarischen Sprechens über Liebe und Tod" sollten auch noch im poetischen Realismus fortbestehen, wenn „Gottfried Keller in seiner Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* die beiden Liebenden ohne alle Distanz geloben" lässt, „miteinander zu sterben", oder wenn die Figuren in Theodor Storms Novelle *Ein Fest auf Haderslevhuus* sagen: „O Liebste, kein Leben, kein Sterben ohne dich!"[97] Erst im Fin de Siècle und der Moderne setzten verstärkt dekonstruktivistische Bearbeitungen des Motivs ein – insbesondere bei Alfred Döblin (u. a. *Der schwarze Vorhang*), aber auch bei Richard Beer-Hoffmann (*Der Tod Georgs*) oder Bertolt Brecht (*Ballade vom Liebestod*) –, wie es bereits Kleist durch Ironisierung (*Der neue* (*glücklichere*) *Werther*) oder Brutalisierung und Sexualisierung (*Pentesilea*) vorgezeichnet hatte. Auch wurde das Liebestodmotiv in Zusammenhang mit der Sterbehilfe psychologisch problematisiert, nämlich in Schnitzlers Novelle *Sterben* (1895)[98], in der der Liebestod als „romantische[s] Deutungs- und Bewältigungsmuster […] für die Protagonisten Felix und Marie den Schrecken des bevorstehenden Todes" nicht zu mildern vermag. Vielmehr wird der Liebestod für den tuberkulosekranken Felix zur Obsession, er möchte seine gesunde Lebenspartnerin Marie zuletzt sogar gegen ihren Willen mit sich in den Tod nehmen.[99]

Anmerkungen zur Interaktion von Leben und Literatur bei Heinrich von Kleist oder: Über die Schwierigkeiten, eine Biographie über Kleist zu schreiben, in: S. Dickson u. W. Pape (Hg.): *Romantische Identitätskonstruktionen. Nation, Geschichte und* (*Auto-*)*Biographie*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 175–191, hier 179).

94 Žižek/Dolar, Opera, 168.

95 Vgl. Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

96 Auch der damals 18-jährige Johannes R. Becher versuchte sich im April 1910 wie sein Idol Kleist gemeinsam mit seiner Geliebten Franziska Fuß zu töten, indem er zunächst sie erschoss und anschließend die Waffe gegen sich selbst richtete. Während sie ihren Verletzungen erlag, überlebte Becher schwerverletzt.

97 Anz, Tod, 425f.

98 Arthur Schnitzler: *Sterben. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Gerhard Hubmann*, Berlin: De Gruyter 2012.

99 Schnitzler hat mit seinen Werken „die romantische Liebe radikal negiert[…]" (Elke Reinhardt-Becker: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der*

Doch vermochten auch dekonstruierende Bearbeitungen nicht, das Liebesmotiv in seiner dominant romantisierenden Lesart und positiv-affektiven Wirkung nachhaltig zu erschüttern. Zahlreiche literarische Paare haben exemplarisch die bildliche Vorstellung eines gemeinsamen, romantischen Sterbens geschaffen, sodass dieses fest im kulturellen Bildinventar verankert ist, und auch reale Persönlichkeiten wie Heinrich von Kleist, Stefan Zweig oder Arthur Koestler haben es vorgemacht. Das Liebestodmotiv übte zu verschiedenen Zeiten eine immense Faszination aus. Unzählige Dichter*innen haben sich an ihm abgearbeitet, und dabei schien es immer wieder besonders geeignet, um ethische Fragen von Liebe und Tod erzählerisch zu verhandeln – mit mentalitätsprägender Wirkkraft. Das Motiv hat wesentlich dazu beigetragen, das herauszubilden, was wir heute unter Liebe verstehen, es formulierte und tradierte die Vorstellung einer Liebe, in der zwei einzigartige Individuen zu einer Einheit zusammenfinden, in der sie ihre Identität herausbilden und gegenseitig stabilisieren. Ist diese Einheit bedroht, sind es auch die beiden ‚Hälften'. Die existenzielle Tragweite von Trennungsangst und Trennungsschmerz werden in der Denkfigur des Liebestodes denn auch nachdrücklich formuliert: „[I]n allen Geschichten geht es um die Frage: lässt (sic) sich der Tod des geliebten Wesens überhaupt ertragen? Die Literatur gibt eine eindeutige Antwort; sie beschreibt den Liebestod."[100] Sehen wir uns nun an, in welcher Weise sich literarische und filmische Narrative der Gegenwart mit dem Liebestodmotiv auseinandersetzen, indem sie es mit dem Sterbehilfe-Stoff verbinden.

Romantik und der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt/Main: Campus 2005, S. 35). „Die Liebeskommunikation, die Arthur Schnitzler vorführt, beruht also nicht auf einer emotionalen (Selbst)Aussage, sondern wird als Lüge entlarvt. […] Schnitzler bricht – wie andere Autoren zu Beginn des 20. Jh. – mit den traditionellen literarischen Narrativen. Er führt die romantische Liebe als Ideologie, als literarisches Motiv vor, mit dem ‚rationales Eigeninteresse und Berechnung' verschleiert werden." (Henriette Herwig u. Miriam Seidler: Von der romantischen Liebe zur virtuell gestützten Liebespragmatik?, in: Dies. (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe?* Würzburg: Ergon 2014 (Germanistische Literaturwissenschaft, Bd. 6), S. 7–39, hier 9).

100 Macho, Todesmetaphern, 64.

KAPITEL 4

Non à „une souffrance à venir"! Wie einst Philemon und Baucis

Im achten Buch seiner *Metamorphosen* berichtet Ovid wie gezeigt davon, wie die Götter Jupiter und Merkur dem greisen Ehepaar Philemon und Baucis als Dank für ihre Gastfreundschaft einen Wunsch gewähren. Nach kurzer Rücksprache mit Baucis eröffnet ihnen Philemon ihre Bitte: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen." (OM 8, 708–710) Der so bescheidene wie anrührende Wunsch des Paares, den geliebten Menschen nicht überleben zu müssen, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck auf die Literaturgeschichte – auch auf Autor*innen jener Zeit, in der sich die romantische Liebe herausbildete. So interessierte sich etwa Goethe für das „überzeugende mythologische Bild vom gemeinsamen Tod des liebenden Paares", Erwähnungen des Paars finden sich auch bei Novalis, der den Stoff aber nicht ausarbeitete. Die Wirkungsgeschichte blieb nicht auf die Zeit um 1800 beschränkt. Max Frisch etwa findet im Mythos die Vorlage für Gantenbeins Vorstellung „von der großen Liebe und dem idealen Paar: Sie hießen Philemon und Baucis". Wenngleich Frisch, so der Germanist Manfred Beller, „die Unmöglichkeit der Idylle in der modernen Welt und ihren phantastischen Spiegelungen" demonstriere, zeige sich bei ihm doch die „Sehnsucht nach der Idylle."[1]

Der Wunsch eines gemeinsamen Todes, wie Philemon und Baucis ihn äußerten, begegnet uns wiederholt auch in literarischen und filmischen Sterbehilfewerken der Gegenwart, die nun betrachtet werden sollen. Dabei werden uns unterschiedliche Formen der Sterbehilfe beschäftigen: Zumeist handelt es sich um assistierte Suizide im Rahmen der organisierten Schweizer Sterbehilfe, wir werden es aber auch mit zwei Fällen von aktiver Sterbehilfe bzw. Tötung auf Verlangen zu tun haben sowie einer auf eine beratende Rolle reduzierte ärztliche Hilfe beim Suizid. Im allerersten Text dagegen findet, was womöglich erstaunen mag, *keine* Sterbehilfeleistung satt. Weshalb er dennoch ins Corpus und sogar an die erste Stelle gehört, werde ich nun erläutern.

1 Manfred Beller: *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur: Stoffgeschichte und Analyse*, Heidelberg: C. Winter 1967, S. 134 u. 149f.

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_005
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

4.1 Der „pacte pour la vie“ als ‚pacte pour la mort‘: André Gorz’ *Lettre à D. Histoire d’un amour* (2006)

Am 22. September 2007 nahm sich der französische Sozialphilosoph, Journalist und Autor André Gorz gemeinsam mit seiner Gattin Dorine in ihrem Haus im französischen Département Aube durch eine Giftinjektion das Leben. Sie war dreiundachtzig, er ein Jahr älter. Fast sechzig Jahre waren sie ein Paar, zuletzt hatte Gorz seine kranke Frau „mehr als zwei Jahrzehnte“ gepflegt.[2] Etwas über ein Jahr vor dem Doppelsuizid schrieb Gorz den *Lettre à D. Histoire d’un amour. Récit* (2006).[3] Das Büchlein weist sich peritextuell zwei unterschiedlichen Gattungen zu: Dem *Lettre* des Titels steht der – in diesem Fall autobiografische – *récit* des Untertitels gegenüber. Tatsächlich handelt es sich um ein hybrides Gebilde: Durch die durchgehende Anrede eines „Tu“ lässt es sich unschwer als Brief identifizieren, genauer als literarisierter Brief, „der zwar einen bestimmten Adressaten hat“ – in diesem Falle Dorine – „aber mit Blick auf die Öffentlichkeit geschrieben ist“.[4/5] Die Gattung des autobiografischen Berichts erfüllt der *Lettre* dadurch, dass „im Brief normalerweise keine Rückschau auf einen längeren Lebensabschnitt“ erfolgt,[6] der Erzähler jedoch ihre Jahrzehnte umfassende Liebesgeschichte rekapituliert, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg begann, als er, der österreichische Jude (geboren als Gerhard Hirsch), im Lausanner Exil der Engländerin Doreen Keir begegnete. Während die Du-Form

2 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 594.

3 André Gorz: *Lettre pour D. Histoire d’un amour. Récit*, Paris: Galilée 2006, im Text zitiert mit Abkürzung GL und Seitenangabe in Klammern. Die deutsche Übersetzung erschien 2007 im Rotpunktverlag unter dem Titel *Brief an D. Geschichte einer Liebe*.

4 Wolfgang G. Müller: Brief, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009, S. 75–83, hier 75.

5 Zur Frage, ob Gorz’ *Lettre* von Anfang an für die Öffentlichkeit bestimmt war, schreibt Michel Contat: „Quand il a écrit ce texte […], il n’était pas sûr de le publier, par discrétion à son égard, et puis il se demandait qui il pourrait intéresser.“ Gorz’ Verleger bei Galilée habe jedoch sofort klargemacht: „il fallait que ce livre paraisse, car c’en est un, à tous les sens du mot, un livre beau, un livre nécessaire, un livre qui délivre. De quoi? Gorz n’en est pas sûr mais écoute ce qu’on lui en dit: il délivre de la crainte d’exprimer à la première personne des sentiments pour les comprendre en philosophe existentialiste.“ (Michel Contat: André Gorz, le philosophe et sa femme, in: *Le Monde*, 26. Oktober 2006 (www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/andre-gorz-le-philosophe-et-sa-femme_827715_3260.html, letzter Zugriff: 24.12.21)). Elisabeth von Thadden schreibt, dass den Brief ursprünglich „nur ein paar Weggefährten lesen [sollten], aber die haben den Philosophen bewogen, ihn als Buch zu veröffentlichen, und seine Frau hat die Entscheidung, obwohl sie ihr unangenehm war und auch blieb, respektiert.“ (Elisabeth von Thadden: Von Luft und Liebe, in: *Zeit online*, 20. September 2007, bearbeitet am 25. September 2007 (www.zeit.de/2007/39/ST-Gorz/komplettansicht, letzter Zugriff: 24.12.21).

6 Müller, Brief, 75.

des Briefs dem Geschriebenen Intimität verleiht, erlaubt die Form des Berichts eine ausholende Darlegung ihrer Geschichte.

Nun wird in Gorz' *Lettre* wie erwähnt keine Sterbehilfe geleistet, ja noch nicht einmal explizit eine Suizidabsicht benannt, wenngleich, wie Marie Isabel Matthews-Schlinzig richtig feststellt, „der Gedanke an den Tod" durchaus „im Raum [steht]".[7] Und doch gehört er als Analysegegenstand unbedingt hierher: Vor allem nach dem Tod des Ehepaars erfuhr der Text eine breite mediale Rezeption, wobei er als Abschiedsbrief gelesen wurde, aus dem sich ihre Motivation zum Doppelsuizid erschließen lasse, die wiederum argumentativ in den Diskurs um das ‚selbstbestimmte Sterben' eingespeist wurde. Der mediale Diskurs führte den gemeinsamen Tod des Paares, der durchaus mit Verständnis, wenn nicht Bewunderung aufgenommen wurde, in erster Linie auf die im *Lettre* dargelegte Intimität ihrer Beziehung zurück und „bettete ihn", wie es Matthews-Schlinzig formuliert, darüber hinaus „ins Sehnsuchtsnarrativ von der ‚ewigen Liebe' ein". Mit Blick auf den realen Suizid weist Matthews-Schlinzig, die die deutsche Medienberichterstattung (zuzüglich eines britischen Beitrags) zu diesem untersuchte, kritisch darauf hin, dass dem „schmalen" Buch damit „eine Autorität, Absolutheit und Funktionen zugesprochen" worden sei, „die der Text, […] nicht oder nur teilweise beanspruchen kann."[8] Neben Leerstellen im Buch, was etwa die Darstellung ihrer Beziehung oder des „Du"[9] betrifft, würden in den Feuilletons auch „[d]ie physische Realität des Suizids und die psychologische Komplexität der sich im Vorfeld abspielenden Überlegungen und Emotionen […] ebenso ausgeblendet wie Fragen nach Alternativen." Unter Verweis auf den *Lettre* stelle der mediale Diskurs, so das Fazit von Matthews-Schlinzig, „Liebe und Suizid letztlich als sich gegenseitig bestätigende Konzepte vor", was „eine positive und verhältnismäßig geschlossene Deutung des Geschehenen" ermögliche, „die sich mit literaturhistorischen oder mythischen Vorbildern assoziieren und damit wiederum ‚sinnvoll' im öffentlich-kulturhistorischen Bewusstsein verorten lässt." Beispielhaft führt Matthews-Schlinzig in diesem Zusammenhang die Besprechung von Elisabeth von Thadden an, die dafür „denn auch Philemon und Baucis herbeizitierte."[10]

---

7 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 594.

8 Ebd., 595f.

9 Matthews-Schlinzig hebt hervor, dass das „Du eher blass und das Buch insgesamt, wie Elisabeth von Thadden zutreffend bemerkte, in vielerlei Hinsicht ‚verschwiegen'" sei (ebd., 595). Wesentlich kritischer liest Tatjana Noemi Tömmel den *Lettre*, in dem sie überhaupt nur eine Nabelschau des Autors zu erkennen vermag (vgl. Tömmel, Ausgestellte Intimität).

10 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 596.

Matthews-Schlinzig ist unbedingt darin zuzustimmen, dass Gorz' *Lettre* keinesfalls als Dokument herangezogen werden darf, um vermeintliche Evidenz für die Suizidmotivation des Paares zu schaffen. In welcher Weise sich der Text zum realen Suizid des Ehepaars verhält, kann und soll hier aber auch nicht beantwortet werden. Vielmehr geht es darum, zu untersuchen, worin die Gestaltungsweise des Textes besteht, die ihn dazu geeignet machte, in der skizzierten, zumeist affirmativen Weise rezipiert und dabei auch in den Sterbehilfediskurs eingespeist zu werden. Ebenso richtig hat Matthews-Schlinzig bereits festgestellt, dass die Deutung des Texts und des Suizids stark über die Assoziation „mit literaturhistorischen oder mythischen Vorbildern" erfolgte. Widersprechen möchte ihr einzig darin, dass Elisabeth von Thadden Philemon und Baucis ‚*herbeizitierte*' – zumindest insoweit es sich auf Gorz' Buch bezieht. Die Formulierung wirkt, als wäre das ovidische Paar ein dem Text lediglich äußerliches, mehr oder weniger willkürlich an ihn herangetragenes Element. Vielmehr jedoch, so möchte ich nun zeigen, finden sich entsprechende literaturhistorische Assoziationen im *Lettre* angelegt. Dies insbesondere dadurch, dass er ein Liebesverständnis zur Anschauung bringt, das geradezu notwendig in dem zu resultieren scheint, was ich als Liebestod in der Tradition von Philemon und Baucis vorgestellt habe: einen präemptiven Doppelsuizid, um dem drohenden existenziellen Leiden am Verlust des Geliebten zu entgehen. In diesem Zusammenhang bietet der *Lettre* denn auch für die vorliegende Gesamtstudie einen Mehrwert, der ihn für die erste Stelle des Analyseteils prädestiniert: Über die Rekapitulation ihrer Paargeschichte führt der Erzähler geradezu idealtypisch das Wesen der romantischen Liebe vor, die als das dominante Liebeskonzept des Untersuchungsgebiets und -zeitraums auch für die anderen Werke zentral sein wird, sodass ich es hier detailliert herausarbeiten möchte, um in den nachfolgenden Kapiteln darauf zurückgreifen zu können. In der Analyse des *Lettre* möchte ich zudem aufzeigen, wie der Text durch Dorines Krankengeschichte einen medizinkritischen Selbstbestimmungsdiskurs entwirft, der ihn für die Sterbehilfedebatte überaus anschlussfähig macht, und ich werde außerdem beleuchten, worin die Funktion des Liebestodmotivs im Text besteht. Zum Schluss werde ich in aller Kürze darlegen, wie der *Lettre* auf den Sterbehilfediskurs wirkte.

4.1.1 *Philemon und Baucis der romantischen Liebe*

4.1.1.1 Formulierung der Liebe – einer im reinsten Sinne romantischen

Die ersten knapp zwei Seiten des *Lettre* bilden eine Art Exposition. Der Ich-Erzähler, dessen vollständigen Namen wir nicht erfahren und der in einem von ihm erinnerten Dialog lediglich als „[m]on petit G." (GL 42) bezeichnet wird,[11]

11 Da der Erzähler uns seinen vollständigen Namen verschweigt, lässt der Werktitel vermuten, dass er auch den seiner Frau nicht nennt. So schreibt von Thadden denn auch:

beginnt mit einem kleinen, überaus zärtlichen Absatz, an dessen erster Stelle nicht zufällig das „Tu" steht – das wichtigste Wort im *Lettre* und im Leben des Erzählers:

> Tu vas avoir quatre-vingt-deux ans. Tu as rapetissé de six centimètres, tu ne pèses que quarante-cinq kilos et tu es toujours belle, gracieuse et désirable. Cela fait cinquante-huit ans que nous vivons ensemble et je t'aime plus que jamais. Je porte de nouveau au creux de ma poitrine un vide dévorant que seule comble la chaleur de ton corps contre le mien. (GL 9)

Seit kurzem aber würden ihn Fragen quälen: „Pourquoi es-tu si peu présente dans tous que j'ai écrit alors que notre union a été ce qu'il y a de plus important dans ma vie?" Weshalb, fragt er sich weiter, habe er in seinem Werk *Le traître* (1958) gar ein *entstellendes* Bild von Dorine gezeichnet? Eigentlich hätte diese erste autobiografische Selbstbefragung aufzeigen müssen, „que mon engagement envers toi a été le tournant décisif qui m'a permis de vouloir vivre". Weshalb also „n'y est-il pas question de la merveilleuse histoire d'amour"? Und am Ende der Exposition teilt er dem Du den Grund für das Verfassen des Briefes mit: „Il me reste à comprendre, à clarifier beaucoup de questions. J'ai besoin de reconstituer l'histoire de notre amour pour en saisir tout le sens. C'est elle qui nous a permis de devenir qui nous sommes, l'un par l'autre et l'un pour l'autre. Je t'écris pour comprendre ce que j'ai vécu, ce que nous avons vécu ensemble." (GL 10) Direkt im Anschluss beginnt der Erzähler seinen Bericht: „Notre histoire a commencé merveilleusement" … (GL 10)

Halten wir hier kurz inne. Denn das Wesen ihrer Liebe, dem der Erzähler nachspüren möchte, lässt sich bereits deutlich als *romantisches* erkennen: Wir haben es mit einer „exklusiven" („*seule* la chaleur de *ton* corps contre le mien") und gleichsam „ewigen" („cinquante-huit ans") Liebe zu tun,[12] in der die beiden „füreinander zu einem Zentralerlebnis ihres Lebens" werden („ce qu'il y a de plus important dans ma vie"), ja „von dem aus ihr Leben erst Sinn und

„Mehr als jenes Initial D. gibt Gorz von dem Namen der Gefährtin nicht preis, als ließe sie, deren private Geschichte das Buch nun aufblättert, sich so schützen." (Thadden, Liebe) Ihr Name fällt aber, als der Erzähler sie seiner Mutter als seine Verlobte vorstellt: „‚Je suis venu avec Dorine, ai-je dit. Je veux te la présenter.' ‚Qui est Dorine? […]'" (GL 22f.) Dorines Name wird an der entsprechenden Stelle auch in der deutschen Übersetzung genannt, die von Thadden benutzt haben dürfte.

12 Reinhardt-Becker beschreibt „die Trias Exklusivität, Ewigkeit und Allgegenwart" als für die romantische Liebe grundlegende Elemente: „Exklusivität und Ewigkeit versprechen Beständigkeit und Stabilität, die Allgegenwart vertreibt die Einsamkeit", was „die Herstellung von Ich-Identität durch Liebe erst ermöglich[t]". „Nur wer dem Partner zusichert, nur ihn und keinen anderen zu lieben, kann die Einzigartigkeit seiner Individualität dauerhaft stabilisieren. Nur wer ausschließlich für den einen und einzigen Geliebten lebt, sieht seine Welt und seine Person vollständig, kann ihn wahrhaft verstehen." (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 111 u. 118).

Bedeutung gewinnt".[13] Der Erzähler stilisiert die Liebe zum Daseinsgrund – „le tournant décicif qui m'a permis de vouloir vivre" –, prägnant drückt er ihre Funktion als das „eigentliche Medium" der „Identitätsbildung"[14] aus: Es sei ihre Liebe, „qui nous a permis de devenir qui nous sommes, l'un par l'autre et l'un pour l'autre". Auch der Beginn ihrer Liebe wird anschließend gänzlich romantisch geschildert: „Notre histoire a commencé merveilleusement, presque comme un coup de foudre. Le jour de notre rencontre, tu étais entouré de trois hommes […], et chacun des trois hommes tentait […] de capter ton attention." (GL 10f.) Ihre Liebe wird zum Wunder mythisiert („merveilleusement"), das im romantischen Liebeskonzept darin besteht, dass die zwei zueinander passenden Menschen sich „kennen gelernt haben. Der Zufall hat sie aus der unübersehbaren Masse von Menschen, von denen man mehr oder weniger nahe umgeben ist, zusammengeführt", er lässt sich „nicht hoch genug einschätzen. Er ist so selten, so schicksalhaft, dass er nicht ignoriert werden darf".[15] Der „Zufall" als „Startmechanismus" der Liebe ersetzt im romantischen Konzept nach Luhmann denjenigen „der vernünftigen Überlegung und der galanten Kunstfertigkeit".[16] Er beobachtet die

> Paradoxierung von Zufall als Notwendigkeit, Zufall als Schicksal oder auch Zufall als Freiheit der Wahl. […] Die Kombination Zufall/Schicksal besagt dann: dass das voraussetzungslose Beginnen die Bedeutung der Liebesbeziehung nicht beeinträchtigt, vielmehr als Unabhängigkeit von jeder Außenprägung diese Bedeutung gerade steigert, sozusagen in sich selbst verabsolutiert.[17]

13 Lenz, Zweierbeziehung, 260.

14 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 71.

15 Ebd., 99f.

16 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. Suhrkamp ^{5}1984, S. 180. Für Luhmann ist die Intimbeziehung ein gesellschaftliches Funktionssystem. ‚Liebe' ist dabei zuallererst kein Gefühl, sondern ein „symbolischer Code", ein „Kommunikationsmedi[um]", verstanden als „semantische Einrichtung[…]", die es in immer komplexer werdenden Gesellschaftsstrukturen „ermöglich[t], an sich unwahrscheinlichen Kommunikationen trotzdem Erfolg zu verschaffen" und die „Bildung sozialer Systeme" zu ermöglichen – in diesem Fall der Zweierbeziehung. Das affektive Erleben folgt gleichsam nachgelagert: „Der Code ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden." (Ebd., 9f. u. 21) Mit der Einführung des Zufalls in den Liebes-Code wird nach Luhmann „einer Vergrößerung der Kontaktkreise Rechnung getragen und die Ausdehnung des Codes auf alle Schichten der Gesellschaft vorbereitet", dadurch „auch der Anfang einer Liebesbeziehung gesellschaftlich ausdifferenziert, nämlich grundlos gesetzt, ins Voraussetzungslose gebaut." (Ebd., 180f.).

17 Ebd., 181.

Auch die von Gorz' Erzähler evozierte *Liebe auf den ersten Blick* – der er jedoch, wohlwissend um ihre Abgedroschenheit, ein relativierendes „presque" voranstellt – ist eine urromantische Vorstellung. Und nachdem Dorine bereits bei ihrer ersten Begegnung eine starke Anziehung auf ihn ausgeübt hatte, lud er sie wenig später, „[s]ans trop y croire", zum Tanzen ein: „Tu as dit oui, *why not*, simplement. C'était le 23 octobre 1947." (GL 11, Hervh. i. Orig.) Die exakte Erinnerung und Nennung des Anfangspunktes ist typisch für den Gründungsmythos der romantischen Liebe: Er teilt das Dasein des Individuums in ein Davor und Danach und markiert nichts weniger als den Beginn des eigentlichen Lebens.

Rasch erkannten der Erzähler und Dorine damals ihr geteiltes Interesse an Literatur und Politik. Doch angesichts ihres selbstbewussten Wesens fragte er sich: „En quoi pouvait t'intéresser un *Austrian Jew* sans le sou? / Je ne comprenais pas. Je ne savais pas quels liens invisibles se tissaient entre nous. Tu n'aimais pas parler de ton passé. Je comprendrai à petit quelle expérience fondatrice nous rendait d'emblée proches l'un de l'autre." (GL 11f., Hervh. i. Orig.) Abermals wird die romantische Liebessemantik deutlich: Zum einen die Mythisierung der Partnerwahl als über das rational Fassbare hinausgehend, zum anderen die angedeutete Erklärung ihrer Verbundenheit durch eine geteilte Grunderfahrung. Diese prägte ihre Wesen in ähnlicher Weise, und die Ähnlichkeit der Partner ist die zentrale Voraussetzung der romantischen Liebe und ihrer Funktion dauerhafter Ich-Stabilisierung: Nur sie ermöglicht das „Totalverstehen"[18] der romantisch Liebenden und damit den positiven Wert ihrer systemtheoretischen Binär-Codierung, die in der „Differenz […] von Verstehen und Nichtverstehen" besteht.[19] Die Liebenden empfinden

18 Nur wenn sich Liebende *ganz* verstehen, kann die identitätskonstruierende Funktion der Liebe gelingen. Das Verstehen wird zu einem wortlosen „Totalverstehen" gesteigert, „das weit über ein Verstehen in gesellschaftlicher und privater Kommunikation hinausgeht" (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 135f.). Dadurch änderte sich auch die zentrale Voraussetzung der Liebe. Bestand sie in der vorromantischen Liebessemantik in der äußeren Schönheit, traten nun die inneren Werte an ihre Stelle. Dies war „notwendig für die neue Funktion der Liebe. Nur die Geliebte, die durch ihre inneren Werte, durch ihre Ähnlichkeit mit dem Geliebten ihr Gegenüber als Ganzes erkennen kann, und deren Liebe durch eine von der Liebe erzeugte und von der Zeit unabhängige Schönheit die Ewigkeit überdauert, kann das Individuum herstellen und stützen." (Ebd., 89–100).

19 In *Liebe als Passion* ortete Luhmann die binäre Codierung des Intimsystems in der Opposition ‚persönlich/unpersönlich'. Tyrell nannte als „Nebencode" ‚Verstehen/Nichtverstehen'. Auch Luhmann erkannte später die Bedeutung des ‚Verstehens'. Reinhardt-Becker zeigt anhand der romantischen Liebessemantik überzeugend auf, dass er sogar als „Hauptcode" zu verstehen ist (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 20f.).

> höchstpersönliches Einanderverstehen als etwas ganz Unwahrscheinliches und Überwältigendes. […] Hier kann der Liebende – verstehend und von mir verstanden – als der erlebt werden, der mich aus Einsamkeit und Unverstandensein erlöst, und schon das macht ihn tendenziell einzig, und, diesen einzigen gefunden zu haben, zur Glückserfahrung. Dabei ist vorausgesetzt und dem gesellschaftlichen Wissen explizit: Verstehen ist selten, und Intransparenz und Unzugänglichkeit der Individuen füreinander sind das Normale. […] Und die Propaganda der romantischen Liebe münzt die gesellschaftlich evident gewordene Unwahrscheinlichkeit des Verstehens dann gern in den Mythos um: es sei auf der Welt überhaupt nur ein einziger, der dem einzelnen verstehend korrespondiere, und diesen finde man in der Liebe.[20]

Und so urteilt Gorz' Erzähler kurz danach denn auch gänzlich romantisch: „Nous sommes faits pour nous *entendre*" (GL 13, Hervh. M. K.) – eine Bedeutungsnuance, die in der deutschen Übersetzung verloren geht: „Wir sind für einander geschaffen."[21] Direkt danach führt er an, was seit der Romantik „zu einem besonderen, einzigartigen Moment der Paargeschichte" wird und „konstituierenden Charakter" hat: „Au bout de notre troisième ou quatrième sortie, je t'ai enfin embrassée." (GL 13) Der Kuss wird in der romantischen Liebe „zum Liebesbeweis", der „körperliche Kontakt ergänzt den Blick, die wortlose Sprache der Liebe". Und „wie der Kuss die ersten Gefühle dokumentiert und zum festen Bestandteil der Liebeserklärung wird, […] korrespondiert die Liebe mit Sexualität". Sie erst „vollendet" die Liebe.[22] Und so kommt es auch im *Lettre* zum folgerichtigen nächsten Schritt: „Nous n'étions pas pressés. J'ai dénudé ton corps avec précaution. […] J'ai compris avec toi que le plaisir n'est pas quelque chose qu'on prend où qu'on donne. Il est manière de se donner et d'appeler le don de soi de l'autre. Nous nous sommes donnés l'un à l'autre entièrement." (GL 13) Deutlich spricht hieraus die romantische Konzeption der Sexualität:

> Die Romantiker verbinden körperliche und geistige Liebe, indem sie Sinnlichkeit von der reinen Lust trennen. Auch in der sexuellen Vereinigung sehen sie noch den ganzen Menschen. […] Im Grunde werden Liebende erst zu ganzen Menschen, indem sie ihre Körper mitberücksichtigen. […] Hier verbindet sich die Tradition der empfindsamen, geistigen Freundschaft mit der leidenschaftlichen Liebe, um sich nicht nur zu ergänzen, sondern eine qualitativ höhere Form von menschlichem Miteinander zu entwickeln. […]

---

20 Tyrell, Liebe, 577.

21 André Gorz: *Brief an D. Geschichte einer Liebe. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Zürich: Rotpunktverlag 2007, S. 10.

22 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 154–158.

> Die Verbindung zwischen Mann und Frau[23] ist erst durch die harmonische Einbeziehung von Körper und Geist vollkommen. Eine Beziehung, die das Individuum konstituieren will, muss den ganzen Menschen erfassen, um ihn zu einem Ganzen zu formen. Zwischen den Liebenden darf es nichts Trennendes geben. Und so drückt sich in der Sinnlichkeit sowohl die körperliche als auch die geistige Einheit des Paares aus, verweist auf Treue und Ewigkeit.[24]

Danach berichtet Gorz' Erzähler, wie er sich in den ersten Wochen fast täglich mit Dorine getroffen hatte. Ihre Bedeutung für ihn wird dabei wiederum gänzlich romantisch geschildert:

> Ce qui me captivait avec toi, c'est que tu me faisais accéder à un autre monde. […] Ce monde m'enchantait. Je pouvais m'évader en y entrant […]. Avec toi j'étais ailleurs, en un lieu étranger, étranger à moi-même. Tu m'offrais l'accès à une dimension d'altérité supplémentaire, – à moi qui ai toujours rejeté toute identité et ajouté les unes aux autres des identités dont aucune n'était la mienne. (GL 14)

Dem Erzähler fehlte es also an einer stabilen Ich-Identität, wie dem romantischen Subjekt um 1800. Die Formulierung der romantischen Liebe war damals wie gezeigt die „Reaktion auf den spürbaren Verlust stabiler Ich-Identitäten" im Zuge der sich ausbreitenden industriellen Produktionsweise, der funktionalen gesellschaftlichen Differenzierung und der Säkularisierung.[25] Der Liebe wurde die Aufgabe zugeschrieben, „Identität" zu konstruieren, also „einzigartige Individuen […] zur Selbstfindung und -stabilisierung zu führen", indem die Liebenden einander als *ganze* Menschen erfassen, nicht als fragmentierte Teile, die sie in unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen zu spielen genötigt waren.[26] Die Liebe zu Dorine verhalf dem Erzähler in jener Phase zwar noch zu keiner stabilen Identität, sie ermöglichte ihm jedoch vorerst eine Form von *Alterität*, in der er sich endlich einzurichten vermochte. Bedeutsames Element dabei war die englische Sprache, in der sich die beiden zeitlebens unterhielten: „[J]e faisais mienne *ta* langue", „comme une langue privée qui préservait notre intimité contre l'irruption des normes sociales ambiantes. J'avais l'impression d'édifier avec toi un monde protégé et protecteur" (GL 14, Hervh. i. Orig.). Die Liebe bot dem Paar – wie in der Romantik vorgeprägt – einen Ort, um „den

23 Hier wird die Heteronormativität des romantischen Liebesideals deutlich greifbar. Anders als noch in Platons Kugelmenschen-Mythos, der die Hetero- oder Homosexualität des Menschen damit erklärt, mit wem er zuvor ein ursprüngliches Ganzes gebildet hatte: mit einer gegen- oder gleichgeschlechtlichen anderen Hälfte.

24 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 161f.

25 Dies., American Way of Love, 99.

26 Ebd., 103 u. 106.

Beschränkungen zu entgehen, welche die Gesellschaft den Liebenden auflegt",[27] indem „die Liebe eine exklusive Zweierbeziehung formt, die sich gegen die Welt abgrenzt", eine Liebe also, die „sich durch paarbildende Differenz nach außen und Identität nach innen auszeichnet".[28]

Der Erzähler sieht die Etablierung dieser gemeinsamen Welt nur dadurch ermöglicht, dass Dorine selbst – wiederum typisch romantisch – ein von Gesellschaft und Familie unabhängiger Mensch gewesen sei, mit einem selbstbestimmten und freiheitsliebenden Charakter (vgl. GL 15–19). Dies folgerte er aus ihrer Lebensgeschichte, die sie ihm damals – ebenfalls zentral im romantischen Liebeskonzept[29] – erzählte. Für die Erklärung des ‚Wunders' ihrer Liebe genügte ihm dies jedoch noch nicht:

> Mais rien de tout cela ne peut rendre compte du lien invisible par lequel nous nous sommes sentis unis dès le début. Nous avions beau être profondément dissemblable, je n'en sentais pas moins que quelque chose de fondamental nous était commun, une sorte de blessure originaire – tout à l'heure je parlais d',expérience fondatrice': l'expérience d'insécurité. La nature de celle-ci n'était pas la même chez toi et chez moi. Peu importe: pour toi comme pour moi elle signifiait que nous n'avions pas dans le monde une place assurée. Nous n'aurons que celle que nous nous ferions. Nous avions à assumer notre autonomie et j'ai découvrirai par la suite que tu y étais mieux préparée que moi. (GL 17)

Die Unähnlichkeit der Liebenden ist nur eine schein- bzw. vernachlässigbare angesichts des sie grundlegend verbindenden Elements: der Erfahrung, keinen festen Platz in der Welt zu haben. Nur diejenigen, die diese Erfahrung teilen, können sich *gemeinsam* einen solchen Platz schaffen.[30] Damit wird die Funktion der romantischen Liebe abermals deutlich: Die Etablierung „sinnstiftender Zweisamkeit" zweier ähnlicher Wesen, um „Einsamkeit […] und Isolation zu überwinden",[31] „Identität zu konstruieren und damit die Position

27 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 199f.

28 Saße, Gefühle, 48.

29 Für das Gelingen der Liebe müssen die Liebenden ihr ganzes Wesen offenbaren, und so tritt auch das Erzählen der Lebensgeschichte zur Semantik hinzu. Ihr kommt die „wichtige Funktion" zu, „Individualität zu konstruieren". Denn im Akt des Erzählens müssen sie „auswählen", und „die Wahl wird durch den Blick auf das Jetzt", auf den*die Geliebte*n „gesteuert". Sie werden ihr „Leben so erzählen und so sehen, dass das, was sie „jetzt verkörper[n], ein konsequentes Ergebnis" ihrer „gesamten Entwicklung ist." Dann erscheint auch die „Vergangenheit nicht mehr länger als eine sinnlose Suche […], sondern als eine zielgerichtete Entwicklung, die letztlich zur Liebe geführt hat und damit zur Erkenntnis der eigenen Identität." (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 107f.).

30 Gorz hat seine eigene Entwurzelung bereits in *Le Traître* beschrieben (vgl. von Thadden, Liebe).

31 Saße, Gefühle, 25.

des Einzelnen in der Welt zu festigen".[32] Mit dem Bild der „blessure originaire" wird die Funktion der Liebe auch in ihrer Metaphorik idealtypisch gestaltet, gehören Metaphern der „Gesundung" doch zum Inventar der romantischen Liebessemantik: „Krankheit" – in diesem Falle Verletzung – „wird zur Metapher für das suchende, bindungslose, zersplitterte Individuum. Nur die Liebe […] kann diese Krankheit, diese Zersplitterung, diese Orientierungslosigkeit heilen. Erst mit einer solchen Heilung setzt Leben des Einzelnen wirklich ein."[33] „Gesundung" gehört wie „Lebensbeginn" oder „Geburt" zu den „Metaphern des Neubeginns", mit denen die identitätskonstruierende Funktion der Liebe ausgedrückt wird.[34]

Dorines Kindheitserfahrungen sind für ihre Liebesgeschichte in doppelter Weise relevant. Zum einen prägte die wenig harmonische Beziehung ihrer Eltern ihre Vorstellung von Liebe: „Tu te disais que si c'était cela l'amour, si c'est cela un couple, tu préférais vivre seule et ne jamais être amoureuse. Et comme les querelles de tes parents portaient principalement sur des questions d'argent, tu te disais que l'amour doit mépriser l'argent pour être vrai." (GL 18) Dies entspricht der romantischen Konzeption der „Absichtslosigkeit": „Nur wer absichtslos liebt, wer keine Interessen hat, kann lieben um der Liebe willen, und nur derjenige, der um der Liebe willen liebt, der nicht an Geld, Macht oder Nutzen denkt", liebt den*die andere*n um seiner*ihrer „Persönlichkeit willen", was für die identitätsbildende Funktion der Liebe unerlässlich ist.[35] Und tatsächlich teilt Dorine die ärmlichen Verhältnisse des Erzählers in Lausanne und den ersten Pariser Jahren ab 1949, die er wiederholt thematisiert. Doch auch später wird Geld für sie nie eine Bedeutung haben, was ihn daran erinnert, „que tu avais conclu dès l'âge de sept ans que, pour être vrai, l'amour doit mépriser l'argent. Tu le méprisais." (GL 59f.) Zum anderen wirkten die Erfahrungen einer wenig behüteten Kindheit prägend auf Dorine, konkret durch „désarroi" und „solitude": „Tu étais condamnée à être forte parce que tout ton univers était précaire." (GL 18f.) Und hierin teilen sie dieselbe Grunderfahrung:

> Nous étions l'un et l'autre des enfants de la précarité et du conflit. Nous étions faits pour nous protéger mutuellement contre l'une et l'autre. Nous avions besoin de créer ensemble, l'un par l'autre, la place dans le monde qui nous a été

32 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 84.

33 Ebd., 79.

34 Denn „[e]rst mit der Liebe beginnt der Liebende zu leben", erst sie „verschafft ihm die Perspektive, aus der er sich selbst erkennen und seine Welt, sein Leben, seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überblicken kann. Durch die Liebe wird das Individuum geboren" (ebd., 84).

35 Ebd., 87f.

> originellement déniée. Mais, pour cela, il fallait que notre amour soit *aussi* un pacte pour la vie. (GL 19, Hervh. i. Orig.)

Kaum deutlicher könnte die Funktion der romantischen Liebe zum Ausdruck gebracht werden: Erst die *ewige* („un pacte pour la vie"), auf *Gemeinsam- und Gegenseitigkeit* („ensemble, l'un par l'autre") basierende Liebe ermöglicht zwei Individuen, ihren Platz in der Welt zu finden.

Bald schon fasste das Paar eine Hochzeit ins Auge. Der Erzähler hatte zunächst jedoch starke Vorbehalte, da er die Ehe für „une institution bourgeoise" hielt, die „confiait juridiquement et socialisait une relation, qui, pour autant qu'esse était d'amour, liait deux personnes dans ce qu'elles avaient de moins social" (GL 21). Er verweist also abermals auf die außergesellschaftliche Position des Systems ‚Liebe'. Und da das eheliche Rechtsverhältnis nicht deckungsgleich sei mit den Erfahrungen und Gefühlen der Liebenden, die sich verändern könnten, stellte er die Sinnhaftigkeit infrage, die Beziehung durch die Ehe zu zementieren: „Qu'est-ce qui nous prouve que dans dix ou vingt ans notre pacte pour la vie correspondra au désir de ce que nous serons devenus?" (GL 21f.) Darauf habe Dorine geantwortet:

> „Si tu t'unis avec quelqu'un pour la vie, vous mettez vos vies en commun et omettez de faire ce qui divise ou contrarie votre union. La construction de votre couple est votre projet commun, vous n'aurez jamais fini de le confirmer, de l'adapter, de le réorienter en fonction de situations changeant. Nous serons ce que nous ferons ensemble." (GL 22)

Auch hier führt Dorine zentrale Aspekte des romantischen Liebeskonzepts an, in dem außerhalb der „uni[on] avec quelqu'un pour la vie" nichts von Bedeutung ist: Sie hat „Höchstrelevanz",[36] ist das Zentralereignis, von dem aus die Liebenden ihr Leben gestalten und in das sie alle Veränderungen integrieren sollen. Denn die Liebe „erzeugt kein feststehendes, unveränderliches System mit fest gefügten Elementen, sie ist vielmehr ein Prozess, der auch den Wandel der Elemente mitberücksichtigt".[37] Indem Dorine für die Ehe argumentierte, stellte diese für sie zwar typisch romantisch „das Ziel ihrer Liebe" dar, jedoch nicht ihr *Wesen*: Die Liebenden allein sind für das Gelingen ihrer ‚union pour la vie' verantwortlich, der „Grundstein" sowie „Treue" und „Ewigkeit des Liebesbundes liegen nur in den Liebenden selbst. Nur die wahre Liebe

36 Die „Liebenden müssen nun einer vom anderen erwarten, dass ihnen nichts höher, nichts heiliger ist als ihre Liebe; andernfalls ist es nicht (oder nicht mehr) Liebe." (Tyrell, Liebe, 571f.).

37 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 113.

sichert diesen Bund und macht ihn ehrbar. Die Zustimmung von Staat und Kirche reicht dafür nicht aus".[38] Und so liest sich Dorines Antwort beinahe wie ein Zitat aus Sophie Mereau-Brentanos Roman *Das Blütenalter der Empfindung*, in dem der Erzähler an seine Nanette appelliert:

> Kann etwas ehrwürdiger sein als unsere Verbindung? – Zwei freie Wesen schließen den Bund, gemeinschaftlich zu wirken, gemeinschaftlich Gutes zu tun, gemeinschaftlich zu *leiden*. – Unser Bund besteht durch eigene *Kraft*. Nicht die zerbrechlichen Stützen von priesterlichem Segen, von bürgerlicher Ehre, von kränkender Gewissenhaftigkeit halten ihn. *Wir selbst* sind uns Bürge für *uns selbst*.[39]

Dass Dorine dennoch eine staatlich sanktionierte Ehe wünschte, steht zu der von den Romantikern als „Naturehe" konzipierten Form also nicht im Widerspruch: Sie wird vielmehr ebenfalls zum „*Symbol* der unendlich verstehenden Liebe".[40] Dies sollte auch der Erzähler erkennen, allerdings erst später:

> J'aurais dû réaliser qu'il n'avait aucun rapport dans ton esprit, avec une légalisation, une socialisation de notre union. Il devait tout simplement signifier que nous étions ensemble pour de bon, que j'étais prêt à conclure avec toi ce pacte pour la vie par lequel chacun promettait à l'autre sa loyauté, son dévouement et sa tendresse. (GL 25)

Zunächst rang er sich im Mai 1948 trotz bestehender Vorbehalte zur Heirat durch. Doch stieß sie – typisch für die romantische Liebe – auf Widerstände: Zunächst auf äußere, nämlich diejenigen seiner Mutter, die jedoch bald nachgab (vgl. GL 22f.). Doch nun, wo „tout […] aurait pu devenir trés simple", taten sich ihm innere auf. Da Dorine sich in höheren sozialen Milieus bewegte und ihr immer wieder die unverhohlene Bewunderung anderer Männer entgegenschlug, wurde er von starken Selbstzweifeln bedrängt, die ihn abermals zur bohrenden, durch die *repetitio* nachdrücklich formulierten Frage nötigten: „Pourquoi avais-tu choisi cet *Austrian Jew* sans sous?" (GL 23f., Hervh. i. Orig.) Und auch hier bietet die romantische Liebessemantik Anschluss. Denn zumindest auf dem Papier, so der Erzähler, sei er problemlos

> capable de montrer – en invoquant Héro et Léandre, Tristan et Iseult, Romeo et Juliet – que l'amour est la fascination réciproque de deux sujets dans ce qu'ils ont

38 Ebd., 170ff.

39 Sophie Mereau-Brentano: Das Blütenalter der Empfindung, in: Dies.: *Das Blütenalter der Empfindung – Amanda und Eduard. Romane*. Hrsg. u. komment. von Katharina von Hammerstein, München: DTV 1997, S. 11–58, hier 43 (Hervh. i. Orig.).

40 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 172 (Hervh. M. K.).

> de moins dicible, de moins socialisable, de réfractaire aux rôles et aux images d'eux-mêmes que la société leur impose, aux appartenances culturelles. Nous pouvions presque tout mettre en commun parce que nous n'avions presque rien au départ. Il suffisait que je consente à vivre ce que je vivais, à aimer plus que tout ton regard, ta voix, ton odeur, tes doigts fuselés, ta façon t'habiter ton corps pour que tout l'avenir s'ouvre à nous. (GL 24)

Nicht nur ruft der Erzähler mit Hero und Leander, Tristan und Isolde sowie Romeo und Julia drei große Liebestodpaare auf – die wie gezeigt das Ideal ‚wahrer Liebe' verkörpern –, um den Stellenwert der Liebe für sein Leben zu markieren, er schreibt der Paarbeziehung auch hier eine genuin romantische Funktion zu: Das Individuum um 1800 litt unter dem „Übergang von der stratifikatorischen zur funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung". Indem die Geburt den „Lebensweg" nicht mehr vorbestimmte, gingen „[a]lle Sicherheiten", „das Wissen um den eigenen Platz in der Gesellschaft" verloren: „Der feste Rahmen, die Orientierung fehlt".[41] Das Entstehen von immer mehr gesellschaftlichen Teilsystemen zwang dem Individuum in unterschiedlichen Kontexten eine spezifische Rolle auf, in der es „sein wahres Ich verleugnet". Damit verlor es „die vollständige Kontrolle über sein eigenes Selbst" und erlebte sich als unauthentisch, fragmentiert und fremdbestimmt. Die Literatur erhob die Liebe zu dem „Ort, an dem das Individuum sein Ich findet, der Entfremdung entgeht, keine Rollenspiele betreibt, keine Maske trägt und Einsamkeit überwindet".[42] Im Ideal der romantischen Zweierbeziehung macht es sich von den gesellschaftlichen Zwängen unabhängig, sein authentisches Ich wird in seiner Ganzheit erfasst und stabilisiert, Identität wird „konstruier[t] und damit die Position des Einzelnen in der Welt" gefestigt.[43] Eben diese Funktion schreibt auch Gorz' Erzähler der Liebe zu, indem er die Zweierbeziehung außerhalb des gesellschaftlichen Zugriffs verortet („l'amour est fascination réciproque de deux sujets dans ce qu'ils ont *de moins dicible, de moins socialisable*"). Sie setzt sich über Fremdbestimmung und Rollenspiel hinweg („réfractaire aux rôles et aux images d'eux-mêmes que la société leur impose, aux appartenances

41 Gerade die Veränderung der „Erwerbsarbeit, ein strukturbildender Bestandteil des menschlichen Lebens", wurde als Zerstörung des Ich erfahren, als „Entfremdung des Individuums von der Arbeit". Die Romantiker*innen sehnten sich nach der alten Lebensweise des „Ganzen Hauses", in dem Arbeit und Leben eine Einheit bildeten. Die Arbeit „entfernt den Menschen von seinem Ich als Ganzem, sie fordert nur sein handwerkliches Können, sein rechnerisches Talent, sein Verhandlungsgeschick; was er im übrigen Leben ist, guter Familienvater, Choleriker, frommer Christ oder Atheist, spielt keine Rolle. Sein ‚ganzes' Wesen berührt die Arbeitssphäre nicht länger, sie ist nur noch Arbeit." (Ebd., 60–62).

42 Ebd., 79.

43 Ebd., 80 u. 84.

culturelles"), die unverwechselbare Individualität ist höchstes Gut („*ton* regard, *ta* voix, *ton* odeur, *tes* doigts fuselés, *ta* façon t'habiter *ton* corps"). Und eben diesen Ort *außerhalb* der Gesellschaft sieht der Erzähler durch die Ehe bedroht, die ihre Liebe sozialisieren würde: „Je trouvais refuge dans une expérience merveilleuse et je refusais qu'elle soit rattrapée par le réel. Je refusais au fond de moi ce qui, dans l'idée et la réalité du mariage, implique ce retour au réel." (GL 24f.) Durch seine Skepsis steht die Beziehung auf der Kippe. Erst Dorines Ultimatum, entweder gehe er die Ehe ein oder sie müssten sich trennen, bewegt ihn zur Hochzeit. Sie wollte ihm dafür nämlich eine einmonatige Bedenkzeit geben, die sie voneinander getrennt verbringen würden. Dieser Moment, der alles infrage stellt, öffnet ihm nun aber die Augen:

> J'ai su à ce moment-là que je n'avais besoin d'aucun délai de réflexion; que je regretterais toujours si je te laissais partir. Tu étais la première femme que j'ai pu aimer corps et âme, avec laquelle je me sentais en résonance profonde; mon premier vrai amour, pour tout dire. Si j'étais incapable de t'aimer de bon, je ne saurais jamais aimer personne. J'ai trouvé des mots que je m'avais jamais su prononcer; des mots pour te dire que je voulais que nous soyons unis pour toujours. […] J'étais conscient d'avoir besoin de toi pour trouver mon chemin; de ne pouvoir aimer que toi. (GL 26f.)

Der Erzähler hat mit Dorine erfahren, was ‚wahre Liebe' bedeutet, nämlich genau das, was die Romantik wirkmächtig als solche konzeptualisierte: die Liebe zwischen zwei „Seelenverwandten"[44] bzw. zwei „geistesverwandte[n]" und „ähnlichen[n]" Menschen, die einander „ganz verstehen"[45] („je me sentais en résonance profonde") und einander zum eigenen Platz in der Welt verhelfen („d'avoir besoin de toi pour trouver mon chemin"); eine Liebe, die „erst durch die harmonische Einbeziehung von Körper und Geist vollkommen" ist („aimer corps et âme"), die ewig hält („unis pour toujours") und exklusiv mit dem „einen und einzigen Menschen", dem „wahren Richtigen'"[46] gelebt wird („ne pouvoir aimer que toi"). Später formuliert er ihre Liebe noch prägnanter als „une manière d'entrer en résonance avec l'autre, corps et âme, et avec lui ou elle seuls" (GL 30). Dass die Hochzeit dafür lediglich ein äußerliches Symbol ist, offenbart die Knappheit, mit der sie in nur zwei Sätzen abgehandelt wird: „Nous nous sommes mariés au début de l'automne 1949. Il ne nous est pas venu à s'esprit de demander le congé auquel nous avions droit." (GL 33)

44 Ebd., 77.
45 Ebd., 175.
46 Ebd., 77 u. 110.

Auch die berufliche Sphäre charakterisiert der Erzähler mit romantischen Topoi. In seiner publizistischen Laufbahn war das Paar stets *gemeinsam* tätig, was ihren Lebenskreis erweiterte: „Nous n'étions plus unis dans notre vie privée seulement, mais l'étions aussi par une activité commune dans la sphère publique." (GL 31) Das Gelingen dieser Symbiose erklärt er getreu der romantischen Liebessemantik: „Nous étions complémentaires."[47] (GL 38) Ihre enge Verbundenheit wird auch von Dritten wahrgenommen: „Nous avions, toi et moi, acquis la réputation d'être inséparables, ‚obsessionnellement attentifs l'un à l'autre'" (GL 40). Den folgenden zehn Jahren schreibt der Erzähler rückblickend einen Sinn zu, der ebenfalls gänzlich romantisch anmutet: „celui d'une mise en commun croissante de nos activités en même temps que d'une différance croissante de nos images respectives de nous-mêmes" (GL 45f.). Während einerseits ein gemeinsamer Lebenskreis besteht, ermöglicht ihnen die Beziehung gleichzeitig die Entwicklung ihrer jeweiligen Individualität: „Tu avais ton propre cercle, ta propre vie tout en participant pleinement à la mienne", „tu es devenue pleinement toi-même" (GL 42).[48] Dies entspricht dem romantischen Konzept, in dem die zu einer Einheit zusammengefunden Liebenden ihre Individualität nicht nur bewahren, sondern sie überhaupt erst ausbilden.

Gänzlich romantisch ist auch der Umstand, dass der Weltbezug des Erzählers durch die Liebe geprägt wurde: „Notre rapport est devenu le filtre par lequel passait mon rapport au réel." (GL 44)[49] Dorines unvoreingenommener Blick wurde für ihn, der alles nur im Lichte von Theorien betrachtete, unverzichtbar. Und so urteilt er: „Je crois que j'avais de ton jugement un besoin plus grand que toi du mien." (GL 45) Der Umstand, dass der Mann durch die Frau stärker geprägt wird, entspricht dem romantischen Topos der „Frau als Heilerin".[50] Der Germanist Günter Saße kritisiert denn auch die „Dominanz der männlichen Sicht" im romantischen Konzept, dem „die Forderung zugrunde [liegt], die Frau solle Ergänzung und Steigerung der männlichen Wirklichkeit sein, habe sich in grenzenloser Hingabe im männlichen Kosmos aufzulösen

47 Daraus spricht Platons Kugelmenschen-Mythos, in dem zwei getrennte komplementäre Hälften, die einst ein Ganzes bildeten, sich nach ihrer Wiedervereinigung sehnen. Oder anders ausgedrückt: „Dem Einzelnen erwächst aus der Einzigartigkeit seines Wesens eine entsprechende Einzigartigkeit dessen, was ihn ergänzen und erlösen kann" (Tyrell, Liebe, 578).

48 In variierter Form schreibt er später: „Nous avions un monde en commun dont nous percevions des aspects différents. Nous étions riches de ces différences." (GL 62).

49 Die romantische Liebe stattet das Individuum mit einem neuen Blick auf die Welt aus (vgl. Reinhardt-Becker, Seelenbund, 121f.)

50 Ebd., 141.

[…]. Bei aller Programmatik wechselseitiger Ergänzung – letztlich geht es um die Steigerung der Persönlichkeit des Mannes durch die Frau."[51] Auch in Gorz' *Lettre* offenbart sich die Unterordnung des Weiblichen unter das Männliche anhand der Unterstützung, die Dorine dem Erzähler auf seinem Weg zum Schriftsteller leistete: „Comme si ta vocation était de me conforter dans la mienne." (GL 41) Die Literaturwissenschaftlerin Tatjana Noemi Tömmel merkt in ihrem Aufsatz zum *Lettre* denn auch kritisch an, dass Dorine sich „stets durch duldsame Milde und Opferbereitschaft" auszeichne und ihre Bedürfnisse hinter diejenigen ihres Mannes zurückstelle. Sie stellt das Paar denn auch in eine andere mythologische Tradition, als es Elisabeth von Thadden tut – durchaus polemisch zwar, aber als Gegenpol zu von Thaddens sicherlich ebenso einseitigen Idealisierung wohl nicht gänzlich unangebracht: „Narziß und Echo stehen Pate, nicht Philemon und Baucis." Tömmel kritisiert auch die Medienberichte dafür, diesen Umstand kaum reflektiert zu haben und wenn, dann seien „[d]em Unbehagen, das den einen oder anderen Rezensenten dann doch bei der Lektüre gekommen ist, […] jeweils nur die letzten Zeilen gewidmet." Und auch in diesen würde das Machtverhältnis nicht eigentlich problematisiert, anders als im Falle vieler anderer Künstler- und Intellektuellenbiografien, sodass Tömmel sich fragt, ob „vielleicht die Abbitte, die Gorz in seinem ‚Brief' leistet, den Journalisten den Wind aus den Segeln [nimmt]? Oder ist die Sehnsucht, endlich ein Beispiel für lebenslanges Liebesglück zu haben, so groß?"[52] Auch hier ist selbstredend Zurückhaltung geboten, was die Deutung des Lebens der realen Personen auf Basis des kleinen Büchleins betrifft, gerade wenn man dem empirischen Autor, wie Tömmel es tut, die „charakterliche Schwächen" attestiert, was sie aber auch mit einschränkenden Hinweis „wenn man Gorz' ‚Brief' als verlässliche Quelle ansehen will" versieht.[53] Trotz der im *Lettre* erkennbaren Indienststellung des Weiblichen in das Männliche erhielt das im Text ansonsten präsentierte Bild einer ‚idealen' Liebe, wie Tömmel richtigerweise feststellt, in der Rezeption keine Risse.[54] Sucht man dafür nach Gründen, dürften wohl beide der von Tömmel in den Raum gestellten Fragen bejaht werden, vor allem die zweite: Schließlich imaginieren wir uns selbst und unsere Beziehung lieber als Philemon und Baucis denn als Echo und Narziss – die oben gezeigte ‚Sehnsucht nach der Idylle', wie Frischs Gantenbein

51 Saße, Ordnung, 51–53.

52 Tömmel, Ausgestellte Intimität.

53 Ebd.

54 Auch Thomas Macho bezeichnet den *Lettre* als „eine der schönsten Liebeserklärungen […], die ich jemals gelesen habe" (Macho, Suizid, 413).

sie hegte –, und wer außer die Literatur kann uns den Beweis erbringen, dass dies eben doch möglich ist.

Der Erzähler des *Lettre* berichtet weiter, wie es ihm damals gelungen sei, das Manuskript zur erwähnten autobiografischen Schrift *Le Traître* fertigzustellen und sie 1958 zu publizieren – ein zentrales Moment seiner Identitätsbildung. Doch kommt er nun auf die in der Exposition geäußerte Selbstanklage und den Grund für das Verfassen des *Lettre* zurück – eben die „Abbitte", von der Tömmel spricht: Das Kapitel „Toi" hätte damals im *Traître* „le tournant majeur de ma vie" markieren sollen: „Il devait montrer comment mon amour pour toi, mieux: la découverte avec toi de l'amour, allait enfin m'amener à vouloir exister; et comment mon engagement avec toi allait devenir le ressort d'une conversion existentielle." Er finde darin nun aber keine Spur davon. Am Ende stünde zwar der Schwur, „de ne jamais me laisser séparer de toi", doch: „Mon serment reste formel". Zwar tue er so, als würde er von Dorine sprechen als „la seule femme que j'ai aimé d'amour et de notre union comme de la décision la plus importante de nos deux vies". Ganz offensichtlich aber hätte ihn ihre Liebe damals nicht gefesselt, ihm scheint sie „trop banal, trop privé, trop *commun*" gewesen zu sein. Eine unmögliche Liebe dagegen mache „de la noble littérature. Je suis à l'aise dans l'esthétique de l'échec et de l'anéantissement, non dans celle de la réussite et de l'affirmation". (GL 53, Hervh. i. Orig.). Am meisten quält ihn, ein herabwürdigendes Bild von ihr gezeichnet zu haben, indem er sie als emotional vollkommen von ihm abhängig darstellte – wo es in Wahrheit umgekehrt gewesen sei (vgl. GL 54–56). Dadurch habe er ihnen sieben Lebensjahre gestohlen. Er verspüre nun „le douloureux besoin de nous restituer ces sept années et celle qu'en vérité tu étais pour moi" (GL 56). Dies habe er im *Lettre* bis hierhin in großen Teilen getan. Nun müsse er sich aber noch mit der Entstehungszeit von *Le Traître* auseinandersetzen: Wer war er, als er das fragliche Kapitel schrieb? Er erkennt, dass er durch seine revolutionärmarxistische Sichtweise die persönlichen Beziehungen, darunter auch die Liebe, in den Kontext entfremdeter gesellschaftlicher Verhältnisse gestellt habe. Er sei nicht weit davon entfernt gewesen, die Liebe für „un sentiment petit-bourgeoise" zu erachten, er habe die Verbindung zu Dorine offenbar gar „pour une faiblesse" gehalten (GL 57f.). Sie hätte ihn aber gelehrt, „l'expansion de notre espace privé, de notre vie commune" zu lieben (GL 58). Nach und nach hätte sich seine Haltung gewandelt, und nach der Publikation von *Le Traître* sei ihm bewusst geworden, was er der Liebe von Dorine verdanke: „tu as tout donné de toi pour m'aider à devenir moi-même." Daher habe er in ihr Exemplar des *Traître* die Widmung geschrieben: „‚À toi dite Kay qui, en me donnant Toi, m'as donné Je.'" – die Quintessenz romantischer Liebe – nicht ohne anschließend nochmals sein Bedauern zu äußern: „Si seulement j'avais

développé ça dans ce qui est devenu ‚mon livre'." (GL 59) Der *Lettre à D.* wird damit zur späten Korrektur, mit der der Erzähler ein – zumindest in seinen Augen – authentisches Bild von Dorine zeichnen und ihrer Liebe den Wert zuschreiben will, den sie für sein Leben hatte.

Danach fährt er in der Geschichte fort und berichtet von der nachfolgenden glücklichen Zeit. Finanziell erstmals abgesichert, bezogen sie ein Haus auf dem Land. Ihr Glück wird dabei abermals gänzlich romantisch dargestellt:

> Tu avais une connivence contagieuse avec tout ce qui est vivant et m'as appris à regarder et à aimer les champs, les bois et les animaux. Ils t'écoutaient si attentivement quand tu leur parlais que j'avais l'impression qu'ils comprenaient tes parles. Tu me découvrais la richesse de la vie et je l'aimais à travers toi (GL 60f.).

Das gemeinsame Landleben wird zum *Locus amoenus* stilisiert, in dem der Mensch im Einklang mit der Natur lebt – ein typisch romantischer Topos, der die umfassende Harmonie symbolisiert, das Einswerden von Individuum und Welt, die die Liebe herstellt. Damit zusammenhängend wird Dorine zur „Naturfrau" stilisiert, eine Variation der Frau als „Heilerin und Einheitsstifterin".[55]

4.1.1.2 Krankheit, Autonomie und existenzielle Verlustangst

Im letzten Teil des *Lettre* folgt das, was die „histoire d'une amour" zugleich zu einer ‚histoire d'une maladie' macht, den „pacte pour la vie" zu einem ‚pacte pour la mort'. Zu einer Geschichte also, die „l'anéantissement", das dem Erzähler zufolge gute Literatur ausmacht, im Keim in sich trägt. Und zu einer Geschichte von Medizinkritik und (Patient*innen-)Autonomie.

1971 setzte sich das Ehepaar intensiv mit dem Entwurf eines Aufsatzes von Ivan Illich auseinander (veröffentlicht 1973 unter dem Titel *Inverting Politics, Retooling Society*), der ihr Denken nachhaltig beeinflusste, insbesondere in ihrer Haltung zum Wert der Selbstbestimmung. Illich kritisierte, dass die fortschreitende Technologisierung der Gesellschaft, „au lieu de libérer les humains, restreint leur espace d'autonomie et détermine quelles fins ils doivent poursuivre et comment." (GL 63) Die Menschen würden „incapables de nous prendre en charge, d'autodéterminer nos besoins et de les satisfaire

55 Elke Reinhardt-Becker: Liebe als Roman? Skizzen zu ihrer Semantikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, in: Frank Becker (Hg.): *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*, Frankfurt/Main: Campus 2004 (Campus Historische Studien, Bd. 37), S. 246–277, hier 257f. Die „romantisch Liebenden glauben aber wenigstens das verlorene Naturreich in der angebeteten Frau wieder zu finden" (Dies., Seelenbund, 145). Schon Goethes *Werther* gestaltet diese Sehnsucht nach dem Eingehen in die Natur, die Liebe versöhnt ihn mit der Welt (Goethe, Werther, 47).

nous-mêmes“ (GL. 63). Der Aufsatz bestätigte dem Paar die Dringlichkeit der „technocritique[56]“ und eröffnete neue Perspektiven auf die Idee der „autogestion“, was sich auch auf die Funktion ihrer Liebe auswirkte: Illichs Text legitimierte „notre besoin d'élargir notre espace d'autonomie, de ne pas le penser comme un besoin privé seulement. Il a probablement joué un rôle dans notre projet de construire une vraie maison.“ (GL 63f.) Die Paarbeziehung wird damit zum *Autonomieraum*, in dem sich das Individuum der Fremdbestimmung des technologisch-gesellschaftlichen Zugriffs verweigert. Dadurch wird der Liebe ebenfalls zentrale Bedeutung vor dem Hintergrund tiefreifender gesellschaftlicher Umwälzungen zugeschrieben, analog zu ihren Ursprüngen um 1800: Die romantische Liebe entstand als Antwort auf die funktionale Gesellschaftsdifferenzierung zur Zeit der industriellen Revolution, die das Individuum von sich selbst entfremdete und es sich als heteronom erfahren ließ.

Ein Bereich, mit dem sich Illichs Technokritik besonders beschäftigte, sollte 1973 für das Paar Realität werden, wie der Erzähler berichtet: „Nous n'imaginions pas que la critique de la technomédecine allait bientôt coïncider avec nos préoccupations personnelles“. (GL 65) Hierin schlägt der Text denn auch den Bogen vom Autonomiediskurs zu Dorines Krankengeschichte. Zunächst fasst der Erzähler ihr Leben nochmals mit der romantischen Quintessenz zusammen: „Tout nous unissait“, um direkt danach einen Bruch zu formulieren: „Mais ta vie était gâchée par des contractures et des maux de têtes inexpliqués.“ (GL 65) Dorines Arzt wird als rat- und machtlos geschildert, indem er (ebenso wie der Physiotherapeut) die Ursache ihrer Beschwerden nicht finden konnte. Zudem wirkten sich die Beruhigungsmittel, die er ihr verschrieb, derart negativ auf Dorines emotionalen Zustand aus, dass sie seither nie wieder welche eingenommen habe. Der Erzähler berichtet, wie er sich danach weiter mit medizinkritischem Denken auseinandersetzte und eine Rezension zu Illichs Schrift *Medical Nemesis* (1974) mit dem vielsagenden Titel „Quand la médecine rend malade“ verfasste. Was heute Evidenzen seien, sei damals auf heftige Ablehnung der Ärzt*innenschaft gestoßen: Nur drei Reaktionen auf seine Besprechung seien positiv gewesen. Bei einem dieser drei Ärzte meldete sich der Erzähler, als Dorines Gesundheitszustand „s'est aggravé dramatiquement. Tu ne pouvais plus t'allonger, tant ta tête te faisait souffrir“. Ihr Leiden wurde denn auch für die romantische Einheit zur ernüchternden Erfahrung: „J'avais voulu croire que nous avions tout en commun, mais tu étais seule dans ta détresse.“ (GL 65f.) Die Diagnose dieses Arztes brachte Klarheit: Dorine litt

56 Gorz war ein Vertreter ökologischer Kapitalismus- und Wachstumskritik.

an Arachnoiditis, einer schmerzhaften chronischen Entzündung eines Teils der Membran, die das zentrale Nervensystem umgibt. Ausgelöst wurde ihr Leiden durch das Kontrastmittel Lipidol, das ihr acht Jahre zuvor vor einer Operation injiziert worden war und trotz anderslautender Zusicherung der Ärzte in ihrem Körper blieb. Gegen diese fortschreitende Krankheit gebe es keine Behandlung, auch andere Ärzte bestätigten, dass Lipidol „provoque des pathologies qui vont s'aggravant. […] Diverses formes de paralysie et/ou de douleurs peuvent s'en suivre." (GL 66f.) Als Antwort darauf wählt Dorine einen Weg, der die Konsequenz ihres medizinkritischen Denkens ist:

> Tu n'avais plus rien à attendre de la médecine. Tu refusais de t'habituer à la prise d'antalgiques et d'en dépendre. Tu as décidé de prendre toi-même en main ton corps, ta maladie, ta santé; de prendre le pouvoir sur ta vie au lieu de laisser la technoscience médicale prendre le pouvoir sur ton rapport à ton corps, à toi-même. Tu as pris contact avec un réseau international de malades qui s'entraident en échangeant informations et conseils, après s'être heurtés comme toi à l'ignorance, et parfois à la mauvaise volonté du corps médical. Tu t'es initiée au yoga. Tu prenais possession de toi en gérant tes douleurs par d'antiques autodisciplines. La capacité de comprendre ton mal et de te prendre en charge te paraissait le seul moyen de ne pas être dominée par lui et par les spécialistes qui te transformeraient en consommatrice passive de médications. (GL 67f.)

Das *Tu*, das in seinen unzähligen Wiederholungen im Text bislang vor allem die Liebe des Erzählers zu Dorine ausdrückte, markiert hier in seiner sechsfachen anaphorischen Reihung Dorines Selbstermächtigung und Autonomie: Sie will *selbstbestimmt* über ihr Leben und ihren Körper verfügen und verweigert sich einer übergriffigen, Fremdbestimmung ausübenden, modernen (Apparaten-) Medizin. Deren Problematik bringt der Erzähler gleich nochmals auf den Punkt, indem er auf einen anderen französischen Denker des 20. Jahrhunderts referiert: „La technomédecine m'apparaissait comme une forme particulièrement agressive de ce que Foucault allait plus tard appeler le bio-pouvoir – du pouvoir que les dispositifs techniques prennent jusque sur le rapport intime de chacun à soi-même." (GL 68)

Dorines Leiden reißen nicht ab. Zwei Jahre später wird bei ihr Gebärmutterkrebs diagnostiziert. Zum ersten Mal erhält der Tod im Leben des Paars konkrete Gestalt, auch wenn der Erzähler sein Eintreten noch für unvorstellbar erhält, da er erkennt, wie intensiv Dorine gegen ihn ankämpft. Ein Spezialist erachtet die Chance, dass sie nach der Operation noch fünf Jahre zu leben hätte, als „*Fifty fifty*". Daher nahm der Erzähler sich vor, von nun an „enfin vivre notre présent au lieu de nous projeter toujous dans l'avenir" (GL 70, Hervh. i. Orig.). Nach der erfolgreichen Operation – die der Erzähler jedoch

mit keinem Wort als das Verdienst eben jener Hochleistungsmedizin würdigt, an der er zuvor so starke Kritik geübt hat –[57] hätte sich der Blick des Paares auf das Leben verändert: „Ton entrain me ravissait et me rassurait. Tu avais échappé à la mort et la vie prenait un sens nouveau et une nouvelle valeur". (GL 70f.) Krankheit und Tod ließen das Paar den Wert des Lebens neu entdecken, genauer: des gemeinsamen Lebens. Der Erzähler ging 1983 mit sechzig in Rente, nachdem er – ganz in der romantischen Liebessemantik – erkannte, „qu'en fin de compte une seule chose m'était essentielle: être avec toi. Je ne peux m'imaginer continuant à écrire si tu n'es plus. Tu es l'essentiel sans lequel tout le reste, si important qu'il me paraisse tant que tu es là, perd son sens d'importance." (GL 73). Das Paar zog sich bald danach in ein Haus im Département Aube zurück. Dorines Leben wurde zusehends leidvoller, ihre Schmerzen zwangen sie „à abandonner petit à petit la plupart de tes activités favorits." (GL 73f.) Nie aufgehört habe sie, ihn zum Schreiben zu ermutigen, sodass er für die 23 Jahre nach seiner Pensionierung auf eine außerordentliche Produktivität zurückblicken kann. Ihm wird nun aber bewusst, dass er dadurch seiner damals getroffenen Entscheidung nicht gerecht geworden sei, in der Gegenwart zu leben und vor allem auf eins zu achten: „à la richesse qu'est notre vie commune". Daran wolle er sich nun halten, wie er Dorine wiederum im romantischen Code mitteilt: „Je suis attentif à ta présence comme à nos débuts et aimerais te le faire sentir. Tu m'as donné toute ta vie et tout de toi; j'aimerais pouvoir te donner tout de moi pendant le temps qui nous reste." (GL 74) Und auf dieses Versprechen – von dem wir heute wissen, dass es ein Jahr vor ihrem gemeinsamen Tod gegeben wurde[58] – folgt der letzte Absatz des *Lettre*, in dem der Erzähler zunächst nochmals die Liebeserklärung des allerersten aufgreift:

> Tu viens juste d'avoir quatre-vingt-deux ans. Tu es toujours belle, gracieuse et désirable. Cela fait cinquante-huit ans que nous vivons ensemble et je t'aime plus que jamais. Récemment je suis retombé amoureux de toi une nouvelle fois et je porte de nouveau en moi un vide dévorant que ne comble que ton corps serré contre le mien. (GL 74f.)

Die Nähe der beiden Passagen ist überdeutlich – mit zwei bedeutsamen Unterschieden: Erstens steht Dorines Geburtstag nicht mehr bevor, sie ist inzwischen zweiundachtzig Jahre alt geworden. Es ist also Zeit vergangen,

57 S. dazu auch Tömmel, Ausgestellte Intimität.

58 Mit Bezug auf Dorines Opferbereitschaft und Rücksichtnahme während der Jahrzehnte ihrer Beziehung merkt Tömmel beißend an: „Ein Zyniker könnte entgegnen, dass ja nicht viel Zeit blieb, die Gorz opfern musste, um von den Liebes- und Pressegöttern exkulpiert zu werden. Ein rentables Tauschgeschäft." (Ebd.).

nämlich die Zeit, die der Erzähler mit dem Akt der Narration zugebracht hat,[59] der gemäß Datierung – *„21 mars–6 juin 2006"* – zweieinhalb Monate dauerte (GL 75, Hervh. i. Orig). Und diese vergangene Zeit führt zweitens zu einer Erweiterung seiner Liebeserklärung: „Récemment je suis retombé amoureux de toi une nouvelle fois" – eine Aussage, die sich im ersten Absatz nicht findet.[60] Der Erzähler hat sich im Verlauf der Narration demnach von neuem in Dorine verliebt, indem er durch die Rekapitulation ihrer Geschichte erstmals in aller Deutlichkeit und vollständig erkannte, von welch unschätzbarem Wert sie für ihn und sein Leben war und ist. Die dadurch gestärkte Liebe erfährt auch rhetorisch Nachdruck: Durch die in weiten Teilen wörtliche *repetitio* am Anfang und am Ende des Werks rahmt die Liebeserklärung den *Lettre* in Form eines *Kyklos*. Dies suggeriert eine Geschlossenheit und Stimmigkeit nicht nur des Werkes, sondern auch ihres Lebens. Denn während auf die erste Liebeserklärung am Anfang des Buchs die Geschichte ihres Lebens folgte, schließt sich der zweiten in den allerletzten Zeilen des Werks die Auseinandersetzung mit dem Tod an:

> La nuit je vois parfois la silhouette d'un homme qui, sur une route vide et dans un paysage désert, marche derrière un corbillard. Je suis cet homme. C'est toi que le corbillard emporte. Je ne veux pas assister à ta crémation ; je ne veux pas recevoir un bocal avec tes cendres. J'entends la voix de Kathleen Ferrier qui chante *„Die Welt ist leer, Ich will nicht leben mehr"* et je me réveille. Je guette ton souffle, ma main t'effleure. Nous aimerions chacun ne pas avoir à survivre à la mort de l'autre. Nous nous sommes souvent dit que si, par impossible, nous avions une seconde vie, nous voudrions la passer ensemble. (GL 74f., Hervh. i. Orig.)

Die Vorstellung eines Lebens ohne seine schwerkranke Frau[61] quält den Erzähler bereits im Jetzt. Das eindringliche, trostlose Traumbild offenbart die

---

59 Genette versteht unter der Narration den „reale[n] oder fiktive[n] Akt", der den „Diskurs hervorbringt, also die Tatsache des Erzählens als solche" (Gérard Genette: *Die Erzählung. Übers. v. Andreas Knop*, München: Wilhelm Fink 1994, S. 181). Dieser Akt besitzt *selbst* eine zeitliche Ausdehnung, während der sich die Erzählinstanz potenziell verändern kann.

60 Die Nähe der beiden Stellen hat in der deutschen Übersetzung zu einem Fehler geführt: Sowohl im ersten als auch im letzten Absatz sagt der Erzähler dort, was im französischen Original nur an der letzten steht: „Kürzlich habe ich mich von neuem in Dich verliebt" (Gorz, Brief, 5 u. 83).

61 Welche Lebenserwartung Dorine zu diesem Zeitpunkt noch hat, wird im *Lettre* nicht thematisiert. Ein Umstand, den Michel Contant in seiner Besprechung für *Le Monde* auf den Punkt bringt: „On lit cette lettre d'amour à une femme vivante, malade et qui souffre et qui va mourir un jour, lointain peut-être encore mais de toute façon trop proche, et cette mort devient aussi inacceptable pour celui qui lit que pour celui qui écrit. Dans les dernières lignes […] cette mort est envisagée." (Contat, André Gorz).

Unerträglichkeit des existenziellen Leidens, das er angesichts des drohenden Verlusts empfindet.[62] Nachdruck erfährt das Leiden durch sein albtraumhaftes Erwachen, das durch das iterative „parfois" als wiederkehrend markiert ist. Es erfolgt jeweils, wenn ihm eine variierte Zeile aus Adelbert von Chamissos Gedichtzyklus *Frauen-Liebe und Leben* (1830) ins Bewusstsein dringt, und zwar in der Vertonung durch Robert Schumann (1836) und gesungen von der britischen Sängerin Kathleen Ferrier. In Chamissos Text betrauert ein weibliches lyrisches Ich den Tod des Geliebten. Die entsprechende Stelle lautet im Original: „Die Welt ist leer. / Geliebet hab' ich und gelebt, ich bin / Nicht lebend mehr."[63] Das lyrische Ich beklagt den metaphorischen *eigenen* Tod nach dem Verlust des Geliebten, woraus deutlich Augustinus' Sentenz spricht: „Des Toten verlorenes Leben wird dem Lebenden zum Tod."[64] Doch Gorz' Erzähler geht noch einen Schritt weiter. Wie bereits Matthews-Schlinzig festgestellte,[65] wendet er Chamissos „ich bin / Nicht lebend mehr" in einen Sterbewunsch: „Ich will nicht leben mehr". Der Erzähler lagert damit seinen Suizidwunsch zur Vermeidung eines existenziellen Leidens am Verlust seiner Frau, den er in eigenen Worten an keiner Stelle äußert, an ein literarisches Zitat aus der Romantik aus. Auch der Gedanke eines Doppelsuizids erhält Raum durch eine intertextuelle Bezugnahme, die sogar noch weiter in die Literaturgeschichte zurückreicht. Denn der Wunsch des Erzählers – „Cela fait cinquante-huit ans que nous vivons ensemble" / „Je ne veux pas assister à ta crémation; je ne veux pas recevoir un bocal avec tes cendres" / „Nous aimerions chacun ne pas avoir à survivre à la mort de l'autre" – erinnert frappant an Philemons Bitte in Ovids

62 Das Leiden ortet auch die mediale Berichterstattung zum realen Suizid, wenn sie ihn vor dem *Lettre* liest: „Schließlich ist unbestreitbar, dass seine Frau für ihn viel mehr als eine Lebenspartnerin darstellte, nämlich schlicht seinen Lebenshalt und -sinn. Sein Alles. Er konnte nicht ohne sie sein. Das klingt schön, aber es muss auch sehr beengend gewesen sein. Was sie an körperlichem Schmerz durchmachte, muss er in seiner Seele an Angst erlitten haben. Eben: Todesangst." (Stefan Brändle: Miteinander, bis in den Tod, in: *Der Standard*, 26. Oktober 2007 (www.derstandard.at/story/3089721/miteinander-bis-in-den-tod, letzter Zugriff: 30.6.22)).

63 „Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan, / Der aber traf. / Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann, / Den Todesschlaf. / Es blicket die Verlass'ne vor sich hin, / Die Welt ist leer. / Geliebet hab' ich und gelebt, ich bin / Nicht lebend mehr. / Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück, / Der Schleier fällt, / Da hab' ich dich und mein vergangnes Glück, / Du meine Welt!" (Adelbert von Chamisso: Frauen-Liebe und Leben, in: Ders. *Gedichte*, Leipzig: Weidmann 1851, S. 9–19, hier 16.

64 Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse und Gottesstaat*, Leipzig: Alfred Kröner 1930, S. 90 (zitiert nach: Macho, Todesmetaphern, 64).

65 „In Gorz' Text wird aus dem Tod im Leben der Wunsch zu sterben: ‚Ich will nicht leben mehr.'" Sie verweist außerdem darauf, dass Ferrier die Schumann'sche Vertonung „äußerst expressiv interpretierte" (Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 594).

Metamorphosen, gemeinsamen mit Baucis sterben zu dürfen: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen." (OM 8, 708–710) Sowohl Philemon als auch Gorz' Erzähler wollen das existenzielle Leiden vermeiden, das aus dem Verlust des*der Geliebten entsteht. Während Gorz' Erzähler in eigenen Worten lediglich festhält, dass er und seine Frau einander nicht überleben möchten, sich jedoch darüber ausschweigt, welche Implikationen dies für die Art ihres Lebensendes enthält, lässt sich dies durch Ovids Prätext ergänzen: Es „möge beide dieselbe Stunde hinraffen" – was in Ermangelung von Göttern, die einen solchen Wunsch zu erfüllen geneigt sein könnten, einzig durch einen gemeinsamen Suizid zu bewerkstelligen ist.

Im letzten Abschnitt des *Lettre* wird damit in zugespitzter Form die Unbedingtheit und Absolutheit der romantischen Liebe greifbar, wie sie der Erzähler durch das gesamte Werk hindurch so nachdrücklich formuliert: Für die Liebenden ist der jeweils andere „einmalig" und „prinzipiell unersetzbar", sie „werden füreinander zu einem Zentralerlebnis ihres Lebens, von dem aus ihr Leben erst Sinn und Bedeutung gewinnt".[66] Es ist eine Liebe, die die Absenz des anderen nicht erträgt, und durch den drohenden Verlust des „einzigartigen Geliebten" – und damit der *raison d'être* – kann der Wunsch, gemeinsam zu sterben, die „einzig angemessene Antwort" sein.[67] Auch wenn der Erzähler des *Lettre* keine explizite Suizidabsicht äußert, erscheint der Liebestod doch geradezu als Quintessenz ihrer Geschichte, der „pacte pour la vie", den er im Text mehrfach erwähnt, wird zum ‚pacte pour la mort'. Außerdem macht der Erzähler seinen Sterbewunsch bzw. den des Paares durch intertextuelle Verfahren greifbar: Zum einen legt er ihn Kathleen Ferrier bei ihrer Chamisso-/Schumann-Interpretation in den Mund, zum anderen führt er ihn mit Philemons Bitte eng, gemeinsam mit seiner Gattin Baucis zu sterben. Wenngleich die Assoziation zu Ovids Paar zweifellos eine Idealisierung der realen Beziehung sowie des Suizids des Ehepaars Gorz ist, ist sie vom Text her gelesen keinesfalls ‚herbeizitiert', wie Matthews-Schlinzig es anhand der Bezugnahme durch Elisabeth von Thadden ausdrückte, sondern erkennbar darin angelegt.[68] Und

66 Lenz, Zweierbeziehung, 260.

67 Klein, Metamorphosen, 172. Auch Contant ortet die Konsequenz: „Dans les dernières lignes, qui reprennent les premières sur un ton qui étreint le cœur encore plus, cette mort est envisagée." (Contant, Gorz)

68 Mit dieser Assoziation war Elisabeth von Thadden nicht allein. Claus Leggewie schrieb in seinem Nachruf auf das Ehepaar Gorz für die *Süddeutsche Zeitung*: „In der antiken Sage wird Philemon in eine Eiche und Baucis in eine Linde verwandelt." (Claus Leggewie: Eiche und Linde. Der Philosoph André Gorz und seine Frau Dorine haben sich das Leben

während Philemon und Baucis im *Lettre* durch die Ähnlichkeit der geäußerten Wünsche aufscheinen, stellt der Erzähler sich und Dorine an einer früheren Stelle explizit in die Ahnenreihe literarischer Paare, die einen Liebestod gestorben sind: „Héro et Léandre, Tristan et Iseult, Romeo et Juliet" (GL 24). Der Erzähler, der im betreffenden Absatz das Wesen der Liebe reflektiert, macht damit deutlich, worin dieses für ihn besteht: Hero und Leander schafften neben Pyramus und Thisbe „wohl überhaupt erst bildliche Vorstellungen eines Bezugs zwischen den beiden großen Lebenstatsachen Liebe und Tod",[69] sie wurden paradigmatisch für spätere Paare. Etwa für Tristan und Isolde, die eindringlich vorführten, worin wahre Liebe besteht und wohin sie führt: „zum unauflöslichen Zusammensein oder in den Tod".[70] Genauso wie das doppelte Sterben von Romeo Julia für „die Apotheose der wahren Liebe" steht.[71] Und der allerletzte Satz des *Lettre*, in dem Dorine und der Erzähler sich wünschen, auch ein allfälliges Leben nach dem Tod gemeinsam zu verbringen – „Nous nous sommes souvent dit que si, par impossible, nous avions une seconde vie, nous voudrions la passer ensemble" –, evoziert eine spezifisch romantische Ausprägung des Liebestods. Denn die Romantiker*innen begnügten sich nicht mit einer „*einfachen* und *funktionalen* Vorstellung von ewiger Liebe", die bis zum Lebensende hält: „Ewige Liebe heißt Liebe bis in den Tod und darüber hinaus."[72]

---

genommen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26. September 2007). Jürgen Ritte schlussfolgerte nach dem Tod des Ehepaars in *der Neuen Zürcher Zeitung*: „Sie waren unzertrennlich wie Philemon und Baucis, und auch der Tod vermochte sie nicht zu scheiden." (Jürgen Ritte: Die eine Liebe. Anrührend und aufrichtig – André Gorz und sein „Brief an D.", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10. Oktober 2007 (Nr. 235), S. 45.) Und Philipp Holstein bemerkte, wie ich nachher noch ausführen werde, in der *Rheinischen Post*: „Wenn der mythologische Kronzeuge der Kultur der vergangenen Jahre Narziss war, so verweist das Ehepaar Gorz auf den künftigen Bezugspunkt: Philemon und Baucis, das alte Liebespaar aus Ovids ‚Metamorphosen'. Die Götter erfüllten ihnen den größten Wunsch: sich nie trennen zu müsen (sic). Philemon und Baucis sterben gemeinsam und werden nach ihrem Tod in eine Eiche und eine Linde verwandelt. Sie stehen nun nebeneinander. Ein schöner Gedanke." (Philipp Holstein: Die neue Kultur des Alterns, in: *Rheinische Post*, 14. Dezember 2007) Nicht nur in den Feuilletons sind entsprechende Assoziationen zu finden, sondern etwa vom Palliativmediziner Harald Retschitzegger: „So wie einst die Götter dem alten Paar Philemon und Baucis als Dank für ihre Gastfreundschaft ihren Wunsch erfüllten, gemeinsam zu sterben, so erfüllten André und Dorine Gorz sich diesen Wunsch selbst." (Retschitzegger, Alter und Literatur, 117.)

69 Schulz, Liebestod, 380.

70 Dinzelbacher, Mittelalter, 96.

71 Oliver Lubrich: Der Mythos der ‚wahren Liebe' und seine Dekonstruktion in William Shakespeares Romeo and Juliet, in: *Poetica 33:1–2* (2001), S. 69–98, hier 70.

72 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 113f. (Hervh. i. Orig.).

4.1.2 *Der* Lettre *im Sterbehilfediskus*

Matthews-Schlinzig führt in ihrer Analyse der Medienberichterstattung zum Doppelsuizid des Ehepaars Gorz zunächst aus, dass der *Lettre* „schon beim Erscheinen […] die Frage" ausgelöst habe, ob die beiden „darüber nachdächten, gemeinsam aus dem Leben zu scheiden." Die Mutmaßungen darüber, ob Gorz den Doppelsuizid im *Lettre* angekündigt hatte, gewannen umso mehr an Dringlichkeit, als das Paar sich etwas mehr als ein Jahr später tatsächlich tötete.[73] Matthews-Schlinzig stellt denn auch fest, dass „[k]aum ein Nekrolog" umhinkam, „das Buch zu erwähnen", und dass dieses praktisch einhellig als Darlegung ihrer Suizidmotivation verstanden wurde. Sie kritisiert wie gezeigt, dass „solche Kommentare" dem „schmalen" Buch „im Schatten des Suizids […] eine Autorität, Absolutheit und Funktionen" zusprechen würden, „die der Text, […] nicht oder nur teilweise beanspruchen" könne. Sie beanstandet insbesondere den Umstand, dass man den realen Doppelsuizid „ins Sehnsuchtsnarrativ von der ‚ewigen Liebe' ein[bettete]", dass „Liebe und Suizid letztlich als sich gegenseitig bestätigende Konzepte" vorgestellt würden, was „eine positive und verhältnismäßig geschlossene Deutung des Geschehenen" ermögliche, „die sich mit literaturhistorischen oder mythischen Vorbildern assoziieren und damit wiederum ‚sinnvoll' im öffentlich-kulturhistorischen Bewusstsein verorten lässt". Problematisch sei, dass dadurch die „physische Realität des Suizids und die psychologische Komplexität der sich im Vorfeld abspielenden Überlegungen und Emotionen […] ebenso ausgeblendet [werden] wie Fragen nach Alternativen".[74] In welcher Weise sich der *Lettre* zum realen Suizid des Ehepaars Gorz tatsächlich verhält, kann hier wie gesagt nicht Gegenstand sein. Matthews-Schlinzig ist aber zuzustimmen, dass er keinesfalls als authentische Suizidmotivation verstanden werden darf. Völlig zurecht verweist sie auf das ungleich komplexere psycho-emotionale Erleben, das einem Suizid vorausgeht und ihn begleitet. Und doch ist nicht von der Hand zu weisen, *dass* im Text

73 Programmatisch formuliert dies von Thaddens Nachruf mit dem romantisierenden Titel „Über den Tod hinaus": „Das Leben ist kein Buch und der Tod also nicht das letzte Kapitel desselben. Aber in diesem Fall gleichen sie einander doch." (Elisabeth von Thadden: André Gorz. Über den Tod hinaus, in: *Die ZEIT*, 28. September 2007 (www.zeit.de/2007/40/Nachruf-Gorz, letzter Zugriff: 1.5.24). Deutlich kommt dies zum Ausdruck im Nachruf des Journalisten Jean Daniel, mit dem André Gorz 1964 die Wochenzeitung *Le Nouvel Observateur* gründete: „On aurait pu croire à de la littérature, fût-elle la plus achevée. C'était la bouleversante anticipation d'une décision déjà prise. On ne connaît pas de fin plus écrasante de beauté ni plus accablante de pureté que cette communion dans le suicide, la mort, l'amour." (Jean Daniel: Partir avec elle, in: *Le Nouvel Observateur*, 30. September 2007 (aktualisiert am 8. Februar 2008) (bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20070930.BIB0132/partir-avec-elle.html?xtor=RSS-37, letzter Zugriff: 1.5.24)).

74 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 595f.

entsprechende Denkfiguren und Narrative nachdrücklich formuliert werden. Sie sind, wie die Analyse zeigte, nicht nur „teilweise" darin angelegt, sondern prägen den *Lettre* als Ganzes. „*Philemon und Baucis*" wurden nicht lediglich vom Feuilleton „herbeizitiert[…]",[75] sie bilden das unverkennbare Paradigma. Ohne damit das reale Sterben des Ehepaars Gorz abschließend erklären zu wollen, offenbart sich doch die immense Wirkkraft des Liebestods als sinnstiftendes Modell für Doppelsuizide – womöglich für das Ehepaar Gorz selbst, angesichts der medialen Reaktion sicherlich aber für Dritte.

Der *Lettre* entfaltete im Verbund mit dem Suizid des Ehepaars Gorz eine Diskussion „über Formen ‚guten Sterbens' in einer alternden Gesellschaft",[76] wozu auch Fragen der Sterbehilfe gehörten.[77] Die Medienberichte zeichneten insgesamt das Bild eines „‚Freitods aus Liebe'".[78] Neben dem Suizidmotiv der Liebe, das sie aus ihrer im *Lettre* dargestellten Verbundenheit des Paares schlossen und für das sie immer wieder aus dessen letzten Absatz zitierten, fassten sie den Doppelsuizid unter Verweis auf Gorz' Philosophie auch als „Freitod",[79] wobei die „Rationalität und Selbstbestimmtheit" – Letzteres der zentrale Wert des Sterbehilfediskurses – des Entschlusses betont wurden.[80] Der *Lettre* lässt sich zusammen mit dem realen Sterben des Ehepaars Gorz, wie es in der medialen Berichterstattung erscheint, denn auch als Teil einer „neuen Kultur der Alten und des Alterns" verstehen, die der Kulturjournalist Philipp Holstein angesichts der reichen einschlägigen Kunstproduktion für das frühe 21. Jahrhundert ortet, deren „entscheidende[r] Wesenszug" ein zuvor unbekanntes „Selbstbewusstsein" sei. Gorz' *Lettre* und das reale Sterben des Ehepaars führt Holstein denn auch als Beispiel dafür an, wie „konkret und absolut Selbstbestimmtheit im Alter neuerdings vorgelebt wird." Neben seiner Bewunderung für das „Liebesbekenntnis" des *Lettre* vergleicht auch Holstein das Ehepaar Gorz mit Philemon und Baucis, die er durch ihren Wunsch eines gemeinsamen Sterbens gar als „künftigen Bezugspunkt" und „mythologische

75 Ebd., 596 (Hervh. i. Orig.).

76 Ebd.

77 Vgl. u. a.: Tilman Spengler: Der Ausgang ist offen. Über das Recht auf den eigenen Tod, in: *SPIEGEL*, 30. September 2007 (www.spiegel.de/kultur/der-ausgang-ist-offen-a-50eff879-0002-0001-0000-000053135620?context=issue, letzter Zugriff: 30.6.22); Johannes Seibel: Selbstmord als atheistische Handlung, in: *Die Tagespost*, 9. Oktober 2007 (www.die-tagespost.de/kultur/selbstmord-als-atheistische-handlung-art-70656, letzter Zugriff: 30.6.22).

78 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 596.

79 Ebd. Wie in der Fußnote 8 im Kap. 2.1 dargelegt, konzeptualisiert der auf Nietzsche bzw. Fritz Mauthner zurückgehende Begriff den Suizid als Akt der Freiheit und Selbstbestimmung.

80 Ebd.

Kronzeuge[n] der Kultur" deutet.[81] Tatsächlich sind (assistierte) Doppelsuizide älterer Paare ein zwar noch immer seltenes, in verschiedenen westlichen Ländern wie Deutschland, den Niederlanden und der Schweiz aber dennoch zunehmendes Phänomen. Historisch neu stellt sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts die demographische Situation dar, dass vermehrt Paare ins hohe Alter treten, deren Leben maßgeblich durch die romantische Liebe geprägt war: Sie gingen ihre Beziehung zuallermeist aus affektiver Zuneigung ein und teilten mit dem*der einzigartigen Geliebten Jahrzehnte ihres Lebens, in dem sie füreinander zum zentralen Bezugspunkt wurden, sich gegenseitig als Stütze dienten und in der Intimität der Zweierbeziehung ihre Identität ausbildeten. Der drohende Verlust des geliebten Menschen kann daher, wie Samia Hurst es am Beispiel der Frau im Fall Pierre Beck ausführte (vgl. Kap. 2.2), gerade im hohen Alter weit mehr bedeuten als ein emotionaler Verlust, nämlich vielmehr eine Bedrohung der eigenen Identität. Dies dürfte vor allem für Beziehungen gelten, die besonders exklusiv geführt werden, wie es sich im Fall des Ehepaars Gorz zu verhalten schien (sie blieben etwa auch kinderlos, genauso wie das Genfer Ehepaar im Fall Pierre Beck). Begünstigt wird dies aber auch durch gesellschaftliche Strukturen, in denen die um die monogame Zweierbeziehung organisierte Kleinfamilie den Nukleus bildet. Denn nachdem die Kinder ihren eigenen Lebenskreis gebildet haben, bleiben Elternpaare mit zunehmendem Alter mehr und mehr auf sich allein gestellt. Der Verlust des geliebten Menschen, der über Jahrzehnte die zentrale Bezugsperson im eigenen Leben war, muss für den*der Hinterbliebene*n dann zwar nicht zwingend Einsamkeit im Sinne von Alleinsein bedeuten (wenngleich der Auszug der Kinder oder der durch Todesfälle stetig abnehmende Familien- und Freundeskreis sicherlich dazu beitragen können), doch in Ermangelung einer anderen, gleichwertigen Form der Sozialbeziehung kann ein Sinnverlust und eine existenzielle Leere entstehen, die sich nicht wiederherstellen bzw. füllen lässt. Es ist also nicht einfach eine romantisierte Vorstellung ‚ewiger Liebe', die ältere Menschen angesichts des Verlusts des*der Geliebten zum (assistierten) Suizid bewegen kann, sondern ein soziokulturell durchaus erklärbares existenzielles Leiden, dem die Betroffenen entgehen wollen – neben der Selbstbestimmung ein weiterer zentraler Wert des Sterbehilfediskurses: die *Freiheit von Schmerz und Leid*. Beide Werte werden im *Lettre* zudem durch Dorines Krankengeschichte verhandelt. Mit dezidiert medizinkritischem Impetus stärkt der Text den Wert der *Selbstbestimmung*, indem er ihn gegen eine als fremdbestimmend und übergriffig gezeichnete Schulmedizin ins Feld führt. Damit zusammenhängend setzt er

81 Holstein, Kultur des Alterns.

sich auch mit dem Wert *Freiheit von Schmerz und Leid* auseinander, wiederum in einer strikten Abwehrhaltung gegen eine als invasiv dargestellte Medizin, die solches Leiden mitunter überhaupt erst verursacht oder verschlimmert. Gorz' Buch wird so zum Ausdruck einer gesellschaftlichen Haltung, „die die finale Lebensphase nicht mehr nur medizinischen Apparaten und Institutionen überlassen will".[82]

Die Wirkung des *Lettre* im Sterbehilfediskurs blieb nicht auf die Massenmedien beschränkt, auch Akteur*innen der Suizidhilfepraxis haben sich dem Buch und dem realen Sterben des Ehepaars Gorz gewidmet.[83] Drei Monate nach dem Doppelsuizid rezensierte Andrea Bollinger die deutschsprachige Fassung des *Lettre* im Mitgliedermagazin von EXIT Deutsche Schweiz. Sie empfiehlt den Text als „anregende Lektüre", da es Gorz gelungen sei, „existentielle Fragen in klare, verständliche Worte zu fassen". In seinem Buch setzte er sich „mit der modernen ‚Apparatemedizin'" auseinander, wobei Gorz, „der stets die zunehmende Bevormundung und Entmündigung des Einzelnen in einer von Hochtechnologie und Expertokratie geprägten Welt beklagte, […] durch die Erkrankung seiner Frau unversehens mit diesem Problemkreis persönlich konfrontiert" worden sei.[84] Auch wenn Bollinger nicht ausdrücklich wertet, offenbart sich die Affirmation eines als ‚selbstbestimmt' markierten Sterbens allein dadurch, dass die Besprechung im Mitgliedermagazin der Organisation EXIT steht, die als ersten Zweck in den Statuten nennt: „EXIT setzt sich für das Selbstbestimmungsrecht des Menschen im Leben und im Sterben ein."[85] Und wie die Feuilletons, führt auch Bollinger den letzten Absatz des *Lettre* an:

> „Ich kann mir nicht vorstellen, weiter zu schreiben, wenn Du nicht mehr bist", gesteht Gorz auf den letzten Seiten des Buches. Und berichtet von einem wiederkehrenden Albtraum, in welchem er hinter einem Leichenwagen hergeht, der seine Frau wegbringt. „Jeder von uns", so sein Fazit, „möchte den anderen nicht überleben müssen." Dass dies keine leeren Worte waren, zeigte sich kurz vor Drucklegung der zweiten Auflage der deutschen Fassung. Am

82 Matthews-Schlinzig, Suizid des Autors, 596.

83 Und noch ein weiteres Beispiel für die vielfältige Wirkung des *Lettre* ist die auf ein anderes Buchprojekt: Wolfgang Prosinger, der mit *Tanner geht* den vielbeachteten Erfahrungsbericht eines Mannes geschrieben hat, der mithilfe einer Schweizer Sterbehilfeorganisation aus dem Leben schied, führ den *Lettre* als eine der Inspirationsquellen seines Schreibens an (Wolfgang Prosinger: *Tanner geht. Sterbehilfe – Ein Mann plant seinen Tod*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008, S. 176).

84 Andrea Bollinger: Nachdenken über Lebenslust und Lebensschmerz, in: *EXIT INFO* 3/2007, S. 22.

85 EXIT Deutsche Schweiz: *Statuten per 1.1.2022* (exit.ch/verein/der-verein/statuten/, letzter Zugriff: 30.6.22)

> 23. September 2007 haben sich André Gorz und seine schwer kranke Frau in ihrem Haus in Frankreich gemeinsam das Leben genommen.[86]

Bollinger wertet auch hier nicht, sie lässt Gorz' „Fazit" für sich sprechen, schreibt ihm durch die Einordnung als ‚Geständnis' zumindest aber Intimität zu. Durch den Hinweis auf den realen Doppelsuizid wird deutlich, dass auch Bollinger nicht zwischen Erzähler und Autor unterscheidet und dessen Suizidmotivation aus dem *Lettre* ableitet. Konkret tut sie dies durch die Wendung, es seien „keine leeren Worte" gewesen. Sie markiert den Schritt, und zwar eben *gerade* vor dem Hintergrund seiner vermeintlich ausführlichen Darlegung im *Lettre*, als konsequenten und wohlerwogenen Akt, sodass sich auch hier subtil Verständnis für den Wunsch à la Philemon und Baucis erkennen lässt. Eine überschwängliche Affirmation dieses Sterbens ‚aus Liebe' bzw. aufgrund eines existenziellen Leidens wäre im EXIT-Mitgliedermagazin zum damaligen Zeitpunkt aber ohnehin kaum denkbar gewesen, da im Jahr 2007 ein körperliches oder psychisches Leiden im gesellschaftlichen Diskurs noch als zwingende Voraussetzung für eine Freitodbegleitung gesehen wurde. Subtil lässt sich jedoch bereits erkennen, was EXIT heute offen fordert: auch Menschen die Möglichkeit der Suizidhilfe zu geben, die „den anderen nicht überleben" wollen.[87]

Die luxemburgische Association pour le Droit de Mourir dans la Dignité (ADMD) druckte in ihrem Bulletin vom Dezember 2007 ein „Communiqué de l'ADMD France". Dieses fordert Frankreichs Regierung auf, endlich eine angemessene gesetzliche Grundlage in Fragen am Lebensende zu schaffen: „Combien de suicides faudra-t-il encore", bis begriffen würde, „qu'il y a un problème de fin de vie en France?" Beklagt wird etwa „la souffrance" durch therapeutische Überbehandlung oder die fehlende palliative Versorgung. Direkt an diese Forderung schließt eine zweite kleine Notiz der ADMD France an:

---

86 Bollinger, Lebenslust, 22.

87 Entsprechend verständnisvoll hat EXIT auch den Inhalt von Sophie Heldmans Spielfilm *Satte Farben vor Schwarz* (2010) besprochen, in dem der Protagonist Fred (Bruno Ganz) an Prostatakrebs erkrankt und gemeinsam mit seiner gesunden Frau Anita (Senta Berger) in den Tod geht: „Die Liebe eines Ehepaars soll nicht mit dem Krebstod des Mannes enden. Die Geschichte ist wahr und hat sich in der Schweiz zugetragen. Einfühlsam wird hier von einer grossen Liebe und dem selbstbestimmten Tod erzählt." Die Regisseurin greife „ein immer aktuelleres Thema auf, dass Paare gemeinsam sterben möchten." (Bernhard Sutter: Sophie Heldmann „Blasse Farben", in: *EXIT INFO* 4/2010, S. 10 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_10-04_web.pdf, letzter Zugriff: 28.5.24)).

> La nouvelle nous parvient en septembre, du suicide du philosophe André Gorz qui, ensemble avec son épouse (82 ans) avait décidé de mettre un terme à leurs souffrances „nous aimerions chacun ne pas avoir à survivre à la mort de l'autre. Je ne veux pas assister à ta crémation, je ne veux pas marcher derrière un corbillard, je ne veux pas recevoir un bocal avec tes cendres" (Histoire d'un amour, André Gorz, éditions Galilée).[88]

Auch hier erscheint die Meldung neutral formuliert. Allein der Umstand jedoch, *dass* die ADMD France dem Suizid des Ehepaars Gorz eine Notiz widmet, ist vielsagend. Sie ist typographisch nur durch * * * abgesetzt von der vorangehenden, eindringlich formulierten Forderung. Durch die textuelle Nähe wird suggeriert, was die Forderung selbst nicht explizit enthält: dass gerade auch der *Suizid* als Option am Lebensende gesetzlich anzuerkennen ist, um der zuvor beklagte „souffrance", die mit den „souffrances" des Ehepaars Gorz enggeführt wird, ein Ende zu setzen. Und indem die ADMD France im Fall des Ehepaars Gorz von „leurs souffrances" im Plural spricht, erkennt sie auch bei André ein der Suizidmotivation zugrundeliegendes Leiden. Durch das Zitieren seines Wunsches im Stile Philemons, sicherlich im Wissen um dessen affektive Wirkung, offenbart sich auch hier eine affirmative Haltung zu Paarsuiziden aus existenziellem Leiden am Verlust des Geliebten. Auf diese legt die Notiz wohl unfreiwillig Nachdruck, indem sie nur den Unter-, nicht aber den Haupttitel des Büchleins nennt: „Histoire d'un amour".

4.1.3 *Fazit*

André Gorz *Lettre à D.* ist eine überaus zärtliche Liebeserklärung des Erzählers an seine Frau Dorine. Aus ihr spricht die idealtypische Formulierung der romantischen Liebe, in der die Liebenden füreinander zur *raison d'être* werden, indem sie in der Einheit der Paarbeziehung gegenseitig ihre Identität formen und stabilisieren. Der Erzähler stellt sich und seine Gattin explizit in die Tradition von Hero und Leander, Tristan und Isolde und Romeo und Julia, er stilisiert ihre Liebe dadurch zur wahrhaften und unbedingten – und zu einer, die alternativlos bis in den Tod führt. Denn die während des gesamten Werks betonte Ich-Stabilisierung der Liebe trägt ihre existenzielle Kehrseite immer schon in sich: der drohende Tod des*der anderen, der damit zugleich die eigene Identität bedroht. Bereits die Vorstellung, Dorine zu verlieren, ist für den Erzähler unerträglich, wie das trostlose Traumbild am Ende des Werks offenbart. Sein Wunsch, wie Philemon und Baucis nicht am Grab

88 Communiqué de l'ADMD France ADMD France, in: Association pour le Droit de Mourir dans la Dignité Lëtzebuerg A.S.B.L.: *Bulletin Nr. 37* (2007), S. 4 www.mwmw.lu/wp-content/uploads/2017/05/bulletin-37.pdf, letzter Zugriff: 7.6.22).

des*der anderen stehen zu müssen, erscheint dadurch nachgerade als logische Konsequenz dieser ‚Histoire d'un amour'. Und so erstaunt es nicht, dass der *Lettre* nicht nur als Suizidmotiv für das reale Sterben des Ehepaars Gorz gelesen wurde, sondern durch die wirkmächtige Darlegung der Liebe und die affektive Wirkung des impliziten Liebestodes sogar von Sterbehilfevereinen aufgegriffen wurde, um das existenzielle Leiden, wenngleich subtil, als Sterbemotiv zu affirmieren. Auch jüngere Schriftstellerkollegen von Gorz zeigen sich von der dargelegten Liebesform tief beeindruckt. So der österreichische Autor Jan Brandt, der seine Rezension mit dem vielsagenden Titel *Liebe bis in den Tod* versah und die genuin romantische Metapher der Verletzung verwendet, um das existenzielle Leiden zu bezeichnen, das nach dem Liebesverlust entsteht:

> Das wahrhaftigste, berührendste, traurigste und erschütterndste Buch über die Liebe ist ‚Brief an D.' von André Gorz. […] Jeder, der dieses Buch liest und sich – aus welchen Gründen auch immer – von der Liebe seines Lebens lossagt, muss sein Dasein als mangelhaft und gebrochen empfinden, als eine Wunde, die niemals heilen wird.[89]

4.2 ‚Romeo und Julia im Altersheim' – Benjamin Kempfs Kurzfilm *Exit* (2002)

Die früheste künstlerisch-narrative Darstellung eines Doppelsuizids im Rahmen der organisierten Sterbehilfe lieferten die Schweizer Filmemacher Benjamin Kempf (Regie) und Jann Preuss (Drehbuch) mit ihrem Kurzfilm *Exit*,[90] der am 6. August 2002 am Locarno Film Festival Premiere feierte und an den 38. Solothurner Filmtagen den Nachwuchspreis für den besten Kurzfilm erhielt. Das Werk zeigt das betagte Ehepaar Erika (Stephanie Glaser) und Ruedi Frey (Walo Lüönd), das seit fünfzig Jahren verheiratet ist und sich nach Erikas Krebserkrankung mithilfe einer Sterbehilfeorganisation gemeinsam tötet.

---

89 Jan Brandt: Liebe bis in den Tod, in: *piqd*, 20. Januar 2016 (www.piqd.de/literatenfunk/liebe-bis-in-den-tod, letzter Zugriff: 2.5.24). Kommentiert hat Brandts Besprechung auf der Plattform *Piqd* Saša Stanišić: „Kann mich Jan voll anschließen. Das ist ein im besten Sinne des Wortes berührendes Buch, das auch im Lieben des Lesers als Tätigkeit unwillkürlich wühlt, ohne jeglichen Zwang, Liebe als Format zu präsentieren. Die Klarheit im Ausdruck, im Satzbau, die einfache Präsentation der noch so aufgeladenen Gedanken ist zudem stilistisch meisterlich geführt, eine großartige, traurige, beglückende Lektüre." (Ebd.).

90 *Exit*: Schweiz 2002, Benjamin Kempf (Regie) und Jann Preuss (Drehbuch), 10 min, im Text zitiert mit Abkürzung KE und Zeitangabe in Klammer. Filmsprache ist Schweizerdeutsch, meine standarddeutsche Übersetzung der Figurenrede setze ich in Fußnoten.

Diese wird zwar nicht benannt, sie dürfte durch den Filmtitel aber unweigerlich mit der gleichnamigen, größten Schweizer Organisation assoziiert werden. So auch von ihr selbst, als sie dem Kurzfilm nach Stephanie Glasers Tod im Jahr 2011 einige Zeilen im Mitglieder-Magazin *EXIT INFO* widmete und sich dabei durchaus wohlwollend äußerte. Die Organisation anerkennt „die Leistung der Hauptdarstellerin" in diesem „denkwürdigen Film" als „groß". Glaser spiele

> eine Krebskranke, die mit EXIT sterben will. Mit wenigen Gesten und gekonnter Mimik, aber auch mit feinen Tönen gibt sie der Patientin ein Gesicht. Dabei schafft Glaser die Gratwanderung zwischen emphatischer (sic) Darstellung und tragischer Komik. Sie läuft im zu EXIT nicht unkritischen Kurzfilm von Benjamin Kempf und Jann Preuss zu Höchstform auf und trägt viel bei zum öffentlichen Verständnis der Selbstbestimmung.[91]

Die kurze Notiz versammelt mehrere zentrale Aspekte, und zwar in Gestalt einer dreifachen Ambivalenz: Erstens verweist die Metapher der „Gratwanderung" zwischen den Polen ‚Empathie' und „tragischer Komik" sowohl auf ein darstellerisches als auch ein wirkungsästhetisches Spannungsfeld, das sich zweitens auch innerhalb des zweitgenannten Pols auftut und auf die Gattungszugehörigkeit hindeutet: *Exit* lässt sich der Tragikomödie zurechnen, „verstanden als dramenspezifische Kombination von komischen und tragischen Elementen".[92] Drittens drückt sich das Spannungsfeld in der dem Film zugeschriebenen ethischen Position zur Sterbehilfe aus, die EXIT zugleich als „nicht unkritisch" sowie als ‚Beitrag zum Verständnis der Selbstbestimmung' sieht. Diese Aspekte werden uns in der Analyse beschäftigen. In einem ersten Schritt werde ich die Gesamtanlage und den Diskurshintergrund des Films darlegen, um in einem zweiten die Darstellung des Liebestodmotivs und seine Wertung im Kontext der organisierten Suizidhilfe zu untersuchen.

---

91 EXIT Deutsche Schweiz: Sie sagten zum Abschied leise „Servus", in: *EXITINFO* 1/11, S. 43 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_11-01_web.pdf, letzter Zugriff: 9.5.22).

92 Diese Verbindung meint eine das Werk „in weiten Teilen bestimmende Kombination tragischer und komischer Elemente […], nicht das vereinzelte oder punktuelle Auftauchen eines ‚fremden' Elements in […] einer bestimmten Gattung", also etwa des Komischen in einer Tragödie (Frank Zipfel: *Tragikomödien Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2017 (Schriften zur Weltliteratur, Hg. von Dieter Lamping et al., Bd. 1), S. 272 u. 11).

4.2.1 *Gesamtanlage und Diskurshintergrund des Films*

4.2.1.1 Anlage und Inhalt des Films

Der Kurzfilm von Kempf und Preuss ist dramatisch gebaut und schließt damit formal an die Ursprünge der Tragikomödie als Theatergenre[93] an. Er weist eine geschlossene Form auf, indem er zum einen die Einheiten von Handlung, Ort und Zeit erfüllt: Schauplatz ist die Wohnung des Ehepaars, das Geschehen setzt kurz vor der Ankunft der Sterbehelferin Frau Schmid (Alice Brüngger) ein und endet mit dem Sterben des Paares. Zum anderen folgt der Film einem klassischen Fünf-Akt-Schema: Zum Auftakt der *Exposition* (KE 00:00–01:17) klingelt das Telefon im Off, es ist Erika, die abhebt. Am anderen Ende der Leitung, für die Rezipierenden nicht zu hören, ist Tochter Susanne, die sich von ihren Eltern verabschieden, ihnen aber vor allem nochmals ins Gewissen reden möchte. Denn Erika, so erfahren wir anhand des Telefonats, das die gesamte Exposition einnimmt, will kein *medikalisiertes Sterben* erleiden, kein Herumliegen im Spital „mit Schlüüch i dä Lungä" (KE 00:53–00:58),[94] sondern ihrem Leben mithilfe einer Sterbehilfeorganisation ein Ende setzen. Ihr Gatte Ruedi, der währenddessen nachdenklich rauchend im Wohnzimmer sitzt, wird mit ihr in den Tod gehen. Die Einwände der Tochter bleiben fruchtlos: Die Sterbehelferin, so Erika, komme jeden Moment, gebe ihnen „das Mitteli, und dänn schlafemer eifach i, fertig" (KE 00:26–00:38).[95] Zu Beginn der *Komplikation* (KE 01:21–04:07) hören wir wiederum ein Klingeln im Hintergrund, diesmal ist es die Türglocke, die die Ankunft der Sterbehelferin Frau Schmid ankündigt. Die etwas steif wirkende Dame mittleren Alters setzt sich zusammen mit Erika an den Küchentisch, während sich Ruedi in einem Nebenzimmer umzieht, und stellt ihr die obligate Frage nach der Bereitschaft zum Suizid, die Erika bejaht. Ruedi nimmt ebenfalls am Tisch Platz, und Erika erklärt für sie beide: „Mir wäred parat."[96] Auf die Nachfrage der Sterbehelferin – „Sicher?" – folgt ein entschiedenes Nicken der Gattin, ein eher unsicheres des Gatten, woraufhin Frau Schmid ihnen den Ablauf des Suizids erklärt. Bevor sie ihn vollziehen, fordert Erika Ruedi auf, im Wohnzimmer „eusi Platte"[97] aufzulegen: *Love Letters* in der Version von Ketty Lester. Erika folgt Ruedi in die Stube, tanzt kurz, dann nehmen die beiden auf dem Sofa Platz, wo Erika sich an ihn schmiegt. Während die Kamera das sitzende Paar zeigt, ist im Hintergrund

93 Der Begriff und „damit auch das erste Konzept von Tragikomödie" geht zurück auf den römischen Komödienautor Plautus, in dessen *Amphitruo* die Götter-Figur Merkur das Drama im Prolog als „tragicomoedia" ankündigt (Ebd., 12).

94 „mit Schläuchen in der Lunge"

95 „das Mittelchen, und dann schlafen wir einfach ein, fertig".

96 „Wir wären bereit."

97 „unsere Platte"

wiederum ein Klingeln zu hören: Diesmal ist es der Löffel, der beim Anrühren des Natrium-Pentobarbitals an eines der beiden Gläser schlägt, die die Sterbehelferin nur Sekunden später ins Wohnzimmer trägt. Die Handlung geht damit in den Abschnitt der *Peripetie* (KE 04:07–06:36) über, was durch die Kameraführung unterstrichen wird, die – ansonsten zumeist statisch – den beiden Gläsern folgend auf das Paar zufährt. Erika und Ruedi nehmen jeweils eines in die Hand, im Hintergrund läuft noch immer das Liebeslied, der gemeinsame Tod steht unmittelbar bevor. Doch dann, just zur Mitte des Films, erfolgt der Wendepunkt: Ruedi, dessen Mimik bereits zuvor ein gewisses Unbehagen zum Ausdruck brachte, wehrt sich: „Ich wot nöd."[98] Erika zeigt sich irritiert, die Musik klingt aus, es kommt zum Streit, auch zwischen der Sterbehelferin und Ruedi, der auf seinem Protest beharrt: „Ich wott überhaupt nümä. A nid morn. […] Ich wott nid sterbe."[99] Erika versucht, ihn zu überzeugen, doch gibt er ihr klar zu verstehen, dass er leben wolle. „Also guet, wenn das so isch", sagt Erika trotzig und greift entschlossen nach dem Glas: „Ich ha gseit, ich stirbe hüt, also stirb ich jetzt au. Du chasch ja mache, was'd wotsch."[100] Sie trinkt das Mittel aus und verlässt das Wohnzimmer mit den doppeldeutigen Worten: „So, ich gange."[101] Indem sie das Glas dabei entschieden auf den Tisch zurückstellt, erzeugt sie ein klingendes Geräusch – und läutet damit die *Retardation* (KE 06:37–07:34) ein. Zunächst verweilt die Kamera einige Sekunden auf dem regungslos seiner Gattin nachblickenden Ruedi und der perplexen Sterbehelferin. Nach einem Schnitt betritt Ruedi das Schlafzimmer, wo Erika im Bett liegt, mit zusammengekniffenen Augen und Mund ihren Trotz ostentativ zur Schau stellend. Er fragt sie, ob sie böse sei, mahnt hilflos, dass sie in einer solchen Stimmung doch nicht sterben könne. Und er deutet einen anderen Handlungsausgang an, wenn er vorschlägt, einen Arzt zu rufen, der das Mittel aus ihrem Magen pumpen könne: „Und mir überleged eus das nomal."[102] Erika schüttelt bloß trotzig den Kopf, wirkt wie ein quengelndes Kind. Fassungslos blickt Ruedi sie einige Sekunden an, dann verändert sich seine Mimik, als habe er einen Entschluss gefasst, er atmet hörbar aus und verlässt wortlos den Raum. Erika öffnet die Augen, sieht ihm nach, eine Träne läuft ihr übers Gesicht. Während der Retardation werden die Zuschauer*innen so über den Handlungsausgang im Ungewissen gehalten: Wird Ruedi einen Notarzt rufen

98 „Ich will nicht."

99 „Ich will überhaupt nicht mehr. Auch nicht morgen. […] Ich will nicht sterben."

100 „Also gut, wenn das so ist. […] Ich habe gesagt, ich sterbe heute, also sterbe ich jetzt auch. Du kannst ja machen, was du willst."

101 „So, ich gehe."

102 „Und wir überlegen es uns nochmals."

und die kranke Erika ihre verbleibende Lebenszeit mit ihm verbringen? Wird er sie allein sterben lassen? Oder wird er sich letztlich doch mit ihr töten? Der letzte Akt bringt Gewissheit. Die Szene wechselt wieder ins Wohnzimmer, wo das *Dénouement* (KE 07:35–08:52) einsetzt: Ruedi tritt an den Salontisch, nimmt das tödliche Mittel zur Hand, wobei der die Finger dreimal leicht ans Glas tippt und dadurch wiederum ein klingendes Geräusch erzeugt, und trinkt es aus. Er eilt zurück ins Schlafzimmer und legt sich zu Erika. Sie küssen sich, die Kamera fährt in der Vogelperspektive hinaus, das Schlusstableau zeigt die beiden Liebenden, die Hand in Hand, friedlich aneinandergeschmiegt auf den Eintritt des Todes warten – noch kein *tableau mort*, aber ein *tableau mourant*.

4.2.1.2 Diskurshintergrund: Realweltliche Vorlage und Kritik an EXIT

4.2.1.2.1 *Romantischer Liebestod: Realweltliche Vorlage mit fiktionalem Einschlag*

In seiner Handlungsstruktur führt uns der Kurzfilm das vor, was wir als dominanten Typus des Liebestods im 21. Jahrhundert kennengelernt haben: Ein Paar verbringt Jahrzehnte seines Lebens zusammen, eine*r der beiden erkrankt, woraufhin die*der *gesunde* Andere sich gemeinsam mit ihm*ihr tötet. *Exit* endet mit dem sterbenden Paar im Ehebett, wo auch zahlreiche andere fiktive und reale Liebesgeschichten ihr Ende finden. Der Drehbuchautor Jann Preuss äußerte sich denn auch entsprechend zu seinen Intentionen:

> Dans un article, je suis tombé sur le cas d'un couple âgé qui – l'un étant malade et l'autre refusant de vivre seul – avait mis fin à ses jours. Cette histoire m'a beaucoup touché et a inspiré le scénario (entièrement fictif) de ce film. J'ai été touché parce que, outre la question de vie ou de mort, il s'agit avant tout de l'histoire d'une relation et d'un amour. Aussi le scénario de ce film touche bien plus à l'amour qu'à la mort … Un peu comme „Roméo et Juliette à la maison de retraite"…[103]

Gegenstand des im August 2002 veröffentlichten Kurzfilms ist also erklärtermaßen das existenzielle Leiden am drohenden Verlust der geliebten Person und der Wunsch, der Trennung durch einen gemeinsamen Tod zu entgehen. Mit der Assoziation zu Shakespeares Liebespaar stellt Preuss sein Drehbuch ausdrücklich in die literarische Tradition des doppelten Liebestodes – greift dabei aber seinerseits auf eine entsprechende Einordnung desjenigen Falles zurück, der ihm als Inspiration gedient habe. Denn mutmaßlich bezieht

103 O. A.: Au programme de Cinémaniak du 9 février 2008, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 6. Februar 2008, bearbeitet am 9. März 2012 (www.rts.ch/fiction/toutes-les-fictions/1002215-au-programme-de-cinemaniak-du-9-fevrier-2008.html, letzter Zugriff: 23.12.21).

Preuss sich auf den Doppelsuizid eines betagten Schweizer Ehepaars im November 2001, dem die *Solothurner Zeitung* einen halbseitigen Artikel widmete und titelte: „Romeo und Julias Abschied am Aarestrand". Die Liebestoddimension ist also schon dem Titel eingeschrieben, was fortgesetzt wird im Lead, der hauptsächlich aus der zitierten Sterbemotivation des 90-jährigen Ehepaars besteht: *„Wir sind unser ganzes Leben zusammen gewesen und wollen auch gemeinsam gehen"*. Auch der Einstieg in den Haupttext besteht in einem entsprechenden Zitat des Paars, das der Todesanzeige entnommen sei: *„Um Trennung zu vermeiden, haben wir unseren Kindheitsbeschluss von 1927 befolgt und unser einmalig schönes und interessantes Leben freiwillig, glücklich und geistig o.k. zusammen beendet."*[104] Zusammengenommen erinnern Lead und Einstieg an den Wunsch des greisen Philemon in Ovids *Metamorphosen*: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen. Nie möge ich meiner Gattin Grab sehen und auch selbst nicht von ihr bestattet werden müssen." (OM 8, 708–710) Der Haupttext des Artikels führt näher aus, wie die beiden „ihr ganzes Leben lang zusammen" verbracht und „sich mit 14 Jahren verlobt" hätten. Als sich der Gesundheitszustand der Frau im August 2001 verschlechterte, „fasste das Paar den Plan, gemeinsam aus dem Leben zu scheiden, wie sie dies als schon 17-jährige (sic) beschlossen hatten". Dies, obwohl der Mann medizinisch betrachtet offenbar noch hätte weiterleben können. Wie wenig lebenswert für ihn ein Dasein ohne seine geliebte Frau aber gewesen wäre, wird durch das Verständnis der einzigen Tochter verbürgt, „die ihre Eltern am besten kannte" und im Artikel ebenfalls zu Wort kommt: „‚Natürlich war ich anfangs sehr schockiert. Nach langen Gesprächen mit meinem Vater begriff ich aber den gemeinsamen Wunsch. Ich glaube auch, dass ich die Einzige bin, die wirklich versteht, dass mein Vater nicht ohne meine Mutter leben konnte und wollte.'" Der Doppelsuizid geht damit über seinen rein paarbezogenen Kontext hinaus und erfährt sozialethische Legitimität, indem auch die nächste Angehörige anerkennt, dass dieser Schritt den Vater vor dem drohenden existenziellen Leiden bewahrte und somit als ‚guter Tod' zu betrachten ist. Dieser Eindruck wird auch durch eine zweite Außenperspektive erzeugt, nämlich diejenige des Verwalters des Anwesens, auf dem das Ehepaar lebte: Er habe die beiden noch am Vortag des Suizids gesehen, dabei „nichts Spezielles festgestellt und eigentlich den Eindruck gehabt, dass es dem Ehepaar gut gehe".[105] Die beiden zeigten also keinerlei Verzweiflung,

104 Silja Hänggi: Romeo und Julias Abschied am Aarestrand, in: *Solothurner Zeitung*, 30. November 2001 (Nr. 280, Jg. 95), S. 18 (Hervh. i. Orig.).

105 Ebd.

ja noch nicht einmal Bedrücktheit angesichts des bevorstehenden Todes, was suggeriert, dass sie ihm gelassen, wenn nicht positiv gestimmt entgegenblickten.[106] Auch die Sterbehilfeorganisation EXIT wurde auf den Fall des Ehepaars aufmerksam und widmete ihm eine Seite im Magazin *EXIT INFO*. Der Beitrag ist in weiten Teilen eine Paraphrase des Artikels der *Solothurner Zeitung*, enthält jedoch auch eigene Formulierungen, die Rückschlüsse auf die Wertung des Suizids zulassen. Während das Wort ‚Liebe' oder verwandte Formen in der *Solothurner Zeitung* fehlen, steigt der EXIT-Bericht wie folgt ein: „Es war eine Jugendliebe: Mit 14 Jahren schworen sich Wilhelm Albert Pfaehler und Gertrud Bloch ewige Liebe." Der urromantische Topos eines ‚Schwures ewiger Liebe' verstärkt rhetorisch-affektiv die Schicksalhaftigkeit des Paktes, auf den EXIT danach ebenfalls hinweist: „Und schon 1927 beschlossen die beiden, damals erst 17 Jahre alt, einmal gemeinsam aus dem Leben zu scheiden, sollte eines von ihnen todkrank sein". Der Beitrag endet mit dem Hinweis auf das „große[…] Aufsehen", das „der gemeinsame Tod des alten Paares" in der lokalen Öffentlichkeit erregt habe, und streicht abschließend den Titel des Solothurner Artikels heraus: „‚Romeo und Julias Abschied am Aarestrand' titelte die ‚Neue Mittellandzeitung'[107] über eine ganze Seite hinweg." Der Bezug auf Shakespeares wirkmächtiges Paar ist auch dem EXIT-Magazin selbst an prominenter Stelle eingeschrieben, nämlich als Inhaltsangabe auf dem Cover, wiederum in der Nähe zu einem Kompositum, das das Element ‚Liebe' enthält: „‚Romeo und Julia' am Aarestrand: Altes Liebespaar wählte den Freitod".[108] Durch die wiederholte Betonung der emotional-intimen Qualität der Beziehung suggeriert EXIT Verständnis für den Entscheid des Paars, der Trennung durch den Tod zu entgehen und das existenzielle Leiden des Hinterbliebenen zu vermeiden. Das Motiv wird auch ganz explizit benannt, und zwar im Inhaltsverzeichnis des Magazins: „Liebestod".[109]

106 Diese Zeugenaussage erinnert an diejenige der Magd, die aussagte, Heinrich von Kleist und Henriette Vogel hätten sich vor ihrem Doppelsuizid in geradezu heiterer Stimmung befunden (vgl. Georg Minde-Pouet (Hg.): *Kleists letzte Stunden. Teil 1: Das Akten-Material*, Berlin: Weidmann 1925, S. 26–33).

107 Unter diesem Titel wurde der Mantelteil des betreffenden nordwestschweizerischen Zeitungsverbundes publiziert. Erschienen ist der Artikel jedoch nur in der Regionalausgabe *Solothurner Zeitung*.

108 Peter Kaufmann: Abschied in Würde: Prominentes Paar wählte Freitod, in: *EXIT INFO* 1/2002, S. 14 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-01_web.pdf, letzter Zugriff: 7.5.22).

109 *EXIT INFO* 1/2002, S. 2 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-01_web.pdf, letzter Zugriff: 19.8.23).

Die Shakespeare-Referenz stammt also nicht von Drehbuchautor Preuss selbst, sondern ist der Berichterstattung zum Doppelsuizid des Solothurner Paares entnommen, der dem fiktiven Szenario in *Exit* als Inspiration diente. Der Kurzfilm versetzt dieses dabei auch in den Kontext der organisierten Sterbehilfe. Betrachten wir daher nun den einschlägigen diskursiven Hintergrund des im August 2002 veröffentlichten Werks.

4.2.1.2.2 *Kritische Studie zu EXIT und interne Diskussionen um die Ausrichtung der Organisation*

Zur Entstehungszeit des Kurzfilms lauteten „[d]ie für EXIT verbindlichen Voraussetzungen für eine Freitodbegleitung […] gemäß Statuten: Urteilsfähigkeit, unheilbare Prognose und/oder unerträgliche Schmerzen und/oder unzumutbare Behinderung."[110] Nach eigener Aussage „prüft" die Organisation denn auch „in jedem einzelnen Fall sehr genau, ob die Voraussetzungen einer Freitodbegleitung gegeben sind."[111] Im Jahr 2001 wurde in der medizinischen Fachzeitschrift *Swiss Medical Weekly* jedoch ein Artikel publiziert, der auf den Ergebnissen einer Dissertation aus dem Jahr 1999 basiert, die 43 Suizide analysierte, die EXIT zwischen 1992 und 1997 begleitet hatte. Unter dem Titel „Schlechte Noten für Exit" präsentierte die *Neue Zürcher Zeitung* im August 2001 die Befunde, die „für Exit wenig schmeichelhaft" seien. Denn die Studie „deck[e] Mängel […] auf" und zeige, dass bei EXIT „die selbst auferlegten Richtlinien nicht immer eingehalten werden": So habe bei 11 der 43 Fälle (26 %) „keine ernsthafte Krankheit" vorgelegen, womit EXIT nachweislich nicht nur Menschen in den Tod helfe, die „unheilbar krank" seien, „an unerträglichen Schmerzen oder einer unzumutbaren Behinderung" litten. Als weiteren von der Studie kritisierten Punkt nennt die *NZZ* „die Tatsache, dass der Zeitraum zwischen dem ersten Kontakt mit EXIT und dem Suizid in vielen Fällen sehr kurz war", sodass der Sterbewunsch nicht ausreichend habe geprüft werden können,[112] wozu es in der Studie konkret heißt: „[T]his short time gap seems to allow insufficient time for any serious evaluation of

110 EXIT Deutsche Schweiz: EXIT– quo vadis?, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 13 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

111 Andreas Blum: EXIT lehnt „Sterbetourismus" ab. Mitteilung an die Medien, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 12 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

112 Niederer, Exit, 7. Der Zeitraum „betrug bei einem Viertel der untersuchten Sterbewilligen weniger als eine Woche, bei vier verstrich sogar weniger als ein Tag. Und dies, obwohl die hauseigene Regelung mindestens drei Monate vorschreibe, wie Meinrad Schär, der damalige Exit-Präsident auf Anfrage sagt." Ebd.

the mental or social conditions of the individuals involved".[113] Außerdem hebt die *NZZ* den von der Studie kritisierten Umstand hervor, „dass Exit als private Laienorganisation ohne staatliche Kontrolle über das Leben und den Tod von Menschen entscheiden kann."[114] Das Fazit der Studie liest sich denn auch als entschiedene Warnung:

> This paper deals with assisted suicide performed by lay-people who act without outside control and violate their own rules, as must be concluded from the examined files. […]
> Hence, we feel the danger can not be ruled out that assisted suicide carried out by this lay-organisation, which clearly disregards the psychosocial implication of suffering, still offers a radical, over simplified (sic) solution, not only for people suffering from serious medical but from difficult social conditions, as well.[115]

EXIT war sich des negativen Außenbilds zu jener Zeit selbstredend bewusst, im Magazin *EXIT INFO* wurde es immer wieder thematisiert. Auch in der Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der Organisation im Jahr 2012 konstatierte sie für die Jahrtausendwende „ein[en] gewisse[n] Ansehensverlust der Sterbehilfe in der Öffentlichkeit". 2001 reagierte EXIT darauf u. a. mit der Erarbeitung eines Leitbildes,[116] das fortan zusammen mit den Statuten „die Grundlage unserer Philosophie und unseres Handelns" bildete.[117] Es wurde an der Generalversammlung im Mai 2002 vorgestellt, im November vom Vorstand in einer definitiven Fassung verabschiedet und noch im selben Jahr im Mitgliedermagazin *EXIT INFO* publiziert. Darin hält die Organisation fest, dass sie „sich für die Selbstbestimmung des Menschen im Leben und im Sterben" sowie „eine humane Sterbekultur" einsetzt und

> Mitglieder auf deren ausdrücklichen Wunsch [begleitet], wenn sie wegen schwerer körperlicher Krankheit, Behinderung oder an vielfältigen Altersbeschwerden so sehr leiden, dass sie in ihrer Existenz keinen Sinn mehr sehen. Im Falle eines

113 Andreas Freia et al.: Assisted suicide as conducted by a „Right-to-Die"-society in Switzerland: A descriptive analysis of 43 consecutive cases, in: *Swiss Medical Weekly* 2001 (131), S. 375–380, hier 379 (Hervh. M. K.).

114 Niederer, Exit, 7.

115 Freia et al., Assisted suicide, 380.

116 Daniel Suter: *30 Jahre Einsatz für Selbstbestimmung. EXIT (Deutsche Schweiz) 1982–2012. Ein Überblick*, Zürich: Eigenverlag 2012, S. 40 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/broschueren/exit_30-Jahre-Broschuere_DE.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23). Vgl. auch Elke Baezner: Präsidentin. Jahresbericht 2001, in: *EXIT INFO* 2/2002, S. 3 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-02_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

117 Hans Muralt: Editorial, in: *EXIT INFO* 3/2004, S. 2 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_04-03_web.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23).

> autonom gefällten Entscheides, aus dem Leben scheiden zu wollen, hilft EXIT, diesen Willen menschenwürdig und mit Rücksicht auf das persönliche Umfeld umzusetzen.[118]

Im Editorial derselben Ausgabe jedoch schreibt Vorstandsmitglied Andreas Blum, dass sich gezeigt habe, „dass das vom Vorstand verabschiedete Leitbild […] im Zeitpunkt seiner Publikation bereits wieder zur Diskussion gestellt werden muss." So hätten sich kritische Stimmen gemehrt, „die uns vorwerfen, in unserer Grundhaltung zu defensiv, zu restriktiv zu sein". Es gehe nun um die „Kernfrage", ob die „bisherige – vor allem ethisch, aber auch politisch-taktisch begründete – Zurückhaltung EXIT-intern überhaupt noch mehrheitsfähig" sei oder „die weit über das gesetzlich Notwendige hinaus gehenden, aber in unseren Statuten verankerten Kriterien für eine Freitodbegleitung gelockert, also weniger streng definiert werden" müssten.[119] Der Vorstand formulierte daher vier Fragen an die Mitglieder. Bei der ersten legte er nochmals die statutarisch festgeschrieben Voraussetzungen für eine Freitodbegleitung dar und wollte wissen: „*Sind diese Bedingungen Ihrer Meinung nach beizubehalten oder liberaler zu definieren? Wenn Ja: Wo sehen Sie Handlungsbedarf? Und wo ziehen Sie die Grenzen?*"[120] Bei der dritten Frage[121] verweist der Vorstand darauf, dass EXIT „ihre früher ablehnende Haltung gegenüber Freitodbegleitungswünschen von so genannten polymorbiden älteren Menschen in letzter Zeit gelockert" habe und „heute auch jenen" helfe, die nicht an einer finalen Krankheit leiden, „aber wegen einer Vielzahl von Schmerzen und Gebrechen in ihrem Leben keinen Sinn mehr sehen" würden – worin das Leitbild bereits über die Statuten hinausgeht. Die Frage an die Mitglieder lautet, ob sie hierin „weiterhin große Zurückhaltung" bevorzugten und EXIT vor allem denjenigen Sterbehilfe leisten solle, die ein *medizinisches* Leiden aufwiesen, oder ob sie eine konsequentere Ermöglichung von Freitodhilfe wünschten.[122] Terminologisch, so wird an späterer Stelle genauer erläutert, bewegt sich die Diskussion dabei im „Spannungsfeld zwischen von EXIT praktizierter *Sterbehilfe* und von vielen

---

118 EXIT Deutsche Schweiz: Das EXIT-Leitbild. Selbstverantwortung im Leben und im Sterben, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 6f., hier S. 6 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 305.24).

119 Andreas Blum: Editorial, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 2 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

120 EXIT Deutsche Schweiz, Quo vadis?, 13 (Hervh. i. Orig.).

121 Die zweite Frage betrifft das Problem der Begleitung psychisch Kranker, die vierte das des Suizidtourismus (vgl. ebd.). Beide sind für das vorliegende Kapitel nicht von Relevanz und werden daher ausgespart.

122 Ebd.

gewünschter *Freitodhilfe*". Denn die Organisation würde gegenwärtig *ersteres* leisten, da sie Menschen dabei helfe, „sterben zu können, wenn die Lebensperspektive hoffnungslos, der Tod absehbar oder der Sterbeprozess bereits im Gange ist" – was „im Prinzip" noch immer gelte, „auch wenn wir die Praxis im Fall von polymorbiden Menschen inzwischen gelockert haben." Im Unterschied dazu umfasse Freitodhilfe

> wesentlich mehr, nämlich die Hilfe gegenüber einem urteilsfähigen Menschen, der nicht an einer in absehbarer Zeit zum Tode führenden Krankheit leidet und vielleicht noch Jahre leben könnte, der aber nicht mehr leben will, weil das Leben für ihn – aus Gründen, über die nur er selber zu urteilen hat – keinen Sinn mehr macht.[123]

Die Ergebnisse der Umfrage, zu der „über 330 Briefe und unzählige Telefonate" eingingen,[124] wurden in den nachfolgenden zwei Ausgaben des EXIT-Magazins besprochen. Bei der Frage zur „Liberalisierung der Bedingungen" antworteten 67.2 % mit Ja und 32.8 % mit Nein, bei der Frage „Konsequenter Schritt Richtung Freitodhilfe" sagten sogar 82.3 % Ja und nur 17.7 % Nein.[125] Blum konstatiert daher „eine starke Strömung innerhalb von EXIT, die Bedingungen und Kriterien für die von uns gewährte Hilfe liberaler, das heißt großzügiger zu definieren."[126] Betrachtet man die im EXIT-Magazin abgedruckten Stellungnahmen, so geht es den Mitgliedern wesentlich auch um eine Ausweitung des Selbstbestimmungsrechts gegenüber ethischen Sorgfaltskriterien. Die EXIT-Richtlinien, so ein Mitglied, würde „[e]in freier Mensch als Paternalismus und Bevormundung [empfinde[n]]." Und ein anderes befand: „Niemand hat mir vorzuschreiben, was ‚zumutbar' sei und was nicht. Ich erwarte daher von einer Organisation wie EXIT grundsätzlich uneingeschränkte Hilfe."[127] Der Vorstand erklärte sich „zu einer maßvollen Lockerung […] grundsätzlich bereit." Zugleich mahnte Blum jedoch an, „dass jede ‚Liberalisierung' ihre Grenze nicht

123 Dies.: „EXIT – quo vadis?" Traktandum 8, in: *EXIT INFO* 1/2003, S. 26f., hier 26 (Hervh. M. K.) (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-01_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

124 Hans Muralt: Protokoll der 21. Generalversammlung von EXIT-Deutsche Schweiz, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 3–7, hier 6 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

125 Ebd., 27.

126 Andreas Blum: Kommentar, in: *EXIT INFO* 1/2003, S. 28 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-01_web.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23).

127 EXIT Deutsche Schweiz: „EXIT – quo vadis?" Mitglieder-Reaktionen auf die Umfrage, in: *EXIT INFO* 2/2003 S. 10–12, hier 10f. (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 12.2.23).

nur dort findet, wo sie in Konflikt gerät mit geltendem Recht; sie ist in jedem Fall auch dort abzulehnen, wo sie zu weit geht und damit die von EXIT zurückgewonnene Glaubwürdigkeit in Frage stellt."[128] So habe der Vorstand zwar „Verständnis für das Anliegen", wieder „kämpferische[r]" aufzutreten, doch sei auch Vorsicht geboten: „Wenn wir die öffentliche – und vor allem auch die veröffentlichte – Meinung durch eine zu forsche Gangart provozieren, schaden wir der Sache."[129] Denn „[n]ur mit einem behutsamen Vorgehen, das Rücksicht nimmt auf das gesellschaftliche Umfeld, wird es gelingen, unsere Zielsetzung – die Respektierung des autonomen Gewissensentscheids jedes urteilsfähigen Menschen im Hinblick auf seinen eigenen Tod – durchzusetzen."[130] Bestätigt sieht sich der Vorstand durch die Umfrage darin, dass „EXIT bewusst einen konsequenten Schritt weg [macht] von der Sterbehilfe hin zur Freitodhilfe", wobei „[d]er betroffene Mensch – und nur er allein – […] darüber entscheiden [soll], wann sein Leben für ihn zur ‚unerträglichen', respektive ‚unzumutbaren' Belastung wird."[131] Dasselbe Bild habe sich an einer EXIT-Tagung gezeigt, an der die Ergebnisse diskutiert wurden und „man sich mehrheitlich einig [war], dass Altersmorbidität, verbunden mit einem stabilen Freitodwunsch, als Begründung genügt, um Sterbehilfe zu leisten. Das gilt auch für einen so genannten Bilanzsuizid."[132]

Hinsichtlich des Leidens, das zu einer Freitodhilfe berechtigen soll, hält sich der Vorstand in der Defensive. Zuallermeist führt er die Polymorbidität an, an einer Stelle auch Alzheimer-Erkrankungen. Formulierungen wie „in erster Linie" oder „zum Beispiel"[133] legen jedoch nahe, dass damit nicht alle vorstellbaren Gründe abgedeckt sind. Deutlicher wird ein Mitglied in seiner Stellungnahme. Er selbst sei „nicht ernstlich krank und […] noch einigermaßen selbständig, wenn auch mit verschiedenen Schmerzen belastet." Was jedoch „[v]iel schlimmer" sei, sei „die Einsamkeit, das Alleinsein. Niemand hat Zeit und Verständnis für alte Menschen. Ich hoffe sehr, dass EXIT die Bestimmungen für einen freiwilligen Freitod alter Menschen erweitert."[134]

---

128 Andreas Blum: „EXIT – quo vadis?" Stellungnahme des Vorstandes, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 13–15, hier 13 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

129 EXIT Deutsche Schweiz, Traktandum 8, 26.

130 Blum, Stellungnahme, 13.

131 Ebd., 15.

132 EXIT Deutsche Schweiz.: Liberalisierung der Sterbehilfe? EXIT-Tag in Solothurn vom 15. März 2003, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 8f., hier 8 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 12.2.23).

133 Blum, Kommentar, 28.

134 EXIT Deutsche Schweiz, Mitglieder-Reaktionen, 11.

Auch wenn das Mitglied durch seine Altersbeschwerden das in der EXIT-Praxis inzwischen zulässige Kriterium der Polymorbidität erfüllt, benennt es doch ein anderes Leiden als zentralen Faktor: nämlich ein *soziales* bzw. *existenzielles*.[135] EXIT dagegen erklärt ein solches Leiden nicht explizit zum legitimen Grund für eine Freitodbegleitung – wenngleich sich ihre affirmative Berichterstattung über das Solothurner Ehepaar entsprechend lesen lässt –, und es ist gut denkbar, dass diese Zurückhaltung mit der angemahnten „Rücksicht […] auf das gesellschaftliche Umfeld"[136] erfolgt, auf „die öffentliche – und vor allem auch die veröffentlichte – Meinung"[137]. Denn wie die zitierte Studie im allerletzten Satz des Fazits nochmals kritisch betont, leistete EXIT in den untersuchten Fällen Sterbehilfe „not only for people suffering from serious medical *but from difficult social conditions*, as well".[138] Dabei war auch wiederholt der vom Mitglied beklagte Faktor der *Einsamkeit* und des *Alleinseins* in spezifischer Weise ausschlaggebend. Denn in fünf Fällen (12 %), so die *NZZ*, sei der Todeswunsch durch den „Verlust eines geliebten Menschen" entstanden.[139] Die Betroffenen – so der Wortlaut der Studie – „had unequivocally declared", dass ihr „motive for the wish to die" darin bestanden habe, dass sie „were suffering *from a social loss or the fear of such a loss*".[140] Auf der einen Seite also führte das existenzielle Leiden am *erlebten* Verlust zum Suizid, was mitunter zu der von der Studie konstatierten „Übervertretung von älteren verwitweten Frauen" beigetragen haben dürfte: 16 Sterbewillige — also 37 % aller untersuchten Fälle — waren weiblich, „älter als 65" und hatten „ihren Partner verloren" (ihnen ist mit „Verwitwete Frauen" sogar ein eigener Zwischentitel im *NZZ*-Artikel gewidmet).[141] Auf der anderen Seite beschreibt die Studie auch einen konkreten Fall, bei dem das existenzielle Leiden am *drohenden* Verlust zum Sterbeverlangen führte: „A couple who wanted to commit suicide together had declared their wish to ‚fall asleep' together. The 72 year-old wife was

135 Die geschilderten Gründe des EXIT-Mitglieds entsprechen den Kategorien „loneliness" und „loss of social significance", die die Genfer Studie (vgl. Kap. 2.2) als Ausprägung des existenziellen Leidens identifizierte (Gaignard u. Hurst, Qualitative study, 3).

136 Blum, Stellungnahme, 13.

137 EXIT Deutsche Schweiz, Traktandum 8, 26.

138 Freia et al., Assisted suicide, 380 (Hervh. M. K.).

139 Niederer, Exit, 7.

140 Freia et al., Assicted suicide, 379.

141 Niederer, Exit, 7. Dazu hält die Studie fest: „The strong over-representation of women above 65 years of age cannot be explained merely by the putative greater risk of the elderly contracting a serious or lethal illness, it must be kept in mind, that of the 18 who had lost their spouse, among the 43 EXIT-cases, 16 were women over the age of 65 years." (Freia et al., Assisted suicide, 379).

in the terminal state of cancer, the husband was afraid of being dependent on others after the death of his wife."[142]

Auch die *NZZ* streicht den Fall dieses „Ehepaar[s]" heraus, das „zusammen sterben [wollte], weil die 72-jährige Frau unter Krebs im Endstadium litt und ihr Ehemann Angst hatte, nach dem Tod seiner Frau von andern abhängig zu werden."[143] Die Parallelen zum Inhalt des Films von Kempf und Preuss sind offensichtlich, ebenso wie zu dem nur drei Monate nach der Studie medial aufgegriffenen Fall des Solothurner Ehepaars. Im Unterschied zu letzterem jedoch, bei dem die Romeo-und-Julia-Referenz sowohl in der *Solothurner Zeitung* als eben auch dem EXIT-Magazin einer affirmativ-romantisierenden Lesart dienen und Verständnis für ein Sterben aus existenziellem Leiden schaffen soll, ist der entsprechende Fall in der Studie Teil der scharfen Kritik an EXIT, fahrlässig zu agieren und die eigenen ethischen Richtlinien zu verletzen, indem sie Gesunden Sterbehilfe leisten und Sterbewünsche nur unzureichend prüfen würde. Diese beiden gegensätzlichen Beurteilungen eines im Kern jeweils vergleichbaren Szenarios bilden den diskursiven Hintergrund des Kurzfilms von Kempf und Preuss. Dass sich eine solch zwiespältige Haltung auch in diesem niederschlagen könnte, lässt Preuss' parodistisch anmutende Formulierung von „Roméo et Juliette *à la maison de retraite*" zumindest erahnen. Und tatsächlich: Der Kurzfilm hinterlässt trotz des friedvollen Schlusstableaus auch ein beklemmendes Gefühl. Sehen wir uns nun genauer an, in welcher Weise er diese Ambivalenz zur Darstellung bringt.

4.2.2 *Zwischen Bemächtigung und Behüten – Ambivalenz des Liebestods*

4.2.2.1 Asymmetrisches Machtverhältnis: In den Tod genötigt?

Die mediale Bezugnahme auf Romeo und Julia stilisiert den Doppelsuizid des Solothurner Ehepaars also zum romantischen Liebestod, der wiederkehrende Verweis auf den *gemeinsam* geschlossenen Pakt insinuiert den deckungsgleichen Willen beider Partner, er suggeriert die symmetrische Reziprozität sowohl des Sterbevorhabens als auch der Paarbeziehung – ganz im Sinne ihres romantischen Ideals. Im Gegensatz dazu wirkt das Geschehen im Kurzfilm von Kempf und Preuss auf den ersten Blick hochproblematisch: Der gemeinsame Tod, den das schrullige alte Paar stirbt, wird von Erika offenbar mehr oder weniger im Alleingang vorangetrieben, der gezeigte ‚Liebestod' erscheint nicht als romantischer Akt paarbezogener Selbstbestimmung, sondern als das einseitige Projekt einer unheilbar kranken Frau, die ihren gesunden Mann mit sich in den Tod nehmen möchte und nachgerade in den Suizid nötigt. Fragt

142 Ebd., 378.
143 Niederer, Exit, 7.

man nach der Beschaffenheit ihrer Beziehung, offenbart sich ein vom romantischen gleichsam deviantes Liebesmodell. Denn während im romantischen Ideal die zwei Menschen, die zusammengefunden haben, ihre Individualität in der Einheit nicht nur bewahren, sondern sie darin überhaupt erst ausbilden, legt der Film seinen Finger problematisierend auf die Gefahr, dass der Einheitsgedanke in das kippt, was als *Fusions-* oder *Verschmelzungsmodell* bezeichnet wird und „Liebe als Verschmelzung mit dem anderen zu einer Einheit" versteht.[144] Das Modell, so die Philosophin Angelika Krebs, „findet seine klassische Formulierung im Kugelmenschenmythos des Aristophanes in Platons *Gastmahl*", eine „zeitgenössische Variante […] vertritt der amerikanische Philosoph Robert Solomon". In einer metaphorischen Lesart des Kugelmenschenmythos ortet Krebs durchaus „wichtige Einsichten", die auch das romantische Ideal postuliert: „Dass es für Liebe zwei braucht, dass wir eine soziale Natur haben und insofern Mängelwesen sind". Doch bestehe, so Krebs weiter, das „Hauptproblem" des Fusionsmodells darin, dass es „der Autonomie und Individualität der Einzelperson nicht gerecht" wird.[145] Es „arbeitet mit einer zu primitiven Vorstellung von menschlicher Einheit oder Gemeinschaft", die es als „vorpersonal oder regressiv [begreift], als Zurück zu einem seligen Zustand der Ganzheit." Es fasst „den Liebenden" „als einen, der den anderen einnehmen, aufsaugen, besitzen will oder von ihm eingenommen, aufgesaugt, besessen werden will."[146] Doch sei Liebe

> eine Verbindung von zwei autonomen Personen, in der jede der beiden unvertretbar die Verantwortung für sich selbst und für das Gemeinsame trägt. Mit der Vermischung oder Auflösung der Ich-Grenzen ist zudem die Gefahr der Unterdrückung, der Ausbeutung und, im schlimmsten Fall, des Mordes „im Namen der Liebe" der […] schwächeren Partei gegeben.[147]

Auch Susanne Schmetkamp weist darauf hin, dass der „Verschmelzungsgedanke […] die Gefahr der Auflösung der einzelnen Individuen in der Liebesbeziehung birgt, oder die Gefahr, dass sich ein Partner des anderen bemächtigt."[148] Und genau dies geschieht im Film von Kempf und Preuss: In Erikas Vorstellung ist Ruedis Individualität in der Einheit der Paarbeziehung

144 Krebs, Philosophie, 13.
145 Ebd., 50.
146 Ebd., 13f.
147 Ebd., 50.
148 Susanne Schmetkamp: Liebesleben. Über das Verhältnis von Liebe und Achtung, in: Angelika Krebs et al. (Hg.): *Ethik des gelebten Lebens. Basler Beiträge zu einer Ethik der Lebensführung*, Zürich: Pano-Verlag 2011, S. 111–138, hier 123.

aufgelöst, sein Wille ihrer fixen Idee untergeordnet, mit dem gemeinsamen Sterben das ihnen verheißene Schicksal zu erfüllen. Denn wie tief sie die Vorstellung verinnerlicht hat, dass ein gemeinsamer Tod das folgerichtige Ende ihrer Liebesgeschichte ist, zeigt sich etwa, wenn die Sterbehelferin sie fragt: „Sie sind also immer no sicher, dass Sie hüt wänd gah?“[149] Lapidar verweist Erika auf die Liebesdimension ihres Vorhabens, als mache dies jede weitere Erklärung obsolet: „Hüt isch eusän Hochzigstag.“[150] Sie hat sich richtiggehend in die Vision eines Liebestodes verbissen, sodass sie ihren Mann, der jünger[151] und im Gegensatz zu ihr gesund ist, blindlings darin einschließt. Dadurch entmündigt sie ihn in Bezug auf seinen Tod und fühlt sich berechtigt, für ihn das Reden zu übernehmen, wie sie es während des gesamten Films tut.[152] So etwa, als die Sterbehelferin sich nach Ruedis Bereitschaft erkundigt: „Und Ihre Maa isch au immer no sicher, dass er mit ihnä zämä …“[153] Doch Erika fällt ihr ins Wort: „Wüssed Sie, jetzt hämer füfzg Jahr immer alles zämä gmacht, mir beidi. Jetzt machemer au zämä Schluss.“ (01:52–02:08)[154/155] Die Frage nach Ruedis individueller Bereitschaft übergeht sie geflissentlich, indem sie sie mit dem Verweis auf *ihr geteiltes Leben* beantwortet. Sie bringt damit zum Ausdruck, dass es dieses Leben bis zum allerletzten Schritt nur als *gemeinsames* geben kann, womit sie den doppelten Liebestod zur unvermeidlichen Konsequenz stilisiert. Erikas Replik erinnert frappant sowohl an den Wunsch des Solothurner Ehepaars (*„Wir sind unser ganzes Leben zusammen gewesen und wollen auch gemeinsam gehen“*[156]) als auch an denjenigen Philemons: „Und da wir all unsere Jahre in Eintracht gelebt haben, möge beide dieselbe Stunde hinraffen.“ (OM 8, 708–710). Auch die musikalische Untermalung des Doppelsuizids mit dem Song *Love Letters* betont diesen Aspekt. Indem Musik in Filmen „als

149 „Sie sind also noch immer sicher, dass Sie heute gehen wollen?“

150 „Heute ist unser Hochzeitstag.“

151 Wir erfahren das Alter der Figuren nicht. Die Besetzung der Rollen legt dies jedoch nahe: Walo Lüönd ist zum Drehzeitpunkt mit 75 Jahren sieben Jahre jünger als die bereits 82-jährige Stephanie Glaser.

152 Sie ist es zu Beginn, die das Telefon abnimmt, das im Off klingelt. Und auch während des gesamten Films wird sie nicht nur mehrheitlich das Sprechen übernehmen, sondern auch das Sagen haben.

153 „Und Ihr Mann ist auch noch immer sicher, dass er mit Ihnen zusammen …“

154 „Wissen Sie, jetzt haben wir fünfzig Jahre immer alles zusammen gemacht, wir beide. Jetzt machen wir auch zusammen Schluss.“

155 Sie tut es bereits in der Exposition, wenn sie ihrer Tochter antwortet: „Dä Vater? Ja was söll er scho sägä, kännsch ja dä Vater.“ [„Der Vater? Nun, was soll er schon sagen, du kennst den Vater ja.“] Es folgt eine kurze Stille, während der sich die Tochter vermutlich nach seinem Willen erkundigt: „Ja natürli wot er immer na.“ [„Ja natürlich will er immer noch.“].

156 Hänggi, Romeo und Julia, 18 (Hervh. i. Orig.).

selbstständige Mitteilungsebene (Soundtrack) zu den Bildern" tritt, kann sie „Bedeutungen akzentunieren", „das visuell Gezeigte mit emotionalen Qualitäten versehen und in spezifischer Weise interpretieren."[157] Im Kurzfilm von Kempf und Preuss ruft der Einsatz von *Love Letters* die Liebesdimension ganz offensichtlich auf: Einerseits durch den Song selbst bzw. seine Zugehörigkeit zur Gattung des Liebeslieds, andererseits durch Erikas Bezeichnung des Stücks als ‚unsere Platte' und damit seine narrative Einbindung in die ganz intim-persönliche Liebesgeschichte des Paares. Doch zeigt sich auch hier, dass es *Erika* ist, die diese Dimension bemüht: Sie ist es, die Ruedi dazu auffordert, ‚unsere Platte' aufzulegen – nicht etwa eine auktoriale Erzählinstanz, die das Lied aus dem Off einspielen und so filmdramaturgisch die Liebe als Handlungsmotiv der Figuren affirmativ zum Ausdruck bringen würde –, was abermals *Erikas* unbedingten Willen unterstreicht, dem Tod diese Dimension zu verleihen: Sie gibt den Ton an, während sie Ruedi für ihre Liebestodvision instrumentalisiert. Tatsächlich wirkt ihr Gatte in dieser vermeintlich hochromantischen Szene wie ein Gefangener ihres Plans. Als Erika an die Schwelle zum Wohnzimmer tritt, wo er soeben die Platte aufgelegt hat, tut sie dies zunächst in unscharfer Einstellung im Hintergrund. Im Vordergrund sehen wir Ruedi in Großaufnahme, mit nachdenklicher, ja bitterer Miene, seine Frau einige Meter entfernt in seinem Rücken. Als er sich umdreht, erkennen wir, dass er vor einem Fenster steht, dem er zuvor das Gesicht zugewandt hatte. Das Fenster aber gibt den Blick nach draußen nicht frei, da die zugezogenen Gardinen nicht transparent sind, sie weisen zudem ein Gittermuster auf, das an einen Käfig erinnert.[158] Ebenso ist in Erikas Hintergrund eine durch die zugezogenen Gardinen undurchsichtige Fensterfront zu sehen (KE 03:00–04:07).[159] Der Eindruck eines *Huis clos*, der bereits durch die Begrenzung des Schauplatzes auf die Wohnung entsteht, wird visuell und metaphorisch verstärkt durch die fehlende Sicht ins Freie: Für Ruedi gibt es aus der Situation kein Entrinnen. Und so bleibt wenige Momente später auf dem Sofa,

157 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Mit 26 Abbildungen*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012, S. 96.

158 Ein solches Muster weist auch der Pyjama auf, den Ruedi trägt, und zwar gegen seinen Willen. Zu Beginn der Komplikation maßregelt Erika ihn, weil er fragt, ob er wirklich im Pyjama sterben müsse. Er hätte sich wohl lieber elegant gekleidet, denn in der Exposition sahen wir, wie er eine Anzugshose mit Fusselrolle reinigt.

159 Bereits zu Beginn des Films zeigt die Kamera in unscharfer Einstellung Gardinen und/oder Vorhänge. Auch in allen anderen Szenen, in denen Fenster zu sehen sind, bleibt uns wegen der Gardinen der Blick ins Freie verwehrt. So bereits zu Beginn, als Ruedi nachdenklich rauchend im Wohnzimmer sitzt, oder als er sich im Nebenzimmer umzieht, ebenso in der Küche, wo die drei Figuren am Tisch sitzen.

im Abschnitt der Peripetie, selbst sein vehementer Protest gegen den Suizid fruchtlos, wenn Erika ihn an ihre Abmachung erinnert: „Mir händ's doch zämä beschlossä."[160] So sieht es Ruedi aber keineswegs: „Zämä bschlossä", äfft er ihre Worte nach, um fortzufahren: „Ich muäs no nid stärbä. Ich bi jo nid dä, wo Chräbs het."[161] Er verweist damit auf den Umstand, dass sie beide spätestens jetzt biografisch an einem Punkt angelangt sind, an dem sich ihre Leben nicht (mehr) deckungsgleich verhalten: Erika ist sterbenskrank, Ruedi ist es nicht, wodurch die vermeintlich absolute Symmetrie der romantischen Paarbeziehung und des gemeinsam getroffenen Entschlusses zum Suizid in eine Schieflage gerät. Doch Ruedis argumentativer Einwand, dass es für ihn als autonomes Individuum ein Leben jenseits der Beziehung gebe, in dem ihm medizinisch gesehen noch einige Jahre beschieden sein dürften, kann in Erikas hermetischem Gedankengebäude keine Gültigkeit haben und prallt an ihrer Vorstellung einer Schicksalseinheit ab: „Was wetisch du a wellä mache ohni mi?"[162] Nicht *Ruedis* Angst vor dem Verlust seiner *raison d'être*, vor der „Hälftigkeit des Lebens", wird damit zum Ausdruck gebracht, sondern es ist *Erika*, die das in der Denkfigur des Liebestodes charakteristische existenzielle Leiden auf ihn projiziert und es ihm einzureden sucht, was vielmehr *ihrer eigenen* existenziellen Angst vor einem einsamen Sterben geschuldet sein dürfte. Darin gleicht sie dem sterbenskranken Felix aus Schnitzlers Novelle *Sterben*, der seine gesunde Partnerin Marie mit zunehmender Todesangst auf immer tyrannischere Weise für ein gemeinsames Sterben gewinnen möchte, nachdem sie ihm nach seiner Tuberkulosediagnose ein solches zwar versprochen hatte, mit dem Näherrücken des Todeszeitpunkts jedoch zunehmend den Wunsch zum Weiterleben verspürt. Erika agiert in *Exit* zwar keineswegs so wahnhaft und grausam fordernd wie Schnitzlers Felix, und doch greift auch sie, da Ruedi weiterhin keinerlei Bereitschaft signalisiert, zum äußersten ihr zur Verfügung stehenden Mittel: zur Manipulation. Nach ihrer jahrzehntelangen Beziehung kennt sie ihn gut genug, um zu wissen, wie sie handeln muss, um ihren Willen durchzusetzen. Sie weiß offenbar, wie abhängig er von ihrem Wohlwollen ist, wie wichtig es ihm ist, ihr alles recht zu machen. In einer ostentativen Trotzreaktion trinkt sie das Sterbemittel, um ihn unter massiven Druck zu setzen (KE 04:41–06:36). Mit Erfolg. Ruedis letzte Worte im Film machen deutlich, dass er das Barbiturat ihr zuliebe trinkt, wenn er sich zu ihr ins Bett legt, ihre Hand in seine nimmt und sie fragt: „Bisch jetzt

160 „Wir haben es doch zusammen beschlossen."

161 „Zusammen beschlossen. Ich muss noch nicht sterben. Ich bin ja nicht derjenige, der Krebs hat."

162 „Was würdest du auch ohne mich tun wollen?"

nümä bös?"[163] Erikas Antwort – es sind nun auch ihrerseits die letzten Worte – ist wiederum ein Befehl, wenngleich ein sanft formulierter: „Hör jetzt uf redä, Ruedi."[164] Während des Satzes entwindet sie ihre Hand den seinen und legt sie obenauf, wo sie während des Schlusstableaus bis zum Abspann ruhen bleibt – eine letzte Geste der Dominanz[165] (KE 08:36–08:52). Und so wird denn auch ihr Name laut sprechend: ‚Erika', die weibliche Form zu ‚Erik', gebildet aus den altnordischen ‚aen' (‚allein') und ‚rikr' (‚Herrscher'): ‚die Alleinherrscherin'.

Bei seiner Auseinandersetzung mit dem Liebestodmotiv, das Drehbuchautor Preuss dem Kurzfilm durch die Shakespeare-Referenz paratextuell unterlegte, verweigert sich *Exit* also einer romantisierenden Darstellung, wie sie dem Doppelsuizid des Solothurner Ehepaars medial zuteilwurde. Durch das für die Rezipierenden irritierende Machtgefüge in der Beziehung von Erika und Ruedi eröffnet der Film vielmehr eine problematisierende Perspektive auf den vermeintlich *gemeinsam* getragenen Entschluss zum Suizid – was umso eklatanter wird durch dessen Verortung im Kontext organisierter Sterbehilfe. Denn auch diesbezüglich unterscheiden sich die Situationen von Erika und Ruedi markant. Zwar ist es nicht viel, was der Kurzfilm über Erikas Leiden preisgibt, durchaus genug jedoch, um ihren Sterbewunsch für die Rezipierenden nachvollziehbar zu motivieren: allem voran durch die Tatsache ihrer Krebserkrankung, sowohl zur Entstehungs- und Veröffentlichungszeit des Films als auch heute in der Schweiz der häufigste Grund für die Inanspruchnahme einer Suizidbegleitung (vgl. Kap 2.2). Vor dem Hintergrund der damaligen Sterbehilfepraxis legitimiert Erikas Erkrankung zusammen mit ihrem im Film wiederholt zum Ausdruck gebrachten autonomen Sterbewunsch die Begleitung durch die fiktive Organisation. Deren Dienste werden dabei als überaus wertvolle Hilfeleistung gestaltet, wenn Erika die Vorbehalte der Tochter in der Exposition als unbegründet abtut: „Äh, was söll denn scho passiere. Lueg: Die Sterbebegleiterin chunnt jetzt denn da ane […]. Ja und die git eus denn das Mitteli, und dänn schlafemer eifach i, fertig."[166] Ja was soll denn schon passieren – außer dass sie stirbt? Diese in anderem Kontext makaber anmutende Aussage offenbart, dass Erika nicht den Tod *an sich* fürchtet,

163 „Bist du jetzt nicht mehr wütend?"

164 „Hör' jetzt auf zu reden, Ruedi."

165 Dass Erikas Hand an ihrem Sterbetag, der zugleich ihr Hochzeitstag ist, auf Ruedis Hand liegt, ruft assoziativ den traditionellen Hochzeitsbrauch auf, der derjenigen Partei das Sagen in der Ehe zuspricht, deren Hand beim Anschneiden des Hochzeitskuchens obenauf liegt.

166 „Ach, was soll denn schon passieren. Schau: Diese Sterbebegleiterin kommt jetzt dann hier her […]. Ja und gibt und dann das Mittelchen, und dann schlafen wir einfach ein, fertig".

sondern die *Art des Sterbens*, die ihr drohen würde, könnte sie nicht auf die Dienste der Organisation zählen: ein passiv-fremdbestimmter, von invasiv-medizinischen Geräten abhängiger Krankenhaustod („im Spital umeliege, mit Schlüüch i dä Lungä“[167]). Stattessen ermöglicht ihr die Organisation das, was viele Menschen unter einem ‚guten Tod‘ verstehen und Ausdruck der im EXIT-Leitbild betonten „humane[n] Sterbekultur“ ist: ein *selbstbestimmtes* sowie (ausgedrückt durch die Euphemismen des „Mitteli“ und ‚Entschlafens‘) *sanftes* Sterben *in den eigenen vier Wänden*. So ist zu Beginn des Kurzfilms denn auch alles vorbereitet, die Wohnung geputzt (ehe das Telefon in der Exposition klingelt, hören wir für wenige Sekunden den Staubsauber) und aufgeräumt – das Leben gleichsam ordentlich abgeschlossen: Die Sterbehelferin kann empfangen werden und das „Mitteli“ bereitstellen.

Nun hat Frau Schmid das Natrium-Pentobarbital aber eben nicht in einfacher, sondern in doppelter Ausführung dabei, denn Erika stirbt nicht allein, ihr Gatte geht gemeinsam mit ihr in den Tod. Anders als seine krebskranke Frau ist er jedoch vollkommen gesund. Die Sterbehelferin hätte ihm das todbringende Mittel gemäß den Bedingungen, wie sie die reale Organisation EXIT definierte, daher niemals aushändigen dürfen: Weder liegt bei ihm ein unerträgliches Leiden an Krankheit oder Behinderung vor, noch finden sich Anzeichen auf etwaige Altersbeschwerden. Die reale Organisation EXIT äußerte sich in ihrer Kurznotiz zum Film nicht zu diesem Umstand, zumindest nicht explizit. Vor der Diskursfolie seiner Entstehungszeit aber lässt sich die Anordnung im Kurzfilm *Exit* als Ausgestaltung der Kritik lesen, mit der sich die reale Organisation damals öffentlich konfrontiert sah. Denn durch Ruedis fehlende Krankheit knüpft der Film diskursiv an den von der medizinethischen Studie bzw. der *NZZ* kritisierten Umstand an, dass EXIT gegen die eigenen Sorgfaltskriterien verstoße, indem sie *gesunden* Menschen in den Tod helfe. Dies spitzt er weiter dadurch zu, dass er auch das Vorliegen eines *autonomen* Sterbewunschs, wie EXIT ihn im Leitbild als weitere Bedingung an eine Sterbebegleitung knüpft, infrage stellt. Denn während ein solcher im Fall der entschieden auftretenden und unmissverständlich sich erklärenden Erika offenkundig gegeben ist – weshalb EXIT im Film wohl auch einen Beitrag zum „öffentlichen Verständnis der Selbstbestimmung“ gesehen hat[168] –, kann bei Ruedi auf den ersten Blick keine Rede sein von der „Selbstbestimmung“, wie EXIT sie ihren Mitgliedern zu ermöglichen erklärt. Es ist nichts zu erkennen von dem im Leitbild behaupteten Umstand, „Mitglieder auf deren ausdrücklichen Wunsch“ beim Suizid zu assistieren, also „[i]m Falle eines autonom gefällten Entscheides,

167 „im Krankenhaus herumliegen, mit Schläuchen in der Lunge“.
168 EXIT Deutsche Schweiz, „Servus“, 43.

aus dem Leben scheiden zu wollen".[169] Und so dürfte die Tatsache, dass EXIT im Film auch eine *kritische* Perspektive auf das eigene Tun ortete, insbesondere der dargestellten Fahrlässigkeit der Sterbehelferin geschuldet sein, die mitverantwortlich dafür ist, dass Erika ihren gesunden, aber emotional von ihr abhängigen Gatten in den Suizid nötigt: Kein einziges Mal fragt Frau Schmid Ruedi direkt nach seinem Willen. Lediglich bei Erika erkundigt sie sich nach seiner Bereitschaft, zaghaft jedoch, ohne auf einer eigentlichen Antwort zu bestehen. Dies ist hochproblematisch, gerade vor dem realweltlichen Hintergrund, dass sich bei Paarsuiziden häufig solche asymmetrischen Machtverhältnisse finden: „Die meisten Suizidpakte werden zwischen einem dominanten und einem ‚abhängigen' Menschen geschlossen."[170] Doch statt dahingehend geschult zu sein oder dafür ein Gespür zu haben, übernimmt die Sterbehelferin die Machtdynamik des Paars, sie entmündigt Ruedi dadurch auch ihrerseits. Ihr dilettantisches Auftreten legt zudem nahe, dass sie seinen Sterbewunsch auch im Rahmen der (im Film nicht gezeigten) Vorabklärungen nur unzureichend prüfte, dieser nie gefestigt war und er zu keinem Zeitpunkt intrinsisch und autonom handelte. Im Film bleibt Ruedi denn auch stumm, als Frau Schmid auf Erikas Erklärung, *sie beide* wären nun bereit, nachfragt: „Sicher?" Nicht nur handelt es sich bei Ruedis zaghaftem Nicken nicht um das erforderliche ethische Sorgfaltskriterium eines *ausdrücklich geäußerten* Sterbeverlangens. Frau Schmid hätte anhand seiner Mimik zudem spätestens hier auf seine Zweifel aufmerksam werden müssen. Die Rezipierenden, die in der in Nah- und Großaufnahme gestalteten Szene gleichsam mit am Tisch sitzen, haben sein Unwohlsein längst erkannt (KE 02:37–02:58). Die Sterbehelferin hat aber auch dafür keine Sensibilität, sie stellt dem Paar die Gläser mit dem tödlichen Mittel bereit, ohne sich Gewissheit über den Sterbewillen *beider* Partner verschafft zu haben. Und allerspätestens an dem Punkt, an dem Ruedi seinen Willen erstmals explizit kundtut und sagt, er wolle nicht sterben, hätte sie eingreifen und die Situation unter ihre Kontrolle bringen müssen. Doch Frau Schmid erweist sich von der Dynamik des Ehepaares hoffnungslos überfordert, die Situation läuft komplett aus dem Ruder, sodass nicht nur Ruedi sein Leben im Affekt beendet – er trinkt das Mittel unter enormem emotionalem Druck, weil seine Frau in wenigen Minuten sterben wird –, sondern dass auch Erika, bei der immerhin *zuvor* ein wohlerwogenes und dauerhaftes Sterbeverlangen gegeben war, im entscheidenden Moment nicht eigentlich

169 Dies., Leitbild, 6.

170 Esther Diener-Morscher: Wenn Ehepaare gemeinsam ein Ende setzen, in: *Berner Zeitung*, 9. März 2014 (www.bernerzeitung.ch/leben/gesellschaft/wenn-ehepaare-gemeinsam--ein-ende-setzen/story/24507314, letzter Zugriff: 26.6.22).

autonom handelt, sondern ihr Leben, getrieben durch die entgleiste Situation, in einer emotionalen Kurzschlussreaktion beendet.[171]

In verdichteter Form agiert die fiktive Organisation im Film von Kempf und Preuss also in genau der ethisch problematischen Weise, wie es die Studie für das Tun der realen Organisation beanstandete: Sie hilft nicht nur einem gesunden Menschen in den Tod, sondern hat es zudem unterlassen, seinen Sterbewunsch genauer zu prüfen, wobei sich gerade auch die figurale Repräsentantin der Organisation höchst dilettantisch erweist und der Film dadurch das Votum des EXIT-Vorstandsmitglieds Andreas Blum konterkariert, der im *NZZ*-Artikel den Vorwürfen der Studie damit begegnete, dass er die Wichtigkeit „der Selektion und der fachlichen Weiterbildung der Sterbebegleiter" betonte.[172] Die Zulässigkeit eines assistierten Paarsuizids im Falle eines existenziellen Leidens, das EXIT im Fall des Solothurner Ehepaars als Sterbemotiv affirmativ kommentierte, wird in dieser Lesart unterminiert. Der Film wirft aber noch ein anderes Licht auf die Beziehung des Ehepaars: Zum einen, gewissermaßen buchstäblich, in farbdramaturgischer Hinsicht, zum anderen durch die *Love-Letters*-Szene sowie das Schlusstableau.

4.2.2.2 Vor existenziellem Leid bewahrt?

Der Einsatz von Farbe ist in Filmen ein wichtiges visuelles Stilmittel, um eine bestimmte Atmosphäre und Wirkung zu erzeugen. So etwa durch „Ausdrucksfarben, die eine ‚emotiv-affektive Assoziativität' […] besitzen, also bestimmte emotionale Anmutungen" bei den Rezipierenden „auslösen können". Auch sind Farben als „Zeichen" in einem semiotischen Sinn zu verstehen, deren Bedeutung nicht von vornherein festgeschrieben ist, sondern die in Filmen dadurch „zur Bedeutungsproduktion beitragen", dass sie als kulturelle Codes „wirksam" werden: „Über ihre Wirksamkeit entscheidet der Kontext, in dem sie […] in Erscheinung treten".[173] In *Exit* folgt die Farbgestaltung einem monochromen Konzept, bei dem das Filmbild durchgehend in einem goldigen bis roségoldigen Ton gehalten ist, der sich den warmen Farben zurechnen

171 Dadurch wird ein weiteres EXIT-Sorgfaltskriterium verletzt, wie es damals im Leitbild zwar noch fehlte, heute aber explizit festgehalten ist: Die Organisation begleitet Sterbewillige nur dann in den Tod, wenn sie „nicht aus dem Affekt handelt", sondern der Sterbewunsch wohlerwogen und dauerhaft ist. (EXIT Deutsche Schweiz: *Voraussetzungen einer Freitodbegleitung mit EXIT*, ohne Datum (www.exit.ch/freitodbegleitung/voraussetzungen-einer-freitodbegleitung/, letzter Zugriff: 7.2.23)).

172 Niederer, Exit, 7.

173 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 45 u. 114.

lässt.[174] Das Filmbild ist zudem entsättigt, was eine sanfte, unaufdringliche Wirkung hat, der Helligkeitsgrad ist mittig, weder düster noch grell. Durch die Farbgestaltung – denn auf sie hat Erika als intradiegetische Figur, anders auf das Abspielen des Liebesliedes, keinen Einfluss – vermittelt die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz[175] eine Wärme, Sanftheit und Harmonie des Geschehens. Indem sie den Suizid in ein *goldenes Licht* taucht, schreibt sie diesem, der ja am *goldenen* Hochzeitstag stattfindet, die Liebesdimension ein, verstärkt durch den Einschlag des klassisch die Liebe codierenden Rosés, und insinuiert so die tiefe affektive Verbundenheit des Paars. Eingedenk der Tatsache, dass „die Kamera auktoriale Züge [besitzt]" und eine auktoriale Erzählinstanz ihre „erzählerischen Strategien" jeweils „[m]it dem Wissen um die Gesamtheit der Geschichte entwickelt",[176] stellt sich die Frage: Weiß sie also, dass der doppelte Liebestod, der in der konkreten Situation wie gezeigt zweifelsohne problematisch zustande kam, als Konsequenz eines geteilten Lebens letztlich auch für Ruedi der richtige Schritt war, so wie Erika es geltend machte?

Dies wird weiter durch die *Love-Letters*-Szene nahegelegt. Wie gezeigt, bindet Erika den Song durch die Bezeichnung als ‚unsere Platte' in ihre Liebesgeschichte ein, was vertieft wird durch die szenische Umsetzung. Ehe sie, von der Küche herkommend, das Wohnzimmer betritt, in dem Ruedi die Platte soeben aufgelegt hat, schmiegt sich Erika in koketter Pose an die Trennwand, die sie mit den Händen umfasst, den Kopf an die obere gelehnt. Die mehrsekündige Nahaufnahme erinnert an eine Kino-Ästhetik der 1950er Jahre und

174 Die warmen Farben – „Rot, Orange, Gelb" – „liegen auf der linken Seite des sichtbaren Spektrums:", die kalten auf der rechten: „Blau, Indigo, Violett" (James Monaco u. Hans-Michael Bock: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011, S. 275 u. 129).

175 Dieser Aspekt gehört zur aus der Literaturwissenschaft stammenden narratologischen Kategorie der Stimme, die sich mit dem Akt des Erzählens und der ihn hervorbringenden Instanz beschäftigt. Die heterodiegetische Erzählinstanz ist selbst nicht Teil des von ihr erzählten Geschehens (erzählt wird daher in dritter Person), im Unterschied zur homodiegetischen Erzählinstanz (erkennbar an der Form der Ich-Erzählung). Bei der extradiegetischen Ebene handelt es sich um den Erzählakt, der sich auf einer ersten Erzählebene vollzieht, sie bildet so den äußersten Rahmen der Erzählung. Die Ereignisse, von denen auf der extradiegetischen Ebenen erzählt wird, liegen auf einer zweiten, intradiegetischen Ebene (auf der Erika hier als Figur angesiedelt ist). Auf dieser Ebene kann wiederum eine Figur (natürlich auch mehrere Figuren) zur Erzählinstanz werden und von Ereignissen erzählen, die dann auf einer metadiegetischen Ebene liegen. Dies liesse sich theoretisch bis ins Unendliche so weiterführen (vgl. Genette, Erzählung, 147–152, 158–164 u. 221–232 sowie Martínez u. Scheffel, Erzähltheorie, v. a. 79–89).

176 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, 128f.

damit an die Zeit, in der ihre Liebesgeschichte begann.[177] In dieser jugendlich-verspielten, sinnlich-lockenden Pose setzt sich Erika für Ruedi in Szene, wie sie es damals getan haben dürfte, und fragt ihn verschmitzt-verschwörerisch lächelnd, „Weisch no?",[178] was ihm seinerseits ein angedeutetes, wissendes Lächeln entlockt. Dieses behält er bei, während er seine Frau beim Tanzen zum Lied betrachtet,[179] dessen Dreivierteltakt an einen langsamen Walzer erinnert, der traditionell als Hochzeitstanz getanzt wird. In ihren eleganten, walzertypischen Drehbewegungen wirkt Erika wie verjüngt im Angesicht des Todes, und wie eine Frischverliebte schmiegt sie sich danach auf dem Sofa an Ruedi (KE 03:24– 04:07). Die Szene führt so das Erinnern der Figuren an ihre gemeinsame Geschichte vor, auf die lediglich angespielt wird, die nur sie beide kennen und unserem Blick verborgen bleibt. Damit bringt sie, genuin romantisch, die *Intimität und Exklusivität* ihrer Liebe zum Ausdruck. Und zwar einer gelungenen: Indem die *betagte* Erika in die Rolle der *jungen* schlüpft, verknüpft sie performativ die Anfänge ihrer Beziehungsgeschichte (eingedenk des Dreivierteltaktes möglicherweise den Tag ihrer Heirat) mit den gegenwärtigen, letzten Momenten, wodurch die Szene nicht nur Liebe und Tod verbindet, sondern in verdichteter Weise auch einen Bogen schlägt, der Jahrzehnte umfasst und so die *Treue*, *Unverbrüchlichkeit und Ewigkeit* ihrer Liebe zum Ausdruck bringt – wie sie sie sich versprochen hatten, am Tag vor genau fünfzig Jahren, an dem sie ihr Ehegelübde abgelegt hatten: immer füreinander da zu sein, *in guten wie in schlechten Tagen, biss dass der Tod sie scheidet*. Tatsächlich haben sie alle Widerstände und Unwegsamkeiten, mit denen sich jedes Paar früher oder später unweigerlich konfrontiert sieht, gemeinsam bewältigt.[180] Und so

177 Gemäß Regisseur Benjamin Kempf war die Pose ein Angebot Stephanie Glasers, die für sie die natürliche Art und Weise darstellte, Ruedi in die Zeit von vor 50 Jahren zurückzuführen, als die beiden frischverliebt waren.

178 „Weißt du noch?"

179 Die Entstehungs- und Veröffentlichungszeit des Stücks rahmt die konsolidierende Phase ihrer Beziehung. Es wurde 1945 von Edward Heyman und Victor Young geschrieben, die Version von Ketty Lester, die der Film einsetzt, wurde 1961 veröffentlicht.

180 Ein vor der Folie der realweltlich-historischen Gegebenheiten denkbares Hindernis lässt sich interpretativ aus den Dialekten des Paares erschließen: Während Erika einen Zürcher-Dialekt spricht und somit einem dominant protestantischen Kanton zuzuordnen ist, lässt Ruedis Zuger-Dialekt auf die Herkunft aus einem traditionell katholischen Kanton schließen, seine entsprechende Prägung zeigt sich auch an der Marienreferenz, wenn er Frau Schmid anfährt, er wolle nicht sterben: „Und scho gar nid, wenn Sie dasitzid und driluegid wie die heilig Maria" („Erst recht nicht, wenn Sie hier sitzen und dreinschauen wie die heilige Maria"). In den 1950ern, als Erikas und Ruedis Beziehung begann, waren interkonfessionelle Heiraten in der Schweiz die Ausnahme, solche Paare mussten mit vehementem Widerstand rechnen, insbesondere aus dem persönlichen, zumeist familiären Umfeld, was primär der jahrhundertealten kirchlichen Ablehnung geschuldet war.

markiert die Altersheim-Attribuierung in Preuss' Vergleich von Ruedi und Erika als „Roméo et Juliette à la maison de retraite" den kategorialen Unterschied, dass die beiden im Gegensatz zum veronesischen Paar alle Hindernisse überwinden, ihre Liebe bis ins hohe Alter leben und so eine besonders vertraute Form der Nahbeziehung herausbilden konnten. Durch Erikas Krebserkrankung sieht sich das Paar nun aber mit einem Hindernis konfrontiert, das sie im Leben nicht gemeinsam bewältigen können, sie zwingt sie dazu, sich in irgendeiner Weise dazu zu verhalten. Offenbar, so legen Erikas Worte nahe (‚wir haben's doch zusammen beschlossen'), haben sie wie das Solothurner Vorbild-Paar einst den Pakt geschlossen, gemeinsam zu sterben und so dafür zu sorgen, dass selbst der Tod sie nicht trennt. Ruedis Rückzieher hätte nun aber genau dies bewirkt: Seine Frau wäre gestorben und hätte ihn nach einem Leben, in dem sie alles geteilt haben, allein zurückgelassen. Erika will dies aber nicht zulassen und ist dafür sogar bereit, Ruedi in manipulativer Weise mit sich in den Tod zu nehmen. In dieser Lesart trinkt sie das Mittel keineswegs in der Absicht, allein zu sterben, wie sie in ihrer ostentativen Trotzreaktion erklärte, als sie Ruedi wissen ließ, ‚er könne ja dann machen, was er wolle'. Ihre Sorge um ihn bzw. um das, was aus ihm werden würde, sollte sie ihn tatsächlich allein zurücklassen, findet in ihrer Träne Ausdruck, die sie ihm gleichsam nachweint, als sie ihm in der Retardation beim Verlassen des Schlafzimmers nachsieht, im Ungewissen darüber, wie er nun handeln würde. Und so scheint durch die problematische Ebene ihres Umgangs mit Ruedi noch eine andere auf, verdichtet in ihrer Geste im Schlusstableau: Ihre Hand auf der seinen lässt sich freilich nicht nur als Geste der Dominanz lesen, sondern auch der Zärtlichkeit und des Behütens. Und so führt das *tableau mourant* des eng aneinandergeschmiegten Paares das „friedliche Sterben in den Armen des oder der Geliebten" vor, wie es in der Literatur seit dem Realismus zentraler Topos ist, um die Sterbehilfe zu ästhetisieren.[181] Dies gilt umso mehr, als wir im Schlusstableau von *Exit* noch etwas weiteres sehen: Auch Ruedi, dessen Miene zuvor immer wieder sein Unbehagen signalisierte, hat ein zufriedenes Lächeln im Gesicht. In erster Linie scheint es zu sagen: *Ja, nun ist sie mir nicht mehr böse* – ein Umstand, der wiederum in problematischer Weise seiner Unterwürfigkeit zugeschrieben werden kann. Gleichzeitig aber offenbart es, dass der Suizid an der Seite seiner Frau es auch ihm ermöglichte, friedlich zu sterben. Zeigt Ruedi mit dieser Tat

---

Ab den 1950er Jahren setzte allmählich ein gesellschaftlicher Wandel ein, infolgedessen „konfessionsverschiedene Ehen […] häufiger" wurden (Christof Kaufmann: *Und sie trauten sich doch: konfessionsverschiedene Ehen im Entlebuch im 20. Jahrhundert*, Fribourg: Academic Press 2007, S. 23–34 u. 104).

181 Welsh, Sterbehilfe, 504.

also, dass ihm im Leben nichts mehr Glück zu geben vermochte, als an ihrer Seite und für sie da zu sein, buchstäblich bis in den Tod? Was, wenn darin tatsächlich seine *raison d'être* bestand? Was also, wenn Erika recht hatte, als sie ihn fragte, ‚was er denn ohne sie auch tun wolle'? Hat sie, die Ruedi seit mehr als fünfzig Jahren kennt, ihn durch ihr Vorgehen nicht auch zu seinem Glück genötigt, indem sie ihn vor dem existenziellen Leiden bewahrte, in das ihn – so erkannte sie möglicherweise klarer als er selbst – sein kurzfristiger Rückzieher gestürzt hätte?

Die Kritik weiter oben zielte darauf, dass Erika Ruedis Identität aufgesaugt hat. Doch gibt es darauf noch eine andere Perspektive: Wenngleich wir die Machtdynamik des Paars und Ruedis darin gründende emotionale Abhängigkeit als befremdlich empfinden mögen – für ihn ist sie Lebensrealität. Er scheint während Jahrzehnten, und damit den Großteil seines Lebens, derjenige Part in der Beziehung gewesen zu sein, der sich selbst zurückgenommen und die Bedürfnisse seiner Frau über die eigenen gestellt hatte. Nun handelt er in existenzieller Weise abermals so und damit in Übereinstimmung mit dem Wesen, das ihn zeitlebens auszeichnete. Es *ist* also seine Identität, diese Rolle auszuführen, die ihm offenbar Stabilisierung ermöglichte – bis zuletzt. Das mag irritieren. Doch wie wollen wir sein Lächeln ignorieren oder gar verurteilen? Würden wir ihn nicht in einem weiteren paternalistischen Akt bevormunden, sprächen wir ihm das Glück ab, das ihm der Beistand für seine Frau noch im Sterben schenkt, zu dem er sich entschließt? Oder anders gefragt: Wie wollen wir als Außenstehende, in weitestgehender Unkenntnis der Geschichte und emotionalen Beschaffenheit einer über Jahrzehnte gewachsenen Beziehung, über die Tat eines Paares urteilen, die letztlich möglicherweise beiden zum Glück verhalf? Der Palliativmediziner Gian Domenico Borasio schreibt, dass Selbstbestimmung „für jeden Einzelnen in einem komplexen Netz aus sozialen Beziehungen, psychologischen Befindlichkeiten, kulturellen Prägungen und spirituellen/religiösen Überzeugungen" geschehe und dass „[j]ede einzelne dieser Komponenten […], je nach individueller Situation und Lebensgeschichte, zu einem bestimmten Zeitpunkt die ausschlaggebende sein" könne.[182] Daran anknüpfend konstatiert der Theologe und Ethiker Heinz Rüegger, dass jede dieser „Komponente[n]" dabei helfen könne, „Erfahrungen von Ambivalenzen zu klären und eine Entscheidung herbeizuführen", die von der Person „dann als stimmig und selbstbestimmt erfahren werden kann."[183] Während sich dies idealerweise in einem Prozess eingehender rationaler

182 Gian Domenico Borasio: *Selbstbestimmt sterben: Was es bedeutet, was uns daran hindert, wie wir es erreichen können*, München: C.H.Beck 2014, S. 144f.

183 Heinz Rüegger: Autonomie und Ambivalenz, in: *NOVAcura* 8 (2023), S. 1–4, hier 3.

Erörterung vollzieht, können auch „Intuitionen […] oft eine ausschlaggebende Rolle spielen."[184] Ruedis Entschluss, die Ambivalenz zwischen gleichzeitigem Leben- und Sterbenwollen durch das Trinken des Mittels aufzulösen, mag in der gegebenen Situation intuitiv erscheinen (wenngleich entsprechende rationale Erörterungen sicherlich schon bei der Vorbereitung zum assistierten Suizid geleistet wurden). Er gründet aber tief in seiner Lebensgeschichte und seinem Wesen, die beide maßgeblich durch die Beziehung zu seiner Frau geprägt wurden, indem sich ihre Identitäten im Laufe der Jahrzehnte miteinander verwoben haben. Ruedis Entscheidung kann vor diesem Hintergrund als selbstbestimmt – wenn auch nicht im eigentlichen Sinn autonom – betrachtet werden, als Akt in Übereinstimmung mit seiner Persönlichkeit und seinen Werten, durch den sich die Ambivalenz für ihn doch in einer stimmigen Weise auflösen ließ. Was wir zwar wie gesagt als irritierend empfinden mögen, ist jedoch nicht *per se* irrational. Der Moralphilosoph Govert den Hartogh schreibt in seiner kürzlich erschienenen Monografie zum assistierten Sterben, dass es zwar relevante Persönlichkeitsmerkmale gebe, die „could be described as personality disorders", etwa dann, wenn ein Mensch eher dazu neige, sich einsam zu fühlen als andere: „But when these traits are virtually unchangeable and co-define that person's identity, this diagnosis by itself doesn't make a choice for death irrational."[185] In dieser Lesart eines Liebestodes, mit dem zwei Menschen es vermeiden, einander zu überleben, wird nun auch Ruedis Name sprechend – die Kurzform zu ‚Rudolf', gebildet aus den althochdeutschen ‚hruom' (‚Ruhm', ‚Auszeichnung', ‚rühmende Erwähnung') und ‚wolf' –, indem ihm das romantische Postulat *ewiger Treue* eingeschrieben ist: Bei Wölfen handelt es sich um „soziale Tiere mit starken Bindungen", die im Rudel leben, „einer Art Familienverband", der sich um ein Elternpaar gruppiert, „die meist ein Leben lang miteinander verbunden bleiben".[186] Durch einen Liebestod als Ausdruck ewiger Verbundenheit gelangte schon das paradigmatische Paar Romeo und Julia zu Ruhm – mit seiner Tat sichert sich auch Ruedi ‚rühmende Erwähnung' und die ‚Auszeichnung' als wahrhaft Liebender.

Ermöglicht wurde der Liebestod durch eine Sterbehilfeorganisation, die bei den Kriterien ein gleichsam ‚humanes' Auge zugedrückt und das drohende existenzielle Leiden als legitimen Suizidgrund anerkannt hat. Gestützt wird

184 Ebd.

185 Hartogh, Death, 39.

186 Das Rudel besteht neben dem Elternpaar aus „dem aktuellen Wurf Welpen sowie den Jungtieren aus dem Vorjahr", die nach Erreichen der Geschlechtsreife ein eigenes Rudel bilden (Deutsche Wildtier Stiftung: *Wolf*, ohne Datum (www.deutschewildtierstiftung.de/wildtiere/wolf#was-wir-tun, letzter Zugriff: 26.6.22).

dies durch die Mimik der Sterbehelferin. Als Erika ihr auf die Frage nach Ruedis Bereitschaft antwortet, sie hätten jetzt 50 Jahre alles zusammen gemacht, jetzt würden sie auch zusammen Schluss machen, reagiert Frau Schmid mit einem Lächeln, das zu sagen scheint: ‚Ach, wie romantisch.' Genauso, als sie beim Anrichten des Sterbemittels kurz ins Wohnzimmer blickt, wo das Paar sich zu *Love Letters* aufs Sofa setzt. Fraglos ist die Art und Weise, in der sich der Suizid dann abspielt, ethisch hochproblematisch. Und dennoch: Trotz des dilettantischen Verhaltens der Sterbehelferin und obwohl kaum ein ethisches Sorgfaltskriterium für die Suizidbegleitung erfüllt ist, vermittelt der Film gerade durch das Schlusstableau Stimmigkeit und schafft Verständnis für die Tat des Ehepaars. Und gerade vor dem Hintergrund, dass Ruedi weder an einer Krankheit noch unter einer Behinderung litt, erscheint der Film als Hyperaffirmation des Liebestodes im Kontext der organisierten Suizidbeihilfe, i. e. des Rechts auf Sterbehilfe bei einem existenziellen Leiden.

4.2.2.3 Eine Frage der Perspektive – tragikomische Ambivalenz

Manipulative Fremdbestimmung und organisationsseitige Fahrlässigkeit auf der einen Seite, ein durch die Kulanz der Sterbehelferin ermöglichtes selbstbestimmtes ‚Entschlafen zu zweit' auf der anderen. Wie ist das Liebestodmotiv nun ethisch zu werten? Der Film verhält sich ambivalent, er eröffnet, wie die EXIT-Notiz richtig konstatierte, ein Spannungsfeld zwischen einer „nicht unkritisch[en]" Position zur organisierten Sterbehilfe und einem ‚Beitrag zum Verständnis der Selbstbestimmung'. Die Ambivalenz wird im Schlusstableau gestisch verdichtet: Erikas Hand auf derjenigen von Ruedi ist je nach Betrachtungsweise ein Ausdruck manipulativer Dominanz oder behütender Zärtlichkeit. Ebenso lässt sich ihre Träne in der Retardation zugleich als Ausdruck ihrer Angst *um Ruedi* als auch ihrer eigenen Angst *vor dem einsamen Sterben* verstehen. Beide Lesarten stehen unversöhnlich nebeneinander, für jede werden wir je nach Perspektive gute Gründe finden, ohne damit die andere obsolet zu machen: Ruedis Lächeln verweigert sich einer rein problematisierenden Lesart, indem es sich der Deutung versperrt, dass ein Weiterleben dem Tod *unbedingt* vorzuziehen gewesen wäre. Wir werden akzeptieren, dass seine Lebensrealität so geartet war, dass ihn sein Hinterbleiben womöglich in eine existenzielle Verlorenheit gestürzt hätte, und anerkennen, dass Erika ihn mithilfe der Organisation davor bewahrte. Sein zwischenzeitlicher Widerstand erscheint dabei als Momentaufnahme, als nachvollziehbarer Ausdruck seiner Todesangst, die sich im Lächeln des Schlusstableaus aber versöhnlich auflöst. Der befreiende Liebestod wird zudem auktorial verbürgt durch die farbdramaturgisch romantisierende Kamera. Doch auch eine lediglich *verständnisvoll-affirmative* Lesart vermag ein Problem nicht zu beseitigen: Ruedi *hat* sich

zwischenzeitlich gewehrt, sein Aufbegehren erscheint als Ausdruck seines Lebenswillens und seiner Individualität jenseits ihrer in der Paarbeziehung verschmolzenen Identitäten, es legt sein Leiden an seinem durch Erika *fremdbestimmten* Tod nahe. Wir werden kritisieren, dass die Ehe eine Form angenommen hat, in der die Gattin den Gatten emotional so sehr von sich abhängig machte, dass er sich durch Manipulation in den Tod drängen ließ, obwohl er selbst nicht vollständig mit dem Leben abgeschlossen hat. Die Organisation hat diese Machtverhältnisse in fahrlässiger Weise verkannt und somit den Tod eines Menschen verschuldet, der durch sensibilisierende Gespräche, durch das Aufzeigen von Lebensperspektiven jenseits der Paarbeziehung womöglich hätte weiterleben und glücklich werden können; denn auch das Lächeln kann als Momentaufnahme gelesen werden, das nicht zwingend von Dauerhaftigkeit hätte gewesen sein müssen, ja das vielleicht schon in der Sekunde nach dem Schnitt zum Abspann einem Bedauern oder existenziellen Schrecken über die eigene Tat gewichen wäre, durch eben diesen Schnitt für die Rezipierenden aber suggestiv verewigt wird. So verhält sich die vermeintlich auktorial-objektive Kamera ebenso manipulativ wie Erika und führt uns mit der romantischen roségoldenen Farbgebung gleichsam hinters Licht.

Die Ambivalenz eines Doppelsuizids erfolgt selbstredend nicht nur in seiner Beurteilung durch Dritte, sondern geschieht auch – wie anhand der Situation von Ruedi bereits gesehen – im emotionalen Erleben des Paares selbst. Mit seiner Darstellung des Liebestodmotivs gibt der Film von Kempf und Preuss in einer für die Gattung des Kurzfilms typischen „Verknappung und Verdichtung"[187] einem empirischen Befund Gestalt, den die phänomenologische Fallstudie zum Doppelsuizid eines betagten niederländischen Ehepaares (beide waren in ihren Siebzigern) erbrachte, die 2013/14 unter der Leitung der Ethikerin Els van Wijngaarden durchgeführt wurde. In der Vorbereitungsphase der Studie apostrophierte das Paar „their promise to end life together […] as an expression of a close connection". Während der Interviews aber, die van Wijngaarden zur Datenerhebung einzeln mit den beiden führte, „considerable tension emerged: on one hand, their promise indeed reflected a strong bond, but on the other hand, their promise let to an impasse and held them in a hold, as their sense of subjective time differed significantly and they were unable to really talk about it."[188] Denn der Ehemann hatte vollständig mit dem Leben

187 Hans Jürgen Wulff: Kurzfilm, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 23. März 2022 (filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kurzfilm-242, letzter Zugriff: 26.6.22).

188 Els van Wijngaarden et al.: Till Death Do Us Part: The Lived Experience of an Elderly Couple Who Chose to End Their Lives by Spousal Self-euthanasia, in: *Gerontologist* 56/6 (2016), S. 1062–1071, hier 1068f.

abgeschlossen, was sich für die Frau als überaus problematisch erwies, „she struggled with an on-going dilemma". Auf der einen Seite hatte sie zwar – u. a. aufgrund ihrer Altersbeschwerden und des Gefühls, nicht mehr gebraucht zu werden – ebenfalls „a dormant wish to die" und ihr war bewusst, dass „her husband strongly wished to die and she certainly did not want to be left alone." Wenn er daher darauf bestehen sollte, sein Leben zum jetzigen Zeitpunkt beenden zu wollen, so erachtete sie es als „‚[…] the best solution to go together.'" Auf der anderen Seite aber schwelte in der Gattin zugleich die Hoffnung auf eine Besserung der Situation. Obwohl sie also noch nicht vollends zu diesem Schritt bereit war, versuchte sie „to push away her ‚need for more time' as a subordinate feeling, focusing on their agreement in the past."[189] Und tatsächlich tötete sich das Paar wenige Monate später gemeinsam, wie sie es sich versprochen hatten. Van Wijngardens Studie kommt daher zum Schluss:

> Although the couple talked about their agreement for years, they found themselves unable to discuss the *emotional* impact with each other and their children. The agreement to end their lives together exercised a hold on them, as they had very different concerns, sense of time, and logic. It seemed difficult for each to keep pace with the other without a form of coercion, emotional, or otherwise. The case ends in a paradox: on one hand, they died together at a self-appointed moment *according to their mutual agreement*; but on the other hand, their story indicates that this might not have been entirely what the wife wanted *yet*. The case thereby clearly reveals the ambiguity of people's volition, as choices can shift over time. It also highlights the difficulty of distinguishing between voluntary action and coercion in real life.
> […]
> [O]ur study illustrates the complexity of a joint decision by a couple to end their lives together. Moving toward this ultimate choice is an ambivalent and ambiguous process, which initially has a great impact on an individual's lifeworld. The situation becomes even tenser when it comes to a joint decision.[190]

Für Paare kann der Weg zum Doppelsuizid emotional also überaus ambivalent sein und mitnichten so geradlinig und eindimensional-romantisch verlaufen, wie es die Medienberichterstattung zum Fall des Solothurner Ehepaars suggerierte. Und so dürften auch Erika und Ruedi ihr Sterben einst zwar tatsächlich *gemeinsam* beschlossen haben, wie Erika es an einer Stelle erklärt, nun aber hinsichtlich ihrer „concerns, sense of time, and logic" voneinander abweichen, wie es etwa in Ruedis Aussage zum Ausdruck kommt, *er* sei es ja nicht, der Krebs habe. Auch Ruedi befindet sich also in der dilemmatischen Situation der Frau in der niederländischen Studie, Erika einerseits nicht überleben zu

189 Ebd., 1068.
190 Ebd., 1069f. (Hervh. i. Orig.).

wollen, andererseits aber auch noch nicht vollständig zu diesem Schritt bereit zu sein.

Wirkungsästhetisch unterstreicht der Film die Ambivalenz, wie die EXIT-Kurznotiz korrekt andeutete, durch die tragikomische Darstellung. Eine solche ermöglicht es, „ein Phänomen sowohl in seinen komischen wie in seinen tragischen Aspekten wahrzunehmen", was „auf unterschiedlichen Ebenen" realisiert werden kann: „von Charakterzügen oder Verhaltensweisen von Figuren über bestimmte Vorgänge […], literarische Motive und Themen bis hin zur Sprache selbst".[191] In *Exit* wird der tragikomische Duktus bereits in der ersten Scharfeinstellung angestimmt: Ein andeutungsweise lächelnder, düster wirkender Clown, der als Nippes auf einer Ablage steht und dessen Gesicht halbseitig im Schatten liegt (KE 00:10–00:13). Die Einstellung korrespondiert lichtdramaturgisch mit der allerletzten: Der Vorhang hinter dem Ehe- und Sterbebett ist ein Spalt weit geöffnet, sodass Licht auf das Paar fällt (KE 08:46–08:52). Während Erika praktisch vollständig beleuchtet ist, liegt Ruedi halbseitig im Schatten, auch sein halbes Gesicht ist wie dasjenige des Clowns Ausdruck der Ambivalenz des Suizids und seiner tragikomischen Gestaltung. Um zu zeigen, wie *Exit* Tragik und Komik kombiniert, seien die wichtigsten Elemente kurz theoretisch erläutert.

Grundvoraussetzung des Tragischen ist ein Leidgeschehen, was auf Aristoteles' *pathos* zurückgeht – „das schwere Leid". Er versteht darunter „ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z. B. Todesfälle auf offener Bühne",[192] die tragische Leiderfahrung ist also von „existentielle[r] Relevanz und Intensität".[193] Seit der Aufklärung beruht Tragikfähigkeit „auf den allgemeinen Menschenrechten" und kommt jedem Menschen zu. Ihr „wesentliche[s] Merkmal" besteht in dessen „Bereitschaft, mit vollem Einsatz seine Würde zu wahren". Denn die tragischen Figuren nehmen ihren „Untergang" oftmals „nicht tatenlos hin[…]", sie setzen sich zur Wehr und versuchen sich aus einer ihrem „Selbstentfaltungsbestreben nicht entsprechenden Position zu befreien".[194] Doch zeichnet sich das Tragische durch Schicksalhaftigkeit aus, und aufgrund der „Unausweichlichkeit des Geschehens", des „sogenannte[n]

191 Zipfel, Tragikomödien, 263f.

192 Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch; übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann*, Stuttgart: Reclam 2017, S. 36–37.

193 Zipfel, Tragikomödien, 92. Hinsichtlich der Frage nach dem die Tragik auslösenden Moment sind „[d]ie beiden wichtigsten Verursachungstheorien […] die Theorie des tragischen Fehlers und die Theorie des unlösbaren Konflikts", bei dem es sich um einen inneren oder äußeren handeln kann, etwa ausgelöst durch das dilemmatische „Aufeinandertreffen […] gleichberechtigter Ansprüche" (Ebd., 109f. u. 98).

194 Ebd., 88f.

Verhängnis-Charakter[s]“,[195] besteht das Dramenende häufig im Tod der Figuren. Rezeptionsästhetisch ist das Tragische verbunden „mit einer emotionalen Anteilnahme am Schicksal der Figuren“,[196] seine Struktur ist notwendig *narrativ*: „[D]ie Wahrnehmung bzw. die Darstellung von Tragik [bedarf] eines Ereignis-, Geschehens- oder Handlungszusammenhangs“.[197] Das Komische dagegen hat „episodischen Charakter“[198] und wird durch eine „Inkongruenz, Normabweichung oder Erwartungsdurchbrechung“ ausgelöst,[199] die sich durch „Harmlosigkeit oder Folgenlosigkeit“ auszeichnet. Dies korreliert mit einer „emotionale[n] Distanz“ der Rezipierenden, was entweder der „Harmlosigkeit der dargestellten Normabweichung“ oder der „Art der Darstellung von ansonsten nicht als folgenlos angesehenen Phänomenen“ geschuldet sein kann.[200] Das komödienspezifische Ende besteht dramenhistorisch gesehen zumeist in einer Heirat.[201]

Das Geschehen in *Exit* ist genuin tragisch: Eine schwerkranke Frau geht gemeinsam mit ihrem Mann in den Tod. Dabei spielt der Film mit dem tragischen Element der Schicksalhaftigkeit, indem der Liebestod zunächst, ausgedrückt in Erikas Worten, zur einzig möglichen Konsequenz ihrer Liebe, gleichsam eben zum Fatum des Paars stilisiert wird. Immer deutlicher erweist sich das doppelte Sterben aber als *Erikas* Vorhaben, das vielmehr als unentrinnbares Verhängnis *über Ruedi* hereinbricht, der, ohne es so recht zu wollen, in wenigen Minuten ein tödliches Mittel trinken soll, was ein tragikspezifisches Leiden bewirkt, das in seiner bitteren Miene Ausdruck findet. Als tragischer Held erduldet er dieses jedoch nicht passiv, sondern stemmt sich dagegen – und bewirkt dadurch die Peripetie. Dabei bricht der Film das tragische Geschehen zugleich in komischer Weise durch eine Verbindung aus Dialog-, Charakter- und Situationskomik.[202] Letztere meint Situationen,

---

195 „Diese Verhängnis-Struktur […] kann auf unterschiedliche Weise aktualisiert werden: Die Möglichkeiten reichen von schicksalhafter Fügung bis hin zu einer Kette unglücklicher Zufälle“ (Ebd., 109).

196 Ebd., 110.

197 Ebd., 85.

198 Ebd., 70.

199 Ebd., 59.

200 Ebd., 77.

201 Ebd., 74.

202 Harald Fricke und Angelika Salvisberg unterscheiden acht Formen der Bühnenkomik, aufgeteilt in drei Gruppen: a) Redekomik, die als Sprachkomik oder Dialogkomik realisiert werden kann; b) Figurenkomik, die zwischen Typen- und Charakterkomik differenziert; c) Handlungskomik, die entweder als Verwechslungskomik, Verstellungskomik, Situationskomik oder strukturelle Komik auftritt (Harald Fricke u. Angelika Salvisberg: Bühnenkomik, in: R*eallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des*

„die sich entgegen anderer Erwartungen zu einem komischen oder groteskabsurden Szenario entwickeln" und „nur entstehen, wenn die Akteure […] sich einander nicht unterordnen mögen". Ein typischer „Anlass" besteht darin, dass „jemand einen Handlungsplan verfolgt, der zu absurden Ergebnissen führt".[203] In der Peripetie von *Exit* besteht das Situationskomische darin, dass Erikas Suizidplan, der im Grunde ein tragisches Element darstellt, so sehr zur stur verfolgten *idée fixe* verkommt, dass Ruedis legitime Widerrede in einen Konflikt ausartet, der wiederum in Erikas Suizid gipfelt, und zwar in Gestalt einer unerwarteten, den tragischen Konsequenzen ihres Handelns gänzlich unangemessenen Trotzreaktion. In dieser realisiert sich zugleich eine Dialogkomik, indem sich der existenziell bedrohliche Streit auf einer sprachlichen Ebene abspielt, die nach einer lediglich harmlosen Zänkerei klingt: „Also guet, wenn das so isch. Ich ha gseit, ich stirbe hüt, also stirb ich jetzt au. Du chasch ja mache, was't wotsch."[204] (KE 04:58–06:36) Auch wirkt in der Retardierung Erikas kindlich-trotzige Weigerung, einen Arzt kommen zu lassen, in ihrer situationsbezogenen Unangemessenheit komisch (KE 06:51–07:09), genauso Ruedis Verhalten zu Beginn des Dénouement, wenn er, das Glas mit dem Mittel trinkbereit in der Hand, die Sterbehelferin, deren Inkompetenz sie als komische Figur erscheinen lässt, unvermittelt anfährt: „Was lueged Sie so blöd?"[205] Dann trinkt er es aus und ruft, während er sich auf den Weg ins Schlafzimmer macht: „Wart, Erika, ich chumme au!"[206] (07:29–07:45) Das tragische Geschehen des offenbar durch Manipulation zum Suizid genötigten Ruedi wird hier durch Charakterkomik gebrochen, bei der „die inkongruenten Verhaltensweisen […] durch individuelle Charakterattribute geprägt" sind:[207] Ruedis Unterwürfigkeit bewirkt – im Verbund mit Erikas komplementärer Dominanz – seinen Tod, indem er den Widerstand aufgibt und sich passiv in sein Los fügt, was ihn seiner Tragikfähigkeit beraubt und zur komischen Figur macht. Dies wirkt hier besonders komisch dadurch, dass er seiner Frau wie ein gehorsames Hündchen nachhechelt und ihr dabei die absurd anmutende

---

Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1, Berlin u. New York: De Gruyter 1997, S. 279–282).

203 Caroline Amann: Situationskomik, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 10. Februar 2022 (filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:situationskomik-7637#:~:text=Situationskomik%20ist%20entweder%20eine%20Qualität,Situation%2C%20vor%20allem%20mit%20den, letzter Zugriff: 26.6.22)

204 „Also gut, wenn das so ist. […] Ich habe gesagt, ich sterbe heute, also sterbe ich jetzt auch. Du kannst ja machen, was du willst."

205 „Was gucken Sie so blöd?"

206 „Erika, warte, ich komme auch!"

207 Zipfel, Tragikomödien, 72f.

Bitte zuruft, sie möge mit dem Sterben doch noch zuwarten, bis er auch da sei. Und als er vor dem Bett steht, fragt Erika ihn, den zänkischen Diskurs fortführend, nun aber mit spielerisch-versöhnlichem Unterton: „Ha gmeint, wellsch nüme?“[208] Worauf Ruedi, wie ein ertappter Bub anmutend in seinem Pyjama, kleinlaut antwortet: „Jä nu, jetzt …“[209] Auf Erikas Aufforderung „Chumm jetzt“,[210] bei der sie wie bei einem Hundekommando mehrmals mit der flachen Hand auf den Platz neben sich klopft,[211] legt er sich unverzüglich zu ihr ins Bett (KE 07:53–08.05). In der Schlussszene kombiniert der Film zudem das tragödien- mit dem komödienspezifischen Dramenende, indem er das *Sterben* des Paars mit *Heirats*-Aspekten unterlegt, da er sich am *Hochzeitstag* im *Ehebett* ereignet.

Exit realisiert die tragikomische Ambivalenz, i. e. die tragische und komische Doppelperspektive auf das Gezeigte, also auf verschiedenen Ebenen: Die Figuren, ihre unangemessenen Handlungen und die Dialoge wirken einerseits komisch und erscheinen wie eine harmlose Inkongruenz, sie bewirken gleichzeitig aber die tödlichen Konsequenzen. Das Liebestodmotiv bildet hierfür die Grundlage: Erikas Vorstellung eines geteilten Schicksals erzeugt einerseits den tragischen Verhängnis-Charakter und den tödlichen Ausgang, als trotzig-stur verfolgter Handlungsplan erscheint es aber zugleich absurd-komisch. Die Darstellung bewirkt rezeptionsästhetisch die der Tragikomödie inhärente Ambivalenz: „[T]hroughout a play, situations can be simultaneously comic and tragic, ambivalent in their implications, disconcerting precisely because it is unclear how either we […] are really supposed to react to them“.[212] Das Lachen über das schrullige, vertraut-zankende Paar mildert in unserer Wahrnehmung das Problematische des Suizids und stärkt die Lesart eines Happyends, in dem Ruedi das tragikspezifische existenzielle Leiden erspart bleibt. Gleichzeitig ist uns das Lachen nicht geheuer: Wir nehmen emotional Anteil am Schicksal der Figuren, beklagen Erikas Krankheit und den Tod der beiden, doch gerade das problematische Zustandekommen des Suizids durch eine Spielart der

208 „Ich dachte, du willst nicht mehr?“

209 „Tja, jetzt …“

210 „Komm jetzt“

211 Auf diese Weise fordert sie ihn auch in der Komplikation auf, sich wegen des Sterbens im Pyjama nicht so anzustellen und neben ihr auf der Küchenbank Platz zu nehmen, woraufhin sie ihm – wie einem Hündchen das Fell oder bei einem Kleinkind – das Haupthaar neckisch-tadelnd durchwuschelt; und auch in der *Love-Letters*-Szene setzt er sich durch eben dieses klopfende Kommando neben sie auf das Sofa.

212 Richard Dutton: *Modern Tragicomedy and the British Tradition. Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey*, Brighton: Harvester 1986, S. 11.

komödientypischen Intrige verhindert eine kathartische Wirkung des Schlusstableaus, indem es als emotional distanzierendes Irritationsmoment weiter mitschwingt und die Tragik unterminiert.

Die Ambivalenz wird schließlich auch musikdramaturgisch gestaltet. Denn auch das Lied *Love Letters* ist in doppelter Weise gebrochen. Zum einen durch seine Lyrics selbst: Die titelgebenden Briefe helfen dem lyrischen Ich, die Abwesenheit der*des Geliebten erträglich zu machen, sie bilden eine tröstliche Form von Intimität. Doch wie zärtlich die Briefe auch immer sein mögen, sie können die fehlende physische Nähe nicht adäquat ersetzen, und anders als bspw. das Sprechen/Hören beim Telefonat erfolgen der Akt des Schreibens und des Lesens nicht synchron, sodass auch zeitlich eine Latenz besteht. Die Ambivalenz findet in den Lyrics in der rhetorischen Figur des Paradoxon Ausdruck: „Keep us so near while apart".[213] Und so ist der unzweifelhaften Liebe und Sehnsucht des lyrischen Ich für den*die Geliebte*n gleichzeitig ein trennendes Moment eingeschrieben, das sich im Film von Kempf und Preuss auf die krankheitsbedingte Inkongruenz des Paars übertragen lässt: Das Lied akzentuiert die nicht einhellige Todesbereitschaft, die bei Erika durch ihre Krankheit stärker gegeben ist – wie ja auch nur sie allein zum Lied tanzt. Die durch den Song evozierte Ambivalenz erfolgt zum anderen filmhistorisch-intertextuell. Erstmals eingesetzt wurde er in einer rein instrumentalen Version von Dick Haymes im gleichnamigen Film *Love Letters* (1945). Darin stehen die Liebesbriefe affirmativ für die positive Kraft romantischer Liebe, da sich zwei zuvor unbekannten Menschen durch sie ineinander verlieben und am Schluss auch finden. Ganz anders verhält es sich in einem anderen Film, der den Song einsetzt, und zwar wie *Exit* in der Version von Ketty Lester: David Lynchs Kultfilm *Blue Velvet* (1986).[214] Dieser weist insgesamt eine ambivalente Struktur auf, indem der Protagonist Jeffrey zugleich in zwei Welten lebt: einer kleinbürgerlichen, „vermeintlich heilen Welt" einerseits, „einer andere[n], fremde[n]" und gefährlichen andererseits, über die sein Antagonist Frank als Gangsterboss herrscht und „deren rätselhafter Anziehungskraft er sich nicht zu entziehen vermag". Lynchs Film lebt von „extremen Kontrasten" zwischen „der hell erleuchteten Oberfläche und dem in Dunkelheit getauchten Grund, von Tag und Nacht, gut

213 „Love letters straight from your heart / Keep us so near while apart / I'm not alone in the night / When I can have all the love you write / I memorize every line / And I kiss the name that you sign / And, darling, then I read again right from the start / Love letters straight from your heart / I memorize every line / And I kiss the name that you sign / And, darlin', then / I read again right from the start / Love letters straight from your heart".

214 Blue Velvet: USA 1986, David Lynch (Regie und Drehbuch), 120 min.

und böse, von normal und pervers, gesund und krank". Der Kontrast wird auch durch die beiden Frauenfiguren gestaltet, zwischen denen Jeffrey schwankt: Die blonde Sandy, mit der er eine romantische Beziehung führt, „träumt von der reinen Liebe, symbolisiert durch das die Dunkelheit vertreibende Erscheinen des Rotkehlchens"; die dunkelhaarige Dorothy, mit Jeffrey durch eine sadomasochistische Sexualbeziehung verbunden, „[verkörpert] die tabuisierte Seite der Sexualität" und Gefahr. Am Filmende „scheint das Gute über das Böse zu triumphieren" – doch ist das „übertrieben märchenhafte Happy End" gebrochen: Die letzte Einstellung zeigt „das Rotkehlchen […], mit einem schwarzen Käfer im Schnabel" – ein Rückverweis auf die dunkle Unterwelt der Anfangsszene. Markantes Gestaltungsmittel in Lynchs Film ist „der Einsatz der zitierten Schlager aus den 1950er Jahren: Während sie normalerweise geradezu als Inbegriff der heilen Welt gesehen werden, entlarvt Lynch die Verlogenheit der Texte durch die herbeigeführte Allianz mit Gewalt und Brutalität."[215] So findet auch der Song *Love Letters* ironische Verwendung: Gangster Frank warnt den Protagonisten Jeffrey, sich von Dorothy fernzuhalten, da auch er sadomasochistischen Sex mit ihr hat, und bezeichnet seine Pistolenpatronen als „Love Letters", das Senden von Liebesbriefen steht für das Töten eines Menschen.[216] Und so erklingt *Love Letters* denn auch in der späteren Szene, in der Jeffrey Dorothys toten Ehemann findet, der von Frank als Warnung an ihn umgebracht wurde. Er hat also die tödlichen „Love Letters" erhalten, und zwar an einen Stuhl gefesselt in einer an eine sadomasochistische Sexualpraktik erinnernden Haltung. Indem der Kurzfilm *Exit*, der wie *Blue Velvet* durch eine grundlegende Ambivalenz charakterisiert ist, für sein Paar ausgerechnet den Song als Liebeslied wählt, mit dem Lynchs Kultfilm nur 16 Jahre zuvor tödliche Gewalt ironisch brach, akzentuiert er in ironisierender Weise seine eigene problematische Ebene: Auch wenn Erika selbstredend weit entfernt ist von einem Mord an Ruedi, so wie Frank mit seinen „Love Letters" Menschen tötet, und auch wenn wir es nicht mit einer sadomasochistischen Sexualbeziehung zu tun haben wie bei Jeffrey und Dorothy: Die Beziehungsstruktur von Kempfs/Preuss' Paar zeichnet sich doch auch durch ein Dominanz-Unterwerfungs-Verhältnis aus, und Erika, die allein zu *Love Letters* tanzt, ist durch ihr Handeln doch auch in problematischer Weise für den Tod ihres Mannes verantwortlich.

215 Klaus Bort: Blue Velvet, in: Michael Töteberg (Hg.): *Metzler Film Lexikon, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 87f.

216 „Don't be a good neighbour to her or I'm gonna send you a love letter. Straight from my heart, fucker. You know what a love letter is? It's a bullet. Straight from my gun, fucker. Once you get a love letter from me, you're fucked forever."

Der im Song *Love Letters* aufscheinende filmhistorisch-intertextuelle Hintergrund akzentuiert also insgesamt die Ambivalenz des Geschehens in *Exit*: affirmativ-romantisch durch *Love Letters* einerseits, dekonstruktivistisch durch *Blue Velvet* andererseits.

4.2.3 *Fazit*

In Benjamin Kempfs und Jann Preuss' Kurzfilm *Exit* ist die Darstellung des Doppelsuizids von Ruedi und Erika überaus ambivalent. Im diskursiven Spannungsfeld seiner Entstehungszeit lässt sich der Film dadurch zwischen zwei Polen verorten: Auf der einen Seite steht die affirmative mediale Wertung des Solothurner Paarsuizids, der dem Film als lose Vorlage diente, auf der anderen die an der Organisation EXIT Deutsche Schweiz geübte Kritik, dass sie Menschen aufgrund eines durch soziale Gründe ausgelösten existenziellen Leidens in den Tod begleite. Die dargestellte Ambivalenz offenbart das Komplikationspotenzial künstlerisch-narrativer Auseinandersetzungen mit dem ethisch sensiblen Gegenstand, und wie bei keinem anderen Werk des vorliegenden Corpus zeigt sich dessen Verwobenheit zwischen Literatur und Leben: Das Szenario, das gemäß Autor Jann Preuss ‚gänzlich *fiktiv*' ist, hat seine Wurzeln im *realen* Fall des Solothurner Ehepaars, der medial aber seinerseits motivisch zum *fiktiven* Liebestod von Romeo und Julia in Beziehung gesetzt wurde, den Preuss mit seinem ‚Altersheim'-Vergleich wiederum paratextuell auf *Exit* bezieht. Die Ambivalenz des Kurzfilms erfasst alle relevanten Aspekte: Das *Liebesmodell* gerät in ein Spannungsfeld zwischen identitätsstabilisierender Funktion einerseits und Identitätsverlust sowie emotionaler Abhängigkeit andererseits; der *Liebestod* wird ebenso lesbar als paarbezogene romantische Selbstbestimmung wie als einseitig-manipulativer Zwang und Fremdbestimmung; das Agieren der *Sterbehilfeorganisation* erscheint zwischen unverantwortbarer Fahrlässigkeit und humaner Kulanz. Ohne die Praxis der organisierten Suizidbeihilfe grundsätzlich in Frage zu stellen, sensibilisiert Kempfs/Preuss' frühe Auseinandersetzung mit dem Schweizer Sterbehilfemodell die Rezipierenden dafür, wo seine Probleme liegen können. Er lässt sich als Mahnung verstehen, der Einhaltung der Sorgfaltskriterien stets höchste Priorität zuzumessen und in jedem Fall – gerade bei Paarsuiziden – den Willen aller Sterbewilligen zu prüfen, um einen autonomen und selbstbestimmten Entscheid sicherzustellen. Dies ist besonders wichtig vor dem Hintergrund der oftmals asymmetrisch motivierten Paarsuizide. Und tatsächlich bezog die Nationale Ethikkommission im Bereich Humanmedizin in ihren Sorgfaltskriterien zur Suizidbeihilfe vier Jahre nach Erscheinen von *Exit* mahnend Stellung zu diesem Aspekt:

> Die Abklärung, ob die Entscheidung frei von äußerem Druck zustande gekommen ist, verlangt zwingend das individuelle Gespräch […]. Dies schließt eine gemeinsame Abklärung von zwei oder mehreren Personen aus, die gemeinsam Suizid begehen möchten (z. B. Paarsuizide). Denn dort ist das Risiko hoch, dass die Initiative nicht von beiden Partnern gleichermaßen ausgeht und der Entschluss für den einen der Partner nicht frei zustande kommt.[217]

Dadurch wird die Relevanz ersichtlich, die die verhandelte Thematik im Kurzfilm von Kempf und Preuss bereits zu seiner Zeit hatte, ebenso wie durch die parallel zur Veröffentlichungszeit verlaufenden EXIT-internen Diskussionen um eine mögliche Ausweitung des Leidensbegriffs auf existenzielle Leidenserlebnisse wie Einsamkeit oder den gesellschaftlichen Ansehens- bzw. Bedeutungsverlust älterer Menschen. Und die Relevanz ist bis heute geblieben. Denn noch immer ist der Film in diesem diskursiven Spannungsfeld verortet, wenn wir uns nochmals die aktuellsten Tendenzen im Schweizer Sterbehilfediskurs vor Augen führen: Die Organisation EXIT einerseits, die im Januar 2022 das Engagement für das Recht auch gesunder betagter Menschen auf Suizid in ihre Statuten aufgenommen hat, gerade wenn ein existenzielles Leiden vorliegt; die Ärztekammer andererseits, die im Mai 2022 die Richtlinien der Schweizerischen Akademie der Medizinischen Wissenschaften in ihre Standesordnung implementierte und Ärzt*innen die Sterbehilfe für Gesunde erstmals explizit untersagte. Das Bundesgerichtsurteil vom März 2024 hat in dieser Frage abermals für Gesprächs- und Klärungsbedarf gesorgt, und es wird sich zeigen, welche Antwort Gesellschaft und/oder Politik auf sie finden werden.

4.3 Liebestod in der Familie. Drei Nachkommen berichten

Auf jeweils realen Doppelsuiziden basieren Pierre Béguins *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure* (2013),[218] Nicola Bardolas *Schlemm* (2005)[219] und Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* (2009)[220]. Während die Romane vom Béguin

217 Nationale Ethikkommission im Bereich Humanmedizin (NEK): *Sorgfaltskriterien im Umgang mit Suizidbeihilfe. Stellungnahme Nr. 13/2006*, (www.nek-cne.ch/fileadmin/nek-cne-dateien/Themen/Stellungnahmen/Sorgfaltskriterien_d_mit_Datum.pdf, letzter Zugriff: 6.6.2022), S. 5.

218 Pierre Béguin: *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure. Roman*, Vevey: Éditions de l'Aire/Philippe Rey 2013, im Text zitiert mit Abkürzung BV und Seitenangaben in Klammern.

219 Nicola Bardola: *Schlemm. Roman*, München: Wilhelm Heyne 2007, im Text zitiert mit Abkürzung BS und Seitenangaben in Klammern.

220 Johanna Adorján: *Eine exklusive Liebe*, München: Luchterhand 2009, im Text zitiert mit Abkürzung AE und Seitenangaben in Klammern.

und Bardola den Freitod ihrer betagten Eltern verhandeln, steht bei Adorján das Sterben ihrer Großeltern im Zentrum. Neben dem Unterschied in der Generationenbeziehung gibt es weitere: Béguin und Bardola wählen einen autofiktionalen Zugriff, ihre literarische Bearbeitung erfolgte relativ zeitnah nach dem Suizid, der jeweils von einer Schweizer Sterbehilfeorganisation begleitet wurde und von dem sie im Voraus Kenntnis hatten. Adorjáns Zugang ist in erster Linie journalistisch-dokumentarisch, wenngleich fiktionale Elemente eine wichtige Rolle spielen, sie begibt sich mit größerem zeitlichem Abstand auf Spurensuche des Suizids, der weder organisiert noch ein im engeren Sinne assistiert war und für die Familie überraschend kam. Bei der Analyse werde ich mich zunächst den beiden Romanen widmen, um danach den Text von Adorjáns zu untersuchen.

4.3.1 *‚Besser als Tristan und Isolde': Pierre Béguins* Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure (*2013*)

In seinem Roman *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure* (2013) verarbeitet der Genfer Autor Pierre Béguin den Doppelsuizid, den seine Eltern im Jahr 2008 mithilfe der Sterbehilfeorganisation EXIT Suisse romande begangen haben. Die Erzählanordnung besteht denn auch darin, dass sich ein namenlos bleibender Sohn als Ich-Erzähler schreibend mit den Auswirkungen auseinandersetzt, die das gemeinsame Sterben seiner Eltern auf ihn hat. Durch die Beschäftigung mit seiner eigenen Biografie sowie derjenigen der Eltern ist er bemüht, ihren Entschluss zu verstehen, seinen Verlustschmerz zu bewältigen und das nicht immer einfache Verhältnis zwischen ihnen aufzuarbeiten. Die Analyse möchte ich mit ein paar narratologischen und gattungstheoretischen Bemerkungen sowie einigen Hinweisen zum Titel beginnen. Anschließend wende ich mich der Ergründung des elterlichen Sterbewunsches durch den Sohn zu, bei dem auch das Liebestodmotiv eine wichtige Rolle spielen wird.

4.3.1.1 Gattung und Titel

In Béguins Roman fungiert der Sohn als extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler, das Geschehen ist damit strikt an seinen Wahrnehmungshorizont gebunden. Auch wenn er namenlos bleibt, wird die Identität von Autor und Erzähler nachdrücklich suggeriert: epitextuell durch die von Béguin wiederholt deklarierte autobiografische Grundlage[221] sowie durch die augenschein-

221 In der Kurzbiografie auf dem Literaturblog *Blogres*, den ein Genfer Autor*innen-Kollektiv unter Béguins Verantwortung auf der Website der *Tribune de Genève* herausgibt, wird das Werk als „un roman largement autobiographique" beschrieben (o. A. Pierre Béguin, in: *Blogres. Littérature, politique, société*, 11. Oktober 2007 (http://blogres.blogspirit.com/

liche Übereinstimmung zentraler biografischer Daten.[222] Trotzdem erklärt sich das Buch im Untertitel zum Roman. Es lässt sich damit der Gattung der Autofiktion zurechnen, zu der Serge Doubrovsky, der den Neologismus prägte, Werke zählt, die „nicht Autobiographien, nicht ganz Romane" sind, „gefangen [...] im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben".[223] Diesen Aspekt streicht auch Marie Darrieussecq heraus, die in ihrer theoretischen Gattungserörterung den pragmatischen Status der Erzähler*innenrede fokussiert.[224] In der Autobiografie, für die die von Philippe Lejeune beschriebene Einheit von Autor*in, Erzähler*in und Protagonist*in gilt,[225] besteht der Pakt zwischen Erzählinstanz und Lesenden darin, dass Erstere sich für die Wahrhaftigkeit des Erzählten verbürgt und es von Letzteren auch entsprechend ‚geglaubt' wird. In der Autofiktion dagegen ist die Identität von Autor*in, Erzähler*in und Protagonist*in nur eine scheinbare oder verzerrte, die sich aus dem doppelten und widersprüchlichen pragmatischen Status der Rede ergibt: „l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse". Zum einen behauptet sie, Fiktion zu sein und auf einen referentiellen Wahrheitsanspruch zu verzichten. Doch indem sie Leben und Person der Erzählinstanz gleichzeitig unverkennbar mit dem*der Autor*in in Bezug setzt – ob durch Namensidentität oder andere, in Béguins Fall bspw. epitextuelle Merkmale –, schreiben wir dem Erzählten auch realweltliche Referenz zu. Worin fiktionale und faktuale Anteile jeweils konkret bestehen, lässt sich für die Lesenden nicht aufschlüsseln: „l'autofiction ne permet pas au

archive/2007/10/11/pierre-beguin.html, letzter Zugriff: 29.7.24)). Auch in Interviews erklärt er, dass er den Tod seiner eigenen Eltern verarbeitet (vgl. u. a.: o. A. Littérature: Pierre Béguin „Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure", in : *France Net Infos* 10.2.2013 (www.francenetinfos.com/litterature-pierre-beguin-vous-ne-connaitrez-ni-le-jour-ni-lheure-38329/, letzter Zugriff : 9.6.22).

222 Neben dem elterlichen Suizid teilen Autor und Ich-Erzähler die Herkunft aus dem ländlichen Genf, das Literaturwissenschaftsstudium und die zwei Töchter, die sie jeweils haben, um nur wenige Beispiele zu nennen.

223 Serge Doubrovsky. „Nah am Text", in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), S. 123–133, hier 126.

224 Der pragmatische Status unterscheidet zwischen ‚fiktionaler' und ‚faktualer' bzw. ‚authentischer' Rede. Fiktional ist er, wenn es sich um „nicht-behauptende Rede ohne unmittelbare Referenz in der Wirklichkeit" handelt, faktual ist die Rede, wenn sie eben dies tut. Die Unterscheidung ‚fiktiv' und ‚real' dagegen „bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten", also die dargestellten Ereignisse, Personen etc. (Matías Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage, München: C. H. Beck 2016, S. 16).

225 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 14–16.

lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction".[226]

Angesichts dieser intendierten Unentscheidbarkeit lassen sich zwei Gründe erschließen, die Béguin zur Wahl eines autofiktionalen Zugangs veranlasst haben dürften. Zum einen werden die Eltern vor einem allzu aufdringlichen Voyeurismus seitens der Lesenden geschützt, da der Erzähler bei der Sezierung des Sterbewunsches sehr persönliche und intime Aspekte des Lebens und Wesens seiner Eltern darlegt. Zum anderen liegt in der referenziellen Unentscheidbarkeit eine zentrale Haltung der Autofiktion begründet, nämlich ihre Skepsis gegenüber einem autobiografisch deklarierten Authentizitätsanspruch. Die autofiktionale Erzählinstanz weiß darum, „unzuverlässig" zu sein, und gesteht „systematischen Zweifel" an den „autobiographischen Bezügen" ein.[227] Darin wird sie auch in Béguins Roman bedeutsam, wie ein selbstreflexiv-gattungspoetologischer Kommentar des Erzählers zeigt:

> Le passé n'est qu'une histoire qu'on se raconte et qui prend corps quelque part entre le désir de construire une image cohérente du réel et l'impossibilité d'une telle entreprise. Et l'histoire de ses parents probablement qu'une fiction qu'on se fabrique à la mesure de ses manques, de ses frustrations ou de ses regrets. À l'imagination de combler les interstices d'une connaissance forcément fragmentaire … (BV 163)

Die grundsätzlich konstatierte Unmöglichkeit authentischer Vergangenheitserzählung wird im Fall des Erzählers dadurch zugespitzt, dass sich die Darlegung seines eigenen Lebens, das vom Ereignis des elterlichen Suizids ausgeht und um dieses rotiert, wesentlich in der Auseinandersetzung mit den Biografien der Eltern erfolgt, die ihm notwendig nur lückenhaft verfügbar ist.

Der Erzähler von Béguins Roman ist auch darin ein typisch autofiktionaler, dass er sich dem Elterntod *schreibend* annähert und ihn in diesem Modus zu bewältigen versucht. Den Schreibakt setzt er dabei wiederholt selbstreflexiv in Szene, wie es für die Autofiktion typisch ist, die den „Textkonstituierungsprozess sowie den Schreibakt zum Gegenstand der Autobiographie erhebt".[228] Er beginnt die Niederschrift in der schlaflosen Nacht vor dem Suizid, die er in seinem alten Kinderzimmer im Haus der Eltern verbringt, wo sie sich töten

226 Marie Darrieussecq: L'autofiction, un genre pas sérieux, in : *Poétique* 107 (1996), S. 367–380, hier 377.

227 Claudia Gronemann: *Postmoderne/Postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte.* Hildesheim: Olms 2002 (Passagen/Passages. Transdisziplinäre Kultur-perspektiven, Bd. 1), S. 11f.

228 Ebd.

werden, und beendet sie am Tag nach der Begräbnisfeier. Der Schreibakt in der Diegese weicht damit vom Schreibprozess des empirischen Autors ab, wie Béguins Antwort in einem Interview auf die Frage nach der Umsetzung seiner Buchidee erkennen lässt: „Il a fallu le temps du deuil. J'avais pris des notes et les avait rangées dans un tiroir. C'est donc au début de l'année 2011 que j'ai entamé le processus d'écriture jusqu'à la fin de l'année."[229] Der Schreib- bzw. Erzählakt wird also identifizierbar als fiktionalisiertes Element in der Darlegung der autobiografisch-faktualen Ereignisse. Und zwar mit zentraler Funktion. Die zeitliche Distanz von fast drei Jahren, die der Autor zur emotionalen Verarbeitung benötigte, um die Niederschrift des Romans überhaupt erst beginnen zu können, erscheint ihm für die erzählerische Bewältigung des Doppelsuizids und seiner Auswirkungen offenbar ungeeignet. Er bevorzugt erzählerisch die zeitliche Rückversetzung in den Moment des zentral verhandelten biografischen Ereignisses, um sich unmittelbarer mit ihm auseinandersetzen zu können, was ihm der freiere autofiktionale Zugriff ermöglicht. Narratologisch betrachtet bildet der Schreibakt im Roman die Basiserzählung,[230] die im Präsens gehalten ist. Ausgehend von ihr erfolgen in verschiedenen grammatischen Vergangenheitsformen Erinnerungsanalepsen an vergangene Ereignisse, ob sie jeweils am selben Tag stattgefunden haben, an dem der Erzähler sie zeitlich nur leicht versetzt auch gleich niederschreibt, oder ob sie Tage und Wochen oder Jahre und Jahrzehnte zurückliegen.

Wenn der Titel *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure* irgendwie vertraut klingt, dann liegt das daran, dass es sich um ein leicht variiertes Zitat des Bibelverses Matthäus 25,13 handelt: „Seid also wachsam! Denn ihr wisst weder Tag noch Stunde."[231] Gemeint ist die Wiederkehr Jesu[232] und damit das Kommen des Jüngsten Gerichts, dessen Zeitpunkt Gott allein bekannt ist und das

229 O. A., Littérature: Pierre Béguin.

230 Als Basiserzählung bezeichnet Genette „jene temporale Erzählebene […], in Bezug auf die sich eine Anachronie als solche definiert", von ihr aus werden also zeitliche Rück- (Analepsen) und Vorgriffe (Prolepsen) vorgenommen. Jede von der Basiserzählung getragene temporale Ebene kann ihrerseits zur Basiserzählung werden, indem sie Analepsen oder Prolepsen enthält (Genette, Erzählung, 25).

231 Neue Jerusalemer Bibel: *Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe. Deutsch hg. von Alfons Deissler et al.*, Freiburg i. Br.: Herder 2008, S. 1422. Die deutschen Bibelzitate werden auch im weiteren Verlauf der Arbeit, wo nicht anders vermerkt, der Einheitsübersetzung folgen. Die Variation des Verbs in Mt. 25, 13 gilt auch für französische Bibelübersetzungen. Béguin selbst zitiert den vollständigen Vers in einer Fußnote: „Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure" (BV 15).

232 Die Stelle korrespondiert mit Mt. 25, 42, wo die Wiederkehr Jesu explizit benannt wird: „Seid also wachsam! denn ihr wisst nicht, an welchem Tag euer Herr kommt."

darüber entscheidet, ob dem Menschen das Paradies oder die ewige Verdammnis zuteilwird. Durch ein gottesfürchtiges Leben kann er seine Chancen auf Ersteres zwar erhöhen – daher die Mahnung, „wachsam" zu sein im Sinne eines *Memento mori* –, für die erhoffte endzeitliche Erlösung aber ist er letztlich auf die Gnade Gottes angewiesen. Das Zitat wird in Béguins Roman in dreifacher Hinsicht relevant: das Nichtwissen um den Zeitpunkt des Todes, die fehlende menschliche Handlungsmacht sowie der Aspekt seiner Erlösung. Diesen dreifachen Bedeutungsgehalt bringt ein weiteres Bibelzitat zum Ausdruck, das dem Roman als Motto vorangestellt ist: „*L'homme n'est pas maître de son souffle pour pouvoir le retenir, et il n'a aucune puissance sur le jour de sa mort, il n'y a point de délivrance dans ce combat.* / Ecclésiaste 8.8" (BV 7, Hervh. i. Orig.). Als Bezugspunkte für Béguins Roman sind diese Aspekte insofern relevant, als die organisierte Suizidbeihilfe die Antithese zu ihnen bildet: Der Mensch legt den Zeitpunkt seines Todes im Voraus selbst fest, womit er nicht nur seinen Zeitpunkt kennt, sondern auch über die Handlungsmacht verfügt,[233] außerdem dient der Suizid seiner Erlösung aus dem „combat", den ein untertägliches Leiden bedeutet. Während die beiden letzten Aspekte für den Erzähler selbst kein Problem darstellen – ich komme auf sie in der Analyse zurück –, problematisiert er den ersten aus seiner Perspektive als Sohn bereits im Texteinstieg:

> Depuis trois semaines, je connais le jour et l'heure.
> Depuis trois semaines, je m'efforce de vivre le plus normalement possible malgré cette sensation de déphasage qui donne aux paroles et aux gestes une étrange vibration d'irréalité. J'imagine les mots ultimes, les regards définitifs, sans parvenir à les inscrire dans une souffrance concrète, désespéré par ma propre impuissance à me sentir d'avance affligé.
> Depuis trois semaines, je sais ce qu'aucun être humain ne devrait savoir. Ce sera le 28 avril à 14 heures. Ainsi en ont-ils décidé. Non que cette date revête pour eux une importance particulière ou symbolique. Simplement, pur des considérations qui m'échappent, elle semble leur convenir." (BV 11)

Der erste Satz des Romans bildet also gleich die Antithese zum Titel: Der Erzähler kennt, wovon der Titel noch behauptete, dass niemand sie kennen würde: den Tag und die Stunde – gemeint ist freilich der Termin, den seine Eltern ihm

233 Eine Einschränkung besteht freilich darin, dass bestimmte ethische Sorgfaltskriterien erfüllt sein müssen. Damit ist der Mensch zwar nicht mehr auf Gottes Gnade, dafür aber noch immer auf die ethischen Rahmenbedingungen, denen jeweils die Werthaltungen einer Gesellschaft zugrunde liegen, sowie auf das O. K. von Organisation und Ärzt*innen angewiesen. Doch ist gerade der Aspekt der Handlungsmacht zentrales Argumentarium der Organisationen und Sterbehilfebefürworter*innen, die den assistierten Suizid als Akt menschlicher bzw. individueller ‚Selbstbestimmung', ‚Autonomie' und ‚Freiheit' verstehen und verteidigen.

als Datum für ihren Suizid mitgeteilt haben. Wie schwer er daran trägt, zeigt sich wenige Sätze später, wenn er sagt, dass ‚er wisse, *was niemand wissen sollte*', womit er hier insbesondere die Angehörigen meint, die mit einem konkreten Todesdatum von geliebten Menschen konfrontiert werden. Die immense Belastung besteht für den Erzähler darin, dass er emotional außerstande ist, mit dem Wissen umzugehen, da ihm gewissermaßen die Leidenskategorien fehlen: Die Eltern sind noch nicht gestorben, und obwohl ihr Tod unvermeidlich im Raum steht, ist er nicht in der Lage, Schmerz zu empfinden und zu trauern. Das Unvermögen einer ihm angemessen erscheinenden emotionalen Reaktion stürzt ihn in eine tiefe Verzweiflung. Dazu kommt, dass seine Eltern ihre Ankündigung mit einer Bitte an ihn verknüpft haben: Mein Vater „a enclenché les affres du compte à rebours: / ‚Si tu es d'accord, on va partir. Il nous reste le suicide. On s'est inscrites à *Exit* …'" (BV 13, Hervh. i. Orig.). Sie baten also um sein Einverständnis, was sie, so stellt er empört fest, nie zuvor in irgendeiner Angelegenheit getan hätten. Und auch jetzt, so ist er überzeugt, sei die Frage rein formal, der Entschluss längst gefällt. Gleichwohl gerät er durch das Erfordernis, zu ihrem Entschluss Stellung zu beziehen, in eine dilemmatische Situation: Unterstützt er ihren Entscheid und begleitet ihr Vorhaben, macht er sich der ‚Komplizenschaft' beim Tod seiner Eltern schuldig. Kämpft er gegen ihren Suizid an, trifft ihn die Schuld einer „trahison sans retour". Wie schwer es ihm auch immer fällt, gibt er schließlich seine Zustimmung, sie scheint ihm angesichts ihrer Entschlossenheit „moralement moins barbare". Nicht nur wäre Widerstand seiner Ansicht nach zwecklos gewesen, es hätte seine Eltern nach seinem Dafürhalten geschmerzt, hätte er als ihr Sohn den Entscheid nicht gutgeheißen (BV 15f.). Er half ihnen denn auch mit den Formalitäten, die für den Suizid mit EXIT nötig waren, verfasste für sie etwa die Begründung ihres Sterbewunsches. Nur eine Grenze konnte er nicht überschreiten: den Termin für sie zu vereinbaren. Er macht ihnen unmissverständlich klar, dass sie es selbst tun sollten oder es ansonsten halt eben lassen könnten, sich in dieser Sache vorher aber nicht mehr bei ihm zu melden bräuchten. Keine Woche später kam der Anruf: „‚C'est prévu pour le 28 avril en début d'après-midi …' / Comment aurais-je pu me préparer à entendre de la bouche même de mes parents le jour et l'heure de leur mort!" (BV 85f.) Damit wird bereits deutlich, was der Roman als Ganzes vorführt und der Erzähler an einer späteren Stelle auf den Punkt bringt:

> Ces derniers jours m'ont douloureusement rendu à cette évidence : le suicide assisté n'est pas un acte purement individuel, il n'est pas d'ordre strictement privé. Qu'on le nie ou non, il a une portée sociale, il s'inscrit dans un tissu familial, relationnel, ne serait-ce que par ce qu'il reporte sur autrui de peine, de

> culpabilité, de conflit. La parte qui se ferme derrière celui qui décède en ouvre simultanément une autre devant ceux qui restent. II faut en franchir le seuil, à contrecœur, à contresens … (BV 138)

4.3.1.2 Unterschiedliche Motivation, selbes Ziel: Der Liebestod

Schreibend also versucht der Erzähler, den Suizid seiner 88-jährigen und seit 59 Jahren verheirateten Eltern nachzuvollziehen, um damit seinen eigenen Schmerz und seine Schuldgefühle als naher Angehöriger zu rationalisieren. Er differenziert dabei zwischen dem *Warum* und dem *Wie* ihres Entschlusses. Während er sich Ersteres insbesondere mit den körperlichen und psychoexistenziellen Belastungen des hohen Alters erklärt, wird bei Letzterem das Liebestodmotiv zentral.

4.3.1.2.1 *Das Warum: Alter, Krankheit und „comme il faut"*

Die Eltern des Erzählers beabsichtigen sich zu Hause mithilfe von EXIT gemeinsam das Leben zu nehmen. Die Nacht davor verbringt er deshalb in seinem Kinderzimmer, wo er auch seine Niederschrift beginnt und damit die Basiserzählung des Romans einsetzt. Für die Beschreibung des Zustands seiner Eltern findet er drastische Worte: „la vie est devenue sa négation: non point la mort, qui est la conclusion, mais un état insensé de douleurs et de tourments, les figeant, inutiles, privés de rôle, dans cet insipide relâche qui ne s'ouvre sur aucun espoir d'avenir" (BV 12). In ihren Augen liest er „l'épouvantable solitude des vieillards sur la terre." (BV 15) Körperlich leidet die Mutter unter starken Rückenschmerzen, aber vor allem auch unter Lungenproblemen. Als der Erzähler neun Jahre alt war, musste sie sich wegen einer Tuberkuloseerkrankung während eines Jahres in einer Klinik behandeln lassen. In der Narbe, die von der Operation zurückgeblieben ist, hat sich später „une bacctérie fatale" eingenistet, „qui l'a conduite lentement, de souffrance en souffrances, jusqu'à cette dernière nuit où je l'entends maintenant s'affairer dans la salle de bains à quelque mystérieux rangement" (BV 21f.) Neben dem körperlichen verursachen Alter und Krankheit auch existenzielle Leiden: Die Mutter werde von der ‚Demütigung' ihres äußerlichen ‚Verfalls' sowie der Scham über ihre gelegentliche Blaseninkontinenz gequält, sodass sich der Erzähler empört fragt, ob denn „ce corps rompu" nicht schon genug sei: „Faut-il encore qu'elle soit frappée dans ces restes de grâce et d'élégance qu'elle a su héroïquement préserver des outrages du temps, que la mort la dépouille de tout ce qui faisait en elle son orgueil, que son aristocratie naturelle soit dégradée jusqu'à l'animalité?" (BV 30) Am Tag des Suizids hört er, wie die Mutter im Gespräch mit dem EXIT-Team, das die Freitodbegleitung durchführt und nochmals ihren Willen prüft, den Sterbewunsch entschieden bekräftigt, wobei

sie „a encore insisté sur les douleurs physiques insupportables qui ne la quittaient plus depuis des semaines." (BV 106) Auch wird bei dieser Gelegenheit das Schreiben vorgelesen, mit dem die Mutter die Organisation um Suizidbeihilfe ersuchte und das der Erzähler vor einigen Wochen für sie verfasst und zur Post gebracht hatte:

> *Je soussignée demande par la présente qu'*Exit *me prête assistance pour mettre fin à mes jours. Je déclare agir après mûre réflexion, en toute liberté, lucidité et détermination dans ma décision. La maladie dont je suis atteint est incurable, les souffrances physiques et psychiques qu'elle engendre sont intolérables et ma qualité de vie est devenue inacceptable à mes yeux. Je certifie que les personnes présentes lors de mon autodélivrance ne sont nullement impliquées dans le choix de mon geste.* (BV 105, Hervh. i. Orig.)

Mit ihrem unerträglichen und unheilbaren körperlichen Leiden erfüllt die Mutter die von EXIT erforderte Voraussetzung, ebenso durch ihre Urteilsfähigkeit sowie die Wohlerwogenheit, Autonomie und – indem sie ihn am Tag des Suizids einige Wochen später wiederholt – Konstanz des Sterbewunsches. Der Begriff, den sie im Schreiben für den assistierten Suizid wählt, ist ein organisationseigener euphemistischer Neologismus, wie ein Blick auf die Website zeigt: „L'association EXIT préfère le terme ‚d'autodélivrance'."[234] Der Begriff konzeptualisiert den assistierten Suizid als *selbstbestimmt-autonomen* wie auch *erlösenden* Akt – also das, was den assistierten Suizid zur Antithese des Prediger-Zitats macht: „*L'homme n'est pas maître de son souffle pour pouvoir le retenir, et il n'a aucune puissance sur le jour de sa mort, il n'y a point de délivrance dans ce combat.*" (BV 7, Hervh. i. Orig.) Der Erzähler selbst verhält sich dem Begriff gegenüber distanziert, er setzt ihn – mit zwei Ausnahmen, auf die ich später zurückkomme – stets in Anführungszeichen, einmal auch kursiv, wenn er euphemistische Termini für den Suizid kritisch reflektiert: „*exit*, *autodélivrance*" (BV 139, Hervh. i. Orig.). Die Mutter dagegen verwendet den Begriff distanzlos und affirmiert so seinen Bedeutungsgehalt: Für sie selbst war es ein selbstbestimmter Akt der Befreiung, sie wartete nicht auf Gottes Gnade.

Nicht nur die Mutter erfüllt die Kriterien für eine Suizidbegleitung, sondern ebenso der Vater, der an Amyotropher Lateralsklerose (ALS) leidet. Eindringlich beschreibt der Erzähler die Auswirkungen, die die Krankheit auf das Leben des Vaters hat:

> Depuis que le diagnostic médical est tombé, depuis que la maladie de Charcot attaque ses centres nerveux, depuis qu'elle menace son équilibre avant de

234 EXIT Suisse romande: *Vos Questions*.

> l'étouffer comme un serpent, depuis qu'il a admis son déclin inéluctable, mon père est entré définitivement dans cet espace sans saisons, sans reliefs, sans saveurs, où les seules résistances de vie se concentrent dans la répétition bien réglée des fonctions élémentaires – manger, se coucher, marcher – exécuté mécaniquement, vidées de tout sens, de tout désir, de tout plaisir. (BV 36f.)

Wie sehr der Vater mit dem Leben abgeschlossen hat, erkennt der Erzähler durch seine Besuche im Altersheim,

> où ses problèmes de mobilité le tenaient reclus. C'était peu avant le choix du jour et de l'heure. Je le trouvai assis dans le couloir à l'entrée de la cafétéria. Seul, décharné, les mains tremblantes posées sur les accoudoirs d'un siège qu'il ne semblait plus quitter que pour se lever en chancelant, opérer un tour sur lui-même, se rasseoir, brasser le vide de son bras droit, avant de retourner à sa prostration, dans l'effroyable solitude de la mort souhaitée, ou rien, ou pour attendre ce que viendrait et qui n'était rien. (BV 31)

Der Suizidwunsch, der hier synekdochisch mit der titelgebenden Wendung „jour et l'heure" bezeichnet wird, hat seinen entscheidenden Anstoß also dadurch erhalten, dass dem Vater andernfalls ein tristes Lebensende im Heim beschieden gewesen wäre. Danach beschreibt der Erzähler weiter die abgrundtiefe Traurigkeit des Vaters und erkennt, wie gefestigt sein Entschluss zu sterben ist: „Il ne doute pas de sa décision. Surtout depuis qu'il sait qu'il ne retournera plus dans sa maison, sinon occasionnellement lors de courtes permissions semblables à celles qu'in accordent sur parole à un prisonnier." (BV 31f.) Auch für ihn also war der Suizid ein Akt der Befreiung.

Angesichts des körperlichen wie existenziellen Leidens der Eltern erscheint ihr Suizidvorhaben nachvollziehbar. Doch ist es aus Sicht des Erzählers mit ihrem Gesundheitszustand nicht hinreichend erklärt. Er schürft tiefer und spürt dem Sterbewunsch anhand ihrer Sozialisierung im ländlich-calvinistischen Milieu der Zwischenkriegszeit nach. Er legt dar, wie tief sein Vater, der von Beruf Gemüsegärtner gewesen ist, das calvinistische Arbeitsethos verinnerlicht hatte, das auch seine eigene Erziehung geprägt habe. So erinnert er sich, wie der Vater ihn damals beim Spielen ‚erwischte', denn sogar ein spielendes Kind war für ihn „scandaleusement désœuvré" (BV 48). In den Sommerferien musste der Erzähler frühmorgens mithelfen, das Gemüse auf dem Markt zu verkaufen. Seine Anwesenheit sollte demonstrieren, „que chez nous l'oisiveté était un mal qui se combattait sans état d'âme dès l'aube de l'existence" (BV 156f.). Selbst Kranksein wurde als Faulheit und Versuchung des Teufels verdächtigt. Deutlich tritt dabei das calvinistische Arbeitsethos zutage: „Car le travail était investi d'un mystérieux pouvoir de rédemption […]. Le travail, c'était pour eux une manière de confession. […] Même le pire des ivrognes

se voyait lavé de son vice pour autant qu'il ne soit pas paresseux." (BV 157) Das literarische und philosophische Interesse des Erzählers führte bereits in seiner Jugendzeit zur Entfremdung vom Vater, vertieft noch durch seine Wahl eines geisteswissenschaftlichen Studiums: „Lire, penser relevaient d'une oisiveté aussi inutile que dangereuse, propre à m'éloigner des véritables contingences de mon existence. Il redoutait ma paresse, et plus encore qu'on me prît pour un paresseux. Travailler, c'était uniquement avec les mains, et la sueur en gage d'effort." (BV 66f.) Vor der Folie seiner Werthaltungen kann der Erzähler deutlich erkennen, wie stark sein Vater unter der Untätigkeit leiden musste, zu der ihn Alter und Krankheit geradezu verdammten: „Car la culpabilité générée par l'inactivité [...] est le fondement même de ses principes." (BV 48f.) Dazu kommt ein ausgeprägter Sparsamkeitssinn, „lui qui a longtemps dû compter au sou près" (BV 142). Der Erzähler ist daher überzeugt, dass der Entschluss zum Suizid auch deshalb fiel, weil er sich schuldig fühlte, zu viele Kosten zu verursachen: „Que vaut à ses yeux un être à charge de sa famille, contrait par une inactivité forcée à croupir dans un mouroir qui coûte *les yeux de la tête*, si ce n'est un *inutile* qui dilapide, par une *vie inutile*, un patrimoine familial gagné à l'arraché?" Der Vater habe nicht akzeptieren können, „au rang de fardeau de la société" verbannt zu sein. Sein ganzes Leben und Wesen schien in Frage gestellt: „Mourir, pour lui, c'est aussi sauver son existence, non pas du déclin, mais de la corruption de la vieillesse ..." (BV 49, Hervh. i. Orig.) Durch ihre Sozialisierung im ländlich-calvinistischen Genf hätten die Eltern, die sehr traditionelle Menschen gewesen seien, zudem eine Verhaltensnorm tief verinnerlicht: das Betragen „comme il faut", das „solidement arrimé entre deux normes inamovibles, l'angoisse de *faire honte* et la terreur qu'inspirait sa conséquence, ‚ce que les gens vont penser de nous!'" Daher war unter allen Umständen ein respektables Benehmen erfordert, das Familienleben musste konsequent vor dem Blick Außenstehender verborgen werden, nichts durfte nach außen dringen, weder Glück noch Krisen, keine gesundheitlichen oder finanziellen Probleme, ja noch nicht einmal Emotionen. Das Leben musste ‚geglättet' werden, „en raboter toutes les aspérités à même de nos distinguer des autres. L'originalité constituait la pire des vulgarités, être comme tout le monde, ou plus exactement comme l'idée qu'on se faisait de ce que tout le monde devrait être, l'objectif absolu auquel soumettra sa conduite quotidienne" (157f., Hervh. i. Orig.). Der Erzähler vermutet daher: „Cette volonté de ne pas *faire honte* [...] joue probablement un rôle décisif dans ce choix d'interrompre leur déclin pour éviter l'indignité d'une lente agonie." (BV 45, Hervh. i. Orig.)

Die Frage nach dem *Warum* gibt ihm also keine Rätsel auf. Allzu offensichtlich ist das Leiden der Eltern, und auch die Werthaltungen des Vaters offenbaren ihm, als wie wenig sinnhaft dieser sein Leben noch empfunden haben

musste.[235] Der Entscheid von EXIT, ihnen Suizidhilfe zu leisten, geht mit den ethischen und gesetzlichen Vorgaben vollkommen konform. Dies auch in Bezug auf das Vorgehen bei Paarsuiziden. Der Erzähler berichtet, wie die zwar wenig empathischen, jedoch korrekt agierenden EXIT-Mitarbeitenden die Eltern jeweils separat nach ihrem Willen befragen (vgl. BV 104f.), was den Sorgfaltskriterien entspricht, wie sie die Nationale Ethikkommission im Bereich Humanmedizin formuliert:

> Die Abklärung, ob die Entscheidung frei von äußerem Druck zustande gekommen ist, verlangt zwingend das individuelle Gespräch […]. Dies schließt eine gemeinsame Abklärung von zwei oder mehreren Personen aus, die gemeinsam Suizid begehen möchten (z. B. Paarsuizide). Denn dort ist das Risiko hoch, dass die Initiative nicht von beiden Partnern gleichermaßen ausgeht und der Entschluss für den einen der Partner nicht frei zustande kommt.[236]

4.3.1.2.2 *Das Wie: Das Ziel des Liebestods*

Bei der Beantwortung der Frage nach dem *Warum* konnte sich der Erzähler wesentlich auf äußere Beobachtungen stützen. Krankheit und Verhaltensnormen waren für ihn sichtbare Zeichen, aus denen sich der Suizidwunsch ableiten ließ. Doch die Frage nach dem *Wie* gibt ihm gegen Ende des Romans, am Abend nach der Trauerfeier, ein scheinbar unlösbares Rätsel auf: *Wie* haben seine Eltern, die stets pedantisch darauf achteten, möglichst nicht aufzufallen und nicht zum Gerede der Leute zu werden, es geschafft, „pour ébranler ce carcan" und sich zu töten? „Comment cette décision aussi radicalement originale, si peu *comme il faut?*" (BV 159, Hervh. i. Orig.) Obwohl sie gestorben seien, wie sie gelebt hätten – „à l'ancienne, tête haute, bouche close, sans plaintes ni grimaces ni gémissements" –, hätten sie es dennoch vermocht, „s'affranchir des liens qui les auraient contraints à poursuivre le chemin de croix du vieillard, souffrir, ne rien montrer, avoir peur et faire semblant." Er anerkennt daher: „ils n'étaient sûrement pas ces simples marionnettes de leur époque auxquelles je las ai douvent rétuits." (BV 159) Für die Antwort reichen äußere Beobachtungen nicht aus, die Gründe liegen vielmehr in den Wesen der Eltern verborgen. Der Zugang zu ihnen wird für den Erzähler aber dadurch

235 Später beschreibt er die Orientierungslosigkeit seiner Eltern in der Welt des 21. Jahrhunderts, die nicht mehr die ihre war. Zu stark habe sie sich verändert für diese „gens de tradition" (BV 112). Bereits durch die 68er-Bewegung seien sie mit einem neuen Zeitgeist konfrontiert worden, der viele ihrer unumstößlich geglaubten Werte für überholt erklärt hatte (vgl. BV 72). Damals seien sie noch jung genug gewesen, um sich anzupassen. Doch die Welt wandelte sich weiter, die rasante technologische Revolution mit ihrer Schnelllebigkeit habe sie maßlos überfordert (vgl. BV 146).

236 NEK, Sorgfaltskriterien.

erschwert, dass er seit seiner Jugend ein zwar liebendes, aber auch schwieriges Verhältnis zu seinen Eltern hatte (insbesondere zum Vater), das geprägt war „de notre difficulté à communiquer, de nos incompréhensions et nos disputes, de cette distance subite entre eux et moi." (BV 21) Er fragt sich nach ihrem Tod, ob er mehr Anstrengungen hätte unternehmen sollen, sie wirklich kennenzulernen: „Il est trop tard, maintenant. Sur bien des aspects, mes parents resteront à jamais une énigme." Und so stellt er variiert nochmals die Frage: „Et que faire de cette question sans réponse définitive malgré les hypothèse que j'ai formulées au fil du deuil: ‚comment' dette décision ultime en regard de deux vies, de deux complexions *a priori* si peu profilées pour une telle finalité?" (BV 162f., Hervh. i. Orig.)

An dieser Stelle reflektiert der Erzähler den in Zusammenhang mit der Gattungstheorie dargelegten Umstand, dass sein Versuch, das Wesen seiner Eltern und damit das *Wie* ihrer Entscheidung zu erfassen, notwendig eine Annäherung bleiben muss, da ihm ihre Biografien nur lückenhaft verfügbar sind: „À l'imagination de combler les interstices d'une connaissance forcément fragmentaire …" (BV 163) Doch beklagt er diesen Umstand nicht. Im Gegenteil:

> À tout bien considérer, c'est peut-être une chance. Ou une nécessité. Cette énigme à laquelle je me heurte me laisse pour le moins la possibilité de les recréer à ma manière, d'évoquer à ma convenance ce reflet idéal d'eux-mêmes destiné à se figer dans ma mémoire, voire de les réduire à une posture sublimée, comme on édifie une statue … Imaginer ce qu'on ne peut connaître … (BV 163)

Angesichts der Einsicht, dass sich ihr Sterbewunsch ohnehin unmöglich verlässlich erschließen lässt, geht er in die fiktionale Offensive. Als autofiktionaler Erzähler ist er nicht verpflichtet, den elterlichen Schritt möglichst authentisch aus ihren Biografien zu rekonstruieren. Er kann selbstbewusst erklären, hierbei seine Imagination walten zu lassen, ohne sich der Beschönigung, Verfälschung o. Ä. verdächtig zu machen. Zwar hätte er dies auch in einer Autobiografie tun können, da er durch die Relativierung des referenziellen Anspruchs ohnehin auf die für sie konstitutive Wahrheitsbehauptung verzichtet. Durch den autofiktionalen Zugriff aber wird er noch freier, die Ereignisse in seiner subjektiven Perspektive zu (re)konstruieren, und die Durchlässigkeit von Faktisch-Biografischem und Imaginativ-Fiktionalem hilft ihm dabei, das Rätsel des *Wie* für sich zu lösen und seinen Schmerz und die Schuldgefühle zu verarbeiten. Zentral dabei ist, wie ich nun darlegen möchte, das Liebestodmotiv.

4.3.1.2.2.1 ‚Auf glühenden Kohlen' – vom ersten bis zum letzten Rendezvous

Der *discours* des Romans setzt wie erwähnt am Vorabend des Doppelsuizids ein. Der Erzähler berichtet, dass sich die Eltern schon vor Jahren das

Versprechen gegeben hätten, „de partir ensemble quand la maladie sonnerait l'heure." (BV 14) Auch bei den Eltern handelt es sich folglich um ein Paar, das den Wunsch eines gemeinsamen Sterbens, wie ihn Philemon und Baucis an die Götter gerichtet hatten, als Pakt formulierte.[237] Der Erzähler zweifelt auch nicht an der grundsätzlichen Entschlossenheit beider Eltern, ihn zu erfüllen, doch scheint ihm der morgige Termin auf Drängen des Vaters festgelegt worden zu sein. Denn ihm offenbaren sich Divergenzen in der konkreten Bereitschaft, die sich auch in einer unterschiedlichen motivationalen Haltung zum Liebestod manifestiert. Wie sehr der Vater mit seinem Leben abgeschlossen hat, kann der Sohn wie gezeigt klar erkennen. Für ihn ‚schlägt die Krankheit die Stunde' gellend, und spätestens seit er ‚wie ein Gefangener' zu einem passiv zu erduldenden Sterben im Altersheim ‚verurteilt' war, stand sein Entschluss fest: „Ce qui lui reste de volonté et d'espoir s'est concentré vers cet unique objectif: quitter ce monde avec sa femme allongée à ses côtés, main dans la main." (BV 32) Der Liebestod bedeutet für den Vater ein *positiv-erfüllendes* Handlungsziel, das er in einem letzten selbstbestimmten Akt umsetzen kann. Und dieses Ziel ist es auch, was ihn noch am Leben hält: „la seule part de lui qui reste accrochée à ce monde est celle qui attend sa femme." (BV 52) Bei ihr verhält sich die Lage anders: „Elle veut partir, c'est certain. Elle souffre atrocement. Elle ne supporte plus son corps, ses difformités. Surtout, elle craint de perdre la raison et de ne plus pouvoir disposer librement de son sort. Tant que les symptômes redoutés ne font que l'effleurer, elle repousse la limite dans l'angoisse de la dépasser." (BV 32) Obwohl sie grundsätzlich ebenfalls sterben möchte, um ein schlimmeres Leiden zu vermeiden, und obwohl sich bereits gelegentliche, womöglich durch ihre Angst vor dem Tod ausgelöste mentale Gedächtnisschwächen offenbaren (vgl. BV 91), die die für eine Suizidhilfe erforderliche Urteilsfähigkeit gefährden, sehe sie ihren Zustand noch nicht an den Punkt gelangt, an dem sie den Schritt mit voller Überzeugung gehen könne: „Elle n'est pas prête, je le crains." (BV 36)[238] Und doch will sie sich am morgigen Tag

237 Der Erzähler weiß aber nicht, wann genau sie ihn geschlossen haben. Er erinnert sich an einen Vorfall zu Beginn ihrer Ehe, als der Vater die Mutter vor dem Ertrinken gerettet habe, und fragt sich, „si leur étrange promesse de mourir ensemble ne fut pas scellée dans les fondements même des cette anecdote." (BV 175).

238 Die unterschiedliche Bereitschaft der Eltern fließt unbewusst auch in die Niederschrift des Erzählers ein, wie er an einer der Stellen feststellt, die den Schreibakt reflektieren: „Mais le plus étonnant – je viens de m'en rendre compte – c'est que, spontanément, j'ai paré de mon père au passée, de ma mère au présent. Comme une illustration formelle de mes doutes." (BV 36) Die Entschlossenheit des Vaters und die eher ängstliche Zurückhaltung der Mutter findet auch über die Wahl der Begriffe für den Suizid Ausdruck, wenn der Erzähler wie oben erwähnt euphemistische Termini reflektiert: „Cette peur qu'on voit

töten. Einen Grund dafür hat der Erzähler bereits in der Vorwoche erkannt, als ihre immer zahlreicher werdenden Abschiedstelefonate das Gerücht ausgelöst hätten, *er* hätte seine Eltern zum Suizid ermutigt, um schneller an das Erbe zu kommen. Als er die Mutter besuchte, um ihr seine Empörung darüber mitzuteilen, fuhr sie zunächst unbeirrt weiter „à fouiller dans son armoire pour mettre de l'ordre dans je ne sais quel papier sans importance." Auch als sie sich hinsetzte, blieb sie stumm. Er beobachtete ihre Mimik, sah ihren Zwiespalt, ihren Fehler zwar zu erkennen, ihn aber nicht einzugestehen:

> Malgré ma colère, j'ai envie de pleurer. C'est ma mère, après tout, cette tête creusée, ce corps raviné, cette silhouette rapetissée, désorientée par le destin qui s'avance, liée par une promesse faite à son mari quelques années auparavant et dont elle n'a sûrement pas mesuré toute la portée, forcée à une décision qu'elle n'habite qu'à moitié, obsédée par l'urgence de mettre en ordre des affaires par ailleurs sans importance pour conjurer son angoisse de connaître déjà le jour et l'heure. (BV 26f.)

Ihre Geschäftigkeit, mit der sie nach Ansicht des Erzählers die Angst vor dem Tod bannen möchte, führt sie in der Nacht fort, während er schreibend in seinem Zimmer sitzt: „cette dernière nuit où j'entends maintenant s'affairer dans la salle de bains à quelque mystérieux rangement." (BV 21f.)[239] Nicht nur für ihn ist das Wissen um ‚den Tag und die Stunde' also belastend, auch für die Mutter, die ihr eigenes Todesdatum kennt, zu dem sie aber nur in gewisser Weise ihre Zustimmung gegeben hat, nämlich durch den einst geschlossenen Pakt, der sie durch Krankheit und Sterbewunsch ihres Mannes nun einholt: „Ma mère n'est liée à la mort que par volonté et promesse." (BV 36) Und doch ist es nicht nur das Versprechen an sich, das sie zum morgigen Liebestod bewegt, ja drängt. Auch sie hat eine intrinsische Motivation, ihn zu sterben, die sich aber von derjenigen des Vaters unterscheidet: „Mon père attend la mort de toutes ses forces, ma mère s'accroche à la vie de toutes les siennes, effrayée pourtant à l'idée de survivre à l'homme qui l'a fidèlement soutenue depuis tant

---

suinter dans le choix même des mots – *exit, autodelivrance* – comme si la mort ne devait jamais etre nommée, comme s'il fallait en attenuer la violence par tous les moyens. Du moins mon père avait-il garde le courage d'appeler cela un suicide …". (BV 139f., Hervh. i. Orig.) Die Mutter dagegen nutzt im Schreiben an EXIT (das der Sohn für sie verfasste) wie gezeigt affirmativ den Begriff „autodélivrance".

239 Und wenig später schreibt er: „J'entends toujours ma mère s'affairer dans la salle de bains. Elle prépare son départ avec une minutie pathologique d'où s'exfiltre malgré elle l'angoisse qui las submerge. Paradoxalement, l'importance extrême de l'échéance la renvoie aux occupations les plus futiles." (BV 23).

d'années. Ne pas être celui des deux qui reste!" (BV 32f.)[240] Die Mutter, die an keiner zum Tode führenden Krankheit leidet und ihren Mann ohne lebensverkürzende Maßnahmen aller Wahrscheinlichkeit nach überleben würde, selbst wenn auch er auf einen Suizid verzichten sollte, sieht im Liebestod die einzige Chance zur Vermeidung der drohenden ‚Hälftigkeit'. Sie verfolgt damit also ein *negativ-abwehrendes* Ziel und möchte sterben, obwohl sie mit dem Leben noch nicht vollständig abgeschlossen hat. Was das für sie emotional bedeutet, kann der Erzähler nur erahnen: „Les tensions générées par un tel dilemme ont dû être atroces." (BV 33). Für diese Situation macht der Sohn dem Vater insgeheim wiederholt Vorwürfe, da dessen Ziel „ne s'exerce pas sans tyrannie sur ma mère." (BV 32) Im Altersheim fragt er ihn darum auch: „‚[…] Pourquoi tu ne te décides pas tout seul? Je ne crois pas qu'elle soit prête … Peut-être que tu lui imposes ta décision … Du moins tes échéances. […]'" Nach längerem Ausweichen erklärt der Vater, dass er Angst habe, sie alleine zurückzulassen, dass sie das nicht schaffen würde. Der Einwand des Erzählers, sie komme ja schon jetzt selbst zurecht, der Vater sei ja im Heim, habe für ihn keine Gültigkeit, mit logischen Argumenten sei er nicht mehr zu erreichen. Der Sohn ist daher fest überzeugt, „qu'il n'exprimera pas le fond de sa pensée. […] Il partira avec sa femme ou ne partira pas." (BV 34f.)

Der Erzähler stellt denn auch die Romantisierung des Liebestods infrage: „Dans leur volonté pathétique de se rejoindre au bout de la vie, de partir main dans la main envers et contre tous, quelque chose les sépare cruellement, inexorablement." (BV 36) Das Merkwürdigste sei, dass dieses „couple inséparable, exemplaire, d'une fidélité à toute épreuve" ausgerechnet seine allerletzte Nacht nicht im selben Zimmer verbringen würde, wie sie es in neunundfünfzig Ehejahren sonst immer getan hätten, und obwohl sie am Vortag des Suizids im selben Raum nebeneinandergesessen seien, „ils évoluent pourtant chacun dans leur monde comme s'ils s'évitaient soigneusement." (BV 52f.) Haben sie sich etwa nichts mehr zu sagen, fragt er sich, oder können sie es nicht? In seinen Erklärungsversuchen bezieht er sich erstmals imaginativ auf die Liebestoddimension des Suizids, indem er über das gesicherte Wissen hinausgeht und eigenmächtig zwei biografische Ereignisse miteinander in Bezug setzt: „Je préfère penser qu'ils se sont fixé le rendez-vous demain à 14 heures

240 Die Eltern waren, wie bereits angesprochen, überfordert in einer Welt, die „trop compliqué", „trop vite" geworden sei: „Et ils se retrouvent à quai, sans repères, égarés, s'agrippant par la main, effrayés à l'idée de perdre l'autre, de lui survivre, de rester seul …" (BV 74) Auf die Frage des Erzählers, ob sie Angst habe, bejaht die Mutter ohne zu zögern. „‚[…] Tu sais, ce n'est pas mourir que je veux, c'est ne plus souffrir … Et je sens bien que mes souffrances ne finiront pas sans mois … Mais je suis contente de partir avec ton père. Seule, j'aurais vraiment peur!'" (BV 101).

comme ils étaient donné leur premier rendez-vous d'amoureux soixante ans plus tôt …" (BV 53) Wiederholt verklammert er das erste Rendezvous mit dem letzten, mitunter über ein polysemes Wortspiel und eine metaphorische Redewendung, die sich auf den Inhalt der beiden Rendezvous beziehen. Beim ersten hatten sie ein Autorennen besucht. Als der Vater die Mutter abgeholte habe, sei sie noch nicht bereit gewesen, sodass er warten musste und wegen ihr den „départ" – also den Start, so die eine Bedeutung des Worts – des Rennens verpasste:

> Je suis intimement persuadé que, dans la solitude angoissée de sa dernière nuit, à l'instant même où j'évoque ces souvenirs, il repense lui aussi à ce premier rendez-vous, à son attente tourmentée, au retard de sa femme, au départ manqué … Et il me plaît d'imaginer que nous brassons simultanément les mêmes souvenirs, comme une manière de transcender notre incapacité à communiquer. Il est dans sa chambre, allongé sur son lit, prêt à partir. Impatient. Voilà des mois qu'il veut s'en aller! Il n'attend plus que sa femme qui s'attarde, hanté par cette inquiétude obsédante: Viendra-t-elle? (BV 55)

Wiederholt habe die Mutter den Suizid nämlich bereits aufgeschoben, weshalb der Vater in der Vorstellung des Sohns – durch die er sich ihm emotional wiederum annähert – nun inständig hofft, sie werde morgen endlich bereit sein und habe „l'envie, le courage, la lucidité de répondre aux questions", mit denen EXIT ihren Willen prüfen werde. Der Erzähler erinnert sich weiter, wie der Vater, wenn er vom ersten Rendezvous erzählte, gelegentlich mit den Worten schloss: „‚Elle m'a toujours tenu sur des braises ardentes!'" Deshalb schlägt der Erzähler auch über die metaphorische Redewendung den Bogen vom ersten zum letzten Date: „Oui! Jusqu'à l'ultime instant, du premier rendez-vous au dernier, elle l'aura maintenu sur des *braises ardentes*." (BV 55, Hervh. i. Orig.) Denn der Vater möchte, was hier implizit und später wiederholt explizit gesagt wird (vgl. BV 71 u. 97), den „départ" nicht schon wieder verpassen, diesmal in der Bedeutung ihres gemeinsamen Fortgehens aus der Welt.

Den Vormittag vor dem Suizid verbringt der Sohn jeweils abwechselnd bei seiner Mutter und seinem Vater, die sich seines Wissens die ganze Zeit über nicht miteinander unterhalten oder einander auch nur ansehen. Als er einmal beim Vater ist, sitzen sie schweigend in der Küche, der Sohn lesend, der Vater tief in Gedanken versunken. Plötzlich sagt der Vater zu sich selbst, aber gut hörbar für den Sohn:

> „C'est une semaine trop tard! Nous partons une semaine trop tard!"
> À son intonation, ou je ne sais pour quelle autre raison, j'ai ressenti tout à coup que ce n'était pas par égoïsme cruel, comme j'avais pu, de dépit, le suspecter, voire l'accuser injustement, mais bien par amour qu'il souhaitait partir avec sa

> femme mains dans la main, jusqu'à en devenir tyrannique. Mais un amour qui trouvait son aboutissement dans une forme d'esthétisme (BV 95).

Der verzweifelte Ausdruck des Vaters, der glaubt, den Moment des gemeinsamen Todes verpasst zu haben, eröffnet dem Erzähler einen neuen Blick auf den Doppelsuizid. Er vermittelt ihm den Eindruck, dass es sich nicht um ein egoistisches Projekt des Vaters handelt, sondern um eines der Liebe, deren Ende eine ästhetische Gestalt finden soll. Damit ist ein zentraler Aspekt eingeführt, mit dem er sich fortan auf den Suizid beziehen wird, der aber wesentlich *seinem* Blick und *seinem* Gefühl („j'ai ressenti") geschuldet ist. Dies hinterfragt er auch gleich, da dem Vater Kunst und Ästhetik nie etwas bedeutet hätten: „Est-ce pure projection de ma part?" (BV 96) Zumindest aber scheine es ihm so, als müsse im stur verfolgten Ziel des Vaters, gemeinsam mit seiner Frau zu sterben, etwas Dahingehendes verborgen liegen, das über seine Erklärung hinausgehe, er wolle sie nicht allein zurücklassen, „malade, souffrante et désemparée", wie sie sei:

> Ce départ qu'il avait dû imaginer à maintes reprises, ce départ devenait le point d'orgue qui conférait à son existence son ultime touche d'harmonie, qui justifiait sa mort et donnait sens à toutes les épreuves qu'ils avaient traversées ensemble. C'était le couronnement d'une trajectoire à la courbe idéale, semblable à celles qu'il traçait indéfiniment dans ses champs. C'était l'ultime phrase d'un roman qui ne souffrirait d'aucune correction ou d'aucun mot supplémentaire, un roman qu'on enverrait à l'éditeur avec la ferme conviction qu'il ne faut surtout plus y toucher. C'était la satisfaction, le contentement devant le travail achevé. Tout prolongement, tout ajout, n'aurait fait que déliter l'œuvre parfaite. A sa manière, mon père était peut-être un esthète, même si les mots, les traits, les couleurs, les sons, ne représentaient à ses yeux que vent et futilité. Lui, c'était sa vie qu'il mettait en scène dans ce scénario qui attendait sa conclusion magistrale et qu'il désespérait soudainement, pur quelques motifs obscurs, de voir se réaliser. Il n'était tout simplement pas libre de partir sans elle. Ni probablement elle sans lui. (BV 96)

Mit dieser „conclusion magistrale" des *gemeinsamen Lebens* erklärt sich der Erzähler die Unmöglichkeit eines *einsamen Sterbens*, ausgerückt durch die rhetorische Figur des Chiasmus, die uns nochmals begegnen wird: „Il n'était tout simplement pas libre de partir sans elle. Ni probablement elle sans lui." (BV 96) Der väterlich forcierte Doppelsuizid wird in den Augen des Sohnes also gleichsam zum Kunstwerk, das das jahrtausendealte Liebestodmotiv realweltlich in Szene setzt – *life imitating art*, gewissermaßen. Und indem der Erzähler das Kunstwerk durch rhetorische Vergleiche sowohl mit dem Beruf des Vaters (‚wie auf den Feldern') als auch seinem eigenen (‚wie ein Roman') in Bezug setzt, erfolgt über seine Vorstellung abermals eine ihm wohltuende geistige

Annäherung zwischen den beiden. Wiederum räumt er jedoch ein, dass er niemals Gewissheit darüber erlangen werde, ob die Betrachtung „sous l'angle de l'esthétisme" tatsächlich den Überlegungen des Vaters entsprochen habe, oder „si j'ai investi mon père de ma propre vision par un besoin de transcender la douleur devant l'imminence de l'issue". Jedenfalls sei er weiterhin überzeugt, „depuis cette exclamation lâchée dans un souffle de désespoir, qu'il n'était pas insensible à cette poétisation de sa mort, à ce lyrisme douloureux digne des plus grands romantiques. / Il avait secoué la tête en appuyant cette fois sur chaque syllabe: ‚Une semaine trop tard!'" (BV 96f.) Der Sohn sieht sich und seinen Vater in der paradoxen Situation, dass just da, wo der Vater Gründe zur Verzweiflung sah, er selbst Hoffnung schöpfte, ja sich eine heilende Gewissheit freisetzen konnte:

> Car je n'imaginais plus maintenant une autre issue, la seul qui faisait sens, tant elle semble logiquement inscrite dans leur histoire. Si lui n'y croyait plus, ou n'osait plus y croire, s'il se consumait sur des *braises ardentes*, moi je me suis senti soulagé d'un poids, certain qu'elle viendrait, qu'elle serait cette fois exacte au rendez-vous, qu'ils ne rateraient pas leur départ, trait final et définitif d'une œuvre d'amour qui ne pouvait tout simplement pas se terminer autrement. (BV 97, Hervh. i. Orig.)

Das polyseme Wortspiel des ‚départ' und die Redewendung der ‚braises ardentes' finden hier also erneut Anwendung, diesmal um seine eigene Erleichterung zu fassen: Die Mutter wird bereit sein, denn auch wenn sie den Vater wie immer warten lässt, wird ihre Liebe sie unzweifelhaft rechtzeitig zum finalen Rendezvous kommen lassen, da er dieses als das einzig mögliche, weil ihrer Geschichte eingeschriebene Ende begreift. Darin lässt sich deutlich die Denkfigur des Liebestodes erkennen, die das doppelte Sterben als einzig mögliche Konsequenz einer solch unbedingten Liebe fasst und die Liebenden „als Schicksalseinheit" bestätigt.[241]

Und so kommt es schließlich auch: Am Tag des Suizids erwartet der Vater ungeduldig den Moment „qu'il attend depuis des semaines avec l'anxiété d'un jeune fiancé. Viendra-t-elle? ‚Elle m'a toujours tenu sur les braises ardentes!' Jusqu'au dernier moment, elle le tiendra sur des *braises ardentes*." (BV 102, Hervh. i. Orig.) Die Mutter trägt ein Abendkleid, und auch der Vater will sich adrett kleiden, er verwirft die Idee des Trainingszugs wieder, wohl weil er sich erinnerte, wie viel Wert seine Frau auf eine gute Erscheinung gelegt hat, wie der Sohn sich vorstellt: „Il fallait être à la hauteur, ne pas déparer l'ultime tableau, en gâter cette harmonie qu'ul avait dû s'imaginer. ‚Tu ne vas tout de

241 Huber, Liebestod, 393.

même pas me faire honte pour notre dernier rendez-vous!'" (BV 103) Danach erscheint das EXIT-Team, das in einer wenig persönlichen Weise das Prozedere abwickelt, dies jedoch, wie der Sohn nachher erklärt, nicht aus Mangel an Empathie, sondern um zum Selbstschutz eine professionelle Distanz zu wahren (vgl. BV 113f.). Aus dem Gespräch mit der Mutter erfährt der Erzähler wie oben erwähnt, wie stark sie unter ihren Schmerzen leidet: „ À cet instant, j'ai vraiment compris qu'elle était à bout de forces, davantage encore que je ne l'avais imaginée". Der Vater habe dies vermutlich gewusst, sodass der Sohn erkennt, „que de là venait son angoisse qu'elle ne manquât le rendez-vous final. Comment aurait-il pu laisser sa femme seule souffrante au bout du chemin?" (BV 106) Danach helfen sie der Mutter, sich an die Seite des Mannes ins Ehebett zu legen:

> Une fois allongée, elle a eu cette ultime requête avant de se taire définitivement: „Bougez-moi encore un peu sur le côté, je ne vois pas bien mon mari! Avant de fermer les yeux, je veux voir mon mari …"
> Alors mon père lui a pris la main avec la ferme résolution de de plus la lâcher. Un sourire éclairait son visage creusé. Il semblait parfaitement détendu. Cette fin qu'il avait imaginée tant de fois, dont il avait tant de fois redouté l'échec, de rendez-vous ultime qu'il craignait d'affronter en solitaire, il les tenait enfin! Cette fois, elle était à l'heure, ils ne rateraient pas le départ. Ils se regardaient en coin, complices de cette mise en scène, maîtres de leur vie, lui avec son air rusé, ses petits yeux bleus soudain illuminés, elle encore un peu crispée, mais rassérénée, apaisée au fond. Ils se sont regardés de longues secondes, seuls au monde, avec une expression où se mêlaient la satisfaction et le soulagement d'arriver ensemble au bout du chemin sans jamais s'être perdus de vue un instant. J'ai songé qu'il devait exister un mot, une formule pour exprimer cette confiance avec laquelle deux êtres allaient se donner non la mort, mais cette paix, cette quiétude et cet amour qui tenaient dans leur déconfort d'une main … (BV 107f.)

Der Erzähler zeichnet ein überaus zärtliches Bild ihres Sterbens, wiederum in Verklammerung des ersten mit dem letzten Rendezvous. Und das Wort, das er sucht, lässt sich ergänzen: ein Liebestod. In diesem Bild zeigt sich wiederum die „Ästhetisierung des Sterbens unter Verwendung eines zentralen Topos des Sterbehilfe-Diskurses seit dem Realismus – das friedliche Sterben in den Armen des oder der Geliebten".[242]

Und in dem Moment erfolgt die Aufforderung des EXIT-Teams, das Zimmer zu verlassen, aus rechtlichen Gründen: „‚Passez dans la pièce d'à côté! On viendra vous chercher dans deux ou trois minutes, des que vos parents auront avalé la potion.' / Le froid de la solitude m'a fait frissonner." Plötzlich ist der

242 Welsh, Sterbehilfe, 504.

Moment des Abschieds da, und es wird ein unbeholfener. Der Sohn tauscht mit den Eltern Blicke aus, sie verabschieden sich mit den Augen. Er sieht in ihren Gesichtern die Trauer, ihn verlassen zu müssen, glaubt ihr Bedauern zu erkennen, dass nun so vieles zwischen ihnen ungesagt bleibt. Und auch er schafft es nicht, ihnen die drei Worte zu sagen, die er seit über einem Monat vorbereitet hatte: „‚je vous aime'" (BV 108f.). Er wartet in seinem Kinderzimmer, in der Annahme, es blieben ihnen danach noch ein paar gemeinsame Minuten, bevor das Mittel wirkt, doch: „Sans le savoir, je venais de manquer ce rendez-vous sur lequel j'avais fondé tant d'attentes." Denn als er zurückkommt, haben die Eltern das Bewusstsein bereits verloren. Ihm wird klar, „qu'ils n'ouvriraient plus les yeux sur moi, qu'ils ne me parleraient plus, qu'ils ne m'entendraient plus, qu'on nous avait amputés de nos derniers mots d'amour". Eine Person von EXIT teilt ihm mit, der Tod trete in wenigen Minuten ein, im Fall der Mutter vielleicht in Sekunden: „Je l'ai embrassée avec toute l'affection que l'horreur du moment me permettait et l'espoir fou qu'elle sentirait ce contact par-delà le sommeil, et je lui ai murmuré ces trois mots que je n'avais pas su lui dire même en connaissant le jour et l'heure de son départ. Puis j'ai fait de même pour mon père, en priant qu'il pût encore m'entendre." Ein letztes Mal, „je m'efforce de mettre en moi ces visages aimés que je ne reverrai plus …" (BV 110f.) Dann sterben sie, zuerst die Mutter,

> comme elle l'avait toujours souhaité, par cette crainte irrépressible de lui survire; il est mort quelque minutes plus tard, comme il l'avait toujours espéré, par cette même crainte de la laisser seule au bord du chemin. Tous les deux s'en sont allés les yeux fermés et le cœur grand ouvert, exactement comme ils l'avaient planifié. (BV 112)

Die Mutter wird vom Vater nicht zurückgelassen, der Liebestod gelingt, das Gemälde ist formvollendet – zumindest für die Eltern. Denn hatte diese Ästhetisierung dem Sohn angesichts des *bevorstehenden* Suizids noch geholfen, seinen Schmerz zu transzendieren, hat sie unmittelbar *nach* ihrem Tod und dem misslungenen Abschied keine lindernde Wirkung. Zwar erhält er zunächst noch eine versöhnliche Gewissheit, was das Sterben seines Vaters betrifft. Durch das Gespräch mit dem EXIT-Team, das, wie bei jedem assistierten Suizid, mit ihm auf die alarmierte Polizei wartet, denkt er über das Konzept der „‚autodélivrance'" nach – der Begriff steht zunächst wie zuvor in Anführungszeichen. Dann teilen ihm die EXIT-Mitarbeitenden zum Sterben des Vaters mit: „‚La maladie de votre père lui réservait une fin de vie qu'on ne souhaiterait pas à son pire ennemi …'" Diese Einschätzung unmittelbar nach dem Tod wirkt lindernd auf den Erzähler: „Je me suis fait rassurant." Und sie beeinflusst auch seine Haltung zur Tätigkeit von EXIT: „Au fond, j'admirais leur abnégation." Ihr

Wirken gehe über eine simple ehrenamtliche Tätigkeit hinaus, sie sei gleichsam ‚Priestertum': „Bien conscients de l'aspect en apparence contradictoire de cette demande d'autodélivrance, à la fois barbare et ‚humanisante' selon le point de vue sous lequel on la considère, ils laissaient les gens libres de décider par eux-mêmes du caractère sacre ou non de la vie." Der Begriff der „autodélivrance" steht hier erstmals ohne distanzierende Anführungszeichen, nachdem er zwei Absätze weiter oben noch von solchen eingeschlossen war (BV 114). Wiederum in Engführung mit dem religiösen Diskurs anerkennt also auch der Sohn den assistierten Suizid des Vaters als Akt der Befreiung, als autonome Tat, die ihm diese säkularen ‚Priester' ermöglichten, außerhalb der Machtsphäre eines über unser Geschick bestimmenden Gottes oder restriktiver christlicher Moralvorstellungen, die das menschliche Leben unter Behauptung von dessen „Heiligkeit" für unverfügbar erklären.

Doch kippt seine Gefühlslage direkt danach wieder. Ein Teil von ihm könne nicht umhin, Wut auf die EXIT-Mitarbeitenden zu empfinden und ihnen Vorwürfe zu machen, denn durch den Ablauf des Suizids „ils m'avaient privé des ultimes moments de la séparation. Et je sentais de plus en plus distinctement ma douleur encore contenue sourdre par cette blessure même, aiguisée par les regrets, amplifiée par les remords avec lesquels je sais que je devrai vivre désormais." (BV 114f.) Der Begriff der *autodélivrance* steht danach wieder in Anführungszeichen, sie markieren die Last, die der assistierte Suizid für den Sohn bedeutet. So etwa, wenn er wenig später in einer mehrseitigen essayartigen Passage reflektiert, wie die Erfahrung des Elterntodes seine Einstellung zur Suizidhilfe veränderte: Niemals hätte er früher das Recht des Menschen, über sein Leben zu verfügen, infrage gestellt, „le recours a l'‚autodélivrance' s'imposait à moi comme un principe intangible. Tant que je n'étais pas impliqué …" Nun aber erscheine ihm plötzlich etwas „scandaleux, inacceptable, dans cet acte d'‚autodélivrance'", und er fragt sich, woran das liegt: „Une conception très restrictive de l'idée de dignité? Une absolutisation du concept d'autonomie de la personne? Une réponse simpliste a la notion de déchéance? Il m'apparait subitement effrayant d'imaginer que le risque de banalisation aille de pair avec la généralisation du procédé" (BV 136f.). Er hinterfragt das dahinterstehende Würdekonzept, das wesentlich auf einer „notion d'indépendance, d'autonomie" beruhe, die einen dazu zwinge, stets stark zu sein, sein Leben im Griff zu haben und „éviter la honte absolue d'être à charge de la société". Die Würde einer Person sei dieser aber grundsätzlich inhärent, und er fordert mehr gesellschaftliche Solidarität, da das Recht auf ein Leben in Würde „sollicite davantage nos responsabilités humaines et sociales que celui de légaliser une mort au nom d'une conception plus restrictive, phagocytée peut-être par des critères économiques inavouables dissimulés derrière l'étendard des grands

principes que la modernité prétentieuse ne cesse d'agiter." (BV 139) „L',autodélivrance'" sei zudem ein Bedürfnis „de se réapproprier sa mort comme une sorte de réaction au pouvoir tentaculaire de la médecine". Und so hinterfrage „le ‚suicide assisté', comme il faudrait l'appeler en réalité, […] pas la religion mais la médecine, et plus largement la place que la société – son jeunisme conquérant et ses exigences de rentabilité – accorde à la vieillesse". Denn betagte Menschen würden in teure Heime abgeschoben, die Gesellschaft würde dadurch „détourner son regard de la souffrance" und sich von den ‚Unnützen' befreien (BV 141f.).

Vor diesem Hintergrund erkennt der Erzähler „[a]utant d'influences, d'injonctions sournoises, auxquelles mes parents n'ont pu échapper", und er fragt sich, ob sie wirklich frei waren in ihrem Entscheid. Ob sie nicht vielleicht zu schnell ihren Ängsten nachgegeben hätten: „D'être dépendants, de souffrir, de déchoir, de mourir. Cette peur qu'on voit suinter dans le choix même des mots – *exit*, *autodélivrance* – comme si la mort ne devait jamais être nommée, comme s'il fallait en atténuer la violence par tous les moyens." (BV 139f., Hervh. i. Orig.) Das Lebensende im Heim, das dem Vater gedroht habe, „c'était l'inciter sournoisement à la mort assistée, le renvoyer brutalement au poids de son existence inutile, a la culpabilité de durer pour rien si ce n'est pour le dépouillement matériel d'une famille qu'il avait justement comme devoir de soutenir." Und er kommt zum Schluss: „Non! Ils ne pouvaient être libres devant un tel choix, ni lui ni elle, et pour de nombreuses raisons. Parler de libre choix lors d'un suicide assiste relève d'ailleurs de l'hypocrisie. Il n'y a pas de libre choix. Jamais! Face à la vie comme face à la mort …" (BV 143) Dies sieht er umso problematischer angesichts einer zunehmenden Ökonomisierung des Gesundheitswesens, in dem Krankenversicherungen bereits jetzt zu teure medikamentöse Therapien ablehnen würden. Wenn dies so weitergehe und das Sterben immer teurer werde, könne mit Ausnahme einiger Reicher niemand mehr zahlen für „le luxe d'une mort naturelle" und sich die Menschen verstärkt zum Suizid entschließen. Dieser drohenden Entwicklung gibt der Erzähler am Ende der essayartigen Passage in zynischer Weise Ausdruck über das titelgebende Matthäus-Zitat: „Veillez donc, car le temps viendra – il s'approche – où vous connaîtrez tous le jour et l'heure! Ce ne sera plus un choix personnel légitime mais, un fait économique perfidement imposé à la conscience par une logique déshumanisée …" (BV 142–144)

4.3.1.2.2.2 ‚Besser als Tristan und Isolde', so gut wie Heinrich von Kleist und Henriette Vogel

Nicht nur an EXIT richtet der Sohn nach dem Elterntod Vorwürfe. Ihn überkommt auch eine ungeheure Wut auf den Vater: „je lui en voulais violemment de m'avoir pris ma mère." Durch ihren Tod bleibe nun so vieles unausgesprochen,

und er lastet dies dem Drängen des Vaters an. Der Schmerz des Sohnes wird für die Rezipierenden geradezu hörbar: „Maman! Maman! Je n'ai plus de maman!" (BV 118) Zur emotionalen Verarbeitung des Suizids bleibt die Liebestoddimension für den Erzähler zentral. Am Tag danach erzählt ihm der Pfarrer, wie sich die Eltern tags zuvor in schlichter, jedoch ergreifender Weise ihrer Liebe versichert hätten: „comme je n'en avais encore jamais entendu …" Diese bewegende Mitteilung gibt dem Sohn eine konkretere Vorstellung von der außergewöhnlichen Beschaffenheit der Liebe, wie selbst die Literatur, so kommt er zum Schluss, sie kaum je zum Ausdruck gebracht habe: „ils se sont aimés comme rarement deux êtres se sont aimés, même dans les livres …" (BV 119f.) Und ein intertextueller Vergleich folgt denn auch wenig später, wenn der Sohn in der Krypta vor den Särgen der Eltern steht und ihr Sterben nun explizit mit einem der ganz großen Liebestodpaare in Bezug setzt:

> Un instant, j'imagine la ronce verte et feuillue, aux forts rameaux et aux fleurs odorantes, s'élever du cercueil de mon père, plonger dans celui de ma mère pour les unir dans l'éternité comme une prolongement de leurs bras et de leurs mains désormais séparées. Eux aussi s'aimèrent et moururent un même jour, lui par elle, elle par lui. Mieux que les amants de Cornouailles, ils s'aimèrent soixante ans, fidèlement, sans artifices, et ma mère, contrairement à Iseult, est arrivée à l'heure à son dernier rendez-vous. „Ni toi sans moi, ni moi sans toi! " Une posture radicale qui les a aidés à vivre au moins autant qu'elle les a aidés à mourir. (BV 125f.)

Die Vorstellung, die Eltern würden durch den Brombeerstrauch, der aus dem Sarg des Vaters wächst und in den der Mutter eintaucht, über den Tod hinaus verbunden sein, ist eine intertextuelle Bezugnahme auf den Schluss des Tristan-und-Isolde-Stoffs, wie er etwa in der nordischen *Tristrams saga ok Ísondar* (1226) überliefert ist, bei der es sich um eine vollständig erhaltene Übersetzung des nur fragmentarisch überlieferten *Tristan et Isolt* des Thomas de Bretagne handelt, zu dessen Rekonstruktion sie wiederum als Hilfsmittel dient[243]:

> Darauf wurden sie begraben. Man erzählt sich, dass Tristans Frau die Liebenden auf verschiedene Seiten der Kirche habe bestatten lassen, damit sie auch im Tod getrennt bleiben. Aber es seien aus den beiden Gräbern Bäume gewachsen, deren Kronen sich über dem Kirchendach verflochten hätten. Daran kann man sehen, wie groß ihre Liebe gewesen ist.[244]

---

243 Uecker, Tristan, 2.

244 Thomas: *Tristan et Ysolt, in: Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, Hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. u. komm. Von Walter Haug. Band 2*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011 (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 11), S. 189.

In der Übersetzung von Uecker lesen wir spezifischer, dass es „eine Eiche oder ein anderer Baum" war, der aus ihren Gräbern wuchs,[245] wie auch Philemon und Baucis nach ihrer Verwandlung als „Linde und Eiche […] nebeneinander [stehen]" (OM 8, 620). Nach anderen Quellen spross aus Isoldes Grab „ein Rosenstrauch, aus Tristans Grab eine Rebe", die beide „unauflöslich ineinander" wuchsen.[246] Béguins Erzähler nutzt in der zuletzt zitierten Stelle zweimal einen Chiasmus, um die tiefe Verbundenheit der Eltern sowie die Verschränkung von Liebe und Tod zu markieren. Ist der erste („lui par elle, elle par lui)" noch eine Anspielung auf die hochmittelalterliche Tristan-Dichtung, handelt es sich beim zweiten um ein ins Neufranzösische übersetztes Zitat aus Marie de Frances Lai *Chievrefoil*: „Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus!" (V 77f.)[247] Wie in Kap. 3.1 gezeigt, bringt Maries Lai die symbiotische und dadurch unlösbare Liebe von Tristan und Isolde zum Ausdruck, deren einzig mögliche Konsequenz im gemeinsamen Tod besteht. Béguins Erzähler sieht Liebe und Tod in seinen Eltern noch formvollendeter gegeben als beim großen keltischen Paar: die *Liebe*, weil seine Eltern sie während Jahrzehnten tatsächlich leben konnten, den *Tod*, weil die Mutter rechtzeitig zum ‚Rendezvous' erschienen sei, nicht wie Isolde, die zu spät zu Tristan gelangt, als er bereits tot ist, und ihm in ihrem unerträglichen Verlustschmerz nachstirbt. Die Eltern dagegen wurden durch den Tod nie getrennt, die Angst der Mutter, ihren Mann zu überleben, konnten sie durch den Liebestod vermeiden. Dem Sohn verschaffen diese Reflexionen so kurz nach dem Suizid aber keine Linderung, was direkt im Anschluss durch seine bitter-sarkastische Anrede an den Vater Ausdruck findet, als er noch immer vor den Särgen steht:

> Pardonne-moi, papa, cette brève poétisation de ta mort, toi qui tenais tout épanchement lyrique pour une élucubration de névrosé! Pardonne-moi de te récupérer dans mon monde, dans ce monde que tu dénigrais! Je gage aujourd'hui, ne t'en déplaise, que tu n'y étais peut-être pas aussi insensible que tu t'efforçais de me le montrer. Oui, tu as réussi! Ce que tu as imaginé, espéré, planifié, s'est

245 Uecker, Tristan, 125.

246 Wolfgang Golther: *Tristan und Isolde: In der französischen und deutschen Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2021, S. 13. Das Motiv des Tristan-Stoffs wirkte im Mittelalter wohl auf Pyramus und Thisbe zurück: In der anonymen deutschen Verserzählung des 14. Jh. werden die Liebenden „nebeneinander bestattet, eine Rebe verbindet ihre Särge und wächst durch beide Körper" (Oswald, Pyramos, 642).

247 Marie, Chievrefoil, 153. Auch Gottfried von Straßburg nutzt in seinem *Tristan* die Figur des Chiasmus wiederholt, u. a.: „ein man ein wîp, ein wîp ein man, / Tristan Isolt, Isolt Tristan." (GT 129f.) „ir swaere was sîn smerze, / sîn smerze was ir swaere" (GT 11728f.) „der man ide maget, diu maget den man" (GT 12036) „der man bleichete durch daz wîp, / daz wîp durch den man, / durch Isôte Tristan, / durch Tristanden Isôt." (GT 14320–14323).

> déroulé selon ta volonté. Elle t'a tenu sur des *braises ardentes* jusqu'à l'ultime minute, certes, mais tu as tracé le dernier trait de pinceau qui consacre l'œuvre d'art! Je m'incline, triste et faible devant ce tableau qui m'a pris ma mère et […] mon enfance. Tu aurais pu me les laisser encore un peu, tous les deux! […] La ronce verte et feuillue a des épines qui écorchent le cœur …" (BV 126, Hervh. i. Orig.)

Während der Liebestod den Eltern ermöglichte, mit dem „*cœur* grand ouvert" zu sterben (BV 112, Hervh. M. K.), entwächst das Motiv durch das Pflanzenbild dem paarbezogenen Kontext und greift in quälender Weise auf den Sohn über, indem die Dornen des Brombeerstrauchs das *seine* zerkratzen.

Am Morgen nach der Trauerfeier sinnt der Erzähler weiter über das *Wie* des Elterntods nach. Er berichtet, wie er am Abend vorher endlich wagte, was er mehrere Tage lang aufgeschoben habe: Er griff nach der Hand seiner schlafenden Frau, hielt sie fest und versuchte sich vorzustellen, was der Vater in den Minuten vor dem Tod gefühlt haben musste. Er ließ ihre Hand wieder los, um sie einen Moment später von neuem zu fassen. Und immer wieder und wieder, wie ein Lichtschalter: „Éteindre, allumer. Obscurité, lumière. Solitude, communion …" Er gelangt schließlich zur Erkenntnis: „Sauter dans le vide seul ou à deux, le sentiment est radicalement différent". Im ersten Fall verabschiede man sich von den anderen, im zweiten verabschiedeten sich die anderen von ‚uns'. Er glaubt daher die Ruhe des Vaters vor dem Tod verstehen zu können: „Toutes les morts sont solitaires, dit-on. J'ai eu l'intuition […] que la leur ne l'était pas." Die Erfahrung hätte ihn „quelque peu réconcilié avec leur décision", er fühle zum ersten Mal nicht mehr die Zerrissenheit der vergangenen Tage: „Il monte en moi un apaisement, doux et triste à l'idée de les savoir délivrés, un apaisement, l'avouerai-je, qui se teinte même d'une manière de fierté, comme s'ils avaient réussi ce que peu de personnes ont osé entreprendre." (BV 164) Und an diesem Morgen denkt er wiederkehrend an Heinrich von Kleist und Henriette Vogel, wie er es bereits am Abend davor getan habe, als er versuchsweise die Hand seiner schlafenden Frau hielt und losließ. Denn unter einem spezifischen Blickwinkel erhelle die Geschichte von Kleist und Vogel diejenige seiner Eltern. Zwar wolle er den Suizid des Vaters nicht vergleichen mit demjenigen „du célèbre poète allemand, quintessence de l'âme romantique". Selbst „l'imagination la plus fertile" vermöchte nicht die „distance abyssale" zwischen dem Sterbewunsch des bodenständigen alten Vaters und den „délires morbides, l'exaltation mystique du jeune Kleist" aufzuheben, der Vater selbst hätte sich eines solchen Vergleichs ohnehin verwehrt. Und doch, der Vater möge ihm verzeihen, erkennt der Sohn Ähnlichkeiten, wenn er Kleists Sterben über mehrere Romanseiten nachspürt. Zwar waren der Dichter und die verheiratete Henriette Vogel kein Liebespaar. Doch wurde ihr doppeltes Sterben bereits von

Zeitgenossen als Liebestod rezipiert, und genau darin wird „la célèbre histoire des amants du Wannsee“ (BV 165) auch für den Erzähler bedeutsam.

Zunächst legt er dar, wie Kleist mit dem Leben überfordert gewesen sei und unter der mangelnden Anerkennung gelitten habe. Seine Traurigkeit sei aber Ausdruck eines umfassenderen, unheilbaren Schmerzes gewesen, „enraciné au plus profond de son être“, in dem auch seine Todessehnsucht gegründet habe: „Davantage attiré par la tombe de sa maîtresse que par son lit, il envisageait sa mort comme le plus grand des bonheurs.“ Mit seinem Suizid habe er „la mélancholie terrestre contre la félicité éternelle“ austauschen wollen. Die dabei intendierte Verbindung von Liebe und Tod, wie der Erzähler sie ortet, mutet in dessen Worten genuin romantisch an: „Mais cette exaltation de la Mort n'aurait été qu'un triste suicide si l'Amour ne l'avait pas sublimé. Heinrich et Henriette le savaient bien. Il fallait que l'Amour et la Mort se nouent l'un à l'autre pour former la couronne de fleurs terrestres et célestes qui célébrerait leur départ.“ Henriettes Sterbemotiv dagegen habe in ihrer unheilbaren Krankheit bestanden (sie litt an Gebärmutterkrebs[248]), sie wollte dem drohenden Leiden zuvorkommen – heute einer der zentralen Gründe für die Inanspruchnahme von Sterbehilfe. Danach schildert der Erzähler den Ablauf ihres doppelten Sterbens, wobei sich der Autor erkennbar auf die Protokolle der polizeilichen Vernehmung von Johann Friedrich und Friederike Stimming stützt,[249] dem Wirtepaar des Gasthauses, in dem Kleist und Vogel zum Zeitpunkt ihres Todes logierten: Die beiden verbrachten den Nachmittag des 22. November 1811 (korrekt wäre der 21., der Fehler ist womöglich gewollt, da die Erzählsituation keine Recherche erlaubt und der Erzähler das Datum falsch erinnert) zusammen am Wannsee, ganz in der Nähe des Gasthauses. Sie tranken Kaffee, den ihnen eine dort beschäftigte Magd brachte, Kleist leerte außerdem eine Flasche Rum: „Puis les deux amants dévalent la colline jusqu'au bord du lac en riant et en se poursuivant comme des enfants qui jouent au chat el à la souris. Ils ont l'air vraiment heureux, songe la servante.“ Als diese im Auftrag der beiden auf dem Rückweg zum Gasthaus ist, hört sie zwei Schüsse, sie denkt, das gehöre zu ihren Spielerein. Doch als sie später zu ihnen zurückkehrt, findet sie sie tot vor. Mit einer Pistole schoss Kleist zunächst Henriette Vogel in die Brust, anschließend sich selbst in den Mund. Überstürzt seien die beiden daraufhin an Ort und Stelle begraben worden: „Ils reposent côte à côte.

248 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Den Verwundeten Körper Lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists ‚Zweikampf', in: Günter Blamberger, Sabine Doering u. Klaus Müller-Salget (Hg.): *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart u. Weimar 1998, S. 21–36, hier 35.

249 Vgl. Minde-Pouet, *Kleists letzte Stunden*, 26–33.

Du moins le suppose-t-on. Aucune inscription sur la tombe n'en apporte la preuve". Denn der Skandal ihres Sterbens, der in ganz Europa widergehallt sei, verlangte „le plus strict anonymat de la sépulture …" Und es ist eben dieser Aspekt, der den Erzähler interessiert und der „attise mes spéculations". Denn nicht nur Henriettes Ehemann, bei dem dies ohnehin naheliegend war, habe nachdrücklich in Abrede gestellt, „que l'amour comptât pour quelque chose dans ce double décès." Erstaunlicherweise habe sich sogar das preußische Königshaus eingeschaltet und mit allen Mitteln versucht, die Tat auf einen Mord mit anschließendem Suizid zu reduzieren. Zwar sei eingeräumt worden, dass wohl tatsächlich *beide* sterben wollten, dass „des sentiments mélancoliques et troubles leur étaient communs" und sie sich nach dem gegenseitigen Bekennen ihrer Todeswünsche gemeinsam zu töten beschlossen, doch: „Par commodité, en somme. Par hasard, peut-être." Neben den ‚sentiments troubles', durch die ihnen eine rationale Entscheidung abgesprochen wurde, sei auch nachdrücklich auf die Flasche Rum sowie die sechszehn Tassen Kaffee verwiesen worden, die die beiden hätten trinken müssen, um überhaupt erst den Mut zu finden für ihr „funeste projet." (BV 167f.)

Woher aber, fragt sich der Erzähler, kam „cette volonté d'amputer à tout prix la dimension amoureuse du drame?" Sollte damit „le scandale d'une liaison adultère" im Keim erstickt werden? „Non." Zu diesem Schluss gelangt er angesichts des weiteren öffentlichen Umgangs mit dem Tod: „Un certain Peguilhen, haut fonctionnaire de la Couronne" und Vollstrecker des letzten Willens von Kleist und Vogel, habe in der Presse eine Anzeige zu ihrem Tod veröffentlicht. Nach den üblichen Beileidsbekundungen habe er die Lesenden inständig gebeten, ihr Urteil vorläufig auszusetzen, „‚de ne pas condamner sans amour deux êtres qui furent l'amour et la pureté mêmes'". Und er habe angefügt, ein solch außergewöhnlicher Akt lasse sich nicht nach den üblichen Normen beurteilen (BV 169). Um wen handelt es sich bei diesem „certain Peguilhen"? Der Erzähler bezieht sich hier offenbar auf die Anzeige des königlichen Kriegsrats Ernest-Frédéric von Lavergne-Peguilhen in der Vossischen Zeitung vom 26. November 1811, also fünf Tage nach dem doppelten Sterben. Peguilhen war eng mit Kleist und Vogel befreundet, er war auch derjenige, den die beiden vom Gasthaus aus brieflich mit der Erledigung der nach ihrem Tod anfallenden Angelegenheiten betrauten, etwa ihrem Begräbnis. In der von Béguins Erzähler angeführten Anzeige schrieb Peguilhen, dass die beiden „gemeinschaftlich diese Welt verlassen" hätten, „aus reinem Verlangen nach einer besseren". Und er stellte in Aussicht, noch vor Ende des Jahres ausführlicher Bericht zum Fall der beiden zu erstatten, vorläufig verbunden mit der von Béguins Erzähler zitierten und paraphrasierten Bitte:

> Das Publikum bitte ich, sein Urtheil bis dahin aufzuschieben, und nicht zwei Wesen lieblos zu verdammen, welche die Liebe und Reinheit selbst waren. Es ist von einer That die Rede, wie sie nicht alle Jahrhunderte gesehen haben, und von zwei Menschen, die nicht mit einem gewöhnlichen Maßstabe gemessen werden können.[250]

Die angekündigte, ausführlichere Schrift zur Tat, mit der Peguilhen Verständnis für die Tat von Kleist und Vogel schaffen wollte, wurde jedoch von allerhöchster Stelle unterbunden, wie ihm in einem polizeilichen Erlass mitgeteilt wurde:

> Ew. Wohlgeboren mache ich hierdurch bekannt, daß des Königs Majestät befohlen haben, daß die von Ihnen angekündigte Schrift über den Mord und Selbstmord des von Kleist nicht im Druck erscheinen soll, weshalb den sämmtlichen Buchdruckern bei Strafe untersagt worden ist, solche zum Druck zu übernehmen.
> Berlin den 6. December 1811.
> Königlicher Polizei-Präsident von Berlin
> v. Schlechtendahl.[251]

In diesem polizeilichen Erlass wird der Doppelsuizid[252] also tatsächlich als „Mord und Selbstmord" bezeichnet[253] – und es war Friedrich Wilhelm III. höchstpersönlich, der den königlichen Mantel des Schweigens über die Causa breitete.

Béguins Erzähler beschäftigt sich danach weiter mit dem restriktiven Umgang der Behörden mit Kleists und Vogels Sterben.[254] Der preußische

---

250 Zitiert nach Wolfgang Schmidbauer: Kleists Narzissmus, in: Günter Blamberger et al. (Hg.): *Kleist-Jahrbuch (2008/09)*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2009, S. 232–247, hier 246f.

251 Paul Lindau: Ueber die letzten Lebenstage Heinrich von Kleists und seiner Freundin, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, Bd. 4 (1873), Nr. 31 (S. 69–72), Nr. 32 (S. 87–90), Nr. 33 (S. 101–103) u. Nr. 34 (S. 117–119)*, hier 118.

252 Freilich handelt sich nicht um einen Doppelsuizid im engen Sinn der Wortbedeutung, da nur Kleist sich selbst tötete, während Vogel durch seine Hand starb. Ich beziehe mich bei der Verwendung des Begriffs aber auf die Definition des Psychiaters und Suizidforschers Manfred Wolfersdorf: Ein Doppelsuizid liegt ihm zufolge „dann vor, wenn zwei Menschen in Übereinstimmung und ungefähr gleichzeitig durch Suizid versterben, auch wenn nach gemeinsamer Überlegung der Aktivere zuerst den Anderen und dann sich tötet" (Manfred Wolfersdorf: Der Doppelsuizid (-versuch). Charakteristika erweiterter suizidaler Handlungen: In: *Suizidprophylaxe 37* (2010), Heft 3, S. 92–101, hier 93).

253 Dies würde gemäß Wolfersdorf als erweiterter Suizid gelten, der dann gegeben ist, „wenn in die eigene Suizidhandlung ein Beteiligter oder mehrere Beteiligte ohne ihr eindeutiges Einverständnis einbezogen sind" (ebd.).

254 „The scandal of this double suicide aroused a far greater stir than did the loss of one of the century's great authors". […] Er „could not be publicly mourned without attracting the

Staatskanzler habe den Zensor scharf dafür gerügt, dass er Peguilhens Anzeige durchgelassen habe, und habe weitere Abdrucke untersagt. Was Peguilhen selbst betraf, sei das Verlangen geäußert worden, ihn zu bestrafen „pour avoir osé prêcher des principes immoraux […] et d'avoir donné de l'éclat à un drame sur lequel les convenances eussent demandé de jeter le voile le plis épais." (BV 169) Angesichts dieses vehementen Vorgehens fragt sich der Erzähler, worin aus Sicht der Behörden wohl das eigentliche Verschulden Peguilhens bestanden habe, und kommt zum Schluss: „En relevant la dimension amoureuse de cette double tragédie, en mettant en exergue la pureté de ses protagonistes, non seulement il faisait l'éloge d'un meurtre, mais surtout il dressait l'apologie publique du suicide." Dies stünde aber so sehr im Widerspruch zur sittlichen und religiösen Ordnung der Zeit, dass sie für alle „bien-pensants" einer unverhohlenen Verachtung gleichkommen musste. Und vor allem: „Elle incitait le bon peuple à admirer un acte qui ne peut s'expliquer que par la démence, ou pour le moins par une défaillance ponctuelle de l'âme. Plus inacceptable encore, elle représentait un encouragement public à de semblables décisions funestes". (BV 169f.) Der Erzähler erkennt, wie der Liebes-Aspekt dem Suizid von Kleist und Vogel ein positives Gesicht verlieh, das die dominante, christlich-moralisierende Lesart in unerhörter Weise untergrub, der zufolge ein Suizid notwendig Ausdruck von geistiger Verwirrung oder ‚Seelenschwäche' sei. Ja mehr noch: Einem solchen Lebensende könnte durch seine positive Darstellung womöglich gar Vorbildcharakter zukommen, womit wir wieder bei der affektiven Wirkung des Liebestodes sind, der sich als sinnstiftendes Modell auch für das eigene Lebensende vorstellen lässt, wodurch der Suizid und damit auch der Tod ihren Schrecken verlieren. Und hier schlägt der Erzähler den Bogen zur Gegenwart, da sich die Dinge seither im Grunde kaum weiterentwickelt hätten:

> Le suicide, assisté ou non, […] n'est admissible pour la morale commune que s'il se définit par un acte de désespoir. Qu'il soit le fait d'un être mentalement sain, équilibré, qu'il s'offre comme une issue consciemment désirée, sereinement acceptée, envisagée dans le soulagement d'une délivrance, est tout simplement intolérable. (BV 170)

Das wahre Tabu des Todes bestehe nicht darin, über ihn zu *sprechen*, sondern um ihn zu *bitten*, bei völliger Klarheit, „avec cet apaisement tranquille qui en fait une étape inhérente à l'existence." Und so sei auch der wahre Skandal um Kleist und Henriette Vogel, „la transgression insupportable dans l'histoire",

---

wrath of the guardians of morality" (Michael Maar: Deadly potions. Kleist and Wagner, in: *New Left Review* (4) 2000, S. 103–113, hier 103 u. 106).

nicht ihr Suizid *an sich* gewesen, sondern ihre Stimmung unmittelbar davor: „les heures de bonheur qui l'ont précédé, leurs rires, leurs jeux d'enfants, les repas joyeux". Wären sie unglücklich gewesen, „atteints de démence", hätte sich die Empörung sehr schnell gelegt: „On peut se donner la mort, mais il serait aussi inconvenant qu'inacceptable de se suicider heureux." Und so verhalte es sich auch bei der „autodélivrance" zwei Jahrhunderte später, die moralisch nur als Verzweiflungstat akzeptabel sei. Der Vater aber, so beschließt der Erzähler seine Reflexionen zu Kleist,

> envisageait sa mort avec soulagement, il l'a affrontée sereinement, il l'a accueillie sans crainte. Parce que, comme Kleist à qui pourtant ressemble si peu, il a su la sublimer par la meilleure preuve d'amour que deux êtres puissent se donner: se préparer à mourir ensemble, se consacrer en toute lucidité à l'exécution de ce projet et s'y livrer, main dans la main, avec la calme assurance de ceux qui se regardent dans les yeux. „Je souhaite que le ciel t'accorde une mort qui approche de moitié le bonheur et la joie sereine qui me sont donnés", écrivait Kleist à sa sœur[255] le jour même de son suicide … (BV 171)

Bei der Frage nach dem *Wie* des elterlichen Entschlusses schärft die zeitgenössische Reaktion auf Kleists und Vogels Sterben den Blick des Erzählers auf das, was der Suizid für die Eltern bedeutete: In Differenz zu einer den Suizid als geistig umnachtete Verzweiflungstat verdammenden Haltung erscheint ihm derjenige seiner Eltern umso deutlicher als wohlerwogener, selbstbestimmter und luzider Akt. Und er erkennt mehr denn je, wie wertvoll, ja im Fall seiner Eltern gar notwendig es ist, den geliebten Menschen an seiner Seite zu wissen, um sich über restriktive gesellschaftliche Vorurteile erheben und den letzten Schritt gelassen und in sinnstiftender Weise gehen zu können.

Nicht alle jedoch hätten ihren Entscheid goutiert. Bei der gestrigen Trauerfeier habe nur eine Minderheit „ouvertement exprimé son soutien, parfois son admiration", die meisten hätten geschwiegen, darunter auch solche, die

255 Das Zitat entstammt Kleists Abschiedsbrief an seine Schwester Ulrike: „Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen anderen, meine teuerste Ulrike, mit Dir versöhnt zu haben. Laß sie mich, die strenge Äußerung, die in dem Briefe an die Kleisten enthalten ist, laß sie mich zurücknehmen; wirklich, Du hast an mir getan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß. / Dein Heinrich / *Stimmings bei Potsdam*, / d. – am Morgen meines Todes." (Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Siegfried Streller. Bd. 4: Briefe*, Berlin: Aufbau Verlag 1978, S. 495f. (Hervh. i. Orig.)).

„s'offusquent d'une décision susceptible de froisser les principes intangibles dictés par leur foi." Von hier aus reflektiert der Erzähler abermals essayartig über die „autodélivrance" – diesmal ohne distanzierende Anführungszeichen. Er sieht im Sterben mit EXIT keine „choix prométhéen", keine „révolte orgueilleuse ou luciférienne" gegen das Göttliche. Der Glaube an Gott und „le choix de sa liberté ultime" seien kein Widerspruch, das Zweite verstoße nicht gegen das Erste. Denn das Problem der „autodélivrance" sei kein ‚vertikales', bezogen auf eine göttlich-transzendentale Macht, sondern ein ‚horizontales': einerseits das eines mitunter inhumanen und ökonomischen Imperativen gehorchenden Gesundheitssystems, andererseits das einer als unwürdig empfundenen letzten Lebensphase, gekennzeichnet durch ‚Vergreisung', Abhängigkeit oder die Angst vor Leiden und Einsamkeit. Und so bestehe das Problem der „autodélivrance" nicht darin, dass sie in ein göttliches Vorrecht eingreifen würde – dies geschehe genauso durch lebens*verlängernde* Maßnahmen –, sondern sie schockiere und rufe Schuldgefühle hervor, da sie „offre un miroir impitoyable aux dysfonctionnements de notre société, a l'éclatement de la cellule familiale, au délitement du Statut de l'individu, à l'égoïsme ambiant, à la solitude du vieillard" (BV 172f.). Da realisiert der Erzähler plötzlich, wie er seine Eltern durch seine Reflexionen ‚für unschuldig erklären' („innocenter") wolle. Dabei bedürften sie weder seines Plädoyers noch desjenigen irgendeines anderen. Heute, da sein Urteil nicht mehr allein nur durch seinen Schmerz geformt werde, könne er „cette ultime liberté", die sie sich gewährten, besser akzeptieren, auch ganz ohne Rechtfertigungen. Doch sei er sich sehr wohl bewusst

> que ma caution tient avant tout à la dimension amoureuse et esthétique qu'ils ont su lui donner. Et j'accorde crédit à mon père d'avoir insisté, parfois au-delà du convenable, pour infléchir les résistances de sa femme. Elle avait surement besoin de cette contrainte pour oser le grand saut, et je crois qu'elle ne se serait jamais pardonné de l'avoir différé. Entre deux agonies cruelles ponctuées par deux morts aussi solitaires que lugubres, et un même envol magnifie d'un hymne à l'amour, le choix ne se discute pas. Sans doute mon deuil s'allège-t-il de cette vision […].
> Tant mieux si je fais la part belle à l'angélisme ou au lyrisme. Ils m'en ont ouvert l'espace. On ne peut nier que tout, dans la mise en scène de leur départ, de ces mains qui se tiennent, ces regards qui s'échangent, ces sourires qui se font complices au paroxysme du tragique, tout incite à sublimer l'acte même dans ce qu'il conserve de sordide ou de choquant. Ce fut là le génie de mon père … (BV 174)

Durch die Ästhetisierung und die vorangehenden Reflexionen zu Kleist und Vogel erfährt der Erzähler nun auch das Sterben der Mutter, das ihn zuvor beim Betrachten des Gemäldes noch so sehr schmerzte und ihm das Herz ‚zerkratzte', als sinnhaft und emotional erträglicher. Geholfen hat ihm dabei, wie

er am Ende resümiert, gerade auch das Schreiben. In dieser Reflexion erfolgt nicht nur erneut eine Annäherung an die Eltern, es dürften auch Erzähler und Autor deckungsgleich werden:

> Comme si l'écriture avait un mystérieux pouvoir de délivrance, de rachat. Comme si mes fautes, mes erreurs, mes manquements, aussitôt formulés, se voyaient lavés par enchantement d'avoir été écrits. Ils avaient trouvé dans l'acharnement au travail bien fait leur propre forme de rédemption. Elle n'était surement pas aussi éloignée de la mienne qu'ils le croyaient. (BV 180)

So, wie die Eltern die ‚schockierenden', problematischen Aspekte ihrer ‚autodélivrance' im Liebestod sublimierten, so sublimiert er selbst seinen Schmerz im Schaffen von Literatur, sie ist seine ganz persönliche „délivrance".

4.3.1.3 Fazit

In Pierre Béguins Roman *Vous ne conaîtrez ni le jour ni l'heure* wird der Liebestod als das inszeniert, was es den Eltern letztlich ermöglichte, sich von der fesselnden Konvention des ‚comme il faut' freizumachen und friedlich zu sterben: Die drohende Agonie des Vaters, die Angst der Mutter vor dem Alleinsein – nur der gemeinsame Tod konnte sie vor einem tristen Lebensende bewahren, und nur die Liebe ermöglichte es ihnen, den ‚großen Sprung' zu wagen. Doch sind es nicht die Eltern selbst, die diese Dimension ihres Suizids beschwören, sondern der Sohn. *Er* ist es, der den Elterntod mit Bezug auf Tristan und Isolde sowie Heinrich von Kleist und Henriette Vogel in die Denkfigur des Liebestodes einbindet und ihn in dieser Weise sinnhaft auflädt und dies wiederum in seine Trauerarbeit integriert. Indem er ihn ästhetisiert und poetisiert, ihn als die ‚letzte Zeile eines Werks der Liebe' erkennt, ‚das schlichtweg nicht anders hätte enden können', gelingt es ihm, den Elterntod auf einer Ebene fassbar zu machen, auf der er ihn verarbeiten und einigermaßen akzeptieren kann – und zwar erklärtermaßen *einzig* auf dieser. Denn der Erzähler ist weit davon entfernt, den assistierten Suizid zu verharmlosen oder gar zu romantisieren. Zum einen führt der Roman vor, wie gravierend die Auswirkungen auf die Angehörigen sein können, indem der Schmerz und die Schuldgefühle des Sohnes allgegenwärtig sind. Am eigenen Leib hat dieser erfahren müssen, wie das „droit légitime à mourir dans la dignité" ein „beau principe" sei „tant qu'il déploie ses atours dans l'abstraction", seine ‚Größe' jedoch „lamentablement" ‚verblasse', sobald es mit der Realität konfrontiert werde (BV 15). Zum anderen verweist der Erzähler in essayartigen Passagen auf gesellschaftliche Probleme, die mit euphemistischen Begriffen wie der ‚autodélivrance' kaschiert würden. Neben einem problematischen Würdebegriff kritisiert er insbesondere die

Marginalisierung betagter Menschen, die in Pflegeeinrichtungen abgeschoben und die so das Gefühl erfahren würden, überflüssig zu sein. Zusammen mit dem Kostendruck im Gesundheitswesen sieht er die Gefahr, dass sich zunehmend Menschen zum assistierten Suizid entschließen könnten, bei denen nicht von einem autonomen Entscheid gesprochen werden kann. Dies beobachtete er sogar bei seinen Eltern. Der Vater dürfte neben den gesundheitlichen Problemen maßgeblich von seiner Verzweiflung darüber zum Suizid bewegt worden sein, mit dem Heimplatz das ganze Vermögen aufzuzehren, auch das Gefühl der eigenen Nutzlosigkeit, das ihm das calvinistische Arbeitsethos und der gesellschaftlichen Leistungsimperativ vermittelten, musste quälend gewesen sein. Wie Kleist seine Nöte durch den gemeinsamen Tod mit Henriette Vogel sublimierte, der ohne sie ein trister, profaner Suizid gewesen wäre, sieht der Erzähler auch die problematischen Aspekte des Elternsterbens im Liebestod sublimiert: Der Entscheid, *gemeinsam* zu gehen, damit einerseits niemand alleine zurückbleiben musste, und sie es andererseits überhaupt erst wagten, den Schritt zu gehen, um ein leidvolles Sterben zu vermeiden, lässt den Suizid letztlich als wohlerwogenen und selbstbestimmten Akt erscheinen, welche Nöte auch immer sonst noch dahintergestanden haben mochten. In diesem Sinne, und nur in diesem ganz konkreten, ganz individuellen Fall, anerkennt der Erzähler den Schritt als legitim. Ohne damit die dahinterstehenden gesellschaftlichen Probleme zu relativeren.

4.3.2 *„Schöner können zwei Liebende nicht sterben": Nicola Bardolas* **Schlemm** *(2005)*

Der Protagonist von Nicola Bardolas *Schlemm* (2005) ist Luca Salamun. Seine Eltern Paul und Franca sind beide über 70-jährig und wollen nach 46 Ehejahren mithilfe der fiktiven Sterbehilfeorganisation „Right of Way Society" (ROWS)[256] gemeinsam aus dem Leben scheiden. Der Roman fokussiert zentral auf die Auswirkungen ihres Suizids auf Sohn Luca. Ähnlich wie bei Béguin wird dies bereits im Texteinstieg gestaltet, wenn nach einer ganz kurzen, intern fokalisierten[257] Erinnerungssequenz aus Lucas Kindheit ein Telefonanruf in die behagliche häusliche Szene dringt:

256 Benannt ist sie, wie der Roman erklärt, nach dem US-amerikanischen Spielfilm *Right of Way* (1983), in dem „ein altes Ehepaar, das gemeinsam sterben will, sich vor Gericht für diesen Wunsch rechtfertigen muss." (BS 40).

257 Die Fokalisierung gehört narratologisch zum Modus des Erzählens. Für die verschiedenen Fokalisierungstypen siehe Genette, Erzählung, 121–124 u. 217–220 sowie Martínez u. Scheffel, Erzähltheorie, 67–71.

> Das Telefon klingelt. Die Tochter schläft. Die Frau sieht im Wohnzimmer fern. Mit dem Hörer ist er sofort Sohn. […] Der Vater fragt, ob er den Termin wissen wolle. […] Das Datum prägt sich Luca ein. Der neunte Dezember […]. Elf Tage lang wird Luca noch Sohn sein, Kind seiner Eltern, mit Vater und Mutter, die man jederzeit anrufen kann. Dann werden sie sterben. Äußerlich unversehrt und im Vollbesitz ihrer Kräfte. (BS 9)

Im Lauf des Romans möchte Luca nicht nur den Entschluss seiner Eltern nachvollziehen, dieser löst auch einen Prozess der Selbstbefragung und Identitätssuche aus. Dazu gehört insbesondere die Neuevaluierung der Beziehung zu seinen Eltern, die zeitlebens eine zwar liebende, aber auch schwierige war. Differenzen aus Kindheit und Jugend seien „nie ganz ausgeräumt" worden, weshalb er das Elternhaus früh verließ und nach Siena auswanderte, um frei von ihnen leben zu können. Nun aber beenden Krankheit, Sterbewunsch und Tod der Eltern „Lucas jahrelange Ruhe", und erinnernd versucht er, „die Distanz aufzuheben, die er gedanklich und räumlich über zwanzig Jahre lang aufrechterhalten hat." (BS 31)

Der Roman, dessen Haupthandlungsort das Unterengadiner Bergdorf Sins (rätoromanisch Sent) ist, ist durch drei Kapitel strukturiert: In *Eins*, mehrheitlich aus Lucas Perspektive erzählt, teilt der Vater ihm wie gezeigt elf Tage vor dem Suizid den Sterbetermin mit. Der Zeitraum bis wenige Tage vor dem Suizid bildet die Erzählgegenwart und damit den Rahmen, in den zahlreiche assoziative und nicht chronologisch angeordnete Reflexionen und Episoden aus Lucas und dem elterlichen Leben eingefügt sind. Erzählgegenwart von *Zwei* ist der Vortag des Suizids. Hier bildet eine Wanderung der Eltern den Rahmen, der unzählige Lebenserinnerungen und Reflexionen zum assistierten Suizid umfasst, als Fokalisierungsinstanz fungiert fast ausschließlich Vater Paul. In *Drei* nimmt die Erzählgegenwart – anders als in den vorangegangenen Kapiteln – den größten Raum ein, sie wird chronologisch-linear entwickelt und nur durch wenige Analepsen, Prolepsen[258] oder Träume unterbrochen, die Reflexionen sind weit weniger assoziativ und deutlicher an die gegenwärtigen Ereignisse gebunden. Auch ist die erzählte Zeit viel länger, sie umfasst rund anderthalb Jahre. Erzählt wird der Abschied der Söhne Luca und Reto von den Eltern am Vorabend des Suizids, dann dessen Ablauf, die Reaktionen der Kinder während und unmittelbar danach, die Trauerfeier, das Begräbnis sowie das weitere Leben der Familie nach dem Elterntod, insbesondere dasjenige von

258 Analepsen und Prolepsen gehören narratologisch zur zeitlichen Ordnung des Erzählens. Grob gesprochen berichten Erstere nachträglich von Ereignissen, die vor dem Erzählzeitpunkt stattgefunden haben, während Letztere auf zukünftige Geschehnisse vorgreifen (vgl. v. a. Genette, Erzählung, 26–47 u. 185–190).

Luca. Im Roman fungiert Luca deutlich am häufigsten als fokale Figur, gefolgt von Paul, dessen Perspektive den Mittelteil des Romans dominiert. Ganz selten nur als Fokalisierungsinstanz fungieren Lucas Mutter Franca, seine Frau Sabine oder ein mit den Eltern einst eng befreundetes, mittlerweile aber verstorbenes Paar.

Ich möchte die Analyse zunächst mit ein paar gattungstheoretischen Überlegungen beginnen, um danach dem elterlichen Doppelsuizid und den Auswirkungen auf den Sohn nachzuspüren.

4.3.2.1 Autofiktion? Gattungstheoretische Vorüberlegungen

Nicola Bardolas Roman teilt mit demjenigen von Béguin die autobiografische Grundlage des Geschehens sowie die im Zentrum der Erzählung stehenden Auswirkungen auf den Sohn. Gleichwohl scheint *Schlemm*, anders als *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure*, auf den ersten Blick keine Autofiktion zu sein, schon gar nicht in einem engen Verständnis, das nur solche Texte einschließt, die den Lesenden „sowohl den autobiografischen Pakt als auch den Fiktionspakt anbieten."[259] Denn Bardola verzichtet textintern auf das Angebot, den Text autobiografisch zu lesen, indem er es unterlässt, die Einheit von Autor, Erzähler und Protagonist zu suggerieren. Zum einen, weil er nicht die Form der Ich-Erzählung wählt (Autor ≠ Erzähler ≠ Protagonist), zum anderen durch die veränderte Namensgebung (Autor ≠ Protagonist). Das Angebot des Fiktionspakts hingegen unterbreitet Bardola den Rezipierenden sowohl peritextuell durch die Gattungszuweisung als Roman als auch textintern durch fiktionsspezifische Erzählverfahren, zu denen insbesondere die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz gehört, die das Geschehen durch eine variable interne Fokalisierung schildert und somit eine für den empirischen Autor unmögliche Perspektivenvielfalt einnimmt.

Bardolas Verzicht auf den autobiografischen Pakt gilt jedoch nur textintern: In zahlreichen Interviews seit der Erstveröffentlichung hat er klargestellt, in *Schlemm* den Doppelsuizid seiner Eltern verarbeitet zu haben, wodurch er den Lesenden epitextuell das Angebot macht, den Roman auch autobiografisch zu lesen. Mit der Taschenbuchausgabe, die zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung bei Wilhelm Heyne erschien, erfuhr die Identität von Autor und Protagonist weiter Nachdruck, indem Bardola sie peritextuell – und damit in unmittelbarer materieller Nachbarschaft zum Basistext – nahelegte: Diesem ist nämlich die *Biografie eines Buches* nachgestellt, in der Bardola Einblick gibt in Entstehungsprozess, Erzählabsicht und Rezeption des Romans. Er erklärt Luca

259 Frank Zipfel: Autofiktion, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31–36, hier 31).

darin ausdrücklich zu seinem „Alter Ego“ und beschreibt, wie er sich in dieser Figur aus sich „selbst ausgetrieben“ habe.[260] Indem Bardola Luca peritextuell zu einem Teil seiner Identität deklariert, erfüllt *Schlemm* mit der zumindest annäherungsweisen Identität von Autor und Protagonist ein hinreichendes Kriterium, um als Autofiktion in einem weiteren Verständnis zu gelten, das ihr auch solche Erzähltexte zurechnet, „die sich selbst zur Fiktion erklären […], in denen jedoch der Autor als Figur auftritt“.[261]

Wie bewusst Bardola autofiktionale Literatur schuf, verdeutlichen seine poetologischen Ausführungen im Peritext: „*Schlemm* ist vor allem ein literarisches Projekt: Der Tod ist hier Auslöser für die Suche nach einer sprachlichen Form.“[262] Im Roman gehe es „vor allem darum, mittels Sprache aus dem Elternsterben und den Söhneleben gute Literatur zu erschaffen. Das Textwerk am Ende ist wichtiger als ein vermeintlich reales Familienleben.“ Ziel sei gewesen, „so nahe wie möglich an die Ereignisse zu gelangen“, und nachdem er „bis zur Selbstaufgabe ehrlich und direkt gewesen war, ergänzte ich Erfundenes“, und zwar ebenfalls mit dem Ziel, „so nahe wie möglich heranzugehen“.[263] Als Beispiel seiner Reflexionen zum „Verhältnis von Fakten und Fiktion, zwischen Biographischem und Erfundenem“ führt er die letzte Wanderung der Eltern an, bei der er selbst nicht dabei war:

> Aber ich weiß, dass viele solcher Wanderungen stattgefunden haben, und aufgrund des ausführlichen Tagebuchs meines Vaters konnte ich versuchen, solche Gespräche und Gedanken zu rekonstruieren. *Se non è vero, è ben trovato*, sagen die Italiener. Wenn es nicht wahr ist, ist es gut erfunden. Und – das lehrt Literatur – gut Erfundenes ist oft wahrer als die so genannten Tatsachen. […] Ich hoffe, dass dank meiner Ergänzungen die Realität verständlicher und wahrer geworden ist […].[264]

Auch führt Bardola die für die Autofiktion typische postmoderne Skepsis gegenüber dem Wahrheitsanspruch von Autobiografien an:

---

260 Nicola Bardola: Biografie eines Buches, in: Ders.: Schlemm. Roman, München: Heyne 2007, S. 1–29, hier 12.

261 Zipfel, Autofiktion, 31. Die Identität ist nur oberflächlich kaschiert durch Namens-, Wohnort- und Berufsänderung: Luca ist Schweizer und lebt in Siena, so wie der Schweizer Bardola in München und damit ebenfalls im grenznahen Ausland zu Hause ist. Bardola weist Luca den Beruf des Musikers zu; die künstlerische Gemeinsamkeit ist offensichtlich und wird in der vorliegenden Textanalyse auch eine wichtige Rolle spielen.

262 Bardola, Biografie, 2.

263 Ebd., 12f.

264 Ebd., 8f. (Hervh. i. Orig.).

> Vollkommene Echtheit, absolute Wahrhaftigkeit, reine Authentizität sind […] unerreichbar. Unbewusster Selbstbetrug und arglose Selbsttäuschung schwingen zusätzlich zu den bewusst gestalteten und erfundenen Passagen und unabhängig von meiner Absicht, ‚so nahe wie möglich heranzugehen', in jeder Szene mit.[265]

Der Roman lässt sich also in einem erweiterten Verständnis der Gattung der Autofiktion zurechnen, indem der empirische Autor in der Figur des Protagonisten auftritt, er erklärtermaßen autobiografische Ereignisse behandelt und das Verhältnis von Autobiografischem und Erfundenem für die Lesenden nicht aufzuschlüsseln ist. Sehen wir uns nun an, in welcher Weise der Roman die Sterbehilfe- und Liebestodthematik zur Darstellung bringt.

4.3.2.2 Sterbehilfediskurs: Krankheit und Bilanzsuizid

Wie bewusst Bardola, der auch ein Sachbuch zum Thema verfasste,[266] mit *Schlemm* am Sterbehilfediskurs partizipiert, zeigen die Ausführungen zu seiner Erzählabsicht im Peritext. Zunächst sei der Roman ein „analytischer Prozess" gewesen, um sich mit dem Sterben seiner Eltern auseinanderzusetzen. Dazu seien „die nicht nachlassenden Fragen von Verwandten und Freunden" gekommen, wobei es ihm „[i]m Gespräch misslang […], Verständnis für den ungewöhnlichen Tod meiner Eltern zu wecken":

> Später verstärkte sich mein Wunsch, den Text möglichst vielen Lesern anzubieten, weil die Sterbehilfe-Debatte in Deutschland immer heftiger wurde. Ich arbeitete intensiv am Manuskript und dachte, dass das Wissen um die Art, wie meine Eltern in der Schweiz gestorben sind, für viele Leser interessant sein könnte. Nicht als Muster oder Vorbild, sondern als Alternative, als letzter Ausweg, der einem zur Verfügung stehen sollte, ohne dass man ihn nutzt.
> Allein die Kenntnis, dass unter bestimmten Voraussetzungen ein Medikament erhältlich ist, mit dem man schmerzfrei, sanft und selbstbestimmt sterben darf, führt bei den meisten Menschen, denen diese Möglichkeit offen steht, dazu, dass sie bis zuletzt ausharren und darauf warten „normal" zu sterben.[267]

Ich möchte nun betrachten, in welcher Weise der Roman sich mit den Diskurselementen auseinandersetzt: Welche Sterbemotive hatten die Eltern? Und inwiefern wird die Absicht des Autors, „Verständnis für den ungewöhnlichen Tod" der Eltern zu schaffen, in der Darstellung greifbar?

---

265 Ebd., 12f.

266 Vgl. Ders.: *Der begleitete Freitod. Ein Plädoyer für die Selbstbestimmung über das eigene Leben*, München: Südwest Verlag, 2007.

267 Ders., Biografie, 2.

4.3.2.2.1 *Der elterliche Sterbewusch: Krankheit und Bilanzsuizid*

Ursächlich für den Suizidwunsch von Vater Paul ist sein kürzlich diagnostizierter Blasenkrebs. Als ehemaliger Mathematiker und Bridgemeister hat sich der 75-jährige zeitlebens mit der Wahrscheinlichkeit des Eintretens bestimmter Ergebnisse in bestimmten Situationen beschäftigt. Auch in Zusammenhang mit seiner Erkrankung hat er seine Optionen genaustens durchdacht und lehnt nicht nur eine Operation ab, sondern möchte mithilfe der „Right of Way Society" sterben. Bedeutsam in Pauls Entscheidungsfindung ist die Literatur, und zwar der belletristische ebenso wie der philosophische Suizid- und Todesdiskurs. In seinen Tagebüchern, die er den Söhnen kurz vor seinem Tod übergibt, finden sich zahlreiche einschlägige Passagen u. a. von Seneca, Jean Améry, Émile Michel Cioran, Franz Werfel, Cesare Pavese oder – im Roman besonders häufig zitiert – Michel de Montaigne[268] (vgl. BS 35). Pauls Weigerung, sich einer Operation zu unterziehen, ist außerdem stark von Peter Nolls Thanatographie *Diktate über Sterben und Tod* (1984) beeinflusst. Paul führt seine eigene Situation eng mit der des Schweizer Rechtsprofessors, der ebenfalls an Blasenkrebs erkrankt war und seiner Ansicht nach „seinen Entschluss und die Folgen, sich nicht operieren zu lassen, für jedermann plausibel protokolliert [habe]" (BS 13). Indem Paul sich auf Nolls *Diktate* bezieht, verleiht er seinen eigenen Ansichten eine intertextuelle Tiefe, die sich überaus kritisch zur modernen Hochleistungsmedizin verhält, denn Noll schreibt:

> Freiheitsverlust: dass andere über dich verfügen, dass du in eine Apparatur kommst, die dich beherrscht und der du nicht gewachsen bist. Natürlich werden mich auch die unerträglichen Schmerzen stören. Um ihnen zu entrinnen, geht man in die Apparatur, die einem die Schmerzen nimmt und zugleich die Freiheit. Und das ist genau das, was ich nicht möchte.[269]

Aus Nolls Argumentation spricht deutlich die im Sterbehilfediskurs weitverbreitete Abwehrhaltung gegen eine medizinische Verlängerung des Lebens um den Preis von Autonomie, Kontrolle und Freiheit. Aber auch in seinen eigenen Worten übt Paul scharfe Medizinkritik, wenn er den „lebensverlängernden Irrsinn" beklagt, „der immer öfter in den Kliniken praktiziert wird" (BL 41). Während Noll nun aber lebensverlängernde Maßnahmen zwar ablehnte, sich aber

268 Montaigne, der sich intensiv mit dem Tod auseinandergesetzt hat, rechtfertigte den Suizid lapidar dadurch, dass er „in des Menschen Macht stehe" (Thomas Bronisch: *Der Suizid: Ursachen, Warnsignale, Prävention*, München: C.H. Beck ^{6}2014, S. 85).

269 Peter Noll: *Diktate über Sterben und Tod. Mit Totenrede von Max Frisch*. Zürich: Pendo 1984, S. 26.

dazu entschied, die Schmerzen mithilfe von Morphium bis zum natürlichen Tod zu ertragen, geht Paul mit dem Suizid „einen Schritt weiter". Denn er

> will nicht nur die Operation vermeiden, sondern auch alle zu erwartenden Komplikationen nach dem Befund: Schwindel, Schmerzen, Fieber, Delirien, Morphium. Nach einer Operation habe Paul mit Glück vielleicht noch zehn oder fünfzehn Jahre vor sich, den Urinbeutel immer mit sich herumtragend. All das komme für ihn nicht in Frage. Er will den Schlussstrich selber ziehen. (BS 13)

Mit Blick auf die Prognose zieht Paul den selbstgewählten Tod einer stark verminderten Lebensqualität vor. Während das Bild des „Urinbeutel[s]" auf das verweist, was er als eine ‚unwürdige' letzte Lebensphase erachtet, bedeutet die kognitive Beeinträchtigung durch die Einnahme von Morphium zur Schmerzlinderung die größte Bedrohung für Pauls Identität, der einmal sagte: „‚Ich würde auch in einer eisernen Lunge weiterleben wollen' […]. Ihm sei nur wichtig, klar denken zu können. Dazu brauche er keinen Körper." (BS 14) In seiner Haltung sieht er sich auch durch antike Autoritäten gestützt, allen voran durch den Stoiker Seneca, aus dessen *Episteln* er in Gesprächen und seinen Tagebüchern häufig zitiert:

> *Allein die Frage wäre zu beantworten, ob es sinnvoll ist, an die äußerste Grenze des Alters zu gelangen …, denn es ist ein großer Unterschied, ob jemand sein Leben oder sein Sterben verlängert. Warum sollten wir unseren Geist nicht aus einem zerfallenden Körper hinausführen dürfen?* (BS 112, Hervh. i. Orig.; vgl. auch 108)[270]

An eben diese äußerste Grenze sieht Paul sein Leben aufgrund seiner Erkrankung gekommen und die Medizin soll sie nicht künstlich und ohne Mehrwert weiter verschieben. Besonders häufig zitiert er in seinen Tagebüchern aus den *Essais* von Montaigne (1580). Eines dieser Zitate bringt, wie dasjenige von Seneca, eine überaus negative Haltung zum Alter zum Ausdruck, konkret die drohende Gefahr eines zunehmenden Identitätsverlustes: „*So war ich, denn ich betrachte mich nicht zu dieser Stunde, da ich schon auf den Straßen des Alters wandle* […]. *Was ich künftig sein werde, das wird nur noch*

270 Auch der unlängst verstorbene Werner Kriesi, vormals Vorstandsmitglied der Sterbehilfeorganisation EXIT Deutsche Schweiz, verwendete das Zitat zur Verteidigung lebensverkürzender Maßnahmen: „Ich erinnere an den Stoiker Seneca, der in einem Brief an einen römischen Senator geschrieben hat: Allein die Frage wäre zu beantworten, ob es sinnvoll ist, an die äußerste Grenze des Alters zu gelangen …, denn es ist ein großer Unterschied, ob jemand sein Leben oder sein Sterben verlängert. Warum sollten wir unseren Geist nicht aus einem zerfallenen Körper hinausführen dürfen?" (Werner Kriesi: Freitodhilfe. Jahresbericht 2001, in: *EXIT INFO* 2/2002, S. 4 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-02_web.pdf, letzter Zugriff: 5.5.24).

ein halbes Wesen, das werde nicht mehr ich sein. Jeden Tag löse ich mich mehr auf und entschwinde mir selbst." (BS 130, Hervh. i. Orig.) Ein an sich selbst wahrgenommener Identitätsverlust – insbesondere in Zusammenhang mit körperlichem Verfall – ist eine häufige Ausprägung eines existenziellen Leidens, das zu einem Sterbewunsch führt.[271] Für Paul wird der assistierte Suizid zur Möglichkeit, ‚rechtzeitig' zu sterben, in Übereinstimmung mit der Person, als die er sich selbst sieht. Der kurativen Medizin, in deren Auffassung Krankheit und Tod als unbedingt zu bekämpfende Gegner erscheinen, hält er dabei einen „bewusste[n] Umgang" (BS 106) mit dem Tod entgegen, den er „nicht als Gegenteil, sondern als Ziel seines Lebens versteht" (BL 132). Als Gewährsmann seiner Haltung führt er neben Montaigne[272] auch Sokrates an,

> dessen Einstellung zum Tod und dessen Ende für Paul vorbildlich waren. Sokrates' Ruhe, sein vergnügter Hinweis, dass wir alle von der Natur zum Tod verurteilt sind, seine letzten entspannten Gespräche, seine Weigerung, am Ende Zeit zu schinden, sein frühzeitiger Ruf nach dem Schierlingsbecher – alles nachahmenswert (BS 195).

Der assistierte Suizid wird für Paul folglich zur Entscheidung, mit der er darauf verzichtet, das ohnehin unweigerliche Ende durch medizinische Eingriffe hinauszuzögern. Stattdessen möchte er bewusst, ruhig und gelassen, ja heiter in den Tod zu gehen.

Dies gilt in ähnlicher Weise für Franca, deren Beweggründe für den Suizid jedoch weniger intuitiv erscheinen: Sie ist erst 71 Jahre alt und leidet an keiner lebensbedrohlichen Krankheit. Lapidar werden ihre Motive zusammengefasst: „Kinder längst aus dem Haus. Erste Gebrechen, die Hüfte, Gallensteine. Mehr Falten. Alles erledigt. Alles Sehenswerte gesehen. Alles gelebt. Aufgaben erfüllt. Vieles nur noch Routine." (BS 35) Was ihre körperliche Gesundheit betrifft, ergibt sich Francas Sterbewunsch damit zum einen aus ihrer Alterspolymorbidität, also der „Summe ihrer Schmerzen und Gebrechen", die sie „als unerträglicher Leidenszustand" empfindet – nach „terminalen Krebsleiden […] der zweithäufigste Grund, warum Menschen mit EXIT ihr Leben beenden."[273] Zum anderen hat Franca „manchmal Krämpfe" und es besteht der „Verdacht auf Magenkrebs". Der medizinische Bericht konstatiert jedoch lediglich eine „‚[u]ngeklärte Baucherkrankung'", da ihre „Klinik-Phobie" eine Abklärung

271 Vgl. u. a. Gaignard/Hurst, Qualitative study, 2f. u. 6.

272 Bspw. dessen Aufforderung, unser Verhältnis zum Tod zu überdenken: „Nehmen wir dem Tod seine Fremdheit, machen wir mit ihm Bekanntschaft, gewöhnen wir uns an ihn, denken wir an nichts so oft wie an den Tod." (BS 70).

273 EXIT Deutsche Schweiz, Altersfreitod.

mittels Endoskopie verunmöglichte (BS 37). Dieser medizinkritische Aspekt führt zu einem weiteren, zentralen Grund für Francas Sterbeverlangen, den ich gleich noch weiter ausführen werde: Wiederholt nämlich thematisiert der Roman ihre „Vorstellung von einem selbstbestimmten Ende, einem frühzeitigen und von Klinikaufenthalten freien Tod" (BS 77). Die Zusammenfassung ihrer Gründe zeigt zudem, dass Franca unter dem Gefühl leidet, nicht mehr gebraucht zu werden, auch kann sie sich für Neues nicht mehr begeistern, sie ist damit sogar vielmehr überfordert (vgl. BS 26). Franca ist daher, so erklärt der Text, vor allem eines: „lebenssatt" (BS 35). Ihr Fall wird als beispielhaft für einen „[…] sogenannten Bilanz-Suizid […]" geschildert, bei dem der Entschluss, seinem Leben ein Ende zu setzen, nicht durch eine tödliche Krankheit oder aus akuter Verzweiflung erfolgt, sondern weil ein Mensch, wie der Roman es definiert, „[…] einfach zufrieden ist mit dem, was er bis dahin erlebt hat, und weil er nicht nach mehr verlangt […]" (BS 36). Zwar deutet der Text an, dass Franca möglicherweise an einer Depression leidet (vgl. u. a. BS 43), worauf ich weiter unten noch zu sprechen komme. Doch stellt er die Freiverantwortlichkeit, Dauerhaftigkeit und Wohlerwogenheit ihres Sterbeverlangens nicht infrage. Im Gegenteil: Mit Nachdruck legt der Roman dar, wie wenig der Entschluss des Ehepaars – und insbesondere derjenige von Franca[274], der aufgrund der fehlenden tödlichen Krankheit stärker begründungspflichtig erscheint – eine Kurzschlussreaktion infolge der Diagnose Blasenkrebs war, sondern dass er über Jahrzehnte reifte, indem sie sich schon früh mit der Frage auseinanderzusetzen begannen, was ein ‚guter Tod' für sie bedeutet. So erinnert sich Luca u. a. daran, wie die Eltern bereits in seiner Kindheit das Für und Wider eines Weiterlebens in der „eisernen Lunge" diskutierten. Während der Vernunftmensch Paul damals wie gezeigt für ein Weiterleben plädierte, hat Franca sich seit jeher dagegen ausgesprochen, ihr Leben in Abhängigkeit von medizinischem Gerät weiterzuführen (BS 14f.). Schon „lange vor Pauls Befund" war sie entschlossen, sich „Kliniken und körperlichen und geistigen Verfall" dereinst durch Suizid zu „erspar[en]" (BS 110f.). Mit zunehmendem Alter schloss sich

274 Dies ist ihrem Namen eingeschrieben, der sich vom germanischen ‚franka' ableitet und ‚frei' oder ‚mutig' bedeutet. Während die Bedeutung ‚frei' für ihre autonome Entscheidung steht, liest sich ‚mutig' als Antwort auf die im Text wiederholt gestellte Frage, ob es mehr Mut braucht, „bis zuletzt zu kämpfen oder frühzeitig Schluss zu machen?" (BS 42, vgl. auch 36). Außerdem hat ‚frank' die Bedeutung ‚offen' bzw. ‚ehrlich', wodurch Francas Name Pauls Einschätzung ihres Sterbewunsches stützt: „Paul hält Franca für die Stärkere. Ihre Reden in den vergangenen Jahren waren aufrichtiger. Sie meinte wirklich, was sie sagte. Sie ist fest entschlossen zu gehen. Und sie ist auf ihre Weise heiter und ruhig, worum er sie in manchen Augenblicken beneidet." (BS 78f.).

auch Paul Francas bereits erwähnter „Vorstellung von einem selbstbestimmten Ende, einem frühzeitigen und von Klinikaufenthalten freien Tod“ an (BS 77).

Entscheidenden Einfluss auf den Entschluss des Paares hatten verschiedene mit dem Altern verbundene Entwicklungen, die sie dem Leben zusehends entfremdeten und sie ihren „Rückzug“ betreiben ließen (BS 50, vgl. auch 26). Dazu gehört insbesondere der Umstand, dass sie unter dem zunehmenden Verlust ihrer Mitmenschen zu leiden hatten (vgl. BS 33), deren mitunter tristes Lebensende sie zusätzlich in ihrem Entschluss bestärkte: „Gute Freunde werden weniger. Paul und Franca kennen ihre Geschichten, die letzten Erlebnisse mit Ärzten und Krankenschwestern bis in die Einzelheiten. Alles nicht nachahmenswert.“ (BS 50) Auch an anderen Stellen wird das Sterben im Altersheim oder im Spital äußerst negativ gezeichnet, etwa wenn berichtet wird, wie Franca und Paul regelmäßig Freunde im Altersheim besuchten: „Die letzten Tage, Wochen und Monate, die die Alten dort verbrachten, empfanden Paul und Franca meist als unwürdig.“ (SB 122, vgl. u. a. auch 47). Zum Vorbild dagegen wird ihnen das Beispiel ihrer gemeinsamen, engen Freundin Elsa: Sie hatte sich nach kurzer schwerer Krankheit „mit Hilfe der ROWS“ das Leben genommen und sich in der Todesanzeige bei der Organisation „für die ‚wunderbare Hilfe auf der letzten Reise‘ bedankt. Seither sind auch Franca und Paul Mitglieder bei der ROWS.“ (BS 25f.) Damit wird die Organisation, die später auch ihnen Suizidhilfe leisten wird, positiv in den Roman eingeführt, und auch in der Folge wird ihre Arbeit immer wieder als notwendig und richtig dargestellt (vgl. u. a BS 152).[275]

Nachahmenswert sind für Paul und Franca auch Vorbilder aus der Literatur. Wie stark die beiden für ihr Sterbevorhaben aus der Belletristik schöpfen, zeigt die den Text durchziehende Bezugnahme auf den „Wintergarten“ aus Franz Werfels Roman *Stern der Ungeborenen* (1946). Die Menschen in Werfels Utopie warten nicht schicksalsergeben auf Krankheit und Tod, sondern begeben sich, „wenn die Sättigung und Müdigkeit alle anderen Empfindungen übertraf, freiwillig in jenes Institut […], das der Wintergarten hieß“[276] und sich als „eine Art

275 Eine wohlwollende Besprechung des Romans findet sich auch im EXIT-Mitgliedermagazin (vgl. Andrea Bollinger: Gewonnenes Spiel, gemeinsamer Abschied, in: *EXIT INFO* 2/2006, S. 13 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_06-02_web.pdf, letzter Zugriff: 30.6.22). Siehe für weitere Reaktionen auf den Roman durch Interessengruppen im Bereich Sterbehilfe: Marc Keller: Schlemm, in: *Assisted Lab: A Living Archive of Assisted Dying*, 18. März 2024 (assistedlab.ch/textual/schlemm, letzter Zugriff: 6.5.24).

276 Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*, Berlin: Hofenberg 2016, S. 406.

riesige unterirdische Euthanasie-Anstalt" bezeichnen lässt.[277] Paul und Franca lebten ihr Leben „freier", sie hätten die „Bedrohung" des Todes „gemildert, indem sie selbst die Frist setzten wie Romanfiguren in Werfels Wintergarten", aus dem Bardolas Roman leicht modifiziert zitiert:

> *Wir werden nicht mehr sterben, mit Angst und Todesschweiß auf der Stirn, gefällt von Apoplexien, Thrombosen und Krebsgeschwüren. Die Menschheit hat anstelle all dieser Schrecken einen reinen und heiligen Prozess eingeführt, der so schön ist, dass die Toten untröstlich sind, ihn nicht wiederholen zu dürfen*.
> Die Idee des von Werfel geschilderten, gut organisierten Todes hatte Franca und Paul sofort überzeugt. (BS 107, Hervh. i. Orig.)

Das Motiv des *Wintergartens* wird in Bardolas Roman gleichsam zum Refrain.[278] Immer wieder, wenn es darum geht, für den assistierten Suizid und insbesondere den Bilanzsuizid (vgl. BS 127) zu argumentierten, wird es aufgerufen, etwa in folgender, in erlebter Rede[279] und dadurch Pauls emotionale Involviertheit ausdrückenden Epimone: „Wann öffnet man die Türen der Wintergärten für all diejenigen, die das Gefühl haben, ihre Pflichten auf Erden

277 Daniel Meyer: Vom mentalen Schlaraffenland zur Apokalypse: Franz Werfels utopischer Roman ‚Der Stern der Ungeborenen', in: Hans Esselborn (Hg.): *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 S. 83–106, hier 84.

278 Erstmals auf Seite 45, dann auf den Seiten 106f., 107, 107f., 109, 111, 116f., 127, 129, 130, 133, 157, 163.

279 Erlebte Rede ist eine Mischform zwischen Erzähler- und Figurenrede, Martínez und Scheffel sprechen im Anschluss an Roy Pascal von einer „Doppelstimme". Denn grammatisch lässt sich die erlebte Rede eindeutig der Erzählinstanz zuordnen, „die von der Rede der Figur zu unterscheiden ist", doch „bleibt der Stil der gesprochenen Sprache in dieser Form der Erzählung von Worten so erhalten, dass der Eindruck einer großen Nähe zur Figurenrede entsteht." Die erlebte Rede ist dadurch „besonders geeignet, […] psychische Zustände und Vorgänge von Figuren wiederzugeben, die sich sozusagen am Rande der Sprachlichkeit bewegen. Innere Vorgänge werden hier einerseits aus der persönlichen Sicht der er lebenden Figur dargestellt und andererseits, durch die Verwendung der dritten Person und des epischen Präteritums, in die tendenziell aus einer gewissen Distanz erfolgende Rede einer ja per definitionem sprachmächtigen narrativen Instanz integriert. Die […] Möglichkeit eines nahtlosen Übergangs von Erzählerbericht und erlebter Rede erlaubt überdies besonders schnelle Wechsel zwischen Figuren- und Erzählersicht und damit eine große Beweglichkeit des Erzählens." (Martínez u. Scheffel, Erzähltheorie, 56 u. 61f.) Auch Jochen Vogt schreibt: „Dies eigentümliche *Fluktuieren* erlebter Rede zwischen verschiedenen grammatischen Formen und Ausdrucksqualitäten macht sie besonders geeignet, subjektive, flüchtige, in sich widersprüchliche, affektiv betonte Zustände, Phasen und Reflexe der Psyche einzufangen und dem Leser zu vermitteln." (Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, München: Wilhelm Fink ^{9}2006, S. 167f. (Hervh. i. Orig.)).

erledigt zu haben? Wann bekommen sie Sterbepillen, wenn sie ausdrücklich danach fragen?“ (BS 129)[280] Auch soll das Konzept des Wintergartens, also des heiteren und ‚rechtzeitigen‘ Todes, den Hinterbliebenen Linderung verschaffen: Wenige Stunden nach dem Suizid „schaltet Luca Pauls PC ein“, wo er den letzten Eintrag seines Vaters und damit die letzten an seine Söhne gerichteten Worte findet: „Wir können ruhig auf die letzte Reise gehen. Stellt euch vor, wir seien unterwegs zu unserem Wintergarten in Norwegen.“ (BS 157) Ursprünglich nämlich konzipierten Paul und Franca ihren „Wintergarten“ in einer „abgelegene[n] Hütte“ in Norwegen, wo sie sich nach Einnahme einer genügend hohen Dosis Schlaftabletten hinlegen wollten, „Heizung aus, Fenster auf, gute Nacht. Sich ein letztes Mal ‚Schlaf gut‘ sagen und wegdämmern.“ (BS 109) Doch schließlich wenden sie sich doch an die Suizidhilfeorganisation ROWS, denn der Mathematiker und Bridgemeister Paul „überlässt so wenig wie möglich dem Zufall, schon gar nicht die Gestaltung des Wintergartens.“ (BS 116f.) Die Eltern hätten es denn auch immer zu schätzen gewusst, „in einem Land zu leben, in dem offen über Sterbehilfe diskutiert wird und in dem Hilfe zum Freitod nicht strafbar ist.“ (BS 161f.) Und so wird die ROWS zur Garantin eines sicheren und ‚würdevollen‘ Todes, das Sterben des Paares gelingt in der erwünschten Weise.

Dies tut es gerade auch im Hinblick auf das diskurstypische Argument des ‚letzten Eindrucks‘, den die Sterbenden auf die Hinterbliebenen hinterlassen, und zwar nachdrücklich in Differenz zum befürchteten Krankenhaus- oder Altersheimtod: Paul führt das Argument zunächst an, wenn er erklärt, dass ihr Doppelsuizid auch für ihre Söhne von Vorteil sein könne, denn es sei „‚[…] kein Vergnügen, seine Eltern im Krankenhaus oder im Altersheim sterben zu sehen.‘“ Direkt im Anschluss wird dies durch seine eigene Erfahrungen gestützt, die als Erinnerungsanalepsen in erlebter Rede wiedergegeben werden: „Pauls Vater wog am Ende keine vierzig Kilogramm. Paul hob ihn aus dem Bett, trug ihn aufs Klo, putzte ihn ab, trug ihn zurück ins Krankenhausbett. Einen Tag später war Gian tot. So hat Paul ihn in Erinnerung behalten. Ein hilfloses Bündel.“ (BS 47) An einer späteren Stelle äußert Paul das Argument wiederum in direkter Rede, und zwar ausgehend von einer Fotografie, die ihn zusammen mit Franca zeigt: „‚[…] Wir sind beide ganz entspannt. Ja, so werden sie uns in Erinnerung behalten. Nicht als Greise im OP-Hemd.‘“ (BS 87) Und so kommt es auch, wenn die Söhne sich am Vorabend des Suizids von den

280 Die Figur der Epimone besteht hier aus zwei rhetorischen Fragen. Die „Reihung rhetorischer Fragesätze“ ist ein „bewährtes Stilmittel dramatisch oder affektiv aufgeladener erlebter Rede.“ (Ebd., 174).

Eltern verabschieden: Die Mahnung von Lucas Bruder Reto an ihre Mutter, sie solle jetzt nicht noch sauber machen, quittiert Franca wie folgt:

> „Ich mach, was ich will!", erwiderte sie mit funkelnden Augen, einem Gesicht voller Schalk, frech und gut gelaunt wie schon lange nicht mehr. Das ist der letzte Gesichtsausdruck, das sind die letzten Worte, die die Kinder von ihr hören. Sie macht sich über ihren Putzfimmel lustig. Sie ist heiter. So behalten die Kinder sie in Erinnerung. (BS 138)

Der Erzähler muss an dieser Stelle nicht explizit sagen, dass es dem bevorstehenden, durch die ROWS ermöglichten Suizid zu verdanken ist, dass die Kinder von einer Mutter Abschied nehmen können, die bis zuletzt ihre Selbständigkeit, geistige Klarheit und Heiterkeit bewahrte, und er braucht nicht zu erwähnen, dass es ganz anders hätte kommen können. Dies alles wurde bereits durch Pauls Argumentation vorbereitet, in der er die Diskrepanz zwischen dem unwürdigen ‚medikalisierten' und dem von ihm verfochtenen ‚humanen' Sterben deutlich markierte, und die Abschiedsszene wird so zum *Quod erat demonstrandum* eines durch die Sterbehilfe ermöglichten Abschiednehmens ‚in Würde', in diametraler Opposition zum Negativszenario der ‚Greise im OP-Hemd' und des ‚hilflosen Bündels'.[281]

4.3.2.2.2 *Erzählstrategie: Wertungen auf Abstand zum Autor*

Bardolas Roman arbeitet bei der Darstellung der Sterbehilfethematik stark mit argumentativen Passagen. Dabei lassen sich zwei Beobachtungen anstellen: Erstens erhalten die Anteile, die der Sterbehilfe im Allgemeinen sowie dem Elternsuizid im Besonderen *befürwortend* gegenüberstehen, weit mehr Raum als die wenigen zaghaften Gegenstimmen,[282] sodass das Anliegen des Autors, „Verständnis für den ungewöhnlichen Tod meiner Eltern zu wecken", stets erkennbar ist.[283] Zweitens lässt sich feststellen, dass solche argumentativen

281 In Retos Trauerrede wird das Argument nochmals angeführt: „Luca und ich haben das Glück, die Eltern so in Erinnerung zu behalten, wie wir sie ein Leben lang gekannt haben. Keine lange und schmerzvolle Therapie, an deren Ende manchmal nicht Genesung, sondern Tod steht, hat ihre Gesichtszüge entstellt." Die „letzten Jahre" der Eltern seien geprägt gewesen von „Leichtigkeit" und von „Freude am Leben. […] Dazu passt die Pointe am letzten Abend im Treppenhaus, über die wir noch gemeinsam so gelacht haben. Und daran denke ich auch jetzt." (BS 163).

282 Lucas Schwägerin Christina äußert ihre Ablehnung in einer E-Mail und am Telefon in direkter Figurenrede (vgl. BS 37f. u. 41f.). Ansonsten wird lediglich am Rande darauf verwiesen, dass viele außerhalb der Familie mit dem Suizid nicht einverstanden gewesen seien (vgl. u. a. BS 165).

283 Bardola, Biografie, 2.

Passagen möglichst *nicht* der Erzählerstimme oder der Luca-Figur angenähert, in der Konsequenz also offenbar möglichst auf Distanz zum Autor gehalten werden. Wo argumentiert oder explizit gewertet wird, tritt der narrative Modus zurück. Dies entweder zugunsten des dramatischen Modus[284] und transponierter Figurenrede,[285] sodass die Ansichten in Form von gesprochener oder Gedankenrede den Figuren zugeschrieben werden und diese selbständig und autonom in ihren Ansichten erscheinen.[286] Oder die Argumente werden in Zeitungsartikel und -notizen, Leserbriefe, Zitate aus Literatur und Philosophie oder andere Textsorten[287] ausgelagert.

Insbesondere in den befürwortenden Passagen wird häufig die Rhetorik des außerliterarischen Diskurses erkennbar: das selbstbestimmte Sterben, die Menschenwürde, die Freiheit,[288] das ‚unwürdige' Altern, das Negativbeispiel Pflegeheim und Spital. Die Rhetorik ist zwar selten scharf, kann es bisweilen aber sein – und wird in diesen Fällen erst recht nicht dem Erzähler oder Luca angenähert. Ausgehend von einem Zeitungsartikel etwa, der den Bilanzsuizid kritisch infrage stellt, greift Franca die Diskursteilnehmer*innen,

---

284 Der narrative Modus zeichnet sich durch eine starke Präsenz der Erzählinstanz aus, indem sie etwa eigene Kommentare, Wertungen oder Reflexionen zum Erzählten vornimmt. Im dramatischen Modus dagegen tritt die Erzählinstanz zurück, was etwa durch Figurenrede erfolgen kann oder indem das Erzählte durch das Bewusstsein einer Figur wahrgenommen wird (vgl. Martínez u. Scheffel, Erzähltheorie, 50–67).

285 Zur transponierten Figurenrede gehören die indirekte und die erlebte Rede. Sie liegt zwischen narrativem und dramatischem Modus, da im narrativen Modus die Erzählinstanz in ihren Worten von dem berichtet, was eine Figur sagt oder denkt, während im dramatischen Modus die gesprochene oder gedachte Figurenrede zitiert und damit in ihren eigenen Worten wiedergegeben wird (vgl. ebd. 55ff.).

286 Dazu gehören insbesondere Pauls Reflexionen, seine Gespräche mit Franca, aber auch Briefe oder E-Mails. Ein veritables Pamphlet ist auch die im Text vollständig wiedergegebene Rede, die Lucas Bruder Reto anlässlich der Trauerfeier hält und die bezeichnenderweise mit dem Wort „Wintergarten" endet (BS 159–164).

287 So gibt es bspw. Dokumente der ROWS, die die Organisation in ein positives Licht rücken, etwa ein „einfaches, schönes und konkretes Gebet" einer Sterbehelferin, „das weder Gott noch Teufel bemühen muss, um Menschenwürde zu fordern": „Wie ich mir zu sterben wünsche: / Ohne lang dauernde schwere Krankheit. / Ohne lang dauerndes Siechtum, ohne Arzt und / ohne professionelle Krankenpflegepersonen, / ohne abgedroschene Phrasen, / ohne Lärm und überflüssige Geräusche, die mir / die Ohren zudröhnen, / ohne jegliche Gewaltanwendung durch / Menschenhand. Ich möchte zu Hause sterben / oder irgendwo draußen in freier Natur / in der Gegenwart eines Menschen, der mich liebt / und der sehr leise und still sein kann." (BS 128f.).

288 „Freiheit zum Freitod als Menschenrecht – ist das zu viel verlangt?", denkt Paul etwa (BS 125f.). Auch hier fungiert Montaigne als Autorität: „*Die Besinnung auf den Tod ist die Besinnung auf die Freiheit. Wer sterben gelernt hat, der hat das Dienen verlernt. Die Kunst zu sterben befreit uns von aller Unterwürfigkeit und allem Zwang.*" (BS 97, Hervh. i. O.).

die sich gegen Sterbehilfe aussprechen, scharf an: „Wir gehören zu einer anderen Gruppe, die Ärzte, Seelsorger, Politiker und sonstige Heuchler nicht wahrhaben wollen." (BS 36) An einer bereits weiter oben zitierten Stelle bedient sich auch Paul einer scharfen Wortwahl, gerichtet gegen das Medizinsystem, wenn er in einem an Luca adressierten Brief seine Suizidmotive darlegt und den „lebensverlängernden Irrsinn" kritisiert, „der immer öfter in den Kliniken praktiziert wird" (BL 41). Durch die Briefform äußert Paul seine Ansichten nicht nur in direkter Rede. Indem der Roman das Schreiben von Anrede bis Grußformel und Unterzeichnung vollständig ‚abdruckt' und es durch Absätze vom übrigen Fließtext trennt, weist er ihm einen autonomen Status innerhalb des Romans zu, wodurch er die größtmögliche Distanz zum Erzähler und also zum Autor aufbaut.

In der Luca-Figur ist der Autor aber selbsterklärtermaßen im Roman präsent und muss sich somit textintern in irgendeiner Weise zum Doppelsuizid verhalten. Luca bleibt in seinen Äußerungen jedoch auffällig neutral. Seine anfänglichen Versuche, den Eltern andere Optionen aufzuzeigen und sie von ihrem Vorhaben abzubringen, wirken zaghaft, auch äußert er an keiner Stelle wirklich kritische Einwände. Früh im Text klingt es nach Akzeptanz, ohne dass er aber den Entschluss rechtfertigen oder gar verteidigen würde (vgl. BS 42f.), auch wenn es ein deutliches Anzeichen gibt, das für seine uneingeschränkte Akzeptanz spricht: der Umstand, dass er, ebenso wie sein Bruder Reto und seine Frau Sabine, „seit Pauls und Francas Tod Mitglied […] bei der ROWS" ist (BS 195). Lucas Passivität im Romangeschehen ist jedoch nur eine scheinbare. Tatsächlich ist er sowohl erzählerisch als auch inhaltlich weit stärker involviert. Deutlich wird dies ausgehend vom Liebestodmotiv, dem in Bardolas Roman in einem Geflecht aus Handlungsmotivation, Rechtfertigung und Lucas Haltung gegenüber dem elterlichen Suizid eine wesentliche Funktion zukommt.

4.3.2.3 Der Liebestod: Zwischen Handlungsmotiv und Beschönigung

4.3.2.3.1 *Wie Stefan und Lotte Zweig oder Tristan und Isolde*

In der ursprünglichen Konzeption ihres „Wintergartens" hatten Paul und Franca geplant, dass niemand „etwas von dieser Konspiration zwischen" ihnen erfahren sollte (BS 109). So weit gingen sie letztlich nicht, sondern sie informierten die Söhne Luca und Reto vorgängig über ihren Doppelsuizid. Und doch bezogen sie ihre Söhne nicht in die Entscheidungsfindung mit ein, sondern konfrontierten sie mit dem Entschluss. Ihr Vorgehen lässt sich zum einen textintern mit einem Montaigne-Zitat erklären: „Genug für andere gelebt, leben wir wenigstens dieses letzte Stück Leben für uns selbst … packen wir unsere Sachen; nehmen wir rechtzeitig Abschied von der Gesellschaft; machen wir uns los von diesen aufdringlichen Banden, die uns an anderes fesseln und

uns von uns selbst entfremden." (BS 34) Zum anderen entspricht das Vorgehen dem Wesen der romantischen Liebe, die „eine exklusive Zweierbeziehung formt, die sich gegen die Welt abgrenzt"[289] und deren „Ausschließungssinn" das Paar „an Dritte nicht" denken lässt.[290] Diese Dynamik der romantischen Zweierbeziehung bringt auch Pauls Selbstbefragung in Zusammenhang mit ihrem Sterbeentschluss zum Ausdruck: „Wie den Söhnen einen Jahrzehnte währenden Prozess und die Eigentümlichkeiten einer inzwischen 46-jährigen Ehe erklären?" (BS 33) Denn der romantischen Liebe, in der die Liebenden füreinander „einmalig" und „unersetzbar" sind und „zu einem Zentralerlebnis werden, von dem aus ihr Leben erst Sinn und Bedeutung gewinnt",[291] kommt für Pauls und Francas Doppelsuizid eine entscheidende Rolle zu. Dies wird durch die Beispiele zweier Ehepaare gestaltet: Paul erinnert sich an die befreundeten „Peider und Luisa", die „bis zuletzt ein wunderbares Paar [waren], und Paul war erschüttert, als er zum ersten Mal in seinem Leben Peider weinen sah. Er stand vor Luisas offenem Grab und heulte wie ein Kind." (BS 102) Obwohl der Trennungsschmerz, den Peider erfahren musste, nach einem solchen Verlust nichts Außergewöhnliches zu bedeuten hat und vielmehr eine natürliche Trauerreaktion darstellt, wird die unermessliche Tragweite des Verlusts in Pauls Wahrnehmung doch zumindest angedeutet. Er sah den Witwer „zum ersten Mal im Leben" weinen, untröstlich und gleichsam hilf- und haltlos „wie ein Kind", was ihn „erschüttert[e]". Paul schien die existenzielle Bedeutung des Verlustes also zu erahnen, wohl in Übertragung auf seine eigene Situation. Der zweite Fall führt das existenzielle Leiden noch deutlicher vor. Paul erinnert sich, wie er einem guten Bekannten kondolierte, dessen Frau drei Monate zuvor verstorben war. „‚Man muss vorwärts schauen'", habe der alte Mann geantwortet. Ein Satz, so Paul über ihn, „an den er nicht glaubte". Denn „als er das sagte, schossen ihm die Tränen in die Augen und es war offensichtlich, dass er alles andere tat, als nach vorne zu schauen." Sein „Gesicht verriet den täglichen oder allnächtlichen Kampf zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Alltag und Hoffnungslosigkeit. In der Anzeige stand: ‚Sie war unser Mittelpunkt.' Was tut ein Planet, wenn er nicht mehr um seinen Stern kreisen kann?" (BL 76f.) Pauls Gedanken führen das existenzielle Leiden des Witwers vor, der Verlust der stabilisierenden Funktion der Liebe, die dem Individuum Orientierung und Halt gab. Doch beschreibt Paul selbstredend nicht allein die Situation des Bekannten, er reflektiert vor allem auch seine eigene: Insbesondere die astronomische Metapher, die den Verlust des

289 Saße, Ordnung, 48.
290 Tyrell, Romantische Liebe, 575f.
291 Lenz, Zweierbeziehung, 260.

„Zentralerlebnis[ses]" und damit der *raison d'être* zum Ausdruck bringt, offenbart durch ihre Gestaltung als rhetorische Frage in erlebter Rede Pauls affektive Involviertheit,[292] sie bringt zum Ausdruck, wie unvorstellbar *für ihn* ein Weiterleben ohne Franca ist. Und die Beispiele der beiden Ehepaare dienen nicht nur ihm, sondern auch seiner Frau als Negativszenario eines einsamen, tristen Lebensendes, das sie unbedingt vermeiden möchten, ihnen mit Pauls Krebserkrankung aber konkret droht. Daher entscheiden sie sich für die einzige Möglichkeit, ihre Einheit vor dem Zerfall in die ‚Hälftigkeit' zu bewahren: den doppelten Liebestod.

In diesem Sinn versteht auch Luca das Suizidvorhaben seiner Eltern, wie er vor ihrem Tod in einer E-Mail an seine Schwägerin sachlich darlegt: „Sie war 15 und er 19, als sie sich kennen lernten. Seither, bis heute, sind sie eng zusammen. Deshalb wollen sie jetzt zusammen sterben." (BS 43) Welche Bedeutung das gemeinsame Sterben für ihre Eltern hatte, offenbart sich den Söhnen in dem „über fünfhundertseitige[n] Tagebuch", das Paul „in den letzten zehn Jahren geschrieben" und ihnen hinterlassen hat, wie Reto in der Trauerrede ausführt: „Eines der wichtigsten Themen darin ist der Tod und die Suche nach einer Möglichkeit, mit Mutter gemeinsam zu gehen. Oder, wie Mutter es neulich sagte: ‚Versteht die Eltern als ein Wesen, das heiter die letzte Kurve nimmt.'" (BS 159) In diesem Zitat führt Franca ihren Suizid erkennbar eng mit dem romantischen Einheitsgedanken sowie der Vorstellung einer glücklichen Liebe bis in den Tod. Ähnlich dachte Paul, wie eine auf ihn fokalisierte Passage zeigt: Seit dem Krebsbefund „liebt [er] Franca mehr als früher. Er empfindet sie als etwas Wertvolles, das ihn begleitet. Manchmal sind sie sich so nahe, dass er sich wie eins mit ihr fühlt. Sie denkt oft dasselbe wie er und reagiert genau wie er." (BS 132)[293] Auch für ihren Wunsch eines gemeinsamen Todes dient Paul und Franca ein Vorbild aus der Literatur, und zwar ein reales, wie Paul in erlebter Rede zum Ausdruckt bringt:

> Es heißt, jeder sterbe für sich allein, kein anderer könne mit ihm sein, auch wenn er gleichzeitig sterben würde. Paul und Franca wollen gleichzeitig sterben – zumindest gleichzeitig das Sterben einleiten und dann gemeinsam einschlafen.

---

292 Rhetorische Fragen sind typisch für die Technik der erlebten Rede (vgl. Vogt, Aspekte, 167).

293 Dass Franca nicht *grundsätzlich* „lebenssatt" ist, sondern einzig ein Leben *ohne ihren Mann* als aussichtlos empfindet, lässt sich auch dadurch deuten, dass sie erst vor wenigen Jahren nochmals aufgeblüht war, als sie ein Projekt für ein neues Haus in Aussicht hatten. Dieses scheiterte jedoch frühzeitig am Widerstand der Gemeinde, was sie in ihre Lethargie zurückwarf (vgl. BS 132f.). Franca wäre also durchaus begeisterungsfähig für neue Projekte, allerdings wohl nicht mit der Aussicht, sie allein in Angriff nehmen zu müssen.

> […]
> Zu zweit! Also mit dem Menschen die letzte Reise antreten, mit dem man vieles davor auch geteilt hat. Mit dem Menschen die Welt verlassen, den man liebt – wenn er es auch will. Stefan Zweig hat es vorgemacht. Zu zweit entschlafen im schönen Petropolis. Jetzt sind sie an der Reihe. Seitdem sie das Leben als solches leben, nämlich als befristetes, leben sie besser. Es ist ihnen eine überblickbare Zeitspanne für ein freieres Leben geblieben. Und es gelingt ihnen zudem, sich ein schönes Ende auszumalen.
> […]
> Paul hat keine Angst, die Welt zu verlassen. […] Und vor allem nicht dank Franca, die mit ihm kommt. (BS 108f.)

Paul und Franca stellen sich also explizit in eine Reihe mit Stefan und Lotte Zweig, die sich 1942 im brasilianischen Exil gemeinsam das Leben genommen haben. Die Vorbildunktion dieses realen Liebestodes wird daran ersichtlich, dass sie ihn als sinnhaftes Modell für ihr eigenes Lebensende imaginieren, das sie sich dadurch als „schönes […] auszumalen" imstande sind. Die Möglichkeit des Suizids hilft ihnen – wie von Sterbehilfebefürworter*innen häufig argumentiert –, das Leben ‚freier' und ‚erträglicher' zu empfinden. Und insbesondere das Wissen darum, dass seine Frau an seiner Seite sein wird, hilft Paul dabei, entspannt an den bevorstehenden Suizid zu denken, ebenso wie Francas Worte, mit denen sie zärtlich den gemeinsamen Liebestod beschwört: „Wir schlafen ein letztes Mal ein, Hand in Hand, und haben zuletzt noch den Atem des anderen im Ohr." (BS 78f.) Der Doppelsuizid wird damit zu einem titelgebenden „Schlemm", dem „bestmöglichen Ergebnis im Bridge"[294], ein Spiel, das *paarweise* gespielt wird und im Leben der Eltern herausragende Bedeutung hatte.

Der Liebestod bedeutet nicht nur für die Eltern, sondern auch für Luca eine zentrale Denkfigur. Wie erwähnt, verabschieden sich die Söhne und ihre Frauen bereits am Vorabend von den Eltern. Sie werden beim Suizid nicht dabei sein, wissen aber, zu welchem Zeitpunkt er stattfinden wird – was klingt, als würde die für Béguins Roman titelgebende biblische Sentenz ‚Ihr kennt weder den Tag noch die Stunde' widerlegt: „Die Kinder kennen nicht nur das Datum, den neunten Dezember, sie kennen auch die Uhrzeit." (BS 147) In seiner Verzweiflung läuft Luca während des Suizids bei unwirtlichem Wetter allein durch die verschneite Natur. Er weint und schreit, gibt „[u]nartikulierte Klagelaute" von sich. Er läuft immer weiter und „schreit die Verzweiflung aus sich hinaus" denn: „Keine Worte, keine Musik können die Ereignisse erklären, nur sein Geschrei. […] Er will mehr als das, er will das Denken vollkommen

294 Bardola, Biografie, 4.

abschalten, um wie auf einer anderen, sprachlosen Bewusstseinsebene bei den beiden zu sein, die ihn gezeugt haben und jetzt sterben." Und just in dem Augenblick „sieht" er

> Franca und Paul vor sich wie in einer Halluzination [...], ihre letzten Worte, ihre letzte Umarmung, ihre letzten Bewegungen, als sie sich auf ihr Doppelbett legen und vielleicht ein letztes Mal zum Fenster hinausblicken und denselben Himmel sehen, den Luca sieht; wie sie sich die Hände halten und die Augen schließen, um einzuschlafen. (BL 149)

Dieses zärtliche Bild dringt Luca unvermittelt ins Bewusstsein, und zwar genau in dem Moment, in dem er in tiefer Verzweiflung darum bemüht ist, jegliche Gedanken und Worte abzuschalten und auf einer anderen „Bewusstseinsebene" bei seinen Eltern zu sein. Der Topos des Hand-in-Hand-Sterbens bietet ihm intuitiv die Möglichkeit, das Sterben seiner Eltern zu ästhetisieren, noch während es sich vollzieht, wodurch es ihm gelingt, es fassbar zu machen und seine ihn überwältigenden Emotionen zu rationalisieren. Denn direkt anschließend findet eine Veränderung mit ihm statt: „Luca läuft weiter, immer weiter, bis er nicht mehr anders kann und irgendwann mit dem Sterben einverstanden ist. Erst dann blickt er wieder auf die Uhr. Ja, all dies kann jetzt geschehen. Ein Hauch der Erleichterung mitten in der Verzweiflung." (BS 149)

Auch für Lucas weitere emotionale Verarbeitung des Elternodes spielt die Liebestoddimension eine zentrale Rolle. Als die Söhne nach dem Suizid gemeinsam mit ihren Frauen das Ehe- bzw. Sterbezimmer betreten, sehen sie – zunächst erzählerisch vermittelt durch eine der ganz wenigen Passagen, die auf Lucas Frau Sabine fokalisiert sind –, wie Paul und Franca auf ihren Betten liegen, „so als hätten sie sich nur für ein Nickerchen hingelegt. Es sieht wirklich einfach nur nach einem Mittagsschläfchen aus." (BL 151) Kurz danach nimmt der Roman Lucas Perspektive ein, der „die Stunde des Abschiednehmens als friedlich" empfindet: „Sie erinnert Luca an die letzte Fotografie, die von Stefan und Lotte Zweig in Petropolis 1942 gemacht worden war. Lotte liegt auf der Seite, schmiegt sich an Stefan, ihre Linke in seinen Händen. Stefan liegt auf dem Rücken." Luca erinnert sich daran, wie er den Eltern das Bild des toten Ehepaars Zweig vor Jahren „zeigte, nachdem er es in Brasilien entdeckt hatte": „Schöner können zwei Liebende nicht sterben, sagte Franca, als sie das Foto zum ersten Mal sah." (BS 152f.) Die Fotografie des Ehepaars Zweig dient Luca unmittelbar nach dem Suizid als Modell für die Analyse und Einordnung seiner eigenen Emotionen. Er liest das Bild als „Erlösung im zweifachen Tod" (BS 155), als die er auch das Sterben der Eltern versteht. Und seine Erinnerung an Francas Begeisterung offenbart die affektive Wirkung des Liebestodes, der als sinnstiftendes Modell Vorbildcharakter für das eigene Sterben erhalten kann. Diesen Umstand führt Luca anhand seiner Reflexionen über das Bild

weiter aus: Er entdeckte es in einer „Bibliothek in Rio", während er es trotz seiner intensiven Beschäftigung mit Zweig „in Europa nie gesehen hat, so als wollte man es hier verbergen, so als hätte man Angst vor der Erlösung im zweifachen Tod – als wollte man sie verschweigen." (BS 155) In ähnlicher Weise hatte bereits Béguins Erzähler den öffentlichen Umgang mit dem Doppelsuizid von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel beschrieben: Das preußische Königshaus sei bemüht gewesen, ihm die Liebesdimension abzusprechen, da ein Suizid nur geduldet werden konnte, solange es sich um eine Verzweiflungstat handelte. Die Tatsache jedoch, dass Kleist und Vogel vergnügt in den Tod gingen, hätte dem Suizid ein positives Gesicht verliehen, was ihn in den Augen des Königshauses zum gefährlichen Vorbild werden ließ. Auch für die Fotografie des Ehepaars Zweig wurde offenbar die Gefahr der Nachahmung erkannt, wie Lucas Reflexionen zeigen. Und Francas begeisterte Reaktion beim erstmaligen Betrachten des Bilds legt nun eben nahe, dass es auch ihr ein sinnstiftendes und beruhigendes Modell für ihr eigenes Sterben bereitgestellt hat. Auch andere Romanfiguren erkennen die Liebestoddimension ihres Suizids. Sogar die Schwiegertochter, die Sterbehilfe strikt ablehnt, vermag das Sterben aus Liebe sinnhaft und positiv einzuordnen, indem sie die Eltern explizit in die Tradition eines weiteren literarischen Vorbildpaars stellt: „Christina sagt, dass Tristan und Isolde gestorben sind, um ihr Glück zu bewahren. Mag sein, dass alle Glücksmomente auf Erden unvollkommen sind. Mag sein, dass sie sich nur im Tod erfüllen." (BS 132) Und ein Beileidsschreiben, das die Söhne nach dem Tod der Eltern erreicht, lobt ihre Tat ganz ausdrücklich: „Vos parents […] se sont donné la plus grande preuve d'amour possible!" Lucas Bruder Reto stellt daraufhin fest, dass das Schreiben die Eltern gefreut hätte, denn auch „sie verstanden ihren gemeinsamen Tod als größtmöglichen Beweis für Liebe." (BS 161) Diese Wendung sollte gar titelgebend werden für die erweiterte Fassung des Romans, die im März 2024 erschienen ist: *Der größtmögliche Beweis für Liebe*.[295] Darin bildet „Schlemm" den ersten Teil, den Bardola um einen zweiten mit dem Titel „Schalm" ergänzte, der Lucas weiteren Lebensweg nach dem Suizid seiner Eltern schildert. Und auch hier hält Luca dem Unverständnis, auf das das Sterben seiner Eltern posthum mitunter noch immer stößt, das Motiv des Liebestods entgegen: „Aber wenn ich da und dort frage, kennen viele die Geschichten von alten Ehepartnern, die dem anderen rasch hinterhersterben, weil sie es nach einem gemeinsamen Leben ohne den anderen allein nicht aushalten. Wie Philemon und Baucis." (BG 289) Außerdem führt Luca im zweiten Teil des Romans den Fall des Ehepaars Gorz an – das sich

295 Ders.: *Der größtmögliche Beweis für Liebe. Roman*, Hamburg: Nagel und Kimche 2024, zitiert im Text mit Abkürzung BG und Seitenzahl in Klammern.

zwei Jahre nach Erscheinen von *Schlemm* gemeinsam das Leben genommen hat –, um im Gespräch mit seiner Orchesterkollegin Marina für ein selbstbestimmtes Sterben zu argumentieren: „‚[…]Ich finde es besser, die Sterbenden entscheiden selbst, ob sie gehen wollen und wann sie gehen wollen, so wie Hugo Claus, wie André Gorz und seine Frau, so wie meine Eltern, rechtzeitig und bevor die Apparate und Medikamente ihr Leistungspotenzial ausgeschöpft haben. […]'" (BG 272) Doch zurück zu *Schlemm*: In seiner Trauerrede bezeichnet Lucas Bruder Reto den „gemeinsamen Abschied" von Paul und Franca als „eine gute Entscheidung […] – später vielleicht auch für uns" (BS 162). Damit zeigt auch er sich affiziert vom Vorbildcharakter des Liebestodes, eben von demjenigen seiner Eltern. Dies wird gegen Ende des Romans variiert: „Auch andere Freunde Políns [rätoromanische Koseform von Paul, M. K.] wollen inzwischen weitere Einzelheiten erfahren. Man sieht ihrem Mienenspiel an, dass sie sich fragen, ob ein solches Ende auch für sie möglich wäre. Einige prüfen in Gedanken gleich die Beziehung zu ihren Lebensgefährten." (BS 188) Dass die affizierende Wirkung des Liebestods bzw. überhaupt des Suizids nicht nur positiv gewertet wird, offenbart nicht nur der von Luca reflektierte Umgang mit der Zweig'schen Fotografie, sondern auch die Reaktion eines vormals mit Paul und Franca befreundeten Ehepaars, das sich nach dem Suizid sogar von Luca und Reto und deren Frauen distanzierte: „So als wäre der Freitod, das Sprechen darüber und die Gedanken daran eine ansteckende Krankheit." (BS 188) Insgesamt überwiegt die sinnstiftende, erlösende Lesart des doppelten Sterbens aber deutlich, sowohl textintern als auch in seiner Wirkung auf die Lesenden.

Ein zentraler Aspekt des traditionellen Liebestodmotivs ist die Einheit des Paars *über den Tod hinaus*, was in der Literaturgeschichte häufig durch die Beisetzung in einem gemeinsamen Grab gestaltet wird. In Bardolas Roman wird dieses Bild ebenfalls funktionalisiert, konkret durch die Inschrift auf dem Grabstein, mit der ausgedrückt wird, wie sich die beiden Hälften im Tod vereinen: „Zwei Namen, zwei Geburtsjahre und nur ein Todesjahr. […] Es war harte Arbeit, den Steinmetz von dieser Schriftlösung zu überzeugen." (BS 180) In variierter Form wird dieser Aspekt des Motivs auch wichtig für Lucas Umgang mit dem Elternsterben:

> Paul und Franca hatten sich eine Doppelurne gewünscht. Das gibt es selten, sagte man im Krematorium, aber es ist möglich. […] Die Asche von Paul und Franca ist jetzt in einem einzigen Gefäß. Auf einer Plakette steht, dass Paul und Franca dort drin sind.
> Luca liest die Beschriftung dieser Plakette immer wieder. Ihre Namen. Die Geburtsjahre. Das Todesjahr. Er liest sie, begreift sie aber nicht. Er hebt die Urne hoch. Er hält sie lange, bis die Arme Schmerzen.

> Im Leben waren sie sich nie näher als im Tod. Ganz sanft schwenkt Luca die Urne, schüttelt sie leicht. Die Eltern schmiegen sich aneinander – mischen sich – bleiben für immer untrennbar verbunden. (BS 164)

Die Eltern sind also über den Tod hinaus vereint in einer Urne – genau wie Pyramus und Thisbe.[296] War bereits zuvor ersichtlich, wie Luca die Liebestoddimension für die Verarbeitung des Elterntods stark macht, zeigt diese Stelle überdeutlich, wie sehr er darum bemüht ist, durch *seine* Bewegungen und *seine* Gedanken die ewige Einheit seiner Eltern im Tod zu beschwören und diesen in der Denkfigur des Liebestodes zu romantisieren.[297] Dieser Aspekt wird uns nun abschließend beschäftigen.

4.3.2.3.2 *Die Schuld des Sohnes*

Während Béguins Erzähler sich seiner Projektion stets bewusst ist, wird diese Erkenntnis in *Schlemm* durch eine Stimme von außen Luca herangetragen – und zwar erst ganz am Ende des Romans, rund anderthalb Jahre nach dem Suizid, als er auf einer Konzerttournee in Kalabrien ist. Dort versucht er, „mit dem zeitlichen und geographischen Abstand, […] den Elterntod besser zu verstehen." (BS 196) Nachdem er seiner Orchesterkollegin Marina „alles erzählt [hat], was er von Paul und Franca weiß", stellt sie seine romantisierende Lesart infrage: „Marina sagt, Lucas Elternbild sei möglicherweise eine Selbsttäuschung. Er habe die Ehe der Eltern und ihren Tod beschönigt, habe die trotz der Tagebücher bestehenden Wissenslücken selbst gefüllt und habe versucht, sich das Elternsterben, das Unvorstellbare vorzustellen." (BS 197f.)

---

296 Bevor Thisbe sich an der Seite des toten Pyramus ersticht, äußert sie eine sehnliche Bitte: „‚[…] Dich konnte, ach, nur der Tod von mir trennen; aber nicht einmal der Tod soll dich von mir trennen können. Um dies eine freilich lasst euch bitten, ihr vom Unglück geschlagenen Väter – der deine und der meine! Da uns treue Liebe, da uns die letzte Stunde verband – missgönnt es uns nicht, im selben Grab bestattet zu werden! […]'" (OM 4, 153–157) Thisbes Wunsch habe sowohl die Götter als auch die Eltern gerührt, denn „‚[…] was die zwei Scheiterhaufen übrigen ließen, ruht in einer einzigen Urne.'" (OM 4, 164–166).

297 Eine andere Verknüpfung von Liebe und Tod leistetet Luca gedanklich, nachdem die Bestatter die Leichen seiner Eltern abgeholt und sie zuvor ausgezogen hatten: „Solche Kleiderklumpen, so achtlos, so eilig hingeworfen, solche Haufen, so unordentlich – so was gibt es sonst nur bei Liebenden, bei Gierigen, die sich aus der Umarmung lösen und sich sehr schnell ausziehen, um sich endlich nackt zu umarmen. […] Solche Kleiderklumpen sind das. Kleiderklumpen von Liebenden – Kleiderklumpen von Toten" (BS 157). Zumindest andeutungsweise scheint darin der genuin romantische Liebestod auf, der bedeutet, „das Verlangen, im Tode gesteigerte erotische Ekstasen zu finden" (Erwin Koppen: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Sieècle*, Berlin u. New York: De Gruyter 1973, S. 172).

Nimmt man Marinas Aussage ernst, eröffnet sich plötzlich eine ganz andere Lesart des Romans: Es lässt sich eine Erzählanordnung denken und rechtfertigen, in der keine eigentliche variable interne Fokalisierung vorliegt, sondern in der ausschließlich Luca als Fokalisierungsinstanz fungiert, sodass die gesamte Geschichte, und namentlich auch die Stellen, an denen die Lesenden vermeintlich Pauls oder Francas Perspektive einnehmen, durch den Sohn vermittelt wird, sodass der Roman letztlich vollständig aus der Darstellung seiner Bewusstseinsvorgänge besteht und somit aus seinem Bemühen, den Elterntod zu verarbeiten.

Auf den ersten Blick mag dies irritieren, da der Roman so häufig Einblick in die Gedanken und Ansichten des Vaters gewährt und die Leser*innen Gesprächen der Eltern beiwohnen, bei denen Luca nicht zugegen war. Doch lässt sich diese Lesart inhaltlich wie formal stützen. Ersteres durch den bereits erwähnten Hinweis, dass Paul seinen Söhnen kurz vor dem Suizid einen Teil seines Tagebuchs überreichte: „Paul druckt seinem Sohn Passagen aus den ersten fünf Jahren seines Tagebuchs aus, das er mit fünfundsechzig […] am PC zu schreiben begann. Luca nimmt auch einige Essays und Nolls ‚Diktate' aus Pauls Bibliothek mit nach Siena. Luca versucht sich zu erinnern, wann Paul diesen Weg eingeschlagen hat." (BS 14) Bereits hier erfolgt also der Hinweis, dass Luca die Entscheidung seiner Eltern verstehen möchte, indem er sich mit den Texten des Vaters auseinandersetzt. Wenig später wird die Perspektivenübernahme durch Luca deutlicher deklariert: „Luca stellt sich Einzelheiten vor. […] Luca ist in Gedanken bei den Eltern in Sins. Er kennt große Teile der ersten fünf Jahre des Tagebuchs, das Paul seit seiner Pensionierung schreibt. Jeden Abend zieht sich Luca zurück, liest Pauls Eintragungen *und schlüpft in seine Haut*." (BS 32, Hervh. M. K.) Direkt daran anschließend folgen Szenen, in denen zwar Paul als Fokalisierungsinstanz auftritt, die sich aufgrund des vorangehenden Hinweises jedoch Lucas Imagination zuschreiben lassen. Am umfangreichsten sind die Passagen, in denen die Erzählung auf Paul und bisweilen auf Franca fokalisiert, im zweiten Kapitel. Dieses besteht aus ihrer gemeinsamen Wanderung, auf der sie zahlreiche Reflexionen über ihr Leben, über den Tod und ihren Suizid anstellen. Luca war auf der Wanderung nicht dabei, und doch legt der Text nahe, dass alles, was von ihr erzählt wird, aus seiner Wahrnehmung geschieht bzw. seiner Imagination entspringt. Denn aus einer E-Mail seiner Schwägerin Christina erfahren wir, dass er von der Wanderung Kenntnis hatte, und am Ende des ersten Kapitels, praktisch unmittelbar vor dem zweiten und damit der Wanderung, heißt es: „Luca stellt sich die Eltern vor, die zum letzten Mal von Sins nach Stuvar wandern. Er war als Kind oft dabei. Er hört ihre Stimmen. Er sieht Franca und Paul auf dem Weg hinauf in Zeitlupe" (BS 57).

Nach ihrem Tod vermachte Paul seinen Söhnen dann auch das vollständige Tagebuch, das sehr umfangreich ist, nämlich „über fünfhundertseitig[…]“ (BS 159). Durch den gesamten Roman hindurch wird es immer wieder erwähnt,[298] sodass die Lesenden das Geschehen immer wieder mit Lucas Lektüre und seinen dadurch angestoßenen Reflexionen verbinden können. Dies gilt sowohl für die von Paul zahlreich geäußerten Ansichten zur Sterbehilfe – enthält das Tagebuch doch „Rechtfertigungen des Freitods“ –, als auch für die vermeintlich auf Paul fokalisierten Lebenserinnerungen. Denn wie wir erfahren, hat er die letzte Fassung des Tagebuchs nochmals „um viele Erinnerungen ergänzt“ (BS 172) – und so „erinnert sich Luca an die Anfänge: Erinnerungen an die Erinnerungen der Eltern.“ (BS 24) Auch die immer wieder vermeintlich durch die heterodiegetische Erzählinstanz in den Text eingefügten Zitate aus Philosophie und Literatur lassen sich als von Luca rezipierte Notizen aus Pauls Tagebuch verstehen,[299] ebenso die vom Vater angestellten etymologischen Überlegungen.[300] Außerdem ist Luca im Besitz von Pauls Büchern. Darin lesend findet er ebenfalls Zugang zu den Gedanken seines Vaters, vor allem über dessen Unterstreichungen und Marginalien, womit sich auch die Zitate aus Pauls Büchern der Gedankenleistung Lucas zuordnen lassen, der sich mit den entsprechenden Stellen auseinandersetzt.[301] Dass Luca hauptsächlich *Pauls* Perspektive einnimmt, während diejenige von Franca an deutlich weniger Stellen auftritt, wird also dadurch motiviert, dass der Sohn über das ihm zur Verfügung stehende Textmaterial vor allem zum Denken seines Vaters Zugang finden konnte, die Gedanken der Mutter für ihn hingegen eher am Rand greifbar wurden: Es sei „auch Francas Tagebuch […], denn sie hat mitgelesen und ihre Reaktionen sind von Paul im Tagebuch berücksichtigt worden“ (BS 160). Der Umstand der ungleich verteilten Perspektivierung wird zudem am Ende des Textes nochmals motiviert: Pauls Todeswunsch sei „klar und logisch und nachvollziehbar“ gewesen, man „könne ihn nur akzeptieren oder nicht. Bei Franca sei das anders, weil sie niemandem erlaubt habe, in sie hineinzublicken.“ (BS 199) Ein weiterer Hinweis darauf, dass wir uns in Lucas

298 Vgl. BS 13, 14, 22, 32, 35, 40f., 72, 106f., 112, 116, 118, 137, 147, 157, 159f., 163f., 172f., 175.

299 Erkennbar wird dies bspw. am oben zitierten Montaigne-Zitat: „Genug für andere gelebt“ etc. (BS 34) Es steht eingerückt und damit autonom außerhalb des Fließtextes, es wird vom Erzähler auch nicht kommentiert oder einer Figur zugeschrieben. Doch folgt direkt daran anschließend der Hinweis: „Paul zitiert in seinen Tagebüchern Passagen von Améry, Cioran, Montaigne Werfel […].“ (BS 35) Damit wird nahegelegt, dass sich das Zitat ebenfalls in Pauls Tagebuch findet, was auch für spätere Zitate gilt, die nicht unmittelbar textuell mit dem Tagebuch in Verbindung gebracht werden.

300 Vgl. u. a. BS 35, 90, 102, 106, 144.

301 Vgl. u. a. BS 44.

Bewusstsein befinden, sind schließlich auch die immer wieder eingefügten Musikzitate, ist die Musik doch das zentrale Element in seinem Leben.

Auch formal lassen sich die dargestellten Ereignisse und Reflexionen Lucas Bewusstsein zuordnen: Die Geschichte rund um den Doppelsuizid der Eltern wird insbesondere in den ersten beiden Kapiteln nicht chronologisch-linear entwickelt, sondern ist durch die assoziative Aneinanderreihung von Episoden und Reflexionen vielfach gebrochen und aufgefächert. Dass der Roman mit dieser Erzählform Lucas Bewusstseinsvorgänge abbildet, legt eine frühe Textstelle nahe: „Lucas Elterntod *zerfällt in Episoden*. Wie in anderen Augenblicken seines Lebens […] ist Luca nicht er selbst, sondern steht wie sein eigener Schatten neben sich und *nimmt das Geschehen punktuell und aus der Ferne wahr, obwohl er sich um Kontinuität und Nähe bemüht*." (BS 44, Hervh. M. K.) Auch die Wahl des Tempus trägt zur Abbildung der episodenhaften, assoziativen Bewusstseinsvorgänge bei: Der Roman verwendet zuallermeist das Präsens, und zwar sowohl für Episoden, die sich eindeutig der Erzählgegenwart zuordnen lassen, wie auch für Ereignisse, die noch vor Lucas Geburt zurückreichen. Durch die assoziativ-sprunghafte Episodenform sowie das dominierende präsentische Erzählen lässt sich nur schwer oder kaum eine Basiserzählung erkennen. Der Roman suggeriert damit eine Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen, was wiederum weniger an die ordnende Hand einer heterodiegetischen Erzählinstanz erinnert als vielmehr an die Bewusstseinsvorgänge einer Figur. Die Polyperspektivität des Texts löst sich damit auf und das Dargestellte kann allein auf Lucas Figurenbewusstsein zurückgeführt werden. Dadurch reduziert der Roman auch die Differenz zwischen Erzähler und Protagonist auf ein Minimum und kommt einer engen Gattungsdefinition der Autofiktion nun sehr nahe.

Der Roman lässt sich damit *als Ganzes* als Bemühen des Sohnes lesen, den Elterntod zu verarbeiten, indem er das Tagebuch und weitere Texte liest, die ihnen wichtig waren, sich dadurch ihre Gedanken aneignet und ihre Perspektive einnimmt und sich ihre Handlungen und Gespräche vorstellt, die wir als Lesende durch sein Bewusstsein gefiltert textuell vor uns haben. Nun weist Marina Luca aber darauf hin, den Elterntod „beschönigt" zu haben. Wenn sie recht hat, hat dies weitreichende Konsequenzen: Mit dem Wegfall einer zuverlässigen Erzählinstanz können wir nicht mehr wissen, wie sich Fakt und Imagination zum Elternsterben verhalten. In diesem Zusammenhang kommt dem Foto des toten Ehepaars Zweig eine wichtige Funktion zu, wenn wir uns die betreffende Stelle ausführlicher ansehen:

> Er solle doch an das Foto von Stefan und Lotte Zweig denken, das er ihnen gezeigt hatte und das so schön sei, dass man meine, der Tod habe die beiden

> nie geschieden. Marina sagt, Lucas Elternbild sei möglicherweise eine Selbsttäuschung. Er habe die Ehe der Eltern und ihren Tod beschönigt, habe die trotz der Tagebücher bestehenden Wissenslücken selbst gefüllt und habe versucht, sich das Elternsterben, das Unvorstellbare vorzustellen. (BS 197f.)

Die Fotografie, die so bedeutsam war für Lucas Ästhetisierung des Elternsterbens, wird durch Marinas Betrachtungen plötzlich brüchig, ja doppelbödig. Das Bild sei so schön, „dass man *meine*, der Tod habe die beiden nie geschieden". Ihr realistischer Blick auf die Fotografie, der die dargestellte Einheit nur als scheinbare entlarvt, ist eine gleichsam unerhörte Feststellung angesichts der Denkfigur des Liebestodes, mit der Luca zuvor noch die ewige Verbindung seiner Eltern im Tod imaginierte. Sie entlarvt seine Ästhetisierung als „Selbsttäuschung". Marinas Hinweis legt die Unzulänglichkeit einer eindimensional romantisierenden Deutung nahe und verlangt nach einem genaueren Hinsehen. Und tatsächlich unterliegt der friedlichen Oberfläche des Bildes noch eine ganz andere Ebene: Stefan und Lotte Zweig sind nicht heiter und selbstbestimmt am Ende eines erfüllten Lebens in den Tod gegangen. Beide litten unter der Exilierung, Stefan hatte wohl Depressionen und Lotte wurde von ihrer Asthmaerkrankung gequält.[302] Nur in einer oberflächlichen Lesart der Fotografie unter kompletter Ausblendung ihres Kontexts kann ihr Sterben als derart friedlich erscheinen, wie Luca es dem Elternsterben unterlegte.[303]

Weshalb aber soll Luca den Tod der Eltern „beschönigt" haben? Auch dies lässt sich über das Zweig-Bild deuten: Marina erklärt an der betreffenden Stelle zunächst, dass „[a]lle […] sich manchmal den Tod der Menschen [wünschen], die sie lieben […]. Auch den Tod der eigenen Eltern", wie auch Luca den seinen den „Tod gewünscht" habe: „Luca widerspricht, aber Marina setzt nach. Er solle doch an das Foto von Stefan und Lotte Zweig denken, das er ihnen gezeigt hatte und das so schön sei, dass man meine, der Tod habe die beiden nie geschieden." (BS 197f.) Die Fotografie des Ehepaars Zweig erhält so plötzlich noch eine ganz andere Funktion: Marina begegnet Lucas Einwand, er habe seinen Eltern den Tod *nicht* gewünscht, mit dem Hinweis, dass er ihnen das Bild gezeigt habe. Damit insinuiert sie, dass er es deswegen tat, *weil* er ihnen

302 Thomas Haenel: *Suizid und Zweierbeziehung*, Höttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, 30ff.

303 Ein anderer Roman, der sich mit Stefan und Lotte Zweigs Sterben auseinandersetzt, ist Laurent Seksiks *Les Derniers Jours de Stefan Zweig* (2010), den er 2012 auch als Theaterstück adaptierte. Im Unterschied zu Bardolas Bild des Ehepaars ist dasjenige bei Seksik differenzierter. Er zeichnet Zweig als depressiv, seine emotional labile und ihn bewundernde Frau folgt ihm in den Tod, ohne selbst vollends von diesem Schritt überzeugt zu sein (vgl. Laurent Seksik: *Les Derniers Jours de Stefan Zweig: roman*, Paris: Flammarion 2010).

den Tod wünschte. Tatsächlich wird vor dieser Folie auch die Romanstelle entsprechend lesbar, an der Luca sich erinnert, wie er den Eltern das Bild zeigte:

> Schöner können zwei Liebende nicht sterben, sagte Franca, als sie das Foto zum ersten Mal sah.
> Vielleicht hatte der Tod der Eltern ja mit „Händels Auferstehung" begonnen, mit der schönsten Sternstunde der Menschheit bei Stefan Zweig. Luca ist sich nicht sicher, warum er seinen Eltern das Foto zeigte, nachdem er es in Brasilien entdeckt hatte.
> Zweigs Geschichte von Georg Friedrich Händel hatte Luca als Vierzehnjähriger in seiner Lust, Komponist zu werden, bestärkt.
> […]
> Und schließlich in der Bibliothek von Rio das Foto, das Luca in Europa nie gesehen hat, so als wollte man es hier verbergen, so als hätte man Angst vor der Erlösung im zweifachen Tod – als wollte man sie verschweigen. (BS 153–155)

Luca führt den Beginn des Elternsterbens also eng mit Stefan Zweig. Zwar setzt er nicht die Fotografie an sich ganz an den Anfang, sondern er mutmaßt darüber, ob „der Tod der Eltern" mit Zweigs Erzählung „Georg Friedrich Händels Auferstehung" begonnen habe, die 1943 posthum in dessen Sammlung *Sternstunden der Menschheit* aufgenommen wurde.[304] Wie lässt sich dies verstehen? Lucas Lektüre des „Händel" hatte ihn so fasziniert, dass er Komponist werden wollte. Auf diesen „[u]rsprünglich[en]" Berufswunsch verweist der Roman bereits zu Beginn, doch spiele Luca nun Kontrabass in einem Orchester, was er als unzureichend empfindet[305] (BS 11). Seiner Ansicht nach tragen die Eltern die Schuld daran: Die beiden, und insbesondere Paul, waren vor der Geburt ihrer Kinder leidenschaftliche Bridge-Spieler, die rastlos von Turnier zu Turnier gezogen sind, einer Zeit „von Leidenschaft und Freiheit – Werte, die

304 Vgl. Stefan Zweig: Georg Friedrich Händels Auferstehung, in: Ders.: *Sternstunden der Menschheit*, Göttingen: Literatur- und Wissenschaftsverlag 2018, S. 43–58, zitiert im Text mit Abkürzung ZH und Seitenzahl in Klammern. Inhaltlich diskutiert die Geschichte ebenfalls die Sinnhaftigkeit eines Lebens mit Einschränkungen. U. a. äußert Händel nach einem Schlaganfall, der ihn lähmte und zur Untätigkeit verdammte: „Besser ich wäre gestorben, statt, ein Schatten meiner selbst, im Kalten, im Leeren dieser Welt dahinzuschleichen. […] Nein, er erträgt es nicht, dies eine, nicht schaffen, nicht wirken zu können, er erträgt es nicht, Georg Friedrich Händel, besiegt zu sein. […] Und manchmal starrt er von der Brücke der Themse nieder in das nachtschwarze, stumme Strömen, ob es nicht besser wäre, mit einem entschlossenen Ruck alles von sich zu werfen! Nur die Last dieser Leere nicht mehr tragen, nur nicht das Einsamkeitsgrauen, von Gott und den Menschen verlassen zu sein." (ZH 47f.).

305 Möglicherweise ist die Wahl des Instruments vor dem Hintergrund der Unzufriedenheit mit dem Orchestermusikerdasein eine Anspielung auf Patrik Süskinds 1981 erschienenen Einakter *Der Kontrabass* (vgl. Patrik Süskind: *Der Kontrabass*, Zürich: Diogenes 2013).

schnell verloren gingen", als die Kinder zur Welt kamen: „Danach begann die bürgerliche Laufbahn, […] der Prozess der Abstumpfung, die Reduktion der Wahrnehmung, die Ausrichtung auf ein langes, abgefedertes Leben, die Sicherheit, das verlässliche Zuhause für die Familie." (BS 83) Die biedere Bürgerlichkeit, die die Eltern ihnen vorlebten, hat Luca nach eigenem Dafürhalten in seiner kreativen Entwicklung beschnitten, sie hätten „verhindert, dass sich […] die Hingabe, die rückhaltlose Leidenschaft, die Fähigkeit zur Obsession entwickeln konnte." (BS 169). Er führt darauf

> das Mittelmaß zurück, das er in der Musik und insbesondere in der Kunst der Komposition nicht überwunden hat. […] Das Potenzial wäre dagewesen, doch die Organisation, die Voraussetzungen wurden nicht geschaffen. Auch in der Trauer über ihren Tod verzeiht Luca seinen Eltern dieses Versäumnis nicht. (BS 170f.)

Wenn also Zweigs „Händel"-Geschichte, die in Luca den Wunsch weckte, Komponist zu werden, am Anfang des Elterntods stand, lässt sich dies nun dahingehend lesen, dass er den Eltern den Tod wünschte, weil sie ihm seiner Ansicht nach die Verwirklichung seines Traums verunmöglicht hatten. Entsprechend lässt sich nun auch seine Selbstbefragung deuten, dass er „sich nicht sicher" sei, „warum er seinen Eltern das Foto zeigte, nachdem er es in Brasilien entdeckt hatte" (BS 153): Es handelt sich um eine noch unartikulierte, ihm aber allmählich ins Bewusstsein dringende Ahnung, dass er den Eltern das Bild deshalb zeigte, weil er ihnen den Tod wünschte und sie im Wissen um die Vorbildwirkung des doppelten Sterbens zur Nachahmung affizieren wollte. Auch wenn er dadurch, rational betrachtet, selbstredend *nicht* verantwortlich ist für ihren Tod, plagen ihn nun doch entsprechende Schuldgefühle[306] – vor allem wegen des Todes der Mutter, deren Suizidmotive weniger eindeutig waren als diejenigen des Vaters. Als Grund für seine Schuld reflektiert Luca im Gespräch mit Marina verschiedene Möglichkeiten, wie er die „Todessehnsucht" seiner Mutter weiter gefördert habe, etwa „mit seinem übertriebenen Liebesentzug, […] mit der räumlichen und emotionalen Distanz" (BS 198). Doch letztlich „misstraut" er „allen Erklärungsversuchen und hat nur die Gewissheit, rückwirkend nichts mehr ändern zu können". Ihm bleibt einzig „das schlechte Gewissen […], seine Eltern umgebracht zu haben" (BS 200). Die Zweig'sche Fotografie ist somit gleichzeitig Ausdruck seiner vermeintlichen Schuld wie auch seines

306 Auch psychoanalytisch werden solch gravierende Schuldgefühle hinterbliebener Kinder beschrieben: Die „Verluste von Liebesobjekten können Introjekte verursachen, die Schuldgefühle erzeugen". Beim Elterntod ist „das daraus resultierende Schuldgefühl überwiegend ein traumatisches" (Mathias Hirsch: *Schuld und Schuldgefühl. Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997, S. 263).

Bemühens, sie emotional zu bewältigen. Als Copingstrategie lässt sich von hier aus auch die eklatante Mehrzahl an sterbehilfe*befürwortenden* Passagen verstehen, sammelt Luca doch geradezu begierig plausible und rechtfertigende Argumente und Gründe für ihren Tod, die nicht mit ihm selbst in Zusammenhang stehen. Und daher ist es ihm auch so wichtig, die Eltern in seiner Vorstellung heiter in den Tod gehen zu lassen, wie es der Fotografie des Ehepaars Zweig sehr nahekommt: Die Eltern nehmen das Natrium-Pentobarbital, das ihnen die Sterbehelferin bereitstellt, zusammen mit Champagner und Campari ein: „Sie küssen sich, legen sich auf ihr Doppelbett wie zu einem Mittagsschläfchen. Geschafft. Sie nimmt seine Hand. […] Sie schmunzeln, tauschen ein letztes Mal den Atem und werden müde." (BS 142f.)

Und Zweigs „Händel" wird ganz am Ende des Romans abermals bedeutsam, wenn Luca den Elterntod noch in anderer Weise imaginiert. Er denkt die Beziehung zu seiner Mutter weiter durch, und davon ausgehend eröffnet sich ihm eine neue Lesart ihres Todes:

> Luca ist nicht sicher, wie groß Mutters Beweis für Liebe ist. […] Er fragt sich, ob Franca ahnte, dass ihr Sohn sich als Kind nach einer so großen Wut wie bei der neunten Wiederholung von *Mama don't let go* sehnte. Doch woher sollte Francas Sohn John Lennons Zorn bekommen? Lucas Vater und Mutter waren immer zu Hause. Franca wollte und konnte Luca nicht jene verzweifelte Leidenschaft geben, aber sie gab ihm mit dem Liebesbeweis vielleicht die Möglichkeit, den Orchestergraben auf anderem Wege zu verlassen. Sie gab ihm sehr spät – als Wiedergutmachung für den Kloss, den Lack[307] oder für das Fernhalten von Bridge – den unnötig frühen, den vorzeitigen Trennungsschmerz. (BS 203, Hervh. i. Orig.)

Und tatsächlich zeigt der Schluss des Romans, wie der Trennungsschmerz die Kreativität des Sohnes freisetzt. Im kalabrischen Meer tauchend ergreift ihn eine „Sehnsucht" nach Improvisation, nach

> Augenblicken am Schreibtisch, in denen er wieder zitternd vor Lust Noten auf ein Blatt Papier schreiben kann. Er hört jetzt mit angehaltener Luft neue Klänge, die in seinem Kopf entstehen. Fragmente von Melodien für den Lauf im Schnee, für das Blinzeln auf dem Totenbett oder für die letzte Umarmung.[308] Alles drängt ihn, diesen Tonfolgen nachzujagen: Erinnerungen an eine vergessen geglaubte Raserei, die ihm wieder bevorsteht, um dem Elterntod, von dem er glaubt, dass er ihn nie ganz begreifen wird, Gestalt zu geben. Knapp unter dem Wasserspiegel hört er die beiden Vokale von außen noch einmal, jetzt lauter, das dunkle U und das helle und hallende A, Urklang des Anfangs, die Stimme Marinas, die seinen Namen schreit (BS 203f.)

307 Mit diesen Bildern gestaltet der Roman an verschiedenen Stellen die emotionale Distanz zwischen ihnen.

308 Dabei handelt es sich jeweils um Ereignisse, die in Bardolas Roman geschildert werden.

Der Elterntod setzt nun also die Schöpfungskraft des Sohnes frei – wenn auch die Vorstellung, seine Mutter habe ihm dieses Geschenk bewusst gemacht, wiederum seinen Mutmaßungen, seiner Projektion geschuldet ist. Doch schließt sich damit zumindest für ihn selbst der Kreis von Vorwürfen und Schuldgefühlen: Denn wenn Luca sich zuvor fragte, ob „der Tod der Eltern ja [vielleicht] mit ‚Händels Auferstehung' begonnen" habe, so endet er nun damit. Der allerletzte Satz von Bardolas Roman ist nämlich ein intertextueller Verweis auf Zweigs Geschichte, die erzählt, wie der Komponist trotz seiner Krankheit, die ihn nach einem Schlaganfall zu weitgehender Untätigkeit verdammte, den „Messiah" schuf – ein „Wunder der Auferstehung", wie es im Text heißt. Und Zweig beschreibt, wie dabei

> nur ein Wort fehlte noch, das letzte des Werkes: „Amen" […], diese zwei knappen, raschen Silben […]. Dieses eine, dieses letzte Wort, es ließ ihn nicht, und er ließ es nicht, in großartiger Fuge baute er dies „Amen" auf aus dem ersten Vokal, dem hallenden A, dem Urklang des Anfanges, bis es ein Dom war, dröhnend und voll, […] und das Gebälk splitterte zu seinen Häupten von diesem ewigen „Amen! Amen! Amen!" (ZH 52f.)

Wie Zweigs „Händel" ist auch Bardolas Roman die Geschichte einer schöpferischen Auferstehung, „das hallende A, Urklang des Anfangs" verknüpft die beiden Werke. Luca steht am Beginn eines neuen Lebens, ohne seine Eltern, dafür steht ihm der Weg zum Komponisten frei. Damit ist der Kreis der Schuld durchbrochen, seine vormals unterdrückte kreative Kraft wird freigesetzt, „um dem Elterntod […] Gestalt zu geben", also ein Werk zu schaffen, mit dem er ihr Sterben aufarbeitet.[309] Bei diesem Satz handelt es sich sicherlich um eine selbstreflexive Aussage des Romans. Auch für Autor Bardola war *Schlemm*, in dem er dem Elterntod „Gestalt" gibt, der erste Roman, nachdem er zuvor bereits lange als Journalist und Lektor im Literaturwesen tätig war, ohne aber selbst ein Werk geschrieben zu haben, so wie Luca „im Orchestergraben" (BS 11) die Kompositionen anderer spielte, nie aber eine eigene entwarf. Die Kunst eröffnet sowohl Luca als auch dem Autor die Möglichkeit, das Elternsterben zu verarbeiten. Doch bleibt ihnen die Vermutung, es „nie ganz begreifen" zu können. Das doppelte Sterben der Eltern wird für die Söhne immer eine emotionale Bürde bedeuten, die sie mit sich tragen.

309 Im 2024 erschienenen zweiten Teil des Romans, „Schalm", wird weiter geschildert, wie Luca um die Form für die musikalische Darstellung des Elternsterbens ringt.

4.3.2.4 Fazit

Nicola Bardolas Roman *Schlemm* bietet zwei Lesarten an. Eine textnahe, in der ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler mit variabler interner Fokalisierung gleichsam objektiv die Gründe darlegt, die zum Suizidentschluss von Lucas Eltern Paul und Franca führten. In dieser Lesart positioniert sich der Roman eindeutig affirmativ zum Doppelsuizid und verteidigt das individuelle Recht der Eltern auf einen ‚selbstbestimmten Tod'. Verständnis für den assistierten Suizid schafft neben Pauls schwerer Erkrankung und Francas Polymorbidität insbesondere auch ihr Wunsch, *gemeinsam* zu gehen und so einen Liebestod zu sterben, um das existenzielle Leiden am Verlust des/der anderen zu vermeiden. Gestaltet wird dieser Aspekt durch Pauls Gedanken und Tagebuch, Lucas Erinnerungen an Gespräche und Aussagen seiner Eltern, das Foto von Stefan und Lotte Zweig sowie die Reaktionen aus Familie und Umfeld, u. a. mit Bezugnahme auf Tristan und Isolde (im zweiten Teil dann auch auf Philemon und Baucis). Obwohl oder gerade *weil* die Absicht des Autors Bardola, Verständnis für das Sterben seiner Eltern zu schaffen, in dieser Lesart deutlich erkennbar ist, scheint er in dieser Erzählanordnung bemüht, möglichst nicht mit Wertungen in Verbindung gebracht zu werden und sie auf Abstand zur Erzählinstanz und zur Sohnfigur zu halten.

Anders verhält es sich in der zweiten Lesart. Diese bindet das gesamte Geschehen an Lucas Bewusstsein, der ganze Roman wird damit lesbar als sein Verarbeitungsprozess des elterlichen Suizids. In dieser Lesart fehlt ein zuverlässiger Erzähler, wir können nicht mit Gewissheit sagen, ob die Eltern so friedlich in den Tod gegangen sind, wie ihr Sohn es imaginiert, oder ob er nicht vielmehr alles ‚beschönigt'. Gerade das Foto von Stefan und Lotte Zweig wird doppelbödig: Zum einen dadurch, dass es ebenso ursächlich ist für Lucas Schuldgefühle wie es ihm zu deren emotionaler Verarbeitung dient; zum anderen, indem es Lucas Beschönigung entlarvt, da Stefan und Lotte Zweig Sterben nicht so friedlich war, wie er es für den Elterntod funktionalisiert. Die Vorstellung eines Liebestodes dient dem Sohn zur Sublimation seiner Schuldgefühle, sie hilft ihm bei der Verarbeitung des Schmerzes, genauso wie das Komponieren von Musik ihm helfen wird, das Elternsterben zu bewältigen. In dieser Lesart wird auch der autofiktionale Zugriff des Romans deutlich, gestaltet Bardola in Luca wohl eigene Verarbeitungsprozesse, an deren Ende ebenfalls ein Kunstwerk steht, nämlich der vorliegende Roman.

Beide Lesarten stehen gleichberechtigt nebeneinander, und so führt *Schlemm* das Spannungsverhältnis vor, das zwischen dem individuellen Recht auf einen ‚selbstbestimmten Tod' und den Auswirkungen eines Suizids auf die Hinterbliebenen besteht. In beiden Lesarten wird zudem der Modellcharakter des Liebestodes funktionalisiert: Ob er den Eltern tatsächlich als Vorbild für

ihren Suizid diente oder ob er als romantisierendes Deutungsmuster vom Sohn an ihn herangetragen wird – seine sinnstiftende und positive affektive Wirkung wird in jedem Fall überdeutlich. Und diese thematisiert auch der Autor Bardola im Peritext des Romans, wenn er berichtet, wie ein Lektor zu ihm gesagt habe: „Pass auf, dass *Schlemm* nicht ein Werther für Paare wird".[310]

4.3.3 *Der Liebestod als großmütterliche* idée fixe*: Johanna Adorjáns* Eine exklusive Liebe (2009)

„Am 13. Oktober 1991 brachten meine Großeltern sich um." (AE 7) Ohne Umschweife und euphemistische Termini kommt die Ich-Erzählerin von Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* (2009) im ersten Satz zur Sache, um im weiteren Textverlauf dem Doppelsuizid nachzuspüren, den die Großeltern der deutsch-dänischen Autorin und Journalistin an besagtem Datum tatsächlich begangen haben. Das Werk ist der Versuch der Autorin-Erzählerin, sich den Biografien und Persönlichkeiten von Veronika und István Adorján – genannt Vera und Pista – schreibend anzunähern, um sich ihren knapp zwei Jahrzehnte zuvor begangenen Suizid – der wie gesagt kein eigentlich assistierter war – begreiflich zu machen und ihn in ihr Selbstverständnis als Enkelin zu integrieren. Die Großeltern hatten vorgängig niemanden aus ihrer Familie über den bevorstehenden Suizid unterrichtet, sodass er trotz der finalen Erkrankung des über 80-jährigen Großvaters überraschend kam. Dies umso mehr, als die 71-jährige Großmutter völlig gesund war. Zwar hatte sie sich einige Monate zuvor dahingehend geäußert, „sich das Leben zu nehmen, wenn mein Großvater stirbt" (AE 154). Doch hätte niemand damit gerechnet, dass dahinter eine konkrete Suizidabsicht stehen und sie es tatsächlich tun würde, schon gar nicht zu dem Zeitpunkt: Die Mutter der Erzählerin habe ihr für den Todesfall des Großvaters „angeboten, dass sie zu uns nach München ziehen könnte, und damit, so schien es, war das Problem erledigt. Zumindest vertagt." (AE 154) Für die Erzählerin ist die Handlungsmotivation der Großmutter daher von besonderem Interesse, sie wird auch das primäre Erkenntnisinteresse meiner Analyse bilden. Zunächst aber schicke ich einige Erläuterungen zur Gesamtanlage und Gattung des Textes voraus. Anschließend werde ich anhand der verhandelten Diskurselemente und des Ablaufs ihres Suizids aufzeigen, weshalb der Text trotz fehlender Sterbehilfeleistung ins Corpus gehört. Schließlich folgt die Analyse des Doppelsuizids mit besonderem Augenmerk auf das Liebestodmotiv.

310 Bardola, Biografie, 23 (Hervh. i. Orig).

4.3.3.1 ‚Dokuimagination': Zwischen journalistischer Recherche und Ästhetisierung

Adorján verzichtet auf eine Gattungsbezeichnung ihres Buchs, das „zwischen historischer Chronik, Familienerzählung und autobiografischer Selbstbefragung" changiert[311] und in den Besprechungen bspw. als „Biografie mit essayistischen und romanhaften Zügen" bezeichnet wird.[312] Der hybride Charakter ergibt sich aus einem doppelten Erzählzugriff. In einem biografisch-dokumentarischen Strang rekonstruiert die Erzählerin die Lebens- und Liebesgeschichte der jüdisch-stämmigen Großeltern väterlicherseits, die im Budapest der 1940er Jahre begann und im Ehebett ihres Hauses in Charlottenlund, einem Vorort der dänischen Hauptstadt Kopenhagen, endete. Private Ereignisse wie das Kennenlernen bei einem Hauskonzert sind ebenso Gegenstand wie weltgeschichtlich-politische, die ihr Leben unmittelbar beeinflussten: Die Besetzung Ungarns durch Nazideutschland,[313] die Internierung des Großvaters im KZ Mauthausen, seine Befreiung durch die Amerikaner im Lager Gunskirchen, seine Teilnahme am Koreakrieg, die Niederschlagung des Ungarnaufstandes und die darauffolgende Flucht der Großeltern über Österreich nach Dänemark. Zum Teil kann die Erzählerin auf eigene Erinnerungen an die Großeltern zurückgreifen, weit häufiger jedoch ist die Rekonstruktion ihres Lebens Ergebnis aufwendiger Recherchen. Sie besuchte zahlreiche Menschen und Orte, die im Leben der Großeltern eine wichtige Rolle gespielt haben und ihr nun als Quellen dienen,[314] sie recherchiert online und gelangt durch ihren Vater in den Besitz verschiedener Dokumente. In diesem Erzählstrang, der zumeist im Präteritum vermittelt wird, ist die homodiegetische Erzählerin stark präsent, indem sie ihre Recherche immer wieder selbst zum Gegenstand des Erzählens und ihrer Reflexionen macht, etwa durch die Wiedergabe von Gesprächen, die ihr bestimmte Informationen über Leben

311 Ursula März: Nachlassverwaltung, in: *ZEIT online*, 26. Februar 2009 (www.zeit.de/2009/10/L-Adorjan/komplettansicht, letzter Zugriff: 04.05.2017).

312 Shirin Sojitrawalla: Buch der Woche: „Eine exklusive Liebe", in: *Deutschlandfunk*, 19. Juli 2009 (www.deutschlandfunk.de/buch-der-woche-eine-exklusive-liebe.700.de.html?dram:article_id=84157, letzter Zugriff: 04.05.2017).

313 „Am 19. März 1944 besetzten die Deutschen Ungarn […]. Innerhalb der nächsten Monate deportierten sie in einer bis dahin nicht gekannten organisatorischen Großleistung an die 600 000 ungarische Juden […]. Als Deutschland Ungarn besetzte, war meine Großmutter gerade im dritten Monat schwanger. Sechs Monate später […], in der Zeit der höchsten Gefahr, brachte sie einen Sohn auf die Welt, meinen Vater." (AE 32).

314 Dazu gehören Freundinnen und Verwandte in Dänemark, Budapest, Zürich, New York, Melbourne und Paris, ein ungarischer Journalist in Paris, ein befreundeter Arzt der Großeltern in Dänemark, die ehemalige Wohnung der Großeltern in Budapest und das KZ Mauthausen.

und Persönlichkeiten der Großeltern lieferten.[315] So ist stets transparent, dass ihr „Zugriff auf das Lebensschicksal ihrer ungarisch-jüdischen Großeltern letzten Endes journalistischer Natur ist; recherchierend, fragend, auswertend".[316]

Im Wechsel mit dem dokumentarisch-biografischen Strang schildert sie narrativ und chronologisch-linear den letzten Tag im Leben ihrer Großeltern, der mit dem morgendlichen Erwachen beginnt und mit dem Doppelsuizid am Abend endet. Sie berichtet detailliert und ausführlich von ihren Gesprächen und Handlungen, obwohl an diesem Tag in der realen Lebenswelt niemand zugegen war, der*die davon hätte Bericht erstatten können. Teilweise kann die Erzählerin zwar ebenfalls auf Fakten zurückgreifen,[317] doch gibt ihr das Fehlen von Zeug*innen die Möglichkeit, sich dem Tag in weitgehender erzählerisch-ästhetischer Freiheit zu nähern, indem sie ihn ausgehend von *ihrer* Vorstellung der Großeltern, verbunden mit *ihrer* Beurteilung und *ihren* Gefühlen dem Suizid gegenüber imaginiert. Zentral dabei ist die Musik, die eine bedeutende Rolle im Leben der Großeltern spielte und uns in der Analyse noch beschäftigen wird. Zu Beginn dieses Strangs macht die Erzählerin den Konstruktionscharakter noch transparent: „[I]ch stelle mir einen klaren Herbsttag vor […]. Ich stelle mir vor, dass meine Großmutter am Morgen als Erste aufwacht. Dass sie aufwacht und ihr erster Gedanke ist, dass dies der letzte Morgen ist, an dem sie aufwacht. Dass sie nie wieder aufwachen wird, nur noch einmal einschlafen." (AE 7) Daraufhin tritt sie für fünfzehn Zeilen zurück und gibt das Geschehen im dramatischen Modus wieder – also ohne narrative Distanz durch die Präsenz einer Erzählinstanz –, als habe sich der letzte Tag ihrer Großeltern genau so abgespielt. Doch durchbricht die Erzählerin die Illusion sogleich wieder, indem sie uns in einer metafiktionalen Geste die Kontingenz des Dargestellten vor Augen führt: „Ich könnte in meiner Vorstellung von

315 Sie reflektiert etwa den „Quellenwert" der Befragten. Bei einigen zeigt sich deutlich, dass sie die Großeltern nicht wirklich gekannt haben (s. u.). Anderen merkt sie an, dass sie sich lieber nicht zu sehr mit der Vergangenheit beschäftigen möchten. Schließlich sind es sensible Themen, die die Erzählerin mit ihren Interviewpartnern bespricht: nicht nur der Doppelsuizid der Großeltern, sondern vor allem auch der Holocaust.

316 März, Nachlassverwaltung.

317 Nach dem Tod der Großeltern findet die Erzählerin unter ihren Dokumenten „einen kleinen Zettel, auf den meine Großmutter auf Ungarisch etwas notiert hat. Untereinander stehen da folgende Punkte: – 18:30 leichter Tee und Toast; – 19:00 Uhr Antibrechmittel (normale Dosis); – 19:30 Tabletten, Schlafmittel" (AE 157f.). Weitere Informationen zur Durchführung des Suizids hat Adorján aus dem Polizeibericht, mit dem sie das Buch beschließt. Dieser beschreibt, wie die Beamten die Großeltern „im Schlafzimmer liegend" vorfanden (AE 182) und diese „[a]uf den jeweiligen Nachttischen an den Betten […] ein kleineres Glas stehen [hatten], in dem man sehen konnte, dass Pillen/oder Stoffe mit einem Löffel zerdrückt oder pulverisiert worden waren" (AE 184).

diesem Morgen noch einmal zurückgehen und ihr gleich nach dem Aufwachen schon eine brennende Zigarette zwischen die Finger stecken" (AE 8). Den letzten Hinweis darauf, dass der Ablauf des Tages weitgehend ihrer Imagination entspringt, gibt sie uns nach rund zwanzig Seiten: „Nein, falsch, das ist meine sentimentale Phantasie." (AE 28f.) Danach tritt die Ich-Erzählerin in diesem Textstrang zurück, fast scheint sie heterodiegetisch zu sein. Der dramatische Modus suggeriert eine unmittelbare Nähe zum Geschehen, was verstärkt wird durch das Präsens und die variable interne Fokalisierung, die uns immer wieder Einblick in die Gedanken der Großeltern gibt. Die Erzählung vermittelt so den Eindruck, wir würden die beiden, die wie zwei Romanfiguren anmuten, unmittelbar durch ihren letzten Tag begleiten. Der Konstruktionscharakter verschwindet hinter der Illusion unmittelbarer Zeugenschaft, und einzig die Possessivpronomina erinnern uns subtil daran, dass uns das Geschehen durch die homodiegetisch-erzählende Enkelin vermittelt wird, die ihre ‚Figuren' *meine Großmutter*, *mein Großvater*, *meine Großeltern* nennt.

4.3.3.2 Diskurselemente: Krankheit, Selbstbestimmung und ‚sterbehelfende' Beratung

In Adorjáns Text findet keine Sterbehilfeleistung statt, zumindest keine unmittelbar assistierende: Die Großeltern beschaffen sich das Mittel selbst und nehmen es selbständig ein. Dabei handelt es sich um ein Schmerzmittel, das „[b]ei Überdosierung […] zu Atemdepression und Herzstillstand" führt. Die Großmutter „kaufte 100 Stück à 115 Milligramm, das Rezept hatte mein Großvater ausgestellt" (AE 163f.), der als pensionierter Arzt, genauer orthopädischer Chirurg (vgl. AE 11), die entsprechende Befugnis hatte. Die Entscheidung, den Text trotz fehlender Sterbehilfeleistung ins Corpus aufzunehmen, ist seiner doppelten diskursiven Anschlussfähigkeit[318] geschuldet: zum einen durch das Leiden der Großeltern bzw. ihre Suizidmotivation, zum anderen, weil sie den Suizid doch nicht gänzlich ohne die Hilfe Dritter begangen haben.

318 Eine entsprechende Anknüpfung macht bspw. auch Katja Leyrer in der *Jungle World*: „Adorján lässt sich auf keine Debatte um Sterbehilfe oder ethische Grenzziehungen ein; sie berichtet, was sie erkundet hat, und erzählt, wie sie sich die letzten Lebensstunden ihrer Großeltern vorstellt. Es geht, was die Tat betrifft, allein um diese beiden Menschen und deren Entscheidung. Sie behalten bei allen Intimitäten, die in diesem Zusammenhang zu berichten sind, eine großartige Würde." (Katja Leyrer: Bis dass der Tod uns scheidet, in: *Jungle World*, 12 März 2009 (jungle-world.com/artikel/2009/11/32997.html, letzter Zugriff: 4.6.2022).

4.3.3.2.1 *Suizidmotivation: Krankheit und Selbstbestimmung*

Besonders deutlich tritt die diskursive Nähe des Textes zur Sterbehilfedebatte im Abschiedsbrief zutage, den der Großvater auf Dänisch verfasste: „Dette er blevet velovervejet. Jeg har skabt medicinen. Ingen kan vaere ansvarlig for hvad der er sket. Jeg er så forpint af min sygdom (kardiomyopathi) … at alt hvad jeg ønsker risikerer er en fredelig afsked fra livet." (AE 176) Der Suizid sei wohlüberlegt („velovervejet") und autonom gefällt worden („Ingen kan vaere ansvarlig"), ausschlaggebend sei seine Herzerkrankung gewesen („min sygdom (kardiomyopathi)"), die ihn so stark gequält („forpint") habe, dass er auf diesem Weg friedlich aus dem Leben scheiden wollte („en fredelig afsked fra livet"). Nicht nur das Handlungsziel eines ‚sanften Todes' deckt sich mit dem der organisierten bzw. ärztlichen Suizidhilfe. Durch das Vorliegen eines ‚unerträglichen Leidens' sowie die ‚Wohlerwogenheit' und ‚Autonomie' des Sterbewunsches erfüllt der Großvater zentrale ethische Sorgfaltskriterien, die gegenwärtig etwa in der Schweiz für eine Freitodbegleitung gegeben sein müssen – der Brief klingt so auch ganz ähnlich wie das Schreiben, mit dem die Mutter in Béguins Roman EXIT um Suizidhilfe ersucht.[319] Zwar erfahren wir den Namen der Krankheit – Kardiomyopathie – erst im Abschiedsbrief am Ende Textes, doch macht dieser den prekären Gesundheitszustand des Großvaters von Beginn an deutlich: „[I]n wenigen Monaten war sein Gewicht von 70 auf 58 Kilogramm gefallen, er sah aus wie geschrumpft. […] Er hatte Probleme mit dem Herzen. […] Die Ärzte gaben ihm nur noch ein paar Monate zu leben, zuletzt stand neben seinem Bett ein Sauerstoffgerät, an dem er Luft tanken konnte." (AE 11) Nicht nur der rasante körperliche Verfall und der ohnehin nahe Tod schaffen Verständnis für seinen Suizid. Nachdruck erfährt es durch das Bild des Sauerstoffgerätes, das veranschaulicht, dass dem Großvater mit dem Atmen selbst die elementarste Lebensfunktion – und zugleich *das* Symbol des Lebens – nicht mehr selbständig möglich ist. Die als ‚unwürdig' empfundene Abhängigkeit von medizinischem Gerät – im Diskurs zentrales Argument pro Sterbehilfe – wird metaphorisch zugespitzt, indem dem Großvater durch das typischerweise mit Fahrzeugen oder anderen Maschinen assoziierte Verb ‚tanken' *selbst* der Status der Maschine zugewiesen wird, deren Funktionsfähigkeit einzig durch einen regelmäßigen Tankvorgang gewährleistet ist. Auch in der

319 „*Je soussignée demande par la présente qu'*Exit *me prête assistance pour mettre fin à mes jours. Je déclare agir après mûre réflexion, en toute liberté, lucidité et détermination dans ma décision. La maladie dont je suis atteint est incurable, les souffrances physiques et psychiques qu'elle engendre sont intolérables et ma qualité de vie est devenue inacceptable à mes yeux. Je certifie que les personnes présentes lors de mon autodélivrance ne sont nullement impliquées dans le choix de mon geste.*" (BV 105, Hervh. i. Orig.).

Folge sind die Krankheitssymptome immer wieder in den Text eingestreut.[320] Unter ihnen habe der Großvater so sehr gelitten, dass er „niedergeschlagen, sogar traurig" war, was „absolut ungewöhnlich" für diesen zeitlebens so „ausgeglichen[en]" Menschen gewesen sei. Neben dem psychischen Leidenserlebnis wird damit auch ein existenzielles aufgerufen, das zentrales Diskurselement pro Sterbehilfe ist: die Furcht vor krankheitsbedingter Wesensveränderung bzw. Identitätsverlust. Wie die Erzählerin aus einem medizinischen Bericht erfährt, den sie bei ihrer Recherche unter den Dokumenten des Großvaters gefunden hat, „konsultierte er" wenige Monate vor dem Suizid „einen Arzt, der ihm eine depressive Verstimmung attestierte […]. Er sei geistig in tadelloser Verfassung, aber körperlich schwach und deswegen depressiv". Mit der attestierten Urteilsfähigkeit erfüllt der Großvater ein weiteres ethisches Sorgfaltskriterium, das in allen Ländern mit liberaler Regelung für die Gewährung von Sterbehilfe vorausgesetzt wird, während der Befund der depressiven Verstimmung seinem psycho-existenziellen Leiden Nachdruck verleiht und den Suizid umso verständlicher erscheinen lässt: „Es ging zu Ende. Er wusste, es würde nicht mehr lange dauern." (AE 141)

Ganz anders stellte sich die Situation der Großmutter dar. Sie litt wie erwähnt an keiner Krankheit, und die Frage, wie es zu ihrem Entschluss kam, als „vollkommen gesunde, einundsiebzigjährige Frau" (AE 29) zu sterben, treibt die Erzählerin weit stärker um. Als ursächlich für ihren Todeswunsch vermutet sie zum einen ihr fortgeschrittenes Alter. Sie berichtet, wie die Großmutter, die beruflich u. a. als Physiotherapeutin gearbeitet hatte (AE 68), gelegentlich „Gymnastikstunden für ältere Leute" gab (AE 45):

> Sie verachtete das Alter, wenn es offensichtlich war. Hervortretende Venen, wuchernde Leberflecken, schlaffe welke Haut […]. Sie fand den Anblick der meisten hier eine Zumutung, Speckrollen um die Hüften waren für sie ein Zeichen von Disziplinlosigkeit, hängende Hautlappen unter dem Kinn hielt sie schlichtweg für dumm. (AE 46)[321]

320 Die in den letzten Monaten viel zu groß gewordenen Kleider (AE 90), seine Schmerzen (AE 166), anhaltende Müdigkeit und „plötzliche Schweißausbrüche, er litt an Schlafstörungen" (AE 141). Als die Tante der Erzählerin ihre Eltern wenige Wochen vor dem Doppelsuizid besuchte, erschrak sie, „als sie meinen Großvater sah" (AE 153).

321 Die negative ästhetische Bewertung des Alters durch die Großmutter steht im Kontrast zu ihrem eigenen Erscheinen, wie es in der Wahrnehmung der Erzählerin zum Ausdruck kommt: Sie hatte „angeborenen Eleganz" (AE 29), kleidete sich „extravagant" (AE 29) und ging „stolz und sehr aufrecht" (AE 30).

Die Abneigung gegen das Alter begegnet uns gleich nochmals in Zusammenhang mit einem zentralen Diskurselement: dem ‚Horrorszenario'[322] Altersheim. In einem solchen besucht die Erzählerin für ihre Recherche zwei einstige Freundinnen der Großmutter, Clara und Margarete. Sie schildert das triste Heimleben zunächst aus ihrer eigenen Wahrnehmung, wenn sie die Beobachtung äußerst, dass die Bewohner*innen bevormundet werden und „faseriges Fleisch, dazu Kartoffelbrei und Erben aus der Dose" essen (AE 151). Im Gespräch mit Clara und Margarete scheint die Erzählerin aber plötzlich die Perspektive zu wechseln: „Der Nachmittag zieht sich, zehn Minuten, eine Ewigkeit. Sogar Claras Ohrläppchen sind faltig. Sie hat wuchernde Leberflecke, dagegen sieht Margarete fast noch jung aus, fast." (AE 152) Hier weicht die Wahrnehmung der Erzählerin derjenigen der Großmutter: Zum einen scheint darin ihre ästhetisch begründete Verachtung des ‚offensichtlichen Alters' auf, markiert durch die Wiederholung der „wuchernden Leberflecke", zum anderen der Charakterzug, ihrem Gegenüber ungeniert den Eindruck vermitteln zu können, gelangweilt zu sein (vgl. AE 9). Ob die Vermeidung eines Lebensendes im Altersheim tatsächlich zum Suizidwunsch der Großmutter beigetragen hat, kann die Erzählerin nicht mit Gewissheit sagen. Die Perspektivenübernahme aber, die sie in Kenntnis der Persönlichkeit ihrer Großmutter vornimmt, lässt sie zumindest erahnen, welche Zumutung das durch die Omnipräsenz von Alter und Langeweile negativ gezeichnete Heimleben für sie bedeutet hätte. Dies reflektiert die Erzählerin gleich auch explizit:

> Ich versuche mir vorzustellen, es hätte nie einen Selbstmord gegeben. Mein Großvater wäre im Frühjahr 1992 einen natürlichen Tod gestorben. Und meine Großmutter wäre heute so alt wie Clara und Margarete. Ob sie auch in einem Heim wohnen würde? Vielleicht in diesem, das als gute Adresse gilt? Als wir gehen, denke ich, dass ich meine Großmutter verstehen kann. (AE 152f.)

Neben dem ‚Horrorszenario' Altersheim führt die Erzählerin den Sterbewunsch der Großmutter mit einem weiteren zentralen Diskurselement eng. Sie erfährt bei ihren Nachforschungen, dass die Großmutter schon vor Jahrzehnten erstmals von Suizid gesprochen habe – der Anlass wird uns weiter unten beschäftigen –, und erinnert sich dabei an ein Zitat: „Man kann etwas tun, man kann es bleiben lassen oder man kann sich umbringen." (AE 48) Ausgehend davon reflektiert sie:

322 Ich greife hier schon einmal auf den Begriff zurück bzw. vor, den Traude Bührmanns Novelle *Cocktailstunde* für eine entsprechende Haltung der Protagonistin einsetzt (vgl. Kap. 4.4.2).

> Ist dies ein Gedanke, der Kraft geben kann? Weil er alles, auch schlechte Zeiten, als freiwillige Wahl erscheinen lässt? Hat der Gedanke an ein selbstbestimmtes Ende meiner Großmutter gute Laune gemacht? Ihr Gewissheit gegeben, nie wieder ausgeliefert zu sein? Sie unabhängig gemacht vor großen Ängsten – man muss schließlich nicht alles ertragen, was man nicht ertragen will, nicht Krankheit, Altern, Gebrechlichkeit? (AE 48)

Die Erzählerin vermutet im Erleben der Großmutter, die im Text immer wieder als höchst eigenwillige und unabhängige Persönlichkeit gezeichnet wird, ein zentrales Diskurselement pro Sterbehilfe: den Wunsch, ‚selbstbestimmt' über den Zeitpunkt des eigenen Todes zu bestimmen, um die letzte Lebensphase nicht in einem irgendwie gearteten Abhängigkeitsverhältnis verbringen zu müssen, sei es von Medizin, Angehörigen oder Pflegepersonal. In der Schweiz etwa werden viele Menschen aus diesem Grund frühzeitig Mitglied einer Sterbehilfeorganisation. Nicht, weil sie ihre Dienste in absehbarer Zeit benötigen würden, sondern als Absicherung für die Zukunft: Das Wissen, dass sie einem dereinst offenstehen, sollten Alter und Krankheit unerträglich werden, kann auch für Gesunde beruhigend wirken. Und selbst viele Menschen, die schwer erkrankt sind und grünes Licht für einen assistierten Suizid erhalten haben, beanspruchen diesen schließlich nicht, da ihnen allein das Wissen um die Möglichkeit hilft, ihre Situation bis zum natürlichen Tod zu ertragen. Dass die Großmutter einen rationalen, luziden Bilanzsuizid begeht, bevor sich ihr Zustand durch Krankheit oder Alter verschlechtert, gestaltet die Erzählerin in ihrer Vorstellung vom letzten Tag auch metaphorisch. Vor dem Suizid putzt und ordnet die Großmutter das ganze Haus aufs Gründlichste und macht überall das Licht an: „Sie hat jetzt ein so festliches Gefühl auf einmal. Das ganze Haus leuchtet. Und es ist so schön aufgeräumt. Und die Rosen durften so fein im Wohnzimmer. Genau so hatte sie das immer gewollt. Hell. Leuchtend. Klar." (AE 171).[323]

Die Ablehnung von Alter und Abhängigkeit dürften zum Sterbewunsch der Großmutter beigetragen haben, vermögen ihn aber nicht hinreichend zu erklären. Es sind Ansichten und Ängste, die viele Menschen teilen, ohne sich letztlich töten. Für die Erzählerin stellt sich die Frage, was *genau* den entscheidenden Anstoß gegeben hat, was am Wesen ihrer Großmutter gerade *sie* dazu brachte, sterben zu wollen. Wir kommen darauf zurück. Zunächst aber zur Frage, wie sich die konkrete Durchführung des großelterlichen Suizids zum Sterbehilfediskurs verhält.

---

323 Die Erzählerin stützt sich dabei wohl auf den Polizeibericht, in dem vermerkt ist: „Es brannte fast überall im Haus Licht […]. Es war überall hübsch und aufgeräumt" (AE 182 u. 185).

4.3.3.2.2 *‚Sterbehelfende' Beratung*

Nicht nur das Handlungsziel eines schmerzfreien (Großvater) und selbstbestimmten (Großmutter) Todes verortet Adorjáns Buch im Sterbehilfediskurs: Denn auch wenn sich die beiden tatsächlich „ohne fremde Hilfe" töteten (AE 175), gilt dies lediglich für die Beschaffung des Mittels und dessen Einnahme. Von zwei Seiten haben sie zwar keine Sterbehilfe im engeren Sinn, aber doch gleichsam ‚sterbehelfende' Beratung erfahren. Zum einen durch Derek Humphrys Buch *Final Exit*, das 1991 die Bestsellerliste der *New York Times* stürmte. Das Pikante: *Final Exit*, so erläutert Adorjáns Text korrekt, ist ein „Anleitungsbuch zum Selbstmord […]. Ein Buch, das erklärte, wie man sich am sichersten, saubersten, schnellsten das Leben nimmt." (AE 127) Und da es deswegen in fast keinem europäischen Land erhältlich gewesen sei – wie auch die Suizidhilfe nur an den wenigsten Orten verfügbar ist, deren Ziel ebenfalls in der Ermöglichung eines ‚sicheren', ‚sauberen' und ‚schnellen' Todes besteht –, konnten die Großeltern es nur mit Mühe beschaffen. Sie baten zunächst den befreundeten Arzt Knud um Hilfe, wie die Erzählerin im Zuge ihrer Recherche von ihm erfährt: „Der kam auch tatsächlich an das Buch, las es, und entschied sich, es meinen Großeltern nicht zu geben. Die im Buch erläuterten Methoden waren so präzise, so wirkungsvoll, dass er das Gefühl hatte, aktiv an ihrem Plan beteiligt zu sein, wenn er derjenige wäre, der ihnen das Buch besorgte." (AE 127) Dem Arzt ist unwohl, Unterstützung beim Suizid zu bieten, wobei unklar bleibt, ob aus standesethischen oder persönlichen Überlegungen. Schließlich haben die Großeltern das Buch dank Erzsi – einer in den USA lebenden Kindheitsfreundin der Großmutter, der wir noch begegnen werden – doch noch erhalten und ihren Plan den darin enthaltenen Angaben entsprechend vorbereitet. Doch blieb das Buch nicht die einzige Hilfe, die sie in Anspruch nahmen. Vier Tage vor ihrer Selbsttötung, so erzählt Knud der Erzählerin weiter, hätten sie ihn zu sich nach Hause eingeladen. Der Großvater, „sehr schmal" und „müde" auf dem Sofa sitzend, habe „plötzlich hinter sich gegriffen und mit einem triumphierenden ‚Wir haben es!' das Buch ‚Final Exit' unter einem Kissen hervorgezogen." (AE 161) Diese Entschlossenheit habe auch für den Arzt einen Wendepunkt bedeutet:

> Mein Großvater habe ihn gefragt, ob es wirklich notwendig sei, ein Antibrechmittel einzunehmen, erzählt er. Da habe er sich entschieden, ihnen jetzt alles zu sagen, was sie beachten sollten. Er habe ihnen nicht in den Tod helfen wollen. Aber als er sah, dass sie es auch ohne seine Hilfe tun würden, wollte er dazu beitragen, dass sie das Leben so schmerzfrei, so leicht wie möglich verlassen konnten. „Ich fand den Gedanken unerträglich, es würde nur einer von ihnen überleben", sagte er, „womöglich schwer verletzt." Also beantwortete er die Fragen meines Großvaters nach bestem Wissen und Gewissen. (AE 162)

Die Motivation des Arztes, ihnen beratend zur Seite zu stehen, liest sich wie ein gesellschaftlicher Auftrag an Mediziner*innen, suizidwilligen Menschen, die „ihre Gründe haben" und festentschlossen sind, professionelle Hilfe zu bieten, um ihnen einen sicheren, schmerzfreien Tod zu ermöglichen und sie keinem unnötigen Risiko auszusetzen.[324] Also genau das, worin etwa auch Sterbehilfeorganisationen ihren Zweck sehen. Dabei offenbart gerade der Umstand, dass die Großeltern sich hilfesuchend an den befreundeten Arzt wandten, *obwohl* sie alle relevanten Informationen aus dem Buch beziehen konnten und der Großvater sogar selbst über profundes medizinisches Wissen verfügte, wie wichtig die Möglichkeit einer professionellen Anlaufstelle für sterbewillige Menschen ist.

4.3.3.3 Der Liebestod: Hintergrund und Gestaltung

Die Begründung des Arztes Knud, den Großeltern beim Suizid helfen zu wollen, enthält noch einen weiteren Aspekt: „Ich fand den Gedanken unerträglich, es würde nur einer von ihnen überleben" (AE 163). Dabei handelt es sich nicht um seine eigene romantisierende Vorstellung, vielmehr habe er aus den Gesprächen

> den Eindruck gewonnen, es habe zwischen meinen Großeltern einen Pakt gegeben, nicht ohne den anderen zu sterben. Einen Schwur, den sie sich lange Zeit vorher, fünfzig Jahre vielleicht, nach Ende des Zweiten Weltkriegs gegeben hatten und der möglicherweise nach der Flucht erneuert worden war. Ich denke genauso, aber das weiß Knud nicht. Ihr Entschluss sei unumstößlich gewesen. Es gab keinen Zweifel. (AE 162f.)

Damit wären wir beim für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit zentralen Diskurselement angelangt: Auch hier schlossen die Großeltern einen Suizidpakt, damit keine/r der beiden zurückbleiben muss. Und so fragt sich die Erzählerin beim Betrachten ihrer Hochzeitsfotos, ob sie sich bereits „vor dem Standesbeamten versprachen zusammenzubleiben, bis dass der Tod sie scheidet oder, wie man auf Ungarisch sagt: bis Spaten, Harke und große Glocke sie trennen? Ob sie schon damals wussten, dass sie nicht darauf warten würden?" (AE 25) Sehen wir uns nun an, in welcher Weise der Text diesen Aspekt der großelterlichen und vor allem großmütterlichen Suizidmotivation verhandelt.

---

324 Ebenso die Bewertung von *Final Exit* durch die Erzählerin: „Es ist die sachliche Anleitung, wie man sich am besten das Leben nimmt, und richtet sich an Menschen, die ihre Gründe dafür schon haben werden. Anders ausgedrückt: Wer ohnehin vorhat, sich das Leben zu nehmen, dem wird dieses Buch sehr willkommen sein. Meinen Großeltern hat ‚Final Exit' sicher sehr geholfen." (AE 129).

Zunächst möchte ich dafür die biografischen Hintergründe darlegen, in denen die Erzählerin mögliche Ursachen für den Doppelsuizid ortet.[325] Vor dieser biografischen Folie werde ich anschließend die Funktion des Liebestodmotivs betrachten.

4.3.3.3.1 *Der Hintergrund des Liebestods*

4.3.3.3.1.1 Exklusive Liebe

Ein von der Suizidforschung „häufig beobachteter Umstand beim Doppelsuizid ist ein hoher Grad an sozialer Isolation, für welche der Begriff der ‚encapsulated unit' geprägt wurde".[326] Eine solche Beziehung zeichnet sich durch eine besonders „intensive Bindung" und Exklusivität aus,[327] wodurch eine „gegenseitige Abhängigkeit" entsteht, die jede „Bedrohung der Einheit zum auslösenden Moment des gemeinsamen Suizides werden lassen kann. Kritische Lebensereignisse wie Verschlechterung des gesundheitlichen Zustandes [...] können dann besonders bei älteren Menschen zum Auslöser von Doppelsuizidhandlungen werden."[328] Nun lässt uns der Titel von Adorjáns Werk bereits wissen, dass die Liebe der Großeltern eine *exklusive* war. Und zwar eine, die mitunter schrullige Züge annehmen konnte. So berichtet die Mutter der Erzählerin davon, wie

> mein Großvater, wenn andere Leute um ihn herum waren, immer vollkommen und ganz und gar auf meine Großmutter fixiert gewesen sei. Sprach ihn jemand an und fragte ihn etwas, so sei es typisch gewesen, dass er sich ohne Entschuldigung zu meiner Großmutter gewandt habe, mit der Frage „Was sagt er?" Als spräche nur sie seine Sprache und niemand sonst könne ihn verstehen. (AE 139f.)

Wie exklusiv die Liebe zwischen den Großeltern, die sich zeitlebens siezten, tatsächlich war, offenbart sich der Erzählerin erst im Zuge ihrer Recherche. Die Gespräche mit einstigen Weggefährt*innen der Großeltern zeigen ihr, dass die beiden kaum jemandem Einblick in ihr wahres Wesen gestatteten, ja sie hat „das Gefühl", neben Erzsi sei der Arzt Knud „der Einzige von allen, mit denen ich spreche, der hinter die Fassade meiner Großeltern gesehen hat. Der

---

325 Wie die Literaturkritikerin Ursula März richtig feststellt, geht es in Adorjáns Buch zentral um die Frage: „Wie und mit welcher proportionalen Verteilung spielen überhaupt Geschichte und Charakter ineinander, um am Ende zu ergeben, was man Schicksal nennt?" (März, Nachlassverwaltung).

326 Petra Nadja Elsässer u. Thomas Haenel: Doppelsuizid und erweiterter Suizid, in: *Suizidprophylaxe* 27 (2000), S. 126–131, hier 127.

327 Wolfersdorf, Doppelsuizid, 97.

328 Elsässer u. Haenel, Doppelsuizid, 127.

überhaupt wahrgenommen hat, dass es eine Fassade gab." (AE 162) Diese Fassade hätten sie bewusst durch ein Rollenspiel errichtet, das sie für ihr Umfeld inszenierten. So seien auch Clara und Margarete, die die Erzählerin im Altersheim besuchte,

> vielmehr weitere Vertreter des Kopenhagener Publikums, vor denen meine Großeltern ihr Erfolgsstück gaben: das interessante, faszinierende Paar, das Musik liebte. Meine Großmutter hielt sie freundlich plaudernd auf Abstand, zeigte ihnen die glänzende Oberfläche ihres Lebens, rauchte dazu Zigaretten und sah fabelhaft aus. Es war die Rolle ihres Lebens, sie spielte sie fehlerlos. (AE 152)

Wiederholt verbindet die Erzählerin das Leben der Großeltern, die ihr „vor[kamen] wie Filmstars" (AE 12), mit Metaphern und Vergleichen aus dem Theater- und Schauspiel-Bereich, um die Exklusivität ihrer Beziehung und die Unnahbarkeit ihrer Persönlichkeiten für Außenstehende auszudrücken.

Wie die Suizidforschung weiter zeigt, entsteht eine solche „abgeschlossene [...] Einheit" „meist aufgrund äußerer, ungewöhnlicher Umstände".[329] Im Fall der Großeltern dürfte ein biografisches Element dabei von besonderer Bedeutung gewesen sein: ihre ungarisch-jüdische Herkunft. Wie Erzsi der Erzählerin berichtet, galt für die beiden: „offiziell [...] nicht jüdisch" (AE 53). Ein Umstand, der weit zurückreicht: „Wie so viele jüdische Geschichten handelt auch die der Familie meines Vaters vom aussichtslosen Versuch, dazuzugehören." Bereits ihr Urgroßvater – er hieß Samuel Adler – ließ seinen Namen ungarisieren, weil „deutsche Namen in Ungarn auf einen jüdischen Träger hindeuteten", und hieß fortan Sandór Adorján (AE 84f.). Geprägt durch die Erfahrung, sich mit dem Bekanntwerden ihres Jüdischseins Gefahr und Benachteiligung auszusetzen,[330] bemühten sich auch die Großeltern, diesen Teil ihrer Identität zu verbergen: Die Großmutter „hat sich nach dem Krieg taufen lassen, zusammen mit ihren Kindern, und wurde damit offiziell zur Protestantin – zur atheistischen Protestantin, um genau zu sein." (AE 85) Ihre Geschichtslosigkeit wird zugespitzt durch die Flucht nach Dänemark: „Aus Budapester Juden waren dänische Staatsbürger geworden. Sie wollten nicht auffallen, wollten dazugehören, niemand sollte wissen, dass sie Kommunisten gewesen waren, dass sie jüdisch waren, jüdische Kommunisten aus Osteuropa – all das sollte nicht mehr gelten." (AE 125) Ihre ungarisch-jüdische Vergangenheit haben die Großeltern nach außen völlig abgelegt, nur ihren

329 Ebd.

330 Dies galt nicht nur für die Verfolgung durch die Nationalsozialisten und die ungarischen Pfeilkreuzler, bei der die Eltern der Großmutter getötet wurden, sondern auch für das Leben im Stalinismus (vgl. AE 107f.).

„fremdländischen“ (AE 12), „schweren ungarischen Akzent“ sollten „sie nie ganz verlieren“ (AE 118). Sie taten so, „als interessiere sie ihr eigenes Jüdischsein nicht“ (AE 85), sprachen nicht einmal mit ihren Kindern darüber. Wie wichtig ihnen ihre Abstammung in Wirklichkeit aber war, erfährt die Erzählerin erst im Zuge ihrer Recherche. Im Nachlass des Großvaters findet sie eine von ihm niedergeschriebene Familiengeschichte. Diese erzählt

> mehr über ihn, als er selbst es jemals getan hat. Denn es ist eine durch und durch jüdische Familiengeschichte […]. Mittendrin kommt unvermittelt ein längerer Absatz über die Geschichte der Juden in Ungarn, lexikalisch genau. […] Und er schreibt, dass er aus einer Familie stamme, die sich als Ungarn jüdischer Religion gefühlt hätten. Eine Familie assimilierter Juden. […] An seinem 77. Geburtstag erzählt er ihnen [seinen Kindern, M. K.] also zum ersten Mal etwas über die jüdische Tradition seiner Familie, wenn auch nur in schriftlicher Form. Er hat sie vollkommen ferngehalten von diesem Teil seines Lebens, der offenbar so viel grösser war, als er tat. (AE 77f.)

Wie stark die Großeltern insgeheim durch ihr Jüdischsein geprägt waren, erkennt die Erzählerin auch durch ihren Besuch bei deren Freundin Inga: Sie denkt, „dass meine Großmutter Inga bestimmt sehr gern hatte. Sie brauchte Menschen wie sie. Wie eine Schauspielerin ein Publikum braucht. Sie waren Freundinnen, aber sie kannten sich nicht. Die wahren Freunde meiner Großeltern, fällt mir plötzlich auf, waren alle Juden.“ (AE 99) Gab es folglich ein Einvernehmen, das den Großeltern nur mit Jüdinnen und Juden möglich war? Eine Verbundenheit, basierend auf denselben traumatischen Erfahrungen, die es ihnen ermöglichte, ihr wahres Wesen zu offenbaren? Doch welchen Einfluss hatte dieses ‚wahre Wesen‘ auf den Entschluss, sich zu töten? So fragt sich die Erzählerin:

> Ob es wohl auch typisch jüdisch ist, sich umzubringen, wenn man den Holocaust überlebt und danach beschließt, selbst über sein Sterben bestimmen zu wollen? Viele KZ-Überlebende haben später Selbstmord begangen, Primo Levi ist nur der bekannteste. Ein anderer, der es getan hat […] ist der ungarische Journalist und Schriftsteller Arthur Koestler, meine Großmutter hatte seine Bücher sehr gern. 1983 nahm er sich mit seiner Frau das Leben, ungarische Juden, ein Ehepaar. Oder ist es typisch ungarisch? Weltweit haben Ungarn prozentual eine der höchsten Selbstmordraten. Gibt es so etwas wie eine ungarische Seele, die am Leben nicht besonders hängt? Ist es ein Zufall, dass es ein Ungar war, Rezsö Seress, der 1933 ein Lied komponierte, dass (sic) eine hohe Selbstmord-Welle auslöste? Europaweit sollen sich über hundert Menschen zu den Klängen seiner Melodie das Leben genommen haben: „Gloomy Sunday“ hieß es, düsterer Sonntag: „On my last Sunday, beloved, oh come to me.“ Der Komponist stürzte sich 1968 vom Dach seines Hauses in den Tod. (AE 89)

Wie dieser von Fragesätzen geprägte Abschnitt zeigt, maßt sich die Erzählerin keine Antwort auf die Frage an, welchen Einfluss die ungarisch-jüdische Herkunft auf den Suizid ihrer Großeltern hatte – sie beeinflusst aber ganz wesentlich ihre Vorstellung vom letzten Tag. Darin spielt das Radio zunächst Johann Sebastian Bach, daran anschließend folgt ein Stück von György Ligeti. Die Kontrastierung ist bedeutsam, da Bachs Leben und Werk sich von Ligetis in einem Aspekt wesentlich unterscheidet, nämlich in seiner tiefen Traditionsverbundenheit. Dies nicht nur in seinen Kompositionen, sondern auch in „seiner Biographie, die in allen entscheidenden Stadien in althergebrachte Überlieferungen eingebettet war."[331] Ligetis Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition erfolgte dagegen nie in einer rein „affirmativen Weise, sondern ist immer von Brechungen durchzogen".[332] Er verwendete selten Zitate traditioneller Musik, sondern häufiger Allusionen, sodass die „Aura vergangener Musik […] viele Stellen seiner Werke" umgibt. Zwar „knüpft [er] mitunter an musikalische Vokabeln der Romantik an […], benutzt sie aber auf völlig neue Weise. Er verfremdet und transformiert sie, und er entwickelt aus ihnen Gestalten, die vom Ausgangspunkt meilenweit entfernt sind".[333] Ligeti selbst hat seine Beziehung zur musikalischen Tradition daher als „doppelbödig" und „hintergründig" bezeichnet: Nach ihm hat „[s]elbst das scheinbar Traditionslose […] geheime Verbindungen zum Gewesenen".[334] Strukturell lässt sich dies auf das Leben der Großeltern übertragen: Auch ihre Traditionslosigkeit ist nur eine scheinbare, durch genaues Hinsehen aber erkennt die Erzählerin die ‚geheime' Prägung durch ihre ungarisch-jüdische Herkunft. Und eben darin ist Ligeti nicht nur hinsichtlich seines Werkes bedeutsam,[335]

331 Bach bekannte „sich in einer Zeit aufklärerischen Umbruchs zu diesen Überlieferungen ausdrücklich" (Hans Heinrich Eggebrecht: Bach, Johann Sebastian, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten-Lexikon: 350 werkgeschichtliche Portraits. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 15–22, hier 15).

332 Ortwin Nimczik: Ligeti, György, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten Lexikon. 350 werkgeschichtliche Porträts. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 332–336, hier 334.

333 Oder „seine Hinwendung zu barocken Satztypen, Formen und Techniken, die er selbstverständlich ganz eigenwillig handhabt" (Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite 1996 (Komponisten unserer Zeit, Bd. 26), S. 65f.).

334 Ebd., 64.

335 Dass die Großeltern in der Vorstellung der Erzählerin Ligetis Werk hören, betont ihre ‚geheime' Verbindung zum Ungarischen: „Ligetis erstaunlich eigenständiges Oeuvre […] ist aus der Tradition der ungarischen Musik erwachsen." (Ebd., 66) Im späteren Schaffen gibt er „dem Ungarischen in seiner Musik wieder Raum" (Nimczik, Ligeti, 334f.). Auch das

sondern auch seiner Biografie: Diese war ebenfalls von zahlreichen Brüchen gekennzeichnet. Wie die Großeltern entstammte er einer ungarisch-jüdischen Familie, auch er flüchtete 1956 nach dem Volksaufstand nach Österreich.[336] Auch Ligetis Familiengeschichte ist geprägt von den „traumatische[n] Auswirkungen" von Antisemitismus und Judenverfolgung, der Komponist nannte sich mit Blick auf den Nationalsozialismus und Stalinismus einen „doppelt Geschädigten".[337] Die Erfahrungen prägten Ligetis Selbstverständnis in einer ähnlichen Weise, wie dies bei den Großeltern der Fall war:

> Das Gefühl, abseits von Gruppierungen und Formationen zu stehen, das Bewusstsein, keiner Gruppe hundertprozentig anzugehören, scheint für ihn besonders charakteristisch zu sein. Symptomatisch dafür ist sein Verhältnis zum Judentum. Er stammt aus einer jüdischen Familie. (Seine Vorfahren väterlicherseits hießen Auer – Ligeti ist die nicht ganz korrekt magyarisierte Form dieses Namens).[338]

Ganz ähnlich schildert wie gezeigt auch Adorján die Assimilierungsbemühungen ihrer Vorfahren. Ligeti selbst hat über seine Identität Reflexionen angestellt, die wiederum denjenigen der Großeltern entsprechen:

> Meine Muttersprache ist Ungarisch, ich bin aber kein ganz echter Ungar, denn ich bin Jude. Doch bin ich kein Mitglied einer jüdischen Religion, also bin ich assimilierter Jude. So völlig assimiliert bin ich indessen auch nicht, denn ich bin nicht getauft. Heute, als Erwachsener, lebe ich in Österreich und in Deutschland. Echter Österreicher bin ich aber auch nicht, nur ein Zugereister, und mein Deutsch bleibt lebenslang ungarisch gefärbt.[339]

Wenn die Erzählerin in ihrer Vorstellung des letzten Tags Ligeti im Radio spielt, dessen biografische Prägung sich in wesentlichen Punkten mit derjenigen der Großeltern deckt, ruft sie eine als fragmentiert erlebte Identität auf, ein „Gefühl, abseits von Gruppierungen und Formationen zu stehen, das Bewusstsein, keiner Gruppe hundertprozentig anzugehören". Gerade diese Aspekte dürften wesentlich zur Autonomie und Exklusivität der Liebe ihrer Großeltern

---

letzte Werk, das die Großeltern hören, betont das Ungarische: eine Oper von Ferenc Erkel, Komponist der ungarischen Nationalhymne, dessen Opern „rassige ungarische Musik" sind (Wilibald Gurlitt (Hg.): *Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Personenteil A–K*, Mainz: Schott 1959, S. 472).

336 Nimczik, Ligeti, 332.

337 Floros, Ligeti, 20f. Ligetis Bruder Gábor starb im KZ Mauthausen, wo auch Adorjáns Großvater interniert war (ebd., 19f.).

338 Ebd., 19f.

339 Ebd., 19.

beigetragen haben, erfüllt sie hierin doch eine gänzlich romantische Funktion: Sie bietet dem fragmentierten Ich den Ort, an dem es ganz sein kann, an dem sein Wesen vollständig erfasst und in seiner Identität stabilisiert wird. Basierend auf den traumatischen Erfahrungen wird die Liebe im Fall der Großeltern wie in der Romantik vorgeprägt zum *safe space*. Sie hält ihnen einen Sozialraum bereit, um „den Beschränkungen zu entgehen, welche die Gesellschaft den Liebenden auflegt",[340] indem „die Liebe eine exklusive Zweierbeziehung formt, die sich gegen die Welt abgrenzt", eine Liebe also, die „sich durch paarbildende Differenz nach außen und Identität nach innen auszeichnet".[341] Ligetis Erfahrungen ließen ihn zudem zum „Gegenteil eines Konformisten" werden, ihn zeichnete ein Wille zur „Unabhängigkeit und Selbständigkeit" aus, der sich auch auf seine eigenwilligen Kompositionen auswirkte.[342] Die geteilten Erfahrungen dürften auch die als sehr eigenwillig gezeichneten Großeltern in ihrem Nonkonformismus und ihrer Unabhängigkeit bestärkt haben, was zusammen mit der radikalen Exklusivität ihrer Beziehung zum Entschluss beigetragen haben dürfte, ihr Leben auch selbstbestimmt und gemeinsam zu beenden, um keine/n von beiden alleine in einer als bedrohlich erfahrenen Welt zurückzulassen.

4.3.3.3.1.2 *Die* idée fixe *der Großmutter*

Im Kontext ihrer biografischen Prägung wird der Suizidwunsch der Großmutter auch durch einen spezifischen Aspekt ihrer Persönlichkeit motiviert. Wir haben gesehen, dass die Erzählerin Leben und Wesen der Großeltern mit Metaphern und Vergleichen aus dem Bereich Theater/Schauspiel verbindet. Dies gilt vor allem für die Großmutter: „Sie schritt über Bürgersteige, als laufe sie über einen für andere unsichtbaren roten Teppich" (AE 30) und sah „ein bisschen aus wie Liz Taylor. Oder Lana Turner. Oder ein anderer Filmstar aus dieser Zeit" (AE 9). Bedeutsam wird der Bildbereich auch für ihren Suizid. Wenige Wochen vorher tat die Erzählerin die Ankündigung der Großmutter, sich nach dem Tod des Großvaters ebenfalls zu töten, in einem Tagebucheintrag wie folgt ab: „Sie theatralisiert gerne und ist gerne hochdramatisch." (AE 154) Ohne damals das Ausmaß des großelterlichen Rollenspiels gekannt zu haben, schreibt sie der Großmutter einen theatralischen Charakterzug zu. Doch ausgerechnet im Fall ihrer Suizidankündigung war sie offenbar *nicht* „hochdramatisch", sie „theatralisierte" nicht, sondern ließ ihren Worten Taten folgen. Diese offenkundige Nicht-Theatralisierung legt nahe, dass beim Suizid

340 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 199f.
341 Saße, Gefühle, 48f.
342 Floros, Ligeti, 231.

der Großmutter ihr wahres, unverstelltes Wesen federführend war. Worin aber bestand dieses?

Neben dem Großvater war die Kindheitsfreundin Erzsi die „einzige Vertraute" der Großmutter (AE 50). Sie ist es auch, die der Erzählerin Einblick in ihre Persönlichkeit gibt: „Sie war kein glücklicher Mensch. Sie war im tiefsten Inneren sehr unsicher. Sie dachte, dass niemand sie mag. Es war ihre idée fixe. Sie dachte, kein Mensch auf der Welt hat sie gerne. Keiner außer Pista." Die Erzählerin ist erstaunt: „Ich versuche das, was Erzsi sagt, mit dem Bild zusammenzubringen, das ich von meiner Großmutter habe." Diese Frau „soll in Wahrheit zutiefst unsicher gewesen sein? Sich ungeliebt und einsam gefühlt haben?" (AE 54) Da gelangt sie zu einer entscheidenden Erkenntnis:

> Und plötzlich verstehe ich auch die Liebe meiner Großmutter, die so ausschließlich war, so bedürftig, so groß und letztlich bedingungsvoll: Beweise mir, dass ich mich irre; beweise mir, dass ich doch liebenswert bin, dann werde ich für immer bei dir sein, ich werde dir folgen bis in den Tod. Und plötzlich kann ich mir auch vorstellen, warum sie mit ihm starb. (AE 55)

Die Erzählerin erkennt eine in der *idée fixe* ihrer Großmutter gründende, genuin romantische Funktion der Liebe: Nur der einzigartige wahre Geliebte ist in der Lage, das sich selbst als unvollkommen erlebende Individuum zu erkennen und in seiner Identität zu stabilisieren. Dauerhaft vermag dies nur eine Liebe zu leisten, die exklusiv und ewig ist, die also bis in den Tod Bestand hat. Die Kehrseite besteht nun aber in einer permanenten Verlustangst, wie sie Hélène, eine weitere einstige Freundin, auch der Großmutter attestiert: „Vera hatte so große Angst davor, nach Pistas Tod allein zu sein." (AE 82) In der *idée fixe* der Großmutter gründet also das existenzielle Leiden angesichts der Aussicht, ihren Mann zu verlieren, und dadurch die Entschlossenheit, mit ihm zu sterben.

Erzsis Begriff der *idée fixe* ist in spezifischer Weise bedeutungsvoll. Als *Terminus technicus* der Musik bezeichnet sie den „Grundgedanke[n]" oder das „Kernthema, das sich leitmotivisch durch ein mehrteiliges musikalisches Werk zieht".[343] Der Begriff geht auf den romantischen Komponisten Hector Berlioz zurück, der damit das Hauptthema seiner *Symphonie fantastique* (1830) bezeichnete. Ausgehend von der *idée fixe* entwickelte er „die Gesamtanlage des symphonischen Zyklus",[344] indem er sie „in den verschiedensten

343 Dudenredaktion: Idée fixe, in: *Duden online* (www.duden.de/rechtschreibung/Idee_fixe, letzter Zugriff: 3.6.22).

344 Matthias Brzsoka: Berlioz, (Louis-)Hector, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten-Lexikon: 350 werkgeschichtliche Portraits. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 49–53, hier 50.

Gestalten alle Sätze des Werkes *leitmotivisch*" durchziehen lässt.[345] Nicht nur als kompositorisches Strukturprinzip ist Berlioz' *idée fixe* für diejenige der Großmutter bedeutsam, sondern auch hinsichtlich ihres Inhalts: Sie trägt „den Liebesgedanken",[346] eng verbunden mit dem Motiv des Todes,[347] sie symbolisiert „die Geliebte des Künstlers, die sein Denken völlig beherrscht"[348] und ihn als „melancholischer Reflex" in jeweils „abgewandelter Form […] durch verschiedene Situationen seines Lebens […] verfolgt".[349] Da die romantische Musik, wie wir sehen werden, eine zentrale Rolle in der Vorstellung der Erzählerin vom letzten Tag ihrer Großeltern spielt,[350] ist es angezeigt, die *idée fixe* als musikalischen Terminus ernst zu nehmen. Das Leben der Großeltern müsste demnach ein mehrteiliges Werk darstellen, und tatsächlich findet sich eine entsprechende Analogie:

> Wenn ich die Lebensgeschichte meiner Großeltern gliedern müsste, wäre das erste große Kapitel mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs beendet. Das zweite wäre mit „Kommunismus" überschrieben und würde die Jahre 1945 bis 1956 umfassen. […] Und in Dänemark fing jetzt wieder ein neues an. Das dritte und letzte Leben meiner Großeltern. (AE 67 u. 125)

Folgt man der Analogie zum Kompositionsprinzip weiter, müsste die *idée fixe* der Großmutter ihr zum dreiteiligen Werk stilisiertes Leben leitmotivisch durchziehen und in jeweils variierter Form wiederkehren. Konkret müsste sie den „Liebesgedanken" tragen, der die Großmutter, in enger Verquickung mit dem „Todesmotiv", „durch verschiedene Situationen [ihres] Lebens […] verfolgt". Das tut sie tatsächlich: In das ‚erste Kapitel' fällt die Internierung des Großvaters im KZ Mauthausen. Als er Monate nach Kriegsende noch immer nicht nach Budapest zurückgekehrt ist, hörte Erzsi die Großmutter „zum ersten Mal von Selbstmord sprechen […]. Sie habe zu ihr gesagt, wenn Pista nicht zurückkäme, werde sie sich das Leben nehmen." (AE 48) Im ‚zweiten Kapitel' hatte die Großmutter diese Angst erneut durchzustehen, als der Großvater im

345 Ingo Harden: *Epochen der Musikgeschichte. Entwicklung und Formen der europäischen Musik*, Hildesheim: Gerstenberg 2007, 285 (Hervh. i. Orig.).

346 Ebd.

347 Bei Berlioz findet sich „eine Verwicklung oft dicht gedrängter und ohne Übergang hereinbrechender Ideen um Liebe und Tod, die an jeder Stelle Schicksalsmusik ist" (Oliver Vogel: *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 53), Wiesbaden: Franz Steiner 2003, S. 346).

348 Harden, Epochen, 285.

349 Wilibald Gurlitt (Hg.): *Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil*, Mainz: Schott 1967, S. 387.

350 Sie bezieht sich auf Schubert, Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Wagner, Smetana und Erkel.

Sommer 1952 als Arzt im Koreakrieg dienen musste. Die Großmutter, so erzählt Erzsi, sei am Boden zerstört gewesen: „Keiner liebt mich", habe sie mehrmals weinend gesagt: „Und meine Großmutter habe ihr erzählt, dass sie krank vor Sorge sei, dass meinem Großvater in Korea etwas zustoßen könne, dass sie nicht schlafen könne, nichts essen. Sie werde sich umbringen, sagte sie, wenn er nicht zurückkäme. Da sagte sie es zum zweiten Mal." (AE 109) In das ‚dritte Kapitel' schließlich fällt die Krankheit des Großvaters. War es ihm in den ersten zwei ‚Kapiteln' auch unter den grauenvollsten, existenziell bedrohlichsten Bedingungen gelungen, zur Großmutter zurückzukehren, wird durch seine schwere Erkrankung eine Trennung im ‚dritten Kapitel' unausweichlich. Und dieses Kapitel und damit die Geschichte der Großeltern kann denn auch nur auf eine Weise enden: Das unerträgliche existenzielle Leiden, das die Großmutter bei der Vorstellung empfindet, ihren geliebten Mann zu verlieren, wird mit der Bezeichnung als *idée fixe* zum leitmotivischen Kernthema ihres Lebens und Wesens stilisiert, der Suizid an seiner Seite dadurch zum folgerichtigen, weil ihrer Geschichte eingeschriebenen Schritt.

Das Sterben der Großeltern wird auch textintern entsprechend rezipiert. In der Todesanzeige stand: „Ihre große Liebe ist die Antwort." (AE 147) Die Erzählerin aber verweigert sich dieser allzu eindimensionalen Lesart des Suizids:

> Das ist die schönste Art, ihren Doppelselbstmord zu deuten. Aber ist das die ganze Wahrheit? Spricht nicht vor allem Angst aus dieser Tat? Die Angst einer Frau, nicht geliebt zu sein, allein zu sein, anderen zur Last zu fallen, vielleicht einmal selbst krank und gebrechlich zu sein? Und gehört nicht auch eine beachtliche Portion Aggression dazu, vor den eigenen Kindern so zu tun, als sei man vollkommen allein auf der Welt? (AE 147)

Mit diesen Fragen bezweckt sie selbstverständlich keineswegs, die Liebe der Großeltern in Abrede zu stellen. Sie weist jedoch darauf hin, dass Liebe als Emotion *allein* einen Suizid nicht hinreichend zu erklären vermag. Vielmehr erkennt sie verschiedene für den Entschluss der Großmutter ursächliche existenzielle Leidenserlebnisse: die häufig hinter einer Bitte um Sterbehilfe stehenden Ängste, anderen zur Last zu fallen, vor Abhängigkeit, Alter und Krankheit ebenso wie die Angst vor dem Verlust ihres Mannes. Letztere deutet die Erzählerin nun aber nicht in einer eindimensional romantisierenden Weise. Vielmehr lässt sich davon ausgehend fragen, ob das dahinterstehende psycho-emotionale Erleben nicht auf eine problematische Persönlichkeitsstruktur der Großmutter hinweist, gerade wenn wir uns an Erzsis Aussage erinnern, sie wäre „kein glücklicher Mensch" gewesen: „Sie war im tiefsten Inneren sehr unsicher. Sie dachte, dass niemand sie mag. Es war ihre idée fixe. Sie dachte, kein Mensch auf der Welt hat sie gerne. Keiner außer Pista." (AE 54)

Die *idée fixe* der Großmutter wird dadurch zumindest in die Nähe ihrer psychologischen Begriffsbedeutung gerückt, wobei eine solche Pathologisierung ihres Sterbewunschs nicht angezeigt erscheint.[351] Dagegen attestiert der Psychiater Hans Wedler in seiner Kurzrezension des Buchs für die Zeitschrift *Suizidprophylaxe* der Großmutter durchaus nachvollziehbarerweise eine „narzisstische Persönlichkeitsveranlagung".[352] Eine solche allein macht ihren Suizid jedoch noch nicht per se irrational und damit ethisch illegitim. Zwar lässt sich der Umstand, dass die Großmutter sich zeitlebens „ungeliebt und einsam gefühlt" hatte (AE 54), jener Art von Persönlichkeitsmerkmalen zuordnen, die „could be described as personality disorders", wie der Moralphilosoph Govert den Hartogh schreibt: „But when these traits are virtually unchangeable and codefine that person's identity, this diagnosis by itself doesn't make a choice for death irrational."[353] In der gegebenen Situation, vor ihrem biografischen Hintergrund und der daraus erwachsenen Form der Zweierbeziehung mit ihrer identitätsstabilisierenden Funktion, erfolgte der Suizid der Großmutter durchaus in Übereistimmung mit dem Wesen und den Werten, die sie zeitlebens auszeichneten. Doch gibt die Erzählerin mit ihren Fragen zurecht zu bedenken, ob ihren Ängsten – die Angst vor alters- und krankheitsbedingter Abhängigkeit ebenso wie ihrem Gefühl, mit Ausnahme ihres Mannes von niemandem geliebt zu sein – nicht auch auf andere Weise hätte begegnet werden können als durch Suizid. Gerade der letzte Satz offenbart, dass sie sich wünscht, die Großeltern hätten wenigstens ihre Kinder in das konkrete Vorhaben eingeweiht, anstatt sie vor vollendete Tatsachen zu stellen. Vielleicht hätte sich tatsächlich ein Weg gefunden, der Großmutter die Ängste zu nehmen und ihr Lebensperspektiven aufzuzeigen. Und selbst wenn der Entschluss

351 Die American Psychological Association definiert die „idée fixe" als „a firmly held, irrational idea or belief that is maintained despite evidence to the contrary. It may take the form of a delusion and become an obsession." (American Psychological Association (APA): idée fixe, in: *APA Dictionary of Psychology*, 19. April 2018 (dictionary.apa.org/idee-fixe, letzter Zugriff: 7.5.24) Borwin Bandelow et al. Beschreiben die fixe oder überwertige Idee als Krankheitsbild, in der eine Idee „eine übertriebene subjektive Bewertung [erfährt], sodass sich alles im Leben um sie zu drehen scheint. Die Idee selbst ist nicht ungewöhnlich und aus der Biografie der Person heraus gut verständlich, nicht aber die übersteigerte Bedeutung und der Drang, die Idee zu verbreiten." Die idée fixe „drängt sich immer in den Vordergrund und stört das normale Denken." (Borwin Bandelow et al.: *Kurzlehrbuch Psychiatrie. 2., überarb. u. akt. Aufl. 2012*, Heidelberg: Springer 2013, S. 55.) Gerade die Störung des ‚normalen Denkens' und die Nähe zum wahnhaften Erleben lassen eine entsprechende Diagnose für die Großmutter nicht gerechtfertigt erscheinen.

352 Hans Wedler: Johanna Adorján: „Eine Exklusive Liebe", in: *Suizidprophylaxe* 36 (2009) Heft 2, 106f., hier 106.

353 Hartogh, Death, 39.

unumstößlich geblieben wäre, hätten die Kinder immerhin die Möglichkeit gehabt, sich von ihren Eltern zu verabschieden. Zumindest aus sozialethischer Perspektive also hätten Großeltern gut daran getan, die Exklusivität ihrer Beziehung für einen Moment etwas zu lockern.

4.3.3.3.2 *Darstellung und Wirkung des Liebestods*

4.3.3.3.2.1 Rezeptionsästhetische Wirkkraft und Vorbildwirkung des Motivs

Die Schilderung des letzten Tags im Leben der Großeltern, der mit ihrem Doppelsuizid endet, entspringt wie gesagt der Vorstellung der Erzählerin, die dabei für einzelne Elemente auf gesichertes Wissen zurückgreifen kann. Das Schlusstableau jedoch zeichnet nicht sie selbst, sondern sie lässt das Buch mit einem Auszug aus der Polizeiakte enden, die zum Suizid der Großeltern erstellt wurde. Die alarmierten Beamten beschreiben, wie sie die beiden Verstorbenen vorgefunden haben:

> Sie lagen beide unter der Bettdecke, die Köpfe schauten heraus. Sie hielten einander an den Händen gefasst. Der Mann lag auf dem Rücken, er trug einen gestreiften Schlafanzug, mit der linken Hand hielt er die Hand seiner Frau. Die Frau lag auf der rechten Seite […]. Der linke Arm war ausgestreckt, sie hielt mit der linken Hand die Hand ihres Mannes. Die Frau war mit einem hellen Nachthemd bekleidet. (AE 183)

Obschon im nüchtern-additiven Stil des Polizeiberichts verfasst, tritt das Bild der beiden Toten eigentümlich vertraut daraus hervor.[354] Intuitiv appelliert es in spezifischer Weise an unser kulturelles Bildgedächtnis, wie die Assoziationen der Literaturkritik zeigen:

> Und dieser Selbstmord Hand in Hand ist es auch, der einen Großteil der Rührung ausmacht, die das Buch auslöst. Ein Liebestod? Tristan und Isolde und Romeo und Julia schieben sich augenblicklich in den Sinn. […] Der Doppelselbstmord der Großeltern speist sich auch aus dem romantischen Traum aller Sterbenden, die letzte Reise nicht allein antreten zu müssen.[355]

---

354 Insbesondere kontrastiert es die vorgängig anatomische Beschreibung der Körper: Die Polizisten „stellten sichere Anzeichen des Todes fest, es fanden sich Leichenflecken an den nach unten zeigenden Körperteilen, ausgesprochene Leichenstarre vorhanden, sie waren beide kalt. Verfärbung/Leichenflecken an der linken Hand der Dame, nach unterzeichnet. Als das Federbett von der Dame abgenommen wurde, sah man schwarze Zehen. Als das Federbett entfernt wurde, nahm die Verfärbung an den Füßen plötzlich zu. Es war im Übrigen kalt im Schlafzimmer. Beide hatten nach unten zeigende Leichenflecken in der Bauchgegend“ (AE 183).

355 Sojitrawalla, Liebe. Auch für Ursula März ist es „ein sehr berührendes Buch (März, Nachlassverwaltung).

Diese motivgeschichtlichen Assoziationen zeigen, wie tief der Liebestod im kulturellen Bildrepertoire verankert ist und sich intuitiv abrufen lässt, um ein solches Hand-in-Hand-Sterben positiv-sinnstiftend einzuordnen. Neben der Art und Weise ihres Sterbens wird die Liebestoddimension durch ein weiteres Dokument aufgerufen, auf das die Erzählerin Zugriff hat. Die Großmutter hatte dem oben zitierten Abschiedsbrief ihres Gatten nämlich eine Post-it-Notiz beigefügt: „‚Wir haben zusammen gelebt, wir sterben zusammen. Wir haben euch sehr geliebt. Mami.' Sie schreibt es auf Ungarisch, es klingt wie ein Gedicht: ‚Együtt éltünk. Együtt megyünk. Szerettünk titeket nagyon. Mami.'" (AE 175)[356] Nicht nur der Klang der Worte weckt Assoziationen zur Dichtung, auch ihr Inhalt: „Amour et *mort*, amour mortel: si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures".[357] Die kurze Zeile der Großmutter reicht aus, um den Kosmos des uns so vertrauten Motivs zu erschließen und die Unbedingtheit einer Liebe wie die von Tristan und Isolde oder Romeo und Julia zu evozieren. Diese rezeptionsästhetische Wirkkraft des Motivs reflektiert die Erzählerin im dokumentarisch-biografischen Strang anhand einer alltäglichen Szene: Sie erinnert sich, wie sie am Abend des Doppelsuizids mit Freund*innen zu Abend gegessen hat. Beiläufig, ohne Kenntnis davon zu haben, dass die Großeltern sich in diesem Moment tatsächlich töteten, habe sie erwähnt, dass ihr Großvater sterbenskrank sei und die Großmutter „nicht einen Tag ohne ihn leben" wolle: „Sie wollen sich zusammen umbringen." Kaum habe sie dies ausgesprochen, habe sie bereut, etwas so Privates geäußert zu haben. Doch „ich merkte, wie das Thema die anderen faszinierte. Wie alle aufhorchten und nachfragten. Wie es sozusagen ein gutes Partythema war." (AE 155) Sie habe sich damit zu beruhigen versucht, dass das ja noch gar nicht feststehe und das Leben ihrer Großeltern nicht auf diese Weise enden müsse: „Es war nur eine Geschichte, eine gute Geschichte. Das sagte ich mir." (AE 155)

Eine gute Geschichte. Eine solche dürfte auch die Großmutter in ihrer Suizidabsicht bestärkt haben. Wiederum im dokumentarischen Teil nämlich schildert die Erzählerin, wie ihre Cousine die Großeltern am Vortag des Suizids besucht hatte. Die Großmutter habe dabei zweimal die Arie „Isoldes Liebestod" aus Wagners *Tristan und Isolde* abgespielt:

356 In ihrer Besprechung für den *Deutschlandfunk* zieht Shirin Sojitrawalla eine Parallele zwischen der Post-it-Notiz der Großmutter und dem Sterbemotiv von André und Dorine Gorz, indem sie den Schlussparagrafen von dessen in Kap. 4.1 besprochenen *Lettre à D.* zitiert (vgl. Sojitrawalla, Buch der Woche).

357 De Rougemont, L'Amour, 15 (Hervh. i. Orig.).

> „Kennst du die Geschichte von Tristan und Isolde?“, fragte meine Großmutter, die Musik leiser drehend. Meine Kusine schüttelte den Kopf, „nein“. Und dann erzählte ihr meine Großmutter den Hergang der Tragödie. Wie Tristan starb, und Isolde ihn so liebte, und ihn ansieht, im Tod, wie sie neben der Leiche des Geliebten steht. Und Freude empfindet, Freude! Isolde singt: „Mild und leise, wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet, seht ihr's Freunde? Seht ihr's nicht? Immer lichter, wie er leuchtet, stern-umstrahlet hoch sich hebt?“ Meine Großmutter macht wieder leiser. Isolde will nicht alleine leben, erklärt sie meiner Kusine, so sehr liebt sie ihren Tristan. […] „Ertrinken – versinken – unbewusst – höchste Lust“, singt Isolde. „Sie folgt ihm in den Tod“, sagt meine Großmutter. „Hörst du, jetzt hat das Gift gewirkt, hörst du wie schön, jetzt ist sie tot.“ […] Aber nachdem der letzte Takt zum zweiten Mal verklungen ist, knipst meine Großmutter die Lautsprecher aus und sagt munter „Komm, wir spielen Karten. Vom letzten Mal stets zwei zu eins für mich.“ (AE 143f.)

Kaum deutlicher könnte die Vorbildwirkung des Motivs zum Ausdruck kommen, denn die Großmutter stellt sich nachdrücklich in die Tradition Isoldes.[358] Dies gibt ihr Sicherheit, erscheint sie am Vortag des Suizids doch geradezu heiter – eine Stimmung, wie Julius sie in Friedrich Schlegels *Lucinde* für den Fall eines dereinstigen Liebestods mit der Titelheldin imaginiert:

> Darum würde ich auch, wenn es mir Zeit schiene, eben so froh und eben so leicht eine Tasse Kirschlorbeerwasser mit dir ausleeren, wie das letzte Glas Champagner, was wir zusammen tranken. Ich weiß, auch du würdest mich nicht überleben wollen, du würdest dem voreiligen Gemahle auch im Sarge folgen. (SL 17)

Und diese Heiterkeit ist es auch, die den Grundton von Adorjáns Buchs ausmacht, wie auch die Kritik wiederholt festhält:

> Dabei zeichnet das Buch aus, was auch die Journalistin Adorján auszeichnet: zu aller erst (sic) ein ganz eigener Ton, der nüchterne Genauigkeit mit ironischem Witz verbindet. Denn bei aller Traurigkeit des Sujets bricht die Autorin ihre Erzählung immer wieder mit ironischen Einsprengseln und heiteren Kommentaren, sodass der Text eine beinahe fröhliche Note bekommt.[359]

---

358 Wie sehr sie ihren Tod in der Tradition berühmter Liebestode sah, wird auch durch die Nennung von Arthur Koestler angedeutet, wenn der Text nahegelegt, dass sie um sein Ende gewusst haben dürfte: „Ein anderer, der es getan hat […], ist der ungarische Journalist und Schriftsteller Arthur Koestler, meine Großmutter hatte seine Bücher sehr gern. 1983 nahm er sich mit seiner Frau das Leben, ungarische Juden, ein Ehepaar.“ (AE 89) Koestlers Suizid galt „lange als Vorbild für Paare, die ebenfalls diesen Ausweg wählten“ (Herbert Csef: Doppelsuizide von Paaren nach langer Ehe. Verzweiflungstaten oder Selbstbestimmung bei unheilbaren Krankheiten?, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik* 2016 (1), S. 1–10, hier 1).

359 Sojitrawalla, Buch der Woche. Auch Ursula März ortet die Besonderheit des Textes in seinem Stil, namentlich in seiner „Mischung aus journalistischer, moderner, mitunter

Tatsächlich konfrontiert die Erzählerin immer wieder das Tragische mit dem Alltäglich-Banalen,[360] und zwar gerade auch bei ihrer Vorstellung vom Tag des Suizids, die nun eingehender betrachtet werden soll.

4.3.3.3.2.2 Von Bachs Pathos zur Parodie Mendelsons – imaginierte Stunden vor dem Liebestod

In der Vorstellung der Erzählerin vom letzten Tag ihrer Großeltern ist die Musik, die die beiden liebten, ein wesentliches Element. Am Morgen untermalt sie deren ersten Gespräche mit Johann Sebastian Bachs *a-Moll-Violinkonzert*. Dieses passt in die behagliche morgendliche Szene in dem „gemütlich[en]" Haus, wirkt es doch besonnen, leicht und unaufgeregt, es erscheint „als Inbegriff von Sammlung. Hier sticht nichts hervor, drängt sich nichts auf."[361] Von einer leichten Anspannung abgesehen (vgl. AE 19) gehen die Großeltern ihrem Tod in der Vorstellung der Erzählerin ruhig entgegen. Danach lässt Sie im Radio Bachs *Doppelkonzert für zwei Violinen in d-Moll* erklingen, dem der Großvater ruhig lauscht. Zunächst den zweiten Satz, der sich mit seinem „eher ‚stillen' Charakter"[362] nahtlos an das *a-moll-Konzert* anfügt. Anschließend folgt der dritte Satz, der nun plötzlich „von außerordentlicher Dramatik" und „leidenschaftliche[m] Gestus" ist, er endet „aufgewühlt" und erregt.[363] Diese aufkeimende Dramatik wird aber gleich wieder gebrochen:

> „Det var dobbetkoncerten af Johann Sebastian Bach, spillet af David Oistrakh og Yehudi Menuhin", sagt der Sprecher im Radio auf Dänisch. „Nu kommet et stykke af György Ligeti." „György", verbessert ihn mein Großvater, er spricht es als eine Silbe aus, mit weichem Dj an Anfang und Ende. „Ligeti György." Einen tiefen Zug vom Zigarillo nehmend, schüttelt er den Kopf, würden die Dänen das denn nie lernen? (AE 21f.)

Der Bruch erfolgt einerseits dadurch, dass der Großvater sich nach Ende des Stücks in humorvoll anmutender Weise über die Aussprache des Moderators mokiert, andererseits über die Abfolge der Musikstücke: Bach und Ligeti

---

zeitgeisthafter, mitunter ironischer Saloppheit und ganz leichter Distinguiertheit." (März, Nachlassverwaltung).

360 So bereits beim Texteinstieg: „Am 13. Oktober 1991 brachten meine Großeltern sich um. Es war ein Sonntag. Eigentlich nicht der ideale Wochentag für Selbstmorde. An Sonntagen rufen Verwandte an, Bekannte wollen vorbeikommen, um gemeinsam mit dem Hund spazieren zu gehen, ein Montag zum Beispiel erschiene mir viel geeigneter. Aber gut, es war Sonntag" (AE 7).

361 Martin Geck: *Bach: Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 628.

362 Ebd., 629f. Albert Schweitzer sprach von „wunderbarem Frieden", Steglich vom „Durchblick in die lebendige Stille des Seinsgrundes" (ebd. 629).

363 Ebd., 630.

unterscheiden sich fundamental in ihrer Auseinandersetzung mit dem Tod. Bachs Werk zeichnet sich immer wieder durch eine christlich-eschatologische Todesvorstellung und -sehnsucht aus.[364] Einen ganz anderen Ton schlägt Ligeti in einem seiner Schlüsselwerke an, dessen Kernthema der Tod ist: die Oper *Le Grand Macabre*, die auf Michel de Ghelderodes Drama *La Balade du Grand Macabre* (1934) basiert. Ligeti geht es wie Bach darum, dem Tod den Schrecken zu nehmen, doch tut er dies nicht in dessen pathetischem Gestus, vielmehr „pendelt das Werk zwischen Parodie und bedrohlichem Ernst" und „ironisiert auf diese Weise die menschliche Todesfurcht".[365] Grundthema der Oper, in der das Liebespaar mit den Ironie signalisierenden Namen Amando und Amanda den vermeintlichen Weltuntergang verschläft, ist Ligeti zufolge „die Aufhebung der Angst durch Verfremdung. […] Man könne Angst nur durch Verfremdung besiegen, indem man sehr ernste Dinge lächerlich macht. Ironische Distanz zu den Dingen zu halten, sei sehr wichtig".[366] Freilich ist Adorjáns Werk weit entfernt von der Absurdität der Ligeti-Oper. Die Erzählerin pendelt aber bei der Darstellung des großelterlichen Suizids ebenfalls zwischen Ironie und Ernst, verbindet wie Ligeti „das Komische mit dem Tragischen".[367] Wenn sie in ihrer Vorstellung eines seiner Stücke spielt, lässt sich dies als Metakommentar des Werks lesen, dem Tragischen mit Humor zu begegnen, um es zu bewältigen. Einerseits als Strategie für ihren eigenen Umgang mit dem Doppelsuizid, andererseits wird sie damit dem Wesen ihres Großvaters gerecht: Im dokumentarischen Strang berichtet sie, wie die Großeltern Ende der 70er oder Anfang der 80er Jahre gemeinsam das KZ Mauthausen besucht hätten, wo der Großvater interniert war. Als sie zurückkehrten, habe er nur einen Satz gesagt: „Mit dem Auto hinzukommen, ist viel angenehmer als zu Fuß." (AE 125)

Auch die Liebe der Großeltern gestaltet die Erzählerin ironisch über die Musik. In ihren letzten Lebensstunden macht sich die Großmutter in der Küche zu schaffen, während der Großvater sich am Klavier im Wohnzimmer an Frédéric Chopins *Nocturne in c-moll* versucht (vgl. AE 57f.) Mit der Wahl des Stücks baut die Erzählerin wiederum Dramatik auf, denn das „auch für Chopins Verhältnisse emotional sehr dichte Thema klingt wie ein erhabener Gesang,

364 Etwa *Komm, süßer Tod*, oder *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, in der es heißt: „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder, Komm und führe mich nur fort; Löse meines Schiffleins Ruder, / Bringe mich an sichern Port! Es mag, wer da will, dich scheuen, Du kannst mich vielmehr erfreuen; Denn durch dich komm ich herein Zu dem schönsten Jesulein."

365 Nimczik, Ligeti, 334.

366 Auch bei Ligeti schmiegt sich die Musik „an szenische Begebenheiten an oder kommentiert sie gleichsam ironisch". Vielfach übernimmt sie „die Funktion zu ironisieren, zu persiflieren, zu parodieren, zu travestieren." (Floros, Ligeti, 136f. u. 149).

367 Floros, Ligeti, 155.

der von Ernst, echtem Pathos und tragischer Majestät erfüllt ist".[368] Nachdem der Großvater jedoch „gerade zum vierten Mal über denselben Lauf" stolpert, ruft ihm die Großmutter zu, er möge doch bitte weiterfahren – „Das kennen wir schon" –, und aus „dem Wohnzimmer donnern auf einmal die Akkorde des Hochzeitsmarsches von Mendelssohn Bartholdy, forte-fortissimo". Auf diese humorvoll-ironische Liebeserklärung des Großvaters ruft die Großmutter ein heiteres „Wir Sie auch" (AE 58). Über ein musikalisches Element gestaltet die Erzählerin auch den Umstand, wie sehr sie die Liebe ihrer Großeltern als *gegenseitige* erkennt. Bislang war die Rede ja hauptsächlich von der Liebe und Bedürftigkeit seitens der Großmutter, doch suggeriert der Text eine ebenso starke Abhängigkeit des Großvaters von seiner Frau: In der Vorstellung der Erzählerin liegen auf dem Tafelklavier des Paars Notenhefte „ordentlich aufeinandergestapelt, ‚Diabelli zu vier Händen' liegt ganz oben" (AE 40). Die prominente Lage der Diabelli-Noten wird am Textende wiederholt, wenn die Erzählerin die Großeltern zwei Tage nach dem Suizid – als sie ahnt, dass etwas nicht stimmt – anruft und sich vorstellt, wie das Klingeln in den verschiedenen Zimmern zu hören ist: „Im Esszimmer, wo die Diabell-Noten ganz oben auf dem Tafelklavier lagen. In ihrem Schlafzimmer." (AE 180) Weshalb könnte die Lage so wichtig sein, dass sie zwei Mal erwähnt wird? Weil der Großvater, der das Tafelklavier hauptsächlich nutzte, die *vierhändigen* Stücke selbstredend nicht allein spielen konnte. Er brauchte eine zweite Person dazu. Und dass es sich bei dieser Person um die Großmutter handelte und er damit ebenso sehr auf ihre Unterstützung angewiesen war, wie sie auf die seine, ist nicht nur intuitiv naheliegend, sondern wird in der Vorstellung der Erzählerin nachdrücklich gestaltet, wenn dem Großvater der Notenstapel auf den Boden fällt: Die Großmutter eilt, aufgeschreckt von dem lauten Knall, zu ihm ins Wohnzimmer und „legt die Noten zurück auf das Tafelklavier", während er daneben steht, selbst zu keiner Reaktion fähig (AE 56).

Ihre Liebe wird in der Vorstellung der Erzählerin auch an einer anderen Stelle durch Musik gestaltet. Die Großmutter macht im Garten die Rosen winterfertig, denen ihre „größte Liebe gilt" (AE 110). Als „sie über die Terrasse läuft, hört sie Musik aus dem Haus kommen und bleibt stehen. Das Schumann-Klavierkonzert, sie liebt es sehr." (AE 111) Um dem Großvater zu bedeuten, er solle die Musik lauter stellen, geht sie zum Wohnzimmerfenster, durch das sie ihn erblickt:

368 Ein „sehr expressives und dichtes Stück mit dramatischen Konturen" (Tadeusz A. Zieliński: *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Lübbe 1999, S. 683).

> Er sitzt auf dem Sofa und sieht nicht hoch. Sie klopft und ruft seinen Namen. Keine Reaktion. Auf einmal fällt ihr auf, wie dünn er ist. Sein Kopf wirkt viel zu groß auf seinen schmalen Schultern, fast wie ein Kind sieht er aus. Ein alt gewordenes dünnes Kind mit eingefallenen Wangen, weißem Schnurrbart und Brille. Es macht sie traurig, ihn zu sehen. Es rührt sie auch. Das ist der Mann, mit dem sie alt geworden ist. Ihr Mann. Ihr Leben. (AE 111f.)

Diese rührende Szene ist nicht nur bedeutsam für die Liebe der Großeltern, sondern auch für ihren Tod. Denn der Großvater ist in dem Moment dabei, das Sterbemittel vorzubereiten. Untermalt wird die Szene durch den „dritte[n] Satz des Schumann-Klavierkonzerts a-Moll, Allegro vivace" (AE 120). Durch das Konzert wird zum einen *thematisch* Nachdruck auf die Liebe und Treue der Großeltern gelegt: „Tenor des Werks ist die Sehnsucht und das Glück zweier liebender Menschen, von Schumann selbst in seinem Kampf um Clara erlebt".[369] Das Thema der „Gattentreue" war denn auch „entschiedenes Anliegen" des Konzerts mit seinem „sehnsuchtsvolle[n] Hauptthema", mit dem „Sieg der Liebe" am Schluss des zweiten Satzes.[370] Da in der Vorstellung der Erzählerin der Schlusssatz läuft, ist Schumanns Werk prätextuell auch wegen seines *musikalischen Finales* relevant: Das „schwungvolle Rondo voll kämpferischen Elans", das „in der ausgedehnten Coda […] zu übersprudelnder Siegesgewissheit und Jubel gesteigert wird" und das Werk beendet.[371] Gerade der Schluss von Schumanns Klavierkonzert ist sehr romantisch:

> Keine Epoche hat dem Abschied mehr Aufmerksamkeit geschenkt als die Romantik. Keine Epoche hat gerade der sterbenden, dem Ende sich zuneigenden Zeit schönere und betörendere Gedanken entlockt. Dieser Ton der Wehmut geht durch das ganze Konzert, von den Anfangstakten des Themas im ersten Satz bis hin zur Coda des Finale. Abschiednehmen hängt mit Erinnerung an Gewesenes und Gewordenes zusammen. Auch in der Coda ist dieses Angedenken wirksam. […] In den nachschlagenden Oktaven steckt ein unbeugsamer Wille zum Schluss.[372]

---

369 Die Wichtigkeit von Schumanns Biografie für sein Werk wird in der Forschung immer wieder betont: „We cannot fully understand Schumann's songs unless we are aware of the passion that tied him to his beloved Clara." (Anthony Burton (Hg.): *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*, London: Associated Board of the Royal Schools of Music 2002, S. 4). „Leben und Werk bei Schumann zusammen zu betrachten. Ausschließlich werkimmanente Analyse reicht nicht aus." (Helmut Loos: *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2010 (Neue Musikportraits, Bd. 7), S. 15).

370 Renate Bormann: Robert Schumann 1810–1856, in: Hansjürgen Schaefer (Hg.)*: Konzertbuch Orchestermusik. P–Z*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974, S. 288–321, hier 314f.

371 Ebd., 315f.

372 August Gerstmeier: Robert Schumann. Klavierkonzert a-Moll op. 54, München: Wilhelm Fink 1986 (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte, Heft 42), S. 37f. Der Komponist und Musikwissenschaftler Donald Francis Tovey adelt den Schluss

Einen ‚unbeugsamen Willen zum Schluss' haben auch die Großeltern gezeigt, und indem die Erzählerin mit Schumanns Klavierkonzert das Vorbereiten des Sterbemittels untermalt, kann auch ihr gemeinsamer Tod als „Sieg der Liebe", als der „krönende" und letztlich „leichte" Abschluss ihres Lebens gedeutet werden. Damit wird erkennbar, wie sehr in der Vorstellung der Erzählerin eine tröstende Funktion des Liebestodes wirksam ist, den sie als das stimmige, bewusst gestaltete Lebensende ihrer Großeltern anerkennt. So auch durch das allerletzte musikalische Werk, das die beiden hören und aus dem uns ein Hauch urromantischer Todessehnsucht anweht. Es ist eines der „Lieblingswerke" der Großmutter, nämlich „‚Hunyadi László' von Ferenc Erkel, eine sehr ungarische, sehr spätromantische Oper. ‚Telj-múlj, nagy idö / Ez, mit ma lelkünk úgy remél', singt der Chor aus den Lautsprechern – ‚Vergehe, Zeit, große Zeit / das ist es, wonach unsere Seelen sich heute sehnen.'" (AE 160)

Am Ende des Texts folgt schließlich der Akt des Doppelsuizids der Großeltern, den sie durch Einnahme der aufgelösten Medikamente begehen. In der Vorstellung der Erzählerin steht zunächst aber eine aktive Sterbehilfeleistung zur Option: Um einen sichereren Tod zu gewährleisten, überlegen sich die beiden, ob die Großmutter dem Großvater das Mittel injizieren und sich anschließend selbst töten soll. Doch ließen sie wieder davon ab. In ihrer Vorstellung stützt sich die Erzählerin vermutlich auf den im Polizeibericht festgehaltenen Umstand, dass „auf dem Nachttisch der Frau […] eine Spritze in einem Becher gefunden [wurde]. […] Die Spritze war leer, es war eine Schutzhülle auf die Kanüle gesteckt" (AE 184). Der Grund, aus dem die aktive Sterbehilfeleistung unterblieb, lässt sich jedoch nicht mehr eruieren. Dies gibt der Erzählerin noch einmal die Möglichkeit, in ihrer Imagination die unbedingte Liebe zum Ausdruck zu bringen, die nicht einen einzigen Moment der Trennung duldete: In der Vorstellung der Erzählerin unterlässt die Großmutter die aktive Sterbehilfeleistung aus Angst davor, dass ihr Mann dadurch zu schnell sterben und sie alleine zurücklassen würde. Auch der Moment des Sterbens spielt sich in der Vorstellung der Erzählerin in anrührender Weise ab. Nach der Einnahme des Mittels sitzen die Großeltern nebeneinander im Bett: „‚Pista?' Sie nimmt seine Hand. Er möchte sie anschauen, aber er ist so müde auf einmal. So müde. ‚Ich danke Ihnen.' Er fühlt, wie sie seine Hand drückt. ‚Nein', sagt er. ‚Ich danke Ihnen.' Es wird dunkel. Sie schließt die Augen." (AE 178) Danach folgt der erwähnte Polizeibericht, der beschreibt, wie die Beamten die toten Liebenden Hand in Hand vorfanden. Doch bildet dieses *tableau mort* nicht

---

des Schumann-Konzerts geradezu: „Never has a long and voluble peroration been more masterly in itsist proportions and more perfectly in character with the great whole which it crowns with so light a touch." (Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis. Vol. 3: Concertos*, London: Oxford University Press 1972, S. 151).

den eigentlichen Schluss des Textes, sondern er endet mit einem Kommentar der Erzählerin zur Polizeiakte: „Das letzte Blatt in der Akte, die die dänische Polizei über den Selbstmord meiner Großeltern angelegt hat und die in Helsingör archiviert wird, ist die Rechnung des Schlossers, der die Tür geöffnet hat. 297,02 Kronen hat es gekostet." (AE 185) Diese zutiefst banale Information zum Suizid ihrer Großeltern bildet den Nachklang des Textes. So sehr die Erzählerin dem Liebestod in ihrer Vorstellung Raum gibt, was bis zur musikalischen Evokation romantischer Todessehnsucht reicht, so sehr erdet sie ihn auch wieder, indem sie ihn bis zuletzt an das Alltägliche bindet und ihn mit dem Banalen konfrontiert.

4.3.3.4 Fazit

In Johanna Adorjáns *Eine exklusive Liebe* spürt die Erzählerin dem Doppelsuizid ihrer Großeltern nach. Deren ungarisch-jüdische Herkunft und die dadurch bedingten Exklusions- und Gewalterfahrungen haben dazu beigetragen, dass ihre Liebe zu einer radikal *exklusiven* wurde. In der Paarbeziehung fanden die Großeltern Schutz und Stabilität, wie es das romantische Liebeskonzept vorsieht. Doch besteht die Kehrseite im permanent drohenden Verlust des/der anderen. Diese Angst erlebte besonders die Großmutter sehr ausgeprägt. Es war ihre *idée fixe*, dass einzig ihr Mann sie lieben würde und sie nicht ohne ihn leben könne, und so zog seine schwere Erkrankung auch ihren Tod nach sich. Zwar bringt die Erzählerin hier auch wichtige kritische Aspekte an: Zum einen wirft sie die Frage auf, ob die *idée fixe* womöglich Ausdruck einer problematischen (womöglich narzisstischen) Persönlichkeitsstruktur der Großmutter war, was zum Nachdenken darüber anregt, ob dem durch das Gespräch mit ihren Kindern und/oder professioneller Hilfe hätte begegnet werden können, um eine Alternative zum Suizid zu finden. Damit zusammenhängend führt sie die Kritik an, dass die Großeltern die Angehörigen nicht über den Suizid informierten und sie in schmerzhafter Weise vor den Kopf stießen, worin das sozialethische Argument anklingt, dass ein Suizid möglichst keine negativen Konsequenzen auf das Umfeld haben sollte. Doch insgesamt erscheint das Sterben der Großeltern deutlich als ethisch legitim: allem voran durch das Liebestodmotiv, das wesentlich dazu beiträgt, dass die Rezipierenden den Suizid in anrührender und positiv-sinnstiftender Weise einordnen können. Verstehen wir die *idée fixe* der Großmutter in ihrer musikalischen Bedeutung als *die* leitmotivische Konstante in einem von Brüchen gezeichneten Leben, erscheint ihr Suizid auch nicht als Akt momentaner Verzweiflung über den bevorstehenden Tod ihres Mannes, sondern vielmehr als das Ende, das ihrer Geschichte längst eingeschrieben war und es ihr ermöglichte, friedlich zu sterben. Dies wird besonders dadurch deutlich, dass sich die Großmutter als Isolde imaginiert und dabei geradezu heiter wirkt. Zu dieser Stimmigkeit trägt wesentlich auch der

wechselseitige Einsatz tragischer und komischer Elemente bei. Der Text gibt uns dadurch zu verstehen, dass Bestürzung fehl am Platz wäre angesichts einer Tat, die so wohlerwogen wie begründet war und es den Großeltern erlaubte, heiter in den Tod zu gehen – worin auch die Hinterbliebenen Trost finden können. Denn auch hierin kommt der Denkfigur des Liebestodes Bedeutung zu: Indem die Erzählerin das Lebensende ihrer Großeltern in einem heiteren Ton vermittelt, es als stimmig imaginiert und dabei den Aspekt des Liebestodes starkmacht, wird erkennbar, welche tröstende Funktion er auch für sie selbst hat. Von besonderer diskursiver Relevanz ist schließlich die Begründung des Arztes Knud, weshalb er ihnen trotz anfänglicher Ablehnung zu einem sicheren Tod verhelfen wollte. Er begründet dies damit, dass er den unbedingten Willen des Paars erkannte, einen vor langer Zeit geschlossenen Suizidpakt zu erfüllen. Konkret zu seinem Entscheid veranlasst ihn die Vorstellung, dass der Suizid nicht wie geplant verlaufen und eine/n der beiden allein zurücklassen könnte – was er als „unerträglich" empfindet. Ihm ist das existenzielle Leiden, das dem/der Überlebenden drohen würde, also intersubjektiv zugänglich, und er anerkennt es als legitimen Grund, ihnen Hilfe beim Sterben zu leisten. Damit lässt sich der Text als Kommentar lesen, dass auch Menschen, die aufgrund eines existenziellen Leidens fest zum Suizid entschlossen sind, professionelle Hilfe geleistet werden sollte, um sie keinem Risiko auszusetzen. Idealerweise jedoch nicht, so lässt sich durch die kritischen Anmerkungen der Erzählerin ergänzen, ohne dass die Sterbewilligen vorgängig über Ängste und Nöte mit vertrauten und/oder dafür geschulten Menschen gesprochen haben, um nach Möglichkeit doch eine Alternative zum Suizid zu finden.

4.4 Der Liebestod als Verkaufsschlager

4.4.1 *Liebestod im Sonderangebot – Vincent Gerbers* SuissID (*2016*)

Im Jahr 2016 publizierten die Westschweizer Filmemacherin Elena Avdija und der ebenfalls aus der Romandie stammende Autor und Literaturkritiker Jean-François Thomas eine programmatische Kurzgeschichtensammlung: *Futurs insolites. Laboratoire d'anticipation helvétique*. Der Anthologie liegt, so das Vorwort, „l'idée d'une thématique" zugrunde: „celle de la Suisse comme laboratoire d'imagination et de pensée futuriste". Im Genre der Science-Fiction würden die Texte „toute la société helvétique" befragen, „les règles politiques, sociales, économiques" – kurz: „l'espace dans lequel nous vivons".[373] Angesichts dieser konzeptuellen Offenheit und des von Avdija und Thomas hervorgehobenen

373 Elena Avdija u. Jean-François Thomas: Préface, in: Dies. (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 8–12, hier 9f.

Umstands, dass eine der „richesses de cette anthologie“ in der „diversité des textes sélectionnés“ bestünde, verblüfft ein quantitativer Befund: Von den vierzehn Geschichten widmen sich nicht weniger als drei der Sterbehilfe. Diese scheint demnach von Autor*innen wie auch Herausgebenden als besonders dringliches und für die helvetische Gesellschaft charakteristisches Thema bewertet zu werden, ja, sie hat sich letzteren offenbar geradezu aufgedrängt: „Un thème problématique s'est cependant vu privilégié, la Suisse destination touristique de la mort.“[374] Einer der drei Sterbehilfe-Texte verhandelt unter anderem das Liebestodmotiv und soll daher in diesem Kapitel genauer betrachtet werden: Vincent Gerbers *SuissID*.[375] Ehe ich mit der Textanalyse beginne, möchte ich ein paar wenige theoretische Anmerkungen zur Gattung der Science-Fiction (SF) machen.

4.4.1.1 Science-Fiction: Eine Mini-Einführung

Im Genre der SF wird eine Welt entworfen, die sich von der realen der Autor*innen und Lesenden unterscheidet.[376] Gekennzeichnet ist sie durch die Anwesenheit mindestens eines Novums – also einer ‚Neuheit' oder „cognitive innovation“ –, das in der Geschichte „hegemonic“ ist, also „so central and significant that it determines the whole narrative logic – or at least the overriding logic“.[377] Häufig ist die alternative Realität antizipierend in der Zukunft angesiedelt.[378] Sie steht aber in erkennbarer Beziehung zur realen, „since it can be gauged and understood only as the empirical reality modified in such-and-such ways.“[379] Die antizipierende SF – mit der wir es in Gerbers Text zu tun haben werden – extrapoliert „significant and salient aspects“ aus der realen Gegenwart in die Zukunft, um den Leser*innen durch das Mittel des „cognitive estrangement“ einen „shocking and distancing mirror“ vorzuhalten,[380] der ihnen neue Perspektiven auf die eigene Welt und ihre „tendencies in the social practice or human relationships“ geben soll.[381] Auch die Anthologie von Avdija und Thomas möchte wie gezeigt durch das Mittel eines „laboratoire d'imagination et de pensée futuriste“ das Wesen der gegenwärtigen Schweiz

374 Avdija u. Thomas: Préface, 11.
375 Vincent Gerber: SuissID, in: Elena Avdija u. Jean-François Thomas (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 62–73, im Text zitiert mit Abkürzung GV und Seitenangaben in Klammern.
376 Darko Suvin: *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, Oxford: P. Lang 2016, S. 80.
377 Ebd., 98.
378 Ebd., 95.
379 Ebd., 88.
380 Ebd., 20.
381 Ebd., 92.

ergründen.[382] Im Nachwort greift der Literaturwissenschaftler Marc Atallah dafür ebenfalls die Spiegel-Metapher auf: „La nature humaine est malléable, et c'est pourquoi il nous faut des *laboratoires – des miroirs narratifs* – […] qui nous permettent de nous regarder avec lucidité."[383]

Sehen wir uns nun genauer an, in welcher Weise Gerber die Schweizer Suizidhilfepraxis in die Zukunft extrapoliert, in der auch das Liebestodmotiv – wenngleich auf textuell nur sehr wenig Raum – einen bedeutsamen Aspekt bildet.

4.4.1.2 Der assistierte Suizid als neoliberales Geschäftsmodell

Der Einstieg in Gerbers *SuissID* soll zunächst für sich sprechen: „Agence SuissID bonjour! Enchanté Monsieur Lampin. Oui, bien sûr. Une date de préférence? Jeudi prochain, attendez, je consulte le registre … Oui, il nous reste de la place, 13h30 ou 15h30. 15h30, parfait. Oh, en général, il faut compter une bonne heure. Très bien. […]'" (GS 63) Es wird noch einen Moment dauern, ehe die Leser*innen realisieren, dass es hier nicht um die Vereinbarung eines Friseur- oder Massagetermins geht, sondern dass ein Mensch dabei ist, Maßnahmen für seinen Suizid einzuleiten. Denn bei der titelgebenden „Agence SuissID" handelt es sich um ein fiktives Schweizer Sterbehilfeunternehmen, dessen Aktivitäten in zwei alternierenden Erzählsträngen verhandelt werden: Im ersten, dessen Anfang ich soeben zitiert habe, folgen wir mehreren Telefonaten zwischen einem*r anonym bleibenden SuissID-Mitarbeiter*in und dem Sterbewilligen Paul Lampin,[384] wodurch wir Einblick in das unternehmerische Tagesgeschäft erhalten. Der zweite besteht aus einem Radiointerview, in dem der SuissID-Gründer und -Geschäftsführer Philippe Bochart von einem namenlosen Moderator befragt wird und Ausführungen zur Geschichte, den Aktivitäten und strategischen Zielen des Unternehmens macht.

Den Eindruck einer alltäglichen Dienstleistung erwecken die offenbar unkomplizierte Verfügbarkeit sowie der salopp-informelle Tonfall des*r SuissID-Mitarbeiter*in. Der Dienstleistungscharakter wird noch deutlicher, wenn diese*r direkt anschließend – und noch immer in Unkenntnis der Lesenden über das Tätigkeitsfeld der Firma – zur Erfragung der gewünschten Modalitäten übergeht: „Avez-vous déjà décidé quelle méthode vous souhaitez utiliser?" (GS 63) Die Frage wird sich bald als Ausdruck eines diversifizierten

382 Avdija u. Thomas, Préface, 9f.

383 Marc Atallah: Terminer pour mieux (re)commencer. Postface, in: Elena Avdija u. Jean-François Thomas (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 360–371, hier 371 (Hervh. i. Orig.).

384 Ausgenommen ein firmeninternes Telefonat, in dem der*die Mitarbeiter*in den Leuten von der „Patrouille" Monsieur Lampins Adresse mitteilt, wo sie ihm beim Suizid assistieren sollen (vgl. GS 69f.).

Suizid-Dienstleistungsangebots erweisen, begleitet die SuissID die Sterbewilligen doch nicht gleichsam ‚traditionell' mit einer ‚standardisierten' Methode – im Falle der realen Organisationen die Einnahme von Natrium-Pentobarbital –, sondern wartet mit einem aus zahlreichen Suizidmethoden bestehenden „catalogue" (GS 65) auf, aus dem die Kund*innen entsprechend ihren Bedürfnissen und finanziellen Möglichkeiten wählen können, wie die telefonische Beratung über die Methoden zeigt: „La moins douloureuse, entendu. Je peux vous proposer le gaz, absolument indolore – et vous pouvez profiter de notre promotion, certaines de nos bonbonnes sont en réduction ce mois-ci." (GS 63) / „Quelque chose de moins cher? […] Alors, dans les bas prix, nous pourrions vous proposer le pont, la corde, l'injection ou encore la section de l'artère." (GS 65)

Durch die leichte Verfügbarkeit sowie die Thematisierung finanzieller Aspekte lässt sich bereits an dieser Stelle erahnen, was im weiteren Textverlauf überdeutlich wird: Gerbers Kurzgeschichte führt die Entwicklung einer Schweizer Sterbehilfepraxis vor, die zum rein kommerziell orientierten Geschäftsmodell geworden ist, und zwar zu einem äußerst lukrativen, denn „la réussite de SuissID a été fulgurante" (GS 68), ihr „succès ne cesse d'étonner" (GS 64). Auf die Frage des Radiomoderators, ob Bochart einen derartigen Erfolg erwartet habe – schließlich sei er „pionnier en matière" gewesen –, äußert der Firmenchef die Vermutung, dass „dans le cas de SuissID, le risque n'était pas si grand. Comme vous le savez, durant ces dernières années, la mort volontaire a été en constante évolution, jusqu'à devenir la plus grande cause de mortalité dans notre pays" – um sogleich in den unternehmerischen Duktus überzugehen: „Alors, je me suis dit: la demande est là! Il y a un marché, il y a du potentiel, pourquoi ne pas se lancer?" (GS 68) Der Anstieg der Suizidrate bis hin zum Suizid als häufigster Todesursache wird nicht in ihrer ethischen Dimension erfasst und problematisiert, sondern in Form eines einfachen Nachfrage-Angebot-Modells ökonomisiert – wo eine Nachfrage besteht, folgt konsequenterweise das Angebot. Ja, mehr noch: Die von Gerber dargestellte Schweizer Suizidhilfepraxis ist *sensu stricto* als neoliberal zu werten. Denn während bspw. die Soziale Marktwirtschaft eine „menschenwürdige" Wirtschaftsweise zumindest als Ziel ausweist und diese durch „einen starken und aktiven Staat" zu erreichen versucht, der eine „Rahmenordnung durch Gesetze und Verordnungen bereit[stellt]" und regulierend in Marktprozesse einzugreifen befähigt ist,[385] lehnen neoliberale Positionen[386] staatliche Eingriffe in

385 Wolfgang Cezanne: *Allgemeine Volkswirtschaftslehre. 6., überarbeitete Auflage*. München: Oldenburg 2005, S. 49.

386 Den Plural verwende ich, da „der Neoliberalismus eine durchaus heterogene internationale Strömung der Wirtschafts- und Gesellschaftstheorie dar[stellt], deren

die Wirtschaft bis auf eine, Ausnahme ab: die „Sicherung des marktwirtschaftlichen Prozesses".[387] Ihr Kernanliegen besteht in der Durchsetzung „einer unbeschränkten Marktgesellschaft, die von einer Herauslösung und Verselbständigung der Ökonomie gegenüber der Gesellschaft gekennzeichnet ist". Die uneingeschränkte Teilnahme privater Akteure am Wettbewerb und ihr freies Agieren – Freiheit meint im Neoliberalismus vor allem wirtschaftliche Freiheit[388] – sollen gewährleistet sein: „Aus neoliberaler Sicht ist es grundsätzlich problematisch, dass der Staat […] über Zwangsmittel verfügt, um in Marktprozesse einzugreifen". Daher ist das „Hauptangriffsziel […] ein handlungsfähiger sozialer Interventionsstaat, der die Macht hat, ein allgemeines Wohlfahrtsinteresse durchzusetzen",[389] denn ein solcher Staat „erscheint als Wachstumsbremse".[390]

In Gerbers Diegese sind der Staat oder andere regulierende Instanzen, die in der Sterbehilfe tätigen Unternehmen Leitplanken setzen würden – in diesem Falle ethische, gesetzliche oder rechtliche –, vollkommen absent. Dies wird sowohl inhaltlich als auch formal gestaltet: Inhaltlich dadurch, dass das für die SF charakteristische Novum offenkundig darin besteht, dass Art. 115 des schweizerischen Strafgesetzbuches, „Verleitung und Beihilfe zum Selbstmord", nicht mehr existiert: „Wer aus selbstsüchtigen Beweggründen jemanden zum Selbstmorde verleitet oder ihm dazu Hilfe leistet, wird, wenn der Selbstmord ausgeführt oder versucht wurde, mit Freiheitsstrafe bis zu fünf Jahren oder Geldstrafe bestraft" – wobei unter selbstsüchtigen Motiven ganz wesentlich finanzielle Vorteile zu verstehen sind. Damit fällt in Gerbers *antizipierter* Schweiz der einzige Gesetzesartikel weg, der die Suizidassistenz in der *realweltlichen* regelt, wodurch im literarischen Text eine entfesselte kompetitive Sterbehilfepraxis Raum greifen kann, in der einschlägige Unternehmen allein durch kommerzielle Interessen getrieben agieren und keinerlei staatliche und potenziell ‚geschäftsschädigende' ‚Freiheitsbeschränkung' zu befürchten haben. Dieser Entwicklung verleiht Gerber formal Nachdruck: Seine Geschichte ist vollständig mimetisch gestaltet, bis auf ein absolutes Minimum findet sich keinerlei Erzählerpräsenz, womit sie nicht mehr zum *narrativen* Modus gehört, sondern den *dramatischen* von Kurzgeschichten

verbindendes Ziel, eine zeitgemäße Legitimation für eine marktwirtschaftlich dominierte Gesellschaft zu entwerfen und durchsetzen, unter verschiedenen politischen und ökonomischen Bedingungen verfolgt wurde und wird" (Christoph Butterwegge: *Kritik des Neoliberalismus*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007, S. 23).

387 Ebd., 16 u. 32.

388 Vgl. ebd., 58ff.

389 Ebd., 67.

390 Ebd., 138.

des Hemingway'schen Typs nochmals zuspitzt.[391] Dieser radikal-dramatische Modus lässt sich als erzähltechnische Umsetzung der radikal-marktliberalen Sterbehilfepraxis verstehen: Bei einem*r Erzähler*in handelt es sich nicht um eine das Geschehen lediglich neutral vermittelnde Instanz. Analog zum Staat als wirtschaftspolitischem Akteur ist sie zum einen eine organisierende, ordnende und – wenn man so möchte – regulierende Instanz, die den Handlungsrahmen absteckt, innerhalb dessen die Figuren agieren. Zum anderen kann sie als kommentierende und wertende Instanz Position beziehen oder gar direkt in das Erzählte intervenieren.[392] Analog zum neoliberalen Minimalstaat, der einzig das freie Agieren der Marktteilnehmenden ermöglichen soll, reduziert Gerber die Präsenz des*der Erzähler*in auf ein absolutes Minimum, nämlich auf die Markierung direkter Figurenrede durch Anführungszeichen im ersten, durch Halbgeviertstriche im zweiten Erzählstrang. Innerhalb dieser minimalen Rahmung können die Figuren gänzlich autonom agieren, sie haben keinerlei Eingriffe zu befürchten. Und so besteht die Geschichte denn auch einzig aus *autonomer direkter Rede*, also Rede ohne *verba dicendi*: Die Figuren müssen sich noch nicht einmal durch ein *Er sagte* bevormunden lassen.

In dieser antizipierten Sterbehilfepraxis wird allein der kommerzielle Erfolg zum Telos einschlägiger Firmen. SuissID-Chef Bochart beschreibt denn auch die Notwendigkeit von Forschung und Entwicklung,[393] um als Unternehmen konkurrenzfähig zu sein und Wachstum zu generieren, sodass er stolz

391 Genette führt diesen Typ als „kanonisches Beispiel" für das „Zurücktreten des Erzählers" an (Genette, Erzählung, 106). Doch während in Hemingways Kurzgeschichten wie *Hills Like White Elephants* oder *The Killers* eine Erzählinstanz immerhin noch ansatzweise präsent ist durch Inquit-Formeln, Zeit- und Ortsangaben, Beschreibungen der Schauplätze sowie gelegentliche, kleinere narrative Einschübe (vgl. Ernest Hemingway: *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*, New York: Scribner 1987. S. 211–222), ist sie bei Gerber bis auf Anführungszeichen und Halbgeviertstriche zur Kennzeichnung direkter Figurenrede vollständig abwesend. Trotz des dramatischen Modus gehört der Text zur *epischen* Gattung der Kurzgeschichte. Für sie gilt, was Genette über den Typus eines Romans sagt, der „überhaupt nicht mehr zum narrativen Modus" gehört: Da es sich – „wie Platon vom Epos sagte" – um „eine ‚Misch-Form'" handelt, kann er „eine rein dramatische Form annehmen: Es genügt, dass er ausschließlich aus Dialogszenen besteht, die keinerlei Präsentation umrahmt" (Genette, Erzählung, 228).

392 Zu denken wäre etwa an das metaleptische Spiel in Daniel Kehlmanns Sterbehilfe-Geschichte *Rosalie geht sterben*, in der der Erzähler als *Deus ex machina* in die Geschichte eintritt und die sterbenskranke Protagonistin nicht nur vor der Sterbehilfe bewahrt, sondern ihr auch noch Gesundheit und Jugend schenkt (vgl. Daniel Kehlmann: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek: Rowohlt 2009).

393 „La technique est également en constante évolution, ce qui nous oblige à toujours nous adapter et nous renouveler. Chaque jour, de nouvelles méthodes de suicides voient le jour, tandis que les anciennes – les classiques – se modernisent." (GS 65).

verkünden kann: „Croyez-moi, même après ces deux années d'activité, nous ne cessons de progresser dans notre domaine et devenons toujours plus performants. Peu de professions peuvent en dire autant." (GS 65) Nur: Konkurrenzfähig gegenüber wem eigentlich? Auf wessen Kosten will die SuissID wachsen? Andere Unternehmen werden im Text keine genannt. Aufschlussreich sind jedoch die genannten Zahlen: In den zwei Jahren ihres Bestehens habe die SuissID „plus de 100 000 suicides" begleitet (GS 64), also durchschnittlich rund 50'000 pro Jahr. Im Vergleich zur realen Lebenswelt lässt sich damit nicht nur ein massiver Anstieg der jährlichen Zahl der *assistierten Suizide* beobachten – das Bundesamt für Statistik zählte im Jahr 2015 schweizweit 965 Fälle –,[394] der numerische Leistungsausweis der SuissID ist weit beachtlicher: In der realen Schweiz sterben heute jährlich *total* – also ungeachtet der Todesursache – rund 65'000 Menschen.[395] Geht man davon aus, dass Gerbers alternative Schweiz keinen beträchtlichen Bevölkerungszuwachs zu verzeichnen hatte – Signale dafür gibt es im Text keine –, legt die immense Zahl von über 50'000 Suiziden pro Jahr nahe, dass der Suizid nicht mehr ‚nur' – wie zum Zeitpunkt des Markteinstiegs der SuissID – die Todesursache Nummer eins ist, sondern dass in Gerbers Schweiz fast gar nicht mehr anders gestorben wird. Demnach wäre die Konkurrentin, gegenüber der die SuissID „plus performant" sein und der sie ‚Kund*innen' streitig machen möchte, niemand anders als *la grande faucheuse* höchstpersönlich, also der natürliche Tod.

Zielgruppe der SuissID ist denn auch erklärtermaßen „tout un chacun", das Unternehmen stelle seine Dienste „à disposition du grand public" (GS 64).[396] Ethische Sorgfaltskriterien haben keinerlei Bedeutung mehr, die drei Grundwerte des realweltlichen Sterbehilfediskurses – die *Selbstbestimmung*, die *Freiheit von Schmerz und Leid* sowie der *Wert des Lebens* – sind obsolet oder werden bis zur Sinnentleerung entstellt. Unternehmensseitig wird auf eine Prüfung von Monsieur Lampins Sterbewunsch verzichtet, der*die Mitarbeiter*in schreitet

394 Bundesamt für Statistik (BFS): *Todesursachenstatistik 2015* (www.bfs.admin.ch/bfs/de/home.assetdetail.3742835.html, letzter Zugriff: 30.3.21). Die Zahl der Suizide im literarischen Text bleibt freilich selbst unter Einbezug der nicht-assistierten Suizide immens, zählte das BFS im Jahr 2015 doch 1071 Fälle (vgl. ebd.).

395 Das Bundesamt für Statistik verzeichnete 67'606 für das Jahr 2015, 64'964 für das Jahr 2016 und 66'554 im Jahr 2017. Vgl. Dies.: *Geburten und Todesfälle*, (www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/geburten-todesfaelle.html, letzter Zugriff: 30.3.21).

396 An einer anderen Stelle erklärt Bochart in vermeintlich demokratisch-gleichberechtigendem Gestus: „Le client, c'est vous et moi, c'est monsieur Tout-le-monde. Notre service ne se limite pas à une certaine classe de population et, contrairement à ce qu'on imagine, tous les âges sont concernés. Nous sommes tous des suicidaires potentiels, figurez-vous." (GS 70).

direkt zur Terminvereinbarung. Monsieur Lampin braucht seinen Entschluss also in keiner Weise zu begründen, sodass für die Inanspruchnahme einer Suizidhilfe offenbar kein unerträglicher Leidenszustand gegeben sein muss, wie es in der realen Lebenswelt der Fall ist. Damit hat der ethische Grundwert der *Freiheit von Schmerz und Leid* ausgedient, und zwar gerade auch als zentrales Sorgfaltskriterium, mit dem eine ethisch sensible Sterbehilfepraxis gewährleistet werden soll. Bocharts Aussage – „nous offrons à tout un chacun la possibilité de se suicider quand il le souhaite et comme il l'entend" (GS 54) – ist in der Tat wörtlich zu nehmen: Jede*r darf die Dienstleistung nach eigenem Gutdünken in Anspruch nehmen, wie das Unternehmen stellen auch die Kund*innen freie, selbstbestimmte Marktteilnehmende dar. Und so ist der exemplarische Monsieur Lampin bei der SuissID als Kunde König, und zwar in dem absolutistischen Sinne, dass allein sein Wunsch nach Hilfe beim Suizid entscheidend ist, um sich töten zu dürfen – ob er autonom gefasst wurde und ob er wohlerwogen und dauerhaft ist, wie er es für eine tatsächlich selbstbestimmte und ethisch vertretbare Handlung sein müsste, ist nicht von Belang.

Gerbers Szenario ist überdeutlich ein dystopisches – wie die Utopie eine typische SF-Untergattung[397] – und die Form, die er wählt, eine satirische. Die Geschichte liest sich als erzählerische Ausgestaltung diskurstypischer *slippery-slope*-Argumente, wofür die dystopisch-antizipierende SF geradezu prädestiniert ist, da sie mit ihnen die Struktur teilt, bestimmte Aspekte der Gegenwart in die Zukunft zu extrapolieren und damit einer befürchteten Entwicklung Ausdruck zu verleihen. Zum einen ist die übermächtige, verabsolutierte Form der Selbstbestimmung, die Gerber uns vorführt, eine Extrapolation der realweltlichen Kritik am diskursiven Primat dieses Wertes, das in einschlägigen Argumentationsfiguren als „autonomy run wild" bezeichnet wird, „as if it were a value that had been inflated into a super value, dwarfing all others".[398] Indem Monsieur Lampin nicht einmal mehr einen Grund für sein Suizidvorhaben angeben muss, führt der Text in zugespitzter Weise die Einschätzung von Harald Kamann vor: „Selbstbestimmung ist nicht mehr begründungspflichtig und tritt daher auch nicht mehr argumentativ hochgerüstet, sondern in gleichsam intuitiver Gestalt als Selbstverständlichkeit auf, der gegenüber alle Einschränkungen begründungspflichtig sind."[399] In Gerbers Diegese fehlt der gesellschaftliche und politische Wille zu solchen Einschränkungen offenbar

397 Suvin, Metamorphoses, 114.

398 Raymond G. Frey: Ending Life, in: *Routledge Companion to Ethics*. London: Routledge 2010, S. 720–728, hier 727.

399 Matthias Kamann: *Todeskämpfe. Die Politik des Jenseits und der Streit um Sterbehilfe*, Bielefeld: transcript 2009, S. 26.

gänzlich, die Suizidhilfe scheint zum von Kritiker*innen befürchteten ‚Normaltod' geworden zu sein, wie der Philosoph Michael Cholbi sie beschreibt:

> [T]he widespread moral acceptance of aiding others in suicide invites the prospect of a ‚slippery slope,' wherein assisted suicide becomes so commonplace that individuals […] for whom suicide is not rational could nevertheless be susceptible to various forms of abuse, manipulation, or undue pressure. By giving license for others to assist in suicides, critics allege, we may unwittingly permit them to encourage suicides not because those suicides are in fact in the best interests of the individual in question, but because those suicides advance the interests of other people or of institutions.[400]

Eben dies ist in Gerbers Geschichte vollzogen: Die Suizidhilfe wird nicht mehr primär denjenigen Menschen geleistet, die dadurch einem als unerträglich empfundenen Leidenszustand ein Ende setzen wollen und deren Bitte ihren authentischen und intrinsischen, rational erwogenen Wünschen entspricht. Vielmehr ist das Angebot niedrigschwellig für jede*n zugänglich. Ob ein Suizid aus dem Affekt begangen wird oder weil die betreffende Person das Gefühl hat, ihren Angehörigen zur Last zu fallen, spielt keine Rolle: Der Zweck besteht allein in der Profitmaximierung des Unternehmens, das seine Dienstleistung auch überaus aktiv bewirbt. Damit ist auch der ethische Wert des *Lebens* völlig sinnentleert, die Gesellschaft wird zum „réservoir humain" degradiert, das der SuissID zur Disposition steht (GS 68). Die Unterordnung des menschlichen Individuums unter das unternehmerische Handeln wird erzähltechnisch dadurch abgebildet, dass im Erzählstrang mit Monsieur Lampin einzig die Stimme des*der SuissID-Mitarbeiter*in textuell präsent ist, die Aussagen des Sterbewilligen können wir nur aus jener schließen. Und in einer besonders makabren Pointe des Textes kommt sogar noch die falsche Person in den Genuss der von Monsieur Lampin vorausbezahlten Suizidhilfeleistung, da das Unternehmen sich in der Kundenadresse geirrt hat (vgl. GS 72f.) – so viel zu der von SuissID-Chef Bochart im Radiointerview vollmundig behaupteten Einzigartigkeit jedes Sterbens, dem sein Unternehmen assistiere:

> – […] Mais justement, avec le succès et la croissance de votre entreprise, est-ce que ça n'en devient pas un peu impersonnel? Une sorte de fast-food à décès, réalisant les suicides à la chaine?
> – Non, pas du tout. L'une des grandes beautés de ce métier se trouve dans l'aspect unique de chaque cas. Aucun n'est identiqueaux précédents. C'est un

400 Michael Cholbi: Suicide, in: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (*Winter 2021 Edition*), (plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/suicide, letzter Zugriff: 7.5.24).

> peu comme différentes œuvres d'art basées sur le même modèle, mais produites par des artistes différents.
> – Belle définition!
> – Merci. Mais c'est exactement cela. […] Chaque cas est vraiment unique et possède ses caractéristiques et ses exigences propres que nous devons satisfaire. (GS 64f.)

Durch die Verzerrung bzw. Aushöhlung des Werts der Selbstbestimmung, die willkürliche Austauschbarkeit menschlichen Lebens, die unternehmensseitig fehlenden Sorgfaltskriterien und die komplett abwesende staatliche oder juristische Kontrollinstanz wird in Gerbers imaginierter Zukunft der Lebensschutz maximal unterminiert. Der Text extrapoliert damit in grotesker Weise die Mahnung der Nationalen Ethikkommission im Bereich Humanmedizin aus dem Jahr 2005 zur Situation in der Schweiz:

> Das geltende Recht lässt die Beihilfe zum Suizid straflos, sofern sie nicht aus selbstsüchtigen Motiven erfolgt. Es enthält keine Bestimmungen hinsichtlich des Schutzes suizidgefährdeter Menschen, deren Suizidwunsch möglicherweise nur vorübergehend ist, und für die es vielleicht noch andere Perspektiven gibt. Durch die Tätigkeit von Sterbehilfeorganisationen, die es sich zur Aufgabe machen, Suizidwilligen zum gelingenden und schmerzlosen Suizid zu verhelfen, entsteht für Suizidgefährdete eine neue Situation. Es geht im Fall der Sterbehilfeorganisationen auch nicht um die Suizidbeihilfe durch nahe Bezugspersonen, sondern um ein allgemeines Angebot an fremde Menschen. Es liegt in der Natur ihrer Mission, dass solche Organisationen dahin tendieren können, von den beiden Polen – Lebenshilfe einerseits und Respektierung der Autonomie eines Suizidwilligen andererseits – den zweiten Pol, die Selbstbestimmung, zum Leitmotiv ihrer Aktivitäten zu machen. Daher bedarf es rechtlicher Vorgaben, die sicherstellen, dass der erste Pol ausreichend Berücksichtigung erfährt. Die selbst gegebenen Regeln von Sterbehilfeorganisationen reichen diesbezüglich nicht aus, da Verletzungen dieser Regeln durch die Sterbehilfeorganisationen selbst – solche sollen tatsächlich vorgekommen sein – rechtlich nicht einklagbar und sanktionierbar sind. Das Gebot der Fürsorge für suizidgefährdete Menschen erfordert daher eine Ergänzung des geltenden Rechts, welche diese Organisationen einer staatlichen Aufsicht unterstellt.[401]

401 NEK, Beihilfe, 70. Dazu hielt die NEK weiter fest: „Das Schweizerische Recht erlaubt es allen, entsprechende private Organisationen zu gründen. Solange sie nicht mit dem Art. 115 StGB in Konflikt kommen, gibt es keine Möglichkeit, an die Praxis der Organisationen Qualitätsbedingungen zu stellen. Dies scheint angesichts des Schweregrades der Frage von Leben und Tod kaum angemessen. Deshalb ist der entscheidende Schritt, eine gesetzliche Basis zu schaffen, um diese Qualitätsanforderungen für alle verlangen und durchsetzen zu können. Es muss deshalb im ersten Schritt darum gehen, Sterbehilfeorganisationen unter eine staatliche Aufsicht zu stellen. Im zweiten Schritt müssen die anzuwendenden Qualitätskriterien ausgearbeitet werden, vor allen hinsichtlich der Abklärung der Antragstellenden." (Ebd., 63).

4.4.1.3 Romeo und Julia als Marketing-Gag

In die Profit- und Vermarktungslogik der von Gerber gezeichneten Sterbehilfepraxis wird nun auch das Liebestodmotiv eingeschrieben. Ganz am Ende des Radiointerviews bittet SuissID-Gründer Bochart den Moderator nochmals um das Wort:

> – […] Si vous me le permettez, je vais encore profiter de l'occasion pour rappeler que, pour la Saint-Valentin, tous les amoureux qui souhaitent mettre fin à leurs jours en couple peuvent profiter de notre offre spéciale: ‚A deux, c'est mieux.' On s'occupe d'eux en même temps et pour le prix d'un seul.
> – Ah, le romantisme, Roméo et Juliette décédant ensemble … Le message est bien passé, je suis convaincu que beaucoup se laisseront tenter! (GS 72)

Das gemeinsame Sterben zweier Liebender wird hier marketingstrategisch funktionalisiert und als Sonderangebot in den Dienst der Profitgenerierung gestellt: Der doppelte Liebestod soll gleichsam eine Verdoppelung der Kund*innenzahl bewirken. Zum einen offenbart sich darin die überaus positive Konnotation und breite kulturelle Verfügbarkeit des Motivs, wird es doch nicht allein unternehmensseitig als erfolgversprechendes Verkaufsargument eingesetzt – womit die SuissID ein entsprechendes Interesse bei potenziellen Kund*innen voraussetzt –, auch der Radiomoderator schätzt den Tod von Shakespeares veronesischem Liebespaar als massentaugliches und überaus absatzförderndes ‚Vorbildprodukt' ein. Mit dieser Kommerzialisierung des Liebestodmotivs – nicht zufällig erfolgt das Angebot am Valentinstag, der als Tag der Liebenden zugleich einer der kommerzialisiertesten Feiertage ist – wird gleichzeitig aber auch deutlich, wie vollkommen sinnentleert es ist: Romeo und Julia sind nicht, wie vom Radiomoderator behauptet, *gemeinsam* gestorben – genauso wenig wie Pyramus und Thisbe, Hero und Leander oder Tristan und Isolde. Ihr Tod war auch kein romantisches Sterben, sondern tragisches Ergebnis einer Verkettung unglücklicher Umstände infolge gesellschaftlicher und familiärer Zwänge. Im marketingstrategischen Versprechen eines vermeintlich romantischen doppelten Liebestodes, das im banal-eingängigen Werbeslogan „à deux, c'est mieux" Ausdruck findet, werden die moralischen Dilemmata, emotionalen Widersprüche und gesellschaftlichen Nöte, die das Motiv in seiner jahrtausendealten Tradition immer wieder zum Ausdruck gebracht hat, komplett eingestampft. Der Liebestod wird damit einer buchstäblich raubtierkapitalistischen Verwertungslogik geopfert, Romeo und Julia verkommen zur trivialen Schablone. Dem rabattierten doppelten Sterben, wie es die SuissID in ihrer Angebotspalette führt, liegt denn auch kein unerträgliches existenzielles Leiden zugrunde, es ist nicht primär der Verlust der identitätsstabilisierenden Liebe, die zum Doppelsuizid den Ausschlag gibt, sondern

in Verkehrung der romantischen Liebeskonzeption[402] soll das ökonomische Postulat des ‚zwei zum Preis von einem' den Anreiz dazu schaffen.

Und wie verhält sich das Liebestodmotiv zur Frage, ob auch ein existenzielles Leiden zu einer Suizidhilfe berechtigen soll? Wie gezeigt, extrapoliert Gerbers SF-Dystopie Aspekte einer in der realen Lebenswelt sich zunehmend liberalisierenden Sterbehilfepraxis in problematisierender Weise, etwa durch die groteske Überhöhung des bereits heute dominanten Werts der Selbstbestimmung. Dies betrifft auch die Art des Leidens, das für eine Suizidhilfe vorliegen muss. Denn der oben erwähnte Umstand, dass in Gerbers Zukunft der Wert der *Freiheit von Schmerz und Leid* ausgedient hat, lässt sich als Zuspitzung der diesbezüglich zunehmend liberaler werdenden realen Schweizer Praxis verstehen: Anfänglich assistierten die Organisationen terminal erkrankten Menschen beim Suizid, es folgte die Ausweitung auf das Vorliegen eines unerträglichen Leidens an chronischer körperlicher Krankheit oder Behinderung, 2006 sprach das Bundesgericht das Recht auf Suizidhilfe auch Menschen mit psychischem Leiden zu und 2014 hat die Organisation EXIT Deutsche Schweiz die Polymorbidität als legitimes Kriterium definiert. In der Perspektive von Sterbehilfebefürworter*innen bedeutet diese Entwicklung einen Fortschritt, da immer mehr Leidenserlebnisse als gravierend anerkannt werden und dadurch vermehrt Menschen die Möglichkeit erhalten, ihnen durch Suizid ein Ende zu setzen. Dies gilt insbesondere für ein Leiden wie das existenzielle, das äußerst subjektiv erlebt wird und dessen Unerträglichkeit weit stärker von der sterbewilligen Person selbst beurteilt wird als bei einem medizinisch diagnostizierbaren Leiden. In einer kritischen Perspektive dagegen stellt die zunehmende Liberalisierung eine fortschreitende Aushöhlung des Leidensbegriffs dar. So etwa für Positionen, die die Gewährung von Sterbehilfe nicht primär an das subjektive Erleben der betroffenen Person gebunden sehen wollen, sondern sie an das Vorliegen einer medizinisch diagnostizierten Krankheit knüpfen oder sogar nur Menschen in einem terminalen Stadium zugänglich machen möchten (in Oregon bspw. ist Letzteres seit dem 1997 erlassenen „Death with Dignity Act" noch immer der Fall[403]). In Gerbers Zukunftsvision, in der die Funktion der Suizidhilfe, dem Individuum

402 „Nur wer absichtslos liebt, wer keine Interessen hat, kann lieben um der Liebe willen, und nur derjenige, der um der Liebe willen liebt, der nicht an Geld, Macht oder Nutzen denkt" liebt den anderen um seiner „Persönlichkeit willen", was für die identitätsbildende Funktion der Liebe unerlässlich ist (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 87f.).

403 Vgl. Oregon Health Authority: *Oregon's Death with Dignity Act*, ohne Datum (www.oregon.gov/oha/ph/providerpartnerresources/evaluationresearch/deathwithdignityact/pages/index.aspx#:~:text=About%20the%20Death%20with%20Dignity,a%20physician%20for%20that%20purpose, letzter Zugriff: 8.5.24).

ein schmerz- und leidfreies Sterben zu ermöglichen, ausgedient hat, wird auch der Liebestod zum schablonenhaften Verkaufsschlager ausgehöhlt, ihm wohnt nicht einmal mehr die subjektive Kategorie des existenziellen Leidens inne, womit das Motiv in der extrapolierenden SF-Logik zur Klimax eines zunehmend sinnentleerten Leidensbegriffs und dadurch Ausdruck eines problematischen, weil allzu niedrigschwelligen Suizidangebots wird.

4.4.1.4 Fazit

In Vincent Gerbers *SuissID* gehört der Liebestod als besonderes ‚Schmankerl' in die vielseitige Angebotspalette des titelgebenden Sterbehilfeunternehmens. Und tatsächlich scheint er das Potential zum Verkaufsschlager zu haben und die Selbsttötungsrate ganz im Sinn der SuissID ankurbeln zu können. Darin besteht eine der bewusst überzeichneten Pointen von Gerbers dystopisch-satirischer Zukunft, in der der assistierte Suizid zum lukrativen Geschäftsmodell geworden ist. Selbstredend ist die reale Schweizer Sterbehilfepraxis von einem solchen Szenario weit entfernt: Neben Art. 115 StGB stecken nicht nur organisationseigene Sorgfaltskriterien, sondern auch die ärztliche Standesordnung sowie das Heil- und Betäubungsmittelgesetz den rechtlichen und ethischen Handlungsrahmen der Suizidassistenz ab, und gerade eine finanzielle Vorteilsbeschaffung wird sanktioniert. Trotz aller grotesken Verzerrung ist Gerbers Zukunft jedoch nicht gänzlich von der Gegenwart entkoppelt. Einerseits spiegelt sie die zunehmende Neoliberalisierung der gegenwärtigen Gesellschaft, durch die immer mehr Dienstleistungen privatisiert und in eine Markt- und Wettbewerbslogik überführt werden. Angesichts des dystopischen Szenarios liest sich Gerbers Text als Mahnung, dass Staaten ihre Zuständigkeit insbesondere in sensiblen Bereichen wie der Sterbehilfe aufrechterhalten und so ihre Fürsorgepflicht garantieren können: im Fall der Schweiz etwa durch eine klarere gesetzliche Regulierung der Praxis und/oder durch das Unterstellen der privaten Organisationen unter staatliche Aufsicht, was bislang trotz entsprechender Empfehlung der Nationalen Ethikkommission im Bereich der Humanmedizin nicht zustande gekommen ist. Zum anderen gibt Gerbers Text Entwicklungen in Sterbehilfediskurs und -praxis eine literarische Form, die von Kritiker*innen bereits heute angemahnt werden: die (zu) starke Gewichtung des Werts der individuellen Selbstbestimmung einerseits, die sich stets weiter liberalisierende Sterbehilfepraxis andererseits. Zumindest für das Argument der fortschreitenden Liberalisierung lässt sich in der realen Schweiz tatsächlich eine entsprechende Tendenz beobachten, wobei diese je nach Perspektive entweder zu begrüßen ist – da immer mehr Menschen in unerträglichen Situationen bei der Leidensbeendigung geholfen werden kann – oder als Bestätigung eines längst befürchteten Dammbruchs gesehen

wird, durch den der Wert und die Würde menschlichen Lebens zusehends untergraben wird. Gerbers Text gibt keine eindeutige Stellungnahme dazu ab, ob die Selbstbestimmung bereits heute zu dominant, die Liberalisierung in der Schweiz schon jetzt zu weit fortgeschritten ist, dafür ist das Szenario zu grotesk überzeichnet. Er soll jedoch zum Nachdenken anregen, wie in unserer Gesellschaft gestorben wird und werden darf, welche Entwicklungen wir für wünschenswert halten und wo eine rote Linie zu ziehen ist. Und ein möglicher Liberalisierungsschritt besteht in der realen Schweiz zurzeit in der gesellschaftlich zu klärenden ethischen Frage, ob auch körperlich und psychisch Gesunde Suizidassistenz beanspruchen dürfen, wenn ein existenzielles Leiden vorliegt, was zumindest strafrechtlich – der Fall Beck hat in dieser Frage wie in Kap. 1.1 gezeigt für Klärung gesorgt – erlaubt ist. Auch in dieser Frage lässt sich aus Gerbers Text keine eindeutige Haltung destillieren. Das schablonenhafte und in eine ökonomische Logik überführte Liebestodmotiv à la Romeo und Julia ist sicherlich nicht zwingend als Forderung eines generellen Verbots von Paarsuiziden zu lesen. Wohl aber als Mahnung, den Sterbewunsch gerade hier einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen, um sicherzugehen, dass bei beiden Partner*innen ein ernstliches, intrinsisch motiviertes und autonom gebildetes Sterbeverlangen vorliegt.

4.4.2 *Der vermarktete Liebestod à la Narziss: Traude Bührmanns* **Cocktailstunde (*2014*)**

Traude Bührmanns Novelle *Cocktailstunde* (2014)[404] berichtet in 28 Kleinstkapiteln von durchschnittlich drei Seiten Umfang und einem zweiseitigen Epilog, wie die Schriftstellerin Charlott sich an ihrem 71. Geburtstag mithilfe eines namenlosen Schweizer Sterbehilfevereins tötet. Die Erzählgegenwart, die im Präsens vermittelt wird, setzt an einem nicht genannten, vermutlich deutschen Flughafen ein, wo sich auch die Handlung des ersten Kapitels zuträgt. Vom zweiten bis zum 27. Kapitel sind wir mit an Bord des Flugzeugs, in dem Charlott mit ihrer langjährigen Lebensgefährtin Simone und den Freundinnen Judit und Kim zur titelgebenden „Cocktailstunde" nach Zürich reist. Das letzte Kapitel berichtet von ihrem Aufenthalt in der Limmatstadt mitsamt der Sterbehilfeleistung, ehe der Epilog die Novelle beschließt. Die Erzählung ist dominant variabel intern fokalisiert. Als fokale Figur fungiert hauptsächlich Charlott, gelegentlich aber auch ihre Begleiterinnen. Durch ihre Perspektiven erleben wir das Geschehen während der Reise abwechselnd mit und haben Anteil an ihren Erinnerungen und Gedanken rund um Charlotts Leben und

404 Traude Bührmann: *Cocktailstunde. Novelle,* Tübingen: konkursbuch 2014, im Text zitiert mit Abkürzung BC und Seitenzahl in Klammern.

Suizidvorhaben. Dazwischen gibt es kleinere nullfokalisierte Einschübe, das letzte Kapitel ist als einziges gänzlich nullfokalisiert. Der Epilog lässt schließlich ein erzähltechnisches Bömbchen platzen, da sich die Erzählinstanz, die zuvor eindeutig heterodiegetisch zu sein schien, auf den letzten fünf Zeilen als homodiegetisch entpuppt. In einem ersten Schritt untersuche ich anhand von Charlotts Perspektive, die das Geschehen dominant vermittelt, wie *sie selbst* ihre Sterbemotive und die Dienste der Organisation schildert und wertet. Danach trete ich einen Schritt zurück, um zu fragen, ob der Text weitere Perspektiven darauf eröffnet.

4.4.2.1 Charlotts Sterbe- und Liebestodverlangen

4.4.2.1.1 *Existenzielles Leiden und ‚würdevolles' Sterben*

Der Grund für Charlotts Reise erschließt sich den Lesenden nach und nach, implizit aber werden ihre Suizidmotive ab der ersten Seite vorgeführt. Noch vor dem Start des Flugzeugs erfahren wir von ihrer „demolierte[n] Gesundheit" und „ihre[n] schmerzenden Beine[n]" (BC 7), ehe sich das Krankheitsbild im weiteren Textverlauf vervollständigt und sich als „Osteoporose" erweist (BC 40). Auch erkennen wir, dass ihr *körperliches* Leiden, gegen das die „Schmerztabletten […] trotz erhöhter Dosis nur begrenzt [wirken]" (BC 50), den Suizid nur zum Teil motiviert und primär *existenzielle* Leidenserlebnisse ursächlich sind. Das Wissen der Leser*innen um diese wird schon in den ersten Novellensätzen vorbereitet: Charlott erinnert sich an einen vor langer Zeit mit einer Geliebten verbrachten Strandurlaub, wird aber jäh „aus dem zu kurzen Sommer gerissen", als die Durchsage „Letzter Aufruf nach Zürich. Bitte begeben Sie sich umgehend zu Ausgang 8" ertönt und Judit sich nach Charlotts Kommen erkundigt (BC 5). Dadurch wird ein Bruch gestaltet, den die Krankheit auch in ihrer Biografie bewirkte: „Gesunde, wenn es sie denn gibt, können sich gar nicht vorstellen'", so Charlott, „welche Bedeutung die Krankheit im Leben einnimmt. Alles was zählte, zählt nicht mehr.'" (BC 63f.) Dies wird an anderer Stelle weiter ausgeführt:

> Seit Jahren wird sie von ihren Knochen terrorisiert. Die Schmerzen im Rücken, in den Gelenken, in den Knien und Knöcheln werden immer unerträglicher. Jedes Aufstehen, jeder Schritt ist mit Schmerzen verbunden. Hat sie einen Weg von zehn Minuten zu Fuß zurückgelegt, ist sie erschöpft. Zu erschöpft (sic) um zu reden, zu denken, zu kommunizieren. […] Kaum einen Raum betreten, schaut sie sich […] nach einer Sitzgelegenheit um statt nach einer Schönen zum Flirten, und damit direkt in ihre abnehmende Zukunft. (BC 40)

Die „unerträgliche[n]" Schmerzen sind nicht nur *an sich* eine ungeheure Belastung, sie verunmöglichen ihr darüber hinaus das Reden, Denken und

Kommunizieren – spezifisch auch das Flirten –, was ihr Wesen radikal infrage stellt, und zwar gerade dadurch, dass eine Verbesserung nicht in Aussicht ist („abnehmende Zukunft"). Charlott war zeitlebens ein überaus sinnlicher Mensch, in Bezug auf Kunst und Erotik ebenso wie auf das Erfahren von Natur und Kulinarik. Sie, die „Frau des Wortes" (BC 35), die „so wahnsinnig genießen", so „hingebungsvoll schlemmen, so maßlos reden" und „[ü]ber ihren Kopf hinausdenken" konnte (BC 13), beklagt mit dem zunehmenden Verlust ihrer *sinnlichen Genussfähigkeit* und insbesondere ihres *kognitiven Vermögens* das Abhandenkommen zentraler Wesenszüge und dadurch einen fortschreitenden Identitätsverlust. Denn das, was sie ihrer Selbstcharakterisierung zufolge ausmacht, sind „mein Denken, meine Werke", darin bestehe der „Sinn, den ich meinem Leben einmal gegeben habe. Und da habe ich nichts mehr zu erwarten" (BC 60). Das dadurch verursachte existenzielle Leiden erlebt Charlott als noch unerträglicher als das physische und ist ursächlich für ihren Sterbewunsch, der damit einem empirisch häufig zu beobachtenden entspricht: „Wo aufgrund einer infausten Prognose oder anderer unverrückbarer Handlungsschranken die Wahrscheinlichkeit der Erreichung zentraler Lebensziele auf wenige Prozent geschrumpft und damit die eigene Identität bedroht ist, will man einem Identitätsverlust mittels Selbsttötung vorbeugen."[405/406]

Und Charlotts existenzielles Leiden weist eine weitere Dimension auf: Wegen ihrer „Gehbeschwerden" bewegt sie sich „seit Jahren" mit einem Stock fort. Als der Mitarbeiter der Flughafensicherheitskontrolle ihr ihn vor der Abreise wegnehmen und dafür einen Rollstuhl besorgen will, denkt sie: „Genau das will sie vermeiden: Im Rollstuhl enden." (BC 6) Ihr Gedanke fasst den Grund ihrer Reise *in nuce*: Durch den Suizid will sie verhindern, den letzten Lebensabschnitt im Rollstuhl zu verbringen, für sie *das* Symbol eines vollständigen Autonomieverlusts und nicht mehr lebenswerten Lebens.[407] Dass

405 Fenner, Ethik, 389.

406 Auch van Wijngaarden et al. beschreiben für das Ehepaar, das sich gemeinsam das Leben nahm, dass „both felt distanced and estranged from their identities and were unable to reconcile themselves with their changed, actual selves. This caused deep existential uncertainty". Die Begründung des Ehemanns liest sich fast identisch wie Charlotts: „‚Not being able to draw and paint is the worst. […] It feels as though my identity has been taken away. What do I have left? […] Look, my identity is entirely in art. If you can no longer be active, if you cannot express your-self, then something quite substantial has been taken away.'" (Van Wijngaarden et al., Self-euthanasia, 1066f.).

407 Der Text ist sich des ableistischen Symbolgebrauchs bewusst: Charlott reflektiert, wie sich bei diesem „Gedanke[n]" ein „schlechtes Gewissen einschleicht", da „ihre beste Schulfreundin den größten Teil ihres Lebens an den Rollstuhl gefesselt" gewesen sei. Doch wertet der Text ein solches Leben über die ‚Fessel'-Metapher auch anhand der Freundin negativ. Umso mehr, als wir über sie erfahren: „Ihr fünfzigster Geburtstag war der letzte,

ihr Sterbewunsch maßgeblich darin begründet liegt, zeigt sich daran, dass sie bereits ihr jetziges Eingeschränktsein und die dadurch bedingte *teilweise* Abhängigkeit von ihrer Partnerin als peinigend erlebt:

> Zu Hause kann sie weder Thema noch Raum wechseln, ihr Zerfall bleibt anwesend, unentrinnbar und alltäglich auch für Simone: wenn Charlott sich vor Schmerzen krümmt, wenn sie nicht weiß, wie sie aus der Badewanne steigen soll, um Hilfe ruft, wenn sie wütend wird, weil sie die Wasserflasche nicht öffnen kann, wenn sie schluchzt, weil ihr der Stock aus der Hand gefallen ist. (BC 48)

In dieser Lage kristallisieren sich für Charlott die Dienste des Sterbehilfevereins als ideale Lösung heraus. Nachdem sie, „sich ein würdevolles Lebensende ausmalend", bereits mehrere alternative Suizidarten erwogen und wieder verworfen hat, „gilt ihre letzte Hoffnung [...] der Organisation, der sie seit Jahren angehört. Genauer ihrer Menschlichkeit beim Schritt in die andere Welt. Die Hoffnung ist mehr als eine Hoffnung, sie ist eine Gewissheit, dass alles gut gehen wird." (BC 63f.) Die Organisation wird als Gewährleisterin eines ‚humanen' und ‚würdevollen' Todes inszeniert bzw. als ‚Versicherung' dafür, dass ein solcher im Bedarfsfall zur Verfügung steht.[408] Besonders bedeutsam ist Charlotts Wahrnehmung der Organisation als Garantin des Rechts auf Freiheit und Selbstbestimmung:

> Das Abnehmen der Zukunft konnte Charlott ebenso wenig aufhalten wie das Fortschreiten ihrer Osteoporose. Es machte sie krank, etwas, das ihr nicht passt, nicht ändern zu können, es ertragen zu müssen. Irgendwann hatte sie sich den irgendwo aufgeschnappten Spruch zu eigen gemacht: Protest ist, wenn du sagst, was dir nicht passt, Widerstand ist, wenn du dafür sorgst, dass das, was dir nicht passt, nicht länger geschieht. Gegen die Schmerzen kann sie so lange protestieren und agieren wie sie will, sie verschwinden nicht. Im Gegenteil, sie landet in dem ihr verhassten Jammertal. Mit dieser Reise tat sich eine Möglichkeit auf, dass das, was ihr nicht passt, nicht länger geschieht. Eine überzeugende Möglichkeit, dem Leiden etwas entgegenzusetzen. (BC 40)

Charlott befindet sich in einer als unerträglich („verhasstes Jammertal") sowie ausweglos und unkontrollierbar („konnte Charlott nicht aufhalten" /

---

den sie feierte, ganz groß." (BC 6) Der Vergleich mit Charlott, die sich an ihrem Geburtstag tötet und ihn groß feiert, legt nahe, dass auch die Freundin Suizid beging, wofür ihre Behinderung ursächlich war.

408 Wie bereits oben erwähnt gehören auch in der realen Lebenswelt viele Menschen jahrelang einer Organisation an, um vorbereitet zu sein für den Fall, dass sie ihre Dienste dereinst beanspruchen müssen, was die Mehrheit jedoch nicht tut, da sie zuvor eines natürlichen Todes stirbt.

„kann so lange protestieren und agieren wie sie will“) erlebten Situation, die ihrem Wesen, das den Werten von Freiheit und Selbstbestimmung stets oberste Priorität einräumte,[409] enorm zusetzt („es machte sie krank, etwas, das ihr nicht passt, nicht ändern zu können“). Sie versteht die Dienste des Sterbehilfevereins – metonymisch repräsentiert durch „diese Reise“, die durch den Symbolbereich des ‚Fliegens‘ wiederum selbst zur ‚Reise in die Freiheit‘ stilisiert wird[410]– als Chance, die Kontrolle über ihr Leben wiederzuerlangen und selbstbestimmt über dessen weiteren Verlauf zu entscheiden, um so die vermeintliche Unabänderlichkeit eines langsamen, leidvollen Sterbens zu vermeiden. Und so sei sie denn auch wieder „gelassener“ geworden, seit sie sich vor einem Jahr „zu dieser Reise entschieden“ und die Zügel wieder in die Hand genommen hatte: „Welche Erleichterung, ohne Wenn und Aber den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen!“ (BC 46) Dieses erleichternde Gefühl, im Bedarfsfall auf die Möglichkeit eines assistierten Sterbens zurückzugreifen und dadurch die Kontrolle über das eigene Lebensende zu haben, wird auch in der realen Lebenswelt von Sterbehilfebefürworter*innen als zentrales Argument angeführt.

Die von Charlott empfundene Richtigkeit des „eingeschlagenen Weg[s]“ wird noch deutlicher, wenn sie die „Alternative“ zum Suizid im „Horrorszenario“ ortet, „irgendwann einem fürs Sterben vorgesehenen Ort ausgeliefert zu sein: in einem Krankenhaus unter der Fuchtel kleinlicher Behörden, gepaart mit heillos überfordertem Pflegepersonal und Ärzten“, die „die Menschen wie hergelaufene Hunde“ behandeln würden (BC 65). Fremdbestimmung

409 Charlott war Teil der 68er-Bewegung, die die Forderung nach Freiheit und Selbstbestimmung nachdrücklich auf die Straßen trug: „Aufbruchzeiten, euphorische Revolten mit der Gewissheit: Wir verändern die Welt! […] *Freedom is just another word for nothing left to lose … You can get it if you really want …*“ (BC 9, Hervh. i. Orig.) Sie blieb bis vor „einigen Jahren“ Teil von „Protestbewegungen“, hat „[f]ür eine freundliche, eine freie Welt [protestiert], für eine fantasievolle“ (BC 53). Freiheit und Selbstbestimmung werden auch durch Charlotts Blumen gestaltet: Auf Simones Vorwurf, sie „vernachlässig[e]“ die Rosen im Garten, antwortet sie: „Sie verwildern, das ist was anderes, das ist ihr gutes Recht.“ Zudem hört die Kletterrose, die „zum Dach hinauf“ wächst, „auf den Namen *My Way*“ (BC 49, Hervh. i. Orig.).

410 Ehe die Reise nach Zürich explizit als „Flug in die Freiheit“ bezeichnet wird (BC 74), findet sich der Konnex von Fliegen und Freiheit wiederholt: „Charlott hat es gut getroffen mit ihrem Platz am Notausstieg, das heißt, sie hat […] regelrecht darum gekämpft […] Die sie bergende und geschwind durchflogene Kumuluswelt setzt ihre Gedanken frei“, sie denkt „an die gern besungene Freiheit über den Wolken“ (BC 7f.), die titelgebend ist für das entsprechende Kapitel „über den Wolken“ (BC 7–10). Metaphorisch steht Charlotts Platz für den Suizid als ‚Notausgang‘ aus ihrem Leben, und der Flug zur Organisation wird mit Reinhard Meys *Über den Wolken* (1974) zum Flug in die Freiheit stilisiert (vgl. auch BC 22f. u. 71).

(„ausgeliefert sein", „unter der Fuchtel"), Unterversorgung des Gesundheitswesens („heillos überfordert") und eine unwürdige Behandlung („wie dahergelaufene Hunde"): Charlotts drastische Abwertung eines Sterbens im Krankenhaus findet sich auch am Beispiel ihrer Nachbarin Frieda, die ihre letzten Wochen in einem Spitalzimmer verbrachte,

> durch einen schmuddeligen Plastikvorhang von einer anderen Insassin getrennt. Ein lauter Fernseher begleitete sie durch den Tag, röchelnder, rasselnder Atem durch die Nacht. Zum ersten Mal […] sah Charlott Frieda weinen. Ihre erwachsenen Kinder und Enkelkinder, für die sie lebenslänglich gesorgt hatte, stritten um die Kosten eines Einzelzimmers. Noch hatte Frieda alle Sinne beisammen. (BC 66)

Charlotts Vorstellung des ‚würdelosen' Krankenhaustodes ist also weiter gekennzeichnet durch Schmutz, Lärm und Freiheitsentzug („Insassin"), während Angehörige über einen bestimmen und sich dabei primär von finanziellen Überlegungen leiten lassen. Nicht minder drastisch fällt ihre Befürchtung aus, „in einer Pflegeeinrichtung voller Desorientierter dahinvegetieren" zu müssen. Sie denkt an die Suche nach einem Heimplatz für ihre Großmutter, auf der sie ausnahmslos in allen Einrichtungen festgestellt hatte: „Abstellkammern. Abgeschoben in ein Mehrbettzimmer zwischen weißhaarigen Köpfen, inmitten weit aufklaffender Münder, über jedem Bett ein persönliches Detail: ein Teddybär, eine Trockenblume, ein Foto aus Jugendjahren, wie schön sie war! Diesen Abgang hatte keine verdient." (BC 65) Das Lebensende im Heim bedeutet für Charlott also ein unpersönliches Sterben zwischen Fremden, eines, das nicht in Übereinstimmung mit dem gelebten Leben erfolgt, aus dem nur ein nichtiges „persönliches Detail" geblieben ist. Die Suizidhilfe wird damit zum einzigen Weg stilisiert, durch den Charlott den von ihr als ‚unwürdig' markierten Tod im Heim oder Spital vermeiden und nach ihren Vorstellungen und in Übereinstimmung mit ihrem Wesen sterben kann.

Der Akt des assistierten Suizids selbst wird in der Novelle knapp abgehandelt, Charlotts Wertung fällt allerdings auch hier deutlich aus: In ihrem Hotel in Zürich, das mit seinem „See voller Sonnensternchen" geradezu malerisch gezeichnet wird (vgl. 76 u. 89), erscheint sie am Morgen „heiter" zum Kaffee mit ihren Freundinnen (BC 89), anschließend werden sie im „Abschiedsappartement der Organisation" von der Sterbehelferin „zugewandt" empfangen. Übereinstimmend mit den ethischen Sorgfaltskriterien will sie von Charlott mehrmals wissen, ob sie zu diesem Schritt wirklich bereit ist, ob „sie tatsächlich den Cocktail trinken will", was Charlott bejaht. Sie ist dabei „elegant gekleidet, gut frisiert und geschminkt", umgeben von ihren Liebsten, das Sterbezimmer ist „[geschmückt] mit einem Strauß Grand-Prix-Rosen",

die Stimme von Cecilia Bartoli, ihrer Lieblingssängerin, läuft im Hintergrund. Alles vollzieht sich ungemein friedlich, ja mit einem Kommentar über den „widerlich[en]" Geschmack des Sterbemittels erlaubt sich die Novelle gar ein wenig Heiterkeit im Moment des Sterbens (BC 90). Die positive Wertung des assistierten Suizids erfährt Nachdruck durch die Wahl des Geschlechts der Ärztin, die das Rezept verschreibt, sowie der Sterbehelferin: Das Weiblich-Matriarchale wird in einem durch die gesamte Novelle sich ziehenden binären Wertesystem stets positiv gezeichnet, während das Männlich-Patriarchale negative und mitunter grausam Züge trägt (vgl. BC 6, 15f., 23, 53).

Die an ihrem Identitätsverlust und unter starken Schmerzen leidende Charlott stirbt also mithilfe einer ‚humanen' Organisation den ersehnten ‚selbstbestimmten' und ‚würdevollen' Tod, um das „Horrorszenario" eines medikalisierten und heteronomen Sterbens zu vermeiden. Ein Aspekt ihres ursprünglichen Suizidvorhabens findet jedoch keine Erfüllung, wie wir in einer auf ihre Partnerin Simone fokalisierten Passage erfahren: der Liebestod.

4.4.2.1.2 *Der bürokratisch verunmöglichte Liebestod*

Charlotts Lebensgefährtin Simone erinnert sich daran, wie Charlott in poetischen Tönen „ihr Lebensende beschwor": „Wir können die Schwerelosigkeit auch ohne Raumschiff erreichen." (BC 18) Das *Wir* in Charlotts Vorstellung verweist nun aber nicht *allgemein* auf das menschliche Vermögen, durch eine Selbsttötung die „Schwerelosigkeit" zu erlangen – also gleichsam die Last des irdischen Daseins abzuwerfen und dem „Jammertal" zu entsteigen –, sondern *ganz konkret* auf sie beide, auf Charlott und ihre Partnerin. Dies erkennen wir, wenn Simone sich weiter erinnert, was Charlott auf ihre Ablehnung des Suizidvorhabens erwiderte: „Irgendwann müssen wir uns trennen, du willst mich ja nicht begleiten, also geht jede den Schritt für sich, allein. Warum darauf warten, wenn für mich der Zeitpunkt jetzt gekommen ist?" (BC 19) Anschließend offenbaren Simones Erinnerungen noch deutlicher die zentrale Rolle, die sie in Charlotts Suizidvorhaben ursprünglich gespielt, jedoch strikt abgelehnt hatte:

> Immer wieder hat Charlott versucht, sie für diese Reise zu gewinnen. Die Abstände zwischen ihren Überredungskünsten wurden über die Jahre hinweg kürzer. Sie wollte dieses einmalige Erlebnis mit ihr, „ihrer vertrautesten Vertrauten teilen, als besonderes Ereignis gestalten".
> Bei allen überzeugenden Argumenten für das Besondere, für die Schwerelosigkeit und Einmaligkeit des Ereignisses, stand dieser Schritt für Simone außerhalb jeder Debatte: „Indiskutabel." Die zur Obsession gewordene Idee Charlotts verstörte sie in einem nie gekannten Masse, stellte ihr gesamtes Dasein in Frage. (BC 19)

Wie der todkranke Felix, der in Schnitzlers *Sterben* die gesunde und lebensfrohe Marie für den gemeinsamen Tod gewinnen möchte, versucht Charlott, ihre gesunde Partnerin vom Wert eines Doppelsuizids zu überzeugen – nicht so wahnhaft und grausam fordernd wie jener, aber offenbar doch ‚obsessiv'. Wie Schnitzlers Marie reagiert aber auch Simone abschlägig auf das einseitige Liebestodvorhaben, und so trennt Charlotts *bevorstehender Tod* – wenngleich wiederum nicht so radikal wie bei Schnitzler – die Liebenden *bereits im Leben*:

> Wie konnte, wie sollte sie an der Seite Charlotts den Alltag weiterleben? Einen Alltag, in dem die Planung ihres Todes im Mittelpunkt stand. Der Tod selbst. Wie lange noch konnte sie dieses Pendeln zwischen Angst, Ungewissheit und Hoffnung aushalten?
> Genauso wenig kann sie sich ein Leben ohne Charlott vorstellen. Eine Ahnung davon hat sie bereits bekommen durch ihre abwesenden Blicke, die das ausgiebige Frühstück, einen Spaziergang, ein Gespräch, einen Kinobesuch begleiteten. Charlott war die Hauptakteurin in ihrem eigenen Film. (BC 19f.)

Auch wenn die Vorstellung, Charlott in absehbarer Zeit zu verlieren, Simone belastet, löst dies bei ihr doch kein existenzielles Leiden aus, das ihr das Leben unerträglich machen und zu einem Suizidwunsch führen würde. Der Wunsch nach einem Sterben zu zweit geht einzig von der Kranken aus, was eine unüberbrückbare Kluft zwischen ihr und ihrer gesunden Partnerin bewirkt. Charlott scheint ihren Liebestodwunsch daher begraben zu müssen. Doch ihre Hoffnung auf das ‚Finale zu zweit' erhält rund ein Jahr vor der Erzählgegenwart neue Nahrung, als Kim in ihr Leben tritt und darin „die neue Nummer Eins" wird (BC 30), was Simone auf „eine Nebenrolle" verweist (BC 39). Wie die Liaison zwischen Charlott und Kim beschaffen ist, wird nicht eindeutig geklärt, sie scheint aber platonisch-ideeller Natur zu sein. In einem auf Kim fokalisierten Kapitel erfahren wir von ihrer mit Charlott geteilten Einstellung zum Tod, den sie buchstäblich mythisch überhöhen: „Täglich telefonierten sie mehrmals, täglich sahen sie sich. Auf ihre Zukunft gerichtet, empfinden sie beide dasselbe Verlangen, hofieren mit derselben Passion Persephone, die Göttin der Unterwelt." (BC 30) Da Kim die gesamte Reise nach Zürich organisiert hatte, werfen Simone und Judit ihr vor, sie habe Charlotts Vorhaben nicht nur „kritiklos […] unterstützt[…]", sondern ihr gar zugeredet (BC 31). Doch Kim rechtfertigt ihr Handeln: Die beiden hätten

> wirklich keine Ahnung von dem, was sie mit Charlott verbindet. Abgrundtief. Von hier aus liegt das sonnige Tagesgeschehen, durch das sich die beiden bewegen, auf einem anderen Stern, so klein, so nichtig, so flach. Und sie selbst sind auch in diesem Flachland geboren, müssen darin aber nicht bis zu einem unbestimmten Ende ausharren. (BC 31f.)

Als einziges Werk im Corpus gestaltet Bührmanns Novelle das Liebestodmotiv in Form einer genuin romantischen Todessehnsucht, die durch eine ähnliche Licht-Dunkel-Symbolik inszeniert wird, wie wir sie bei Novalis und später Wagner vorgeprägt finden.[411] Der Tod wird für Charlott und Kim zur poetischen Verheißung, „der heilen lichten Oberflächenwelt" des irdischen Daseins zu entkommen und einzutreten ins „Finstere" und Abgründige der „anderen Welt" (BC 30–32), in die „*ewige Nacht*" (BC 85, Hervh. i. Orig.), auf die Charlott „spekuliert" (BC 87) und die zum wahrhaftigen und gewichtigen Teil des Seins erhoben wird. Der Kulminationspunkt ihrer geteilten Todessehnsucht sollte im gemeinsamen Sterben bestehen: Bereits bei ihrer ersten Begegnung waren sie „[s]ofort bei ihrer gemeinsamen Passion für Persephone angelangt", sie waren „[b]eglückt, so selbstverständlich, so frei über ihre Vorliebe sprechen, sich so rücksichtlos offenbaren zu können". Als jede danach bei sich zu Hause angekommen ist, telefonierten sie sofort wieder miteinander, „[s]ie hatten sich noch so viel zu sagen in dieser dunklen Nacht, inspirierten sich, entwarfen Möglichkeiten, wie sie am besten Persephone begegnen könnten. ‚So bald wie möglich, mit dir, mein Geschenk des Himmels.'" (BC 34) Kims Gedanken während des Flugs nach Zürich offenbaren jedoch, dass das Vorhaben scheiterte: „Anders als vorgesehen, kann sie den Schritt ins Nirgendwo oder Irgendwo der anderen Welt nun nicht mit Charlott gemeinsam tun." (BC 32) Sie ist daher betrübt, fühlt sich um den gemeinsamen Tod „betrogen" (BC 32.) In einer anschließend auf Charlott fokalisierten Passage erfahren wir den Grund des Scheiterns:

> Sie fasst Kims Hand auf ihrer Schulter, bedauert tief, ihren größten Wunsch nicht erfüllen zu können. Dazu fehlen ihnen die Ressourcen. Und die Immigrationsformalitäten in die andere Welt, wie sie den erforderlichen Papierkram nennt, hatte sie mit der entsprechenden Organisation schon vor Kims Zeit in die Wege geleitet. Jetzt, da sie endlich den Einreistermin erhalten hat, könnten erneute Formalitäten zu langwierig und zu unsicher werden. Wer weiß, was sie noch umstimmen, wer sie noch festhalten könnte?

411 In Wagners *Tristan und Isolde* erwachen die Liebenden „aus der Welt des Tages, des Scheins und der Täuschung […] zum wahren Leben der transzendentalen Erkenntnis. Sie wenden sich hin zur Nachtseite des Lebens und suchen den Tod als mystische Einswerdung von Ich und Du. Um dies zu verdeutlichen, greift Wagner direkt auf Metaphern und Symbole aus der romantischen Literatur zurück. Die Verherrlichung der Nacht und des Todes als der nicht mehr scheinhaften Existenz und als Erlebnisraum der Liebe ist ganz offensichtlich von Novalis entlehnt", Wagner hat wörtliche Formulierungen aus dessen *Hymnen an die Nacht* (1797) übernommen – „einem Dokument frühromantischer Todessehnsucht" (Ulrike Kienzle: Liebe, Schlaf und Tod im Werk Richard Wagners. Wandlungen eines romantischen Motivs vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, in: José Sánchez de Murillo u. Martin Thurner (Hg.): *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik. Band 4. Eros Schlaf, Tod*, Stuttgart: Kohlhammer 2007, S. 335–371, hier 357).

> Sie wendet sich nach hinten, drückt Kims Hand und lässt sie los. Keine von beiden lacht. (BC 33)

Mit den „Formalitäten", die den Liebestod verhindern, sind die Vorabklärungen gemeint, mit denen die Organisation prüft, ob die Voraussetzungen für eine Suizidhilfe erfüllt sind, wozu das Vorliegen eines unerträglichen Leidens gehört. Während ein solches bei Charlott krankheitsbedingt gegeben ist, finden sich bei Kim keinerlei Hinweise darauf, und ihre romantische Todessehnsucht allein dürfte von der Organisation, die die ethischen Sorgfaltskriterien offenbar einhält, nicht als Grund anerkannt werden. Charlott fährt daher allein in ihrem Sterbevorhaben fort, und auch wenn sie es weiterhin durch Euphemismen ästhetisiert (‚Migrieren in die andere Welt'), steht die Gemütslage der beiden doch in diametraler Opposition zu ihrem Kennenlernen, wie Kims anschließende Erinnerung zeigt: „Mit einem Lachen auf den ersten Blick hatte alles begonnen" (BC 33).

Der Liebestod wäre die Krönung von Charlotts Sterben gewesen, zunächst angedacht mit ihrer langjährigen Lebensgefährtin Simone, dann fest geplant mit ihrer „neuen Nummer Eins" Kim. Im ersten Fall scheitert er am Willen der Partnerin, den zweiten verhindert die ‚Bürokratie', i. e. die Sorgfaltskriterien der Organisation. Es ist vielsagend, dass die Klimax von Charlotts Sterben ein Liebestod gewesen wäre. Sie, die Literatin, hätte ihn als poetisches Finale ihres Lebens erachtet. Doch tut dies der Ästhetisierung ihres Suizids nur teilweise Abbruch. Mag er durch den erzwungenen Alleingang auch weniger poetisch sein als gewünscht, literarisch sanktioniert bleibt er in ihrer Perspektive dennoch, wie ich nun zeigen möchte.

4.4.2.1.3 *Literarisch sanktionierter Suizid*

Bei ihrer Entschlussfassung zum Suizid hatte Charlott es abgelehnt, sich mit ihren Freundinnen zu beraten, deren Einwände sie antizipiert hatte. Stattessen trug sie literarische Texte von Autorinnen, die selbst Suizid begangen haben, in einem Band mit dem Titel *„Aus eigenem Willen"* zusammen: Sie hielt „lange Zwiesprache mit Sylvia Plath, für die Sterben eine Kunst wie alles andere war",[412] setzte sich mit Anne Sextons Gedicht *Wanting to Die* auseinander,[413]

412 Es handelt sich um eine nicht explizit markierte, fast wörtlich übersetzte intertextuelle Bezugnahme auf das Gedicht *Lady Lazarus* (1965), die im Original lautet: „Dying / Is an art, like everything else" (Sylvia Plath: Lady Lazarus, in: Dies.: *Ariel*, London: faber and faber 1965, S. 16–19, hier 17).

413 Die betreffende Stelle ist ebenfalls eine fast wörtlich übersetzte intertextuelle Bezugnahme: „Anne Sexton flüstere ihr zu: *Zweimal habe ich den Feind in Besitz genommen, den Feind gegessen, / Mir seine Kunstgriffe, seinen Zauber angeeignet.*" (BC 35, Hervh. i. Orig.) Die Zeilen im Original lauten: „Twice I have so simply declared myself, / have possessed

und fand in den „Worte[n] ihrer heimlich Vertrauten“ die „Ermutigung“ zum Suizid (vgl. BC 35f.). Auch suchte sie Rat, welche Suizidart für „ein würdevolles Lebensende“ die geeignetste wäre, sie stellte sich u. a. vor, „sie müsste sich wie in einem Gedicht Marina Zwetajewas eine steile Böschung suchen: / *den Strauch an der Böschung / fest in der Hand. – Lass los, lass dich fallen.*“ Sie verwarf alle Suizidarten wieder, da sie ihr zu unsicher und/oder zu gewaltsam erschienen, und befand, dass „[a]uf jeden Fall […] der Ort dieses Augenblicks würdig sein“ sollte (BC 64, Hervh. i. Orig.). Indem ihre Wahl dieses Ortes schließlich auf die Zürcher Sterbewohnung fällt, stilisiert Charlott die Dienste der Organisation wiederum zur einzigen Option, mit der sich ein ‚würdevoller‘, gewaltfreier und sicherer Tod realisieren lässt.

Auch nachdem Charlott die Suizidart festgelegt und mit Kim den gemeinsamen Liebestod beschlossen hatte, gab ihr die Literatur Halt: Die beiden sicherten sich „[m]it einer Gedichtzeile Inge Müllers […] das ganze Jahr über immer wieder zu[…]: *Du wirst dich bald wie ein Eichhörnchen drehn / Im Rotor des Lachens*“ (BC 32, Hervh. i. Orig.).[414] Und als Simone unlängst die Hoffnung auf Charlotts Weiterleben äußerte, „untermauerte [Charlott] ihre Antwort mit einer Zeile ihrer Ratgeberin Unica Zürn: ‚*Vorbei, sagt leise das Mädchen, und eine Spur Bedauern mischt sich in ihre Entschlossenheit … ehe sie mit ihren Füssen das Fensterbrett verlässt.*‘“ (BC 52, Hervh. i. Orig.)[415] Die letzte Autorin, die in dieser Reihe angeführt wird, ist Sarah Kane: Kim schenkte Charlott zum Geburtstag vor einem Jahr eine Karte für ein nicht explizit benanntes Stück der britischen Autorin, die sie ihr mit den Worten „‚Sehen Sie mir zu, wie ich verschwinde‘“ überreichte, wodurch sich das Stück als *4.48 Psychosis* (2000) identifizieren lässt.[416] Charlott erinnert sich zunächst an Kims Aussage, dass „[n]iemand […] depressive Zustände und Verzweiflung so auf den Punkt gebracht [habe] wie Sarah Kane. Nicht zum Aushalten. Schnürsenkel waren *ihre einzig mögliche Konsequenz*“, um direkt danach an die Aufführung

---

the enemy, eaten the enemy, have taken on his craft, his magic.“ (Anne Sexton: Wanting to Die, in: Dies.: *The Complete Poems. With a Foreword By Maxine Kumin*, Boston: Houghton Mifflin 1982, S. 142f., hier 143.).

414 Die Stelle stammt aus Müllers Gedicht *Majakowski* (vgl. Inge Müller: *Wenn ich schon sterben muss. Gedichte*, Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1986, S. 63).

415 Das Zitat stammt aus Zürns Erzählung *Dunkler Frühling* (1969) und ist bei Bührmann ebenfalls leicht abgeändert: „Sie betrachtet noch einmal ihr schattenhaftes Bild im Spiegel. Sie findet sich reizend, und eine Spur von Bedauern mischt sich in ihre Entschlossenheit. ‚Vorbei‘, sagt sie leise und fühlt sich schon tot, ehe sie mit ihren Füssen das Fensterbrett verlässt.“ (Unica Zürn: Dunkler Frühling, in: Dies.: *Der Mann in Jasmin/ Dunkler Frühling*, Frankfurt a. M. et al.: Ullstein 1982, S. 171–203, hier 203).

416 Es sind die letzten Worte des Stücks: „watch me vanish“ (Sarah Kane: *4.48* Psychosis, in: Dies.: *Complete plays*, London: Methuen Drama 2001, S. 203– 245, hier 245.

des Stücks zurückzudenken und konkret an die Zeile: „Der *Verstand erfasst scharf* die Situation, *erkennt*, dass die sich *nicht verändern* wird." (BC 79, Hervh. M. K.) Durch die intertextuelle Bezugnahme wird Charlotts Selbsttötung als alternativlose, rationale und wohlerwogene Entscheidung einer urteilsfähigen Person gestaltet und legitimiert, als Bilanzsuizid, nicht als unreflektierte, überstürzte Affekthandlung. Wie von Kanes Protagonistin ergreift auch von Charlott die „unerträgliche Klarheit [...] Besitz" (BC 79), dass sich ihre Situation nicht verändern wird, auch ihr verbleibt der Suizid als einzige Form des „Widerstand[s]" (BC 40).

Nach Charlotts Suizid wird Kanes *4.48 Psychosis* im Epilog nochmals aufgegriffen: „‚Sehen sie mir zu, wie ich verschwinde.' In dieser Abschiedssequenz ihres Lebens war Charlott Regisseurin und Schauspielerin, die sie so gern auf der Daseinsbühne war." (BC 91) Charlott wird damit gleichzeitig in die Position von Kanes *Figur* gesetzt, indem das Bild des Verschwindens auf ihr eigenes Sterben übertragen wird, wie auch in die Rolle der *Regisseurin und Schauspielerin*, die ihren Tod nach eigener Vorstellung zur Aufführung brachte. Die Metapher lässt sich als selbstermächtigende Antwort auf Ivan Illichs *Nemesis der Medizin* lesen, in der seine Kritik am ‚medikalisierten' und heteronomen Sterben in der deutschen Übersetzung durch eben diesen Bildbereich erfolgt: „[D]er Kranke im kritischen Stadium" sei heute nicht mehr in der Lage, „selbst die Umstände seines Sterbens zu bestimmen. Die Gesellschaft, vertreten durch das Medizin-System, entscheidet, wann und nach welchen Demütigungen und Verstümmelungen er sterben darf. [...] Der westliche Mensch hat das Recht verloren, *beim letzten Akt selbst Regie zu führen*".[417]

Der letzte literarische Prätext, zu dem Charlott ihren Suizid in Bezug setzt, greift nochmals die romantische Todessehnsucht sowie die tropische Verwendung des ‚Fliegens' auf: Joseph von Eichendorffs *Mondnacht* (1837). Die ersten beiden Verszeilen des Gedichts, das Bührmanns Novelle leitmotivisch durchzieht, werden auf der ersten Seite zitiert, als Charlott sich an den Sommer mit der Geliebten erinnert: „Jeder Tag ein Gedicht, einen Sommer lang. *Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküsst*" (BC 5, Hervh. i. Orig.). Die umfassende Harmonie, die in Eichendorffs „Unio mystica des Himmels und der Erde" zum Ausdruck kommt – der erste semantische Bedeutungsgehalt des

417 Ivan Illich: Die Nemesis der Medizin: Kritik der Medikalisierung des Lebens. Aus dem Englischen von Thomas Lindquist und Johannes Schwab, München: C. H. Beck ^{5}2007, S. 149 (Hervh. M. K.). Im englischen Original lautet die Stelle, der Mensch „has lost the right to preside at his act of dying". Wenngleich das Substantiv ‚act' an sich ebenfalls eine theatrale Dimension aufweist, wird dieser Bildgehalt durch das ‚preside' von vornherein unterminieret und das Substantiv eher in seiner Bedeutung von ‚Handlung' lesbar.

Kompositums ‚Liebestod'[418] –, verleiht dem Glück des von Charlott erinnerten Sommers, der für die einstige gesunde, unbeschwerte und sinnlich erfüllte Zeit steht, besonderen Nachdruck – wie damit in der Konsequenz auch ihrem krankheitsbedingten Verlust. Auch für die Erzählgegenwart der Novelle wird Eichendorffs Gedicht funktionalisiert, genauer für den Flug zur Sterbehilfeorganisation: Als sich die Maschine in der Nähe des „Schwarzwald[es]" und damit an der Grenze zur Schweiz befindet, rezitiert Charlott die Verse 5–7 von Eichendorffs Gedicht: „*Die Luft ging durch die Felder / die Ähren wogten sacht / es rauschten leis' die Wälder.*" (BC 75, Hervh. i. Orig.) Die Ruhe und der Frieden, die aus diesen Zeilen sprechen, markieren Charlotts Gefühlslage beim Überqueren der Grenze in die Schweiz. Und beim Landeanflug auf Zürich „summt" sie „[e]rleichtert" die letzten vier Zeilen des Gedichts: „*Und meine Seele spannte / weit ihre Flügel aus / flog durch die stillen Lande / als flöge sie nach Haus.*" (BC 88, Hervh. i. Orig.) Der Schluss von Eichendorffs *Mondnacht* lässt sich in diesem Kontext als Todessehnsucht des lyrischen Ich lesen, als Wunsch, seine unsterbliche Seele möge „nach Haus" fliegen, i. e. in ein eschatologisches Jenseits einkehren und an das ihr vorbestimmte Ziel gelangen. Zum einen unterlegt die Novelle damit Charlotts *tatsächlichen* Flug nach Zürich mit dem sanften Seelenflug von Eichendorffs lyrischem Ich, wobei das metaphorische „nach Haus" ganz profan sowohl für Charlotts Tod als auch für die Sterbewohnung stehen kann. Zum anderen lässt sich durch weitere Novellenstellen aber auch Charlotts Wunsch einer Befreiung und ‚Heimkehr' ihrer unsterblichen Seele nachweisen: Als sie von ihren Schmerzen berichtet, führt sie die Last an, die „das Bewohnen ihres Körpers" für sie bedeutet (BC 50 u. 47). In dieser Metapher klingt die dualistische, auf Platons *Phaidon* zurückgehende Vorstellung an, die den menschlichen Körper lediglich als irdische Behausung der unsterblichen Seele begreift, von dem sie sich nach dessen Tod löst, um ins Göttliche einzukehren. Und da Charlotts Seele, so die Deutung mit Eichendorffs Gedicht, sich in ihrer Behausung nicht mehr wohlfühlt – ein kranker Körper mache die Seele „krank" (BC 55) –, befreit sie sich durch den Suizid von ihr und fliegt sanft „nach Haus", kehrt also ein in die andere, jenseitige Welt.

418 Wie Gerhard Schulz zeigt, meint ‚Liebestod' in seiner frühesten Bedeutung einen „Akt der Liebesvereinigung, und zwar einer mystischen zwischen Himmel und Erde in der Hülle der Nacht, wie denn das Bild der Nacht auch weiterhin in den Kontext des Wortes gehören wird". Er beschreibt weiter, dass das Individuum „die Unio mystica" nicht nur beobachtet, sondern „in sie hineingezogen" wird und „sie als Auflösung aller Individualität in einer geradezu orgiastischen Vereinigung von Mensch und Universum" empfinde. „Vollendeter" hätte „später Eichendorff in seinem Gedicht ‚Mondnacht' der Hochzeit von Himmel und Erde, dem ‚hieros gamos', Worte gegeben" (Schulz, Liebestod, 377f.).

In Charlotts eigener Lesart erscheint ihr Sterbewunsch eindeutig positiv. Durch die Texte der Autorinnen, die sie im Band „Aus eigenem Willen" sammelte, markiert sie ihren Suizid als selbstbestimmten und wohlerwogenen Entschluss, um einer als ausweglosen markierten Situation zu entkommen. Eichendorffs *Mondnacht* kennzeichnet ihn durch die evozierte Sanftheit und Harmonie als friedliches, stimmiges und – trotz des verhinderten Liebestodes – poetisches Finale ihres Lebens. Doch Charlotts Sterbewunsch bzw. ihr psychoemotionales Erleben weist noch eine weitere Dimension auf, die ein rationales Unterfangen in Frage stellt, wie ich ausgehend von der Theater-Metapher des Epilogs darlegen möchte.

4.4.2.2 Schein-Ode an die Freiheit und vermarkteter Liebestod

4.4.2.2.1 *Manipulativer Suizid*

„‚Sehen sie mir zu, wie ich verschwinde.' In dieser Abschiedssequenz ihres Lebens war Charlott Regisseurin und Schauspielerin, die sie so gern auf der Daseinsbühne war." (BC 91) Die Theater-Metapher lässt sich wie gezeigt als selbstermächtigende Antwort auf das von Illich kritisierte fremdbestimmt-medikalisierte Sterben lesen. Zum anderen aber verfolgte Charlott mit der Suizidbegleitung ein Ziel, bei dem das Bild der dramatischen Aufführung weniger metaphorisch als vielmehr buchstäblich zu nehmen ist: Tatsächlich „hat sie ihr Ableben [konsequent] inszeniert. Für Überraschungen gesorgt" (BC 91), um nämlich zu erreichen, dass *möglichst viele* ‚ihr dabei zusehen, wie sie verschwindet'. Denn Charlott, die zu Beginn ihrer Karriere als Autorin hochgefeiert wurde (vgl. u. a. BC 22 u. 25), leidet unter ihrem Bedeutungsverlust, insbesondere aufgrund der Erkenntnis, dass die ihr verbleibende „Zukunft" „[z]u kurz" ist, „um noch einmal als Stern am literarischen Himmel aufzugehen und zu leuchten" (BC 42).[419] Und eben hier setzt ihr Suizidvorhaben an: Sie weiß um die Tatsache, dass Autor*innen durch einen vorzeitigen Tod zu „posthumem Ruhm" gelangen können: „Welch aufmunternder, welch ermutigender Gedanke!" (BC 44f.)[420] Und so möchte sie ihr Sterben möglichst medienwirksam inszenieren und einen Publicity-Coup landen, der ihr zum ersehnten Nachruhm verhelfen soll. Dazu gehört nicht nur das

419 Charlotts Werk sei „nur noch wenigen Menschen bekannt, ihr Name also kein umsatzfördernder Begriff. Kaum eine Chance, dass ihre Bücher im deutschsprachigen Raum neu aufgelegt werden" (BC 42f.).

420 Dass sie dies auch für sich selbst bezweckt, lässt sich zum einen symbolisch an der Stelle verstehen, an der sie zu Simone über die Rosen sagt: „Du weißt doch, nur Blüten, die verwelken, tragen Früchte." (BC 49).

effektheischende Todesdatum – sie wählt ihren Geburtstag, in den sie in Zürich hineinfeiert (vgl. BC 89) –, sondern insbesondere zwei Meetings, die sie für ihren Zürich-Aufenthalt geplant hat. Diese werden den Lesenden nicht vorgeführt, und zunächst erfahren wir von ihnen andeutungsweise durch Kims Aufzählung der Dinge, die sie für Charlotts Reise organisierte: „Verlagstermin, Fernsehinterview" etc. (BC 31). Über den Inhalt des Verlagsgesprächs werden wir in Kenntnis gesetzt, als Charlott im Flugzeug daran denkt, dass die Zürcher Verlagslektorin zwar grundsätzlich „Interesse an ihrem neuen Roman" gezeigt, jedoch kritisiert habe, dass „ein akzeptabler Schluss [fehle]. Er sei nicht schlüssig […], ungünstig für den Verkauf." Aus diesem Grund möchte Charlott mit ihr verhandeln, dabei unbedingt auf der „Unschlüssigkeit des letzten Satzes […] bestehen" und „ein schön gestaltetes Hardcover ins Spiel bringen" (BC 52). Und wie wir im Epilog erfahren, war die Inszenierung ihres Sterbens ein Vollerfolg: „Sie war in aller Munde. / Der Fernsehfilm über ihre letzten Tage erregte Aufsehen" – womit sich auch der Zweck des TV-Interviews klärt –, ihre selbstverfasste, die Rezeption ihres Sterbens lenkende Todesanzeige „*neugeboren*" erschien in „regionalen und überregionalen Tageszeitungen […]. In verschiedenen Städten fanden Gedenkfeiern statt, posthum wurde Charlott für ihr Gesamtwerk beim kommenden Literaturfestival geehrt, eine Tagung im Kulturhaus ihrer Stadt zu ihrem 72. Geburtstag organisiert". Zudem hat ihre Freundin Judit, die Musikerin ist, damit begonnen, „sich dem Sonaten-Album *in Memoriam Charlott* zu widmen", ihre einstige Weggefährtin Patricia, der sie die literarischen Rechte vermachte, „nahm sich die unveröffentlichten Manuskripte vor", um nach einer Publikationsmöglichkeit zu suchen, und auch die Zürcher Verlegerin gab Charlotts neuen Roman „als Hardcover mit dem unschlüssigen Schluss heraus" (BC 91f., Hervh. i. Orig.). Zur Inszenierung ihres Todes gehört zudem das testamentarische Vermächtnis ihres digitalen Nachlasses: Als Dank für ihre Unterstützung beim Suizid sollte Kim „über den Computer verfügen, der besonders dieses letzte Jahr in aller Ausführlichkeit dokumentiert. Notizen, persönliche Briefe, philosophische Abhandlungen, Gemeinheiten, Essays zur Sterblichkeit, den Poesie-Ordner, die zusammengetragenen Gedichte ‚aus eigenem Willen'" (BC 83). Ganz am Ende der Novelle erfolgt über den Besitzwechsel des Geräts die Volte mit der Erzählinstanz, die eindeutig heterodiegetisch zu sein schien, als homodiegetisches „[I]ch" aber unvermittelt die extradiegetische Ebene kapert: Wir erfahren, dass Kim, ehe sie den Computer auf eBay stellte, „die Dateien kopiert, weitergegeben oder gelöscht hatte. / Zufall, Versehen oder Absicht, dass die Datei ‚Abenteuerreise' noch existierte? Wie dem auch sei, ich habe die Einladung zur Cocktailstunde im Netz posthum angenommen, danach die Datei endgültig gelöscht" (BC 92). Charlotts minutiöse Todesplanung legt nahe, dass sie Kim den

dokumentarischen Nachlass im Vertrauen darauf vermachte, für eine größtmögliche Verbreitung der Geschichte ihres Lebens und Sterbens zu sorgen. Und Kim, die „Charlotts Wünsche [kennt], ohne sie von den Augen ablesen zu müssen" (BC 31), setzte ihr Anliegen um: einerseits dadurch, dass sie Dateien sicherte und weitergab, wobei sie auch steuernd eingriff und gewisse Dokumente löschte. Zum anderen dürfte sie die Datei ‚Abenteuerreise' *absichtlich* nicht gelöscht, ja sie womöglich aus den von ihr als relevant erachteten Dokumenten zusammengestellt haben, um durch den Verkauf des Computers ein kohärentes Bild von Charlotts Geschichte in unbekannte Hände weiterzugeben – in der Hoffnung, dass es dort auf Interesse stoßen würde. Mit Erfolg: Indem sich die Erzählinstanz als homodiegetisches „[I]ch" entpuppt, das uns mitteilt, in den Besitz der Datei gekommen zu sein und sich posthum mit auf die Reise nach Zürich begeben zu haben, suggeriert der Text, dass das zuvor Geschilderte der Imagination der Erzählinstanz entsprang, basierend auf den Informationen, die ihr die Datei über Charlotts Leben und Sterben lieferte. In einer metaleptischen Wendung und als Spielart einer Herausgeberfiktion suggeriert der Text damit, dass die real vorliegende Novelle auf den Informationen der fiktiven Datei basiere,[421] womit auch wir empirisch-realen Leser*innen zum erfolgreichen Bestandteil von Charlotts Plan werden, möglichst viele dabei zusehen zu lassen, ‚wie sie verschwindet'.

Was aber ist von Charlotts Absicht zu halten, durch Suizid posthumen Ruhm zu erlangen? Lässt sie sich mit ihrer Lesart eines rationalen Bilanzsuizids versöhnen? Schwerlich. Zum einen nicht, wenn man sie unter dem Aspekt der „Mittel-Zweck-Rationalität" betrachtet und danach fragt, „bei welchen Zielklassen […] der Suizid wirklich ein vernünftiges Mittel" ist. Das häufigste Handlungsziel ist die „‚Flucht' aus einem nicht mehr lebenswerten Leben". Dies lässt sich in dem Sinne als vernünftig taxieren, als mit dem Tod auch das unerträgliche Leiden endet, womit das Ziel erreicht wird. In Charlotts Fall ist dies gegeben, da sie ihr Leben durch die Osteoporose und den Identitätsverlust als unerträglich erfährt und diesem Zustand entkommen möchte. Durch ihr Handlungsziel des posthumen Ruhms erfüllt sie aber auch das zweithäufigste Handlungsziel von Suiziden: solche, „die einer bestimmten Art sozialer Manipulation dienen", also bspw. bei den Hinterbliebenen Trauer oder Schuld auslösen sollen. Bei dieser Zielklasse kann die „Mittelwahl […] meistens als irrational" gewertet werden, zumal „in allen Fällen die tiefe Widersprüchlichkeit" auftritt, „dass man mit seinem manipulativen Suizid von anderen etwas

421 Die Spielart einer Herausgeberfiktion also in dem Sinne, dass die aufgefundene Datei nicht eins zu eins veröffentlicht wird, aber die Quelle für die von der Erzählinstanz imaginierte Reise bildet.

Bestimmtes erhalten möchte, nach seinem Tod aber gar nicht mehr in den Genuss der erhofften Gratifikation kommen kann".[422] Indem Charlott Prestige erlangen möchte, verfolgt auch sie ein manipulatives Ziel, in dessen Dienst sie ihre Freundinnen stellt, was aber in der Tat irrational erscheint: Weder käme sie in den Genuss des Ruhms, sollte er ihr *post mortem* tatsächlich beschieden sein, noch wäre es vernünftig, nun schon *zu Lebzeiten* Glück oder Genugtuung zu empfinden angesichts der Aussicht, dass ihrer Person posthumer Ruhm zuteilwerden würde, da sie nicht davon ausgehen kann, dass ihr Suizid überhaupt den gewünschten Effekt zeitigen wird.

Vor allem in einer Hinsicht aber stellt Charlotts Wunsch nach Ruhm, zu dessen Verwirklichung sie über ihre eigene Leiche geht, die Lesart eines rationalen Bilanzsuizids infrage: Ihre Urteilsfähigkeit scheint dadurch beeinträchtigt zu sein, dass der Prestigeverlust für sie eine massive, Ich-destabilisierende Kränkung bedeutete. Dies lässt sich einerseits als Folge einer Narzisstischen Persönlichkeitsstörung lesen, andererseits als Ausdruck eines internalisierten neoliberalen Erfolgsstrebens und Hyperindividualismus, wie ich abschließend zeigen möchte.

4.4.2.2.2 *Doppelter Liebestod à la Narziss*

Charlotts pathologisch-narzisstische Kränkung wird im zweiten Kapitel „über den Wolken", in dem wir erstmals von ihrem künstlerischen Abstieg erfahren, motivisch gestaltet. Sie sieht aus dem Flugzeugsfenster und erblickt die Gegend, in der jährlich ein „Kulturfrühling" stattfindet. Dies erinnert sie an

> [i]hre eigene lautmalerische Performance: Ein Reinfall. Kaum jemand kam. Lag es am Wetter, an mangelhafter Ankündigung – am Fußballspiel, versicherten die Veranstalter – oder einfach daran, dass alles andere bunter war?
> Der Ausblick auf die Erde rückt ihr unerbittlich Situationen auf den Leib, die sie vergessen glaubte, an die sie nicht erinnert werden möchte. Mit jeder Faser ihres Leibes, mit jedem Gedankensplitter will sie sich dem Hier und Jetzt, dem Flüchtigen und Blauen widmen, den Gefühlen, die den Transit zu ihrem bevorstehenden Geburtstag begleiten. Hatte sie das Abgleiten ihrer Karriere nicht längst ad acta gelegt?
> Sie zieht die Verdunkelung vors Fenster. (BC 8f.)

Der Fensterblick wird zum Moment unerträglicher Selbsterkenntnis, das Schließen der Jalousie zum symbolischen Verdrängen des „Abgleiten[s] ihrer

422 Fenner, Suizid, 398.

Karriere",[423] das Charlott offensichtlich keineswegs „ad acta gelegt" hat. Damit verschiebt sich der Akzent von der erlösenden „Freiheit über den Wolken", als die Charlott ihre Reise nach Zürich liest, hin zu einem quälenden Abwehrkampf gegen das, was da unter den Wolken liegt und sie im Begriff ist einzuholen: Geradezu krampfhaft versucht sie, durch die Fokussierung auf den bevorstehenden Suizid das Bewusstsein ihres Bedeutungsverlusts zu beseitigen, was suggeriert, dass auch der Entschluss zum Suizid maßgeblich aus dieser Kränkung resultierte und die Aussicht auf posthumen Ruhm zu deren Beseitigung dienen soll. Der Konnex zum Narzissmus wird dabei motivisch eingeflochten. Als Charlott die Gegend des Kulturfestivals erblickt, unmittelbar bevor sie an ihre Reinfall-Performance und das „Abgleiten ihrer Karriere" denkt, erfahren wir: „Spiegel gehörten in all ihre Taschen, sich selbst zu begutachten" (BC 8, vgl. auch 37). Wie Narziss steht offenbar auch Charlott unter dem permanenten Zwang, ihr Spiegelbild zu betrachten.

Doch nicht nur das Spiegelmotiv legt eine narzisstische Kränkung nahe. Bei genauerem Hinsehen erfüllt sie nahezu alle Kriterien einer Narzisstischen Persönlichkeitsstörung, wie sie die American Psychiatric Association (APA) in ihrem Klassifikationssystem *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen* (DSM-5) definiert und als deren „Hauptmerkmal" sie ein „tiefgreifendes Muster von Großartigkeit" nennt, das „Bedürfnis nach Bewunderung und Mangel an Einfühlungsvermögen".[424] Charlotts Betroffenheit wird bereits anhand der ersten beiden Kriterien deutlich:

> Personen mit dieser Störung nehmen sich in übertriebenem Masse selbst wichtig (Kriterium 1). Sie überschätzen regelmäßig ihre Fähigkeiten und übertreiben ihre Leistungen […]. Sie können ungeniert annehmen, dass andere ihren Bemühungen den gleichen Wert zuschreiben und sind dann möglicherweise überrascht, wenn das erwartete und ihrer Meinung nach verdiente Lob ausbleibt. […] Oft sind sie stark eingenommen von Fantasien grenzenlosen Erfolgs, Macht, Glanz […] (Kriterium 2). Es kann geschehen, dass sie über „schon seit Langem fällige" Bewunderung und Ehre nachsinnen […].[425]

---

423 Der Fensterblick verkehrt sich ins Gegenteil seiner Verwendung seit der Romantik, die die „sich darbietende Welt als Projektions- oder Sehnsuchtsraum besetzt oder entwirft", das Fenster „als Symbol von Sehnsucht und Imagination fasst" und den Fensterblick „für die Profilierung von poietischem Sehen und Dichtertum nutzt" (Volker Mergenthaler: Fenster, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 117f.).

424 American Psychiatric Association (APA): *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Deutsche Ausgabe hg. von Peter Falkai und Hans-Ulrich Wittchen, 2. korr. Auflage*, Göttingen: Hogrefe 2018, S. 918.

425 Ebd., 919.

Immer wieder verweist Charlott auf ihre eigenen, vermeintlich brillanten Fähigkeiten. Ein Kapitel, in dem es um ihre literarischen Einfälle geht, trägt bspw. den prahlerisch-überkompensatorischen Namen „genieverdächtig" (BC 21).[426] Auch zeigt sich ihre Selbstüberschätzung anhand der Reinfall-Performance, zu der kaum jemand gekommen ist. Dies schiebt sie auf alle möglichen Umstände, nur nicht darauf, dass sie als Künstlerin womöglich nicht von ausreichendem Interesse ist, ein größeres Publikum anzuziehen. Auch den ausbleibenden Erfolg ihres publizierten Werks – einzig ihr Debütroman habe sich gut verkauft – erklärt sie sich im Kapitel „genieverdächtig" nicht mit mangelndem Talent:

> Gelangweilt von Plots und Alltäglichkeiten wandte sie sich mehr und mehr poetischen und experimentellen Formen zu. Nicht verkaufsträchtig, war die Antwort auf ihre Manuskripte, zu wenig Handlung, zu kompliziert. Doch gerade das liebte sie beim Streifen durch die verzweigten, vielschichtigen Sprachwelten. (BC 23f., vgl. auch 61)

Zwar lässt sich diese kompromisslose Haltung einer *art pour l'art* positiv als Ausdruck ihres unabhängigen und selbstbestimmten Wesens lesen. Doch steht es eben im Widerspruch dazu, dass sie ihren Bedeutungsverlust als ungerecht empfindet und stark darunter leidet: Im Kapitel „posthumer Ruhm" drückt sie ihre „Empörung" darüber aus, dass ihr Werk keine „angemessene Anerkennung" erfahre, sowohl „ideell wie materiell". Sie verweist auf ihre Leistungen und stellt entrüstet fest: „Doch wer widmete ihr eine Tagung, würdigte ihr umfangreiches Lebenswerk?" (BC 44)

Charlotts narzisstische Persönlichkeits- und Lebensstruktur wird auch anhand folgender zwei Kriterien einer Narzisstischen Persönlichkeitsstörung deutlich:

> Betroffene […] verlangen im Allgemeinen nach übermäßiger Bewunderung (Kriterium 4). Ihr Selbstwertgefühl ist fast immer brüchig. […] Dies nimmt häufig die Form eines Bedürfnisses nach ständiger Aufmerksamkeit und Bewunderung an. […] Das Anspruchsdenken der betroffenen Personen wird in ihrer übertriebenen Erwartung an eine besonders bevorzugte Behandlung deutlich (Kriterium 5).[427]

426 Personen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung zeigen zudem „[a]rrogante, überhebliche Verhaltensweisen […]. Häufig legen sie eine snobistische, verächtliche oder herablassende Haltung an den Tag (Kriterium 9)." (Ebd., 920) So auch Charlott, die etwa bei einer Buchmesse-Lesung zum Publikum sagte: „Bemühen Sie sich nicht, meine Bücher zu lesen, denn Schreiben bedeutet den Schreibenden mehr als den Lesenden." (BC 24)

427 APA, Manual, 919.

Immer wieder ist von Charlotts zahlreichen „Verehrerinnen" (BC 42) die Rede, von den Freundinnen, die sich glücklich schätzen können, zum „auserwählten Kreis um Charlott" zu gehören (BC 30).[428] Das Kapitel „Groupies" berichtet von den Bewunderinnen, „die sie umgeben, die sie verwöhnen, denen es eine Ehre ist, sie als Gast zu haben, die sie mit dem Auto abholen, sie selbst hat keinen Führerschein, die sie begleiten, ihr die Tür aufhalten, ihr gegen alle feministischen Regeln in den Mantel helfen, Freundinnen, die sie anbeten. Die sie begehren" (BC 25). Judit führte dies in einem von ihr erinnerten Dialog gegen Charlotts Suizidvorhaben ins Feld: „Aber – du bist von Freundinnen umgeben. Sind die nichts? Ihre Liebe zu dir, ihre Anerkennung, dass sie dich auf Händen tragen. ‚Meine Lebenskreisel', hast du sie genannt." Doch Charlotts reagiert abschlägig: „‚Mag sein, aber das reicht mir nicht mehr. Ich kann mich auch nicht daran erinnern. […] / Ich gehöre nicht zu denen, die sich selbst genügen. Ich wäre gern über meinen Mikrokosmos hinaus gefragt und anerkannt. […]'" (BC 60) Nicht nur geht ihre Geltungssucht so weit, dass sie die Bewunderung ihrer Freundinnen als mangelhaft empfindet, das Vergessen, welche zentrale Bedeutung sie ihnen einst zugeschrieben hat, lässt darüber hinaus auf Gleichgültigkeit schließen. Tatsächlich wirkt sich die Ich-Zentrierung von Personen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung negativ auf den Umgang mit ihren Mitmenschen aus. Sie sind oft der Meinung,

> dass ihre Angelegenheiten so wichtig seien, das andere sich ihnen fügen sollten. […] Diese Anspruchshaltung kann in Verbindung mit einem Mangel an Sensibilität gegenüber den Wünschen und Bedürfnissen anderer Menschen zu deren bewusster oder unabsichtlicher Ausnutzung führen (Kriterium 6). Sie erwarten, alles zu bekommen, was sie sich wünschen oder zu brauchen glauben, ungeachtet dessen, was dieses für andere bedeutet. […] Sie neigen dazu, Freundschaften und Partnerschaften nur dann einzugehen, wenn die Wahrscheinlichkeit besteht, dass die andere Person ihren Absichten dient oder aber ihr Selbstwertgefühl stärkt. […]
> Menschen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung haben im Allgemeinen einen Mangel an Empathie und es fällt ihnen schwer, die Wünsche, subjektiven Erfahrungen und Gefühle anderer zu erkennen (Kriterium 7). Sie nehmen an, dass andere sich ganz und gar um ihr Wohl sorgen.[429]

In existenzieller Weise zeigt sich dies bei Charlotts Liebestodvorhaben, das durch das Ziel des posthumen Ruhms in ein neues Licht gerückt wird. Ein Doppelsuizid hätte nicht – oder nicht nur – *für sie selbst* ein sinnstiftendes,

428 Der Wunsch, dazuzugehören, nimmt sogar verzweifelt-submissive Züge an, wie in Judits Fall (vgl. BC 28f.).

429 APA, Manual, 919f.

poetisches und von der Liebe gekröntes Finale bedeutet. Das kulturell breit verfügbare und affektiv positiv besetzte Motiv, mit dem Charlott als Literatin bestens vertraut sein dürfte, wäre als Teil der medialen Todesinszenierung insbesondere *in seiner Außenwirkung* zentral gewesen. Dafür wollte sie zunächst Simone gewinnen und ging offenbar davon aus, dass sie diesen Schritt mit ihr tun würde. Dies aber nicht in einer empathischen Haltung, indem sie ein existenzielles Leiden ihrer Lebenspartnerin angesichts des drohenden Verlusts erkannt hätte, sondern weil *sie selbst* sich von ihrer Ich-zentrierten Warte aus als unersetzbar erachtete und ungeniert annehmen konnte, dass für Simone ein Leben ohne sie nicht mehr lebenswert sein würde. Wie wenig Sensibilität ihr für das tatsächliche emotionale Erleben ihrer Partnerin eignet, zeigen ihre „obsessiv[en]" Überredungsversuche, die Simone „in einem nie gekannten Ausmaß [verstörten]", und nach deren erfolgloser Beendigung sie ein beleidigt anmutendes „[D]u willst mich ja nicht begleiten" an sie richtet (BC 19). Und da kommt ihr Kim gerade recht. Wie gezeigt, eröffnete sie Charlott ihre Todesbereitschaft bereits beim Kennenlernen vor einem Jahr. Charlott ging die Freundschaft mit Kim wohl nur deswegen ein und machte sie zu ihrer neuen „Nummer Eins" (BC 30), weil der ‚Liebestod' so noch einmal realistisch wurde.[430] Bereits die Austauschbarkeit und damit Beliebigkeit der Partnerin, mit der Charlott gemeinsam zu sterben beabsichtigt, offenbart, wie sinnentleert der vermeintliche ‚Liebestod' ist – er, der eigentlich die existenzielle Konsequenz einer *‚wahrhaften' Liebe zweier unersetzbarer Individuen* ist, dient allein Charlott und ihrem manipulativen Ziel. Er wird zur äußerlich-ästhetischen Schablone im Dienst ihres Publicity-Coups degradiert, die Partnerin zum bloßen Accessoire. Die Künstlichkeit des Liebestodes wird auch durch das Pathos ersichtlich, mit dem Charlott und Kim ihr doppeltes Sterben beschwören: Die mythische Überhöhung und kultische Verehrung des Todes, die mitunter an das Bildmaterial der Romantik anschließt, wirken für heutige Lesende befremdlich. Und gerade die antike Gottheit, durch die sie ihrer Todessehnsucht Ausdruck verleihen, trägt zur Dekonstruktion des

430 Ähnlich berechnend könnte sich Charlott bei ihrer Versöhnung mit Patricia verhalten haben, mit der sie einst eine literarische Zeitschrift herausgegeben, sich vor Jahrzehnten aber zerstritten hatte. Als sie sich „kürzlich" auf einer Party wiederbegegneten, versöhnten sie sich auf Charlotts Initiative: „Noch in derselben Nacht setzte sie ‚ihre' Patricia als hauptverantwortliche literarische Nachlassverwalterin ein." (BC 83) Gut denkbar, dass Patricia als ehemalige Herausgeberin gut vernetzt ist und Charlott sich eine möglichst profitable Publikationsmöglichkeit erhoffte. Ihre fehlende Empathie zeigt sich anhand ihres Testaments auch daran, dass es „ihr regelrecht Spaß [machte]" durch die Änderungen „zu belohnen, zu bestrafen. Einmal Richterin über andere zu sein. Bisher gab es noch kein Überarbeiten des Testaments ohne Änderungen" (BC 82).

Liebestodmotivs bei: Bereits bei ihrer ersten Begegnung waren sie „[s]ofort bei ihrer gemeinsamen Passion für Persephone angelangt", sie „entwarfen Möglichkeiten, wie sie am besten Persephone begegnen könnten. ‚So bald wie möglich, mit dir, mein Geschenk des Himmels.'" (BC 34) Persephone mag als Gattin des Hades tatsächlich die „Göttin der Unterwelt" sein (BC 30). Dieses ehrwürdige Amt versieht sie aber keineswegs freiwillig, sondern ihm ging ihre Entführung durch Hades voraus, der sie aus der „heilen lichten Oberflächenwelt" (BS 30), um Kims despektierliche Bezeichnung des Lebens zu zitieren, in sein dunkles Reich verschleppte. Nicht nur beziehen Charlott und Kim sich damit auf einen Mythos aus einer patriarchalen Kultur, sie huldigen darüber hinaus einem Kult, der auf der gewaltsamen Aneignung des Weiblichen durch das Männliche beruht. Charlott, die Literatin und Feministin, die „in allen Texten pointierte[…] Patriarchatskritik" übte (BC 23) und deren Interesse an einer „matriarchalen, eher pazifistisch gesinnten Gesellschaft […] unter der Oberhoheit der Großen Göttin" (BC 16) sie einst in die Arme der Archäologin Simone führte, dürfte sich der Misogynie des Mythos bewusst sein – schwer vorstellbar, dass sie ihn derart unreflektiert rezipierte. Vielmehr steht zu vermuten, dass sie in berechnender Weise in Kims Todesbeschwörung einstimmte: Wie der Text uns mitteilt, ist *Kim* es, die kultisch mit „der Unterwelt verbunden" ist und daher „Grufti" genannt wird – weshalb das Kapitel, das auf Kim fokalisiert, den Titel „gruftig" trägt (BC 30). Die mythisch-todessehnsüchtige Bildsprache dürfte daher von ihr ausgehen. Charlott selbst wählte, wie Simones Erinnerungen zeigen, andere Metaphern und Euphemismen für den Suizid („Schwerelosigkeit", „Besondere", „Einmaligkeit") und übernimmt nun diejenige von Kim, um als ihre Seelenverwandte zu erscheinen und ihr Ziel eines ‚Liebestods' zu erreichen. Für dieses manipulativ-adaptive Verhalten spricht auch ihre Selbstcharakterisierung als „Schauspielerin", die „[g]ern […] die Rollen und Identitäten [wechselte]. Am liebsten hätte sie sich jeden Tag neu erfunden" (BC 22).[431] Und auch an anderer Stelle wird der Show-Charakter des ‚Liebestods' über die Theater-Metaphorik gestaltet: Als Simone an Charlotts

431 Dafür spricht auch das Vererben ihres Computers: „Sie wusste, mit diesem Vermächtnis würde sie manch eine verärgern. Besonders ihre Langzeitfreundinnen, die meinten, sie hätten ein besonderes Recht auf sie, der langen Zeit wegen, *des ausgefeilten Esprits wegen, der selben Schuhgröße wegen. Kim hatte von alledem nichts.* Aber sie sollte über den Computer verfügen", als „Dank" und „Belohnung" „für ihre bedingungslose Begleitung durch dieses Jahr […], für ihr Zureden." (BC 83, Hervh. M. K.) Charlott sieht in Kim also keineswegs ihre Seelenverwandte, sondern nutzt sie einzig für ihr Sterbevorhaben aus, wohinein sich Kim diensteifrig schickt: „Eine Ehre, am Dreh- und Angelpunkt in Charlotts Leben zu sein, eine Selbstverständlichkeit, diese Reise mit allem was dazugehört vorzubereiten." (BC 31).

obsessive Überredungsversuche denkt, erinnert sie sich an ihren Wunsch, „dass das Theater endlich aufhört", sie bezeichnet Charlott zudem als „die Hauptakteurin in ihrem eigenen Film" (BC 19f.).[432] Und während Kim als Charlotts „Nummer Eins" immerhin den zweifelhaften Vorzug genoss, ihr zudienen zu dürfen, hatten die übrigen Freundinnen „daran zu schlucken […], seit einem Jahr nur noch eine Nebenrolle in Charlotts Leben zu spielen" (BC 39). Wir kommen auf den Liebestod zurück.

Charlotts fehlende Empathie offenbart sich auch bei ihrer Entschlussfassung zum Suizid, bei der sie die Meinungen ihrer engsten Vertrauten komplett unberücksichtigt ließ. Und zwar deswegen, weil sie nicht nur deren „Vorbehalte und Widerstände" gegen das Suizidvorhaben *an sich* antizipierte, sondern „des geplanten Finales wegen, vor allem seiner Inszenierung wegen: Pietätlos … Sie nehme sich zu wichtig … Alles Theater" (BC 35). Sie selbst findet nichts Verwerfliches dabei, das „Besondere" – wie sie ihr Sterben immer wieder bezeichnet (u. a. BC 31) – als Ereignis zu gestalten:

> Warum diesem Lebensaugenblick kein Schauspiel widmen? Ihn feiern? Seine Bedeutung hervorheben? Das ist das Leben doch wohl wert, auch dem Traurigen und Trüben eines Abschieds die entsprechenden Farbtöne zu geben, sie gar funkeln zu lassen, wenn sie denn funkeln. Immerhin ein Naturereignis. Ein Weltuntergang. Ihr Weltuntergang. (BC 35)

Charlotts Anliegen ist nachvollziehbar, den Tod als integralen Teil des Lebens zu verstehen und entsprechend zu würdigen, den Suizid vor diesem Hintergrund als letzten Akt der Selbstbestimmung zu fassen und dem Leben das Ende zu geben, das zu ihm und dem betreffenden Menschen passt. Doch erinnert uns die Theatermetapher an ihr manipulativ-narzisstisches Handlungsziel,

---

432 Wie weit treibt sie dieses Schauspiel? In der Novellenmitte erfahren wir, dass sie „ihren Stock zu stilisieren [begann]. Sie verwandelte ihn in ein Aufsehen erregendes Accessoire. So sah das Publikum nicht die Krücke, sondern die Schönheit und Exotik. […] Sie ist eine Meisterin darin, ihre Schwächen zu überspielen" (BC 47f.). Dies lässt sich einerseits so lesen, dass sie vermeiden möchte, auf ihre Krankheit reduziert und bemitleidet zu werden. Doch wie die Theater-Metaphorik nahelegt, führt es noch weiter. Am Novellenanfang macht sich Charlott auf den Weg zum Gate: „‚Dein Stock', bemerkt Judit nach ein paar Schritten. / Der Stock, ohne den sich Charlott seit Jahren nicht fortbewegt, lehnt noch am Parfümregal." (BC 5f.) Sie geht also, ohne das Fehlen des Stocks zu bemerken. Es ist Judit, die sie darauf hinweist. Auch sagt der Text nicht, dass sie auf den Stock *angewiesen* wäre, sondern lediglich, dass sie sich seit Jahren daran *fortbewege*. Es geht ihr also wesentlich um die Inszenierung, sie dramatisiert – im doppelten Wortsinn – ihre „Gehbeschwerden". Ohne die Diagnose der Osteoporose in Abrede zu stellen, deren Unerträglichkeit sie an anderen Stellen nachvollziehbar darlegt, funktionalisiert sie ihre Krankheit doch ebenfalls für ihre Selbstinszenierung.

dem sie alles unterordnet und für das sie sogar einen Menschen in den Tod mitzunehmen bereit ist: Es geht nur um sie allein, die Gefühle ihrer Lebenspartnerin und ihrer Freundinnen sind nicht von Belang. Dabei hatte sie in ihrer Entscheidungsfindung durchaus Wert auf die Meinung Dritter gelegt, aber: „Statt ihrer Freundinnen hatte sie lieber den Gedichtband *Aus eigenem Willen* zu Rate gezogen", also die Texte von Autorinnen, die selbst Suizid begangen haben (BS 35, Hervh. i. Orig.). Sie konsultierte damit nur solche Stimmen, von denen sie wusste, dass sie sie in ihrem Suizidansinnen unterstützen würden, sie begab sich in eine Echokammer, in der sie nur das zu hören bekam, was sie hören wollte: ein weiterer Ausdruck ihrer narzisstischen Persönlichkeit und des kompromisslosen Durchsetzens ihres Handlungsziels.[433] Wie wenig sie an einem ergebnisoffenen Dialog interessiert war, wird besonders deutlich dadurch, dass sie bei ihrer Entschlussfassung lange Zeit schwankte und Argumente, die *für* das Leben sprachen, richtiggehend abwehren musste: „Auf gar keinen Fall wollte sie über ihre sich verfestigende Entscheidung diskutieren, sich dafür rechtfertigen, sie immer wieder neu in Frage stellen. Oft genug wankte sie, war anfällig für eine Kehrtwendung" – und es folgt eine Aufzählung von Momenten, die ihr Lebensfreude bringen, ob durch Natur, Kunst oder ihre Partnerin (BC 36). Trotz Krankheit und Identitätsverlusts vermochte sie ihrem Dasein eine lebenswerte Seite abzugewinnen. Auf den Rat ihrer Freundinnen, von denen sie wusste, sie würden für ihr Weiterleben plädieren, verzichtete sie dennoch – oder vielmehr *deswegen*. Ihre narzisstische Kränkung war zu tiefgreifend, als dass die kleinen Glücksmomente ihn aufwiegen und ihr Genugtuung hätten verschaffen können. Denn wie folgenreich eine solche Kränkung für Betroffene sein kann, zeigt die APA in ihren „zugehörige[n] Merkmale[n] zur Diagnosesicherung" auf:

> Die Verletzlichkeit des Selbstwertgefühls lässt Menschen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung sehr sensibel auf ‚Verletzungen' durch Kritik oder Niederlagen reagieren. Auch wenn sie es nicht nach außen hin zeigen, kann Kritik die Personen quälen und Gefühle der Erniedrigung, Degradierung, Wertlosigkeit und Leere bei ihnen zurücklassen. […]. Anhaltende Gefühle von Scham oder Demütigung und die damit verbundene Selbstkritik können

433 Indem Charlott den Rat ihres ‚gewöhnlichen' Umfelds ignorierte und sich lieber mit Autorinnen von Rang und Namen umgab, erfüllt sie zudem die Spielart eines weiteren Krankheitsmerkmals: „Personen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung glauben, dass sie überlegen, besonders oder einzigartig sind […] (Kriterium 3). Möglicherweise glauben sie, dass sie nur von solchen Menschen verstanden werden und auch nur mit solchen verkehren sollten, die besonders oder von hohem Ansehen sind […]. Personen mit dieser Störung glauben, dass ihre Bedürfnisse außergewöhnlich seien und sich der Kenntnis gewöhnlicher Menschen entzögen." (APA, Manual, 919).

> mit gesellschaftlichem Rückzug, depressiver Stimmung und Persistierender Depressiver Störung (Dysthymie) oder Major Depression einhergehen.[434]

Der literarische Abstieg setzte auch Charlott psychisch massiv zu, er hat sie nachhaltig in ihrem Selbstbild und -wert erschüttert, insbesondere durch die alters- und krankheitsbedingte Aussichtslosigkeit, die Erfolgsleiter nochmals hochzusteigen. Die neuen Gegebenheiten zu akzeptieren und in ihr Leben zu integrieren, vermochte sie nicht,[435] dafür erachtete sie sich als zu besonders, sie zählte sich wie gesehen „nicht zu denen, die sich selbst genügen", undenkbar ein Leben beschränkt auf ihren „Mikrokosmos". Sie verfügte damit über keine adaptiven Copingstrategien im Umgang mit ihrer narzisstischen Kränkung, und mangels Handlungsalternativen wurde die Aussicht auf posthumen Ruhm zur einzigen Möglichkeit, sie zu überwinden. Der Tod wurde damit zur *idée fixe* in ihrer psychologischen Bedeutung, die sie sich nicht ausreden lassen konnte und wollte, auch nicht von ihren Freundinnen. Deren Vorbehalte blieben denn auch fruchtlos, nachdem Charlott die Entscheidung bereits getroffen hatte. Und dies, obwohl sie weiterhin schwankte, wie wir im Kapitel „Lichtblicke" erfahren, in dem sie schildert, wie „sporadisch" ihre „Lust am irdischen Dasein" auftauchte, „überraschend, wenn auch flüchtig". Doch wollte sie, dass „dieser Krieg in ihr endlich aufhört. / Kim stimmte ihr nickend zu." (BC 56f.) Wie ungleich lang die Spieße sind, mit denen dieser „Krieg" gefochten wurde, haben wir gesehen: Der Suizid genoss von Beginn an Charlotts Rückendeckung, sekundiert zunächst von den literarischen Stimmen, und seit einem Jahr bildete Kim ihre Echo – um nochmals den Narziss-Mythos zu bedienen –, die ihr in den Worten zuredet, die sie selbst denkt und äußert.

Charlotts Narzissmus wird auch daran ersichtlich, dass sie ihren Entscheid selbst dann nicht zumindest nochmals überdachte und die Gefühle ihres Umfelds mitberücksichtigte, als sich ihr zeigte, wie stark ihre Lebenspartnerin Simone und ihre Freundinnen darunter litten, wie an diversen Textstellen sichtbar wird (vgl. BC 27, 52, 58).[436] Ihr geht es einzig um sich selbst, nur ihr eigenes Leid ist von Bedeutung. Auch dies wird motivisch über ihre Spiegel gestaltet. Sie begründet die Notwendigkeit ihrer permanenten Verfügbarkeit nicht nur

---

434 APA, Manual, 920f.

435 Damit erfüllt sie das Charakteristikum: „Personen mit Narzisstischer Persönlichkeitsstörung können besondere Schwierigkeiten haben, sich auf die mit dem Alterungsprozess einhergehenden physischen und beruflichen Einschränkungen einzustellen." (APA, Manual, 921).

436 Vielmehr verlangte sie bedingungslose Unterstützung und bezeichnet etwa den Umstand, dass Josefine die Einladung, sie nach Zürich zu begleiten, abgelehnt hatte, als „Verrat" (BC 38).

damit, sich „selbst zu begutachten", sondern „auch für den Fall eines Falles, Signale senden zu können, wenn sie sich einmal verirren sollte oder wenn Gefahr drohte" (BC 8). Es folgt die Erinnerung an ihre Reinfall-Performance und die erstmalige Reflexion ihrer narzisstischen Kränkung. Direkt danach stellt sie fest, dass Simone neben ihr betrübt ist, woraufhin sie denkt: „Könnte sie ihr doch Sonnenstrahlen in den Abgrund schicken! Technisch kein Problem, in Norwegen wurde gerade mit riesigen Spiegeln Sonnenlicht in ein von Bergen eingeschlossenes Dorf geleitet." Solche „aufhellende" Strahlen „aber im selben Flugzeug zu ihrem Nebensitz zu leiten, scheint Charlott aussichtslos. Selbst wenn sie die Verdunkelung wieder hochzöge und ihren Spiegel hervorholte." (BC 10) Charlotts Spiegel helfen also *nur ihr selbst* in misslichen Situationen, für andere sind sie nutzlos, womit abermals ihre Ich-Zentrierung gestaltet wird. Doch unterminiert die Narziss-Ebene des Spiegelmotivs die Hilfe-Funktion, die sie ihnen zuschreibt, gleich selbst: Charlotts durch die Spiegel symbolisierte Narzisstische Persönlichkeitsstörung bedeutet vielmehr *selbst* die Gefahr. Wie Narziss kann sie sich nicht aus ihr befreien, da sie ihren Blick ebenfalls unlösbar in Bewunderung auf sich selbst richtet – bzw. auf die Wiedererstellung des Ruhms –, sie vermag ihn dadurch nicht auf mögliche Haltungsalternativen zu lenken, sodass der Tod die einzige mögliche Konsequenz bleibt. Sowohl für Narziss als auch für Charlott ist die Selbstverliebtheit Ursache des *Leidens*, und wie für Charlott wird der Tod auch für Narziss zur *Erlösung*: „Mir ist der Tod nicht schwer, da im Tod aufhören die Leiden" (OM 3, 471).

Und ohne sich dessen bewusst zu sein, stirbt Charlott letztlich doch einen *doppelten Liebestod*, wenngleich nicht einen klassischen, so doch das, was ich den Narziss'schen Typus nennen möchte: Narziss geht durch die Fixierung auf sein Spiegelbild zugrunde – und zwar gemeinsam mit diesem. Denn sein eigener Tod bewirkt zugleich denjenigen dessen, den er als einzigen je geliebt hat und an den er sterbend die Worte richtet: „Nun miteinander vergehn wir zwei in der einzigen Seele." (OM 3, 473) Diese autoerotische Verdoppelung bzw. Einheit aus zweien („zwei in einer einzigen Seele") lässt sich auch für Charlott nachweisen: „Die Frau in deinem Leben bist du! Dieses Plakat hing lange an ihrer Wohnungstür." (BC 69) Beim ersten Satz handelt es sich um ein wörtlich ins Deutsche übersetztes Zitat aus dem Song *The Woman In Your Life*, der 2010 von Alix Dobkin, Singer-Songwriterin, Feministin und lesbische Aktivistin, veröffentlicht wurde. Unter der refrainartig wiederkehrenden Zeile „The woman in your life is you" vermittelt der Liedtext einem weiblichen Du – möglicherweise in Form einer Selbstapostrophe –, weshalb *sie selbst* ‚die Frau in ihrem Leben ist'. Während der Songtext sich als Ausdruck weiblicher Emanzipation und Selbstermächtigung liest, unterstreicht seine intertextuelle Zitierung in Bührmanns Novelle Charlotts pathologisch-narzisstische Liebe zu sich selbst:

Sie ist die Frau in ihrem im Leben, also das „Zentralereignis", das im romantischen Liebeskonzept üblicherweise der*die Partner*in bildet. Dies wird umso deutlicher anhand der kursivierten Zeile des folgenden Absatzes, der in Bührmanns Novelle zwar nicht zitiert wird, aber als prätextueller Bezugshorizont aufscheint: „The woman in your life / Knows simply what is true / She knows the simple way to touch / *To make you whole now* / The woman in your life / She can touch so easily / She knows everything you do / Because the woman in your life is you ".[437] Niemand kennt das Du demnach besser, als ‚die Frau in ihrem Leben', also als sie selbst. Und so ist sie auch als einzige in der Lage, ‚sie *ganz* zu mach[en]'. Dies ruft deutlich die heilende Funktion der „Liebe" auf, „die uns erst zu wahren vollständigen Menschen macht",[438] wie Julius in Schlegels *Lucinde* in Anspielung auf Platons Kugelmenschen-Mythos erklärt. In Charlotts Fall ergibt sich diese Ganzheit aus dem autoerotischen Akt einer *Liebe zu ihr selbst*, also einer Verdoppelung ihrer Person als zugleich *gebendes Subjekt* und *empfangendes Objekt* ihrer Liebe. Und indem diese Selbstverliebtheit wie gezeigt ursächlich ist für ihren Tod, stirbt Charlott – wie Narziss – *wegen* und *mit* der einzigen Person, für die sie Augen hat: sich selbst. Charlotts Suizid war also nur vordergründig frei und selbstbestimmt, vielmehr war sie Ausdruck ihrer narzisstischen Störung, damit höchst irrational und ethisch hochproblematisch.

4.4.2.2.3 *Neoliberaler Hyperindividualismus und Schein-Freiheit*

Die Novelle unterläuft Charlotts Lesart eines rational-autonomen Bilanzsuizids noch auf anderem Weg. Betrachten wir den Selbstbestimmungs- und Freiheitsbegriff genauer, zeigt sich anhand seiner Herleitung und Ausprägung, dass er ein hochgradig individualistischer ist. Charlott verortet ihre biografische

437 Der vollständige Text lautet: „The woman in your life / Will do what she must do / To comfort you and calm you down / And let you rest now / The woman in your life / She can rest so easily / She knows everything you do / Because the woman in your life is you / The woman in your life / Knows simply what is true / She knows the simple way to touch / To make you whole now / The woman in your life / She can touch so easily / She knows everything you do / Because the woman in your life is you / And who knows more about your story / About your struggles in the world / Who cares more to bless your weary shoulders / Than the woman in your life / She's trying to come through / A woman's voice with messages / A woman's feelings / Oh, the woman in your life / She can feel so easily / She knows everything you do / Because the woman in your life is you / And who is sure to give you courage / And who will surely make you strong / Who will bear all the joy that is coming to you / If not / The woman in your life / She's someone to pursue / She's patient and she's waiting and / She'll take you home now / The woman in your life / She can wait so easily / And she knows everything you do / Because the woman in your life is you / Because the woman in your life / The woman in your life is you".

438 Schlegel, Lucinde, 64.

Prägung in den 68er Jahren: „Aufbruchzeiten, euphorische Revolten mit der Gewissheit: Wir verändern die Welt! […] *Freedom is just another word for nothing left to lose … You can get it if you really want …"* (BC 9, Hervh. i. Orig.) Das Janis-Joplin-Zitat sei vorerst noch zurückgestellt. Jimmy Cliffs Songtitel „You can get it if you really want" fasst *in nuce* das individualistische neoliberale Heilsversprechen: *Du* kannst alles erreichen, wenn *du* es nur willst – soziale und sozioökonomische Umstände sind, wenn überhaupt, sekundär. Wie sehr Charlott dieses Credo individueller Eigenverantwortung verinnerlicht hat, offenbart auch das Plakat an ihrer Tür: „Die Frau in deinem Leben bist du!" (BC 69) Das Zitat identifiziert Charlott als neoliberales Subjekt. *Sie selbst* ist *die Frau* und damit *das Zentralereignis* in ihrem Leben, nicht Simone, nicht Kim oder ihre Freundinnen:

> Altbekannte, aber neoliberal aktualisierte Glaubenssätze wie ‚You can have it if you really want' oder ‚Jede_r ist seines_ihres Glückes Schmied_in' […] finden ihre Verwirklichung in einem ‚hierarchische[n] Selbstinteresse […], das die eigenen Zielsetzungen und Bedürfnisse denen der anderen gegenüber privilegiert.[439]

Angesichts der Tatsache, dass Charlott die Wurzeln ihres selbstbestimmten und freiheitsliebenden Wesens in der 68er-Bewegung verortet, die die Forderung nach autonomer Lebensführung nachdrücklich auf die Straßen getragen hat, lässt sich die Figur als Personifikation eines aus dem Ruder gelaufenen, hochgradig individualistischen Autonomiekonzepts lesen, wie es im Zuge neoliberaler Umgestaltungen von Staat und Gesellschaft seit Beginn der 1970er Jahre Ausbreitung fand. Immer mehr Lebensbereiche wurden der Logik und Organisationsform des freien Marktes unterstellt, und indem staatliche Leistungen zunehmend an das Individuum abgetreten wurden, wurde das sich an Maximen ökonomischer Rationalität orientierte Agieren immer mehr zum Universalprinzip menschlichen Handelns. ‚Eigenverantwortung' und ‚Selbstbestimmung' bilden denn auch die zentralen Kategorien neoliberal-gouvernementaler Subjektivierung,[440] die Ulrich Bröckling in verdichteter Form im ‚unternehmerischen Selbst' ortet: Dieses erfährt sich selbst als

439 Andreas Hechler u. Olaf Stuve: Einleitung, in: Dies (Hg.): *Geschlechterreflektierte Pädagogik gegen Rechts*, Berlin u. Toronto: Barbara Budrich 2015, S. 7–42, hier 27.

440 Michel Foucault prägte den Neologismus der ‚Gouvernementalität' in den 1970er Jahren. Während die Ausübung von Macht „sich in vormodernen Gesellschaften […] zu großen Teilen über ‚Disziplinarzwänge' […] vollzog, habe sich, so Foucault, in der Moderne eine neue Matrix der Macht entwickelt": Mit dem Konzept der Gouvernementalität „zielt Foucault auf eine spezifische Art von Macht, welche die Herrschaft über Bevölkerungen, Territorien und Dingen mit der freien Selbstführung von Individuen in Übereinstimmung zu bringen versucht." (Klaus Große Kracht: Michel Foucault: Analytik der Macht (1977–1984), in: Christel Gärtner u. Gert Pickel (Hg.): *Schlüsselwerke der Religionssoziologie*,

autonom und handlungsfähig mit uneingeschränkten Wahlmöglichkeiten für den eigenen Lebensentwurf und sieht diesen als eigenverantwortetes Projekt, für dessen Gelingen einzig die eigene Leistung entscheidend ist. Individualität wird so zum „Glauben an die nahezu unbegrenzte Fähigkeit des Einzelnen, sein Leben nach eigenem Entwurf zu gestalten", und zur „Überzeugung, das erreichen zu können, was man erreichen will".[441] Doch ist diese vermeintlich allumfassende, autonome Handlungsmacht „eine höchst wirkmächtige Realfiktion".[442] Denn im ‚unternehmerischen Selbst' waltet vielmehr eine subtile, weil internalisierte und hocheffektive, weil Freiheit suggerierende[443] Form von Fremdbestimmung: „Die Individuen sollen ihre Macht über sich selbst, ihr Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein und ihre Gesundheit ebenso maximieren wie ihre Arbeitsleistung und ihren Wohlstand; sie sollen das umso besser können, je aktiver und selbstverantwortlicher sie ihr Leben in die Hand nehmen". Das „Regime des Selbst" treibt den Einzelnen daher permanent an, „an sich zu ‚arbeiten' und Verantwortung für sein Leben zu übernehmen".[444] Und so ist der

> Imperativ, in allen Lagen unternehmerisch zu handeln, […] gleichbedeutend mit der Aufforderung, das eigene Tun und Lassen konsequent entsprechend den Markterfordernissen zu funktionalisieren. Selbstbildung, Selbststeuerung, Selbstverwirklichung und was der Selbst-Attribute mehr sind, fallen zusammen mit Selbstmarketing.[445]

Diese „Anrufungen des unternehmerischen Selbst sind totalitär", so Bröckling: „Nichts soll dem Gebot der permanenten Selbstverbesserung im Zeichen des Marktes entgehen. Keine Lebensäußerung, deren Nutzen nicht maximiert, keine Entscheidung, die nicht optimiert, kein Begehren, das nicht kommodifiziert werden könnte."[446] Besonders problematisch ist denn auch die Kehrseite der neoliberalen Heilsversprechung des „You can get it if you really

---

Wiesbaden: Springer VS 2019 (Veröffentlichungen der Sektion Religionssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie), S. 335–341, hier 337.)

441 Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ^{5}2013, S. 68.

442 Ebd., 35ff. u. 55f.

443 Der koreanische Philosoph Byung-Chul Han spricht in diesem Zusammenhang von einer „paradoxe[n] Freiheit" (Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz ^{8}2013, S. 24, vgl. dazu 20–25).

444 Bröckling, Selbst, 61.

445 Ulrich Bröckling: Enthusiasten, Ironiker, Melancholiker – Vom Umgang mit der unternehmerischen Anrufung, in: Ludger Heidbrink u. Peter Seele (Hg.): *Unternehmertum. Vom Nutzen und Nachteil einer riskanten Lebensform*, Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2010, S. 88–96, hier 89.

446 Bröckling, Selbst, 283.

want": „Wenn sie damit lockt, dass jeder seines Glückes Schmied sei, erklärt sie im gleichen Zug, an seinem Unglück sei jeder selbst schuld".[447] So werden „Misserfolge" in dieser „(vermeintlichen) Meritokratie [...] zu persönlichem Scheitern".[448]

Als Scheitern des ‚unternehmerischen Selbst' lässt sich auch Charlotts literarischer Bedeutungsverlust lesen, der Umstand also, dass „ihr Name also kein umsatzfördernder Begriff" mehr war (BC 42). Sie versucht dies zwar wie gezeigt äußeren Ursachen zuzuschieben, was die internalisierte Omnipotenz des ‚unternehmerischen Selbst' offenbart. Woran sie jedoch besonders leidet: Während das ‚unternehmerische Selbst' in dieser Situation idealiter weiter an sich arbeiten und versuchen würde, die Erfolgsleiter wieder hochzuklettern, ist dies Charlott nicht mehr möglich. Ihre Krankheit wird zum Störfall, der weitere Selbstoptimierung untergräbt, sie lässt ihr produktives Lebens- und Schaffensprojekt scheitern und versperrt damit jegliche Aussicht, nochmals zu Ruhm zu gelangen: „[I]hre abnehmende Zukunft" (BC 40) ist das Versiegen des *Höher, schneller, weiter*. In der neoliberal-utilitaristischen Anschauung des ‚unternehmerischen Selbst' kann ein solches Leben keinen Wert mehr haben. Zum einen verweigert es sich in empörender Weise seinem internalisierten Leistungs- und Erfolgsimperativ, was Charlotts Leiden am Bedeutungsverlust erklärt. Andererseits erfährt Charlott sich selbst nicht mehr, wie es die neoliberale Subjektivierungsform sie zeitlebens glauben ließ, als uneingeschränkt freies und autonomes Handlungssubjekt, sondern sie ist nunmehr physisch wie kognitiv eingeschränkt. Die erlebte Fallhöhe zwischen – wenngleich fiktiver – unbegrenzter Freiheit und Eingeschränktsein ist für das neoliberale Subjekt erheblich. Und hier setzt denn auch der ins Extreme gekehrte Selbstbestimmungs- und Freiheitsbegriff in Zusammenhang mit dem assistierten Suizid an. Charlott ortet in ihm einen ultimativen Akt von Handlungsmacht, einen Schritt der Selbstbestimmung, um dem Angewiesensein zu entgehen: „Genau das will sie vermeiden: Im Rollstuhl enden." (BC 6) Doch wird wiederum die diskursiv-hegemoniale Formation des ‚unternehmerischen Selbst' sichtbar, das nur vordergründig frei agiert, was auch die Lesart von Charlotts rational-selbstbestimmten Bilanzsuizid unterläuft. Denn Charlotts vermeintlich autonomer Akt besteht darin, dass sie sogar ihren Tod kommodifiziert und vermarktet. Selbst ihr Sterben entgeht somit nicht der ‚totalitären Anrufung', dass es „[k]eine Lebensäußerung" gibt, „deren Nutzen nicht

447 Bröckling, Enthusiasten, 90.

448 Katharina Debus: Du Mädchen! Funktionalität von Sexismus, Post- und Antifeminismus als Ausgangspunkt pädagogischen Handelns, in: Andreas Hechler u. Olaf Stuve (Hg.): *Geschlechterreflektierte Pädagogik gegen Rechts*, Berlin u. Toronto: Barbara Budrich 2015, S. 79–99, hier 90.

maximiert, keine Entscheidung, die nicht optimiert, kein Begehren, das nicht kommodifiziert werden könnte", und gleichsam bis zum letzten Atemzug gehorcht Charlott dem „Imperativ, in allen Lagen unternehmerisch zu handeln" und „das eigene Tun und Lassen konsequent entsprechend den Markterfordernissen zu funktionalisieren". ‚Der Markt für tote Autorinnen ist noch nicht gesättigt? Hier könnt ihr eine haben!' Am besten gleich noch als doppelter Liebestod, schließlich ein echter Dauerbrenner von Pyramus und Thisbe über Tristan und Isolde und Romeo und Julia bis hin zu Charlott und – ja und wem denn nun? Sie hat mit Simone und Kim zwei Optionen versucht, deren beliebige Austauschbarkeit ihre Vorstellung des ‚Liebestods' als verkaufsträchtiges Massenprodukt entlarven. Indem die Novelle ihn ihr verweigert – den Narziss'schen Typus der vorangehenden Lesart ausgenommen –, schützt die Novelle ihn vor ökonomischer Vereinnahmung: Wer den Liebestod lediglich als bedeutungsleere und beliebig verwertbare Massenware versteht, ist seiner nicht würdig. *Ex negativo* bedeutet dies, dass es sich bei ihm um einen Akt paarbezogener Autonomie und Selbstbestimmung handelt, und zwar von Menschen, die füreinander die *raison d'être* sind.

Charlotts *individuellem* Freiheits- und Autonomiebegriff wird auch durch das Zitieren von Janis Joplins *Bobby McGee* ein *relationaler* entgegengehalten: „*Freedom's just another word for nothing left to lose …*" Die ikonische Zeile des Refrains vermittelt im ersten Songteil ein positives Autonomiekonzept: Das lyrische Ich ist in der ersten Strophe mit seinem*r geliebten Bobby epochentypisch *on the road*, sie leben ein gemeinsames, autonomes Leben.[449] Danach folgt der Refrain mit den ersten beiden Zeilen: „Freedom's just another word for nothin' left to lose / Nothin', don't mean nothin', honey, if it ain't free, no no".[450] Die Zeilen affirmieren den Freiheitsbegriff der ersten Strophe, der bedeutet, sich von jeglichen gesellschaftlichen Zwängen freigemacht zu haben. In der zweiten Strophe folgt eine Wende: Nachdem die stabilisierende Funktion ihrer Liebe ausgeführt wird,[451] verlässt Bobby das lyrische Ich, um wieder sesshaft

449 „Busted flat in Baton Rouge, waitin' for a train / When I was feelin' near as faded as my jeans / Bobby thumbed a diesel down, just before it rained / That rode us all the way in to New Orleans / I pulled my harpoon out of my dirty red bandana / I was playin' soft while Bobby sang the blues, yeah / Windshield wipers slappin' time, I was holdin' Bobby's hand in mine / We sang every song that driver knew".

450 „Freedom's just another word for nothin' left to lose / Nothin', don't mean nothin', honey, if it ain't free, no no / Yeah, feelin' good was easy, Lord, when he sang the blues / You know feelin' good was good enough for me Good enough for me and my Bobby McGee".

451 „From the Kentucky coal mine to the California sun / Yeah, Bobby shared the secrets of my soul / Through all kinds of weather, through everything we done / Yeah, Bobby baby kept me from the cold".

zu werden.[452] Das Ich setzt sein unabhängiges Leben zwar fort, doch offenbaren die letzten Zeilen der zweiten Strophe eine pessimistische Perspektive: „But I'd trade all of my tomorrows for one single yesterday / To be holdin' Bobby's body next to mine". Und so findet sich im anschließenden zweiten Refrain eine Variation: Die erste Zeile lautet wiederum: „Freedom's just another word for nothin' left to lose", die zweite nun aber: „Nothin', and that's all that Bobby left me". Die beiden Zeilen korrespondieren miteinander über die Elemente ‚left' und ‚nothing'. Einerseits lassen sie sich so verstehen, dass Bobby dem lyrischen Ich durch die Trennung die ultimative Freiheit ‚hinterließ', da ihm nun gar ‚nichts' geblieben ist, was sie einzuschränken drohte. Doch liest sich das ‚Nichts', das ‚alles war', was Bobby dem lyrischen Ich ‚hinterließ', eben auch als metaphorische Markierung seines negativen Emotionszustands nach Bobbys Weggehen. Dies bedeutet zugleich eine Einschränkung des Freiheitskonzepts als Alle-gesellschaftlichen-Zwänge-Ablegens – das Wort ‚freedom' kehrt im weiteren Textverlauf nicht wieder –, indem es am überwiegenden Bedürfnis nach einer spezifischen, stabilisierenden Form sozialer Bindung und Interaktion scheitert, nämlich der Zweierbeziehung – ausgerechnet der Sozialbeziehung also, die sich stark durch Kompromissfindung auszeichnet. Dem Freiheitsbegriff grenzenloser individueller Autonomie wird so ein relationaler entgegengehalten, in dem sich das Gefühl der Freiheit im Beziehungswesen Mensch nur dann realisiert, wenn sie auf einer stabilen Basis sozialer Interaktion stattfindet.[453]

Charlotts Sterben aber ist überhaupt hochindividualistisch: Als neoliberale Ich-AG verfolgt sie auch dieses letzte Projekt im Alleingang, ihre Lebensgefährtin und Freundinnen sind nicht von Belang, allerhöchstens als Handlangerin bei der Planung (Kim) oder als schmückendes Beiwerk beim ‚Liebestod' (Simone und Kim). Dadurch problematisiert der Text auch die Art und Weise von Charlotts Entschlussfassung. Denn auch wenn – bei nicht grundsätzlicher Ablehnung des Rechts auf lebensverkürzende Maßnahmen – unstrittig ist, dass der Entscheid über eine Suizidhandlung letztlich dem betreffenden Menschen selbst obliegt, verletzt Charlott mit ihrem konsequenten Alleingang doch das sozialethische Argument der *Pflichten gegenüber Dritten*, demzufolge ein Suizid moralisch verwerflich ist, wenn er die „Rechte oder berechtigte Interessen

452 „One day up near Salinas, Lord, I let him slip away / He's lookin' for that home, and I hope he finds it".

453 Die ‚Freiheit' gerät so in eine Ambivalenz, auf die Songschreiber Kris Kristofferson auch abzielte: „I was writing about the irony of personal freedom. It's like a two edged sword. The freer you are the lonelier you are." Für ihn selbst sieht er dies aber positiv: „But it's something that I need" (David Hackett Fischer: *Liberty and Freedom: A Visual History of America's Founding Ideas*, Oxford N. Y.: Oxford University Press 2005, S. 640).

anderer (insbesondere persönlich Nahestehender) in gravierender Weise verletzt".[454] Dies soll nun nicht bedeuten, dass Angehörige eine Art An- oder gar Vorrecht auf den suizidalen Menschen und dessen Lebensentscheidungen hätten und etwa ein verbindliches Veto gegen seinen Sterbewunsch einlegen dürften, da dies wiederum sein individualethisches Selbstbestimmungsrecht in gravierender Weise verletzen würde. Eingedenk der Bedeutung aber, die Charlott im Leben ihrer Partnerin und ihrer Freundinnen besaß, hätte sie sie zumindest als Gesprächspartnerinnen ernstnehmen, ihre Gefühle – insbesondere Simone leidet unter dem bevorstehenden Verlust – und Sichtweisen als ‚berechtigte Interessen' anerkennen und in die Entscheidungsfindung miteinbeziehen sollen. Dieses Gehör verweigerte Charlott ihrem Umfeld jedoch konsequent, sie traf den Entscheid bewusst ganz für sich allein. Dies kann als Ausdruck des im Sterbehilfediskurs immer wieder kritisierten Hyperindividualismus bzw. der Übermacht des Wertes *individueller Freiheit und Selbstbestimmung* gewertet werden, einer „autonomy run wild", „as if it were a value that had been inflated into a super value, dwarfing all others".[455] In der Figur der Charlott zeigt sich zudem, dass „[n]eoliberale Entwicklungen" auf Kosten von Werten wie Gemeinschaft und Solidarität verlaufen und „eher jene spezifischen Aspekte der Subjektivierung [fördern], die auf Konkurrenz und eigene Vorteilsnahme abzielen".[456] Die Novelle lässt sich als Kritik an einem durch Charlott personifizierten hochindividualistischen und entsolidarisierenden Selbstbestimmungs- und Autonomiebegriffs lesen, den sie mit der Sterbehilfeleistung an ihr gleichsam zu Grabe trägt. An ihrem Sterbebett stehen ihre Freundinnen, die sich bis zuletzt liebevoll um sie gekümmert haben. Was also bestehen bleibt: Gemeinschaft und Solidarität.

4.4.2.3 Fazit

Traude Bührmanns Novelle *Cocktailstunde* macht zwei Lektüreangebote. Zum einen eine affirmative, die in Charlotts eigener Perspektive vermittelt wird und ihren Suizid durch die ethischen Grundrechte auf *Selbstbestimmung* und auf *Freiheit von Schmerz und Leid* als legitim präsentiert. Ihre Lebensqualität ist infolge einer Krankheit massiv einschränkt, das körperliche Leiden wird verstärkt durch existenzielle. Da keine Aussicht auf Besserung besteht, die urteilsfähige Charlott ihren Sterbewunsch autonom und nach reiflicher Überlegung fällte und er über längere Zeit Bestand hatte, kann von einem Bilanzsuizid

454 Dieter Birnbacher: *Bioethik zwischen Natur und Interesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 204.

455 Frey, Ending Life, 727.

456 Hechler u. Stuve, Einleitung, 27.

gesprochen werden. Sie erfüllt alle in der Schweizer Suizidhilfepraxis geltenden Sorgfaltskriterien, die Organisation wird zur Garantin eines ‚guten Todes'. Zwar leiden Charlotts Lebenspartnerin und ihre Freundin unter ihrem bevorstehenden Suizid, doch werden individualethische Argumente stärker gewichtet als sozialethische, was insbesondere der deutlich höheren Anzahl der auf Charlott fokalisierten Passagen geschuldet ist. Zum anderen aber legt die Novelle eine subversive Lektüre nahe, die Charlotts Lesart unterläuft und ihre autonome Handlungsfreiheit infrage stellt. Die theatrale Inszenierung ihres Suizids kann entweder als Folge ihrer pathologisch-narzisstischen Kränkung gelesen werden, die ihre Urteilsfähigkeit infrage stellt, oder als Ausdruck eines hyperindividualistischen Selbstvermarktungsdiktats, das Charlott als nur vordergründig frei entlarvt, da sie bis in die letzten Atemzüge dem totalitären Imperativ unternehmerischen Handelns gehorcht und sogar ihren Tod kommodifiziert. Wesentliches Element in ihrem Sterbeunternehmen wäre ein Liebestod gewesen: Als Literatin wusste sie um seine poetische Strahlkraft, als ‚unternehmerisches Selbst' um seine Verkaufsträchtigkeit. Die Novelle verwehrt ihr seine Erfüllung jedoch, was sich als Meta-Kommentar lesen lässt: Der doppelte Liebestod in seiner klassischen Ausprägung ist kein individualistisch-egoistisches Marketingprojekt, sondern Ausdruck relationaler Autonomie zweier innig verbundener Liebender – und nur als solcher hat er Platz in der Literatur. Und doch stirbt Charlott einen doppelten Liebestod, der jedoch nicht in ihrem Sinne war: ein Liebestod à la Narziss. In ihrer Ich-Zentrierung geht sie *an* sich und *mit* sich zugrunde.

4.5 Der gescheiterte Kleist: Einseitige Tötung statt doppelter Liebestod

Am 21. November 1811 erschoss Heinrich von Kleist die unheilbar krebskranke Henriette Vogel, anschließend richtete er die Waffe gegen sich selbst. Wenngleich die beiden, wie ich bereits wiederholt angemerkt habe, kein Liebespaar waren, wurde die Tat doch immer wieder als Liebestod rezipiert und lieferte damit das Muster für einen eigenen Typus: den Doppelsuizid[457] zweier Liebender, von denen eine*r schwer erkrankt, worauf der*die andere ihm*ihr durch

457 Wie ebenfalls bereits erläutert, verwende ich dafür den Begriff des ‚Doppelsuizids', auch wenn es sich nicht eigentlich um zwei Suizide handelt. Dies im Anschluss an die Definition von Manfred Wolfersdorf, dem zufolge ein Doppelsuizid „dann vor[liegt], wenn zwei Menschen in Übereinstimmung und ungefähr gleichzeitig durch Suizid versterben, auch wenn nach gemeinsamer Überlegung der Aktivere zuerst den Anderen und dann sich tötet" (Wolfersdorf, Doppelsuizid, 93).

aktive Sterbehilfe die Leiden abkürzt und durch eigene Hand in den Tod folgt. Die Struktur des Kleist'schen Liebestods kehrt in zwei Texten der deutschen Gegenwartsliteratur wieder, die ich in diesem Abschnitt analysieren werde: Jens Petersens Romanfragment *Bis dass der Tod* (2009)[458] und Barbara Bronnens Roman *Liebe bis in den Tod* (2008)[459]. Wenngleich sie sich von den bis hierhin betrachteten Werken, die einen (assistierten) Doppelsuizid verhandelten, in der Form der Sterbehilfe unterscheiden, so soll doch ebenso danach gefragt werden, welche Funktion dem Liebestodmotiv bei der Darstellung der Tötung auf Verlangen mit anschließend geplantem Suizid zukommt.

4.5.1 *„Durch und durch opak": Jens Petersens* Bis dass der Tod (2009)

Mit seinem Romanfragment *Bis dass der Tod* gewann der Arzt und Autor Jens Petersen 2009 den Ingeborg-Bachmann-Preis. Darin berichtet ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler, wie Alex seine schwerkranke und vollständig von seiner Pflege abhängige Partnerin Nana erschießt. Über das Alter der beiden Figuren erhalten wir keine konkrete Angabe, sie dürften jedoch einige Jahrzehnte jünger sein als die meisten Protagonist*innen der anderen Primärwerke. Die Erzählung setzt wenige Stunden vor der Tat ein. Durch das präsentische und relativ zeitdeckende Erzählen werden die Lesenden zu unmittelbaren Zeugen, wie das Paar mit dem Auto losfährt, um „an einem freien Feld" zu halten (PB 32), wo Alex Nana – für die Lesenden unvermittelt – durch einen Kopfschuss tötet. Er gerät in Panik und schafft es nicht, sich wie geplant selbst zu erschießen. Zu Fuß geht er auf einen Bahndamm zu. Offen bleibt, ob er sich noch töten wird, indem er sich vor einen Zug wirft.

Die Erzählung hat nichts Versöhnliches, was auch die Klagenfurter Jury konstatiert: Meike Feßmann spricht von einem „sehr beklemmende[n] Text", der bei ihr „klaustrophobische Gefühle auslöst", Burkhard Spinnen läuft es beim Lesen jedes Mal „eiskalt den Rücken runter", und für Hildegard E. Keller ist „irgendetwas […] unerhört", sie verspürt „eine unangenehme Art von Beklommenheit". Während mehrere Jurymitglieder die beklemmende Stimmung in der „postapokalyptische[n] Szenerie" orten,[460] in der sich die

458 Jens Petersen: Bis dass der Tod (Romanauszug), in: Ijoma Mangold (Hg.): *Klagenfurter Texte. Die Besten 2009. Die 33. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Mit den Texten der Preisträger Jens Petersen, Ralf Bönt, Gregor Sander, Katharina Born, Krasten Krampitz*, München u. Zürich: Piper 2009, S. 23–34, im Text zitiert mit Abkürzung PB und Seitenzahl in Klammern.

459 Barbara Bronnen: *Liebe bis in den Tod. Roman*, Zürich u. Hamburg: Arche 2008, im Text zitiert mit der Abkürzung BL und Seitenzahl in Klammern.

460 Ijoma Mangold (Hg.): *Klagenfurter Texte. Die Besten 2009. Die 33. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Mit den Texten der Preisträger Jens Petersen, Ralf Bönt, Gregor Sander, Katharina Born, Krasten Krampitz*, München u. Zürich: Piper 2009, S. 37.

Geschichte abspielt, wird Hildegard Keller besonders von einem Umstand umgetrieben: „[W]arum stirbt sie denn überhaupt? […] Sie stirbt, weil er sie tötet. Aber warum tötet er sie?" Und weiter: „Erfahre ich etwas über das, was in diesem Alex vorgeht? Erfahre ich denn etwas von seinem Denken und Fühlen? Es ist durch und durch trüb, ja opak."[461] In der Tat scheint sich der Text über die Beweggründe der Figuren auszuschweigen. Dabei, und dies offenbart Kellers Votum deutlich, *verlangen* die Lesenden geradezu nach der Psychologisierung eines solch „unerhörten" Geschehens. Unwillkürlich drängt sich ihnen die Frage auf, die schon Storm als zentrale Problemstellung seiner Sterbehilfe-Novelle *Ein Bekenntnis* definierte: „Wie kommt Einer dahin, sein Geliebtestes zu tödten?"[462]

Kellers Unbehagen rührt daher, dass der Text die Lesenden unvermeidlich mit dieser Frage konfrontiert, ihre Beantwortung auf der Oberfläche jedoch geflissentlich vermeidet – und sie dadurch umso nachdrücklicher stellt. Darin besteht eine zentrale wirkungsästhetische Strategie,[463] die Petersen durch verschiedene erzähltechnische Mittel realisiert. Die weitreichendste Wirkung hat die Erzählperspektive: Durch die fixierte interne Fokalisierung nehmen die Lesenden das Geschehen ausschließlich aus Alex' Perspektive wahr.[464] Zwar erhalten sie so Einblick in seine Gefühlswelt und Gedanken rund um die Tötung und haben Teil an seinen Erinnerungen, die analeptisch in seine Wahrnehmung des Gegenwärtigen eingeschoben sind. Seine Beweggründe für die Tötung bleiben jedoch paraliptisch ausgespart,[465] indem er die Reflexion der Handlungsmotive unterlässt. Ebenso verwehrt uns dieser Erzählmodus die Einsicht in Nanas Innenwelt. Und weil sie nicht mehr sprechen kann, unterbleibt auch eine Äußerung ihrer Motive in gesprochener Figurenrede. Die Lesenden beobachten das Handeln der beiden, ohne zu wissen, was sie dazu veranlasst. Der Verzicht auf eine explizite Motivierung der Handlung ergibt sich aber nicht allein aus der fehlenden Reflexion und Verbalisierung durch

461 Ebd., 35 u. 38ff.

462 Storm an Heyse vom 15. Juli 1887, in: Clifford Albrecht Bernd (Hg.): *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Dritter Band: 1882–1888*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1974, S. 156.

463 Dass es sich um eine bewusste Strategie handelt, klingt auch bei Keller an: „Der Erzähler hat sich dafür entschieden, die Innenwelten der beiden Figuren undurchsichtig zu lassen." (Mangold, Klagenfurter Texte, 40).

464 Petersen tut das, was Genette nur selten beobachtete: Er praktiziert die interne Fokalisierung fast „in aller Strenge", da die fokale Figur „nie von außen beschrieben wird, und […] der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert". Einzige Einschränkung ist die Namensnennung, da die Figur nicht, wie es bei „aller Strenge" sein müsste, „ungenannt bleibt" (Genette, Erzählung, 123).

465 Bei der Paralipse, so Genette, „springt die Erzählung nicht wie bei einer Ellipse über einen Moment hinweg, sondern lässt ein Faktum *beiseite*." (Ebd., 29 (Hervh. i. Orig.)).

die *Figuren*: Da die Wahrnehmung auf Alex' Bewusstsein reduziert ist, findet sich auch kein Erzählerbewusstsein, keine kommentierende und/oder wertende Erzählinstanz, die auf einer übergeordneten Ebene Stellung beziehen, bestimmte Umstände erhellen und den Lesenden die moralische Wertung der Tat erleichtern oder gar abnehmen würde. Diese sind mit ihrem Urteil auf sich alleine gestellt und gezwungen, auf andere Weise Licht ins Dunkel zu bringen.[466]

Wie im Fall von Storms *Bekenntnis* wird den Lesenden ein hohes Maß an „textueller Mitarbeit" abverlangt. Sie müssen auf die „in den Text subtil eingebauten Winke aufmerksam horchen und anhand dieser dargebotenen Indizien selber Zusammenhänge herstellen und wertende Urteile treffen",[467] die Sinnzusammenhänge müssen „aus dem Geflecht von Symbolen, Anspielungen und Verweisen […] erschlossen" werden.[468] Wenn ich in der nun folgenden Textanalyse versuche, die Handlungsmotivation der Figuren zu ermitteln, um die von Keller konstatierte Opazität des Textes zu erhellen und die ‚unerhörte Begebenheit' ethisch werten zu können, soll ganz wesentlich auf die formalen Merkmale, auf Symbole und intertextuelle Verweise geachtet werden, um am Ende dann hoffentlich eine Antwort auf Storms Frage zu erhalten: „Wie kommt Einer dahin, sein Geliebtestes zu tödten?"

---

466 Dorrit Cohn setzt sich mit dem Verhältnis von Figuren- und Erzählerbewusstsein auseinander. Unter dem Stichwort „ethical dimension" betont sie im Falle einer auktorialen Erzählhaltung die „possibility of explicit judgement of the fictional figure by his narrator", was von ethischen Literaturkritikern wie Wayne Booth generell bevorzugt werde, „who demand moral guidance for the readers of novels, and condemned by those who […] want to grant readers the freedom to form their own judgements" (Dorrit Cohn: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (N. J.): Princeton University Press 1978, S. 29).

467 Auch Storm verzichtet auf einen Erzähler, der es „den Lesenden mittels seiner Kommentare leicht" machen würde, „indem er ihm die Signifikanz der erzählten Sequenzen und Details eindeutig vor Augen führt" (David Jackson: „Ein Bekenntnis" – Theodor Storms frauenfreundliche Abrechnung mit einem mörderischen romantischen Liebesideal, in: Karl Ernst Laage u. Gerd Eversberg (Hg.): *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*. Bd. 50 (2001), S. 37–63, hier 38). Wie Petersens Text zeichnet sich auch Storms Novellistik durch eine Reihe narrativer „Verzichte" aus: „auf auktoriales" zugunsten „perspektivisch gebrochenen Erzählens", „auf erzählerische Lückenlosigkeit", „auf explizite Motivierungen des Geschehens" sowie insgesamt auf „‚apodiktische Erklärungen' konstitutiver Sinnzusammenhänge" (Malte Stein: *„Sein Geliebtestes zu töten". Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms*. Berlin: Erich Schmidt 2006 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, Bd. 5), S. 21; sowie Tebben, Eros, 26).

468 Stein, Geliebtestes, 21.

4.5.1.1 Der Liebestod: Ein wildromantischer Akt der Freiheit?

4.5.1.1.1 *Nanas Krankheit und die Suggestion ihres Sterbewunsches*

Betrachten wir nochmals in aller Kürze den Inhalt der Erzählung: Ein liebender Mann tötet seine kranke Frau. Auch ohne die handlungsinduzierenden Gedanken und Emotionen der Figuren näher zu kennen, lässt sich die Kausalität des Geschehens intuitiv über die beiden Adjektive herstellen: Alex tötet Nana, weil sie *krank* ist und weil er sie *liebt*. Auch die Klagenfurter Jury deutet die Lesart einer *aktiven Sterbehilfeleistung des liebenden Gatten* wiederholt an, ohne sie jedoch zu vertiefen.[469] Nahegelegt wird sie zum einen und ganz wesentlich durch die Darstellung von Nanas Leiden. Zwar benennt der Text die Krankheit nicht und kommt überhaupt ohne medizinische Erläuterungen aus. Wie schlimm es aber um ihre Gesundheit steht, wie weit fortgeschritten und vermutlich irreversibel ihre Krankheit ist, lässt sich anhand der Art und Weise erkennen, in der Alex sie wahrnimmt und mit ihr umgeht: Für die Lesenden wird ersichtlich, dass Nana nicht mehr gehen (vgl. PB 30), nicht mehr sprechen (vgl. PB 25) und kaum noch essen kann (vgl. PB 26); sie leidet unter dermaßen starken Schmerzen, dass selbst das Morphium wirkungslos bleibt (vgl. PB 25). Alex trägt sie, kleidet sie an, füttert sie, setzt die Spritze mit dem Morphium, verabreicht ihr verschiedene Tabletten (vgl. P 25), hilft ihr beim Stuhlgang (vgl. PB 27) und wischt ihr den Speichel von den Lippen, der ihr unkontrolliert aus dem Mund läuft (vgl. PB 30). Der Text führt uns Nanas Leiden vor, ohne es zu werten oder als Grund für die Tötung zu benennen. Es ist auch gar nicht notwendig, dies explizit zu tun, nutzt er zur Darstellung ihres Zustands doch die Kernelemente des außerliterarischen Sterbehilfediskurses, ohne ausdrücklich auf diesen Bezug zu nehmen:

> In den öffentlichen Sterbehilfediskursen wird deutlich, wo die Probleme heute liegen: Als problematisch empfunden werden […] ganz grundsätzlich Lebenssituationen, die durch Abhängigkeit, Autonomieverlust und Leiden geprägt sind. Entsprechend werden […] als Grundwerte Autonomie, Schmerzfreiheit, Lebensqualität und Kontrolle über das eigene Leben betont. Beobachten lässt sich überdies die Entstehung einer neuen biographischen Phase am Lebensende, die möglichst klar abgegrenzt werden soll, die in der Regel von Abhängigkeit, Autonomieverlust, Depressivität, Schmerzen und Leiden geprägt ist und entsprechend negativ bewertet wird.[470]

469 Fleischanderl erkennt den Diskurs um ein „würdiges Sterben", Mangold „die ethische Frage, ob man der Geliebten hilft" und Spinnen bezeichnet die Tat als „Euthanasie" (Mangold, Klagenfurter Texte, 35ff).

470 Zimmermann-Acklin, Sterbehilfediskurse, 1541.

Durch den Abgleich der genannten Diskurselemente mit Nanas Zustand zeigt sich, dass die Krankheit zu einem gänzlichen *Kontroll- und Autonomieverlust* geführt hat; sie lebt in vollständiger *Abhängigkeit* von Alex, ihre *Schmerzen* lassen sich nicht lindern. Und dass ihr körperlicher Zustand sich auch auf ihre *psychische* Verfassung auswirkt, legt ihr „ausdruckslos[er]" Blick während des gesamten Geschehens nahe (PB 32). Aus dem Diskurs ist den Lesenden hinlänglich bekannt, dass Menschen in vergleichbaren Situationen den Wunsch entwickeln können, ihrem als nicht mehr lebenswert empfundenen Dasein ein freiwilliges Ende zu setzen – ein Wunsch, der als umso gerechtfertigter erscheinen kann, je unerträglicher und auswegloser das Leiden ist. Nun macht Petersens Text ein Sterbeverlangen zwar an keiner Stelle explizit, deutet aber an, dass Nana ein Leben mit Einschränkungen durchaus zu akzeptieren bereit gewesen wäre, ihre *vollständige* Abhängigkeit die Grenzen des Ertragbaren aber überschreitet: „Einen Rollstuhl hatte sie niemals gewollt. Krücken schon, aber keinen Rollstuhl." (PB 30) Denken die Lesenden Nanas Situation weiter, erscheint ihnen ein Sterbeverlangen als naheliegende Konsequenz, und angesichts des Geschehens in der Erzählgegenwart drängt sich ihnen die Vermutung auf, dass sie den im Text nicht ersichtlichen, für eine etwaige ethische Billigung der Tötung jedoch zwingend notwendigen Sterbewunsch *vor* der Erzählgegenwart geäußert haben könnte.[471] Denn die Darstellung eines derart schweren Leidens dient nicht allein der Erklärung und möglichen ethischen Legitimierung des *Sterbeverlangens*, sondern auch der *Tötung*, sofern diese – und damit sind wir bei der für die ethische Beurteilung der Tat genauso relevanten Handlungsmotivation des Sterbehelfers – nicht aus niedrigen, sondern aus achtenswerten Beweggründen wie Liebe und/oder Mitleid erfolgt.[472]

---

471 Wenn ich von ethischer *Billigung* spreche, gehe ich von solchen Diskurspositionen aus, die eine Tötung auf Verlangen unter bestimmten Umständen als zulässig oder gar geboten erachten. Selbstverständlich gibt es andere, die von der *prinzipiellen* ethischen Unzulässigkeit der Tötung auf Verlangen ausgehen.

472 Im deutschen Strafgesetzbuch ist die Tötung auf Verlangen zwar in jedem Fall untersagt, auch wenn dieser Tatbestand im Vergleich zu anderen Tötungshandlungen privilegiert ist. Geregelt wird sie in Paragraf 216 Absatz 1: „Ist jemand durch das ausdrückliche und ernstliche Verlangen des Getöteten zur Tötung bestimmt worden, so ist auf Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren zu erkennen." (Bundesamt für Justiz (Deutschland): *Strafgesetzbuch in der Fassung der Bekanntmachung vom 13. November 1998 (BGBl. I S. 3322), das zuletzt durch Artikel 12 des Gesetzes vom 27. März 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 109) geändert worden ist* (www.gesetze-im-internet.de/stgb/BJNR001270871.html, letzter Zugriff: 8.5.2024)) Für die Beurteilung der Tat ist aber auch die Handlungsmotivation entscheidend, aus der die Person dem Verlangen entspricht und die Tötung begeht. Im Schweizer Strafgesetz, das die Tötung auf Verlangen in Art. 114 regelt, ist die Handlungsmotivation sogar Teil des Gesetzestextes: „Wer aus achtenswerten Beweggründen,

„Ist es Töten, wenn man es aus Liebe tut?" lautet die rhetorische Frage in Max Frischs Erstlingsroman *Jürg Reinhart* (1934),[473] der die Sterbehilfe zu einem Akt der Barmherzigkeit stilisiert, zum zwar schweren, aber unbedingt zu legitimierenden Liebesdienst, vermittelst dessen ein Mensch aus der „Hölle von Qualen" (FJ 345f.) erlöst wird. Der*die Liebende steht geradezu in der Pflicht, einen solchen Dienst zu erbringen: „Aber wir müssen ihr einfach helfen. Auch wenn wir uns nicht vorstellen können, was wir tun: Liebe war niemals ein Irrtum." (FJ 343) Und so darf der*die wahrhaft Liebende dem Leid des*der Geliebten nicht tatenlos zusehen, denn diese*r „ruft nach Kraft, und das ist Liebe, die sich selbst vergisst und alle Angst überwindet. Was wäre Liebe, die nicht zur Tat gelangt?" (FJ 345)

Welche Rolle aber spielt die Liebe in Petersens Text? Ist es auch hier eine positiv gewertete, mutige und „tätige[…] Liebe" (FJ 344), die Alex dazu veranlasst, Nana zu erschießen? Will auch Petersens Text Akzeptabilität für die aktive Sterbehilfe schaffen, indem er die Liebe zu ihrem lauteren Motiv erhebt?

4.5.1.1.2 *Leser*innenseitig geweckte Annahme: Der doppelte Liebestod*

Petersens Text lässt an der tiefen und aufrichtigen Liebe, die Alex für Nana empfindet, keinen Zweifel aufkommen, und in der Denkfigur des Liebestodes erscheint sein Vorhaben, zunächst sie, dann sich selbst zu erschießen, intuitiv fass- und nachvollziehbar: Ein liebender Mann erlöst seine Frau von ihrem Leiden, indem er sie tötet. Mit dem Verlust des geliebten Menschen droht er auch seine *raison d'être* zu verlieren, weshalb er von einem unerträglichen existenziellen Leiden erfasst wird und es ihm als einzig gangbarer Weg erscheint, gemeinsam mit ihr aus dem Leben zu scheiden. Dieser Gedanke ist bereits im Peritext angelegt, fehlt dem im Titel elliptisch zitierten christlichen Ehegelübde doch eben der Bestandteil, der dem Liebespaar den Tod als Trennung in Aussicht stellt: das Scheiden. Ihr Tod sollte ein gemeinsamer sein, um dem Trennenden des Todes zu entgehen.

Der Text enthält zahlreiche Signale, die einen geplanten Liebestod nahelegen. In Alex' Gedanken und Erinnerungen wird die von ihm empfundene Unmöglichkeit sichtbar, ohne Nana zu leben: „Ihre Haut riecht nach feuchtem

---

namentlich aus Mitleid, einen Menschen auf dessen ernsthaftes und eindringliches Verlangen tötet, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder Geldstrafe bestraft." (Schweizer Strafgesetzbuch).

473 Max Frisch: Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt. Roman, in: Ders.: *Kleine Prosaschriften. Blätter aus dem Brotsack / Jürg Reinhart / Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle / Bin oder die Reise nach Peking*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, Bd. 1), S. 225–385, im Text zitiert mit Abkürzung FJ und Seitenzahl in Klammern.

Humus und Gries. Der Geruch ist ihm so vertraut, dass er ihn vermisst – körperlich vermisst –, wenn er draußen ist, beim Einkaufen oder im Sommer beim Angeln." (PB 27f.) Zum Geburtstag schenkt er ihr jedes Jahr einen Ring, Zeichen der Treue, wie schon Isolde ihrem Tristan beim erzwungenen Abschied im Baumgarten einen Ring mitgibt und ihm sagt: „er soll ein Zeugnis / der Treue und der Liebe sein" (GT, V. 18308f.).[474] An einer anderen Stelle erinnert Alex sich an ihr früheres Leben, wie er „es nie lange ausgehalten [hatte], allein zu sein", immer wieder musste er zu Nana zurückkehren (PB 30). Wie so viele Paare der Literaturgeschichte, die einen Liebestod sterben, sind Alex und Nana in ihrer Zweisamkeit von der Welt, von der Gesellschaft entkoppelt:[475] Sie leben in einem Wohnwagen in einer gleichsam nachzivilisatorischen Landschaft, andere Menschen finden sich keine. Die Liebenden sind füreinander die einzigen Bezugspersonen, selbst zum nächsten, familiären Umfeld besteht keine Bindung. Im Gegenteil. Ganz wie in klassischen Liebestod-Erzählungen erfährt Alex' Verbindung mit Nana den heftigen Widerstand seiner Eltern: „Warum stirbt sie nicht wie die anderen, hatte seine Mutter geschrien. Tu sie in ein Heim, damit du dich um die Mühle kümmern kannst. Für sie zu leben, für einen Krüppel. Wir brauchen dich!" (PB 32) Und nicht minder drastisch fällt der Einwand des Vaters aus: „Du kannst doch unsere Zukunft nicht ruinieren!" (PB 32) Doch der elterliche Widerstand vermag es nicht – genauso wenig wie etwa im Falle von Pyramus und Thisbe –, die Liebenden zu entzweien.

Noch in den Sekunden vor der Tötung wird in Alex' Verhalten die innige Liebe deutlich, die er für Nana empfindet. Im Auto sitzend, legt er „den Kopf in die warme Mulde unter ihrem Kinn. Er hört sie atmen, minutenlang. Er will für immer dort sein, an diesem Tag, der verregnet und dabei sonnig ist, will für immer so daliegen, auf ihrer schmalen Brust, sie halten und hören,

474 Das Gewahrwerden des Rings an seinem Finger wird später auch der Grund sein, weshalb Tristan die Ehe mit Isolde Weißhand nicht vollzieht, um seiner Isolde nicht endgültig die Treue zu brechen. Auch wird der Ring zum Erkennungszeichen, als Kahedrin Isolde im Auftrag des tödlich verwundeten Tristans zu ihm holen soll, da sie ihn als einzige retten kann. Als Zeichen seiner Treue und in der Hoffnung auf die ihrige, durch die sie ihn retten möge, lässt Tristan Isolde den Ring durch Kahedrin aushändigen, was dieser mit den Worten tut: „Nehmt ihn an Euch, er gibt ihn in Eure Hand" – und somit gleichsam sein Leben (Thomas, Tristan, V. 443ff sowie V 2457ff u. 2689ff.).

475 Die Idee der freien Partnerwahl stieß um 1800 auf die Realität sozialer und ökonomischer Hindernisse. Das Loslösen von der Gesellschaft war daher beliebter literarischer Topos. So sind bei Schlegel Julius und Lucinde „vollkommen unabhängig von der Gesellschaft", haben alle fesselnden Bande zerrissen und befinden sich in einem Raum, der sie vor dem Zugriff der Öffentlichkeit schützt und ihre Liebe ermöglicht. Der Liebestod ist gleichsam die radikalste Variante des „Weg[s] in diese Freiheit", die Möglichkeit, die „den Liebenden die Unendlichkeit ihrer Liebe im Tod garantiert" (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 87 u. 172–176).

wie sie atmet, und denken, was sie denkt." (PB 33) Alex beschwört damit den Einheits- und Verschmelzungsgedanken[476] der romantischen Liebe: Er schmiegt sich an ihre „Brust" – den Sitz des Herzens und den Ort, „an dem sich die enge Verbundenheit zu anderen Menschen […] äußert"[477] – und fantasiert eine ewige[478] („will für immer dort sein", „will für immer so daliegen") und vollständig verschmelzende Liebe, in der sie nunmehr als Einheit fortexistieren („sie halten und hören, wie sie atmet, und denken, was sie denkt"). Auch die Tötung selbst soll ein intimer Akt zwischen den beiden Liebenden sein. Die Begleitung durch eine Schweizer Sterbehilfeorganisation etwa kommt für Alex nicht in Frage: „Er hat darüber nachgedacht, ihr dieses Gift zu geben, Phenobarbital, irgendwo in einer düsteren Wohnung in Zürich. Sie aus einem Glas trinken zu lassen, während irgendein Fremder ihr mit regloser Miene gegenübersteht. Sie zuvor bittet, einen Zettel zu unterschreiben, dass sie es wirklich will." (PB 28f.) Ein solch bürokratisierter Tod („einen Zettel zu unterschreiben"), den Nana nicht nur „irgendwo" in der „düsteren" Fremde, sondern auch noch in Gegenwart „irgendein[es] Fremde[n]" sterben soll, dem eine dem Liebestod gänzlich unangemessene Emotionslosigkeit eignet („mit regloser Miene") – ein solch unpersönlicher Tod entspricht gar nicht Alex' Vorstellungen.[479] Wie intim der Liebestod hätte ablaufen sollen, erfahren die Lesenden durch eine gedankliche Selbstapostrophe. Denn unmittelbar nachdem Alex Nana erschossen hat, geht er das weitere Vorgehen durch, das er sich vorgängig offenbar eingeprägt hat, um sich in dieser emotionalen Ausnahmesituation daran orientieren zu können:

> *Sobald du abgedrückt hast, wirst du warten, dreißig Sekunden lang. Du wirst dich zwingen, hinzusehen. Das wird ein Problem sein: sie anzusehen. Du wirst hinsehen, und falls sie noch atmet und sich bewegt, ein zweites Mal abdrücken. Du hast über die Todeszeichen gelesen: Manche stellen sich erst nach einer Stunde ein. So viel Zeit wirst du nicht haben. Du wirst ihren Puls fühlen, und falls ihre Augen geöffnet sind, wirst du sie schließen. Du wirst dich an ihren Körper drücken, so lange er noch warm ist. Dann wirst du dir den Lauf in die Mulde unter deinem Kinn setzen. Die freie Hand auf ihre legen. Vielleicht in den Himmel sehen.* (PB 33, Hervh. i. Orig.)

476 Das romantische Liebesideal fordert: „Der Liebende soll den Geliebten verstehen, seine Perspektive übernehmen und letztlich mit ihm verschmelzen." (Ebd., 103). Wie bereits in Kap. 3.2 dargelegt, bewahren die romantisch Liebenden ihre Identität in der Einheit jedoch, ja sie bilden sie darin überhaupt erst aus.

477 Till R. Kuhnle: Brust, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 64 f., hier 64.

478 „Zum Ideal einer verstehenden Liebe, die das Individuum erst zu sich selbst bringt und dauerhaft stabilisiert, gehört die Ewigkeit der Liebe." Die romantisch Liebenden lieben „also nicht nur einzig, sondern auch ewig" (Reinhardt-Becker, Seelenbund, 111 u. 175).

479 Außerdem wäre es ihm auf diese Weise wohl kaum möglich gewesen, gemeinsam mit ihr zu sterben.

Körper an Körper, Hand in Hand – so gedenkt sich Alex selbst „in die Mulde unter [s]einem Kinn" zu schießen, und damit in eben jene Körperstelle, an die er zuvor bei Nana seinen Kopf gelegt und ihre ewige Verbindung erträumt hat.[480]

In dieser Lesart liegt in Petersens Text ein klassischer Doppelsuizid(versuch) vor, der alle Kriterien zu erfüllen scheint, mit denen Manfred Wolfersdorf ihn definiert: die „Freiwilligkeit" beider Beteiligter, ihre „gemeinsame Motivation" sowie ihr Wunsch, „möglichst gleichzeitig" und am gleichen Ort zu sterben.[481] Es ist die Geschichte einer wildromantischen Tat, die Alex und Nana außerhalb jeglicher gesellschaftlicher, familiärer, medizinischer und juristischer Kontexte vollziehen – ein Akt der Freiheit eines autonom handelnden Paares. Die Konzepte von Freiheit und Selbstbestimmung – zentrale Elemente des Sterbehilfediskurses ebenso wie der Denkfigur des Liebestodes – werden in Petersens Text literarisch überhöht. Ihnen entspricht nicht allein der Rückzug des Paars aus der Gesellschaft in eine unbesiedelte Landschaft, auch das Auto, in dem sich der Liebestod vollziehen soll, ist ein Symbol der „Individualität und Selbstbestimmung".[482] Außerdem sollte sich die Tötung zunächst im Wald abspielen – einem ebenfalls traditionsreichen Symbol für Freiheit –[483], findet dann aber, literarisch auf den ersten Blick scheinbar wenig elaboriert, an einem *„freien* Feld" statt. Mit der offenbar vollständigen Loslösung von der Gesellschaft erfüllt Petersens Liebespaar die Vorstellung, die Elisabeth Bronfen bei *Tristan und Isolde* beobachtet hat:

> Von der Denkfigur des Liebestodes angesteckt, imaginieren die beiden Liebenden für sich ein Dasein jenseits eines alltäglichen Verständnisses von Raum und Zeit, und das heißt auch jenseits der kränkenden Beschränkungen symbolischer Kodes und Konventionen. Sie stellen sich – und auch das bedeutet

480 Dies erinnert an Isoldes Tod an Tristans Seite: „Sie umarmt ihn, legt sich hin, küsst seinen Mund und sein Gesicht und umschlingt ihn ganz eng, Körper an Körper, Mund an Mund liegt sie ausgestreckt, und so gibt sie ihren Geist auf und stirbt um ihren Geliebten an seiner Seite" (Thomas, Tristan, V 3114–3120). Alex' Vorhaben entspricht auch der „Ästhetisierung des Sterbens unter Verwendung eines zentralen Topos des Sterbehilfe-Diskurses seit dem Realismus – das friedliche Sterben in den Armen des oder der Geliebten". (Welsh, Sterbehilfe, 503f.).

481 Wolfersdorf, Doppelsuizid, 93.

482 Wesentlich für die Symbolbildung sind die „selbstbestimmte Steuerung" und die „individuelle Nutzung" des Autos (Rolf Parr: Auto / Wagen, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 35f., hier 35).

483 Vgl. Robert Suter: Wald, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 471f.

> das Suspendieren eines alltäglichen Gesetzes – diese Zukunft zudem wie die Erfüllung eines ihnen vorbestimmten Schicksals vor.[484]

Auch in Petersens Text wird den tödlichen Ausgang der Liebesbeziehung symbolisch als schicksalhaft vorbereitet, wenn Alex sich erinnert: „Ihre Zeit in der Mühle haben sie nie vergessen können, die tägliche Arbeit und ihr Beisammensein an den Abenden." (PB 30) Anhand des Umstands, dass gerade dieser Ort als derart bedeutend und prägend benannt wird, lässt sich die Verschränkung von Liebe und Tod zeigen, die ihrer mehr als 13-jährigen Beziehung längst eingeschrieben war. Die Mühle dient nämlich insbesondere seit der Romantik als Symbol der „sehnsuchtsvollen, meist unglücklichen Liebe". Joseph von Eichendorffs *Das zerbrochene Ringlein* etwa verbindet über das Symbol der Mühle „Liebe und Todessehnsucht", und auch in Wilhem Müllers Liederzyklus *Die schöne Müllerin* findet sich dieser „Konnex zwischen Eros und Thanatos".[485] In Petersens Text wird die Mühle ebenfalls zum Topos, an dem sich Liebe und Tod vereinen: Bereits Alex' Eltern haben sich in der Mühle „zum ersten Mal getroffen" und damals „die Nächte" – sicherlich auch metonymisch in ihrer erotischen Bedeutung zu verstehen – „auf dem Holzboden neben dem Mühlstein verbracht, in einem Fell, das mit dem Sarg seines Großvaters aus Kiew gekommen war" (PB 29). Weiter erinnert sich Alex, wie die damals noch gesunde Nana in der Mühle kochte, wie sie den Forellen den „Bauch aufschlitzte, um die blutigen Innereien herauszuziehen. […] Ein paar Mal war Alex plötzlich auf den Tisch geklettert, hatte ihre Schultern gepackt und sie auf den Mund geküsst; einmal hatten sie sich sogar zwischen den toten Fischen geliebt" (PB 29f.). Ganz wie in klassischen Liebestod-Erzählungen verbinden sich in Alex' Vorhaben schicksalhafte Vorbestimmung und freiheitlich-autonomes Handeln. Schon Ovid konzipierte in *Pyramus und Thisbe* eine „unbedingte Liebe, die sich gegen die Pressionen der Gesellschaft" in einem doppelten Liebestod „als Schicksalseinheit bestätigt".[486]

4.5.1.1.3 *Doch es kam alles ganz anders …*

Petersens Erzählung vom Liebestod erfährt nun aber eine entscheidende Wende: Er scheitert. Unmittelbar nach der gedanklichen Handlungsanweisung, die Alex an sich selbst richtet, in dem Moment also, in dem er sich erschießen und den Liebestod vollziehen will, wird er durch einen äußeren

484 Bronfen, Liebestod, 28.

485 Christoph Jürgensen: Mühle, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ²2012, S 278f., hier 279.

486 Huber, Liebestod, 393.

Umstand gestört: „Alex starrt durch die Windschutzscheibe. Etwas fährt über den Bahndamm. Zuerst sieht er das Rot in sein Gesichtsfeld ziehen, dann formt sich vor seinem inneren Auge das Wort ZUG." (PB 33) Sofort ergreifen ihn Panik und Entsetzen:

> Er dreht sich zu Nana, reißt ihr den Schal vom Kopf uns stößt sie an, ruft ihren Namen, aber wo ihr Gesicht gewesen ist, sieht Alex nur einen Klumpen aus feuchtem Haar und geronnenem Blut. Er schreit, er klammert sich an sie, weint und schreit und schlägt mit den Knien und der Faust auf das Armaturenbrett. (PB 33)

Mit einem Schlag wird Alex in die Realität zurückgeworfen, ihm kommt die Tat in all ihrer Brutalität und Endgültigkeit zu Bewusstsein. Unmittelbar darauf erleben die Lesenden mit, wie er wiederholt versucht, die Waffe gegen sich selbst zu richten, es aber nicht schafft und am Ende den Wagen und die tote Nana verlässt: „Er geht eine Weile. Er denkt an nichts. Er kann an nichts mehr denken. Er marschiert auf den Bahndamm zu." (PB 34) Mit diesem abschließenden Satz lässt der Text offen, ob Alex sich nachträglich töten wird, indem er sich vor einen Zug wirft – wobei die Wahl des Verbs ‚marschieren' seine Entschlossenheit zumindest suggeriert. Für eine Selbsttötung spricht zudem die Beobachtung der psychiatrischen Fachliteratur, dass „bei vielen Suizidalen kurz vor ihrem gewaltsamen Ende ein ‚Farbschock'" auftrete:[487] Ehe Alex aus dem Wagen steigt und auf den Bahndamm zugeht, wird das davorliegende Feld in seiner Wahrnehmung „zu einem Wirrwarr explodierender Farben" (PB 34).

Doch auch durch den angedeuteten nachträglichen Tod vermag Alex das ersehnte *Hand-in-Hand-Sterben* freilich nicht zu erfüllen. Wie aber ist dieser fehlgeschlagene Liebestod einzuordnen? In der Jurydiskussion an den Klagenfurter Literaturtagen sagt Burkhard Spinnen, Alex habe Nana „nach seinem Dafürhalten den größten Liebesdienst erwiesen, den man erweisen kann, aber er hat in unserer gesellschaftlichen Ordnung keinen Platz. Man gibt ihm nur einen Platz, wenn man sich selbst mitauslöscht, und das schafft er nicht".[488] Spinnens Einschätzung ist vielsagend: Während ein vollzogener *nicht* gegen die „gesellschaftlichen Ordnung" verstoßen hätte – also mit ihren moralischen Werten und Normen in irgendeiner Weise konformgegangen wäre –, macht sein *Scheitern* die Tat moralisch fragwürdig und Alex gewissermaßen zum *Outlaw*. Spinnen führt seine These nicht weiter aus, sie lässt sich aber mit der affektiven Wirkung des kulturell tief verankerten Liebestodmotivs erklären.

487 Haenel, Suizid, 8.
488 Mangold, Klagenfurter Texte, 38.

Bronfen schreibt, dass „die Denkfigur des Liebestodes uns befriedigt, weil sie eine Auflösung der fatalen Ereignisse verspricht, auf die wir uns verlassen können". Ihre „verführerische Wirkung" liege darin, dass

> wir uns darauf verlassen können, dass die erzählte Handlung im Tode enden wird. […] Der Denkfigur des Liebestodes liegt nämlich auch eine performative Aussage zugrunde. Das Liebespaar existiert nur als Produkt einer diskursiven Formation, die ihr vorbestimmtes Ableben als die Bedingung ihrer literarischen Wirksamkeit deklariert.[489]

Wenn Petersens Erzählung das Motiv des Liebestodes zwar zentral verhandelt – und damit eine konkrete Erwartungshaltung aufbaut –, ihn aber kurz vor der Erfüllung scheitern lässt, so ist dies eine bewusste Verweigerung des Ausgangs, auf den die Lesenden sich verlassen zu können glaubten. Mit dem Schlusstableau der beiden aneinandergeschmiegten, toten Liebenden hätten wir eine zwar erschütternde, aber – in Bronfens Worten – auch „befriedigende" Geschichte gelesen, und selbst der strafrechtlich relevante Umstand, dass ein Gatte seine Frau erschießt, wäre im Anblick der im Tode Vereinten auf sinnstiftende Weise aufgehoben gewesen: Die Erfüllung der Erwartungshaltung hätte der Tat, wie Spinnen sich ausdrückt, „in unserer gesellschaftlichen Ordnung" einen Platz gegeben. Aber weil der Text den Lesenden dieses vertraute Ende verweigert, verspüren sie das Unbehagen, von dem eingangs die Rede war. Alex' Unfähigkeit, sich zu töten, treibt sie weit stärker um, als es sein Suizid in Nanas Armen getan hätte, und so sind sie verunsichert und sehen sich zur Reflexion angehalten, um das Geschehen vom irritierenden Ende her einer Neuevaluierung zu unterziehen.

Dahingehend äußert sich auch Ijoma Mangold: Er kann den Umstand, dass Alex seinem „selbst gestellten Auftrag gewissermaßen nicht gerecht" wird, „nicht richtig auflösen".[490] Das bedeutet, dass Mangold sich nicht damit zufriedengeben mag, dass ein so banaler äußerer Vorgang wie das Vorbeifahren eines Zuges dafür verantwortlich sein soll, Alex dermaßen irritiert und den Liebestod zum Scheitern gebracht zu haben. Für Mangold ist im Text, in dem auch er das „Motiv des gemeinsamen Liebestodes, des Doppelselbstmords" erkennt, mehr enthalten, und er vermutet „auch eine psychologisch-individuelle Perspektive".[491] Dieser Hinweis ist so richtig wie wichtig. Denn auch wenn wir es mit einem zweifellos *liebenden* Gatten zu tun haben, der seine *kranke* Frau tötet, so legt Alex' Unfähigkeit, den doppelten Liebestod zu

489 Bronfen, Liebestod, 22f.
490 Mangold, Klagenfurter Texte, 37.
491 Ebd.

vollziehen, die Vermutung nahe, dass die psychologische Dimension der Tat komplexer sein dürfte, als es die gezeigte Lesart erahnen lässt. Alex' Versagen zwingt uns, die Umstände des Liebestodes und insbesondere sein Scheitern nochmals genauer zu betrachten.

4.5.1.2 Vom doppelten Liebestod zum erweiterten Suizid

4.5.1.2.1 *Alex' individuelles Schuldbewusstsein*

Der Liebestod, dieser als selbstbestimmt und freiheitlich markierte Akt einer Schicksalseinheit, wird in genau dem Moment verunmöglicht, in dem Alex einen Zug wahrnimmt: „Alex starrt durch die Windschutzscheibe. Etwas fährt über den Bahndamm. Zuerst sieht er das Rot in sein Gesichtsfeld ziehen, dann formt sich vor seinem inneren Auge das Wort ZUG." (PB 33) Wie oben gezeigt, sollte sich der Liebestod in einem Auto vollziehen, einem Symbol der Freiheit und der Selbstbestimmung. Dass es ausgerechnet ein anderes Transportmittel ist, das ihn verunmöglicht, ist auffällig. Und tatsächlich steht der Zug literaturgeschichtlich in symbolischer „Opposition" zum „individuelle[n] ‚freie[n]' [...] Autofahren". Die Eisenbahn ist Symbol der „vorgegebene[n] Wege" und damit „eingeschränkter Freiheit".[492] Die Gestaltung des Scheiterns legt denn auch nahe, dass nicht das äußere Objekt ursächlich ist, also der in einiger Entfernung vorbeifahrende Zug: Zunächst nämlich blickt Alex durch die Windschutzscheibe und nimmt ein physisches Etwas auf dem Bahndamm wahr. Hierbei handelt es sich, auch durch die Verben des Sehens markiert, um die Wahrnehmung eines äußeren, sich in einiger Distanz abspielenden Vorgangs. Doch dann verschiebt sich das Wahrgenommene kontinuierlich nach innen: Zunächst zieht das abstrakte Rot „in sein Gesichtsfeld" – nähert sich seinem Inneren damit gleichsam an –, ehe es vollständig in Alex' hineingelegt wird, ja geradezu erst in ihm *entsteht*: Denn es „*formt* sich vor seinem *inneren Auge* das Wort ZUG". Und damit ist das, was hier Gestalt gewinnt, nicht das Objekt der Außenwelt, sondern seine sprachliche Repräsentation. Der Wendepunkt in Petersens Geschichte besteht folglich darin, dass sich in Alex' Inneren das Symbol eingeschränkter Freiheit formt. Hat er also nur vordergründig selbstbestimmt agiert? War sein Handeln tatsächlich unfrei? Was aber bestimmt sein Handeln, wenn nicht – oder nicht allein – seine Liebe zur kranken Nana und der Wunsch, sie von ihrem Leiden zu erlösen? Und was bedeutet die

492 Für die Symbolbildung bedeutsam sind vor allem die Bindung der Eisenbahnfahrt „an vorgegebene Schienen und Fahrpläne", die „keine selbst bestimmte Bewegung im Raum zulassen", sowie die „kollektive Beförderungsweise" (Rolf Parr: Eisenbahn / Lokomotive / Zug, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 89–91, hier 89f.).

Entlarvung der Tat als nur vordergründig selbstbestimmt in Bezug auf sie? Hat auch Nana nicht in einer selbstbestimmten Weise über ihr Leben verfügt?

Beginnen wir mit der Betrachtung von Nanas Motiven. Bislang sind wir davon ausgegangen, dass ein Sterbeverlangen in ihrer Situation nur allzu naheliegend ist und Alex die Tat aufgrund eines von ihr geäußerten Sterbewunsches begangen hat. Tatsächlich aber ist der Text voller widersprüchlicher Signale, was Nanas Einverständnis zur Tötung anbelangt. Während er einerseits Hinweise gibt, die *für* einen Sterbewunsch und damit für eine Tötung *auf Verlangen* sprechen,[493] legt insbesondere eine Stelle die Vermutung nahe, dass sie bis zum Moment der Tötung *keine* Kenntnis von Alex' Vorhaben hatte – und es sich damit um eine *Tötung* handelt. Kurz bevor das Paar zum *locus delicti* aufbricht, taucht ein Hund, der hier schon früher umherstreunte, vor ihrem Wohnwagen auf, woraufhin Alex zu Nana sagt: „Wenn er irgendwann wiederkommt, holen wir ihn rein." (PB 26) Diese zukunftsgerichtete Aussage klingt so gar nicht danach, als stünde die Umsetzung eines Doppelsuizids unmittelbar bevor. Vielmehr lässt sie sich so lesen, dass Nana nicht wusste, dass es für sie kein „irgendwann" mehr geben wird.[494] Auch Alex' Vorgehensweise bei der Tat legt nahe, dass sie keine Kenntnis von der unmittelbar bevorstehenden Tötung hatte, dass sie diese buchstäblich *nicht kommen sah*. Denn nicht nur holt Alex die Pistole aus dem „Kofferraum" – der sich selbstredend *hinter* Nanas Platz auf dem Beifahrersitz befindet –, er steckt sie sich, für Nana nicht sichtbar, „in die Jackentasche" und tötet sie ohne Ankündigung oder letzte Worte unvermittelt durch einen Schuss „in den Hinterkopf" (PB 33). Dadurch wird die Tötung in zweifacher Weise als *von hinten kommend* markiert, als gleichsam hinterrücks begangene Tat.[495]

493 Einige Indizien wurden bereits oben besprochen, es gibt jedoch noch weitere: Bspw. erinnert sich Alex an alternative Todesarten, die er erwogen hatte. Eine davon ist wie gesehen die Begleitung durch eine Sterbehilfeorganisation. Hierfür wäre Nanas Einverständnis zwingend notwendig, sodass der Text nahelegt, dass er sie kaum erwogen hätte, wäre bei ihr kein entsprechendes Verlangen vorhanden gewesen.

494 Auch eine symbolische Lesart suggeriert, dass der vordergründige Liebestod eine einseitige Tat durch Alex ist. Schutz und Treue, die der Hund symbolisiert (vgl. Roland Borgards: Hund, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 192f.), sind beschädigt: Er ist „zerzaust", hat eine „schwarze Wunde", geht humpelnd, „tief geduckt, mit hängendem Schwanz" (PB 25).

495 Alex hatte wohl auch die Möglichkeit einer Sterbehilfeleistung in der Schweiz nie ernsthaft erwogen: Wie gezeigt hatte er „darüber nachgedacht, ihr dieses Gift zu geben, Phenobarbital, irgendwo in einer düsteren Wohnung in Zürich" (PB 28f.). Tatsächlich nutzen die Vereine aber Natrium-Pentobarbital. Dem Arzt Petersen dürfte dies bekannt sein. Vielmehr scheint er nahelegen zu wollen, dass Alex sich nicht ernsthaft mit der Möglichkeit eines sanfteren Stebens auseinandergesetzt hat.

Auf eine Tötung *ohne* Nanas Verlangen deutet auch Alex' durch den gesamten Text sich ziehendes Schuldbewusstsein hin. Gestaltet wird dieses durch ein häufig verwendetes literarisches Symbol zur Bezeichnung „moralischer Verfehlung" und „Schuld": den Fleck, dessen Bedeutung sich „in der semantischen Konstellation von Reinheit – Unschuld – Ordnung bzw. Schmutz – Schuld – Unordnung" bildet.[496] Wiederholt nimmt Alex Flecken und Schmutz wahr: „[E]r führt die schmutzige Tasse an ihre Lippen und sieht zu, wie ihr der Kaffee übers Kinn rinnt und auf der Decke fein verästelte Flecken hinterlässt." (PB 26) Und als wolle er das Bewusstsein der Schuld verdrängen, die er auf sich zu laden im Begriff ist, beseitigt er immer wieder Flecken, Schmutz und Unordnung: „Er sieht einen Fleck auf der Wand und wischt mit seinem Ärmel drüber. Er rückt die Tassen im Schrank zurecht, putzt sich die Nase und nimmt schließlich das zerknüllte Geschenkpapier vom Tisch." (PB 26) Unmittelbar vor ihrer Abfahrt reinigt Alex das Auto: „Er beugt sich über das kalte Metall, scheuert die Windschutzscheibe […]. Dann beugt er sich über die Motorhaube und beginnt, Spuren der vergangenen Jahre aus dem stumpfen Lack zu polieren." (PB 28) Und während er dabei ist, den Wagen zu reinigen, wird er eines Flecks gewahr, der sich durch keine Anstrengung beseitigen lässt – und damit eine untilgbare Schuld markiert, einen nicht auszumerzenden Makel auf einem der für ihr gemeinsames Leben zentralsten Freiheitssymbole: „Er beißt die Lippen aufeinander, schrubbt und denkt an nichts. Die Sonne kommt durch die Wolken, zum ersten Mal seit Jahresbeginn. Er sieht hinüber zum Wohnwagen, auf dessen stumpfer Metallschale die Strahlen einen *Fleck aus Licht* zeichnen." (PB 28, Hervh. M. K.)[497] Im direkt daran anschließenden Satz fahren sie auf der Autobahn zum Tatort, es umgibt sie „gleißendes Weiß, nur hier und da lugt unter dem Schnee gefrorene Erde hervor wie eine schmutzige Pocke" (PB 28). Damit wird Alex auf der Fahrt zum Ort der Tötung von seinem schuldbewussten Gewissen verfolgt, wenn er nicht nur Schmutz wahrnimmt, sondern auch Pocken – eine Krankheit, deren äußere Symptomatik in einer von *Flecken* überzogenen Haut besteht.[498] Und nachdem er Nana erschossen hat, sind es nicht mehr bloß vereinzelte Pocken, die er auf dem Feld wahrnimmt, sondern ein „braun gesprenkeltes Weiß" (PB 34): Es ist dieses gleichsam mit Pocken übersäte Feld, über das er im letzten Satz auf den

496 Gerhard Kurz: Fleck/Befleckung, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ²2012, S. 122f., hier 122.

497 Dass dieser Fleck aus Licht besteht, unterstreicht die Ambivalenz des Geschehens, ist das Licht selbst doch ein Symbol für Reinheit und Unschuld.

498 Der lateinische Name der Pocken lautet *Variola*, was sich vom Adjektiv ‚varius' ableitet, das u. a. ‚fleckig', ‚scheckig', ‚gesprenkelt' bedeutet.

Bahndamm zugeht, wo er sich möglicherweise tötet, um seine Tat zu sühnen.[499] Der Konnex zwischen Schuld und Sühne, den die Pocken in Petersens Text symbolisieren, ergibt sich indes nicht allein aus ihrer Verbindung zum Fleckmotiv – er ist vielmehr in der Kultur- und Literaturgeschichte der Krankheit selbst enthalten: Die Pocken sind göttliche Strafe für die Verfehlungen der Menschen,[500] und darüber hinaus ist es sehr gut möglich, dass es sich bei ihnen um diejenige Seuche handelt, bei deren Bekämpfung der Sterbehelfer Jebe in Storms *Bekenntnis* ums Leben kommt, nachdem er die übereilte Tötung seiner Frau Elsi[501] damit zu sühnen gesucht hatte, sein medizinisches Wissen im Kampf gegen Krankheiten und Seuchen in Ostafrika einzusetzen.[502] Als müsste Alex Jebes Schicksal teilen, wird auch er als pockenkrank dargestellt: Neben den äußerlich sichtbaren Krankheitszeichen – den von ihm wiederholt wahrgenommenen Flecken – assoziiert der Text sämtliche häufig auftretenden Symptome mit ihm: Zu Textbeginn lesen wir, wie er wiederholt „hustet und […] dem Schwingen der Schleimfäden in seinen Bronchien [lauscht]" (PB 24): Bei einer Pockenerkrankung vermehrt sich das Virus zunächst „in der Schleimhaut der Atemwege",[503] und oftmals tritt im weiteren Krankheitsverlauf eine Bronchitis auf.[504] Weitere Symptome sind Fieber – Alex liegt im Bett „mit surrendem

499 Auf der Fahrt zum Tatort umgibt das Paar wie gesehen „gleißendes Weiß", „[d]ie Helligkeit blendet sie". Neben den Pocken bezeichnen auch die Helligkeit und das Weiß – vermeintliche Symbole der Unschuld – die Bestrafung für Alex' moralische Verfehlung, ist die Blendung doch in der antiken wie der christlichen Tradition „eine den Tod ersetzende Strafe", die dem Schuldigen auferlegt wird (Mathias Mayer: Blendung, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart u. Weimar: Metzler ²2012, S. 55).

500 Im Alten Testament erscheinen die Pocken unter anderem „als sechste ägyptische Plage (Ex 9, 9)" und als „Strafandrohung des Deuteronomiums (Dt 28, 35)". Bei der sogenannten „Attischen Seuche", die von den Göttern gesendet wurde und zum Niedergang des „goldenen Zeitalters Athen" führte, könnte es sich um zwei parallel auftretende Infektionskrankheiten gehandelt haben: das Fleckfieber auch die Pocken (Stefan Winkle: *Geißeln der Menschheit. Kulturgeschichte der Seuchen*. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkle 1997, S. 833–836.).

501 Jebe ging zum Zeitpunkt der Sterbehilfeleistung fälschlicherweise von der Unheilbarkeit ihres Krebsleidens aus. Erst danach erfährt er von einer neuen Heilungsmöglichkeit, die zum Zeitpunkt der Tötung zwar bereits bekannt war, von der er aber durch eigenes Verschulden keine Kenntnis hatte.

502 Die Pocken gehörten zu den wichtigsten der in den deutschen Kolonien bekämpften Krankheiten (vgl. Winfried Speitkamp: *Deutsche Kolonialgeschichte*. Stuttgart: Reclam 2005, S. 104f.)

503 Susanne Andreae et al.: *Lexikon der Krankheiten und Untersuchungen*, Stuttgart: Georg Thieme ²2008.

504 Vgl. Philippe Bossi et al.: Bichat-Leitlinien für die klinische Behandlung von Pocken und mit Bioterrorismus zusammenhängenden Pocken, in: *Eurosurveillance* 2004, 9 (12),

Kopf wie im Fieber“ (PB 24) – sowie starke „Kreuz- und Kopfschmerzen“ –[505] auch Alex „stemmt die Hände in sein pochendes Kreuz“ (PB 24), „sein Kopf“ ist „erfüllt von Stechen, Ziepen und diesem Rumoren“ (PB 25).

Aus dem doppelten Liebestod wird bei näherer Betrachtung eine einseitige Tötung. Dieser Befund erstaunt, haben wir zuvor doch gesehen, wie tief Alex' Liebe zu Nana ist. Allein: Sie wird dadurch auch keineswegs in Frage gestellt. Denn sein Schuldbewusstsein macht zugleich deutlich, wie schwer ihm die Tat fällt, wie wenig es sich folglich um einen kaltblütigen Mord handelt. Was aber veranlasste ihn zur Tötung? Worin genau liegt seine oben identifizierte Unfreiheit bei der Tat?

4.5.1.2.2 *Gesellschaftsinduzierte Depression*

Einen entscheidenden Hinweis liefert der intertextuelle Verweis auf eines der prominentesten Werke der deutschen Literaturgeschichte, in denen ein Gatte sein „Geliebtestes“ tötet: Georg Büchners *Woyzeck* (1879, posthum). Sehen wir uns hierfür zunächst die Stelle in Petersens Text an, die der Tötung unmittelbar vorausgeht: „Sie fahren eine Weile dahin. Dann hält er wieder, diesmal an einem freien Feld. In der Ferne ein Bahndamm.“ (PB 32) Wenn wir nun einen Blick in Büchners Dramenfragment werfen, springt der Titel der ersten Szene sogleich ins Auge: „Freies Feld. Die Stadt in der Ferne“ (BW 160).[506] Die Nähe zu Petersens „freie[m] Feld. In der Ferne ein Bahndamm“ ist frappant, und die Bezugnahme wird nochmals nahegelegt, wenn die zwölfte Szene von Büchners Drama – in der Woyzeck meint, Stimmen zu hören, die ihn dazu auffordern, Marie umzubringen – wiederum mit „Freies Feld“ betitelt ist (BW 172), und die 20. Szene, in der er sie schließlich ersticht, den Titel trägt: „Abend. Die Stadt in der Ferne“ (BW 176). Als Schuldsymbol fungiert im *Woyzeck* ebenfalls der Fleck: „Bin ich noch blutig? ich muß mich waschen. Da ein Fleck und da noch einer.“ (BW 179) Indem Woyzeck die Blutflecken beseitigt, möchte er seine individuelle Schuld, die aus seiner Sicht darin besteht, Marie aus Eifersucht getötet zu haben, vor der Gesellschaft verbergen, so wie auch Alex immer wieder damit beschäftigt ist, die Zeichen seiner Schuld zu beseitigen. Doch Büchners Drama schürft tiefer. Was Woyzeck aufgrund seiner psychischen Verfassung nicht erkennen kann, für die Lesenden aber sehr wohl einsehbar wird, ist der Umstand, dass bei der Tötung von einer *freien Willensentscheidung* keine Rede sein kann: Es ist Woyzecks *psychische Erkrankung*, verursacht durch

S. 2 (ec.europa.eu/health/ph_threats/Bioterrorisme/clin_gui_smallpox_de.pdf, letzter Zugriff: 27.5.2021).

505 Winkle, Geißeln, 831.

506 Georg Büchner; Woyzeck, in: Ders.: *Werke und Briefe*, München u. Wien 1981, S. 159–180, im Text zitiert mit Abkürzung BW und Seitenzahl in Klammern.

die gesellschaftlichen Verhältnisse und Zwänge, die ihn zur Tötung nötigt – dargestellt durch die Stimmen in seinem Kopf, die ihn zur Tat auffordern.[507] Damit nimmt der Schulddiskurs eine entscheidende Wende: Die Schuld für die Tötung wird „vornehmlich nicht mehr dem Individuum, sondern den gesellschaftlichen Verhältnissen zugewiesen".[508] Das menschliche Handeln wird dabei als nur vordergründig frei, in Wahrheit als durch die gesellschaftlichen Gegebenheiten determiniert entlarvt. Und ausgerechnet der Doktor, der ganz wesentlich die Verantwortung für Woyzecks Zustand trägt, belehrt ihn über seine Sicht der *conditio humana*: „Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit." (BW 167) Eine Belehrung, die angesichts der sozialen, ökonomischen und in der Konsequenz auch psychischen Unfreiheit Woyzecks in geradezu zynischer Weise *ad absurdum* geführt wird. Mit der Anspielung auf Büchners Drama stellt Petersens Text eine entscheidende Frage: Gibt es auch bei Alex Hinweise auf eine soziale und ökonomische, vor allem aber *psychische* Unfreiheit, die ihn zur Tat nötigte? Die Frage nach seiner Handlungsmotivation stellt sich damit neu und muss verstärkt durch die Analyse seines psycho-emotionalen Erlebens beantwortet werden.

Wie eingangs erwähnt, nehmen die Lesenden das Geschehen durch die fixierte interne Fokalisierung durch Alex' Perspektive wahr. Eine ‚objektive' Wirklichkeit existiert damit nicht, sondern einzig eine von ihm erlebte und durch seine Wahrnehmung gefilterte. Insofern müsste uns das, *was* Alex wahrnimmt, und die Art und Weise, *wie* er es tut, ein Psychogramm liefern – es müsste Rückschlüsse auf sein inneres Erleben, auf seine psychische Verfassung und damit auf seine Handlungsmotivation zulassen. Und tatsächlich lässt hinsichtlich der *Art und Weise*, in der Alex die Welt wahrnimmt, bereits der Texteinstieg aufhorchen: „Alex hebt den Taschenspiegel und sieht sein Zerrbild" (PB 24). Wagen wir eine Diagnose, so könnte die verzerrte Selbst- und Weltwahrnehmung eine depressive Störung signalisieren, bei der der Betroffene „sich, seine Mitwelt und seine Zukunft nur mehr im Zerrbild der Depression" sieht.[509] Der Verdacht erhärtet sich, wenn wir uns ansehen, *was* Alex wahrnimmt. In ihrem Grundlagenwerk zu Depressionen lassen Goodwin/Jamison eine Betroffene sagen: „The morbidity of my mind was astonishing: Death and

507 Das Stimmenhören ist eine akustische Halluzination, die bei einer Reihe psychischer Erkrankungen vorkommen kann. In Woyzecks Fall handelt es sich um die besonders gefährliche Form „imperative[r] Stimmen", die den Kranken eine bestimmte Handlungsweise befehlen (Bandelow et al., Kurzlehrbuch Psychiatrie, 55).

508 Johannes Gründel: *Schuld und Versöhnung*, Mainz: Matthias Grünewald 1985, S. 22f.

509 Ulrich Hegerl et al.: *Das Rätsel Depression. Eine Krankheit wird entschlüsselt*, München: C.H. Beck ^{2}2006, S. 199.

its kin were constant companions. I saw death everywhere."[510] Auch Alex sieht in allem nur noch Tod und Verfall.[511] Dabei kommt ein typisches Mittel zur implizit-sprachlichen Codierung von Emotionen zum Tragen, nämlich die Verwendung literarischer Topoi, hier die Gestaltung der Umwelt als *locus terribilis*, einer Umkehrung des traditionsreichen literarischen Topos des *locus amoenus*: Die Handlung nimmt ihren Ausgang in der stillen Einsamkeit des „eisigen Morgengrauen[s]" (PB 24) – keine Spur „eines frühlingshaften Zuges" wie im *locus amoenus*.[512] Als Alex am Morgen erwacht, empfängt ihn nicht der Duft wohlriechender Blumen, sondern „er wälzte sich zwischen den stinkenden Decken herum" (PB 24). Wir finden keine beruhigend plätschernde Quelle, sondern ein „ausgetrocknete[s] Flussbett" (PB 29);[513] keine rauschenden Weiden, sondern „hagere Äste" und einen „kargen Busch" (PB 24). Es gibt keine „Bewegung" in der Landschaft,[514] sondern in „Totenstarre" verfallene Strommasten (PB 28). Die Natur ist nicht lieblich und wohltuend, sondern selbst ‚krank', denn „nur hier und da lugt unter dem Schnee gefrorene Erde hervor wie eine schmutzige Pocke" (PB 28); außerdem lesen wir von „verwüstet[en] und karg[en]" Äckern. (PB 29) Ein weiteres Merkmal des *locus amoenus* ist die „Belebtheit" durch „Gottheiten, Menschen [und] Tiere".[515] Petersens Szenerie dagegen ist wie ausgestorben, zweimal wird explizit die Abwesenheit anderer Menschen erwähnt (vgl. PB 24 u. 25). Auch besiedeln keine Tiere den Ort, um den Menschen Gesellschaft zu leisten, dafür finden wir „einen gefrorenen Fischkadaver" (PB 24), einen „verhungerte[n] Wolf" (PB 29), die Spuren eines Habichts auf der Windschutzscheibe, der vor Jahren wie ein Stein vom Himmel fiel (PB 28), und als einzig lebendes Tier den „zerzauste[n] Hund" mit einer „schwarze[n] Wunde", der „tief geduckt, mit hängendem Schwanz" humpelnd umherstreunt (PB 25). Während der *locus amoenus* traditionell „auf eine

510 Frederick K. Goodwin u. Kay Redfield Jamison: *Manic-depressive Illness. Bipolar Disorders and Recurrent Depression*, New York: Oxford University Press 2007, S. 70.

511 Fleischanderl äußerte in der Jurydiskussion die Vermutung, dass die Todessymbolik „möglicherweise ein Ausdruck der inneren Befindlichkeit" des Protagonisten sei: „Man kennt doch das Phänomen, dass, wenn man depressiv ist, nur mehr Schlechtes, also irgendwie Todesmetaphern sieht" (Mangold, Klagenfurter Texte, 41). Dies ist so richtig wie wichtig, doch bleiben Tragweite und handlungsrelevante Funktion der Depression unerkannt.

512 Petra Hass: *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zur Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg: WVB 1998, S. 3.

513 Gewässer markieren im *locus amoenus* „die Vorstellung von[…] Bewegung und Lebendigkeit, […] Nutzen für die Gesundheit, […] Unversiegbarkeit und Fülle des lebensspendenden/befruchtenden Elements" (ebd.).

514 Ebd.

515 Ebd.

heitere Stimmung und die Emotion ‚Freude' verweist",[516] markiert der *locus terribilis* das genaue Gegenteil: Alex leidet psychisch offenbar gravierend.

Ein weiteres häufiges Mittel zur Codierung des psycho-emotionalen Figurenlebens ist die Intertextualität.[517] Und wie gesehen, legt der Verweis auf Büchners *Woyzeck* tatsächlich eine psychische Erkrankung, möglicherweise eine Depression nahe. Gestützt wird die Diagnose durch einen weiteren Prätext Büchners, der „als Schlüsseltext in der Tradition literarischer Pathographien" gilt:[518] das Erzählfragment *Lenz* (1839, posthum).[519] Petersens Text weist bei der Darstellung der psychischen Verfassung seines Protagonisten auffällige Affinitäten auf zu derjenigen im *Lenz*: Auch Büchners Erzähler bedient sich einer „hochartifizielle[n] Bildsprache", mit der er durch die interne Fokalisierung „die unbewusste Wahrnehmung" des Protagonisten illustriert;[520] auch im *Lenz* dient die „psychologisierte Naturdarstellung" als „Seelenspiegel", sind die „dargestellten Naturimpressionen […] für die momentane psychische Situation der Hauptfigur […] symptomatisch".[521] Bei der Gestaltung der Psyche von Lenz und Alex sind die motivischen, mitunter wörtlichen Übereistimmungen auffällig. So nutzt Büchner „ein Spektrum von Themen […], in dem Gefühle von Enge, Schwere, Leere, Gleichgültigkeit und Einsamkeit sowie Vorstellungen von Traum, Wahnsinn und Nichts symptomatische Bedeutung erhalten", die „suggestive Gestaltung der depressiven Verfassung" wird „durch die Wahl signifikanter Adjektive [semantisch verdichtet]: grau, nasskalt, dicht,

516 Claudia Hillebrandt: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 6), S. 81.

517 Hillebrandt zählt sie zu den „wichtigsten Oberflächenphänomene[n]" bei der sprachlichen Codierung von Emotionen in Erzähltexten: „Ein Text kann auf einen anderen Text verweisen, in dem eine bestimmte Emotion thematisiert oder präsentiert wird, und damit diese Emotion selbst präsentieren." Zur Decodierung „sind komplexere Inferenzziehungen nötig" (ebd., 78 u. 81).

518 Burghard Dedner: Vorwort: Der Fall Jakob Lenz, Büchners ‚Lenz' und die Gattung der literarischen Pathographie, in: Georg Büchner: *Lenz. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 41–56, hier S. 41.

519 Georg Büchner: *Lenz. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, im Text zitiert mit Abkürzung BüL und Seitenzahl in Klammern.

520 Tebben, Eros, 17f. „Im Lenz zeigt sich inhaltlich ein erneuter Paradigmenwechsel, der den Begriff der Erfahrung auf psychopathologische Existenzformen ausweitet. Die Literatur zeigt ein differenziertes Bild der Seele mit allen Schattierungen der Affekte und der prinzipiellen Bereitschaft zur Grenzüberschreitung." (Ebd.).

521 Barbara Neymeyr: *Intertextuelle Transformationen. Goethes Werther, Büchners Lenz und Hauptmanns Apostel als produktives Spannungsfeld*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 300), S. 57f.

schwer, feucht, träg, plump, gleichgültig".[522] Auch Petersens kurzer Text weist eine Vielzahl an Adjektiven auf, die oftmals den selben semantischen Feldern zugehören wie diejenigen bei Büchner und ebenfalls die depressive Stimmung der fokalen Figur markieren.[523]

Besonders tragend bei Büchners Gestaltung der Depression ist die vom Protagonisten als quälend empfundene Leere,[524] die er vergeblich auszufüllen sucht,[525] eine Stille, die ihm wie eine „entsetzliche Stimme" erscheint.[526] Und wie Lenz möchte auch Alex die als quälend erlebte Leere, die folternde Stille ausfüllen: „Die Musik spielt weiter; Mendelssohn-Bartholdy, denkt Alex. Früher mochte er Mendelssohn nicht. Heute ist er froh, dass Mendelssohn diese Leere füllt." (PB 26)[527] Während die Musik spielt, erinnert er sich an die Intimität des Vorabends, an Nanas Geburtstag. Doch dann: „Plötzlich Stille. Die Batterien des Radios sind leergelaufen. Alex sucht überall, spürt leise Panik in sich. Er sucht in den Schubladen, unter dem Bett und sogar im Abfalleimer. Schließlich nimmt er die Batterien aus dem gelben Plastikgehäuse, schüttelt sie und gewinnt dadurch ein paar Minuten." (PB 26) Wie im *Lenz* ist diese quälende Leere auch in Alex' Innerem verortet, und wie bei Büchner wird sie mit Stimmen gefüllt:

---

522 Ebd., 62.

523 Dazu gehören: kalt (4x), gefroren (3x), eisig, klamm, schmal (3x), karg (2x), hager (2x), niedrig, winzig, dürr (2x), leer, schwer, schwarz, düster, trüb, blass, durchsichtig, blutig, bitter, taub, allein (4x), schwach (2x), matt (2x), letzte, alt (2x), schief, verwüstet, ausgetrocknet, verhungert, tot, bankrott, zerzaust, verschrammt, zerlatscht, ausgebleicht, schmutzig (2x), fleckig, fettig, stinkend (2x), tief geduckt, gebückt, hängend, schäbig, erschrocken, panisch.

524 „[E]s fasste ihn eine namenlose Angst in diesem Nichts, er war im Leeren" (BüL 8); „es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last." (BüL 34).

525 "[E]s wurde ihm leer, wieder wie auf dem Berg, aber er konnte es mit nichts mehr ausfüllen„ (BüL 10); „er hatte keinen Hass, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*." (BüL 30, Hervh. i. Orig.); „Nur mit der größten Mühe schlief er ein, während er zuvor die noch schreckliche Leere zu füllen versucht hatte." (BüL 31).

526 „Hören Sie denn nichts, hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit, und die man gewöhnlich die Stille heißt, seit ich in dem stillen Tal bin, hör' ich's immer, es lässt mich nicht schlafen, ja Herr Pfarrer, wenn ich wieder einmal schlafen könnte." (BüL 33) In der „schreckliche[n] Leere" und der „entsetzlich[en]" Einsamkeit redet Lenz „beständig laut" mit sich selbst und „es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen" (BüL 30).

527 Die Nennung von Felix Mendelssohn Bartholdy könnte wiederum auf die Liebesdimension der Tat verweisen, stammt von ihm doch der bekannte *Hochzeitsmarsch*.

> In seinem Inneren zieht sich seit ein paar Tagen alles zusammen; nie hat er solche Krämpfe gehabt, nie war sein Kopf so leer und dabei doch so schwer, so erfüllt von Stechen, Ziepen und diesem Rumoren. Manchmal meint er, Stimmen zu hören. Dann wäre alles aus. Hörte er Stimmen, würde er keinen Schritt mehr weitergehen, aber es ist bloß eine Art Murmeln, und meistens verebbt es im Nichts. (PB 25)

Das Wahrnehmen von Stimmen – dies kennen wir aus dem *Woyzeck* – verweist auf eine schwere depressive Störung mit psychotischen Symptomen, zu denen insbesondere auch „akustische[…] Halluzinationen" wie Stimmen gehören.[528] Außerdem werden in der zitierten Sequenz neben der Leere, die Alex empfindet, auch die *Schwere* und das *Nichts* aufgerufen – zwei weitere der genannten semantischen Felder, mit denen Büchner Lenz' Depression gestaltet.[529] Die ins Nichts gesteigerte Leere erlebt Alex schließlich nach der Tötung, indem ihm ein „Vakuum […] die Organe in der Brust zusammen[drückt]" (PB 33). Büchner setzt im *Lenz* auch syntaktisch-stilistische Elemente ein, er gestaltet „die depressive Erstarrung seiner Perspektivfigur mithilfe einer asyndetisch-elliptischen Syntax […], in der die Einzelimpressionen im Stakkato-Rhythmus gleichsam beziehungslos summiert werden". Dieses Mittel lässt die Welt aus Lenz' „Perspektive in ein Konglomerat aus zusammenhanglosen Einzelimpressionen zerfallen, die sich nicht mehr zu einem integralen Wahrnehmungshorizont formieren".[530] Auch Petersen verwendet fast durchgängig einen parataktischen Stil[531] mit asyndetischen Reihungen, dessen Stakkato-Rhythmus die depressive Monotonie des Protagonisten darstellt. Die einzelnen Elemente der Reihungen sind zwar nicht völlig unzusammenhängend, jedoch wiederholt sprunghaft-assoziativ miteinander verbunden – ein Eindruck, der durch häufige Wechsel zwischen der Wahrnehmung des Gegenwärtigen und den Erinnerungen an früher verstärkt wird.[532]

---

528 Horst Dilling et al. (Hg.): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien*, Bern: Hogrefe 2015, S. 175.

529 Das Nichts taucht in Petersens Text auch an anderen Stellen auf: „Er beißt die Lippen aufeinander, schrubbt und denkt an nichts." / „Nana sagt nichts" / „Die Hände, der ganze Körper ist ohne Gefühl; er hört nichts und sieht nur den Weg vor ihnen, den glänzenden, matschigen Schnee." / „Nichts, sagt Alex." / „Er denkt an nichts. Er kann an nichts mehr denken."

530 Niemeyr, Transformationen, 63f.

531 Klaus Kanzog hat auf die stilistische Nähe zwischen Petersens Text und Georg Büchners *Lenz* aufmerksam gemacht (vgl. Klaus Kanzog: Im philologischen Härtetest, in: *Die ZEIT*, 1. Juli 2009 (URL: www.zeit.de/2009/28/Bachmann-Preistraeger/komplettansicht, letzter Zugriff: 19.3.21)).

532 Diese Gedächtniseinschübe führen wiederholt zu einem negativen affektiven Erleben. Ausgelöst werden sie durch verschiedene Trigger, etwa äußere Reize wie die Begegnung

Alex' Depression ist nun keineswegs eine Zufälligkeit, sondern liegt in der spezifischen Situation des Paares begründet. Die „[i]ntensive Pflege und Betreuung" einer kranken Person wird für den pflegenden Angehörigen oftmals zu einer ungemeinen „Belastung bzw. Überlastung"[533], weshalb insbesondere pflegende Partner „in hohem Maß Depressionen" zeigen.[534] Wie aufopfernd sich Alex um Nana kümmert, wird an zahlreichen Textstellen ersichtlich, an denen ihre vollständige Abhängigkeit von ihm vorgeführt wird. Wie sehr sie dadurch auch *sein* Leben bestimmt, ihm gleichsam *den Takt vorgibt*, veranschaulicht folgende Szene, in der Alex Nana in bedeutsamer Weise wahrnimmt: „Nana kauert auf der Matratze und starrt an die nackte Wand. Sie klopft mit dem Zeigefinger gegen den Rahmen des alten Bettes, ein Metronom aus Adern und Sehnen, hautbespannt." (PB 25) Der immense pflegerische Aufwand, ja die vollständige Indienststellung des eigenen Lebens in dasjenige von Nana, bedeutet für Alex an sich schon eine ungeheure physische und psychische Belastung. Zur Unerträglichkeit gesteigert wird sie durch die Erkenntnis, dass alle seine Bemühungen letztlich doch unzureichend bleiben:

> Manchmal sieht er sich, wie er linkisch versucht, einen Verschluss zu öffnen, oder auf dem Boden verschüttete Tabletten zusammenkratzt. Wie er singt, etwas vorliest oder Nana die Hand hält; wie er sie stützt und mit ihr spricht, fast, als versuchte er, etwas mit seiner Spucke zu kitten, das in Abermillionen harter Teile zerborsten ist. (PB 25)

---

mit anderen Personen oder Dinge, aber auch durch innere Auslöser, wie Gedanken oder Gefühle. Als Alex bspw. den Sohn eines Freundes seines Vaters sieht, erinnert er sich unwillkürlich an den erbitterten Widerstand seiner Eltern gegen Nana – ihm drängt sich ein negativer Gedächtnisinhalt auf, der im Wiedererinnern entsprechend zu einem negativen affektiven Erleben führt (vgl. PB 32). Doch Alex' Gedächtniseinschübe beinhalten auch Sequenzen aus glücklichen Zeiten mit der gesunden Nana: Der plötzlich einsetzende Nieselregen etwa erinnert ihn an seine erste Begegnung mit ihr, und als er die Mühle erblickt, drängt sich ihm die Erinnerung an ihre gemeinsame Zeit darin auf (vgl. PB 28). Diese analeptisch eingeschobenen, in der *damaligen* Zeit positiv erlebten Gedächtnisinhalte bedeuten nun aber keineswegs, dass auch ihr Wiedererinnern zu einem positiven affektiven Erleben führt – ganz im Gegenteil: In Alex' Erinnerungen tut sich die Fallhöhe zwischen der glücklichen Vergangenheit und der tristen Gegenwart erst so richtig auf, indem sie ihm vor Augen führen, dass diese glücklichen Zeiten durch Nanas Krankheit unwiederbringlich verloren sind – dargestellt etwa durch die im Verfall begriffene Mühle (vgl. PB 29).

533 Deutsche Gesellschaft für Allgemeinmedizin und Familienmedizin: *Leitlinie: Pflegende Angehörige* (www.degam.de/files/Inhalte/Leitlinien-Inhalte/Dokumente/DEGAM-S3-Leitlinien/LL-06_Kurzversion_PA_A5_002.pdf, letzter Zugriff: 20.5.15)

534 Dies.: *Pflegende Angehörige. DEGAM-Leitlinie Nr. 6*. 2005 (www.degam.de/files/Inhalte/Leitlinien-Inhalte/Dokumente/DEGAM-S3-Leitlinien/LL-06_PA_003.pdf, letzter Zugriff: 20.5.15), S. 8.

In diesem Gedächtniseinschub wird Alex' Überforderung, das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit sowie die von ihm erkannte Hoffnungs- und Aussichtlosigkeit deutlich greifbar. Diese massive Überlastung mündete in die Depression und führte bzw. drängte ihn zum Entschluss, nicht nur Nanas Leiden ein Ende zu setzen, sondern auch – ja womöglich: vor allem – dem seinen.[535/536] Der Befund bestätigt die Vermutung, dass für Alex' Tat nicht der Sterbewunsch der leidenden Nana handlungsleitend war, sondern – wie im *Woyzeck* – vielmehr seine eigene Krankheit, wobei seine Liebe zugleich deutlich macht, dass er auch in *ihrem* Sinne zu handeln glaubte. Alex' Tat ist damit kein Doppelsuizid, wie zunächst vermutet, sondern erfüllt alle Kriterien eines *erweiterten Suizids* wie Wolfersdorf ihn beschreibt: die „Mitnahme eines Anderen" – meist des Intimpartners, zu dem eine „enge Beziehung" vorliegt – „in die eigene Suizidhandlung"; die „Freiwilligkeit des Mitgenommenen wird" vom aktiven Part, der aus einer „altruistische[n] Motivation" für die mitgenommene Person handelt, „unterstellt, bleibt aber letztlich offen". Die für die Tat ausschlaggebende „Motivation und Psychodynamik" des Handelnden kann seinem „psychopathologisch abgewandelten", bspw. „depressiv-[…]psychotischen Erleben entspringen"[537] – wie wir es in Alex' Fall diagnostizieren konnten.

Weshalb aber setzte sich Alex dieser massiven Belastung überhaupt aus, die ihn schließlich zur Tötung nötigte? Betrachten wir die Situation des Paares genauer, wird deutlich, dass sie keinerlei substanzielle Hilfe von Dritten erfahren – weder von der Gesellschaft noch von der Familie. Die einzige Unterstützung, die Alex' Eltern ihrem Sohn in Aussicht stellen, ist ein geringfügiger finanzieller Zustupf, mit dem er Nana einem Pflegeheim überantworten könne, das „nicht so schäbig" sei (PB 32). Mit einem ‚nicht so schäbigen' Pflegeheim als einziger von der Gesellschaft offerierten Perspektive wird erkennbar, weshalb sich das Paar aus ihr zurückgezogen hat in das karge, dafür immerhin *gemeinsame* Wohnwagenleben „im Schatten der Brückenpfosten" (PB 24): Wollte Alex weiterhin mit Nana zusammen sein, war er gezwungen, sich alleine

535 Für Petersen gilt damit derselbe Befund wie für Storms *Bekenntnis*: Das „Bemerkenswerte", „dass in erster Linie nicht die Krankheit seiner Frau, sondern seine eigene erörtert wird" (Jackson, Bekenntnis, 40).

536 Dagmar Fenner beschreibt die durchaus auf Alex Situation zutreffende Form suizidalen Verhaltens, bei dem „[d]ie negativen Selbst- und Situationseinschätzungen […] negative Gefühle der Ohnmacht und Verzweiflung [evozieren], die sich zu einer dauerhaften depressiven Stimmung ausweiten können. Diese wiederum verhindert mehr und mehr eine adäquate Realitätswahrnehmung und Informationsverarbeitung, weil der depressive Tunnelblick alles negativ verzerrt." (Fenner, Suizid, 395).

537 Wolfersdorf, Doppelsuizid, 93f.

um sie zu kümmern, mit allen sozialen, ökonomischen und vor allem psychischen Konsequenzen. Wie in vielen klassischen Liebestoderzählungen ist es damit keineswegs eine frei gewählte, selbstbestimmte Isolation des Paares, die letzten Endes zum (versuchten) doppelten Sterben führt, sondern eine durch die familiären und gesellschaftlichen Umstände erzwungene. Und wie im *Woyzeck* nimmt der Schulddiskurs eine Wende, sogar eine doppelte: Zunächst scheint Alex Nana einen großen Liebesdienst zu erweisen, indem er sie von ihrem Leid erlöst – die Tat wird in der Denkfigur des Liebestodes legitimiert, mit deren zentralen Elementen der Text spielt, wenn er die Verschmelzung des Paares evoziert und den gemeinsamen Tod zu ihrem vorbestimmten Schicksal stilisiert, das in diesem Akt der Selbstbestimmung Erfüllung finden soll. Durch das *Scheitern* des Liebestodes aber gerät Alex in den Verdacht einer *individuellen* Schuld, da offenbar nicht Nanas Sterbeverlangen, sondern seine eigene Überforderung zur Tötung führten. Doch wendet der Text dies abermals, indem er die unzulängliche *familiäre* und *gesellschaftliche* Unterstützung des in einer akuten Krisensituation befindlichen Paares als Ursache nahelegt, die zu Alex' massiver Überlastung und zur Tötung führte. Alex handelte damit keineswegs autonom, wie es zuerst schien, verstanden im Sinn der „Unabhängigkeit und Authentizität der Person im Hinblick auf die Motivation der eigenen Handlungen".[538] Vielmehr agiert er in doppelter Weise heteronom: durch seine Krankheit und die für diese ursächlichen gesellschaftlichen Bedingungen. Ganz ähnlich wie Woyzeck erscheint ihm die Tötung seines „Geliebtesten" als einzige Möglichkeit, der fremdbestimmten und als aussichtlos erlebten Situation zu entkommen.

4.5.1.3 Fazit

Jens Petersens *Bis dass der Tod* hält die Lesenden über die Handlungsmotivation der Figuren bewusst im Ungewissen und verzichtet darauf, mittels auktorialer Kommentare eine „moralische Botschaft" zu explizieren. Er überlässt die Wertung der Tat dem eigenständigen Urteilsvermögen der Lesenden, die damit zu Hermeneutikern werden, die „zwischen den Zeilen nach dem eigentlichen Motiv such[en]"[539]: Denn je mehr ein „Text darauf verzichtet, das in ihm Gesagte vor den Augen des Lesers auch zu bewerten, desto eher wird er es ihm als notwendig bewertbar vor Augen führen, desto eher auch wird er

538 John Christman: Autonomie, in: Stefan Gosepath, Wilfried Hinsch und Beate Rässler (Hg.): *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie. Bd. 1. A–M. In Zusammenarbeit mit Robin Celikates und Wulf Kellerwessel*, Berlin: De Gruyter 2008, S. 96–102, hier 97.

539 James: Woods: *Die Kunst des Erzählens. Mit einem Vorwort von Daniel Kehlmann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013, S. 133.

dessen moralische Phantasie herausfordern."[540] In Petersens Text trägt gerade das *Scheitern* des so sorgsam vorbereiteten Liebestodes wesentlich dazu bei, dass er keine eindimensionale Stellungnahme zur Sterbehilfe abgibt. Hätte Alex den Doppelsuizid vollzogen, wären weitere Reflexionen weitgehend müßig gewesen, die Leidensbeendigung der schwerkranken Nana als Ziel der Handlung akzeptiert und Alex' anschließender Suizid vor dem Hintergrund des Liebestodmotivs als folgerichtiger Ausdruck seiner grenzenlosen Liebe verstanden worden. Durch die Irritation jedoch, die das Scheitern provoziert, und dabei gerade durch die unvermittelte, brutale und unbeschönigte Darstellung der Tötung, bricht der Text die romantisierende Vorstellung eines ‚letzten Liebesdiensts' psychologisch auf und problematisiert Aspekte der Sterbehilfe, die im öffentlichen Diskurs oftmals unhinterfragt gesetzt sind: Er führt vor, dass die mitunter eindimensional als positiv und moralisch verstandenen Konzepte der Selbstbestimmung und des Tötens *aus Liebe* tatsächlich in ein ungleich komplexeres Erleben eingebunden sind, dem es im Einzelfall gerecht zu werden gilt, um eine Sterbehilfeleistung in ihrer Gesamtheit beurteilen zu können. Denn auch wenn die Liebe durchaus als achtenswerte Emotion bei einer Tötung auf Verlangen beteiligt sein *kann*, warnt der Text doch vor einer vorschnell romantisierenden Lesart, da sie für sich alleine noch keine handlungsinduzierende Emotion darstellt, sondern immer auch weitere, individuell-psychische und gesellschaftliche Faktoren entscheidend beteiligt sind. Dabei erinnert der Text eindringlich daran, dass der Liebestod – auch der ‚klassische' – eben oftmals *kein* romantisch-autonomer Akt ist, sondern der letzte – und selbst dann nicht immer *frei gewählte* – Ausweg aus einer Situation, in die das Paar durch die gesellschaftlichen und/oder familiären Verhältnisse geraten ist. Gerade die radikale Zweisamkeit von Petersens Paar, die zur klaustrophobischen Poetik des Texts gehört, macht den gesamten gesellschaftlichen, medizinischen und familiären Kontext umso präsenter, nämlich als große Leerstelle, die sich als produktiv erweist. Der Text liest sich als Mahnung an die Gesellschaft, Sorge dafür zu tragen, dass Menschen, gerade vulnerable Gruppen wie Kranke oder Alte, gar nicht erst in Situationen geraten, in denen ihnen als *ultima ratio* nur die Tötung und/oder der Suizid bleibt. Dies gilt nicht etwa nur für Menschen, die ganz auf sich allein gestellt sind und keinerlei Unterstützung aus dem familiären oder näheren Umfeld haben, sondern auch für Paare. Denn die romantische Zweierbeziehung als soziologisches System kann in vielen Lebenssituationen tatsächlich eine stabilisierende Funktion erfüllen, verfügt gerade im Fall schwerer Krankheit aber oftmals nicht über

540 Christiaan Lucas Hart Nibbrig: *Ja und Nein. Studien zur Konstitution von Wertgefügen in Texten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 76.

ausreichend Resilienz. Und Alex' Fall führt exemplarisch vor, was Kritiker*innen des *Tötens aus Liebe* anmahnen. So stellt etwa Markus Zimmermann die Frage, ob ein „Ehepartner im Rahmen einer engen Beziehung genügend Distanz [hat], um von den Wünschen, Emotionen und Depressionen des anderen ausreichend Abstand wahren zu können?" Denn für nahe Angehörige eines schwerkranken Menschen, der den Tod als einzigen Ausweg sieht und daher sterben möchte, ergebe sich

> die Schwierigkeit, trotz des Mitgefühls eine ausreichende emotionale Distanz zu den Gefühlen des Sterbewilligen zu bewahren, um nicht quasi im Sog der negativen Gefühle wie Leere, Niedergeschlagenheit, Angst, Verengung der Lebensperspektive, Verzweiflung oder Depression den Blick für mögliche Auswege aus der Leidenssituation zu verlieren.[541]

Alex hatte diese Distanz offensichtlich nicht mehr. Und selbst wenn Nana ein Sterbeverlangen geäußert haben sollte, hat ihn der emotionale Sog doch zu sehr erfasst, als dass er in der Lage gewesen wäre, für sie und sich selbst alternative Handlungswege zu finden. Und dies eben vor allem deswegen, weil Gesellschaft und Familie es versäumt oder nicht den Willen dazu hatten, ihm rechtzeitig die Hand zu reichen und die Aussicht auf Wege zu eröffnen, der Situation auf weniger brutaler Weise zu entkommen.

4.5.2 *In jedem Falle ein „Unmensch"? Barbara Bronnens* Liebe bis in den Tod *(2008)*

Einen ganz ähnlich gelagerten Fall wie Jens Petersen verhandelt Barbara Bronnen. In ihrem Roman *Liebe bis in den Tod* (2008) heiraten Emmanuel und Käthe Forster nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Nach rund zwanzig glücklichen Ehejahren, in denen auch ihre Kinder Antonia und Rudolf zur Welt kommen, erhält Käthe in den 1970er Jahren die Diagnose Rheuma. Die Schmerzen schränken sie zunehmend ein, ihr kommt die Lebensfreude abhanden und sie entwickelt Depressionen. Weitere Krankheiten kommen hinzu, die ihr immer stärkere Schmerzen bereiten, „denn sämtliche Rückenwirbel, hatte man festgestellt, hatte die Osteoporose angefressen. Die Medikamente schlugen nicht an, die Schmerzmittel erlösten sie nicht." Sie leidet auch unter einer „Herzkranzverengung, Gallensteine[n], Migräne" (BL 58), „entzündeter Knochenhaut, Einengungen des Spinalkanals, Leberzirrhose" und „Krampfadern in der Speiseröhre" (BL 67f.). Zudem ist Käthes Gesicht durch eine Hautkrankheit

541 Markus Zimmermann-Acklin: Tod aus Liebe? Zur Problematik der Sterbehilfe aus individualethischer Perspektive, in: Tobias Trappe (Hg.): *Liebe und Tod. Brennpunkte des menschlichen Daseins*, Basel: Schwabe 2004, S. 103–125, hier 109 u. 121.

entstellt, „[e]ine aggressive Erkrankung des Immunsystems", die aufgrund „der permanenten Übermedikalisierung" entstanden sein könnte: „Auf ihrem endlosen Leidensweg war dies die größte Demütigung." (BL 88) Käthe ist schließlich vollständig von der Pflege ihres Mannes abhängig, was sie ebenfalls als Belastung empfindet. Nachdem sie mehrmals vergeblich versucht hat, sich zu suizidieren, bittet sie ihren Gatten, ihr beim Sterben zu helfen. Nach sechzig Ehejahren beschließt das Paar, sich gemeinsam das Leben zu nehmen. Forster, wie die Figur im Roman zumeist genannt wird, ist zu diesem Zeitpunkt 80-jährig. Er tötet seine um ein Jahr jüngere Frau durch einen Kopfschuss, gerät dann aber in Panik und schafft es nicht, sich wie geplant auch selbst zu erschießen. Er wird angeklagt und muss sich vor Gericht wegen *Totschlags* verantworten, was bei einem Schuldspruch eine Gefängnisstrafe von mindestens fünf Jahren bedeuten würde. Richter Anselm Joos verurteilt Forster jedoch wegen *Tötung auf Verlangen* und verminderter Schuldfähigkeit, er entlässt ihn mit einer anderthalbjährigen Freiheitsstrafe auf Bewährung sowie 5'000 Euro Bewährungsauflage. Für Forster geht das Leben in Freiheit, aber ohne seine geliebte Frau Käthe weiter. Und an dieser Stelle beginnt der Roman.

4.5.2.1 Narratologische Gestaltung: Erzählsituation und Chronologie

Der Roman beginnt also *in ultimas res*.[542] Doch auch wenn das Gerichtsverfahren zu Beginn des *discours* bereits abgeschlossen ist, handelt es sich um einen Justizroman, da er die *histoire* zu einem Großteil vom Prozess aus entwickelt.[543] Der Einstieg *in ultimas res* dient dabei als Mittel der Rezeptionslenkung. Zunächst erfahren die Lesenden von der Tatsache, dass Forster wegen der Tötung seiner Frau *nicht* zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, sondern „[o]rdnungsgemäß entlassen" wurde (BL 8). Das Urteil jedoch, so macht der Roman zu Beginn mehrfach deutlich, ist nicht nur ethisch, sondern auch rechtlich äußerst umstritten. Selbst Richter Joos hatte bei seiner Verkündung „einen faden Geschmack im Mund" (B 17). Dadurch lenkt der Text die Aufmerksamkeit der Rezipierenden von Anfang an auf die Bewertung sowohl von Forsters Tat als auch des richterlichen Urteils, deren genauen Umstände sich uns durch die aufbauende Rückwendung nach und nach erschließen.[544]

---

542 Vgl. Genette, Erzählung, 40.

543 Die Form des Gerichtsprozesses war im belletristischen Sterbehilfediskurs um 1900 häufiges Gestaltungsmittel (vgl. Grübler, Euthanasie, 194).

544 Dies ist klassisch für die aufbauende Rückwendung, in der die Vergangenheit „unter dem Eindruck der bereits gegebenen Situation […] nun in perspektivischer Austiefung [erscheint]", sodass „von vornherein alles hier Berichtete unter einem bestimmten Akzent und in bestimmten Bezügen [steht]" (Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler ^{8}1991, 104f.).

Vermittelt wird sie von zwei extradiegetisch-homodiegetischen Erzählern, nämlich von Forster und dem prozessführenden Richter Joos. Die beiden berichten in zumeist alternierenden Kapiteln vom Prozess und den mit ihm zusammenhängenden Ereignissen. Die Kapitel, in denen Joos erzählt, sind ausschließlich im Präteritum gehalten. Als lediglich *erzählendes Ich* trägt er den Lesenden gleichsam die Memoiren des Prozesses vor, der der letzte in seinem Berufsleben war. Anders verhält es sich in den Kapiteln, in denen Forster als Erzähler fungiert. Diese sind eine Art innerer Monolog, der durch zwei temporale Ebenen strukturiert ist: Zum einen durch die Erzählgegenwart, grammatikalisch durch das Präsens markiert. Forster befindet sich kurz nach seiner Entlassung aus der Untersuchungshaft allein zu Hause und gibt als *erlebendes Ich* Einblick in seine Gefühlslage, sodass erzählendes und erlebendes Ich konsonant sind.[545] Darin eingeschoben sind zum Teil längere präteritale Erinnerungsanalepsen, wodurch erzählendes und erlebendes Ich dissonant werden. Insgesamt ist der Roman durch vier Zeitebenen strukturiert: Die Erzählgegenwart setzt nach dem Gerichtsprozess ein, wenn wir dem eben erst aus dem Gefängnis entlassenen Forster zu Hause begegnen. Sie bildet die Zeitebene 1 und die Basiserzählung A. Auf ihr geben Forster und der Richter den Lesenden Einblick in ihr Leben, sie berichten über ihre Gefühle, Gedanken und Erinnerungen. Auf Zeitebene 2 liegen jene Ereignisse, die sich zwischen dem Prozess und der Erzählgegenwart abgespielt haben, insbesondere Forsters Streit mit seiner Tochter Antonia. Diese Ereignisse werden von ihm auf der Basiserzählung A erinnert und so von ihr aus analeptisch nachgereicht. Auf Zeitebene 3, die im *discours* sehr viel Raum einnimmt, liegt der Gerichtsprozess. Dieser wird in erster Linie durch Erinnerungsanalepsen der beiden Ich-Erzähler von Basiserzählung A ausgehend vermittelt. Da der Prozess aber auch Thema des Streits zwischen Forster und seiner Tochter auf Zeitebene 2 ist, wird diese selbst zur Basiserzählung B, von der aus die Ereignisse als Analepsen zweiter Ordnung erzählt werden. Die am weitesten in der Vergangenheit reichende Zeitebene 4 besteht aus den Ereignissen *vor* dem Prozess, sie bilden also die Vorgeschichte des Falls: die Biografien von Forster und Käthe, genauer ihre Liebes- und Krankheitsgeschichte, sowie die Tötung, die Leichenidentifikation und das Begräbnis; zudem erzählt der Richter eine persönliche Episode aus seinem eigenen Leben, denn sein Sohn Johannes starb im Kindesalter an Leukämie. Diese vorprozessualen Ereignisse werden einerseits wiederum als Erinnerungsanalepsen der beiden Erzähler von Basiserzählung A aus vermittelt, aber auch als Analepsen zweiter Ordnung, wenn sie entweder

545 Für die Begriffe erzählendes und erzähltes/erlebendes Ich s. u. a. Martínez u. Scheffel, Erzähltheorie, 86.

im Rahmen des Vater-Tochter-Streits (in Basiserzählung B) oder des Gerichtsprozesses zur Sprache kommen, der dadurch zur Basiserzählung C wird.

Den Kern des Prozesses gegen Forster und damit auch des Romans bildet die Frage nach seiner Handlungsmotivation: Weshalb hat er Käthe erschossen, die zweifelsohne schwer krank war? Hat er seiner Frau aktive Sterbehilfe geleistet – juristisch also eine Tötung auf Verlangen begangen –, indem er sie von ihrem Leiden erlösen wollte, nachdem sie einen ernstlichen, dauerhaften und wohlerwogenen Sterbewunsch an ihn gerichtet hatte? Oder war es Totschlag, wie es der Staatsanwalt fordert, der der Ansicht ist, dass bei Käthe das für eine Tötung auf Verlangen notwendige „ernsthafte[…] Verlangen" nicht gegeben war, da sie „sich in einem akut psychotischen Zustand befunden [habe]" und „zu einer freien Entscheidung nicht in der Lage gewesen [sei]"? Hat Forster, so der Staatsanwalt, aus „fundamentalen Ekel- und Haßgefühlen (sic)" gegen die schwerkranke Käthe gehandelt, die seine „Hemmung überwunden hätten, seine Frau auf bestialische Weise zu erschießen"? (BL 153f.) Wie bei Petersen lässt sich die Kernfrage von Bronnens Text also wiederum mit der Problemstellung ausdrücken, die schon Theodor Storm gemäß eigener Aussage in seiner *Bekenntnis*-Novelle umgetrieben hat: „Wie kommt einer dahin, sein Geliebtestes zu tödten?" Diese Frage ist jedoch nicht die einzige, die Storm in seiner Novelle beschäftigte: „[U]nd ‚Was wird aus ihm, wenn er das gethan hat?'"[546] Dieser Aspekt ist in Bronnens Roman ebenfalls zentral, und aufgrund der narrativen Anachronie wird er im *discours* sogar als erstes behandelt. Auch die nun folgende Analyse setzt daher hier an.

4.5.2.2 „Die Schwerarbeit des Weiterlebens"

Ganz am Anfang des Romans begegnen wir Forster, der sich nach seiner Haftentlassung allein zu Hause im bayrischen Unterschleißheim befindet und als *erlebendes Ich* Einblick in seine Gefühlswelt gibt. An dieser Stelle verfügen die Leser*innen selbstredend noch über keinerlei Kenntnis der Vorgeschichte, schon in den allerersten Zeilen aber offenbart sich ihnen, wie sehr das *Ich*, das zu ihnen spricht, gleichsam ein *leidendes* ist:

> *Wie ihr Tod* langsam in meinem Körper dringt. Jede Nacht wache ich auf, mit tauben Beinen, manchmal kann ich sie nicht mehr bewegen. Meine Fingerspitzen sind gefühllos, meine Glieder kündigen den Dienst auf. Ich höre und sehe schlechter. […] Diese Stille, die nichts mit Ruhe zu tun hat. Das Schweigen der Tage. Mein Körper weiß, dass etwas nicht stimmt. Ich bin hinterblieben. Wie konnte ich mich hier allein zurücklassen. Wie sie mir fehlt. (BL 7, Hervh. i. Orig)

546 Storm an Heyse, Briefwechsel, 156.

Iterativ beschreibt Forster das existenzielle Leiden des Hinterbliebenen, das ihn in seiner seelischen, aber auch körperlichen Integrität verletzt. „Die Schwerarbeit des Weiterlebens hat begonnen", fährt er in seinen Gedanken anschließend fort: „Mit sich selbst reden, damit fängt es an. Eben habe ich mich wieder dabei ertappt, wie ich die Lippen bewege. Ich unterhalte mich mit ihr." (BL 7) Diese ‚unerträgliche' Anwesenheit des abwesenden Geliebten im Modus der Anrede hat schon Roland Barthes in seinen *Fragments d'un discours amoureux* (1977) beschrieben:

> Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile : un pur morceau d'angoisse.[547/548]

Diese Gleichzeitigkeit zweier Zeiten ist für Forster auch in den Gegenständen präsent, die Käthe gehörten – Walter Jens spricht von der „Einsamkeit inmitten von Attributen der nicht mehr Lebenden"[549] –, und selbst seine Handlungen und Bewegungen verweisen zugleich auf die An- und Abwesenheit seiner Frau:

> Ich blicke auf das Sofa, auf dem sich Käthe oft zusammenrollte, und denke an ein Leben, in dem sie noch existierte. […] Alles in der Wohnung steht unter ihrem Bann. Ich sitze im Wohnzimmer neben ihrem bevorzugten Stuhl und warte darauf, dass sie die Beine ausstreckt, damit ich ihr die Hausschuhe anziehe. Ich gieße Tee in ihre Tasse und nehme die neun Stufen hinauf, um ihn ihr ans Bett zu bringen. Das ist heute das zweite Mal. Ich schlage den Kalender auf und will ihr sagen, dass wir dringend Dr. Merz aufsuchen müssen. Ich setze an, um ihr von meinem Streit mit Antonia zu erzählen. […] Ich habe nichts mehr, das mir gehört. Alles hat sie mitgenommen. Auch meine Gedanken. (BL 19)

Ganz ähnlich beschreibt auch Martin Walser in seinem sterbehilfebefürwortenden Text *Wem gehören wir eigentlich? Ein Plädoyer* das Problem des*der abwesend-anwesenden Geliebten:

---

547 Roland Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977, S. 21f.

548 Auch Tyrell spricht von der „konstitutionellen Interaktionsverwiesenheit der Liebe": „Wie keine andere Sozialbeziehung kreist die Liebe um das Erleben der Differenz von Anwesenheit und Abwesenheit". Liebe sei „zuallererst ein Bedürfnis nach Interaktionsnähe, und sie will realisiert sein in unmittelbarster Gegenwärtigkeit der Liebenden für einander. Die älteste Liebestragik ist die des interaktionsfernen Auseinandergerissenseins der Liebenden." (Tyrell, Romantische Liebe, 586).

549 Walter Jens u. Hans Küng: *Menschenwürdig sterben: Ein Plädoyer für Selbstverantwortung*, München: Piper ²1995, S. 98.

> Alle Bewegungen und Wörter, die aus der Gemeinsamkeit stammen, haben plötzlich keinen Sinn mehr. […] Alles verläuft jetzt ins Leere. Man müsste sprachlos werden. Bewegungslos. Sinnlos ist man schon. Das ist der genaueste Ausdruck der Sinnlosigkeit, dieses Alleingelassenwerden nach sehr langer Zeit. Der fehlende Mensch ist auf eine geisterhafte Weise gegenwärtig. Aber eben negativ gegenwärtig. Als Mangel.[550]

Forster habe seit Käthes Tod, der er „vor über sechzig Jahren" seine „Liebe gestand" (BL 10), sein „Gleichgewicht verloren". Er spürt, wie „[d]as Gefühl des Alleinseins wächst", und fragt sich: „Leide oder trauere ich?" (BL 8) Das Alleinsein als hinterbliebener Gatte erlebt er als dermaßen existenziell, dass er sich etwas später im Roman fragen wird: „Wie lebt man, wenn man bereits gestorben ist? Ich kann nicht anders, als mein Dasein grundsätzlich in Frage zu stellen." (BL 30) Deutlich spricht daraus die bereits in Kap. 4.1.1 angeführte Sentenz von Augustinus: „Des Toten verlorenes Leben wird dem Lebenden zum Tod."[551]

Einfühlsam und erzählerisch dicht entwirft der Roman auf den ersten Seiten den Leidenszustand des Hinterbliebenen, und zwar mit einer wirkungsästhetischen und einer inhaltlichen Funktion: *Wirkungsästhetisch* sichert er Forster dadurch von Beginn an die Anteilnahme und das Mitleid der Rezipierenden zu, und zwar noch ehe sie erfahren, unter welchen Umständen seine Frau gestorben ist. Zum einen geschieht dies durch den inneren Monolog, der sich hier klassisch „einer einfühlsamen […] Lektüre dar[bietet]",[552] erweisen sich doch gerade solche „Textstrukturen" als „mitleidfördernd […], die Innensichtdarstellungen einer leidenden Figur bieten".[553] Zum anderen wird Forster durchweg als sensible, aufrichtige und sympathische Figur gezeichnet, und „literarische Texte evozieren Mitleid" dann, „wenn Figuren, die sie zu Sympathieträgern machen, ein Unglück erleiden".[554] *Inhaltlich* kann der Roman ausgehend vom Leiden des Hinterbliebenen das Liebestodmotiv entwickeln. Denn allmählich offenbart sich den Lesenden, dass es ein *gemeinsamer* Tod hätte werden sollen. Die erste, leise Andeutung erfolgt bereits nach wenigen Zeilen, wenn sich Forster sein *Nicht*sterben vorwirft: „Wie konnte ich mich hier allein zurücklassen." (BL 7) Kurz danach evoziert der Roman das Liebestodmotiv deutlicher durch ein bezeichnendes Bild: Forster blickt aus dem Schlafzimmer, das er sich jahrzehntelang mit Käthe geteilt

550 Walser, Plädoyer, 206.

551 Augustinus, Bekenntnisse, 90 (zitiert nach: Macho, Todesmetaphern, 64).

552 Vogt, Aspekte, 191.

553 Hillebrandt, Wirkungspotenzial, 101.

554 Thomas Anz: Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung, in: Julia Schöll (Hg.): *Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39–66, hier 63–65.

hat, auf den „Friedhof […], wo wir zusammen ruhen wollten. Nun friert meine Käthe allein." (BL 8) Das Ruhen in einem gemeinsamen Grab ist wie bereits erwähnt seit den frühesten Bearbeitungen des Liebestodmotivs *das* Schlusstableau schlechthin. Bei Ovid äußert Thisbe, ehe sie sich an der Seite des toten Pyramus ersticht, ihren innigen Wunsch: „Da uns treue Liebe, da uns die letzte Stunde verband – missgönnt es uns nicht, im selben Grab bestattet zu werden!" (OM 4, 155f.) Der Topos bleibt über das Mittelalter bis in die Romantik beliebt. Geradezu verklärend erscheint das Bild des gemeinsamen Grabes von Eduard und Ottilie in Goethes *Wahlverwandtschaften*: „So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen."[555] Diametral verschieden ist das Bild in Bronnens Roman aufgeladen, wenn Forster durch das Fenster – Symbol der Distanzierung und Trennung – auf den Friedhof blickt: „Nun friert meine Käthe allein." (BL 8) Nach und nach erkennen die Lesenden denn auch, dass Forster seine Frau auf ihre Bitte hin getötet hat, nachdem sie einen Liebestodpakt à la Kleist und Vogel geschlossen hatten, Forster sich also anschließend selbst das Leben zu nehmen gedachte. Dessen Umsetzung hätte ein intim-persönlicher Akt werden sollen, wie aus seiner Ablehnung einer Sterbehilfeorganisation erkennbar wird: „Eine anonyme Institution, Sterben mit einem wildfremden Menschen, das war nicht das, was wir suchten." (BL 120) Doch nachdem Forster seine Frau getötet hat, so erfahren die Lesenden später, war er nicht in der Lage, sich wie geplant auch selbst zu erschießen. Forster leidet daher nicht nur daran, dass er Käthe verloren hat und sie ihm fehlt, sondern vor allem auch deshalb, weil der Liebestod scheiterte, weil er nicht, wie er es ihr versprochen hatte, mit ihr in den Tod ging: „Das ist es", wird er am Ende des Romans sagen, „was ich mir nicht vergeben kann." (BL 166)

Was also wird aus Forster, „nachdem er es gethan hat", wie Storm es in seinem *Bekenntnis* für Jebe interessierte? Durch den gescheiterten Liebestod leidet Forster sowohl unter dem Verlust seiner Frau als auch seinem gebrochenen Versprechen. Doch damit nicht genug: Er muss sein Handeln auch vor Gesellschaft und Justiz verantworten. Die als intim imaginierte Tat, die das Paar „in aller Stille" begehen wollte (BL 137), wird so aus ihrem persönlichen Rahmen gerissen, ihr Leben „*coram publico*" seziert: Das Gericht, das „nichts unversucht lassen wird, in sein Innerstes zu blicken", würde – so Forster – „mit kleinen spitzen Stiletten in mein Leben schneiden." (BL 73f., Hervh. i. Orig.) Sein Zustand im Gerichtssaal korrespondiert denn auch mit dem der allein

555 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, Stuttgart: Reclam 1956, S. 261.

in ihrem Grab ‚frierenden' Käthe: „Ich blickte aus dem Fenster in den Hof und fröstelte vor Einsamkeit." (BL 160) Statt des gemeinsamen, traulichen Grabes, das so vielen Liebestodgeschichten ihr ‚befriedigendes' Ende verleiht, müssen die beiden Liebenden die Kälte des Alleinseins ertragen: sie tot in ihrem Grab, er „als Angeklagter definiert" vor den Augen einer voyeuristischen Öffentlichkeit (BL 72). Doch wird im Gerichtssaal nicht nur Forsters persönliche Integrität verletzt. Auch „Käthes Tragödie", ihre Geschichte und ihre Person, würden „durch technisches Brimborium überdeckt. […] Kein Wort von dem Menschen, den ich liebte, kein Wort von seinem Schmerz, seiner Angst, seinem Leid" (BL 160f.).

Richter Joos erkennt das Dilemma, vor das Forster sich durch Käthes Bitte, ihr aktive Sterbehilfe zu leisten, gestellt gesehen haben musste. Seine Exfrau Verena, mit der er sich über den Prozess austauscht, bringt dieses auf den Punkt: „Wenn er ihr nicht half, war er ein Unmensch. Wenn er ihr half, ebenso." (BL 124) Denn wie auch immer er sich in dieser Situation entscheidet, macht er sich schuldig: Tötet er Käthe, verstößt er gegen das Tötungsverbot und wird schuldig „am Leben des nächsten". Tötet er sie nicht, missachtet er Käthes Selbstbestimmungsrecht und ihr Recht auf körperliche und psychische Unversehrtheit, indem er sie einem „schmerzhafte[n] Leben mit dem schleichenden Tod" überantwortet, „der gründliche, aber langsame Arbeit leistete" (BL 127). Und so „[kann] Schuldvermeidung", wie Moraltheologe Ulrich Eibach schreibt, in einem solch unauflösbaren moralischen Konflikt also „nicht mehr das Ziel sittlichen Handelns sein".[556] In Bronnens Roman wird für Richter Joos denn auch schnell klar: „Tatbestand, Rechtswidrigkeit und Schuld, nach diesem Schema geht es diesmal nicht, sondern es geht um einen ungewöhnlichen Menschen. Ich weiß nicht, was ich unter seiner Schuld verstehen soll." (BL 109) Sehen wir uns daher nun an, was an Forsters Wesen „ungewöhnlich" war – gerade auch im Hinblick auf die Beziehung zu seiner Frau.

4.5.2.3 Liebestod: Schuldig im Sinne der Anklage?

4.5.2.3.1 *Heterotope Liebe*

Bronnens Roman markiert das Ungewöhnliche bzw. die Individualität des vorliegenden Falls zum einen durch Forsters Persönlichkeit und Lebenslauf, der abseits der gewohnten, bürgerlichen Bahnen verlief: „Er hatte die Ungezwungenheit der Menschen, die aus eigener Kraft vorwärtsgekommen sind. Die sich Berufswissen angeeignet haben, ohne Kurse, ohne Ausbildung, ohne Lehrer." (BL 27) Vor Gericht verschweigt Forster denn auch nicht, dass

556 Ulrich Eibach: *Sterbehilfe–Tötung aus Mitleid? Euthanasie und „lebensunwertes" Leben. 2., vollständig neu bearb. und erw. Aufl.*, Wuppertal: R. Brockhaus 1998, S. 209.

er in der Nachkriegszeit – einer „Welt ohne verbindliche Werte" – als Trickbetrüger die gesetzliche Ordnung übertreten hat: „Der Betrug war nicht der Zweck, meinte er, nur das Mittel zu überleben. Er habe sein Bestes getan, um durch Übertretung sein Leben ein bisschen in den Griff zu bekommen." (BL 38) Deutlich wird hier zum Ausdruck gebracht, dass rechtliche wie moralische Schuld situativ zu bewerten sind. Dasselbe gilt für einen von Forster vor Gericht ebenso wenig verschwiegenen Präzedenzfall für die Tötung Käthes: Er hat im Krieg einen schwerverwundeten befreundeten Soldaten erschossen, „der um den Gnadentod gebeten hatte" (BL 138). Forsters Sozialisierung und seine prägenden Erlebnisse in der Kriegs- und Nachkriegszeit bringen Joos dazu, sich selbst und seine Arbeit in Frage zu stellen: „Schon als junger Mensch, dachte ich, hatte er mit dem Leben und dem Tod mehr Erfahrung als ich. […] Was eigentlich berechtigte mich, über seine Tat ein Urteil zu fällen?" (BL 29)

Zum anderen gestaltet der Roman das Individuelle des Falles ganz wesentlich über die Liebe des Ehepaars Forster. Wenn Forster *selbst* über seine Liebe zu Käthe spricht, tut er dies mit einem Bildinventar, das wir heutzutage alltagssprachlich als romantisches bezeichnen würden: „*Es war keine* laute Liebe, wie sie heute üblich ist. Sondern eine geflüsterte Liebe, still und zart wie ein Sonnenaufgang. Damals maß man die Liebe nicht am Geschlechtlichen, sondern an der Zärtlichkeit." (BL 30, Hervh. i. Orig.) Er erinnert sich an ihre Hochzeitsreise mit einer Vespa, auf der Käthe hinter ihm saß: „Die Arme fest um meinen Leib geschlungen behauptete sie, sie sei auf Rosen gebettet." (BL 43) Unterwegs übernachten sie auf einer Wiese: „Wir breiteten unsere Decke aus, […] ich legte wilde Rosen auf ihre Brust, und wir liebten uns unter den Sternen." (BL 43) Aber sind Vergleiche wie Sonnenaufgänge, Sternennächte und Rosen tatsächlich geeignet, die Außergewöhnlichkeit einer Liebe zu markieren, die, wie es der Titel ankündigt, zumindest für einen Partner tatsächlich *bis in den Tod* führt? Kaum. Zu abgegriffen und störend wirken diese Lyrismen, sie lassen ihre Liebe geradezu konventionell erscheinen.[557] Sie haben nichts gemein mit der Funktion romantischer Liebe um 1800, in der sich die Liebenden *gerade* durch ihre Liebe außerhalb der Gesellschaft situierten. Ein genuin romantischer Topos lässt sich in der Figurenrede aber orten, geäußert nicht von Forster, sondern von Käthe. Nach ihrem Tod sucht er einen „sehnsüchtigen Brief" hervor, den sie ihm vor Jahrzehnten geschrieben hatte, als sie noch miteinander verlobt waren: „Nichts soll uns hinfort trennen, ich schwöre dir Liebe bis in den Tod." (BL 41) Ähnlich formulierte schon Julius in Schlegels *Lucinde* eine solch unbedingte Liebe: „Nichts kann uns trennen und gewiss würde jede

557 Auch für die Affizierung der Leser*innen, sind solche „konventionalisierten" Bilder weniger geeignet als die „ungewöhnlicheren", „kühne[n] Bildschöpfungen" (Hillebrandt, Wirkungspotenzial, 80).

Entfernung mich nur gewaltsamer an dich reißen" (SL 18) – und zwar eine Romanseite nach seiner bereits weiter oben zitierten heiteren Vision eines Liebestodes mit Lucinde:

> Darum würde ich auch, wenn es mir Zeit schiene, eben so froh und eben so leicht eine Tasse Kirschlorbeerwasser mit dir ausleeren, wie das letzte Glas Champagner, was wir zusammen tranken. Ich weiß, auch du würdest mich nicht überleben wollen, du würdest dem voreiligen Gemahle auch im Sarge folgen. (SL 17)

Auch Käthes briefliche Beschwörung einer Liebe bis in den Tod ruft die Denkfigur des Liebestodes auf, die das Paar als „einzigartige Schicksalseinheit bestätigt".[558] Angesichts des zuvor gezeigten, klischierten Bildinventars beim *Sprechen* über ihre Liebe ließe sich nun aber natürlich einwenden, dass auch Käthes Briefzeile als solch konventionelle, ja leere Beschwörungsformel zu lesen ist, die *per se* noch nicht taugt, die Außergewöhnlichkeit ihrer Liebe zu markieren.

Ein genauerer Blick zeigt nun aber, dass der Roman diese Außergewöhnlichkeit *narrativ* entwickelt und damit das Sprechen über ihre Liebe einerseits zwar unterläuft, andererseits zumindest Käthes briefliche Beschwörung zugleich auch stärkt. Die Liebesgeschichte des Paars wird nämlich von Beginn an außerhalb der gesellschaftlichen Norm und Ordnung angesiedelt. Ihre Liebe wird zur Heterotopie im Sinne Foucaults, also zu einem dieser „wirkliche[n] Orte, wirksame[n] Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager",[559] die sich „außerhalb der gesellschaftlichen Normalität befinden",[560] wie die Romantik es für die Liebe vorsah. Emanuel und Käthe Forster sind beide heimatvertriebene Sudetendeutsche, die im bayrischen Exil zusammengefunden haben.[561] Hatte bereits ihre Vertreibung sie Entwurzelung[562] sowie das Fehlen von Zugehörigkeit zu einem festen Ort erfahren lassen – was ihr Zusammenfinden zuallererst ermöglicht –,[563] fand auch ihre erste Begegnung an einem

558 Huber, Liebestod, 393.

559 Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Barck et. al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46, hier 39.

560 Bronfen, Liebestod, 25.

561 „Das Exil ist eine Heterotopie, ein Zwischenreich, etwas, das immer einen minderen Status gegenüber der Heimat, dem Zentrum hat." (Horn, Flüchtling, 33).

562 Forsters eigene Herkunft und Abstammung ist sogar nur noch eine verblassende Erinnerung: „Nur ein vergilbtes Foto […] ist ihm von seinen Eltern geblieben." (BL 27).

563 Damit sind auch Liebe und Tod in ihrer Geschichte von Beginn weg untrennbar verknüpft, hat doch das massenhafte Sterben des Zweiten Weltkriegs und die anschließende Vertreibung ihre Liebe erst möglich gemacht.

eminent heterotopen Ort statt:[564] in einem Theater, das gar ein „Wandertheater" ist und damit *per definitionem* keinen festen Platz hat, sondern von „Ort zu Ort" zieht. Forster gab darin den „Helden in einer Revue",[565] als ihn Käthe zum ersten Mal erblickte, worauf sie sich bald ineinander verliebten und heirateten (BL 38). Das Ehepaar lernt sich also in einer radikal entwurzelten (das Oxymoron sei an dieser Stelle erlaubt) Situation kennen, vor allem Forsters Identität ist unauthentisch und prekär, er ist, wie das romantische Subjekt um 1800, „[g]eübt, Rollen auszufüllen" (BL 38). Erst durch die Liebe wird er zum vollständigen Menschen und Teil der bürgerlichen Gesellschaft. Doch auch in den ersten Ehejahren lebte das Paar noch „in einer Art Schwebezustand". Sie hausten in einem „alten Güterwagen", also wiederum einem Ort ohne festen Platz, explizit sehnten sie sich „nach Normalität, nach Ordnung" (BL 9). Nach einigen Jahren kam die junge Familie, die mittlerweile zwei Kinder hatte, endlich vollständig im bürgerlichen Leben an, markiert durch den Umzug in „ein eigenes Haus mit kleinem Garten" (BL 9).

Doch bald darauf schon erfolgte ein neuerlicher Wendepunkt, der sie in variierter Form wieder auf die Prekarität ihrer jungen Liebe zurückwarf: Käthes Krankheiten. Ihre Schmerzen, so gibt Forster vor Gericht zu Protokoll, hätten Käthe ins „Nirgendwo" geworfen und das Paar erneut in einen „unmöglichen[n] Zwischenzustand", in eine „nicht enden wollende Agonie" versetzt (BL 101). Dazu gehört auch, dass Käthe sich vollständig aus dem Sozialleben zurückzog und auch dasjenige ihres Mannes fast inexistent wurde. Das Paar war auf sich alleine gestellt, auf eine angemessene Hilfe aus der Gesellschaft oder der Familie konnten sie nicht hoffen. Für Ersteres fehlte das Geld, für Letzteres war die Beziehung zu ihren mittlerweile erwachsenen Kindern zu stark belastet, wie bspw. die folgende Stelle veranschaulicht:

> Unser gemeinsames Leben zerbröckelte wie ihre [Käthes, M. K.] Knochen. Nur die Fürsorge schien meinem Leben einen Sinn zu geben. Doch mit der Zeit wurde ich immer wehrloser, Worte fielen mir nicht mehr ein.
> Dennoch, eine Pflegerin genehmigte die Kasse nicht, auch das zweite Gesuch wurde abgelehnt. Käthe könne sich immer noch bewegen, hieß es. Der Versuch, eine entfernte Bekannte zu engagieren, die ihr stundenweise half, scheiterte. Käthe akzeptierte sie nicht. Mehr als einmal rief ich Antonia an, die immer weniger von sich hören ließ. Sie besuchte uns. Sie kam kein zweites Mal, auch

564 Damit befinden sich die Forsters in Gesellschaft eines der berühmtesten Liebestod-Paare: Elisabeth Bronfen weist darauf hin, dass auch „die schicksalhafte Begegnung" von Tristan und Isolde „an einem Schauplatz stattfindet, dem jeglicher feste Boden entzogen ist", und damit an der „Heterotopie schlechthin": dem Schiff (Bronfen, Liebestod, 25).

565 Schauspieler*innen entziehen sich durch ihr wechselndes Rollenspiel *per definitionem* einer Festschreibung.

> dann nicht, als ich nach meinem ersten Herzinfarkt immer dringender an sie appellierte. Von Rudolf hatte ich nicht einmal eine Adresse. (BL 58)[566]

Das Paar war in seiner Zweisamkeit fast gänzlich auf sich alleine gestellt. Durch den enormen pflegerischen Aufwand erlitt Forster in der Folge sogar zwei Herzinfarkte, was ihre Situation verschärfte:

> Käthe reagierte mit Panik. Was würde mit ihr geschehen, wenn es mich nicht mehr gab? Sie war außer sich vor Beunruhigung. Hilfesuchend klammerte sie sich an mich, als sie mich zum ersten Mal in der Klinik besuchen konnte, und flehte: Verlaß (sic) mich nicht!
> Es stimmte. Das billigste, von der Kasse zugewiesene nächste Heim war das, worauf wir zustrebten. Zwei hinsterbende alte Leute, von müden Pflegerinnen vor den Fernseher geschoben und pünktlich mit Pillen und Windeln versorgt.
> Das war unsere Zukunft und eines Tages unsere Gegenwart.
> Wir saßen auf dem Bettrand und sprachen kein Wort. Machtlos und müde bis ins Mark, sagte ich nach einer Weile: Keine Angst, solange ich lebe, kommst du nicht ins Pflegeheim. (BL 66)

Die Angst, dereinst in einem als unwürdig markierten Pflegeheim zu sterben, wird auch in Bronnens Text zum treibenden Motor hinter dem Sterbewunsch des Paars, zunächst hinter demjenigen von Käthe. Denn nur wenige Tage, nachdem Forster nach dem zweiten Infarkt aus dem Krankenhaus nach Hause zurückgekehrt ist, unternahm Käthe einen Suizidversuch, während er einkaufen ging. Wieder konnte das Paar auf keinerlei Unterstützung zählen:

> Erneut landete sie in derselben Klinik, die Kasse argumentierte, dort wisse man über ihre Problematik Bescheid. Man machte neue Aufnahmen von ihrem Innern, schlug mit einem Hämmerchen auf ihr Knie und verabreichte ihr andere Medikamente. Die Ärzte versuchten sich an den verschiedensten Antidepressiva und nahmen ihr das letzte Restchen Individualität. […]
> Ich bemühte mich, eine andere Klinik für sie zu finden, doch man sagte mir, wenn Sie wechseln wollen, geht das auf Ihr Konto, aber meine Ersparnisse waren längst geschrumpft. Teilnahmslos und fremd kam sie nach vier Wochen

566 Forster denkt bereits an einer früheren Stelle in der Erzählgegenwart darüber nach, wie er es „nicht vergessen [konnte]", dass Tochter Antonia „uns in tiefster Not, als wir sie gebraucht hätten, allein gelassen hat." (BL 25) Während sie nach Rostock gezogen ist und damit innerhalb Deutschlands in eine der am weitesten von Bayern entfernten Städte, lässt sich der Text am Beispiel von Sohn Rudolf auch *symbolisch* als Kritik an einem übersteigerten Individualismus und gesellschaftlicher und familiärer Entsolidarisierung lesen, da er ausgerechnet in das landgewordene Symbol individueller Freiheit auswanderte: „Rudolf hat vor acht Jahren alle Brücken zu uns abgebrochen. Eine tiefe Enttäuschung für uns beide. Er könne es nicht mehr aushalten, sagte er. Inzwischen lebt er in Amerika. Irgendwo in Florida" (BL 24).

> auf eigenen Wunsch nach Hause zurück, mit noch schwereren Krankheitssymptomen […].
> […]
> Ich wußte (sic) nicht mehr aus noch ein und suchte Hilfe. Doch Antonia sagte, sie könne nicht kommen. Sie klagte über zuviel (sic) Arbeit in der Schreinerei. Elfriede [Käthes Schwester, M. K.], selbst krank, besuchte unter Mühen ihre Schwester einmal in der Woche.
> Was konnte ich tun? Im Hinterkopf saß mir die Angst vor einer Katastrophe, die sich über uns zusammenbraute. Ich fühlte mich machtlos. Ich würde es nicht schaffen. (BL 66–68)

Aus Angst vor einem möglichen dritten Herzinfarkt flehte Käthe ihren Mann an: „Wenn du stirbst, habe ich keinen Ort, wo ich hingehen kann, nur das Pflegeheim, eher bringe ich mich um." (BL 90) Und bald drauf schon bat sie ihn, ihr beim Sterben zu helfen. Zunächst reagierte Forster noch abschlägig, doch kam sie immer wieder auf ihren Wunsch zurück: „Ich begann zu verstehen, warum sie nicht mehr leben wollte. War es da nicht meine Pflicht, ihr die Hand zu reichen?" Denn er erkannte, dass „[d]ie einzige Freiheit, die meine Frau noch hatte", darin bestünde, „gegen ihr Schicksal aufzubegehren." (BL 101) Dabei macht der Roman deutlich, wie wenig es sich bei Forsters Einwilligung, ihr zu helfen, um einen überstürzten Schritt handelte: „Ich wartete ab. Ich mußte (sic) ja zuerst wissen, ob sie ihr Ende wirklich wollte. Ob sie dabei blieb. Sie wurde immer verzweifelter. Weit und breit kein barmherziger Gott, der ihr einen herabfallenden Ziegelstein gönnte, sondern ein allmählicher Tod, der sich Wirbel für Wirbel voranarbeitete, unabwendbar." (BL 102) Mit der Entscheidung, seiner Frau beim Sterben zu helfen, reifte auch sein Entschluss, gemeinsam mit ihr in den Tod zu gehen:

> Es gab nur drei Möglichkeiten […]. Sie dem Los zu überantworten, in einem Heim sediert dahinzuvegetieren, wenn ich beim nächsten Herzinfarkt starb. Oder ein schmerzhaftes Leben mit dem schleichenden Tod, einem Tod, der gründliche, aber langsame Arbeit leistete und sich nicht in die Karten sehen ließ. Und dann, wenn ich als Überlebender zurückbliebe, nach all dem, was hinter mir liegen würde, ihrem gräßlichen (sic) Sterben, was für eine Zukunft erwartete mich dann? Verzweifelt, einsam und schuldbewußt (sic) noch ein, zwei Jahre herumkriechen, mit dem bitteren Gefühl, vor der letzten Klarheit, zum Greifen nahe, geflohen zu sein. (BL 127)

Für Forster war klar: „Ich wollte nicht leben ohne sie. […] Es war ein […] Entschluß (sic) zur Liebe, was immer geschieht." Wie sehr auch Richter Joos sich von der außergewöhnlichen Geschichte des Ehepaars Forster affizieren lässt, zeigt sich an seiner direkt daran anschließenden Frage. Denn er ist es, der bei Gericht den titelgebenden Satz äußert, ein „leidenschaftlicher Satz,

der in diesem Schwurgerichtssaal, einem Raum von äußerster Sparsamkeit, unpassend klang": „Liebe bis in den Tod? fragte ich. […] Liebe bis in den Tod, antwortete Forster." (BL 115)

Wie sehr sich das gemeinsam geplante Vorhaben eines Liebestodes aus der Paargeschichte der Forsters ergibt und damit ebenfalls zu einer außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung angesiedelten Tat stilisiert wird, wird deutlich, wenn Forster davon berichtet, wie Käthe ihren Sterbewunsch vor fünf Jahren zum ersten Mal geäußert hatte: Auf ihre Bitte hin seien sie nochmals zum Ort ihrer „erste[n] gemeinsame[n] Bleibe" gefahren, „zu den Gleisen, wo unser Güterwagen gestanden hatte". Hier, an diesem eminent heterotopen Ort, lehnte sich Käthe „an die Mauer und betrachtete aufmerksam ein neu gebautes Haus in der Nähe. Ein hübsches Haus" mit „Vorgarten" – *das* Symbol für den Platz in der bürgerlich-gesellschaftlichen Ordnung, an der sie kurze Zeit teilhatte, der ihr fortan aber versagt bleibt. Und an eben diesem Ort erfolgt die erstmalige Äußerung ihres Sterbewunsches: „Damals, als wir in den Wagen einzogen, waren wir am Anfang, […] jetzt schließt sich der Kreis. Ihre Beine zitterten […] und sie sagte: Erlöse mich!" (BL 96) Die Forsters wollten ihrem Tod also „selbst […] einen Rahmen schaffen" (BL 121), für sie hat der geplante „Freitod" – und damit endlich auch wieder ihr Leben – „etwas Normales, beinahe Selbstverständliches bekommen. Das natürliche Ende einer Gedankenkette. Welche Sicherheit ihr das gab. Geborgen in der Nichtgeborgenheit, das verschaffte ihr eine ungeahnte Freiheit und eine neue Ruhe." (BL 131) Nun klingt es beinahe so, als gestalte der Roman das, was Gerd Grübler für die Sterbehilfeleistung in Paul Heyses *Auf Tod und Leben* festhielt: Es sei „die tiefe zwischenmenschliche Beziehung zweier ‚Laien', innerhalb der allein über Leben und Tod zu befinden ist".[567] Ist der Liebestod folglich der Ort, an dem Staat und Justizwesen nichts zu suchen haben? Entfaltet er subversives Potenzial und wird zur Heterotopie, die Widerstand gegen den gesellschaftliche Zugriff leistet? Jein.

4.5.2.3.2 *Krankheit und fehlende Stütze von außen als Grenze der Liebe*

Bronnens Roman lässt sich nicht auf eine eindimensionale, moralische Stellungnahme zur aktiven Sterbehilfe reduzieren. Die Absicht der Autorin, der Komplexität und Ambivalenz der Thematik gerecht zu werden, wird bereits anhand des Mottos ersichtlich, das sie dem Roman voranstellt: *Schrecklich ist die Verführung zur Güte* – ein Zitat aus Bertolt Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* (1944). Anhand der Leidensgeschichte von Käthe und Emanuel Forster zeigt der Roman auf, dass eine Tötung innerhalb der Paarbeziehung nicht einfach

567 Grübler, Euthanasie, 74.

eine romantische Liebestat ist. Er führt vor, wie wenig es sich bei der romantischen Zweierbeziehung, die dem Individuum gerade in Krisensituationen entscheidenden Halt zu bieten vermag, um ein gegen destabilisierende Faktoren völlig immunes Sozialsystem handelt, sondern wie fragil und anfällig ihr Wesen in bestimmten Situationen sein kann. Denn Käthes Erkrankung ist nicht nur der Wendepunkt im Verhältnis des Paares zur Gesellschaft, sondern auch in der Beschaffenheit ihrer Beziehung:

> Es war eine schwierige Zeit, fuhr ich fort, doch sie hat es viel schwerer gehabt. Schmerzen, Schmerzen, Schmerzen.
> Die sie nicht mit ihr durchmachen konnten, sagte der Richter. Schmerz lässt sich nicht teilen.
> Auch nicht mitteilen, sagte ich. Aber mitleiden. […]
> Sie nahmen den Schmerz Ihrer Frau wahr, aber Sie verspürten ihn nicht, stellte der Richter fest.
> Ich wusste darauf keine andere Antwort als die, dass ich meine Frau gut kannte und gar nicht vermeiden konnte, ihren Schmerz wahrzunehmen. Ja, dass es mir in der Seele weh tat, sie nur anzusehen. So sehr, dass der Schmerz auch für mich gegenwärtig gewesen sei. Aber natürlich hätte ich ihn nicht am eigenen Leib erfahren. (BL 84f.)

Mit Käthes krankheitsbedingten Schmerzen wird das wechselseitige Verstehen der Liebenden, *conditio sine qua non* der romantischen Liebe, gravierend infrage gestellt. Der Roman stellt dar, wie empfindlich eine Krankheit das Gleichgewicht und die „Symmetrie" stört, die das Wesen der romantischen Zweierbeziehung ausmachen.[568] Forster wird zum Pflegenden, Käthe in hohem Maße auf ihn in dieser Rolle angewiesen. Dadurch entsteht ein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das sie als unerträglich erlebt, sodass sie sich mit „ihren Freitodversuchen" – der einseitige Selbsttötungsversuch eines Liebenden ist natürlich die radikalste Form der Aufhebung der Symmetrie – daraus befreien wollte (BL 90). Auch auf die emotionale Beschaffenheit ihrer Beziehung wirkt sich Käthes Leiden aus: Forster erkennt, dass sich unter die Gefühle, die er für seine Frau empfindet, immer stärker auch Mitleid mischt, ja, dass „Liebe und Mitleid in unserer Ehe eng miteinander verquickt" waren (BL 92). Diese Veränderung in seinem Gefühlsleben bleibt Käthe nicht verborgen und wirkt sich ebenfalls störend auf die romantische Beziehung aus, die auf der „schiere[n] Reziprozität und Symmetrie von Liebe und Gegenliebe" beruht.[569] Für Käthe wird das Mitleid ihres Mannes unerträglich: „Sie wehrte sich dagegen. Sie empfand es als kränkend. Meinte, ich würde sie verachten." (BL 89) Käthes körperliches Leiden wirkt sich ebenfalls stark auf das Wesen

568 Tyrell, Romantische Liebe, 581 u. 586.
569 Ebd., 581.

ihrer Beziehung aus. Forster muss erkennen, welche immense „Macht der Schmerz besitzt" (BL 44), vor allem deshalb, weil er nicht mitteilbar und für andere nicht nachvollziehbar ist: „Er macht einsam. Er isoliert. Er erschöpft die Menschenwürde. Zerstört das Vertrauen in die Welt, also auch in die Menschen, also auch in mich. Damit zurechtzukommen war das Schwierigste von allem" – denn Käthes Schmerz „mobilisierte" Kräfte, die gegen ihn gerichtet waren (BL 86). Forster gibt offen zu, dass Käthes Wesensveränderung sich auch auf seine Gefühle zu ihr auswirkte: „Der Schmerz machte sie zu einem Menschen, den man nicht mehr unbelastet lieben konnte." (BL 89) Dennoch bleibt er immer für sie da, er kümmert sich selbstlos und aufopferungsvoll um sie. Wie bereits erwähnt, geht die intensive Pflege seiner kranken Frau nicht spurlos an seiner eigenen körperlichen Gesundheit vorbei, er erleidet sogar zwei Herzinfarkte. Unverhofft kommt diesen aber eine restabilisierende Funktion für ihre Liebe zu: „Die eigene Krankheit, so seltsam es klingt, hat mich nur noch intensiver mit ihr verbunden. Wir gehörten zusammen, was immer geschah. […] Zweimal hat uns der Herzinfarkt voneinander entfernt und hat uns doch einander wieder nähergebracht. Zusammenbleiben. In guten wie in schlechten Tagen." (BL 90) Forsters eigene Bedrohung durch den Tod ist es also, die das Gleichgewicht in ihrer Beziehung wiederherstellt. Wie stabil aber kann ein solches sein?

Vor dem Hintergrund von Forsters Selbstaufopferung, die sogar sein eigenes Leben ernsthaft bedrohte, stellt sich die Frage, ob er bei der Tötung seiner Frau nicht womöglich vielmehr *sein eigenes Wohl* im Blick hatte. Dabei handelt es sich auch um die zentrale Frage, über die Richter Joos zu entscheiden hat. Er kann Forsters Tat erst dann als Liebestat anerkennen, wenn er sich mit dessen Handlungsmotivation eingehend auseinandergesetzt hat und zum Schluss gekommen ist, dass kein egoistisches Motiv vorlag, sondern Forster die Interessen seiner Frau über seine eigenen gestellt hat. Wie diffizil dieses Unterfangen ist, bringt auch Forsters Tochter Antonia zum Ausdruck, wenn sie sagt, dass „schwer herauszukriegen ist, ob dein Mitleid Selbstmitleid war oder nicht". Forster entgegnet ihr daraufhin: „Aber […] meine Liebe war keine trübe Liebe." (BL 164f.) Wie lässt sich die Metapher der ‚trüben' Liebe verstehen? Eine Antwort liefert die Mitleidsethik von Arthur Schopenhauer, der die Liebe mit einer semantisch entgegengesetzten Metapher versieht: „[A]lle wahre und *reine* Liebe ist Mitleid, und jede Liebe, die nicht Mitleid ist, ist Selbstsucht. Selbstsucht ist der ερως [eros, M. K]; Mitleid ist die αγαπη [caritas, M. K]."[570] Für

570 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Kritische Jubiläumsausgabe der ersten Auflage von 1819 mit den Zusätzen von Arthur Schopenhauer aus seinem Handexemplar. Herausgegeben von Matthias Koßler und William Massei Junior unter Mitarbeit von Erik Eschmann*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2020 (Philosophische Bibliothek,

Schopenhauer ist das „Mitleid ganz allein [...] die wirkliche Basis aller freien Gerechtigkeit und aller ächten Menschenliebe. Nur sofern eine Handlung aus ihm entsprungen ist, hat sie moralischen Werth".[571] Und der höchste Grad des Mitleids ist dann erreicht, wenn es „zu tätiger Hülfe antreibt".[572] In diesem Sinne versteht auch Forster seine Handlungsweise: Es sei „eine Sache des Mitgefühls gewesen, Käthe zu helfen" (BL 21). Auch in seinem „letzten Wort" vor Gericht, das ihm als Angeklagtem nach den Schlussplädoyers von Staatsanwaltschaft und Verteidigung „[v]or der Urteilsverkündung gehöre", äußert sich Forster dahingehend: „Doch ich entschuldige mich nicht, [...] dass ich meiner Frau half zu sterben. Ich kann meine Handlung durchaus einschätzen und will dafür verantwortlich sein. Aus Liebe zu ihr habe ich das getan. Dafür lebt man. Ich würde es wieder tun." (BL 166f.)

Ein solchermaßen moralisch eindeutig positiv gewertetes Handeln aus Mitleid lässt der Roman jedoch nicht unhinterfragt stehen, wenn Verena, die Exfrau von Richter Anselm Joos, sinniert: „Je mehr ich darüber nachdenke, desto deutlicher wird mir, dass es dabei auch um ihn ging. Ist der mitleidigste Mensch auch der beste Mensch?" (BL 124) In deutlicher intertextueller Bezugnahme auf Gotthold Ephraim Lessing[573] stellt sie einen einseitig tugendhaft

---

Bd. 717), S. 274 (Hervh. M. K). Außerdem schreibt Schopenhauer: „Was daher auch Güte, Liebe und Edelmuth für Andere thun, ist immer nur Linderung ihrer Leiden, und folglich ist was sie bewegen kann zu guten Thaten und Werken der Liebe, immer nur die Erkenntniß des fremden Leidens, aus dem eigenen unmittelbar verständlich und diesem gleichgesetzt. Hieraus aber ergiebt sich, daß die reine Liebe (αγαπη, caritas) ihrer Natur nach Mitleid ist" (Ebd.).

571 Für den Philosophen ist das Mitleid die einzige Möglichkeit, wie der Mensch nicht egoistisch, sondern moralisch handelt: Das Wohl des Anderen zu wollen, „so unmittelbar, wie sonst nur das meinige", setzt nach Schopenhauer „nothwendig voraus, daß ich bei seinem Wehe als solchem geradezu mitleide, sein Wehe fühle, wie sonst nur meines, und deshalb sein Wohl unmittelbar will, wie sonst nur meines." Dies zu gewährleisten, erfordert die Identifikation mit dem Leidenden, „d. h. daß jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jedem Andern [...] wenigstens in einem gewissen Grade aufgehoben sei." Dies lässt sich bewerkstelligen durch „das alltägliche Phänomen des Mitleids, d. h. der ganz unmittelbaren, von allen anderweitigen Rücksichten unabhängigen Theilnahme zunächst am Leiden eines Andern und dadurch an der Verhinderung oder Aufhebung dieses Leidens, als worin zuletzt alle Befriedigung und alles Wohlseyn und Glück besteht." (Arthur Schopenhauer: Preisschrift über die Grundlage der Moral, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Julius Frauenstädt*, Bd. 4, Leipzig: Brockhaus ^{2}1919, hier: 207–209).

572 Ebd.

573 Bei Lessing heißt es: „*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste." Daher sei die Aufgabe des Dramas, in den Rezipierenden Mitleid zu erwecken: „Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses,

verstandenen Mitleidsbegriff infrage. Auch Richter Joos streicht die Ambivalenz des Handelns aus Mitleid heraus, wenn er Forster während des Prozesses „kühl" entgegnet: „Eine zweischneidige Sache mit dem Mitleid." (BL 97) Auch hier handelt es sich um eine intertextuelle Bezugnahme auf den literarischen Mitleidsdiskurs, und zwar auf Stefan Zweigs Roman *Ungeduld des Herzens*[574]:

> Ja, ich weiß schon, ich weiß, dass Sie nur aus Mitleid, also aus den anständigsten, den besten Motiven schwach geworden sind. Aber – ich glaube, ich habe Sie schon einmal gewarnt – es ist eine verflucht *zweischneidige Sache mit dem Mitleid*; wer damit nicht umzugehen weiß, soll die Hand davon lassen und vor allem das Herz. Nur im Anfang ist Mitleid – genau wie das Morphium eine Wohltat für den Kranken, ein Heilmittel, ein Hilfsmittel, aber *wenn man's nicht richtig zu dosieren und abzustoppen weiß*, wird's ein mörderisches Gift. […] – *gefährliche Sache, das Mitleid, gefährliche Sache*! (ZU 164, Hervh. M. K.)

Ganz ähnlich beschreibt in Bronnens Roman Anselm Joos' Exfrau Verena das Helfen aus Mitleid: „Eine riskante Sache […]. Ein Millimeter Mitleid zuviel (sic), und wir sind unwiderruflich der Schuld verfallen, in der Verzweiflung ein bisschen zu weit nach rechts oder im Helfen ein bisschen zu viel Auf und Ab, schon ist's geschehen." (BL 124) Und tatsächlich ortet Forster bei sich selbst einen problematischen Charakterzug. Er erkennt, dass er seiner „Fähigkeit, mitzuleiden noch nie Herr werden konnte" und denkt dabei an den Gnadentod für einen Soldaten während des Kriegs zurück: „Wie unfähig ich war, ihm seine flehentliche Bitte zu erfüllen, und wie ich es dann doch tat. Ich war nicht imstande, seine Qualen länger mitanzusehen. Mein Leben lang war ich fast eilfertig bereit, Schmerz zu mildern, weil ich ihn bei anderen nicht ertragen konnte." (BL 98) Forsters Selbstbeschreibung erinnert wiederum an Zweigs ‚zweischneidiges Mitleid', und zwar an die erste, problematische Form:

> Es gibt eben zweierlei Mitleid. Das eine, das schwachmütige und sentimentale, das eigentlich nur Ungeduld des Herzens ist, sich möglichst schnell freizumachen von der peinlichen Ergriffenheit vor einem fremden Unglück, jenes Mitleid, das gar nicht Mit-leiden ist, sondern nur instinktive Abwehr des fremden Leidens von der eigenen Seele. Und das andere, das einzig zählt – das unsentimentale, aber schöpferische Mitleid, das weiß, was es will, und entschlossen ist, geduldig und mitduldend alles durchzustehen bis zum Letzten seiner Kraft und noch über dies Letzte hinaus. (ZU 15)

---

oder – es thut jenes, um dieses thun zu können." (Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel. Herausgegeben und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse*, München: Winkler 1972, S. 55 (Hervh. i. Orig.)).

574 Stefan Zweig: *Ungeduld des Herzens*, Hamburg: Gröls 2019 (Edition Werke der Weltliteratur, Bd. 94), im Text zitiert mit Abkürzung ZU und Seitenzahl in Klammern.

Und auch in Richter Joos' Sichtweise wird dieser Zweig'sche Mitleidsdiskurs fortgeführt, wenn er sagt, dass für den Mitleidenden „unweigerlich der Moment" komme, in dem man sich gegen das Mitleid „wehren muss". Während darin nur leise die erste Form von Zweigs Mitleiddefinition anklingt, kommt in Forsters Antwort die zweite überdeutlich zum Ausdruck: „Ich kenne nur ein Mitleid […], das weiß, worauf es ankommt. Nämlich dann, wenn ein Nahestehender leidet, es mitleidend durchzustehen, solange die Kraft reicht, und manchmal darüber hinaus." (BL 97)[575] Forster lässt denn auch nicht gelten, er habe sich bei Käthe von einem „sentimentalen" Mitleid überwältigen lassen: „Ich suchte nach einer Möglichkeit, ihren Schmerzen ein Ende zu bereiten. […] Sie können mitleiden und doch, ganz rational, nach einer Lösung suchen. Sie können jemanden unendlich lieben – und ihm doch den Tod wünschen. Einen leichten, schmerzlosen Tod." (BL 99) Forster ist überzeugt, mit der Erfüllung von Käthes Bitte primär für sie gehandelt zu haben: „Dass ich dabei auch an mich dachte, darin liegt meine Schuld. Mein Mitleid war nicht selbstlos genug." (BL 99)

Tatsächlich besteht die Gefahr, dass die erste, egoistische Form des Mitleids ins Zentrum des emotionalen Erlebens gerät und handlungsinduzierend wird, weil der*die pflegende Liebende schlichtweg überfordert damit ist, die Qualen des*der Geliebten länger mitanzusehen. Wie angesprochen, ist sich der Roman der Ambivalenz der Tötung und ihrer ethischen Wertung durchaus bewusst. Forster wird als aufrichtig Liebender, als sich selbst für seine Frau aufopfernder Pflegender dargestellt. Wem sonst als ihm sollte mehr an Käthes Wohl liegen? Wer sonst, wenn nicht er, konnte um das wahre Ausmaß ihres Leidens wissen und versuchen, es auf irgendeine Weise zu beenden, und sei es eben durch die *ultima ratio* der Tötung? Jahrzehntelang hat er es miterlebt, und er weiß, dass keine Aussicht auf Besserung besteht. Daher lässt sich nachvollziehen, dass er ihrer Bitte entsprach, nachdem sie sie wiederholt an ihn gerichtet hatte. Doch genau hier wird die Tat auch ambivalent, und selbst Forster fragt sich gegen Ende des Textes rückblickend, ob er trotz Käthes anderslautendem Wunsch nicht doch stärker hätte versuchen müssen, andere in ihre Situation miteinzubeziehen, um auch außerhalb der Paarbeziehung eine Lösung zu finden (vgl. BL 163). Denn wie der Ethiker Markus Zimmermann mahnt, kann „nicht in allen Fällen" von ‚Tötungen aus Liebe' „eine moralische Billigung einhergehen", da die Erfahrung „auch angesichts von besonders nahegehenden

575 In der Gerichtsverhandlung fragt ihn der Staatsanwalt: „War das möglich, ohne aggressiv zu werden?", worauf Forster antwortet: „Nicht immer. Aber das Mitleid überwog." (BL 87) Auch hier klingt Schopenhauers Mitleidethik an, die sagt, dass Mitleid „das rechte Gegengift des Zorns" ist (Schopenhauer, Grundlage der Moral, 243).

Leidenssituationen eine Reihe schwierig zu bewältigender Problem" zeige.[576] In erster Linie geht es Zimmermann um die bereits in der Analyse von Petersens Text zitierte Frage: „Hat ein […] Ehepartner im Rahmen einer engen Beziehung genügend Distanz, um von den Wünschen, Emotionen und Depressionen des anderen ausreichend Abstand wahren zu können?"[577] Für Partner*innen eines schwerkranken Menschen, der sterben möchte, ergebe sich

> die Schwierigkeit, trotz des Mitgefühls eine ausreichende emotionale Distanz zu den Gefühlen des Sterbewilligen zu bewahren, um nicht quasi im Sog der negativen Gefühle wie Leere, Niedergeschlagenheit, Angst, Verengung der Lebensperspektive, Verzweiflung oder Depression den Blick für mögliche Auswege aus der Leidenssituation zu verlieren.[578]

Genau dieser Aspekt erhält in Bronnens Roman besondere Aufmerksamkeit. Allzu verlockend wäre es ja – und zwar *gerade* in der Denkfigur des Liebestodes –, Forsters Tat zu heiligen, indem man ihr als Motiv eindimensional positiv verstandene Emotionen zuschreibt, die „gemeinhin als typische Kandidaten für genuin moralische Gefühle gelten":[579] aus Liebe oder aus Mitleid töten. Auch Forster selbst verweist wiederholt auf diese handlungsinduzierenden Emotionen. Doch der Roman verdeutlicht, wie viel komplexer das emotionale Erleben und die daraus resultierenden Handlungen in einer solchen Extremsituation tatsächlich sind. Und dies muss sich am Ende auch Forster selbst eingestehen, wenn ihn nach dem Prozess noch immer die Frage beschäftigt: „Habe ich es für sie oder für mich getan?" (BL 163) So hält der Roman das eigentlich ausschlaggebende Handlungsmotiv bis zuletzt in der Schwebe und führt damit vor, wie ambivalent vermeintlich moralische Gefühle selbst für den sind, der glaubt, ihnen entsprechend gehandelt zu haben.

Und wie schwer es erst für *Dritte* ist, die handlungsleitenden Emotionen zu einer solch „intimen" Tat innerhalb einer über Jahrzehnte gewachsenen Beziehung nachzuvollziehen, reflektiert der Roman zum einen durch Zeugen aus dem Gesundheitsbereich, die im Prozess aussagen: Die Psychologin sah die Ehe der Forsters als „‚symbiotische Beziehung'. Einer habe ohne den anderen nicht existieren können", was eine „‚tragische Seite'" der Ehe „offenbart" habe. Käthe habe Forster „mit ihrer energischen Art zum Suizid überredet, da sie „es schließlich gewohnt" gewesen sei, dass Forster „auf ihre Bedürfnisse einging."

576 Zimmermann-Acklin, Liebe, 121.
577 Ebd., 109.
578 Ders., Tod aus Liebe, 121.
579 Sabine A. Döring u. Verena Mayer (Hg.): *Die Moralität der Gefühle*, Berlin: De Gruyter 2002 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 4), S. 8.

Sein „Widerstand gegen ihren Todeswunsch sei nicht nur aufgrund [s]einer körperlichen Erschöpfung, sondern auch infolge [s]einer Abhängigkeit von [s]einer Frau erheblich vermindert gewesen." Dem Psychiater zufolge sei dagegen vielmehr Käthe „total abhängig" von Forster gewesen, und *er* sei „beim Suizid dominant gewesen. Von einer freien Willensbestimmung Käthes könne nicht die Rede sein." Der Hausarzt schließlich habe „zum Glück bestätigt[…]", so Forster, dass „Käthe nicht mehr leben wollte […]. Ich hätte mich liebevoll um meine Frau gekümmert, und wir hätten ein inniges Verhältnis gehabt" (BL 112–114). Wenngleich der Roman der Ansicht des Hausarztes weit mehr Gewicht einräumt als den Aussagen der Psychologin und des Psychiaters, indem er ihn den Lesenden als Vertrauten des Paars vorstellt, der sehr eng miterlebt hat, wie es um die beiden stand, wird anhand der drei unterschiedlichen Einschätzungen doch deutlich, wie schwierig es für Außenstehende ist, Einblick in das Wesen einer Paarbeziehung zu erhalten. Zum anderen reflektiert der Roman die Schwierigkeit, über eine solch intime Tat ein Urteil zu fällen, in den Worten von Richter Joos: „Erst mit über sechzig Jahren", so resümiert er seine juristische Laufbahn, „habe ich entdecken müssen, dass mein Rüstzeug nicht ausreicht, um das Geheimnis eines Menschen, die verwundbare und einzigartige Stelle, die man Seele nennt, aufzudecken." Er gelangt zur Einsicht, dass „Wahrheitsfindung mitunter eine unmögliche Sache sein kann." (BL 18) Als Grundlage für sein Urteil bleibt ihm in allererster Linie Forsters Erzählung. Darauf basierend gelangt er zur Überzeugung, dass dieser aus Liebe und Mitgefühl gehandelt und vor allem das Wohl seiner Frau im Sinn gehabt hatte – an deren Urteilsfähigkeit er denn auch nicht zweifelt –, und dass Forsters Wunsch, ihr ein schmerzfreies Sterben zu ermöglichen, für die Tötung ausschlaggebend war. Der Richter erkennt, ebenso wie die Lesenden, anhand von Forsters Trennungsschmerz, wie stark seine Liebe zu Käthe noch immer ist – einer aus ihrer außergewöhnlichen Geschichte erwachsenen Liebe mit einem ganz eigenen Selbstverständnis, das auch Joos dazu bringt, andere Maßstäbe anzuwenden. Joos hadert denn auch mit der „juristische[n] Dogmatik", da der StGB-Paragraf zur Tötung auf Verlangen ihm keinen rechtlichen Spielraum für einen Freispruch Forsters lässt. Als Verena ihn daran erinnert, dass er sich „[a]ls Richter […] dem juristischen Kodex zu fügen" habe, hebt er das Individuelle des Falles hervor, dem der Kodex nicht gerecht werde: „Warum, sagte ich, sind wir nicht endlich soweit (sic), uns auf das rein Menschliche zu verlassen – dazu bedarf es keiner juristischen Spitzfindigkeiten. Es gibt schließlich Fälle, wo man anders urteilen muss." (BL 124f.)[580] Vor allem äußert Joos sich

580 Der Richter führt den Fall Forster immer wieder in Bezug zum Krebstod seines kleinen Sohnes Johannes. Er hadert damit, ihm damals nicht passive Sterbehilfe geleistet zu

anerkennend über Forsters selbstlose Pflege: „Das also gab es noch, ein Leben ganz im Dienst eines anderen, leidenschaftlich der Aufopferung verpflichtet. […] Ich bewunderte Forsters Mut und seine Unbeirrtheit, denn nie tritt das Wesen eines Menschen deutlicher zutage als dann, wenn wir versuchen, einen Menschen am Leben zu halten." (BL 60) Und auch der Umstand, dass Forster bei der Tat auch an sich selbst dachte, ist für Joos nachvollziehbar: „Zweifellos hat Forster wirklich gelitten. Es hat mit seiner moralischen Verantwortung zu tun. Der Schmerz, der ein ganzes Dasein verwundet und die Nächsten auch. Forster hatte ihm nicht entkommen können, das hat er für mich plausibel dargelegt." (BL 124) Joos wird bewusst, dass Forster „nicht nur Täter, sondern auch Opfer" ist, da das Paar in seiner Not von Gesellschaft und Familie im Stich gelassen und in ihre „alptraumhafte Einheit" gedrängt wurde (BL 156) – sowohl in den Jahrzehnten, die von Käthes Krankheit geprägt waren, als zuletzt auch im Sterben. Denn auch dieses hätte das Paar ganz „mit sich selbst abgemacht", da Sterbehilfe „nach wie vor als anstößig gilt" (BL 154). Und auch hier sieht Joos die Justiz in der Pflicht, wie er im Gespräch mit Verena ausführt:

> Ein Fall wie dieser, sagte ich, hat mich dazu geführt, die Schwierigkeit der Urteilsfindung neu zu denken. Mir ist aufgegangen, wie bereits die Existenz der Strafnorm als solche die Menschen beeinflußt (sic). Eine staatliche Sanktion hat auf Suizidwillige keinen Einfluß (sic). Das könnte ein Ansatz zu einer Änderung des Paragraphen 216 sein. Wer zum Suizid fest entschlossen ist, posaunt das nicht in die Welt hinaus, sondern tut das in aller Stille und opfert dabei nicht selten seine Menschenwürde.
> Du fragst damit nach der Rolle der Justiz überhaupt, sagte sie.
> Jedenfalls ist es nicht ihre Aufgabe, im Fall einer Freitodhilfe Herr über Leben und Tod sein zu wollen, sagte ich. (BL 155)

Nach Ansicht von Richter Joos hätte eine liberalere Sterbehilferegelung dem Paar – oder zumindest Käthe – einen sanfteren Tod bieten können, ja womöglich gar eine suizidpräventive Wirkung gehabt, indem das offene Gespräch mit Dritten möglich gewesen wäre. So aber sah das Ehepaar Forster letztlich keinen anderen Ausweg aus der Situation als den doppelten Liebestod

---

haben, um ihm in der Endphase der Krankheit weiteres Leid zu ersparen: „[I]ch habe es nicht geschafft, ihm zu helfen, ich habe es nicht einmal versucht. […] Mich peinigt die Frage, sagte ich, ob ich es getan hätte, wenn ich gewußt (sic) hätte, was ich heute weiß. Es hätte beruhigend sein können, sich frei entscheiden zu können. Die Schläuche lösen, die ihn an die Erde banden." (BL 123) „Meine Aufgabe war es gewesen, ihn in die Welt zu führen und neben ihm zu sein, warum hatte ich ihm nicht geholfen, sie leichter wieder zu verlassen? Warum hatte ich den Gedanken, kaum daß (sic) er entstanden war, gleich wieder verbannt? Warum habe ich es nicht geschafft, die juristischen Denkmuster zu verlassen?" (BL 146).

in Eigenregie. Doch er scheitert, denn wie das versuchte doppelte Sterben bei Jens Petersen ist er kein Akt romantischer Selbstbestimmung, sondern Ausdruck ihrer Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, die auch in der Brutalität des Kopfschusses widergespiegelt werden.

4.5.2.4 Fazit

Barbara Bronnens Roman *Liebe bis in den Tod* führt die Ambivalenz einer Tötung auf Verlangen im Angehörigenverhältnis vor, wenn Emanuel Forster seiner Frau Käthe nach jahrzehntelangem, durch verschiedene Krankheiten verursachten Leiden aktive Sterbehilfe leistet. Auf der einen Seite macht der Text deutlich, dass Käthe tatsächlich schwer gelitten und ein ernstliches Sterbeverlangen geäußert hatte, was durch ihre früheren Suizidversuche gestützt wird, auch an Forsters aufrichtiger Liebe lässt der Roman keinerlei Zweifel. Die Liebe des Paars wird als eine außergewöhnliche markiert. Die beiden hatten sich in einer Zeit der Prekarität kennengelernt und fanden – ganz dem romantischen Konzept entsprechend – Stabilisierung in der Einheit, auch in den krankheitsbedingt schwierigen Jahrzehnten war Foster immer für seine Frau da. Gerade vor dem Hintergrund ihrer außergewöhnlichen Liebe, die oft am Rande der Gesellschaft verortet war, wird der geplante Doppelsuizid als Liebestod les- und nachvollziehbar, als radikaler Akt paarbezogener Autonomie, für den die Liebe den Ausschlag gab und über den einzig im intimen Rahmen der Paarbeziehung zu urteilen ist. Forsters Schmerz nach dem Verlust seiner Frau führt zudem das existenzielle Leiden des Hinterbliebenen vor, das den Wunsch eines gemeinsamen Sterbens umso nachvollziehbar macht. Und doch rückt der Roman Forsters Handlungsmotivation in ein ambivalentes Licht: Auf der anderen Seite legt Käthes Krankheit nämlich die Anfälligkeit der romantischen Zweierbeziehung offen. Durch das einseitige pflegerische Abhängigkeitsverhältnis und die Nicht(mit)teilbarkeit des Schmerzes gerät die auf Symmetrie und wechselseitigem Totalverstehen basierende exklusive Einheit in eine Schieflage – gerade auch durch das Mitleid, das Forsters Gefühle für seine Frau in zunehmendem Maße prägte, was Käthe als unerträglich empfand. Und es ist auch sein Mitleid, das durch intertextuelle Verweise die Ambivalenz der Tötung markiert: Forsters Handlungsmotiv gerät in ein Spannungsverhältnis zwischen einem *selbstlosen* Mitleid, bei dem der Wunsch, seine Frau von ihrem Leiden zu erlösen, den Ausschlag zur Tötung gab, und einem *egoistischen* Mitleid, bei dem das Miterleben des Leidens seiner Frau auch ihn selbst quälte, wovon er sich durch die Tötung mit anschließendem Suizid befreien wollte – genauso wie von der enormen Pflegelast. Welche Form des Mitleids schließlich überwog, kann sogar Forster selbst nicht mehr mit Sicherheit sagen – umso schwieriger ist es daher für Richter Joos, sein Handlungsmotiv

im Prozess zu eruieren. Das milde Urteil, das er schließlich fällt, gründet zum einen darin, dass er von Forsters aufrichtiger Liebe, seiner selbstlosen Pflege und seinem ehrlichen Charakter überzeugt war, sodass er am liebsten gänzlich von einem Schuldspruch abgesehen hätte. Außerdem erkennt er, dass auch Forster ein Opfer der Umstände war. In ähnlicher Weise wie bei Petersen problematisiert auch Bronnens Roman den Umstand, dass Gesellschaft und Familie – hier sind es vor allem die Kinder – dem Paar keine angemessene Hilfe boten und es derart sich alleine überließ, dass es sich in seiner Hoffnungslosigkeit geradezu genötigt sah, sich auf brutale Weise das Leben zu nehmen. Und der geplante Liebestod scheitert denn auch, Forster bleibt allein zurück. Was schließlich die Legitimität eines existenziellen Leides als Sterbemotiv betrifft, ist der Text ebenfalls zweideutig, tendiert aber durchaus in eine Richtung. Auf der einen Seite führt der Roman vor, wie stark Forster unter dem Verlust seiner Frau leidet, wie sehr er damit hadert, noch am Leben zu sein und seine Käthe allein im Grab frieren zu lassen. Auf der anderen Seite aber deutet der Roman die Hoffnung an, dass der Protagonist sein Leiden dereinst überwinden wird, wodurch er vor einer vorschnell romantisierenden Lesart eines Sterbens zu zweit warnt. Am Textanfang nämlich erleben die Rezipierenden noch mit, wie Forster sich haltlos durch das leere Haus bewegt: „Als ich zum Tisch gehe, stolpere ich über den Teppich und falle, lasse mich fallen. Damit ich mich bedaure. Das Gefühl des Alleinseins wächst." (BL 8) Im letzten, halbseitigen Kapitel jedoch setzt der Text dazu einen motivischen Kontrapunkt: „Das Telefon im Flur klingelt, ich eile hin und verfange mich im Teppich, wäre beinahe gestürzt." (BL 170) Forster stolpert zwar erneut, dieses Mal fängt er sich aber, anders als noch zu Beginn des Texts. Am Telefon ist sein Freund Jakob, der ihn zum Essen einladen will, um ihn vom „[N]achgrübeln" über Käthe abzulenken. Wie es schon die Teppichszene metaphorisch ausdrückt, bestätigt Forster seinem Freund auch explizit, dass er dabei sei, sich zu „fang[en]", gefolgt von den letzten Zeilen des Romans: „Man stirbt nur einmal, habe ich immer gedacht, doch fange ich an zu begreifen, daß (sic) mir ein zweites Mal beschieden ist. / Nachdem Jakob aufgelegt hat, rufe ich Antonia an. / Weißt du, daß (sic) ich noch nie in Rostock war? sage ich." (BL 170) Durch Forsters optimistische Worte an seinen Freund Jakob und den angedeuteten ersten Besuch bei seiner Tochter Antonia weckt der Roman abschließend die Hoffnung, dass Forster sein Leiden überwinden und wieder Anschluss ans Leben finden wird, indem er andeutet, dass auch andere Formen von Sozialbeziehungen für den Halt des Individuums von unschätzbarem Wert sein können, nicht nur die romantische Zweierbeziehung.

KAPITEL 5

Wie Pyramus und Thisbe oder Tristan und Isolde: Nachsterben aus Verlustschmerz

Im Fokus der bisher betrachteten Werke stand der Wunsch von Paaren, gemeinsam zu sterben, um den*die Geliebte*n nicht überleben zu müssen. Das existenzielle Leiden bestand also im *drohenden* Verlust des*der einzigartigen anderen, wofür Philemon und Baucis das kultur- und literaturgeschichtliche Paradigma bilden. Die klassischen Liebestoderzählungen zeichnen sich in quantitativer Hinsicht jedoch durch das deutliche Überwiegen des zweiten Typus aus: das Nachsterben. Paradigmatisch dafür sind Paare wie Pyramus und Thisbe, Tristan und Isolde oder Romeo und Julia, bei denen der Tod des*der einen erfolgte, woraufhin der*die andere beschließt, sich ebenfalls das Leben zu nehmen – das existenzielle Leiden besteht also im *erfahrenen* Verlust. In Literatur und Film der Gegenwart taucht dieser Typus weit seltener auf als der erste. In den nun folgenden Analysen werden wir einem Text begegnen, in dem das Nachsterben zeitnah nach dem Tod der Geliebten erfolgt – wenn auch nicht so unmittelbar danach, wie es in den paradigmatischen Erzählungen der Fall ist. In den beiden weiteren Kapiteln werden wir Werken begegnen, deren betagte Hauptfiguren den geliebten Menschen bereits vor Jahren verloren haben, nun aber durch assistiertes Sterben die existenzielle Leere beenden möchten, die er seither hinterlassen hat.

5.1 „L'homme au cœur brisé" – Martin Winckler *En souvenir d'André* (2012)

5.1.1 *Gesamtanlage des Romans*

Die extradiegetische Rahmenhandlung von Martin Wincklers Roman *En souvenir d'André* (2012)[1] ist in einem Frankreich der Zukunft angesiedelt, wohl in den 2040er Jahren. Anders als im realweltlichen Frankreich zur Zeit der Romanentstehung ist die Suizidbeihilfe in Wincklers Frankreich nicht verboten, sondern

1 Martin Winckler: *En souvenir d'André. Roman*, Paris: P.O.L 2012, im Text zitiert mit Abkürzung WS und Seitenangabe in Klammern. Die deutsche Übersetzung erschien 2013 bei Kunstmann unter dem Titel *Es wird leicht, du wirst sehen.*

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_006
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

seit mehr als zehn Jahren legal und durch den Staat organisiert.[2] Wir folgen zunächst der Perspektive eines nicht namentlich genannten Sterbehelfers, der auf dem Standesamt den Auftrag erhält, einem alten Mann beim Suizid zu assistieren, und zu ihm nach Hause fährt. Beim Sterbewilligen handelt es sich um den 77-jährigen und krebskranken pensionierten Arzt Emmanuel Zacks, der dem Sterbehelfer als intradiegetisch-autodiegetischer Erzähler des Romans seine Lebensgeschichte erzählt. Wir erfahren, wie er zu der Zeit, als Sterbehilfe noch verboten war – in der Gegenwart der Romanentstehung –, damit begonnen hat, Menschen beim Suizid zu assistieren. Hintergrund waren seine Erfahrungen mit den inhumanen Zuständen im französischen Gesundheitswesen, die im ersten Drittel des Romans dargestellt werden[3] und die durch therapeutische Überbehandlung, unzureichende palliativmedizinische Versorgung sowie eine Zweiklassenmedizin und vor allem einen Zweiklassen*tod* gekennzeichnet sind. Winckler, der selbst Arzt ist, kritisiert damit unmissverständlich die Gegebenheiten der realweltlichen Gegenwart.[4] Im Gegensatz dazu entwirft er seine Arztfigur als humanistisch-barmherzigen und progressiven Akteur, der sich statt des antiquierten kurativ-paternalistischen Ethos ausschließlich an der Leidensminderung sowie vor allem auch der Selbstbestimmung der Kranken orientiert – wozu für ihn als *ultima ratio* auch der assistierte Suizid gehört. Doch war sein offen geführter Kampf für eine Verbesserung der Palliativmedizin sowie die Legalisierung des ärztlich begleiteten

2 Der fiktive Entwurf einer staatlich organisierten Suizidhilfepraxis deckt sich damit, dass im realweltlichen Frankreich prinzipiell ausgeschlossen wird, „die Organisation der Hilfe beim Suizid nichtstaatlichen Vereinigungen zu überlassen." (Rudolf Balmer: Sterbehilfe in Frankreich. Hollande will neue Regelung, in: *Neue Zürcher Zeitung*. 20.12.2012 (www.nzz.ch/aktuell/international/uebersicht/hollande-will-neue-regelung-1.17901066, letzter Zugriff: 20.9.2021)).

3 Das zweite Drittel besteht aus der Darstellung konkreter Fälle seiner Suizidhilfetätigkeit, von denen uns einer ausführlicher beschäftigen wird. Das letzte Drittel verhandelt Zacks Liebesgeschichte.

4 „La mort est la grande égalisatrice, dit le proverbe", doch seine Erfahrungen hätten gezeigt: „Il n'y avait pas d'égalité des soins, il n'y avait pas d'égalité dans la mort." (WS 63) Als Student sei er Zeuge geworden, wie der Chefarzt eine ahnungslose Studentin dazu aufforderte, eine letale Spritze in die Infusion eines Komapatienten zu injizieren, um in dem überfüllten Spital das Zimmer freizubekommen (vgl. WS 54f.). Doch wenn im Gegensatz dazu ein Patient um den Tod gebeten habe, dessen Leben „n'était plus que douleurs et chagrin, ces mêmes médecins ne trouvaient pas *raisonnable* leur désir d'y mettre un terme" (WS 55, Hervh. i. Orig.). Zwar sei einem krebskranken „banquier" oder der „vieille mère d'un ministre" Sterbehilfe stets gewährt worden, einem „jeune tétraplégique anonyme" dagegen nicht (WS 64). Die Heuchelei sei stoßend gewesen; die Chefärzte hätten „l'administration des derniers cocktails" unschuldigen Studentinnen und erschöpften Krankenschwestern überantwortet, während sie selbst – mit Verweis auf den hippokratischen Eid – „haut et fort" die Heiligkeit des Lebens deklarierten (WS 63).

Suizids damals fruchtlos geblieben – „Les principes comptaient plus que le soulagement des souffrances." (WS 70f.) –, und so hatte er schon aufgegeben: „Jusqu'à ce qu'André, le premier, m'appelle." (WS 73)

André, ein früherer Freund und Berufskollege, litt den Symptomen nach zu urteilen an Amyotropher Lateralsklerose (ALS) und wollte sterben, um so dem drohenden Erstickungstod oder einem Lebensende an medizinischen Geräten zuvorzukommen. Da er von Zacks Engagement für palliative Leidensminderung und Sterbehilfe gehört hatte, bat er ihn dabei um Hilfe. Zacks entsprach dem Wunsch und ermöglichte ihm ein friedliches Sterben, nicht nur durch die Beihilfe zum Suizid, sondern insbesondere auch dadurch, dass er als Sterbe*begleiter* fungierte und es André ermöglichte, ihm Dinge anzuvertrauen, die er niemandem zuvor offenbart hatte und die er vor seinem Tod jemandem erzählen wollte. André bat Zacks zudem, seine Geschichte in die von ihm begonnenen Hefte zu schreiben. In der Folge leistete Zacks immer wieder Suizidhilfe, es sind allesamt Personen aus medizinischen Berufen, die sich mit der titelgebenden Losung „En souvenir d'André" an ihn wenden. Zacks agiert dabei stets unter strikter Einhaltung der ethischen Sorgfaltskriterien, wie sie etwa in der realweltlichen Schweizer Sterbehilfepraxis gefordert sind: Er prüft das Vorliegen eines unerträglichen Leidens, eines dauerhaften und ernstlichen Sterbeverlangens sowie der Urteilsfähigkeit und handelt erkennbar aus altruistischen Motiven, lehnt Geld bspw. entschieden ab. In vielen Fällen habe es auch genügt, dass er ihre Schmerzen gelindert oder ihnen die Gewissheit gegeben habe, dass er da sein würde, wenn es zum Äußersten kommen sollte, sodass die betreffenden Personen letztlich ohne Angstzustände eines natürlichen Todes sterben konnten. Zacks wird damit zum mutigen und empathischen Vorkämpfer der Suizidhilfe stilisiert, weshalb auch seine Expertise gefragt gewesen sei, als „un gouvernement progressiste" in den 2020er/30er Jahren die Legalisierung der Suizidhilfe beschlossen habe (WS 182) – was angesichts der wohl zeitnah bevorstehenden Legalisierung im realweltlichen Frankreich tatsächlich eine zutreffende Prognose sein dürfte.

Ein zentrales Element der assistierten Suizide, die Zacks leistet, ist das Loswerden der eigenen Geschichte der Sterbewilligen. Das „vider son sac", wie es der Erzähler nennt (WS 28), wird zu einer *ars bene moriendi* erhoben: „Mais nous n'avons que ça, finalement. Des histoires. Pour nous aider à vivre, pour nous préparer à mourir." (WS 184) Mit dieser seelsorgerischen Zuwendung zu den Sterbewilligen integriert Zacks neben der physischen Schmerzlinderung ein weiteres zentrales Anliegen der *palliativen* Sterbebegleitung in seine *Suizidhilfe*tätigkeit und führt damit die im französischen Diskurs zumeist unversöhnlich einander gegenüberstehenden Konzepte zusammen. Nachdem Zacks die Geschichte von André in dessen Hefte geschrieben hatte, schreibt

er auch diejenigen aller weiteren von ihm in den Tod begleiteten Menschen nieder, als ihr Vermächtnis ebenso wie vor allem auch als Mittel der eigenen Psychohygiene: „pendant des années j'avais feint d'ignorer le poids de ma pratique. Mais j'étais incapable d'en parler" (WS 177). Es sei vor allem die Last ihrer Worte, das ihm überantwortete Vermächtnis ihrer Geschichten, die ihn bedrückt habe. Doch durch das Niederschreiben „je me suis senti plus léger" (WS 180). Die Geschichte der zweiten Person, der Zacks beim Suizid assistierte, wird uns ausführlicher erzählt. Sie verhandelt zentral das Liebestodmotiv und soll daher nun betrachtet werden.

5.1.2 *„L'homme au cœur brisé" – unvermeidlicher Liebestod*

Der etwa 45-jährige Mann, von dem die Geschichte handelt, war einst Andrés Schüler. Von dessen Frau hat er erfahren, dass Zacks ihm Sterbehilfe geleistet hatte, weshalb er ihn kontaktierte und hoffte, dass er auch ihm beim Suizid assistieren würde. Zunächst erfahren wir in Zacks Worten grob den Hintergrund seines Ersuchens: Der Mann habe einen schweren Herzinfarkt erlitten und konnte jeden Tag sterben. Weil er Arzt war – ironischerweise Kardiologe –, sei zwar nach wenigen Tagen ein Spenderherz für ihn gefunden worden. Am Tag vor der Transplantation sei er jedoch spurlos aus dem Spital verschwunden und in einem Hotel untergetaucht, von wo aus er Zacks angerufen habe und daraufhin von ihm besucht worden sei. Zacks habe sich nach der Bitte eine Nacht Bedenkzeit erbeten. Er sei nach Hause gegangen in der Hoffnung, der Mann werde seine Meinung ändern, habe sie aber sogleich wieder aufgegeben und sich schließlich zur Sterbehilfe bereiterklärt. Zurück im Hotel habe der Kardiologe ihn gebeten, bis zum Ende bei ihm zu bleiben, denn „‚[…] je veux vous dire pourquoi je m'en vais. Il faut que quelqu'un sache'" (WS 91). Direkt danach folgt eine Ellipse von kurzer, jedoch unbestimmter Dauer, jedenfalls ist Zacks noch bei ihm, nachdem er ihm beim Suizid assistiert hat. Zacks hat auch die Geschichte des Kardiologen aufgeschrieben und liest sie dem Sterbehelfer in der Rahmenhandlung nun vor, und zwar, wie er im Anschluss erklärt, „parce que j'avais envie de retrouver sa voix. / J'espère que je suis parvenu à vous la faire entendre" (WS 107). Narratologisch wird der Kardiologe dadurch posthum zum metadiegetisch-autodiegetischen Erzähler seiner eigenen Geschichte, die den Lesenden in seinen Worten dargelegt wird.

„J'étais un médecin respecté, j'avançais sans effort dans la vie, j'avais tout ce que j'avais désiré. Une carrière, de l'argent, la vie devant moi. Une épouse belle, intelligente, amoureuse. Des enfants en bonne santé. Un vrai conte de fées." (WS 93, Hervh. i. Orig.) Der Einstieg in seinen Bericht führt uns einen Mann vor, der in einem beruflich wie privat geradezu ‚märchenhaften' Leben stand. Im Laufe der Zeit habe er sich jedoch mehr und mehr von den üppigen Honoraren der

Pharmaindustrie dazu verlocken lassen, von Marketingabteilungen verfasste Vorträge zu halten und Artikel zu unterzeichnen, deren Zweck mehr in der Profitgenerierung der Konzerne als in der Vorstellung tatsächlich wirksamer Medikamente bestand. Das Geld, das er dabei verdiente, habe er vor allem für seine Familie ausgegeben, die er auch als Motiv für sein moralisch fragwürdiges Handeln anführt. Anlässlich eines solchen Kongresses in einem Hotel lernt er eine Frau kennen – Zacks nennt sie in seinem Heft Rachel, da er keine authentischen Namen niederschreibt –, und wie jede romantische Geschichte beginnt auch diese: „*Mon regard a croisé le sien.*" (WS 95, Hervh. i. Orig.) Rachel arbeitet für eine karitative Organisation und vertritt die Patient*inneninteressen. Sie kritisiert den Kardiologen auch offen für seine Lügen, seine Geldgier und den Feigenblatt-Status, den sein Renommee den Pharmakonzernen bietet. Gleichwohl entwickelt sich zwischen den beiden eine Beziehung, die deutlich über den Status einer nebensächlichen Affäre hinausgeht und den romantischen Höchstrelevanzanspruch aufweist: „*Du jour où je l'ai rencontré, ma vie a changé de couleur. Les repas n'avaient plus de goût. Les vêtements sont devenus inconfortables. Mon travail m'a pesé. Ma famille, encore plus. / Je me rendais compte, peu à peu, que je n'étais pas heureux. Tout me semblait futile, vide et dénué du sens.*" (WS 97, Hervh. i. Orig.) Wie seiner Familie, will der Kardiologe auch Rachel Geschenke machen, doch im Unterschied zu seiner Gattin und den Kindern lehnt sie sie entschieden ab, da sein Geld „*de l'argent volé, de l'argent sale*" sei: „*Elle ne voulait que moi, et tout que j'avais lui faisat horreur.*" (WS 97f., Hervh. i. Orig.) Getreu dem romantischen Liebesideal will sie *nur ihn*: Sie kann differenzieren zwischen dem, was er *ist* und dem, was er *tut und hat*, vermag als romantisch Liebende den eigentlichen, im Grunde anständigen Kern seines Wesens zu erkennen und zu lieben und davon zu unterscheiden, zu was er durch sein Verhalten und die Umstände wurde: ein käuflicher Pharma-Referent, der „*vendai*[*t*] [*s*]*on image et* [*s*]*on influece*" (WS 98, Hervh. i. Orig.). Hierfür fehlt der oberflächlichen Gattin nicht nur der Blick, sie gewinnt vielmehr Genuss daraus. Durch die ideologische Kluft in der Beurteilung seiner Tätigkeit kommt es zwischen Rachel und dem Kardiologen wiederholt zu Trennungsepisoden, doch ohne sie „*j'avais mal, elle me maquait*", und so kehrt er immer wieder zu ihr zurück (WS 98, Hervh. i. Orig.). Mehr und mehr erkennt er auch selbst die Zweifelhaftigkeit seines Tuns und wendet sich zunehmend von den Vorträgen und Artikeln sowie dem protzigen Lebensstil ab. Da er zugleich aber seiner Familie den gewohnten Standard bieten möchte – vornehmlich, um keinen Verdacht aufkommen zu lassen und seine Schuldgefühle zu kompensieren –, arbeitet er umso mehr in seinem Arztberuf, reibt sich dadurch aber immer stärker auf zwischen seinem alten Leben und demjenigen mit Rachel. Sie sieht sein Leiden, unterlässt es aber, sich dazu zu äußern, da er den Weg daraus

selbst finden solle. Doch auch sie empfindet die Situation als belastend, löst sich immer wieder für Phasen von ihm, kommt aber ebenfalls stets zurück, ganz dem Wesen der romantischen Liebe entsprechend: „*Elle avait besoin de moi autant que j'avais besoin d'elle.*" (WS 99, Hervh. i. Orig.)

Als ihre Beziehung bereits zwei Jahre Bestand hat, hat der Mann schon einen ganzen Monat lang nichts mehr von Rachel gehört. Ihn erreicht das Angebot, auf einer Kreuzfahrt sechs Tage lang für ein astronomisches Honorar in Dauerschleife seine Lobbyarbeit zu verrichten mit dem Ziel, die anwesenden Ärzt*innen von der angeblichen Wunderkraft eines neuen Medikaments zu überzeugen. Er weiß nicht, wie er handeln soll, und versucht – entgegen der Vereinbarung, ihr den erbetenen Abstand zu gewähren – Rachel zu erreichen. Vergeblich. Als er auch am Folgetag nichts von ihr hört, sagt er der Teilnahme an der Kreuzfahrt zu. Nur eine Stunde später beobachtet er im Krankenhaus eine Szene, in der ein irreversibel komatöser Patient von zwei Frauen besucht wird: Die Gattin, die bereits im Krankenzimmer steht, ist voller Vorwürfe; die andere Frau, die dazukommt und bei der es sich mutmaßlich um seine Geliebte handelt, ist voller Trauer und äußert im Weggehen den Satz: „*Ce n'est plus lui*". Dies öffnet dem Kardiologen die Augen: Er möchte nicht mehr zuwarten und sich zwischen zwei Leben zerreiben und seine Persönlichkeit verkaufen, bis es zu spät ist, und fasst daher den Entschluss, sein bisheriges Leben hinter sich zu lassen und „*d'aller retrouver Rachel, une fois pour toutes*" (WS 102, Hervh. i. Orig.). Daraufhin verlässt er das Spital, „*j'avais le cœur léger*", und rennt zur eben einfahrenden Metro, um zu Rachel zu gelangen – erleidet dabei aber den Herzinfarkt, der die Transplantation erforderlich macht. Im Spitalbett spricht er Rachel, als seine Gattin gerade nicht immer Zimmer ist, auf die Mailbox, berichtet vom Vorfall und beruhigt sie. Auch teilt er ihr mit, „*que dès que je serais debout j'irais vivre avec elle que j'en avais assez d'être coupé en deux*" (WS 103, Hervh. i. Orig.). Die ‚Hälftigkeit' des Individuums soll hier also ganz im romantischen Sinne dadurch geheilt werden, dass es zur wahren Geliebten findet, von der es als authentische Person geliebt und zur Ganzheit gerundet wird. Im Fall des Mannes qualifiziert sich Rachel als seine fehlende Hälfte, die *expressis verbis* nur ihn will, sein eigentliches Ich. Da er renommierter Kardiologe ist und von seinen Kolleg*innen behandelt wird, wird er zuoberst auf die Empfängerliste für ein Spenderherz gesetzt. Trotz seines schlechten Gewissens, nun doch noch einmal in hochproblematischer Weise seine Privilegien zu genießen, willigt er in die Transplantation ein, denn „*c'était aussi la seule solution. Ma seule chance de sortir de cette vie et de retrouver la femme que j'aimais*" (WS 103, Hervh. i. Orig.). Doch auch drei Tage nach dem Infarkt hat er nichts von Rachel gehört, und er stellt sich vor, wie sie ironisch sagt: „*Ton cœur a pris la décision pour toi.*" (WS 104, Hervh. i. Orig.) Er beschreibt die Qual des Wartens, währenddessen er jederzeit sterben könnte, aber auch die Angst,

womöglich jahrelang an ein künstliches Herz angeschlossen zu werden, und denkt daher mehrmals daran, sich zu töten. Er unterlässt es jedoch aus einem Grund: „*Mais je voulais revoir Rachel.*“ (WS 104, Hervh. i. Orig.) Der Liebende schöpft aus dem Wunsch, mit der Geliebten wiedervereint zu sein, die Kraft zum Weiterleben. Und tatsächlich teilt ihm sein Assistenzarzt wenige Tage später mit, dass ein passendes Spenderherz gefunden worden sei, ein Fußgänger sei von einem Auto überfahren worden. Die Erleichterung, die der Kardiologe empfindet, ist nicht dem Umstand seines voraussichtlichen Überlebens an sich geschuldet, sondern wiederum dem spezifischen Wunsch: „*Je me suis dit: avec un nouveau cœur, je pourrai partir à sa recherche.*“ Am Ende des Gesprächs lässt der Assistent ihn wissen, welch „chance insensé“ er gehabt habe: „*Vous faites un infarctus le matin en allant prendre le métro, el le soir, en sortant de la même station pour venir voir quelqu'un à l'hôpital, cette femme traverse la rue sans regarder. / – Quelle femme? / – Celle qui s'est fait renverser. Celle qui vous donne son cœur.*“ (WS 105f., Hervh. i. Orig.)

Hier ist der Bericht des Mannes zu Ende, und da Zacks im Roman anschließend mit seiner eigenen Lebensgeschichte fortfährt, erfahren wir das Angedeutete nicht mit Gewissheit, doch dürfte es sich bei der Frau um Rachel handeln – eine Volte, die das Liebestodmotiv auf die Spitze treibt. Wenn Zacks im weiteren Verlauf des Romans auf den Kardiologen referiert, bezeichnet er ihn jeweils als „l'homme au cœur brisé“ (WS 108, 122 u. 180). Dies ist freilich doppeldeutig, doch scheint der Mann sich nicht aufgrund des ‚gebrochenen Herzens' im medizinischen Sinn zu töten – i. e. wegen des Infarkts mit seinen Konsequenzen –, sondern er *stirbt seiner Geliebten nach*, deren Verlust ihm das Herz unheilbar gebrochen hat. Denn wir haben gesehen, dass Rachel Höchstrelevanz in seinem Leben besaß und er einzig wegen der erhofften Wiedervereinigung mit ihr überhaupt weiterleben wollte – ohne sie hat es für ihn keinen Wert. Der Liebestod wird dabei geradezu klassisch verhandelt: Es handelt sich um *eine im Leben unmögliche Liebe*, die den Tod geradezu folgerichtig nach sich zieht. Er entspricht dabei sogar in zentralen Aspekten demjenigen von Tristan und Isolde: Zunächst stehen sich der Pharmareferent „au cœur brisé“ und die karitativ tätige Rachel als ‚Feinde' gegenüber – wie der Engländer Tristan der Irin Isolde –, eine Konstellation, die jedoch bald von ihrer Liebe zumindest teilweise aufgelöst wird. Ihre Liebe wird durch eine chiastische Verklammerung als gegenseitige, unbedingte und romantische gestaltet – „*Elle avait besoin de moi autant que j'avais besoin d'elle.*“ (WS 99, Hervh. i. Orig.)[5] Dieser Chiasmus ruft noch einmal stärker die hochmittelalterliche Gestaltung der Verbundenheit

5 Bei ihrem Kennenlernen findet nicht die rhetorische Figur der Kreuzung, aber das entsprechende Verb Einsatz: „*Mon regard a croisé le sein.*“ „*Vous allez peut-être croiser de la femme de votre vie.*“ (WS 95, Hervh. i. Orig.).

von Tristan und Isolde auf, wie sie sich besonders prägnant in Marie de Frances Lai *Chievrefoil* findet: „‚Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus!'" (V 77f.)[6] Doch so, wie Isolde an ihren Gatten Marke gebunden ist, ist es der Mann „au cœur brisé" an seine Frau, und wie das paradigmatische Liebespaar leben er und Rachel ihre Beziehung im Versteckten, als Ehebruch. Dabei ist die Verbindung stets gekennzeichnet durch gleichzeitige Anziehung und Abstoßung, die der Kardiologe wie folgt beschreibt: „*Je ne comprenais pas qu'elle me veuille et me rejette, presque en même temps.*" (WS 98, Hervh. i. Orig.) Genauso mächtig sind in Tristan und Isoldes Fall „the centripetal and centrifugal forces of their love, which bind them together as strongly as they drive them apart".[7] Dies bewirkt bei Winckler eine Verkettung unglücklicher Umstände, die ihre Liebe genau in dem Moment, in dem sie sich zu realisieren scheint, endgültig unmöglich macht – wie schon bei Tristan und Isolde. Die heilkundige Isolde ist mit dem Schiff auf dem Weg zum schwerverwundet wartenden Tristan, die Liebe steht kurz vor der Erfüllung. Doch weil die andere Isolde – Isolde Weißhand, die Tristan nach erzwungener Trennung seiner geliebten Isolde heiratete – ihn glauben lässt, *seine* Isolde sei nicht auf dem Schiff, stirbt der vermeintlich Verlassene.[8] Isolde gelangt wegen ungünstiger Windbedingungen zu spät an Land, findet nur noch den toten Tristan vor, weshalb sie sich an seiner Seite das Leben nimmt. Auch bei Winckler ist der Liebestod die Folge eines Zuspätkommens: Rachel wartet lange, dass der „homme au cœur brisé" zu ihr kommen würde, doch weil er so lange zaudert und sich zwischen zwei Leben aufreibt, erleidet er den Herzinfarkt, und zwar genau in dem Moment, in dem er auf dem Weg zu ihr ist und sich die Liebe zu erfüllen scheint. Noch ist sie nicht gänzlich unmöglich, und tatsächlich macht Rachel sich noch am selben Abend auf den Weg zu ihm, doch führt gerade dies zum zweiten Unglücksfall, der die Liebe nun endgültig unmöglich macht: zu ihrem Tod. Und dies wiederum zieht den Suizid des „homme au cœur brisé" nach sich, der nicht alleine leben will, wie

6 Marie de France, Chievrefoil, 153. Die neufranzösische Übersetzung der beiden Verse lautet: „‚Belle amie, ainsi en est-il de nous: / ni vous sans moi, ni moi sans vous!'" Marie de France, Le Chèvrefeuille, 135.

7 Bruckner, Tristan, 98f.

8 Eine mögliche Lesart von Wincklers Text ist jene, dass die Gattin des Kardioligen Rachel überfährt. Als er sich im Büro bereitmacht, um endgültig zu Rachel zu gehen, fällt ihm der Autoschlüssel aus der Jackentasche. Er hebt ihn auf und legt ihn auf den Schreibtisch. Direkt anschließend verlässt er das Spital, geht über die Straße, auf der Rachel am selben Abend überfahren wird, und hat den Infarkt (vgl. WS 102). Dass die Szene mit dem Autoschlüssel direkt davor eigens beschrieben wird, legt zumindest nahe, seine Gattin hätte von der Affäre gewusst und im Wissen darum, dass Rachel ihn besuchen würde, die Schlüsse genommen, vor dem Spital im Auto gewartet und sie totgefahren.

auch Isolde sich an der Seite des leblosen Tristan tötet. Das Liebestodmotiv wird bei Winckler dabei so sehr auf die Spitze getrieben, dass es nun *gerade der Tod* der Geliebten ist, der *das Überleben* des Liebenden ermöglichen würde – romantisch übercodiert würde ihr Herz an die Stelle des seinen treten. Doch der wahrhaft Liebende kann und will den Tod der Geliebten nicht überleben, erst recht nicht *durch* diesen – und so lehnt der „homme au cœur brisé" die Transplantation ab und stirbt ihr nach. Die Alternativlosigkeit erkennt auch der Sterbehelfer Zacks: „J'avais lu dans ses yeux, quand il m'avait exprimé son souhait, qu'il ne fuyait pas la greffe, ni l'hôpital. Il fuyait sa vie. Et il n'avait pas d'autre issue." (WS 89) Zum Sterben geht er schließlich in eben jenes Hotel, in dem er Rachel kennengelernt hat – „*Cet hôtel-ci*", wie er Zacks mitteilt (WS 94, Hervh. i. Orig.) –, der Ort der ersten Begegnung wird zum Ort des Todes.

Doch es gibt noch eine andere Lesart des Motivs. Auch in dieser Deutung stirbt der Mann der toten Geliebten nach, doch das Dilemma der im Leben unmöglichen Liebe findet sich an anderer Stelle, tiefer in ihrer Geschichte: Wie der Kardiologe selbst sagt, bestand die einzige Möglichkeit, mit Sicherheit zu überleben und mit der Liebe seines Lebens wiedervereint zu werden, darin, abermals seine Privilegien in empörender Weise auszunutzen und demjenigen Menschen das Spenderherz wegzunehmen, der als oberster auf der Liste eigentlich Anspruch darauf hätte. Dies würde jedoch bedeuten, dass er abermals als derjenige agiert, der Rachel „*horreur*" einflößt (WS 97, Hervh. i. Orig.) – was er aber in Kauf zu nehmen bereit ist. Rachel ihrerseits dürfte sich, nachdem sie seine Sprachnachricht aus dem Spital erhalten hatte, darüber im Klaren gewesen sein, dass dieser Weg der einzige Weg für sein Überleben ist und er ihn – so legen es seine Worte, er sei nur „*coincé à l'hôpital pour un moment*", nahe (WS 103, Hervh. i. Orig.) – auch gehen würde. Doch wie kann sie das wollen? Inhalt ihres Lebens und ihres Wesens ist das karitative Engagement, sie vertritt die Patient*inneninteressen gegenüber mächtigen Konzernen, und so dürfte es ihrem moralischen Empfinden zutiefst widerstreben, dank eines durch Macht und Privilegien angeeigneten Herzens, dessen unrechtmäßige Transplantation womöglich den Tod einer Drittperson nach sich zieht, mit dem Geliebten wiedervereinigt zu werden. Ihr Dilemma besteht darin, dass sie einerseits nicht möchte, dass der Kardiologe auf diesem Weg überlebt, da sie ihn dadurch nicht als ihren Partner akzeptieren könnte und ihre Liebe folglich unmöglich würde, gleichzeitig erscheint es ihr aber unmöglich, ohne ihn zu leben: „*Elle avait besoin de moi autant que j'avais besoin d'elle.*" (WS 99, Hervh. i. Orig.) Wie aber kann sie den Mann, den sie liebt, davor bewahren, diesen existenziellen *horreur* zu begehen, ein fremdes Herz zu stehlen, erst recht um ihretwillen, die nicht einmal sein Geld wollte, das sie als *de l'argent volé, de l'argent sale* betrachtete? Die Antwort: Sie stirbt einen

Liebestod. Denn wie gesehen ist sie „*celle qui vous donne son cœur*“ (WS 106). In dieser Lesart ist sie keineswegs ein zufälliges Verkehrsopfer,[9] sondern *sie gibt ihm ihr Herz*, und zwar, wie es in der Formulierung steckt, nicht nur buchstäblich, sondern intendiert und ganz bewusst. Rachel ist nicht noch am selben Abend zum Spital gefahren, um dem Mann gute Besserung zu wünschen, sondern um in unmittelbarer Nähe des Spitals zu sterben – sie ging bewusst *sans regarder* über die Straße, um sicherzustellen, dass es *ihr* Herz ist, das ihm als erstes zur Transplantation zur Verfügung steht. Denn sie weiß, es ist das einzige, das er ablehnen und nicht stehlen wird, da er sie nicht überleben wollen würde. Wenn schon Zacks erkennt, dass *il n'avait pas d'autre issue* als den Tod, um wie viel klarer erkennt es die romantisch Liebende? Und so lässt sich das ‚geschenkte Herz' auch metaphorisch als Liebesbeweis lesen, den sie ihm zuteilwerden lässt: Sie erkennt, dass ihre Liebe im Leben unmöglich ist. Durch die Hingabe ihres Lebens und liebenden Herzens möchte sie den Mann nicht vor dem Tod retten, sondern diesen im Gegenteil gerade bewirken, um ihn vor dem existenziellen Fehler zu bewahren.

Das Liebestodmotiv wird in der Geschichte des „homme au cœur brisé“ ambivalent verhandelt. In der offensichtlicheren Lesart lässt es sich affirmativ lesen: Der Mann, der in den vorangehenden zwei Jahren seine wahre Liebe gefunden und erkannt hat, dass sein Leben nur Sinn hat, wenn er es mit ihr zusammen verbringt, kann den Tod der Geliebten unmöglich überleben, erst recht nicht *durch* ihn weiterleben. Vor dem Hintergrund des Liebestodmotivs werden die Lesenden für sein Nachsterben Verständnis haben. Angesichts der tragischen Verkettung unglücklicher Umstände, die so kurz vor der Vereinigung der füreinander Bestimmten ihren Tod herbeiführen, dürfte ihm darüber hinaus das Mitgefühl der Lesenden sicher sein. Doch gibt es eben auch Brüche, und gerade die ironische übercodierte Zuspitzung des Motivs unterminiert eine rein affirmative Lesart. In der zweiten Deutungsweise lässt sich das tragische Ende der Hybris des Mannes zuschreiben: Er hielt sich zu lange für mächtig genug, zwei Leben zu führen und sich über ethische Grundsätze hinwegzusetzen, womit er die Verkettung der Unglücksfälle in Gang setzte. In einem letzten Akt der Anmaßung und des Machtmissbrauchs wollte er gar einem Menschen das Herz stehlen, was in dieser Lesart zu Rachels Selbstopferung und dem Untergang der Liebenden führt. Ihr Tod ist also nicht einfach ein Sterben aus hehrer Liebe, sondern Konsequenz seines schuldhaften Handelns. Wincklers Geschichte ist damit so ambivalent wie diejenige von Tristan und Isolde, die seit jeher eine gespaltene Deutung erfuhr, etwa in der

9 Oder, in der sicherlich etwas gewagteren Lesart, das gezielte Opfer der Ehefrau des Kardiologen.

Bearbeitung des Thomas': „It sets in motion channels of positive and negative fascination", was zu zwiespältigen Deutungen führt, ob das Sterben „transforms fatal love into a sublime religion of love or […] warns us against the bankruptcy of a love linked to death […]: Is it a success or a failure, endorsement of a union that transcends the boundaries of death or condemnation of a love that kills without redemption?"[10] Auch der Tod von Wincklers Liebenden ist je nach Lesart Gutheißung oder Verdammung.

Inwiefern aber fügt sich der Liebestod in die Sterbehilfethematik ein, die den Roman als Ganzes beschäftigt? Wie wir erfahren, hilft Zacks ausschließlich solchen Menschen beim Suizid, die leiden und ihrem Leiden ein selbstbestimmtes Ende setzen wollen. Im Fall des „homme au cœur brisé" ist nicht eindeutig geklärt, weshalb er dem Suizidwunsch entspricht: Tut er es wegen des ‚gebrochenen Herzens' im medizinischen Sinn, da er angesichts der Schwere des Infarkts kaum von einem Überleben des Mannes ausgehen kann, wenn dieser auf ein reguläres Spenderherz wartet, sodass die Suizidassistenz weiteres *physisches* Leid vermeiden soll? Oder leistet er ihm Sterbehilfe wegen des metaphorisch ‚gebrochenen Herzens', da er durch die Geschichte des Kardiologen die Tragweite des *existenziellen* Leidens erfasst und als legitimen Grund für eine Suizidbegleitung anerkennt? Der Liebesaspekt ist in der Geschichte zu dominant vertreten und die metaphorische Lesart des „cœur brisé" zu offensichtlich, als dass das existenzielle Leiden von den Lesenden nicht als primäres Suizidmotiv identifiziert werden dürfte, wodurch der medizinische Aspekt in den Hintergrund rückt. Die ironische Überspitztheit des Liebestodmotivs, die der Geschichte einen eigenwilligen Status innerhalb des Romanganzen verleiht, kann rezipierendenseitig zwar eine ethische Auseinandersetzung mit der Frage unterminieren, ob ein existenzielles Leiden als eigene Kategorie eines unerträglichen Leidens zu einer Sterbehilfeleistung berechtigen soll. Auf der anderen Seite kann das Motiv im Rezeptionsakt aber auch affirmativ aufgerufen werden und dadurch geeignet sein, die Brüche zu kitten und in den Lesenden eine Haltung zu evozieren, in der das existenzielle Leiden des Kardiologen als gravierend erkannt und als legitimer Grund für eine Suizidassistenz betrachtet wird. Dies liegt umso näher angesichts des insgesamt geradezu pamphletartig-sterbehilfebefürwortenden Charakters des Romans sowie des Umstands, dass wir in Zacks einen überaus empathischen und gewissenhaften Typus des Sterbehelfers vor uns haben, in den wir das Vertrauen setzen, nicht nur zum Wohl der Patient*innen zu handeln, sondern auch in ethisch umsichtiger Weise. Sollte daher tatsächlich, wie der Roman

10 Bruckner, Tristan, 95f.

nahelegt, das *existenzielle* Leiden Grund für die Suizidassistenz für den Kardioligen sein, sind wir Zacks durchaus zu unterstellen bereit, er habe sich von der Schwere seines Leidens überzeugt und sei zum Schluss gekommen, dass es in der gegebenen Situation keinen anderen Weg zu dessen Beendigung gibt. Dafür lässt sich auch eine Stelle aus dem ersten Teil des Romans heranziehen. Zacks berichtet hier von seiner Arbeit auf der Schmerzstation eines Krankenhauses, wo er gelernt habe, „à apaiser la douleur des autres" (WS 42). Dabei reflektiert er verschiedene Formen des Leidens als Sterbemotiv: „On disait: ‚Celle ou celui qui ne souffre ni physiquement ni moralement[11] ne demande pas à mourir.' C'est vrai, la plupart du temps." (WS 50) Denn er habe stets versucht, für die Kranken da zu sein und palliativmedizinisch sowohl körperliche als auch seelische Schmerzen zu lindern, aber:

> Parfois, la douleur n'habite ni le corps ni la pensée. Ce n'est exactement une douleur, mais le vide laissé par un morceau de soi arraché à l'emporte-pièce. Une absence, insondable, impossible à combler. Un manque.
> C'est ce qu'on ressent lorsqu'on passe toutes ses journées sans personne à qui parler, sans personne qui s'approche et se penche et met ses bras autour de vos épaules pendant que vous lisez assis dans le canapé, sans une main à effleurer lorsqu'elle ne fait que passer, sans une sourire à donner ou saisir.
> L'absence de l'autre est un enfer aussi.
> Ce n'est ni la douleur, ni la dépression, ni la solitude.
> C'est un sentiment plus pénible encore. Celui d'en avoir assez. Être las d'être là. (WS 51)

Zacks entwirft das Leiden am ‚Fehlen des*der anderen' als eigene Erfahrungsqualität, die sich von körperlichen oder psychischen Leiden unterscheidet. Überdeutlich kommt darin das reine existenzielle Leiden zum Ausdruck, wie es auch die Genfer Studie definiert, in der es ebenfalls von anderen Formen des Schmerzes, von Depression und Einsamkeit unterschieden und als die Einsicht beschrieben wird, dass das eigene Leben keinen Sinn hat. Die irreversible Abwesenheit des*der einzigartigen Geliebten kann eine Leere hinterlassen, die „impossible à combler" ist (WS 51) – und ganz ähnlich wird bereits an einer früheren Stelle über die lebenssatte Mutter des Erzählers gesagt: „Elle souffrait […] de tristesse d'être veuve depuis aussi longtemps. Tous ses beaux souvenirs ne parvenaient pas à consoler de ça." (WS 26) Zacks legt das existenzielle Leiden am Verlust des*der Geliebten als nachvollziehbare Ursache für

11 Hier freilich nicht mit der deutschen Entsprechung ‚moralisch' zu übersetzen, sondern als Synonym zu ‚psychiquement'.

ein Sterbeverlangen dar, sodass sich die beiden soeben zitierten Romanstellen affirmativ auf den Sterbewunsch des „homme au cœur brisé" beziehen lassen. Gerade das Bild der Hölle, mit dem Zacks im zuletzt eingerückten Zitat die Unerträglichkeit des existenziellen Leidens markiert, ist ein Hinweis darauf, dass er das Leiden des Mannes tatsächlich als gravierend erachtete und ihm deswegen Sterbehilfe leistete. Die Höllen-Metapher ist eine traditionsreiche und gerade auch im künstlerischen Alters- und Sterbehilfediskurs virulent. Hier dient sie häufig eben nicht nur der Kennzeichnung *physischer* Leiden – etwa in Frischs *Jürg Reinhart*, wo die Sterbehilfe eine Befreiung aus der „Hölle von Qualen" verspricht (FJ 346) –, sondern wiederholt auch als Bild für das *existenzielle* Leiden, wie in Jacques Brels Chanson *Les vieux*: „Ils se tiennent la main, ils ont peur de se perdre et se perdent pourtant / [...] celui des deux qui reste se retrouve en enfer." Und auch Martin Walser zitiert in seinem Sterbehilfe-Pamphlet *Wem gehören wir eigentlich?* wie gezeigt eine Stelle aus seinem Roman *Ein liebender Mann*, mit der er dem Gefühl der Einsamkeit Nachdruck verleiht – „Es gibt das Paradies. Zwei füreinander. Es gibt die Hölle. Einer fehlt." –, um den Suizid in entsprechenden Situationen zu rechtfertigen: „Jetzt frage ich: Warum darf, wer übrig bleibt, nicht sagen: So will ich nicht leben? Warum muss diese Trennung ertragen werden? Warum dieser Schmerz? Diese Sehnsucht, die aus tausend Anlässen wieder und wieder erwacht! Warum darf, wer übrig bleibt, nicht sagen: Nein, danke."[12] Zu diesem Schluss könnte auch Zacks durch die Geschichte des „homme au cœur brisé" gekommen sein. Und schließlich weht auch in seiner eigenen Liebesgeschichte, die im letzten Drittel des Romans verhandelt wird, ein Hauch von Liebestod. Er steht wie eingangs gezeigt selbst unmittelbar vor dem Tod und sagt zum Sterbehelfer, der sich in einer letzten Volte des Romans als gemeinsamer Sohn von Zacks und seiner verstorbenen Liebe Nora entpuppt: „je sais que vient l'heure de retrouver Nora ..." (WS 121)

5.1.3 *Fazit*

Durch die Verlegung des Geschehens in die Zukunft liest sich Martin Wincklers *En souvenir d'André* als Pamphlet für eine liberalere Sterbehilferegelung in Frankreich, in deren Zentrum – gerade in Differenz zu den kritisierten realweltlichen Zuständen im Medizinsystem – die Selbstbestimmung der Patient*innen am Lebensende sowie das therapeutische Ziel der Leidensvermeidung stehen. Palliativmedizin und lebensverkürzende Maßnahmen werden dabei nicht, wie im französischen Diskurs häufig zu beobachten, als

12 Walser, Plädoyer, 126.

Gegensätze dargestellt, sondern komplementär gedacht. Mit der staatlichen Organisation der Suizidhilfe sowie den zu erfüllenden ethischen Sorgfaltskriterien, die durch Zacks umsichtiges Agieren vorgeführt werden, gibt der Roman dabei ein konkretes Modell zur Umsetzung vor. Und indem er das Leiden am Verlust des geliebten Menschen als eigene, unerträgliche Leidenskategorie etabliert, lässt sich auch das existenzielle Leiden am Verlust des*der Geliebten als legitimer Grund für die Inanspruchnahme einer Suizidassistenz verstehen. Die Brüche in der Darstellung des Liebestodmotivs, die sich einer rein affirmativen Lesart potenziell versperren, könnten aber zugleich als mahnender Hinweis gelesen werden, dass bei der Prüfung eines entsprechenden Sterbeverlangens mit besonderer Sorgfalt zu verfahren und eine rein romantisierende Vorstellung eines Sterbens ‚aus Liebe' nicht angezeigt ist.

5.2 Aus dem Leben gefallen: *Die letzte Reise* (2016) von Florian Baxmeyer und Thorsten Näter

5.2.1 *Gesamtanlage des Films*

Der Fernsehfilm *Die letzte Reise* (2016)[13] von Florian Baxmeyer (Regie) und Thorsten Näter (Drehbuch) erzählt die Geschichte der 76-jährigen pensionierten Lehrerin Katharina Krohn (Christiane Hörbiger), die sich mithilfe der fiktiven Zürcher Sterbehilfeorganisation Consisto das Leben nehmen möchte. Ihre Tochter Heike (Suzanne von Borsody) versucht dies – und darin besteht der handlungstreibende Konflikt – auf juristischem Weg zu verhindern. Der zentrale Konflikt des Dramas ist also ein äußerer, kein innerer, denn Katharina ist zu jeder Zeit des Films fest von ihrem Vorhaben überzeugt. Die Basiserzählung steigt *in medias res* ein, die erste Einstellung zeigt Katharina, wie sie am Hamburger Hauptbahnhof aus einem Auto steigt – sie ist, wie wir später erkennen, unterwegs nach Zürich, um sich mit dem Arzt Jean Jovet (Burghart Klaußner) zu treffen, der mit ihr eines der beiden obligatorischen Gespräche zur Prüfung der Zulässigkeit ihres Sterbewunsches führen wird. Der größte Teil der ersten Szene, die die Exposition bildet,[14] zeigt Katharinas Fußweg zum Zug, während

13 *Die letzte Reise*: Deutschland 2016, Florian Baxmeyer (Regie) und Thorsten Näter (Drehbuch), 89 min., im Text zitiert mit Abkürzung BR und Zeitangabe in Klammern. Die Transkribierung der Figurenrede stammt von mir, die in den Zitaten kursivierten Wörter stellen die Emphase in der gesprochenen Sprache dar. Die in eckige Klammern gesetzten kursivierten Anmerkungen dienen der Veranschaulichung relevanter nonverbaler Elemente.

14 Vieles erfahren die Zuschauer*innen darin nur andeutungsweise, die umfassende Kenntnis der Sachlage erfolgt erst in den folgenden Szenen durch eine „verzögerte Informationsvergabe" (Hickethier, Filmanalyse, 120).

ihre Stimme aus dem Off als innerer Monolog die Unerträglichkeit ihres Lebens darlegt. Auch der zentrale Konflikt ist andeutungsweise in die Exposition eingearbeitet, indem sie zwischendurch anhand von Einstellungswechseln zeigt, wie Katharinas Töchter Heike und Maren (Nina Kronjäger) ihr zum Bahnhof nacheilen, die Abfahrt des Zugs jedoch verpassen. Das Ende der Szene zeigt Katharina in Großaufnahme im fahrenden Zug, der Gebrauch einer Sauerstoffmaske offenbart eine Dysfunktion ihrer Lunge, ein gelöstes Lächeln direkt vor dem Schnitt ihre Erleichterung (BR 00:00:14–00:02:39). Anschließend folgt als zweite Szene eine Rückblende. Sie zeigt Katharina mutmaßlich nur wenige Tage zuvor bei sich zu Hause, und wir erleben mit, wie sie körperlich sichtlich eingeschränkt ist und am Ende der Szene stürzt (BR 00:02:40–00:09:01) – wir kommen darauf zurück. In der dritten Szene ist Heike bei Katharina zu Hause und rät ihr zu einem Pflegeheim. Dabei findet sie in der Post ihrer Mutter ein Schreiben von Consisto – ein Wendepunkt und Auslöser des Konflikts, wie sich allerdings erst später herausstellen wird. Denn Katharina verschweigt Heike, worum es sich beim Verein Consisto handelt, auch die Zuschauer*innen erfahren es zu diesem Zeitpunkt noch nicht (BR 00:09:02–00:11:04). Heikes Nachforschungen ergeben, dass es sich um einen Sterbehilfeverein handelt, wodurch sie auch vom Suizidvorhaben ihrer Mutter erfährt. Heike ist damit nicht einverstanden, genauso wenig wie ihre Schwester Maren, wie sie Katharina anlässlich einer für sie organisierten Geburtstagsfeier mitteilen – sodass auch die Zuschauer*innen von ihrem Sterbevorhaben erfahren (BR 00:13:51–00:17:27). Während sich Katharina in Zürich beim Arzt Jovet aufhält (BR 00:22:42–00:27:01)[15] – hier erreicht die Handlung also wieder den Punkt der filmischen Gegenwart[16] –, leitet Heike beim Familiengericht ein Verfahren ein, mit dem ihre Mutter entmündigt und ein Betreuer für sie eingesetzt werden soll (u. a. BR 00:27:02–00:28:50 u. 00:42:54–00:43:31). Das Hindernis für die Protagonistin und damit der zentrale Konflikt werden konkret, denn eine Entmündigung würde es Katharina unmöglich machen, selbst über ihr Leben zu entscheiden. Nach ihrer Rückkehr nach Hamburg erfährt sie vom Entmündigungsantrag, der Konflikt zwischen ihr und Heike spitzt sich zu. Tochter Maren aber schlägt sich im juristischen Verfahren auf Katharinas Seite. Sie ist Anwältin und erklärt sich trotz ihrer Ablehnung des Sterbevorhabens dazu bereit, ihre Mutter zu vertreten: Sie hält sie weder für psychisch noch kognitiv beeinträchtigt und findet es falsch, ihr auf diese Weise die Ausübung ihres freien Willens zu nehmen (BR 47:04:00–00:58:47). In der Gerichtsverhandlung (BR 01:02:12–01:13:27) positioniert sich zwar auch der Richter (Patrick Heyn)

15 Die weiteren Szenen folgen: BR 00:28:50–00:33:33; 00:34:21–00:42:53; 00:43:31–00:47:03.

16 Dies wird durch die Wiederholung der ‚Verfolgungsszene' und Katharinas Abfahrt markiert (BR 00:21:10–00:22:42).

gegen Katharinas Sterbewunsch und er ist sich bewusst, dass seine Weigerung, ihre verminderte Urteilsfähigkeit anzuerkennen, zu ihrem Suizid führen wird. Wie Maren sieht aber auch er keine juristische Grundlage, Heikes Ersuchen zu entsprechen, da Katharina – wie er in seiner Urteilsverkündung darlegt – „nicht psychisch krank" und damit „in der Lage" sei, „einen freien Willen zu bilden und diesen auch kundzutun" (BR 01:12:49–01:13:27). Die Gerichtsszene bildet den Auftakt des dreiteiligen dramaturgischen Höhepunkts, durch den der Konflikt „einer Lösung zugeführt" und „die Geschichte zu einem Schluss" gebracht wird: Die Gerichtsverhandlung bildet nämlich den *inhaltlichen* Höhepunkt, „auf dem die antagonistischen Positionen zu einem Austrag kommen und der zumeist auch einen kognitiven Höhepunkt darstellt". Das Urteil bildet dabei die Peripetie, also den Wendepunkt, der das von den Zuschauer*innen erwartbare Ende maßgeblich beeinflusst – i. e. die Durchführung der titelgebenden ‚letzten Reise'. Tatsächlich fährt Katharina am Ende des Films nach Zürich und bewirkt so den kausalen und emotionalen Höhepunkt: Der *emotionale* – gekennzeichnet durch die „stärkste[…] Intensität der evozierten Gefühlswelt" der Rezipierenden – besteht in der zweitletzten Szene, die die Töchter, die ihre Mutter eigentlich hätten zum Bahnhof bringen wollen, im bereits verlassenen Elternhaus zeigt. Eine Nachricht auf einem Diktiergerät sowie ein mit ihren Händen für die Töchter gemaltes Bild (BR 01:16:51–01:17:26) sind die letzten Botschaften ihrer Mutter an die beiden. In der Sprachnachricht, die zunächst im On-Ton vom Band gespielt, dann vor allem aber durch Katharinas Off-Stimme vermittelt wird, verabschiedet sich die Mutter, die zwischendurch in kurzen Einstellungen in Zürich gezeigt wird, von ihnen (BR 01:23:03–01:26:42). Durch eine Überblendung geht die Szene mit den Töchtern in die Schlussszene des TV-Dramas über, die den *kausalen* Höhepunkt bildet, i. e. das „Ergebnis einer Ereignisfolge, die dadurch abgeschlossen wird"[17]: Katharina entsteigt gemeinsam mit dem Arzt Jovet einem Auto, es wird nahegelegt, dass sie an dem Ort angelangt sind, an dem er ihr beim Suizid assistieren wird (BR 01:26:42–01:27:24).

5.2.2 *Aus dem Leben gefallen: Das Motiv des Nachsterbens*

Katharinas Sterbewunsch ist zum einen durch erkennbare körperliche Leiden motiviert. Sie macht im Verlauf des Films häufig Gebrauch von einer Sauerstoffmaske (u. a. BR 00:02:10–00:02:26), was eine chronische Lungenerkrankung offenbart, zudem leidet sie unter einer schweren Arthrose. Die Konsequenzen, die Letztere hat, gehen aber weit über die physischen Schmerzen hinaus,

17 Hickethier, Filmanalyse, 121.

indem sie ihr das Zeichnen und Malen unmöglich macht – wiederholt fällt ihr beim Versuch der Pinsel aus der Hand (BR 00:57:27, 00:59:29 u. 01:16:44) – und sie damit der „Fähigkeit" beraubt, „die sie am schmerzlichsten vermisst", wie Tochter Maren bei Gericht sagt. Durch die Arthrose kommt Katharina eine für ihre Identität zentrale Ausdrucksform abhanden, sodass ihr körperliches Leiden auch ein existenzielles bewirkt. Die Arthrose, so erfahren wir weiter, sei gar sogar so sehr fortgeschritten, dass Katharina noch nicht einmal mehr „ihren Namen" schreiben könne – was diesen Identitätsbruch nochmals subtil unterstreicht (BR 01:05:26–01:05:57). Zum anderen motiviert sich der Sterbewunsch durch ihre strikte Ablehnung eines Lebensendes im Pflegeheim, zu dem Heike sie wegen ihrer körperlichen Einschränkungen bereits vor ihrer Kenntnis des Sterbewunsches drängt: „Mich kriegst du nicht in diese Kindertagesstätte für infantile Greise." (BR 00:09:19–00:09:47) Und schließlich ist es ihr ein zentrales Anliegen, am Lebensende nicht gleichsam dahinvegetieren zu müssen, sondern mit „klare[m] Verstand" zu sterben – „das letzte, was ich noch habe". (BR 00:15:01–00:17:27)

Katharinas Suizidvorhaben ist also durch unterschiedliche Faktoren motiviert, die auch in der realen Lebenswelt häufig für Sterbewünsche ursächlich sind. Doch der Hauptgrund, so möchte ich argumentieren, ist ein anderer: der Tod ihres Mannes. Zunächst erfahren wir davon andeutungsweise in der Exposition, wenn Katharinas innerer Monolog aus dem Off die Unerträglichkeit ihres Lebens darlegt: „Ich *hatte* ein Leben, und es war schön. Aber es ist vorbei. Dieses Leben ödet mich an und quält mich." Grausam langsam, so fährt sie in einem Ton der Empörung fort, vergehe die Zeit, und „nur ich weiß, wie das ist, wie sich das anfühlt. Ich bin einfach müde […]. Ich hatte einen Mann, den ich geliebt habe, einen Beruf, den ich geliebt habe, und zwei wunderbare Töchter. Was jetzt noch kommt, ich weiß es nicht. Es interessiert mich auch nicht. Es hat für mich keinen Wert." (BR 00:00:17–00:01:00 u. 00:01:16–00:01:28) In Katharinas eigenen Worten, denen wir später in Dialogen mit anderen Figuren im On-Ton leicht variiert wiederbegegnen,[18] erfahren wir also von ihrem existenziellen Leiden – ausgelöst durch einen von ihr wahrgenommenen Bruch, der ihr Leben in ein *eigentliches und schönes* sowie ein *uneigentliches und unerträgliches* teilt, wobei das erste unerbittlich und unwiederbringlich durch das zweite abgelöst wurde, wie die gesprochene Emphase auf dem ersten Verb des Films markiert: ‚*hatte*'. Und dieses verlorene Leben war u. a.

18 An ihrer Geburtstagsfeier erklärt sie den Töchtern ihre Suizidmotivation wie folgt: „Ich bin einfach müde. Ich hab ein so schönes, erfülltes Leben gehabt, aber das ist vorbei, schon lange. Was jetzt noch kommt, ich weiß es nicht, es interessiert mich auch nicht, es hat für mich auch keinen Wert." (BR 00:15:25–00:15:40).

gekennzeichnet durch die Anwesenheit eines ‚geliebten Mannes'. Die entsprechende Passage begegnet uns anlässlich ihres Erstgesprächs mit dem Zürcher Arzt Jovet in variierter Form wieder, wenn sie ihm ihre Suizidmotivation darlegt. Katharinas Bitte um assistierten Suizid ist für ihn offenbar besonders begründungspflichtig, da ein unheilbares körperliches Leiden fehlt. Wie er ihr erklärt, würden die „meisten Menschen", die sich an den Verein wenden, „an einer tödlichen Krankheit [leiden]" und „sich vor dem [fürchten], was auf sie zukommt". Weiter gibt er ihr zu bedenken: „Viele entscheiden sich *für* das Leben nach der Beratung". Doch für Katharina liegt offenbar genau darin der entscheidende Unterschied zu ihrer eigenen Situation, denn in ihrer Replik weist sie darauf hin, dass es bei diesen Menschen „um einen Monat, vielleicht ein Jahr" gehe: „Bei mir sieht es anders aus. Mit Hilfe der Medizin kann ich vielleicht noch zwanzig Jahre dieses [*lacht verächtlich*] Leben führen, in dem Wissen, dass es nicht besser wird, nur schlimmer. Und das will ich nicht." Sie erklärt dies zunächst mit ihrem zunehmend verfallenden Körper, spricht dann aber eine Variation der Worte, die wir bereits in ihrem inneren Monolog gehört haben:

> Die Wahrheit ist, dass ich ein wunderbares Leben hatte. Ich hatte einen Mann, den ich geliebt habe, ich hatte einen Beruf, den ich geliebt habe, ich hatte Kinder, die mich gebraucht haben, und die mein Mann und ich glaube ich ganz gut hingekriegt haben. Natürlich fühlen sie sich verpflichtet, sich um mich zu kümmern, aber sie können nicht mehr wirklich was mit mir anfangen. Wie sollten sie auch, ich kann ja selbst nichts mehr mit mir anfangen. (BR 00:26:19–00:26:49)

Wieder also erfolgt der Verweis auf den Bruch in ihrem Leben, der das gegenwärtige inhaltsleer und die Aussicht auf das, was noch kommt, in der zuvor geschilderten Weise unerträglich erscheinen lässt, wobei die einleitende Formel *Die Wahrheit ist …* nahelegt, dass ihre Sterbemotivation hauptsächlich darin begründet liegt. Katharinas psycho-emotionales Erleben entspricht genau der Definition des existenziellen Leidens, wie Pierre Beck es bei der 86-jährigen Frau ortete, die ihren Mann nicht überleben wollte und der er daher beim Suizid assistierte: „un désespoir profond de voir sa vie se prolonger indéfiniment, sans but".[19] Auch in Katharinas Fall dürfte in erster Linie der Verlust ihres Mannes dazu geführt haben, dass sie ein Weiterleben als nicht mehr sinnhaft erachtet, nennt sie ihn doch in der zuvor zitierten anaphorischen Aufzählung an erster Stelle. Weder hier noch zu einem anderen Zeitpunkt im Film benennt Katharina den Verlust ihres Mannes aber explizit als *das* ausschlaggebende Element ihrer Suizidmotivation. Dass Jovet ihn aber als genau

19 O. A., Interview de Pierre Beck.

das erkennt, offenbaren die weiteren Ereignisse während Katharinas Schweizaufenthalt. Jovet versucht nämlich, ihr neue Lebensperspektiven aufzuzeigen. Zunächst bei einem selbstgekochten Abendessen. Ausgehend von einer Lobpreisung sinnlicher Genüsse äußert er sich zur „Lebensqualität", die „ja nicht einfach nur so [existiert]. Der Wert, den die Dinge für uns haben, den geben wir ihnen ja selber". Daher sollte Katharinas Entscheidung zum Suizid

> nur damit etwas zu tun haben, dass Sie das, was Ihnen vom Leben noch bleibt, nicht ertragen und loslassen wollen. […] Und wenn ich mir vorstelle, was für wunderbare Momente Sie noch erleben können, die Ihnen nur im Augenblick noch nicht in den Sinn kommen, dann würde ich Ihnen raten: Geben Sie dem Leben eine Chance. Vielleicht hält es noch ein paar Überraschungen für Sie bereit. (BR 00:28:50–00:33:33)

Jovet versucht also, der Inhalts- und Perspektivenlosigkeit, durch die ihr existenzielles Leiden charakterisiert ist, entgegenzuwirken. Dies wird fortgesetzt durch einen Ausflug auf den Ostschweizer Berg Säntis. Dass Jovet sie gerade dorthin mitnimmt, liegt nicht nur am beeindruckenden Alpenpanorama *an sich*, auf das der Gipfelstandpunkt Katharina sowohl im sinnlich-dinglichen Sinne Aussicht bieten wie es ihr auch metaphorisch eine Perspektive auf die Schönheit und den Wert des Lebens eröffnen soll. Hinzu kommt ein weiterer Faktor: Beim vorangehenden Abendessen, unmittelbar bevor Jovet auf den Wert des Lebens zu sprechen kam, hatte Katharina ihm erzählt, dass sie den Säntis gemeinsam mit ihrem Mann besucht habe, und zwar auf ihrer Hochzeitsreise – der Berg „hat uns beide sehr beeindruckt" (BR 00:28:57–00:29:23). Der Säntis wird damit (liebes)symbolisch aufgeladen: Auf der Hochzeitsreise, diesem Initiationsmoment ihrer gemeinsamen Lebens- und Liebesgeschichte, teilten Katharina und ihr Mann den als beeindruckend erfahrenen Ausblick vom Gipfel, der damit zum metaphorischen Ausblick in eine gemeinsame, vom Standpunkt des jungen Paares unbegrenzt scheinende Zukunft wurde – die ihnen ja tatsächlich jahrzehntelang beschieden war, mit dem Tod von Katharinas Mann jedoch endete. Der zumeist in Nah- und Großaufnahme gezeigte Dialog zwischen Katharina und Jovet, die auf der Aussichtsplattform nebeneinanderstehen, offenbart denn auch, dass darin der Grund für den Säntis-Ausflug liegt:

> Katharina [*durch die Sauerstoffmaske, den Blick geradeaus ins Alpenpanorama*]: Danke.
> Jovet [*blickt ganz kurz zu ihr, dann wieder ins Alpenpanorama*]: Ich dachte mir, es könnte Ihnen gefallen, den Säntis nochmal zu sehen.
> Katharina [*nimmt die Sauerstoffmaske ab, atmet schwer, blickt hinunter auf die Maske in der Hand, dann ins Alpenpanorama*]: Ich weiß, was Sie hier mit mir tun [*blickt kurz zu ihm*], aber ich bin Ihnen nicht böse [*blickt wieder ins Alpenpanorama*].

> Jovet [*wendet den Kopf kurz zu ihr, blickt dann wieder in das Alpenpanorama*]: Die Welt ist unglaublich schön, im Großen wie im Kleinen. Wenn man sich das mit jedem Atemzug klarmacht [*kurze Pause*], dann hilft das über unglaublich vieles hinweg [*nickt wissend*].
> Katharina [*wendet den Blick vom Alpenpanorama ab, blickt ihn von der Seite an, liest in seinem Gesicht*]: Wen haben *Sie* verloren?
> Jovet [*dreht den Kopf kurz zur Ihr*]: Merkt man das so deutlich? [*Pause, blickt wieder ins Alpenpanorama, atmet hörbar ein*] Meine Frau. Es ist schon acht Jahre her. Aber es ist, als hätte jemand ein Loch in die Welt geschlagen. Und das bleibt.
> Katharina [*wendet den Blick von ihm ab, ins Alpenpanorama, nickt mit sorgenvoller Mimik*]: Ja, ich weiß.
> *Jovet* [*die Großaufnahme zeigt ihn im Vordergrund, er bleibt jedoch unscharf, die Kamera fokussiert auf Katharinas leidende Mimik im Hintergrund*]: Es passiert leicht, dass man in dieses Loch hineingesaugt wird, und dann steht man plötzlich im Nichts. Das ganze Leben ist nur noch ein blinder Fleck. [*Die Kamera zeigt die beiden in einer Halbtotalen von hinten, das Panorama vor sich*] Es ist schwer, da wieder rauszukommen.
> Katharina [*blickt ihn seitlich an*]: Wie haben Sie's geschafft?
> Jovet [*wendet sich ihr mit dem ganzen Körper zu, sie sich ihm leicht seitlich*]: Mit vielen kleinen Schritten. Mit viel Geduld.
> [*Die Kamera zeigt die beiden wieder in Nahaufnahme von vorn. Beide lächeln kurz, wenden sich wieder dem Alpenpanorama zu, Katharina setzt die Maske auf, schließt die Augen. Danach ist in Vogelperspektive der Säntisgipfel und das dahinterliegende Alpengebirge zu sehen.*] (BR 00:45:20–00:46:43)

Katharina brauchte Jovet also nicht zu sagen, dass der Verlust ihres Mannes das schwarze Loch ist, das den Rest ihres Lebens aufsaugt,[20] er kennt ihr Leiden aus eigener Erfahrung und weiß genau, was sie belastet – wie auch die Kamera verdeutlicht, die zwar Jovet im Vordergrund zeigt, als er sein Leiden am Verlust beschreibt, jedoch auf die leidende Mimik von Katharina im Hintergrund fokussiert. Jovet ist sich bewusst, dass Katharina nicht die Perspektive im Allgemeinen fehlt, sondern spezifisch die *geteilte* mit ihrem Mann. Wenn er sie also auf den Säntis mitnimmt, wird der Berg zum symbolischen Prüfstein: Gelingt es Katharina auch alleine, ohne die geteilte Perspektive mit ihrem

20 Die Metapher des Lochs erinnert an den Begriff der Leere in Martin Walsers Essay *Wem gehören wir eigentlich? Ein Plädoyer*: „Ein vorstellbarer Grund darf sein: Zwei Menschen haben lange zusammengelebt, dann stirbt einer, dann ist der Überlebende nicht mehr am Weiterleben interessiert. Der oder die Gestorbene fehlt Tag und Nacht. Alle Bewegungen und Wörter, die aus der Gemeinsamkeit stammen, haben plötzlich keinen Sinn mehr. Man kann zugeben, dass man, als der oder die jetzt Fehlende noch lebte, nicht ermessen konnte, wie wichtig es war, zu zweit zu sein. Alles verläuft jetzt ins Leere. Man müsste sprachlos werden. Bewegungslos. Sinnlos ist man schon. Das ist der genaueste Ausdruck der Sinnlosigkeit, dieses Alleingelassenwerden nach sehr langer Zeit. Der fehlende Mensch ist auf eine geisterhafte Weise gegenwärtig. Aber eben negativ gegenwärtig. Als Mangel." (Walser, Plädoyer, 206).

Mann, das ‚Beeindruckende' am Gipfelblick zu erkennen und damit eine positive Aussicht auf ihre Zukunft zu gewinnen? Oder zeigt sich endgültig, dass der ‚hälftige' Blick nicht zu überwinden ist, das ‚Beeindruckende' einzig in der geteilten Perspektive mit dem Geliebten erfahrbar war und nicht zu wiederholen ist, wenn er fehlt? Jovet selbst hat es geschafft, diese zweite Perspektive auf das Leben zu erlangen, und das möchte er ihr an diesem symbolischen Ort mit auf den Weg geben – schauspielerlisch nachdrücklich gestaltet, indem er sich ihr einzig an dieser Stelle mit dem ganzen Körper zuwendet. Auf die Vogelperspektive des Säntis folgt dann die letzte Szene von Katharinas erstem Schweizaufenthalt: Jovet hilft ihr in Zürich beim Besteigen des Zugs zurück nach Hamburg (BR 00:46:44–00:47:03).

Wir wissen bereits, dass Katharina ihr Suizidvorhaben umsetzt, anders als Jovet vermag sie das „Loch" nicht zu füllen. Dessen schwindelerregende Tiefe wird uns aber nicht nur durch die Figurenrede vermittelt, sondern ganz zu Beginn des Films vor allem auch in einer subjektiven Perspektivierung durch verschiedene ästhetische und narrative Mittel. In der 14-sekündigen Titelsequenz zeigt eine Handkamera unscharf und in Sepia-Kolorierung ein tanzendes Paar, am Ende sehen wir eine vertikale Kamerabewegung Richtung Boden (BR 00:00:00–00:00:14). Dann folgt ein Schnitt, in Farbaufnahme setzt die Exposition am Hamburger Bahnhof ein, Katharinas innerer Monolog aus dem Off schildert die Unerträglichkeit ihres Lebens. Anschließend folgt die einleitend erwähnte Rückblende um wenige Tage, die sie – ebenfalls in gegenwartssuggerierender Farbigkeit – erkennbar körperlich eingeschränkt in einem Sessel bei sich zu Hause zeigt, zumeist in Großaufnahme und wiederholt durch einen Blick über die Schulter, was eine Subjektivität der Perspektive andeutet. Musikalisch wird die Szene von wehmütigen Streicherklängen aus dem Off begleitet (Stefan Hansen: „Katharina Zeichnet"[21]), die die mitfühlende Involviertheit der Zuschauer*innen steigern sollen. Mühsam spitzt Katharina zunächst einen Bleistift, um dann an einer Tanzszene eines Paares zu zeichnen – andeutungsweise diejenige der Titelsequenz. Dabei hält sie inne und blickt links an die Wand, an der die Bleistiftzeichnung eines jungen Mannes hängt. Von dieser aus schweift ihr Blick an die gegenüberliegende rechte Wand, wo ebenfalls eine Bleistiftzeichnung angebracht ist, die augenscheinlich denselben Mann zeigt, jedoch um einige Jahrzehnte älter – offenbar ihr verstorbener Gatte. Indem Katharinas Blick von einer Seite des Raums zur anderen schweift, wird gleichsam ein zeitlicher Bogen geschlagen: Der Mann war – markiert durch den Altersunterschied auf den Bildern – während

21 Stefan Hansen: *Die Letzte Reise* (2016), (soundcloud.com/stefan-hansen-filmmusik/sets/die-letzte-reise-2016, letzter Zugriff: 20.12.21).

Jahrzehnten Teil ihres Lebens, Gefährte und möglicherweise auch Muse. Während sie die Bilder ansieht, erklingen aus dem Off die ersten Takte des Bossa-Nova-Stücks *The Girl from Ipanema*, das die Streichermusik ablöst. Während Katharina das Bild des älteren Mannes betrachtet, versonnen-wehmütig, mit einem angedeuteten Lächeln, erfolgt ein Bruch durch die Ankunft des Pflegers. Katharina wendet den Blick vom Bild ab, ihre Gesichtszüge verhärten sich (BR 00:02:40–00:04:02).[22] Der Pfleger infantilisiert sie, doch sie demonstriert ihm – und auch uns Zuschauenden – ihre Eloquenz, geistige Schärfe und Willensstärke, und lässt ihn dadurch auflaufen (BR 00:04:03–00:06:42). Als sie wieder allein ist, setzen abermals wehmütige Streicherklänge ein, eine Variation des Motivs von „Katharina Zeichnet". Die Kamera fährt von hinten auf Katharinas Sessel zu, während sie wieder mit dem Zeichnen der Tanzszene beschäftigt ist. Als die Kamera sie erreicht, wendet Katharina sich erneut dem Bild des älteren Mannes zu – die Kamera blickt kurz seitlich über ihre Schulter und so gemeinsam mit ihr auf das Bild –, nickt versonnen und widmet sich in Nahaufnahme wieder der Zeichnung der Tanzszene. Da erklingen erneut die ersten Takte von *The Girl from Ipanema*, das Streicherstück wird abgelöst, es erfolgt ein Schnitt und wir sehen die Sepia-Tanzszene des Paares aus der Titelsequenz, diesmal zumeist scharf, sodass wir die Figuren als junges Paar identifizieren können. Als erstes und nur ganz kurz zeigt die Handkamera das Licht an der Decke des Raums, sie bewegt sich dann nach unten, zeigt einen Moment lang die Band, die den Song *The Girl from Ipanema* im On-Ton spielt, und bewegt sich dann rückwärts, bis sie auf den jungen Mann (Mirko Roggenbock) gerichtet ist. Hier geht die Kameraperspektive in einen Point of View-Shot (POV) über, denn durch eine Schulterkamera nehmen wir die Perspektive der Frau ein, die dem Mann die Hand zum Tanz reicht. Neben den Verwacklungen schafft ein Weitwinkelobjektiv zusätzlich Subjektivität durch eine leichte Verzerrung des Blicks.[23] Das Paar bewegt sich in dieser Einstellung wenige Takte lang zur Musik, dann folgt ein Schnitt zurück zur älteren, zeichnenden Katharina im Sessel, einen zufriedenen Ausdruck im Gesicht. Sie wendet den Blick wieder dem Bild des jungen Mannes zu – was die Kamera abermals subjektivierend über ihre Schulter in Großaufnahme zeigt –, worin

22 In späteren Einstellungen sehen die Zuschauer*innen, dass der Sessel, in dem sie jeweils sitzt, genau auf der Linie zwischen den beiden Bildern ihres Mannes platziert ist, er ist noch immer zentral präsent (vgl. BR 00:51:28ff.).

23 Dabei handelt es sich um eine „[f]otografische Optik mit kurzer Brennweite, die einen besonders großen Blickwinkel besitzt, die Tiefenwahrnehmung verstärkt, aber – besonders an den Rändern – linear verzerrt." (James Monaco u. Hans-Michael Bock: Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011, S. 277).

nochmals für einige Takte die Sepia-POV-Einstellung des tanzenden Paars eingeschoben wird. Durch den Blick auf das Bild des jungen Mannes wird deutlich markiert, dass es sich bei ihm um den Mann der Sepia-Tanzszene handelt, und die Tänzerin, deren Perspektive wir einnehmen und von der wir zunächst nur Hand und Arm sehen, ist offenbar die junge Katharina selbst. Die Tanzszene ist also eine – bereits durch die Sepia-Kolorierung nahelegte – erinnerte Rückblende um viele Jahrzehnte, die das Paar in jungen Jahren zeigt. Und indem Katharina dies nun zu zeichnen versucht, wird der emotionale Wert der Erinnerung deutlich, eingeleitet durch die emotionalisierenden Klänge des zweiten Streicherstücks, das der Komponist Stefan Hansen denn auch mit „Erinnerungen" betitelt hat.[24] Weiter in ihrem Sessel sitzend löst Katharina den Blick vom Bild des jungen Mannes, legt die Zeichnung weg und überlässt sich ganz der Erinnerung, ein angedeutetes Lächeln im Gesicht. In der Sepia-Szene verlässt die Kamera nun zunächst den POV, wir sehen kurz Katharinas jüngeres Ich (Liane Siems) in unscharfen Nah- und Großeinstellungen tanzen, ein Schnitt zur betagten Katharina im Sessel zeigt diese mit zufriedener Mimik. Doch beim nächsten Schnitt zurück in die Sepia-Erinnerung kommt es zu einem Bruch: Zunächst sehen wir die junge Katharina in Großaufnahme lächelnd tanzen. Doch leise dringt aus dem Off ein unheilschwangerer, disharmonischer Klang in die Bossa-Nova-Musik. In einer unscharfen Halbtotalen der beiden Tanzenden wird erahnbar, was wenige Sekunden später durch eine scharfe Amerikanische Einstellung deutlich zu erkennen ist, dass nämlich der Mann, mit dem die junge Katharina tanzt, plötzlich wesentlich älter ist (Ulrich Kuhlmann) – offenbar ihr älterer Gatte von der Bleistiftzeichnung. Danach nimmt der Kamerablick wieder die subjektive Perspektive der tanzenden Katharina ein, und während die disharmonisch-irritierenden Klänge immer lauter in die Musik dringen, sehen wir in Nah- und Großaufnahme ihren Tanzpartner vor uns: Abwechselnd handelt es sich um den jungen und den alten Gatten. Als wir letzteren wieder vor uns haben, zeigt die Kamera unvermittelt die Füße der jungen Katharina, die sich schnell um sich selber drehen, der Kamerablick geht nochmals kurz hoch zum älteren Mann, ehe plötzlich alles in eine soghafte Bewegung gerät und es, gestaltet durch die nun alles übertönenden disharmonischen Klänge und einen drehenden Abwärtsriss der Handkamera, zum Sturz kommt[25] – und beim direkt darauffolgenden Schnitt in die gegenwärtige Zeit fällt auch die betagte Katharina aus ihrem Sessel. Hilflos richtet sie den Blick vom Boden aus auf die Zeichnung des älteren

24 Hansen, Die letzte Reise.

25 Komponist Hansen hat die disharmonischen Klänge auch mit „Sturz" betitelt (Hansen, Letzte Reise).

Gatten, die sie kopfüber sieht. Vergeblich versucht sie, aufzustehen, sie schreit verzweifelt, die Farben sind zum einzigen Mal in der gesamten geschilderten Szene in ihrem Haus kalt[26] – zuvor, als sie zufrieden und lächelnd zeichnete und sich erinnerte, waren sie stets warm (BR 00:06:52–00:09:01).

Viel zu schnell, so lässt sich die Erinnerung lesen, ist ihr Mann an Katharinas Seite gealtert und verstorben, das gemeinsame Leben scheint rückblickend ein heiterer, aber viel zu kurzer Tanz. Mit Katharinas Sturz, der die erinnerte Vergangenheit und die Gegenwart verbindet, gestaltet der Film die Fallhöhe zwischen ihrem vergangenen und ihrem gegenwärtigen Leben – der Tod ihres Mannes ließ sie aus dem *schönen* in ein *unerträgliches* stürzen. Verstärkt wird das Motiv der Fallhöhe dadurch, dass ihre gemeinsame Geschichte ihren symbolischen Ausgang auf dem 2502 m ü. M. gelegenen Säntis nahm und für die einsame Katharina nun gleichsam auf dem Boden des nur wenige Meter über dem Meeresspiegel gelegenen Hamburg endet.[27] Bildästhetisch wird die Einsamkeit auch durch die Kälte der Farbtöne gestaltet, als sie auf dem Boden liegt und zum Bild des Mannes hochsieht: zum einzigen, der sie hätte festhalten können, der aber nicht mehr da ist. Dass darin der ausschlaggebende Grund für ihren geplanten Suizid liegt, wird auch dadurch nahegelegt, dass das TV-Drama die Schlussszene musikalisch mit der Zeichnungs- und Erinnerungsszene verklammert. Denn das Stück „Letzte Reise", das in der Schlussszene erklingt, ist abermals eine Variation des Streichermotivs aus „Katharina Zeichnet" und „Erinnerungen".

Zusätzlichen Nachdruck erfährt dies durch eine vierte Variation des Motivs, die bei einer anderen lebendigen Erinnerung an ihren Mann im Off gespielt wird. Diese erinnerte Episode wird in zwei Teile gesplittet: Den ersten erinnert Katharina am Vorabend des Zürcher Erstgesprächs, den zweiten am Vorabend des Suizids, wobei das Streichermotiv erst den zweiten musikalisch begleiten wird. An den ersten erinnert sich Katharina, als sie im oberen Stock ihres Hauses den Koffer für die erste Reise nach Zürich holt. In braunfarbigen, vergangenheitssuggerierenden inneren Bildern dringt eine nächtliche Szene in ihre Erinnerung, die den jungen Ehemann mit den Töchtern im Kindesalter zeigt. Liebevoll sorgt er sich um die beiden, er nimmt das Bild von der

26 Die kalten Farben liegen „auf der rechten Seite des sichtbaren Spektrums: Blau, Indigo, Violett", die warmen auf der linken: „Rot, Orange, Gelb" (Monaco u. Bock, Film, 129 u. 275).

27 Der Sturz wird bereits in der Titelsequenz angedeutet, in der die Kamera sich am Ende vom Tanzpaar ab- und gegen den Boden wendet. Und das Motiv der Fallhöhe wird kameraästhetisch durch Beginn und Ende der erinnerten Rückblenden gestaltet: In der ersten Rückblende zeigt die Kamera als allererstes die Deckenbeleuchtung des Tanzraumes, auf dessen Boden die letzte Rückblende endet.

Wand, das sie ängstigt – mit dem Versprechen, es am nächsten Tag ins Büro zu bringen –, und zwar in den Räumen, die nunmehr als Abstellkammern dienen, die kein Leben mehr enthalten (BR 00:18:44–00:20:27). Später wird die erinnerte Episode fortgesetzt, und hier hören wir die Variation des Streichermotivs, betitelt mit „Fingerfarben".[28] Eingeleitet wird die Erinnerung durch eine Wiederholung, wie Katharinas Mann das Bild von der Wand nimmt, dann sehen wir Katharina und ihn am helllichten Tag auf Fahrrädern, erst aus einem POV der hinten fahrenden Katharina, vor ihr der Mann mit dem Bild. Dann zeigt die Kamera in eine Halbtotalen die beiden Radfahrenden von der Seite, um sogleich wieder in Katharinas POV überzugehen, die sieht, wie er ihr die Hand reicht. Sie halten sich kurz an den Händen und lassen sich los, worauf in einer Vogelperspektive sichtbar wird, wie eine Weggabelung ihre Wege trennt (BR 01:17:27–01:17:48) – was ihre zu frühe Trennung rückblickend vorwegnimmt und an Jacques Brels *Les vieux* erinnert: „Ils se tiennent la main, / ils ont peur de se perdre et se perdent pourtant […], / celui des deux qui reste se retrouve en enfer."

5.2.3 *Fazit*

In ihrem Fernsehdrama *Die letzte Reise* inszenieren Regisseur Florian Baxmeyer und Drehbuchautor Thorsten Näter Katharinas Suizid als nachvollziehbar, indem sie ihn auf verschiedene Weise ethisch legitim erscheinen lassen: Katharina ist nachweislich urteilsfähig, wir erleben sie als klug und reflektiert, ihr Sterbewunsch ist von Dauer und ganz offensichtlich autonom gefällt. Auch ihre Motivation ist breit abgestützt: Sie begründet ihn zum einen mit ihrem körperlichen ‚Verfall'. Medizinisch betrachtet könnte sie zwar noch viele Jahre weiterleben, doch offenbaren verschiedene physische Leiden, wie stark ihre Lebensqualität bereits eingeschränkt ist. Ihre Arthrose verunmöglicht Katharina zudem das Zeichnen und Malen, womit sie sie einer für ihr Wesen zentralen Leidenschaft beraubt – ein Bruch in ihrer Identität, durch den ihr Leiden auch eine existenzielle Dimension aufweist: Sie sieht ihr eigentliches Leben als unwiederbringlich verloren, das gegenwärtige erachtet sie als belastend, daher hat für sie auch der Ausblick auf das Kommende keinen Wert. Als zentrale Aspekte, die ihr früheres, eigentliches Leben in sinnstiftender Weise ausgezeichnet hätten, nennt sie die Trias des bürgerlichen Lebensentwurfs: Gatte, Kinder, Beruf. Nur: Der Beruf wird in keiner Filmszene näher thematisiert, wir sehen bspw. keine Erinnerung, die offenbaren würde, wie zentral er für ihre

28 Das Stück wurde deshalb so betitelt, da wir in der Gegenwart sehen, wie Katharina das Bild mit ihren Fingern übermalt, das die Töchter geängstigt hat: mit einem Adler, der gleichsam in die Freiheit fliegt.

Identität gewesen wäre. Und die Kinder, die sie als zweites nennt, sind noch da. Dass Katharina trotzdem sterben möchte, offenbart den Umstand, dass diese Form der Nahbeziehung in ihrem Leben nicht die zentrale Bedeutung einnimmt wie die romantische Liebe. Und so ist ihr Sterbewunsch vor allem durch eines motiviert: den Verlust ihres Mannes. Dies wird an denjenigen Stellen verdeutlicht, an denen der Film den Zuschauer*innen einen Einblick in Katharinas Innenperspektive eröffnet: einerseits durch ihren inneren Monolog, in dem sie den Verlust des Mannes als erstes aufzählt, andererseits durch die inneren Bilder, die uns die Lebendigkeit der Erinnerung an ihren Mann vor Augen führen.[29] Besonders eindringlich geschieht dies durch die erinnerte Tanzszene, die bildästhetisch sowie narrativ (durch den schnellen Wechsel von Rückblende und Basiserzählung) in Kontrast zum übrigen Bild- und Erzählstil steht. Durch das Übergehen des *erinnerten* in den *gegenwärtigen* Sturz wird die Fallhöhe ihres Verlustes gestaltet, aber auch in der Erinnerung an die Weggabelung, auf die sie in der Fahrradszene treffen und die die beiden trennt. Wir wissen zwar nicht genau, wie lange das Sterben von Katharinas Mann zurückliegt. Angesichts des geschätzten Alters des älteren Gatten auf der Bleistiftzeichnung sowie der Schauspieler*innen der Sepia-Tanzszene dürfte es aber vor nicht allzu langer Zeit gewesen sein: Das junge Paar ist in etwa gleichaltrig, der Schauspieler des älteren Gatten war zum Drehzeitpunkt 76-jährig und damit in dem Alter, in dem Katharina in der Filmgegenwart ist. Der Tod ihres Mannes wurde für Katharina, wie Jovet es beschreibt, zum schwarzen Loch, das alles andere in ihrem Leben aufsaugte. Und so wäre denkbar, dass Katharina von ihrem Sterbewunsch abgesehen hätte, wäre ihr Mann noch an ihrer Seite, indem sie durch die identitätsstabilisierende Funktion der Liebe trotz verschiedener Einschränkungen einen Lebensgrund gesehen hätte. Durch Jovets Beispiel zeigt der Film aber auch, dass das Leiden am Verlust des*der Geliebten nicht zwangsläufig in den Tod führen muss, es wird, wie jedes andere Leiden auch, sehr subjektiv erlebt. Doch führen gerade die filmnarrativ subjektiv gestalteten Passagen eindringlich vor, welche existenzielle Tragweite es in Katharinas Fall hat, sodass die Zuschauer*innen – wie auch Jovet selbst, der ihr das todbringende Mittel letztlich verschreibt – ihr Nachsterben nachvollziehen können.

29 Beide Mittel entsprechen den typischen filmischen Verfahren zur Gestaltung der Innenperspektive, die „häufig[…] durch den Off-Sprecher wahrgenommen wird“, aber auch „durch Einschübe einzelner Einstellungen und Sequenzen (Träume, Visionen, innere Bilder)“ gestaltet werden kann (Hickethier, Filmanalyse, 128f.).

5.3 „Das ist nicht richtig“: Ferdinand von Schirachs *GOTT* (2020)

Kein deutschsprachiges Sterbehilfewerk hat medial so hohe Wellen geschlagen wie Ferdinand von Schirachs *GOTT. Ein Theaterstück* (2020).[30] In Form einer fiktiven Sitzung des Deutschen Ethikrats verhandelt es, ob der 78-jährige und kerngesunde Richard Gärtner,[31] der keinen Sinn mehr im Leben sieht, das Recht auf ärztliche Suizidhilfe haben soll. Das Drama, das im September 2020 publiziert und uraufgeführt wurde, hat einen starken Aktualitätsbezug – teils beabsichtigt, teils unvermutet: Schirach verfasste es zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland das Verbot der „geschäftsmäßigen Suizidbeihilfe“ (§ 217 Abs. 1 StGB) in Kraft war, das es Ärzt*innen wie Sterbehilfevereinen untersagte, wiederholt Menschen beim Suizid zu assistieren. Dagegen waren jedoch mehrere Verfassungsbeschwerden hängig, womit Schirach bewusst einen Gegenstand wählte, bei dem rechtlich und gesellschaftlich Klärungsbedarf bestand. Unverhofft weiter an Aktualität gewann das Stück aber noch vor seiner Veröffentlichung, als das Bundesverfassungsgericht (BVerfG) im Februar 2020 den Paragrafen 217 wie in Kap. 2.1 gezeigt für verfassungswidrig und „nichtig“ erklärte. Mit Verweis auf das „allgemeine Persönlichkeitsrecht“ verfügte es, dass jeder Mensch, unabhängig von „materiellen Kriterien“ wie dem „Vorliegen einer unheilbaren Krankheit“, ein „Recht auf selbstbestimmtes Sterben“ habe. Dies schließe sowohl die „Freiheit“ ein, „sich das Leben zu nehmen“, als „auch die Freiheit, hierfür bei Dritten Hilfe zu suchen und Hilfe, soweit sie angeboten wird, in Anspruch zu nehmen“. Über dieses Grundsatzurteil hinaus definierte das BVerfG keine Regeln, womit es seither dem Bundestag obliegt, ein „legislatives Schutzkonzept“ für eine ethisch sensible Suizidhilfepraxis zu schaffen.[32] Schirach änderte daraufhin „einige Passagen“ ab,[33] um das Stück gezielt in diese Folgedebatte einzuschreiben.

---

30 Ferdinand von Schirach: *GOTT. Ein Theaterstück*, München: Luchterhand 2020, im Text zitiert mit Abkürzung SG und Seitenzahl in Klammern.

31 Im Dramentext tritt die Figur unter diesem Namen und Geschlecht auf. Im Personenverzeichnis hält Schirach aber fest: „Alle Rollen, bis auf Bischof Thiel, können von Frauen oder Männern gespielt werden.“ (SG 9).

32 BVerfG, Urteil vom 26. Februar 2020.

33 Manuel Brug: Schirachs „GOTT“. „Es geht ja auch um Menschen, die aus Liebeskummer sich das Recht zu sterben nehmen“, in: *Welt Online*, 23.11.2020 (www.welt.de/kultur/plus220116486/Ulrich-Matthes-ueber-Schirachs-Gott-Eine-Herausforderung.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

5.3.1 *Gesamtanlage des Werks und Fragestellung*

Die beachtliche Rezeption, die *GOTT* zuteilwurde, war nicht allein thematisch bedingt. Schirachs Absicht, das Werk möglichst breitenwirksam zur Debatte zu stellen, zeigt sich erstens in *medialer* Hinsicht: *GOTT* überbietet die für das Drama konstitutive Plurimedialität von Text und Aufführung, indem es am 10. September 2020 auf zwei Theaterbühnen parallel uraufgeführt wurde[34] und rund zwei Monate später auch als Fernsehfilm mit dem Titel *GOTT von Ferdinand von Schirach*[35], für den Schirach das Drehbuch schrieb, zeitgleich über Millionen Bildschirme in Deutschland und der Schweiz flimmerte (ursprünglich war auch Österreich vorgesehen).[36] Eingebunden wurde der Film in jeweils einen Themenabend in ARD und SRF, die ihn in den Formaten *Hart aber fair* bzw. *Club-Spezial* diskutierten. Ein Rezept, das Schirach bereits für sein Erfolgsstück *TERROR* (2015) gewählt hatte. Zweitens lassen auch *Form und Inhalt* des Dramas Schirachs Intention erkennen: Die Anlage als Ethikratssitzung, in der drei Sachverständige aus Recht, Medizin und Theologie abwechselnd von der sterbehilfe*kritischen* Medizinerin Dr. Keller, zugleich langjähriges Mitglied des Ethikrats, und Gärtners sterbehilfe*befürwortendem* Rechtsanwalt und Freund Biegler befragt werden, erlaubt es dem Autor, die verschiedenen Diskursstränge figural repräsentiert zusammenzuführen und sich in erster Linie argumentativ-dialogisch mit der Sterbehilfe auseinanderzusetzen. Die Leistung des Autors besteht darin, einen komplexen Diskurs nachvollziehbar aufbereitet zu haben. Bei den Figuren des handlungsarmen Kammerspiels handelt es sich allerdings weniger um Charaktere als vielmehr um Typen, deren Rede in große Teilen ‚papieren' wirkt, sie ließe sich so oder ähnlich auch in Fachtexten finden. Augenfällig ist zudem, dass *GOTT* zwar Gärtners Einzelschicksal als Ausgangspunkt nimmt, dieses jedoch über weite Strecken in den Hintergrund gerät, da der mit Abstand größte Teil aus der Befragung der Sachverständigen besteht (vgl. SG 26–108 / GvS 00:14:05–01:19:24),[37] in denen eher grundsätzlich und abstrakt-normativ über das Recht auf (ärztlich) assistierten Suizid debattiert

34 Am Düsseldorfer Schauspielhaus in der Regie von Robert Gerloff, am Berliner Ensemble von Oliver Reese.

35 *GOTT von Ferdinand von Schirach*: Deutschland 2020, Lars Kraume (Regie) und Ferdinand von Schirach (Drehbuch), 93 min., im Text zitiert mit der Abkürzung GvS und Zeitangabe in Klammern.

36 Nach dem Terroranschlag in Wien vom 2.11.2020 verschob der ORF die Ausstrahlung des Films. Nachgeholt wurde sie am 4.3.2021, ebenfalls eingebunden in einen Themenabend mit dem Format *Am Schauplatz Gericht*.

37 Die beiden Befragenden halten zudem am Ende ihre Schlussplädoyers – im Text gleich *nach* der Abstimmung (vgl. SG 113–119), im Film unmittelbar *davor* (vgl. GvS 01:19:34–01:27:02).

wird.[38] Schirach möchte die Reflexion der Rezipierenden primär dadurch anstoßen, dass er die unterschiedlichen Standpunkte säuberlich vor ihnen auslegt und ihnen eine rationale und selbständige Urteilsfindung ermöglichen möchte, indem sie die widerstreitenden Argumente gegeneinander abwägen. Mit seinem Anspruch, den Diskurs möglichst *vollständig* abzubilden, verrät das Werk seine Adressat*innenschaft auch inhaltlich: Es soll *uns alle* erreichen, die Thematik für jede*n nachvollziehbar sein und allen ein informiertes Urteil ermöglichen.[39] Drittens nämlich lässt *GOTT* sich generisch – wie bereits *TERROR* – als partizipatives Entscheidungsdrama bezeichnen, da das Urteil über Gärtners Fall wie vom Text vorgesehen sowohl in Bühnen- als auch Filmfassung den Zuschauer*innen als Teil des Ethikrats obliegt. Bereits zu Beginn der Sitzung richtet sich die Vorsitzende *ad spectatores* und bereitet sie auf die Abstimmung vor, um die sie sie am Ende mit der Anweisung bittet, folgende Fragen mit Ja oder Nein zu beantworten: „Halten Sie es für richtig, dass Herr Gärtner Pentobarbital bekommt, um sich töten zu können?" Sie erläutert, dass dabei noch keine der durch den „Gesetzgeber" zu definierenden „Regeln" mitzuberücksichtigen sind, die „Missbrauch verhindern und den freien Willen prüfen" sollen, sondern es vorerst allein „um die grundsätzliche, die ethische Frage" gehe: „Halten Sie es für richtig, einem gesunden Menschen ein tödliches Mittel zu geben?" Dabei solle „[j]eder Einzelne" „nach seinen ethischen und

38 Anlässlich der Doppelpremiere schrieb Egbert Tholl: „Sie verhandeln unter sich, Herr Gärtner sitzt daneben. Er interessiert sie nicht. Es interessiert sie nur ihre Haltung." (Egbert Tholl: Doppelpremiere von „Gott": Wem gehört mein Leben? in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.9.2020 (www.sueddeutsche.de/kultur/ferdinand-von-schirach-gott-duesseldorf-berlin-kritik-1.5028389, letzter Zugriff 25.4.2021)) Julia Encke bemerkte zur Berliner Uraufführung: „Tatsächlich aber ist bei Schirach alles abstrakt und alles zugestellt mit juristischen Fachbegriffen. ‚Gott' ist ein papiernes Lehrstück, […] es berührt einen nicht. Der ganze Abend ist wie das Gegenteil von Theater." (Julia Encke: Schirach in Berlin: Lehrstück ohne Körper, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.9.2020 (www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/uraufuehrung-von-ferdinand-von-schirachs-gott-im-berliner-ensemble-16949238.html, letzter Zugriff 16.12.2020)) Als „statisches Wikipedia-Aufsagetheater, das die Spieler*innen zu papiernen Thesenträger*innen verkümmern" lasse, sah Konrad Kögler das Stück, und kündigte auch den Film entsprechend an: „Ein Gewitter von Zahlen und Fakten prasselte heute Abend zur besten Sendezeit auf das Fernsehpublikum herab." (Konrad Kögler: TV-Kritik. GOTT, in: *DAS Kulturblog*, 23.11.2020 (daskulturblog.com/2020/11/23/gott-ferdinand-von-schirach-ard-tv-kritik, letzter Zugriff 25.4.2021)).

39 Entsprechend äußert sich auch Schirach selbst im ORF-Format *Orientierung*: „Es ging mir schon darum, die Positionen möglichst vollständig darzustellen, um dem Zuschauer eine wahrhaftige Diskussion zu ermöglichen." (O. A.: Kontroverse um Sterbehilfe: Brisantes TV-Drama „GOTT", in: *ORF 2 Orientierung*, 28. Februar 2021, (8:12 min) (tvthek.orf.at/profile/Orientierung/1366/Orientierung/14083570/Kontroverse-um-Sterbehilfe-Brisantes-TV-Drama-Gott/14869444, letzter Zugriff, 25.4.2021).

vielleicht auch nach seinen religiösen Vorstellungen entscheiden. Es geht also ausschließlich um Ihre persönliche Einstellung" (SG 110f.). Die Ergebnisse der Theateraufführungen werden (wiederum wie bei *TERROR*) auf einer Website dokumentiert, was die Medialität des Gesamtprodukts abermals ausweitet und *GOTT* zum einzigen Werk im Corpus macht, bei dem empirische Daten zur ethischen Haltung vorliegen, die die Rezipierenden gegenüber dem dargestellten Fall einnehmen. Und die Ergebnisse zeigen: Sie sind mit großer Mehrheit dazu bereit, Gärtner das Mittel auszuhändigen.[40] Aber weshalb? Aus welchem Grund erachten wir das Sterbeverlangen eines *gesunden* Menschen als legitim? Dies zu beantworten, ist Aufgabe einer ethischen Literaturkritik: Sie untersucht, „wie moralische Urteile und Weltbilder in einem und durch einen Text konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden" und „beurteilt die Position, die der Leser einnehmen kann".[41]

Für Gärtners Sterbewunsch spielt der Aspekt des Liebestodes eine wesentliche Rolle. Zunächst werde ich ihm in der Form nachspüren, in der er sich im Werk unmittelbar textuell manifestiert, anschließend durch den Versuch, ihn vor der Folie des Titels zu lesen, indem ich danach frage, in welcher Weise sich dieser titelgebende ‚GOTT' in Schirachs antagonistisch strukturiertem Werk zu Gärtners Sterbewunsch verhält. Als Grundlage der Analyse dient der Dramentext ebenso wie die Verfilmung, die bereits bei ihrer Erstausstrahlung ein Millionenpublikum erreichte und als Fassung mit der größten Reichweite Berücksichtigung verdient. Was die Inhaltsebene betrifft, können Aussagen für Text und Film oftmals *in globo* getroffen werden, was sich dadurch rechtfertigt, dass Schirach das Drehbuch selbst verfasste und dabei sehr nahe am Dramentext geblieben ist. Da das Argumentativ-Dialogische wie gezeigt Kern und Wesen des Stücks bildet und ästhetische Mittel sehr limitiert sind, werde ich die Medialität nur dort miteinbeziehen, wo sich relevante Darstellungsmodi finden, etwa in der schauspielerischen Umsetzung oder durch spezifische Kameraeinstellungen.

40 Die Publikumsabstimmungen ergaben häufig eine Zweidrittelmehrheit für Gärtners Anliegen. Nach der Filmausstrahlung sagten in der ARD 70,8 % der Zuschauer*innen Ja, im SRF 67,55 %. In den Theatern fielen die Resultate oft ähnlich aus. Nach 462 registrierten Aufführungen an 23 Theatern stimmten insgesamt 61,7% des Publikums mit Ja (Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH: *GOTT – Ferdinand von Schirach* (gott.theater/cont/results/de, letzter Zugriff: 11.5.24)).

41 Heinze, Ethik, 276.

5.3.2 *Existenzielles Leid und Liebestod*

5.3.2.1 Gärtners Leiden: Trivialisierung des Sterbewunschs oder des Todes?

Anlass der Ethikratssitzung ist der Sterbewunsch des betagten, aber völlig gesunden Richard Gärtner (im Film gespielt von Matthias Habich) – ein Fall, den die Vorsitzende (im Film gespielt von Barbara Auer) zu Beginn als „[a]ußergewöhnliche[n]" bezeichnet. Er habe zuvor beim Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte „eine tödliche Dosis Natrium-Pentobarbital" beantragt, was ihm aber ebenso abschlägig beantwortet worden sei wie die anschließende Bitte an seine Hausärztin Dr. Brandt (im Film gespielt von Anna Maria Mühe), ihm beim Suizid zu assistieren (SG 11f.). Der Rat widmet sich daher der Frage, ob Gärtner vor dem Hintergrund des BVerfG-Urteils das Sterbemittel erhalten, das Recht auf ärztliche Suizidhilfe also auch für Gesunde gelten soll. Ganz am Anfang der Sitzung erhält Gärtner die Möglichkeit, sich zu seinen Motiven zu äußern (vgl. SG 13–20 / GvS 00:03:15–00:11:03), anschließend wird kurz Dr. Brandt zu seiner Situation befragt (vgl. SG 20–26 / GvS 00:11:04–00:14:04). Gärtner selbst kommt sowohl in der Text- als auch in der Filmfassung ungefähr zur Mitte (vgl. SG 68–72 / GvS 00:47:26–00:49:24) sowie am Schluss nochmals zu Wort – im Text direkt vor der Anweisung des Publikums zur Abstimmung (vgl. SG 109f.), im Film gleich danach (vgl. GvS 01:28:37–01:28:57).

Gärtners Sterbewunsch besteht einerseits aus einem Amalgam der gängigsten Motive: der Angst vor körperlichem und kognitivem Verfall, therapeutischer Überbehandlung, Schmerzen und Abhängigkeit – Szenarien, denen er durch den Suizid zuvorzukommen möchte, dem verbreiteten Wunsch entsprechend, so zu sterben, wie er gelebt hat: selbstbestimmt und „in Würde" (SG 17f. u. 54).[42] Die reale Lebenswelt zeigt, dass solche Drohszenarien tatsächlich ein starkes existenzielles Leiden auslösen können – sie sind es in Gärtners Fall aber rein hypothetisch, da keine Diagnose sie ihm konkret in Aussicht stellt. Sie werden also kaum ausschlaggebend dafür sein, dass er gerade jetzt sterben möchte, auch wenn das Drama seine Angst dadurch motiviert, dass er während anderthalb Jahren das qualvolle Sterben seiner Frau miterlebt hat, wie sein Anwalt Biegler (im Film gespielt von Lars Eidinger) zusammenfasst: „Schmerzen, Ausfälle, Stürze mit Brüchen, Verwirrung, Hilflosigkeit. All das, wovor Du Dich jetzt fürchtest." (GS 18) Doch führt dies zu einem weiteren

42 „Und ich will nicht irgendwann ins Krankenhaus, ich will nicht an Schläuchen hängen, ich will nicht aus dem Mund sabbern, und ich will nicht dement werden. Ich will als ordentlicher Mensch sterben, so, wie ich gelebt habe." (SG 17f.) „Nun will Herr Gärtner, wie er vorhin gesagt at – und ich auch aus zahlreichen Gesprächen weiß –, in Würde sterben. Nicht an Schläuchen, nicht hilflos." (SG 54).

Grund für Gärtners Sterbeverlangen: dem Verlust seiner Frau Elisabeth, ohne die er keinen Sinn mehr im Leben sieht.

Es ist dieser Aspekt, den das Drama nicht nur als erstes nennt, sondern der auch am ausführlichsten behandelt wird, wenngleich noch immer auf vergleichsweise wenig Raum. Auch in den Besprechungen von *GOTT* wird er zumeist als ausschlaggebendes Motiv bezeichnet, ohne ihn jedoch näher zu beleuchten.[43] Eingehender reflektiert wurde er im Anschluss an die Filmausstrahlung im SRF *Club-Spezial*. Zunächst erläuterte Marion Schafroth, Präsidentin von EXIT Deutsche Schweiz, dass ihre Organisation Gesunden gegenwärtig keine Suizidhilfe leisten würde, obwohl die Begleitung von Menschen, die wie Gärtner ihren Lebenswillen verloren hätten, grundsätzlich den „ethisch-moralisch[en]" Prinzipien des Vereins entspräche und auch „aufgrund der Gesetzeslage und der Rechtsprechung" erlaubt wäre – ähnlich wie in Deutschland nach dem BVerfG-Entscheid. Doch sehe EXIT in dieser Frage zurzeit weder gesellschaftlich noch innerhalb der Ärzt*innenschaft einen Konsens, vor dem sich eine entsprechende Praxis reibungslos garantieren ließe, d. h. ohne Sanktionen für Ärzt*innen befürchten zu müssen.[44] Auf diese gesellschaftlich-moralische Haltung hob auch das anschließende Votum des theologischen Ethikers Frank Mathwig ab:

> Die Schwierigkeit besteht darin, dass wir nicht auf unsere Intuition von Mitleid/Empathie, jedenfalls nicht direkt, zurückgreifen können, um Herrn Gärtner zu verstehen. Denn offensichtlich leidet er weder an einer körperlichen noch an einer psychischen Krankheit. Und die Frage ist: Woher nehmen wir die Gründe, um Herrn Gärtner zu verstehen?[45]

Tatsächlich besteht im Falle einer *körperlichen oder psychischen Krankheit* in Deutschland wie der Schweiz ein breiter gesellschaftlicher Konsens über die Legitimität eines assistierten Suizids zur *Leidensbeendigung*. Dieses negativ-utilitaristische Urteil basiert darauf, dass den meisten Menschen die starke Beeinträchtigung der Lebensqualität durch unerträgliche physische und/

43 Vgl. u. a. Tholl, Doppelpremiere, oder Bert Rebhandl: Wem gehört unser Leben?, in: *Der Standard*, 26. September 2020 (www.derstandard.de/story/2000120254931/wem-gehoert-unser-leben, letzter Zugriff: 1.10.23).

44 Barbara Bleisch, Marion Schafroth, Franco Cavalli, Frank Mathwig u. Mario Gmür: Spezialabend „Gott", in: *Schweizer Radio und Fernsehen: Club-Spezial*, 23. November 2020, 71:36 min (www.srf.ch/play/tv/club/video/spezialabend-gott?urn=urn:srf:video:d2223129-c5fa-4db4-8f8c-67f61cf8602e, letzter Zugriff: 11.6.23), 00:01:34–00:03:05 (Mündliche Zitate wurden von mir für die Schriftform stilistisch bearbeitet und die schweizerdeutschen Diskussionsbeiträge ins Standarddeutsche übertragen).

45 Ebd., 00:03:26–00:03:58.

oder psychische Qualen intuitiv einsichtig ist und an ihrer Empathie rührt.[46] Im Fall eines *gesunden* Menschen wie Gärtner aber, so Mathwig, würden wir nicht über dieselbe Intuition verfügen. Doch gab er auf seine Frage nach möglichen Gründen, die uns Gärtner verstehen und eine entsprechende Sterbehilfepraxis ethisch rechtfertigen lassen, gleich selbst eine Antwort: „Man kann natürlich die Frage stellen […]: Ist unser Leidensbegriff zu eng, müssen wir den erweitern? Dass wir nicht nur auf psychisches und physisches Leiden fokussieren, sondern gibt es auch so etwas wie ein ‚soziales Leiden', was auch Gewicht hat?"[47] Genau mit diesem Argument sprach sich daraufhin die Philosophin Barbara Bleisch dafür aus, Gärtner beim Suizid zu assistieren, da „der Leidensbegriff, den wir im Moment" hätten, „zu eng gesteckt" sei, „und wir […] uns etwas an[maßen]" würden, „wenn wir so klare Kriterien definieren wollen, wie es im Moment der Fall ist".[48] Auch Mathwig plädierte in einem Interview zwei Tage später dafür, dass wir

> unseren medizinisch definierten Leidensbegriff überdenken müssen. Denn einerseits suggeriert er, dass es objektive Kriterien für das Leiden gibt – aus denen sich dann generelle Regeln für die Suizidhilfe ableiten lassen. Andererseits ist er viel zu eng, um etwa die sozialen Leiden zu erfassen, die ebenso zu einer unerträglichen Last werden können.[49]

Sowohl Bleisch als auch Mathwig anerkennen also die Unerträglichkeit von Gärtners Leiden. Und wir erkennen es wieder: Es ist Pierre Becks „souffrance existentielle", der es ebenfalls als dritte Leidenskategorie etablieren wollte.[50] Ganz anders äußerte sich in der *Club*-Runde der Psychiater Mario Gmür, der Gärtners Ersuchen „klar" ablehnt: Für ihn bedeute es eine „Trivialisierung" des „Todesproblem[s]", wenn man jedem Menschen, der „unglücklich", der „etwas depressiv" sei, die „Todespille aushändigt".[51] Dem widersprach Franco

46 Dies betont auch Mathwig an anderer Stelle: „Denn die hohe Zustimmung zur Sterbehilfe war ursprünglich durch die große Empathie für das körperliche und psychische Leiden schwerkranker Menschen motiviert." (Vgl. Vanessa Buff: „Wir flüchten uns in eine Hypermoral". Fernsehabend zur Sterbehilfe, in: *ref.ch*, 25. November 2020 (www.ref.ch/news/wir-fluechten-uns-in-eine-hypermoral/, letzter Zugriff: 9.6.23)).

47 Bleisch et al., Spezialabend „Gott", 00:03:59–4:17.

48 Ebd., 00:05:48–00:06:10.

49 Buff, „Hypermoral".

50 Vgl. Kap. 1.1. der vorliegenden Arbeit.

51 Gmür vermeidet das Wort Dammbruch, sieht in der „Niederschwelligkeit der Zugänglichkeit" aber ein „Loch im Damm", das seiner Ansicht nach – unter Verweis auf den „Werther-Effekt" – zu Nachahmungssuiziden führen könnte (SRF Club, 00:08:56–00:11:19). Bereits 2008 warnte er in der *Schweizerischen Ärztezeitung* vor einer „allgemeine[n] Trivialisierung des Freitodes, ja des Todes überhaupt", da sie „[d]ie Entstehung einer

Cavalli, Onkologe und ehemaliger Gesundheitspolitiker, der Gärtner nicht als depressiv, sondern als „psychiatrisch völlig gesund" erachtet, wie es die meisten Menschen in der realen Lebenswelt seien, die „Bilanzsuizide" begehen wollten.[52] Auch Bleisch widersprach Gmür: Zwar dürfe man das Todesproblem tatsächlich nicht trivialisieren, doch dürfe man auch „den Sterbewunsch und das Leiden nicht trivialisieren, in dem Herr Gärtner steckt". Sie bezieht sich auf eine zentrale Stelle im Film, die sie „sehr berührt habe" und auf die ich zurückkommen werde, an der Gärtner vom Medizinexperten Sperling (im Film gespielt von Götz Schubert) wissen möchte, wieso er „kein Vertrauen in uns Patienten und Patientinnen" habe, womit er sagen würde: „Trivialisieren nicht Sie als Arzt auch meine Situation?"[53] Der Begriff der ‚Trivialisierung' wird also von zwei widerstreitenden Positionen in Anschlag gebracht: Gmür warnt vor der Gewährung von Gärtners Sterbewunsch, da seine Motivation eine *Trivialisierung des* (*Frei-*)*Todes* bedeute – er erkennt dem Leiden also nicht die existenzielle Tragweite zu, die eine Suizidassistenz legitimieren würde. Umgekehrt warnt Bleisch vor einer *Trivialisierung von Gärtners Leiden*, das sie als unerträglich anerkennt und für sie einen hinreichenden Grund für eine Freitodbegleitung darstellt.

Wie die Abstimmungsresultate zeigen, können auch wir Rezipierenden Gärtner mehrheitlich verstehen, wir taxieren sein existenzielles Leiden als unerträglich und seinen Sterbewunsch als legitim – wobei der Begriff der *Intuition* doppelt entscheidend ist: Nicht nur in Mathwigs Verwendung, i. e. die Frage nach der für Dritte unmittelbaren empathischen Nachvollziehbarkeit einer bestimmten Leidensform, sondern bezogen auch auf die konkrete Darstellung des Leidens in Schirachs Werk: *GOTT* führt uns dieses nicht ausführlich in seiner alltäglichen Konkretion vor. Wir lernen Gärtner kaum kennen, in wenigen Sätzen legt er dem Ethikrat sein Leiden argumentativ dar, ehe er wieder still an seinem Platz sitzt. Unser Urteil basiert also auf einem knappen Erstkontakt mit der Figur und ist damit auch in diesem Sinn weitgehend intuitiv. Dass es dennoch so deutlich zu seinen Gunsten ausfällt, legt nahe, dass wir in irgendeiner Weise auf geteilte Überzeugungen zurückgreifen können, durch die sein Fall an unsere Empathie rührt und uns sein Sterbewunsch intuitiv einsichtig wird. Woher also nehmen wir die Gründe, ihn zu verstehen? Betrachten wir Gärtners Sterbewunsch nun genauer.

Todes- und Suizidkultur mit Nachahmungseffekten" begünstigen würde (Mario Gmür: Suizidbeihilfe und Urteilsfähigkeit aus psychiatrischer Sicht, in: *Schweizerische Ärztezeitung* (2008) 89:41, S. 1768–1771, hier 1769).

52 Bleisch et al., Spezialabend „Gott", 00:11:50–00:12:19.

53 Ebd., 00:13:29–00:14:12.

5.3.2.2 Gärtners existenzielles Leiden

„Alles", antwortet Gärtner zu Beginn der Sitzung auf die Frage der Vorsitzenden, was sich mit dem Tod seiner Frau vor drei Jahren für ihn geändert habe (GS 16), und in der Textfassung sagt er am Ende, er sei „mit sich und mit dem Nichts alleine. Ich kann mir keine Welt vorstellen, in der Elisabeth nicht ist und in der ich nicht (sic)[54] bin" (GS 109). *Alles – Nichts – keine Welt*. Bereits diese absoluten Formulierungen bringen das romantische Liebeskonzept zum Ausdruck, in dem die Liebenden füreinander „einmalig" und „prinzipiell unersetzbar" sind und „zu einem Zentralerlebnis ihres Lebens" werden, von dem aus dieses „erst Sinn und Bedeutung gewinnt" – die es mit dem Verlust des geliebten Menschen wieder verliert.[55] Dies wird noch deutlicher, wenn Gärtner die konkreten Auswirkungen von Elisabeths Tod darlegt. 42 seiner 78 Lebensjahre sei er mit ihr verheiratet gewesen, und er beschreibt das gemeinsame, überaus aktive Leben, das karitatives Engagement ebenso beinhaltete wie kulturelle und gesellschaftliche Anlässe und zahlreiche Reisen:

> Das alles habe ich aufgegeben. Alleine kann ich es nicht. Sie fehlt mir. Sie fehlt mir, wenn ich aufwache, und sie fehlt mir, wenn ich einschlafe. Sie fehlt mir bei allem, was ich tue, und bei allem, was ich sehe. Sie ist weg, und ich bin noch da. Das ist nicht richtig. Nicht nach 42 Jahren. (GS 16)
> Ich sagte schon, das Leben bedeutet mir nichts. Nichts mehr. (GS 17)
> Ich will nicht mehr leben. Mich interessiert kein Buch mehr, kein Film, keine Unterhaltung. (GS 70)

Nun, da er allein ist, erscheinen ihm alle bisherigen Lebensfreuden leer. Überdeutlich zeigt sich die *Einzigartigkeit* und *Höchstrelevanz*, die Elisabeth in seinem Leben besaß: Alles darin gewann Sinn und Bedeutung nur mit ihr und durch sie. Ihre geteilten Interessen offenbaren zudem die Ähnlichkeit ihrer Wesen, und ihre Jahrzehnte überdauernde Liebe wäre seinem Empfinden nach einzig auf Ewigkeit ausgerichtet gewesen, sein Hinterbleiben, das er antithetisch ausdrückt („Sie ist weg, und ich bin noch da"), ist daher ein Fehler in der romantischen Matrix („Das ist nicht richtig", was er im Film in einem empörten Ton sogar wiederholt (GvS 00:06:19–00:06:23)). Rhetorisch verstärkt wird das Gefühl der Leere, die Elisabeth in seinem Leben hinterlassen hat, durch die vierfache, im Film sogar fünffache anaphorische Reihung „Sie fehlt mir". Im Film hebt Gärtner-Darsteller Habich das „Alleine" auch durch Pausen wirksam hervor. Überhaupt macht er bei den Ausführungen zum Verlust seiner Frau immer wieder Pausen, in denen er um Worte ringt. Die Kamera zeigt

54 Das markierte, wiederholte „nicht" beruht wohl auf einem Produktionsfehler und wurde in der E-Book-Fassung des Texts bereits gestrichen.

55 Lenz, Zweierbeziehung, 260.

ihn in Halbnah- und Nahaufnahmen mit trauriger, leidvoller Miene und bisweilen leerem Blick, wodurch er den Repliken noch mehr emotionale Wirkung verleiht. Auf die Frage der Vorsitzenden, ob er es „für ausgeschlossen" halte, „noch einmal einen Sinn" in seinem Leben zu sehen, etwa durch seine Enkel (GS 16), antwortet Gärtner im Film: „Also meine Enkel sind wunderbar, aber … Ich kann sie nicht … Es gelingt mir nicht … Ich weiß nicht, ob Sie das verstehen, aber seit Elisabeths Tod bin ich nur noch die Hälfte. Nein, das stimmt nicht. Ich bin mir selber ganz und gar abhandengekommen. Ich will einfach nur in Ruhe sterben." (GvS 00:06:27–00:07:08) Die Aposiopesen markieren seine intersubjektiv schwer zu vermittelnde Gefühlswelt: Er ringt intensiv um die Worte, die ihm geeignet erscheinen, Dritten sein Empfinden zu vermitteln, um dann explizit die „Hälftigkeit" seines Lebens zu benennen, ja den Verlust der eigenen Identität („mir selber abhandengekommen"), die *nur durch seine Frau stabilisiert* wurde.[56] In der Textfassung fällt Gärtners Antwort kürzer aus, aber auch sie endet mit dem Satz: „Aber seit Elisabeths Tod bin ich nur noch die Hälfte." (SG 17) Indem Gärtner sein bereits drei Jahre andauerndes Leiden an der ‚Hälftigkeit' als alles andere denn trivial darlegt, vermag sein Schicksal Empathie zu erzeugen. Dadurch erscheint auch sein Wunsch verständlich, es durch Suizid zu beenden.[57]

Dies wird dadurch gestärkt, dass wir seinen Sterbewunsch intuitiv in Beziehung setzen zu dem literarischen Motiv, das sich „als eine der hartnäckigsten Denkfiguren in unserem kulturellen Bildrepertoire bewährt"[58] hat:

---

56 Einen Verlust, den er auch dahingehend erlitt, dass er seine Arbeit als Architekt niedergelegte, und der Beruf in westlich-kapitalistischen Gesellschaften ein wesentlicher Teil der Identität ist.

57 Dass die Gärtner-Rolle rühren soll, zeigen auch die Besprechungen. Für die Filmfassung betont Tilmann Gangloff das emotionale Moment in Habichs Spiel, „der sehr bewegend vorträgt, warum er seit dem qualvollen Tod seiner Frau keinerlei Sinn mehr im Weiterleben sieht" (Tilmann P. Gangloff: „Gott" von Ferdinand von Schirach in der ARD: Heikles Thema perfekt besetzt, in: *Frankfurter Rundschau*, 24.11.2020 (www.fr.de/kultur/tv-kino/ard-gott-ferdinand-von-schirach-film-im-ersten-kritik-tv-wem-gehoert-unser-leben-hart-aber-fair-90108305.html, letzter Zugriff: 29.12.21)). In der Inszenierung am Berliner Ensemble würden „Sympathiewerte […] die Abstimmung [beeinflussen]. Reese besetzt Herrn Gärtners Partie mit der anrührenden Josefin Platt. Wer würde dieser Frau nicht helfen wollen?" (Tholl: „Gott") Am Oldenburgischen Staatstheater spiele Winfried Küppers „eindrucksvoll und berührend die Rolle des Mannes […], der nicht mehr leben möchte. Still und gebeugt sitzt er auf seinem Stuhl und muss zuhören, wie Andere über sein Leben sprechen und urteilen. Für Gänsehaut sorgen die wenigen Momente, wenn es aus ihm herausbricht" (Volker Schulze: Theaterkritik. „Gott" sorgt für Gesprächsstoff im Staatstheater, in: *Oldenburger Onlinezeitung*, 29.11.2020 (www.oldenburger-onlinezeitung.de/kultur/theater/theaterkritik-ferdinand-von-schirach-gott-50157.html, letzter Zugriff: 29.12.21)).

58 Bronfen, Liebestod, 24.

> Die Literatur hat uns nicht selten vorgeführt, dass diese ‚Hälftigkeit' nur durch den nachträglichen Tod des trostlosen und verlassenen Geliebten überwunden werden kann: Romeo und Julia, Tristan und Isolde, Hero und Leander – in allen Geschichten geht es um die Frage: lässt (sic) sich der Tod des geliebten Wesens überhaupt ertragen? Die Literatur gibt eine eindeutige Antwort; sie beschreibt den Liebestod.[59]

Tatsächlich hat uns die Literatur den Wunsch, nach dem Verlust der „einzigartigen Geliebten" ebenfalls zu sterben, unzählige Male als „einzig angemessene Antwort" vorgeführt,[60] sie hat gezeigt, dass „wahre Liebe" nur die Optionen Zusammensein oder Tod kennt.[61] Und mit diesem kulturell tradierten Sinn laden wir auch Gärtners Sterbeverlangen auf, wir anerkennen die Unerträglichkeit seines existenziellen Leidens an der Tatsache, „nur noch die Hälfte" zu sein.

Das Motiv der ‚Hälftigkeit' ist Schirach bestens vertraut, wie eine Miniatur in seiner autobiografischen Textsammlung *Kaffee und Zigaretten* (2019)[62] zeigt, die von der Großmutter seines aristokratischen Kindheitsfreundes Georg handelt. Der Erzähler erinnert sich, wie er sie lediglich bettlägerig kannte, als nurmehr unangenehmer Schatten eines menschlichen Wesens. Doch in ihrem Zimmer hing „ein Bild, das nicht zu dem Haus und nicht zu seinen Bewohnern passte" und das ihn faszinierte: eine „[l]euchtend bunte" „Südseeszene". Nach dem Tod der Großmutter warfen ihre Tagebücher ein ganz neues Licht auf sie: Als junge Frau habe sie „einige Jahre in Madrid gelebt, was niemand in der Familie mehr wusste. Vermutlich war sie dorthin gefahren, um nicht mehr unter der Aufsicht ihrer Verwandten zu stehen". Und dort

> habe sie einen Liebhaber gehabt, einen Maler. Und dieser Mann habe ihr das Bild geschenkt. Seine Großmutter, die uns immer als langweilige, strenge, alte Frau erschienen war, habe in ihrem Tagebuch geschrieben: „Er ist der einzige Mann, mit dem ich *vollständig* bin. Es ist nicht schlimm, zu sterben, aber es ist schlimm, aufzuhören zu lieben. Jetzt werde ich für den Rest meines Lebens nur noch die Hälfte sein." Sie zitierte aus einem Sonett von Michelangelo: „Nel vostro fiato son le mie parole – in Deinem Atem bildet sich mein Wort." Damals war sie 23 Jahre alt, drei Jahre später hatte sie Georgs Großvater geheiratet und war mit ihm in ihr Schlösschen am Bodensee gezogen (SK 137f., Hervh. i. Orig.).

59 Macho, Todesmetaphern, 64.
60 Klein, Metamorphosen, 172.
61 Dinzelbacher, Mittelalter, 96.
62 Ferdinand von Schirach: *Kaffee und Zigaretten*, München: Luchterhand 2019, im Text zitiert mit der Abkürzung SK und Seitenzahl in Klammern.

Heute hange „dieses wertlose Bild" der Großmutter, „eine miserable Kopie eines Gaugins", in Georgs Haus: für ihn „das Wichtigste, was er besitze" (SG 138f.). Die Miniatur fasst *in nuce* das Wesen der romantischen Liebe: ihren Hang zur *Autonomie*, ihren *Einheitsgedanken* (über das Michelangelo-Zitat), die *Vollständigkeit* des Menschen erst durch die Verbindung mit dem einzig wahren Geliebten (was durch Kursivsetzung hervorgehoben wird), die *Hälftigkeit* angesichts des Liebesverlusts und damit verbunden das Postulat, dass dieser *schwerer wiegt als der Tod*. Selbst den schwerreichen Georg affiziert die durch das Bild symbolisierte Liebe so sehr, dass er es als seinen wertvollsten Besitz betrachtet, was nochmals den unvergleichlichen Wert der Liebe markiert.

Die motivische Beziehung zu Kaffee und Zigaretten verleiht Gärtners Leiden an der ‚Hälftigkeit' Nachdruck. Doch wird es auch durch eine explizite intertextuelle Bezugnahme fundiert. Denn Gärtners existenzielles Leiden wird nicht nur in seinen eigenen Worten zu Beginn der Sitzung (im Text auch nochmals in der Mitte und am Schluss) erfahrbar gemacht: Sowohl in Text- als auch Filmfassung beschließt Anwalt Biegler sein Plädoyer am Ende mit dem Fall von André Gorz, indem er (unvollständig) aus der letzten Passage der deutschen Übersetzung des *Lettre à D.*[63] zitiert:

> „Soeben bist Du zweiundachtzig geworden. Und immer noch bist Du schön, anmutig und begehrenswert. Seit achtundfünfzig Jahren leben wir nun zusammen, und ich liebe Dich mehr denn je. Kürzlich habe ich mich von neuem in Dich verliebt, und wieder trage ich in meiner Brust diese zehrende Leere, die einzig die Wärme Deines Körpers an dem meinen auszufüllen vermag. Nachts sehe ich manchmal die Gestalt eines Mannes, der auf einer leeren Straße in einer öden Landschaft hinter einem Leichenwagen hergeht. Dieser Mann bin ich. Und Du bist es, die der Leichenwagen wegbringt. Ich will nicht bei Deiner Einäscherung dabei sein; ich will kein Gefäß mit Deiner Asche bekommen. Ich lausche auf Deinen Atem, meine Hand berührt Dich. Jeder von uns möchte den anderen nicht überleben müssen." (SG 118f. bzw. GvS 01:25:28–01:26:43)

Diese wiederkehrende Traumsequenz gibt der Unerträglichkeit des existenziellen Leidens, das Gorz' Erzähler angesichts des drohenden Verlusts seiner schwerkranken Frau empfindet, eine eindringliche Form. Indem Schirach aus dem *Lettre* zitiert, knüpft er Gärtners Liebe zu Elisabeth einerseits intertextuell an die literarische Liebestodtradition an, die in Gorz' *Lettre* durch die Anspielung auf Philemon und Baucis und die explizite Nennung von Hero und Leander, Tristan und Isolde sowie Romeo und Julia aufgerufen wird (vgl. Kap. 4.1.1.1). Zum anderen und vor allem aber kann Schirach die affektive

63 Vgl. Kap. 4.1 der vorliegenden Arbeit.

Wirkung der zitierten Traumsequenz aus dem *Lettre* nutzen, denn er vermittelt dadurch ein eindringliches Bild des Verlustschmerzes, den Gärtner seit drei Jahren durchleben muss.[64] Diese Vorstellung haben die Rezipierenden frisch im Kopf, wenn sie direkt danach zur Abstimmung gebeten werden[65] – was ihrem Verständnis für den Sterbewunsch zuträglich sein wird.

5.3.3 *Antagonismus – Auf wessen Seite steht eigentlich ‚GOTT'?*

Der Erzähler von Gorz' *Lettre* verleiht seinem Liebestodwunsch Nachdruck, indem er anaphorisch wiederholt: *Ich will nicht / Ich will kein*. Ähnlich Gärtner im Dramentext, der in seiner kurzen Redezeit nicht weniger als sechzehn *Ich will / Ich will nicht* äußert, was verdeutlicht, dass wir nicht so sehr einen gebrochenen, als vielmehr einen festentschlossenen Mann vor uns haben. Zunächst ist es noch ein zögerliches „Eigentlich will ich das nicht", nämlich öffentlich Auskunft geben über seinen Sterbewunsch (SG 13). Er tut es dennoch, um damit die Bitte seiner sterbenden Frau zu erfüllen, öffentlich zu machen, wie qualvoll ihr Tod infolge der verweigerten Suizidhilfe gewesen ist, ebenso wie das Problem, „unter dem [er] jetzt leide": Sie hätte gewusst, dass er „nicht ohne sie weiterleben möchte", und daher gemeint, dass er „etwas verändern solle. Es wäre einfach gewesen, wenn ich in die Schweiz gefahren wäre und mir dort das Leben genommen hätte. Zu einfach, hätte Elisabeth gesagt. Das Problem geht alle etwas an, also tust Du auch was für alle." Indem er mit seinem eigenen Sterbevorhaben für eine liberalere Suizidhilfepraxis kämpft, erhält es auch eine politische Dimension, durch die sein Suizid „über" ihn „hinausweisen" solle.[66] Dieser Umstand verleiht ihm dann doch Resolutheit: „Deshalb bin ich hier. Ja. Ich will, dass alle verstehen, dass es in Ordnung ist, dass ich sterben will. Ich will, dass man Menschen wie mir hilft. Ich will sterben, und das ist nicht amoralisch, egoistisch oder krank." (SG 20)

---

64 Das Leid wird im Film auch durch Gärtners Reaktion auf das Vorlesen gestaltet. Zuerst zeigt sie in einer Halbnahen, wie er nachdenklich zuhört. Nach der Zeile „Jeder von uns möchte den anderen nicht überleben müssen" sehen wir ihn in Großaufnahme, wie er den Kopf senkt und sich an die Stirn fasst (01:26:43–01:26:47). In dieser Position sitzt er auch noch neun Sekunden später, wie uns eine Halbtotale zeigt (01:26:52–01:26:56).

65 Der Dramentext sieht nach dem ersten Akt, in dem die Befragung stattfindet, zwar eine Pause vor, während der die Abstimmung stattfinden soll. Im zweiten Akt verkündet die Vorsitzende dann das Ergebnis, gefolgt von den Schlussplädoyers. Die Inszenierungen, soweit sie mir bekannt sind, verzichten jedoch auf eine Pause – wie selbstredend auch die Filmfassung –, sodass die Abstimmung jeweils nach Bieglers Schlussplädoyer mit dem Gorz-Zitat erfolgt.

66 Gärtner sagt an einer Stelle: „Elisabeth kannte mich gut. Ich glaube, sie wusste, dass ich nicht ohne sie weiterleben möchte." (GS 19) Gut denkbar also, dass sie sich bei einer liberalen Sterbehilferegelung gemeinsam getötet hätten.

Immer wieder äußert Gärtner ein entschiedenes „Ich will sterben“ oder „Ich will nicht mehr“ (SG 14).[67] Und diese Entschlossenheit ist angezeigt: Das Liebestodmotiv weist seit jeher eine antagonistische Struktur auf, und auch Schirachs Drama ist als Ganzes antagonistisch strukturiert[68]. In Umkehrung zum traditionellen Motiv, in dem das Paar die Liebe sucht und infolge gesellschaftlicher und/oder familiärer Widerstände stattdessen den Tod findet, besteht der dramatische Konflikt in *GOTT* darin, dass das Paar *die Liebe gefunden* hat und Gärtner *den Tod sucht* – und dabei auf Widerstände trifft: neben der sterbehilfekritischen Befragerin Dr. Keller (im Film gespielt von Ina Weisse) insbesondere durch Professor Sperling aus dem Präsidium der Bundesärztekammer sowie Bischof Helmuth Thiel von der Deutschen Bischofskonferenz (im Film gespielt von Ulrich Matthes).[69] Auf der Seite des Protagonisten stehen sein Anwalt und Freund Biegler sowie die Rechtssachverständige Monika Litten (im Film gespielt von Christiane Paul). Eine Zwischenstellung nimmt Hausärztin Dr. Brandt ein. Wir haben aber noch einen weiteren, an sehr prominenter Stelle genannten Akteur: den GOTT des Titels. Um wen oder was handelt es sich bei diesem? Und wie verhält er sich zum Antagonismus des Stücks?

Da Theologie und Kirchen im außerliterarischen Sterbehilfediskurs eine relevante Stimme einnehmen und in *GOTT* durch Bischof Thiel in ihrer katholischen Variante repräsentiert sind, werden wir ihn intuitiv als das metaphysische Wesen fassen, auf dessen Wort die christliche Religion gründet, womit er auf die theologische Diskursposition zu referieren scheint. Lässt er

67 „Ich will einfach nur in Ruhe sterben.“ (SG 17) „Und ich will nicht irgendwann ins Krankenhaus, ich will nicht an Schläuchen hängen, ich will nicht aus dem Mund sabbern, und ich will nicht dement werden. Ich will als ordentlicher Mensch sterben, so, wie ich gelebt habe.“ (SG 17f.) „Ich will nicht mehr leben.“ (SG 70) „Ich will mich nicht vor den Zug werfen oder von einem Dach springen“ (SG 110) An zwei Stellen ist die Wendung nicht unmittelbar auf seinen Sterbewunsch bezogen, jedoch indirekt. So, wenn er den Arzt konfrontiert, der seinem Sterbewunsch entgegensteht: „Ich will Ihnen sagen, was das ist. Das ist abstoßend.“ (SG 69) Oder wenn er den Ethikrat adressiert, den er um das Sterben ersucht: „Ich will mich bei Ihnen bedanken, dass Sie mir zugehört haben, und dass Sie über diese Fragen nachdenken.“ (SG 109).

68 Während realweltliche Ethikratssitzungen eine offene Form aufweisen, in der verschiedene Beiträge im Plenum diskutiert werden, gestaltet Schirach seine fiktive wie die Hauptverhandlung eines Strafprozesses, indem er die drei Sachverständigen abwechselnd durch die sterbehilfekritische Dr. Keller und Gärtners sterbehilfebefürwortenden Anwalt Biegler befragen lässt (vgl. SG 26–108 / GS 00:14:05–01:19:24), die zudem beide am Ende ihre Schlussplädoyers halten (vgl. SG 113–119 / GS 01:19:34–01:27:02).

69 Dabei ist die Zuordnung der Positionen von Protagonist und Antagonist selbstredend eine Sache der Perspektive: Rezipierende, die Gärtners Ansinnen ablehnen, sehen in ihm den Antagonisten, in seinen Gegnern die Protagonisten. Doch weist die Rezeptionslenkung des Werks die Positionen eindeutig zu, wie ich nun darlegen werde.

sich aber auch konkreter auf die Situation des Protagonisten beziehen? Es ist zumindest auffällig, dass Gärtners Figurenname der einzige ist, der den Anfangsbuchstaben mit ihm teilt. Eine Fährte, die einer genaueren Betrachtung lohnt und einen Blick in die Bibel nahelegt, wo wir das Wort des christlichen Gottes am unmittelbarsten fassen können. Und tatsächlich. Man braucht nicht weit zu blättern, um auf eine Stelle zu stoßen, die für Gärtners Namen intertextuell anschlussfähig ist:

> Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen. Dann legte Gott, der Herr, in Eden, im Osten, einen Garten an und setzte dorthin den Menschen, den er geformt hatte. Gott, der Herr, ließ aus dem Ackerboden allerlei Bäume wachsen, verlockend anzusehen und mit köstlichen Früchten, in der Mitte des Gartens aber den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis von Gut und Böse. […] Gott, der Herr, nahm also den Menschen und setzte ihn in den Garten von Eden, damit er ihn bebaue und hüte. (Gen, 2,4–25)

Die Schöpfungsgeschichte in Genesis 2 berichtet, wie Gott das irdische Leben erschafft: zunächst den Menschen und unmittelbar danach den Garten Eden. Für die weitere Pflege des Gartens zeigt sich der ‚ewige Gärtner' aber nicht selbst verantwortlich, sondern er setzt den Menschen als ‚irdischen Gärtner' ein. Zufall oder nicht? Da Schirach als Abiturient eines Jesuitenkollegs mit Sicherheit über fundierte Bibelkenntnisse verfügt, werde ich versuchen, den Liebestod-Antagonismus von der Genesis her zu lesen und Schirachs Gärtner in Bezug zum ‚irdischen Gärtner' der Schöpfungsgeschichte[70] zu setzen.

5.3.3.1 Gott als Antagonist: Autorität versus Selbstbestimmung

5.3.3.1.1 *Der unerbittliche Gott und sein Stellvertreter: Bischof Thiel*

Gott setzt den Menschen in den Garten Eden und weist ihm die Aufgabe zu, sich um ihn zu kümmern. Anschließend richtet er aber noch ein Gebot an ihn: „Von allen Bäumen des Gartens darfst du essen, doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn sobald du davon isst, wirst du sterben." (Gen 2, 16f.) Was danach passiert, ist bekannt: Zu Beginn von Gen 3 folgt der Sündenfall. Betrogen von der Schlange isst das Menschenpaar – denn

70 Assoziationen zur Genesis weckt auch Gärtners Antwort auf die Frage, ob er Kinder habe: „Zwei Söhne." (SG 15) Die zu Beginn von Gen 4 geborenen Kain und Abel sind sicher die bekanntesten Nachkommen des Urpaars. Ihr dritter namentlich genannter Sohn Set wird in Gen 4,25 erst *nach* Abels Tod geboren, womit die Zweizahl weiter Bestand hat. Auch wenn es in Gen 5,4 heißt, dass Adam nach Sets Zeugung „noch achthundert Jahre" lebte und „Söhne und Töchter" zeugte, ist die Zweizahl im kulturellen Gedächtnis doch dominant präsent.

Gott hat dem Mann inzwischen eine Frau zur Seite gestellt – von der verbotenen Frucht, womit die Drohung sich bewahrheitet: Gott verstößt die Menschen aus dem Paradies, sie werden sterblich und müssen ihr Dasein fortan unter Mühsal fristen.

In der Befragung von Bischof Thiel wird die Sündenfallgeschichte über mehrere Seiten thematisiert. Er positioniert sich dezidiert als Antagonist zu Gärtners Sterbewunsch, indem er den assistierten Suizid zur „Sünde" erklärt, zur „Übertretung eines göttlichen Gebots" (SG 99). Gärtners Anwalt Biegler möchte dieser Haltung auf den Grund gehen und referiert auf die Ursünde:

> Diese erste Sünde begingen Adam und Eva. Sie essen von der Frucht des verbotenen Baumes. Gottes Strafe: Der Mensch muss ins Elend, in diese kalte Welt, und er wird sterblich. Gott verurteilte aber nicht nur Adam und Eva, sondern darüber hinaus auch gleich noch alle ihre Nachkommen. […] Den Grundsatz, dass Strafe persönliche Schuld voraussetzt, lässt Ihr Gott nicht gelten. (SG 100)

Diese Anklage gegen Gott und seine irdischen Repräsentanten hat bei Schirach System, wie sein Gedankenspiel im gemeinsam mit Alexander Kluge veröffentlichten Gesprächsband *Die Herzlichkeit der Vernunft* (2017)[71] zeigt: Ein Anwalt macht Gott für die irdischen Übel verantwortlich und will ihn anklagen. Wie aber lässt sich dies bewerkstelligen, da Gott nun einmal „ladungsunfähig" sei? Der Anwalt hat eine Idee: „Der Stellvertreter Gottes auf Erden ist der Papst, der Stellvertreter des Papstes ist der Bischof. Also stellt er die Klage dem Bischof zu, lädt ihn und versucht ihn verantwortlich zu machen." (SH 159) Auch in *GOTT* sitzt der theologische Sachverständige mitunter stellvertretend für seinen unbarmherzigen Gott auf der Anklagebank, und zwar dergestalt, dass Befragerin Keller Einwände erhebt: „Wir sind doch nicht im Gerichtssaal. […] Der Bischof ist Sachverständiger, kein Angeklagter." (SG 86) Dass Schirach sein Gedankenspiel aus der *Herzlichkeit der Vernunft* als Prätext in *GOTT* verarbeitet, zeigt sich daran, dass es sich bei Bieglers oben zitierter Kritik an der Sündenfallgeschichte um ein teils wörtliches Selbstzitat des Autors handelt:

> Er ist von der Frucht des verbotenen Baumes. Gottes Strafe: Der Menschen (sic) muss ins Elend, in diese kalte Welt, und er wird sterblich. Aber schon hier, so der Anwalt, macht Gott alles falsch. Er verurteilte nicht nur Adam und Eva, sondern darüber hinaus auch gleich noch all ihre Nachkommen. Den Grundsatz, dass Strafe persönliche Schuld voraussetzt, lässt dieser Gott nicht gelten. (SH 161)

71 Ferdinand von Schirach u. Alexander Kluge: *Die Herzlichkeit der Vernunft*, München: Luchterhand 2017, im Text zitiert mit der Abkürzung SH und Seitenzahl in Klammern.

Über die Sündenfallgeschichte wird Gott eine paternalistisch-unerbittliche und die menschliche Individualität verkennende Haltung zugewiesen, die Bischof Thiel in *GOTT* als sein loyaler Stellvertreter repräsentiert. Die konkrete Figurenanlage und Diskursposition senken so das bereits durch den Rollen-Frame als katholischer[72] Bischof geringe Sympathiepotenzial weiter: Er vertritt stur eine ultrakonservativ-dogmatische Maximalposition,[73] die jegliches Recht auf lebensverkürzende Maßnahmen kategorisch verneint – und zwar gerade auch in konsequenter Abrede menschlicher Selbstbestimmung am Lebensende, dem zentralen Wert des Sterbehilfediskurses. Wiederholt stellt er sie als mit christlichen Werten unvereinbar dar: „Sie widerspricht dem absoluten Lebensschutz" (SG 104.).[74] Sie scheint dem christlich-theologischen Denken derart fremd zu sein, dass er sich sogar höhnisch über sie äußert, im Film schauspielerisch untermalt mit einem verächtlichen Lächeln: „Ja, ja, ich weiß, diese Selbstbestimmungsenthusiasten … Sie meinen, sie müssten nicht mehr begründen, ob sie sterben oder leben wollen. Es stünde ihnen völlig frei, sagen sie. Dabei gehört natürliches Sterben zum Leben. Man darf sich ihm nicht entziehen." Zwar schränkt er diese autoritative Aussage im Text kurz danach

72 Nicht nur gehören in Westeuropa immer weniger Menschen der römisch-katholischen Kirche an, auch teilen längst nicht alle Mitglieder ihre Werte und Forderungen in weltlichen Angelegenheiten. Dazu kommt, dass Biegler den Anspruch der katholischen Kirche als moralische Instanz gezielt diskreditiert durch Verweis auf die Verfehlungen, derer sie sich schuldig gemacht hat: vom grausamen Umgang mit Suizident*innen im Mittelalter (vgl. SG 93f.) über Kreuzzüge und Inquisition bis hin zum sexuellen Missbrauch Minderjähriger (vgl. SG 81–84).

73 In Berlin erlebt Wallmeier ihn als „lachhaft[…]", da er „ziellos vor sich hin[doziere]" (Fabian Wallmeier: „Gott" im Berliner Ensemble. „Iiiiich wiiiill nicht mehr leben!", in: *rbb24*, 11. September 2020 (www.rbb24.de/kultur/beitrag/2020/09/theaterkritik-gott-schirach-berliner-ensemble-reese.html, letzter Zugriff 4.2.2021)). Tholl erscheint er in Düsseldorf „bockkonservativ, verbohrt-katholisch" (Tholl, „GOTT"). Rezensenten des Films erfahren ihn „sehr ambivalent", da er in seinem Paternalismus „extrem abstoßend", durch die schauspielerische Umsetzung aber auch „sympathisch und menschlich" wirkt (Markus Zimmermann: „Gott" von Ferdinand von Schirach: 7 Punkte aus theologisch-ethischer Sicht, in: *kath.ch*, 22. November 2020 (www.kath.ch/newsd/gott-von-ferdinand-von-schirach-7-punkte-aus-theologisch-ethischer-sicht, letzter Zugriff: 24.6.22)).

74 Immer wieder untermauert er seine Position mit christlichen Werten, die die menschliche Beziehungsverbundenheit ins Zentrum rücken: „Solidarität in der Gesellschaft, Fürsorge, Lebensschutz" (SG 75). Er unterschlägt aber einen Wert, der sich in der Theologischen Ethik etabliert hat: Die Theologin Kerstin Schlögl-Flierl kritisiert Schirachs einseitige Zuschreibung der „Selbstbestimmung", die „auch das Christentum […] als wichtigen Wert anerkennen" würde, „aber relational gedacht", also „in Beziehungen" (Liane von Billerbeck: Zu einseitige Sicht auf Suizidbeihilfe. TV-Film „Gott", in: *Deutschlandfunk Kultur*, 23. November 2020 (www.deutschlandfunkkultur.de/tv-film-gott-zu-einseitige-sicht-auf-suizidbeihilfe-100.html, letzter Zugriff: 24.6.22)).

wieder ein, da er den Suizid nicht verbieten wolle. Er „akzeptiere die Selbstbestimmung des Menschen“[75], doch solle die Gesellschaft Menschen lediglich nicht am Suizid „hindern“, nicht aber Hilfe dazu leisten. Was kurzzeitig wie ein Schritt der Annäherung erscheint, wird sogleich wieder konfrontativ gebrochen: Nach einer bedenkenswerten Passage, in der er auf die menschliche Beziehungsverbundenheit und die problematischen Auswirkungen eines Suizids auf Dritte verweist, bejaht er Kellers Einwurf, dass dies „in der Konsequenz doch bedeute […], dass uns unser Leben nicht alleine gehört“. Ließe dies noch Spielraum, einen Suizid wenigstens unter bestimmten Voraussetzungen wie dem Einverständnis der Angehörigen als legitim zu erachten, macht er danach moralinsauer jegliche konsensuale Anstrengung zunichte: „Ein Suizid ist reiner Egoismus, er ist rücksichtlos den Mitmenschen gegenüber. […] Er ist zutiefst unmoralisch.“ Ärzt*innen, die dabei helfen würden, „denken und handeln falsch. Jedes Leben ist unentbehrlich, wir dürfen es aus Prinzip nicht nehmen“. Er bestreitet auch, dass ein Suizidwunsch überhaupt autonom und wohlerwogen sein könne, da es kaum Menschen gebe, „die sich aus freiem Willen töten“, sondern es „fast immer etwas anderes sei. Verzweiflung, weil die Firma pleite ist, seelische Krisen, psychische Krankheiten.“ (SG 78–80, GvS 00:55:33–57:26) Damit verneint er grundsätzlich die Legitimität lebensverkürzender Maßnahmen, was in seiner Befragung durch Biegler noch deutlicher wird. Zunächst bejaht er dessen Frage, ob der Mensch „also kein Recht zur Selbstbestimmung über seinen Tod“ habe, er also „nicht frei“ sei (SG 84), um später mit dem Souveränitätsargument zu erklären: „Das Leben ist ein Geschenk Gottes. Nur er allein darf die Entscheidung über Leben und Tod treffen. […] So wie der Lebensanfang dem Zugriff des Einzelnen und seinem Selbstbestimmungsrecht entzogen ist, so ist es auch das Lebensende.“ (SG 95f.) Der Bischof verneint also jegliche Verfügungsmacht des Menschen über sein Leben, womit seine Ablehnung nicht nur der Suizid*hilfe* gilt, sondern auch dem Suizid. Damit wird die Debatte auf ein Feld verlagert, auf dem er ohnehin auf verlorenem Posten steht, da die Legitimität des Suizids heute weder gesellschaftlich noch rechtlich ernsthaft bestritten wird. Zudem liefert sein Souveränitätsargument eine Steilvorlage für Biegler: Mit dem Theologen Hans Küng kann er eine prominente katholische Gegenstimme anführen, die das Gottesgeschenk so auslegt, dass der Mensch frei und eigenverantwortlich darüber verfügen kann, und damit nicht nur die Legitimität des Suizids anerkennt, sondern „der Ansicht [ist], dass es durchaus mit dem Christentum vereinbar

75 Diese entgegenkommende Aussage fehlt im Film zwar. In diesem wird das Konfrontative jedoch durch die Darstellung des Schauspielers Ulrich Matthes gebrochen, der dem Bischof durchaus auch menschliche, milde Züge verleiht.

sei, in bestimmten Fällen Hilfe zum Sterben zu leisten". Thiels schnippische Antwort – „Küng darf sagen, was er möchte. Aber das ist nicht die offizielle Ansicht der katholischen Kirche" – weiß dem inhaltlich nichts entgegenzusetzen und offenbart nur den Starrsinn der kirchlichen Lehrmeinung, wodurch Biegler Küngs liberale Position sogleich auch als die humanere darstellen kann: „Sie werden zugeben müssen, dass es eine menschenfreundlichere, glücklichere Aussage ist: Der Mensch ist nach Gottes Ebenbild erschaffen und darf sich deshalb frei entscheiden." Thiel vermag wiederum nur autoritativ zu antworten: „Sie widerspricht dem absoluten Lebensschutz, den die Kirche von der Gesellschaft zu Recht einfordert" (SG 103f.).

Schirach verkürzt den theologischen Diskurs also in doppelter Weise: Er beschränkt ihn auf die römisch-katholische Variante, womit er andere konfessionelle/religiöse Stimmen unterdrückt,[76] und reduziert auch sie auf zwei Maximalpositionen: eine ultrakonservative, durch den Bischof vertretene einerseits, die das Recht auf Selbstbestimmung und lebensverkürzende Maßnahmen kategorisch verneint, und eine sterbehilfebefürwortende liberale auf der anderen Seite. Indem das Werk die paternalistisch-dogmatische Haltung durch die bischöfliche Figur dominant vermittelt, suggeriert es, eine theologisch begründete Ablehnung der Sterbehilfe sei grundsätzlich und von jeglicher Selbstbestimmung entkoppelt, wodurch jene theologischen Stimmen unterdrückt werden, die in ihrer Ablehnung moderater oder differenzierter sind.[77] Die Funktion der bischöflichen Maximalposition liegt auf der Hand: Zum einen stellt das Werk die theologische Beweisführung gegen Sterbehilfe auf äußerst wacklige Beine, indem der Bischof „Argumente [verteidigt], die sich theologisch so nicht halten lassen, allen voran das Souveränitätsargument". Auch sein „konfrontative[r] Gebrauch von Augustinus- oder Thomas-Zitaten,

76 Schlögl-Flierl kritisiert, dass weder evangelische oder orthodoxe noch jüdische oder muslimische Theolog*innen zu Wort kämen, obschon sie im realen Ethikrat vertreten seien (von Billerbeck, „GOTT"). Auch Theologe Peter Dabrock, 2016 bis 2020 Vorsitzender des Deutschen Ethikrats, bemängelt, dass „Theologische Ethik" für Schirach „offensichtlich nur in katholischer Variante" zu existieren scheine (Peter Dabrock: Ach, „Gott", Herr von Schirach, in: *evangelisch.de*, 23. November 2020 (www.evangelisch.de/inhalte/178601/23-11-2020/ach-gott-herr-ferdinand-von-schirach-peter-dabrock-suizidassistenz, letzter Zugriff: 24.6.22)).

77 Ein Umstand, den auch Dabrock kritisiert: „Darauf, dass Theologische Ethik […] die Selbstbestimmung als zentralen Verfassungsgrundsatz ernstnehmen, dabei aber auch versuchen kann, auf Wege hinzuweisen, wie Alternativen würdevollen und selbstbestimmten Sterbens diesseits von ärztlicher Suizidassistenz, also mit milderen Mitteln, möglich" sei, etwa „die palliative Sedierung" oder „der begleitete freiwillige Verzicht auf Nahrung und Flüssigkeit", lasse sich „Schirach nicht wirklich ein. Die Dramaturgie seines Stückes lebt von Polarisierung" (ebd.).

[…] der auch kirchliche Lehrschreiben und den Katechismus kennzeichne[t]", sei „weitgehend redundant und wird kaum mehr verstanden", vor allem weil „das Ethos (nicht der Glaube), auf das sich diese Zitate berufen, nicht mehr vorhanden ist".[78] Angesichts dessen ist es Anwalt Biegler ein Leichtes, Thiel immer wieder vor- und „der Inkonsistenz der zu oft autoritativ wirkenden Thesen" zu überführen.[79] Zum anderen wird mit dem Bischof dramaturgisch ein paternalistisches Feindbild aufgebaut, das eine vom Wert individueller Selbstbestimmung und dem Recht auf lebensverkürzende Maßnahmen maximal entfernte Position besetzt, von der sich die Rezipierenden mehrheitlich abgrenzen und sich mit Gärtners Anliegen solidarisieren dürften. Der Bischof erscheint damit als Stellvertreter des hartherzigen, autoritären Gottes der Genesis, und in seiner sturen Haltung kann ihn Gärtners individueller Fall ebenso wenig interessieren, wie sein Gott dem individuellen Schicksal der Menschen Beachtung schenkt, die er *in globo* für die Verfehlung ihrer Urahnen büßen lässt. Und wie der Gott der Genesis die menschliche Handlungsfreiheit einschränkte, indem er das Verbot aussprach, vom Baum der Erkenntnis zu essen, und sich damit die moralische Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit allein vorbehielt, so sieht auch Thiel die menschliche Selbstbestimmung dort an ihr Ende gelangt, wo sie in den göttlichen Herrschaftsbereich vordringen will. Und hier beginnt eine zweite Lesart der Sündenfallgeschichte.

5.3.3.1.2 *Autonomie und Selbstbestimmung: Sperling*

Der Griff zur verbotenen Frucht lässt sich nicht nur als versehentlicher, der Mutwilligkeit eines hinterlistigen Wesens geschuldeter Fehler lesen – sondern als Selbstermächtigung des Menschen, um von Gott, zumindest teilweise, autonom zu werden. In Gen 3 zeigt sich dies zum einen anhand der Strafe: „Gott, der Herr, schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war." (Gen 3,23) Der Mensch waltet also nicht mehr bloß als stellvertretender Gärtner in Eden, sondern bearbeitet fortan seinen eigenen Boden, und zwar denjenigen, aus dem er geschaffen wurde, womit er radikal auf sich und sein Menschsein zurückgeworfen wird.

78 Zimmermann, „Gott". Auch Dabrock hat den „Eindruck, […] einem argumentativen Strohmann zu begegnen", der „nicht in der Lage" sei, „seine Gebotsmoral in die Sprache moderner Menschen zu übersetzen", sondern „sich unaufgeklärt auf die Bibel oder Kirchenväter beruft". Er verweist darauf, dass die in GOTT verarbeitete „Kenntnis von Moraltheologie und theologischer Ethik […] im Grunde bei der katholischen Vorkonzilstheologie, also vor 60 Jahren, auf[hört]". Zwar gebe „es diese Positionen auch heute noch", allerdings würde „in der theologischen Ethik" sowie „im Ethikrat" „deutlich anders argumentiert" (Dabrock, „Gott").

79 Ebd.

Noch deutlicher wird der Bezug zur Sterbehilfethematik aber durch die Wirkung der verbotenen Frucht: „Dann sprach Gott, der Herr: Seht, der Mensch ist geworden wie wir; er erkennt Gut und Böse." (Gen 3,22) Mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis erlangen die Menschen die zuvor Gott vorbehaltene „Fähigkeit, selbst zu entscheiden, was gut und was böse ist, und entsprechend zu handeln". Der Griff zur verbotenen Frucht ist „ein Empören gegen die herrscherliche Hoheit Gottes".[80] Das neu erlangte Vermögen „[trägt] den Akzent autonomer, und d. h. von Gott gelöster, Selbstbestimmung des Menschen hinsichtlich dessen, was seinem Leben förderlich oder abträglich ist".[81] Gerade die Aufklärung – in deren Geist auch Anwalt Biegler argumentiert, wie ich gleich zeigen werde – deutete die Sündenfallgeschichte entsprechend. Immanuel Kant liest sie in seiner Kurzschrift *Mutmaßlicher Ursprung der Menschengeschichte* (1786) als „entscheidend[en]" Schritt in der Entwicklung des Menschen: Anfänglich habe ihn allein der „Naturinstinkt" geleitet, „die Stimme Gottes, der alle Tiere gehorchen". Mit dem Griff zur verbotenen Frucht habe er gewagt, sich „über die Schranken" der Natur zu erheben, und „trotz ihrem Widerspruch" den „ersten Versuch von einer freien Wahl" gemacht. Und so „gingen dem Menschen hierüber […] die Augen auf". Er wurde „sich seiner Vernunft als eines Vermögens bewusst", „sich selbst eine Lebensweise auszuwählen, und nicht gleich anderen Tieren an eine einzige gebunden zu sein". Der Mensch trat dadurch in den „Stande der Freiheit" ein, für immer hatte er „den der Dienstbarkeit (unter der Herrschaft des Instinkts)" verlassen.[82] Kants Lesart der Befreiung folgt auch Friedrich Schiller in seinen Jenaer Vorlesungen *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* (1790):

> Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte, von diesem Augenblick her schreibt sich seine Freiheit, hier wurde zu seiner Moralität der erste entfernte Grundstein geleget.[83]

---

80 Neue Jerusalemer Bibel, 17.

81 Odil Hannes Steck: Die Paradieserzählung. Eine Auslegung von Genesis 2,4b–3,24, in: Ders. (Hg.): *Wahrnehmungen Gottes im Alten Testament. Gesammelte Studien*, München: Chr. Kaiser 1982 (Theologische Bücherei 70), S. 9–116, hier 333 (zitiert nach: Paul Kübel*: Metamorphosen der Paradieserzählung*, Fribourg: Academic Press Fribourg 2007, S. 18).

82 Immanuel Kant: Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte, in: Ders: *Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik*, Hamburg: Felix Meiner 1973 (Philosophische Bibliothek, Bd. 471), S. 47–64, hier 51f.

83 Friedrich Schiller: Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Bd. 4: Historische Schriften*, München: C. Hanser 1958, S. 767–783, hier 769.

Die Aufklärung liest den Sündenfall folglich „als eine Geschichte der Emanzipation", als Zeugnis für den „Mut" der Menschen, „sich aus ihrer anfänglichen Unmündigkeit und Fremdbestimmung zu lösen" und „Autonomie" „im Sinne einer moralischen Selbstbestimmung" zu erlangen. Sie „ließen sich nicht mehr bestimmen von gott- oder naturgegebenen Geboten und Verboten, sondern machten sich bereit, *selber* zu entdecken und zu bestimmen, was gut und was böse ist" und „ihren Weg eigenverantwortlich zu gehen".[84] Dies alles scheint in Schirachs *GOTT* am Ende von Bieglers Schlussplädoyer auf, direkt vor seinem abschließenden Gorz-Zitat:

> Wenn wir begreifen, dass wir die absolute Wahrheit nicht kennen und nie kennen werden, dann müssen wir großzügig sein. Der Mensch selbst ist dann das Maß – nicht die Natur, keine Ideologie, keine Religion, keine Kirche, kein Gott. Die Humanität, die Menschlichkeit ist unser letzter Kritiker und höchster Richter. Und das bedeutet, dass die Menschen selbst entscheiden dürfen, wie sie leben und wie sie sterben wollen. Ich bin dankbar, dass das Bundesverfassungsgericht in diesem Sinn geurteilt hat. Dieses Urteil ist Aufklärung im eigentlichen, im besten Sinn. Es ist lebensfreundlich, weil es vom Tode weiß. Es ist menschlich, weil es unser Leiden versteht. Nach Jahrhunderten in Dunkelheit können wir heute frei sein. Und vor der Freiheit der Menschen müssen wir keine Angst haben. (SG 117f.)

Bieglers Schlussplädoyer ist in Teilen wiederum ein Selbstzitat aus der *Herzlichkeit der Vernunft*,[85] in der Schirach den Sündenfall ebenfalls als Akt der

84 Willibald Sandler: *Der verbotene Baum im Paradies. Was es mit dem Sündenfall auf sich hat*, Kevelaer: Topos Taschenbuch 2009, S. 16–18 (Hervh. i. Orig.).

85 Die betreffenden Stellen zeigen, wie sehr Schirach in der Biegler-Figur seine Ansichten verdichtet: „Weil wir nichts wissen, werden wir immer wieder auf uns selbst zurückgeworfen. Und deshalb kann nur der Mensch das Maß sein, die Gesetze, die er sich selbst gibt und nach denen er handelt – nicht die Natur, keine Ideologie, keine Religion, kein Gott. Die Humanität, die Menschlichkeit ist – zumindest vorerst – unser letzter Kritiker und Richter. An ihr – und nur an ihr – ist zu prüfen, was wir tun." (SH 51) „Wir haben das Staunen verlernt. Vielleicht ist das der Preis der Aufklärung und der Vernunft. Aber wollen wir wirklich zurück? […] Das Volk als Souverän war nach langer Dunkelheit eine strahlende, eine ganz und gar menschenfreundliche Idee. Sie ist das Beste, was wir haben, erst durch sie wurden wir frei." (SH 143) Auch in *Kaffee und Zigaretten* wählt er ähnliche Formulierungen: Die Würde stehe „nicht zufällig am Anfang unserer Verfassung." Sie sei „die strahlende Idee der Aufklärung, sie kann den Hass und die Dummheit lösen, sie ist lebensfreundlich, weil sie von unserer Endlichkeit weiß, und erst durch sie werden wir in einem tiefen und wahren Sinn zu Menschen." Wir hätten uns von „den Regeln der Natur" gelöst, „gaben uns selbst Gesetze", die „den Schwächeren" schützen: „Das ist es, was uns im höchsten Sinn menschlich macht: die Achtung für unseren Nebenmenschen." Daher bezeichnet er kodifizierte Menschenrechte als „unsere Siege über die Natur, Siege über uns selbst" (SK 75–77, Hervh. i. Orig.).

„Entscheidungsfreiheit des Menschen" bezeichnet (SH 161).[86] Es stellt das BVerfG-Urteil lobend in die Tradition der Aufklärung und erinnert an Kants Sündenfalldeutung: Die Menschen ließen sich nicht mehr von Geboten und Verboten bestimmen, die ihnen „die Natur" oder „Gott" auferlegen, wie Kant das göttliche Gebot zugleich als Naturtrieb liest, sie hätten Unabhängigkeit erlangt und seien in der Lage zur moralischen Selbstgesetzgebung. Bieglers Wortwahl erinnert auch in ihrer Metaphorik an Kant. Wenn dieser schreibt, dass „dem Menschen" mit dem Sündenfall „die Augen auf[gingen]" und er „in sich ein Vermögen [entdeckte], sich selbst eine Lebensweise auszuwählen", so impliziert auch Bieglers Formulierung „nach Jahrhunderten in Dunkelheit" die nunmehrige Seh- und somit moralische Erkenntnisfähigkeit, die im BVerfG-Urteil Ausdruck finde. Und seine Aussage, wir müssten „vor der Freiheit des Menschen", die das Urteil ermöglicht, „keine Angst haben", klingt wie eine beschwichtigende Replik an Kant: „Auf das augenblickliche Wohlgefallen, das ihm dieser bemerkte Vorzug erwecken mochte, musste doch so fort Angst und Bangigkeit folgen: wie er […] mit seinem neu entdeckten Vermögen zu Werke gehen sollte."[87] Ja in Bieglers Aussage steckt Kant selbst, genauer sein *sapere aude*.

Auch Gärtner stellt seinen Liebestod-Wunsch in diese Tradition: „Meine Frau und ich haben unser ganzes Leben so gelebt, wie wir das für richtig hielten." (SG 70) / „Es […] ist mein Leben gewesen. Ich möchte nicht, dass jetzt, am Ende, ein Priester, ein Arzt oder wer auch immer bestimmen, wie ich sterben darf. […] Jede Moral, jede Religion und jede Weltanschauung, die mir das verbieten will, ist falsch." (SG 109f.) Er fordert also das Recht ein, selbständig und frei darüber zu entscheiden, was er selbst für das moralisch Richtige in seinem Leben erachtet und entsprechend zu handeln. Er hat den Mut, mit seinem Wunsch in die Öffentlichkeit zu treten und sich – wie der ‚irdische Gärtner' der Genesis – gegen Autoritäten zur Wehr zu setzen, die ihn in seinem Selbstbestimmungsrecht beschneiden wollen, namentlich Bischof Thiel und Arzt Sperling. Dramaturgisch wird der Antagonismus nirgends so greifbar wie in der Szene, auf die Barbara Bleisch sich bezog, um gegen eine Trivialisierung des existenziellen Leides zu argumentieren, wenn nämlich Gärtner Sperling zur Rede stellt. Die Konfrontation wird durch die Figurenanlage und Diskursposition des Medizinexperten zuvor gezielt vorbereitet:

86 Auch in *Kaffee und Zigaretten* liest er den Sündenfall als Emanzipation von Gott: „Die beiden wurden zu Menschen, erst jetzt konnten sie die Welt und sich selbst erkennen. Das bezahlten sie mit ihrer Sterblichkeit – so liefen eben die Geschäfte mit dem alttestamentarischen Gott, entweder ganz oder gar nicht." (SK 67).

87 Kant, Menschengeschichte, 52.

Fabian Wallmeier erlebt ihn in der Berliner Uraufführung als „arrogante[n] Halbgott in Weiß“,[88] als den ihn etwa auch Rezensent*innen des Films („arrogant und unsympathisch“)[89] oder der Premiere in Oldenburg („arrogant und selbstgerecht“)[90] beschreiben.[91] Wie bewusst der Konflikt in der Figur angelegt ist, zeigt sich insbesondere am Arztbild, das er verkörpert, und das Theologe Dabrock auf den Punkt bringt:

> Der Ärztevertreter tut sich mehr als schwer, seinen Hippokratischen Eid glaubwürdig in die Gegenwart zu übersetzen; dass zum heutigen Arztethos nicht nur die Berücksichtigung des Patientenwohls, sondern auch des Patientenwillens gehört, durfte dieser bisweilen wie eine dem 19. Jahrhundert entsprungene Ordinarien-Karikatur wirkende Standesvertreter nicht als seine Position einbringen.[92]

Ähnlich wie beim Bischof geht es Schirach auch im Fall der Medizin nicht darum, den Spezialdiskurs vollständig und in seiner Pluralität abzubilden, sondern in der Sichtweise des Experten ein ganz bestimmtes, konservativ-paternalistisches Bild der Medizin zu zeichnen, das andere, gerade auch in ihrer Ablehnung der Sterbehilfe *moderatere* Positionen unterdrückt und in maximaler Differenz zum Anliegen des Protagonisten steht. Sperling verneint mit wiederholtem Verweis auf das unbedingt der Heilung verpflichtete Medizinethos nicht nur das Recht auf ärztliche Suizidhilfe, er hat sogar „große Probleme damit […], an eine freie Selbstbestimmung bei Suizidgefährdeten zu glauben“, und bezweifelt wie Thiel, dass es „freiwillig[e] und selbstbestimmt[e]“ Suizide überhaupt gebe, da sie fast ausschließlich Folge einer psychischen Erkrankung oder ein „Ruf nach Hilfe“ seien (GS 50f.). Damit ignoriert er nicht nur die Tatsache begrenzter therapeutischer Möglichkeiten und offenbart seine Vorstellung einer ‚allmächtigen‘ kurativen Medizin, er pathologisiert auch noch Gärtners Sterbewunsch. Sein ostentativer Paternalismus senkt nicht nur sein Sympathiepotenzial, er führt auch zur direkten Konfrontation mit dem Protagonisten. Als Biegler ihm Umfragen vorhält, denen zufolge „60 bis 70 Prozent der Menschen wollen, dass ein Arzt ihnen beim Suizid hilft, wenn sie ihn darum bitten“, und „84 Prozent der Bürger“ sagen würden, dass sie das Vertrauen in die Ärzt*innen nicht verlören, wenn sie Suizidbeihilfe leisteten,

88 Wallmeier, „Gott“.

89 Zimmermann, „Gott“.

90 Schulze, „Gott“.

91 Dies ist im Text so angelegt, wenn er bspw. Herr Gärtners Wunsch nach einem würdevollen Tod und die damit einhergehende Ablehnung eines medikalisierten Sterbens als „völlig verquer“ abtut (GS 54).

92 Dabrock, „Gott“.

antwortet Sperling trocken: „Ich kenne die Umfragen, natürlich kenne ich sie, aber es stimmt, ihre Ergebnisse beeindrucken mich nicht übermäßig, solange sie nicht mit unserem Ethos vereinbar sind …“ (SG 67f.) Direkt danach, just zur Werkmitte, erreicht der dramatische Konflikt seinen Höhepunkt, wenn dem in der Sitzung ansonsten still beiwohnenden Gärtner der Kragen platzt:

> Sind Sie wirklich so arrogant, dass Sie Ihre Meinung als Arzt über die Ihrer Patienten stellen dürfen?
> […]
> Ihr verdammtes Ethos steht nicht über dem Ethos der Gesellschaft. In diesem Land leben *freie* Menschen, sie können und dürfen über ihr Leben und ihr Sterben *selbst entscheiden*. Wenn einem *vernünftigen* Menschen das eigene Leben nicht mehr lebenswert ist, muss sein Sterbewunsch respektiert werden. Auch von Ihnen.
> […]
> Warum, Herr Professor Sperling, warum haben Sie nur so wenig Vertrauen zu Ihren Patienten? Warum glauben Sie, Sie dürften sich für Gott halten? (SG 69–71, Hervh. M. K.)

Der Werktitel lässt sich damit nicht nur als Bezugnahme auf die theologische Position verstehen, sondern angesichts seiner Nennung auf der emotionalen Klimax gerade auch als Vorwurf an die Ärzt*innenschaft, Gott zu spielen, indem sie sich über die Autonomie ihrer Patient*innen erheben und sich anmaßen würde, allein über Leben und Tod zu entscheiden. Wie der ‚irdische Gärtner' der Genesis erhebt sich auch Schirachs Gärtner gegen eine ‚Gott'-Figur, um die Gesellschaft von ihrem Paternalismus zu befreien. In seiner Wortwahl scheint dabei deutlich die Aufklärung auf, wenn er das Recht für „freie“ und „vernünftige“ Menschen einfordert, „selbst entscheiden“ zu können – wozu der Mensch, um nochmals Kants Metaphorik zu bemühen, seit dem Sündenfall in der Lage ist, als ihm „die Augen auf[gingen]“ und er „in sich ein Vermögen [entdeckte], sich selbst eine Lebensweise auszuwählen“.[93]

Über die Augen-Metapher lässt sich auch der Name des medizinischen Antagonisten Dr. Sperling *qua* Bibel deuten, und zwar in Differenz zur zweiten Arztfigur des Stücks, Frau Dr. Brandt. Bei dieser handelt es sich eigentlich um Gärtners Augenärztin, weshalb die Vorsitzende nachhakt: „Es erscheint mir ungewöhnlich, dass ein Patient ausgerechnet eine Augenärztin um Suizidbeihilfe bittet.“ Brandt erklärt, Gärtner sei „seit nunmehr fast 20 Jahren mein Patient. Nach einer Augenoperation hat sich ein enges Vertrauensverhältnis zwischen uns entwickelt […], ich bin für ihn so etwas wie eine Hausärztin geworden.“ (SG 21) Schlagen wir die Bibel auf und blättern zum „Buch Tobit“,

93 Kant, Menschengeschichte, 52.

das uns weiter unten noch beschäftigen wird, sehen wir, dass die Titelfigur durch folgendes Ereignis erblindet: „Da ließen die Sperlinge ihren warmen Kot in meine offenen Augen fallen, und es bildeten sich weiße Flecke in meinen Augen“ (Tob 2,10). Der Erzengel Rafael gibt Tobits Sohn Tobias daher den Rat: „Streich ihm die Galle [eines Fisches, M. K.] auf die Augen! Sie wird zwar brennen; aber wenn er sich die Augen reibt, wird er die weißen Flecken wegwischen und wird dich wieder sehen können.“ Und so geschieht es: „Tobit rieb sich die Augen, weil sie brannten; da begannen die weißen Flecken, sich von den Augenwinkeln aus abzulösen.“ (Tob 11,8 u. 12) Eine intertextuelle Deutung von Schirachs medizinischem Figurenpersonal bietet sich nicht nur durch das inhaltliche Motiv der ‚Heilung‘ an, sondern auch durch den Namen des beteiligten Engels: Rafael, der mit ‚Arzt Gottes‘ oder ‚Gott heilt‘ übersetzt wird. In *GOTT* haben wir auf der einen Seite Sperling, der den Namen desjenigen Vogels trägt, durch den Tobit erblindet: Einerseits sind auch Sperlings Augen noch nicht ‚aufgegangen‘[94] für die menschliche Selbstbestimmung, andererseits nutzt er seine wirkmächtige Position in der Bundesärztekammer dazu, die Gesellschaft durch sein antiquiertes Ethos zu ‚blenden‘ – wie die biblischen Sperlinge den Tobit. Auf der anderen Seite haben wir Dr. Brandt, deren Name für das heilende Brennen der Galle steht, durch die Tobit sein Augenlicht zurückerhält. Ihrer Figur kommt in *GOTT* die zentrale Funktion zu, über die Beschaffenheit von Gärtners Sterbewunsch aufzuklären und dadurch sichtbar zu machen, dass er alle ethischen Voraussetzungen erfüllt, wie sie die Schweizer Sterbehilfepraxis verlangt oder in *GOTT* von Rechtsprofessorin Monika Litten als mögliche Sorgfaltskriterien für die Umsetzung des BVerfG-Urteils in Deutschland angeführt werden[95]: Der Wunsch ist *wohlerwogen* und *konstant*, da Gärtner ihn bereits „[v]or zwei Jahren das erste Mal“ gegenüber Dr. Brandt geäußert hat, „ein Jahr nach dem Tod seiner Frau. […] Wir haben das seitdem immer wieder diskutiert. Herr Gärtner ist nicht davon abzubringen.“[96]

94 In der Verfilmung trägt er zudem eine Brille, was die Lesart seiner eingeschränkten Sehfähigkeit unterstützt.

95 „Sie können eine Prüfung verlangen, ob ein Sterbewunsch ernst gemeint ist, ob er gut überlegt ist, ob er von Dauer ist und nicht von Dritten beeinflusst wird.“ (SG 37f., Hervh. i. Orig.) U. a. mit Bezugnahme auf die Schweizer Praxis: „Exit verlangt allerdings noch weitere Voraussetzungen. Zum Beispiel die Urteils- und Handlungsfähigkeit des Patienten, die Autonomie und Konstanz des Sterbewunsches oder eine Krankheit mit schlechter Prognose oder unerträglichem Leid.“ (GS 45).

96 Gärtner hat auch alternative Wege zum Suizid gesucht, was den Weg des assistierten Suizids als letztlich einzig verbliebene Option stärkt. Und zwar war er zwei Jahre lang in psychiatrischer Behandlung, was aber keine Besserung brachte. Als er Medikamente einnehmen sollte, beendete er die Therapie, womit er sich einer Medikalisierung und

Sie äußert auch die Überzeugung, dass er seinen Entscheid *autonom* fällte, ihn vielmehr sogar gegen Stimmen verteidigte, die ihn davon abbringen wollten: „Herr Gärtner ist ein selbstbewusster, ein ganz selbstbestimmter Mann. Ich habe auch einen seiner Söhne, den Abgeordneten, einmal kennengelernt. Er versuchte seinem Vater diesen Wunsch auszureden." Dr. Brandt bestätigt zudem die *Urteilsfähigkeit* ihres Patienten. Zunächst verneint sie Bieglers Frage, ob Gärtner „psychisch erkrankt" sei, ob „er eine Depression" habe: „Nein, er ist einfach traurig." Der Anwalt legt ihr daraufhin ein psychologisches und ein psychiatrisches Gutachten vor, nach denen „Herr Gärtner weder an einer psychischen Erkrankung noch an einer Störung [leidet], die ihn daran hindern würde, nach seinen persönlichen Wertvorstellungen zu leben. / BRANDT Ja. Das ist richtig und entspricht meiner Einschätzung." Auf Bieglers Frage, ob es „irgendwelche Zweifel an der Befähigung der beiden Gutachter" gebe, antwortet sie entschieden: „Überhaupt nicht. Ich kenne einen der beiden persönlich, er ist ein sehr erfahrener Kollege. Der andere Gutachter ist mir zumindest namentlich bekannt, er hat einen ausgezeichneten Ruf." (SG 21–24)

Dr. Brandt öffnet den Rezipierenden also gleichsam die Augen dafür, dass es sich bei Gärtners Suizidvorhaben um einen genuin selbstbestimmen Akt handelt, sie stärkt damit die ethische Legitimität seines Ersuchens. Dies erhält umso mehr Gewicht dadurch, dass sie selbst sterbehilfe*kritisch* eingestellt ist: Sie hat Gärtner das Mittel nicht verschrieben, da sie seinen Sterbewunsch ebenso ablehnt wie ärztliche Suizidbeihilfe generell. Doch sie, die Gärtner als einzige der Befragten persönlich kennt, gibt offen und unideologisch Einblick in seine Situation – und trägt dadurch trotz ihrer eigenen Ablehnung zum Verständnis bei. Diese Aufrichtigkeit steigert ihr Sympathiepotenzial – ganz im Gegensatz zu Sperling, der Gärtners Sterbewunsch in blinder Berufung auf sein eigenes kuratives Ethos ablehnt, ja ihn pathologisiert, ohne ihn zu kennen und obwohl neben Dr. Brandt auch zwei Gutachten seine Urteilsfähigkeit bestätigen. Mit seinem paternalistischen Ethos, mit dem er sich in Gärtners Worten gottgleich über die Gesellschaft erhebe, dient er wie die Figur des Bischofs dazu, eine vom individualistischen Selbstbestimmungsrecht maximal entfernte Position zu besetzen, um die Befragung unweigerlich zur Eskalation zu führen. Angesichts dessen dürfte Gärtners Ausbruch bei den Rezipierenden nicht nur auf Verständnis stoßen, sondern sein Sympathiepotenzial sowie den Zuspruch für sein Vorhaben weiter steigern.

Der „GOTT" des Titels scheint sich so auf Seite der Antagonisten zu bewegen: Ob als metaphysisches Wesen, das durch Bischof Thiel repräsentiert wird, oder

---

Pathologisierung seines Leidens verweigerte: „Aber das will ich nicht. Ich will einfach nur in Ruhe sterben." (GS 17).

als Metapher für die offizielle Haltung der Ärzt*innenschaft, vertreten durch Sperling, erscheint er als paternalistische Instanz, die die menschliche Autonomie einschränkt und Gärtners Sterbewunsch unerbittlich ablehnt. Denn im Gegensatz zu ihm, der ein Leben ohne seine Frau als „nicht richtig" (SG 16) erfährt und ihr nachsterben möchte, hält der Arzt Sperling den assistierten Suizid für „nicht richtig" (SG 50), und auch Bischof Thiel erachtet ihn als „grundfalsch" (SG 107). Doch wird diese scheinbar eindeutige Zuordnung der Chiffre GOTT ausgerechnet in der Befragung des Bischofs aufgebrochen, der das Wort des christlichen Gottes zu vertreten behauptet. Biegler wirft ihm vor, die katholische Lehrmeinung würde dieses nicht richtig auslegen, da die Bibel, in der „Gottes Gedanken zu Papier" gebracht seien, „den Selbstmord nicht [verbietet]. An keiner einzigen Stelle in diesem dicken Buch" – was auch Thiel einräumen muss (SG 85–87). Wird Gottes Wort also zu Unrecht für die Sache der Antagonisten reklamiert? Worin aber besteht dann ‚das authentische Wort Gottes'? Und wie verhält es sich konkret zum Anliegen des Protagonisten, seiner Frau aus Liebe nachsterben zu wollen?

5.3.3.2 Gott als Protagonist: Die Schöpfung der Liebe

5.3.3.2.1 *Der Garten: Liebe, Tod und Paradies*

Wie gesehen berichtet Gen 2 davon, wie Gott das irdische Leben schafft: zunächst den Menschen und unmittelbar danach den Garten Eden. Dieser ist so eingerichtet, dass es dem Menschen an nichts mangelt. Und indem Gott ihn als irdischen Gärtner einsetzt, verfügt er gewissermaßen sogar über eine sinnhafte Lebensaufgabe. Doch etwas fehlt ihm noch zu seinem Glück, wie sein Schöpfer erkennt: „Dann sprach Gott, der Herr: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein bleibt. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht." (Gen 2,18) Daher schuf Gott die Tiere und stellte sie ihm zur Seite:

> Aber eine Hilfe, die dem Menschen entsprach, fand er nicht. Da ließ Gott, der Herr, einen tiefen Schlaf auf den Menschen fallen, sodass er einschlief, nahm eine seiner Rippen und verschloss ihre Stelle mit Fleisch. Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu. Und der Mensch sprach: Das endlich ist Bein von meinem Bein / und Fleisch von meinem Fleisch. / Frau soll sie heißen, / denn vom Mann ist sie genommen. Darum verlässt der Mann Vater und Mutter und bindet sich an seine Frau und sie werden *ein* Fleisch. (Gen 2,20–24, Hervh. i. Orig.)

Gott stellt bei der Einrichtung seines Gartens also fest, dass das Alleinsein für den Menschen „nicht gut" sei (Hebräisch: ‚לֹא־טֹוב'), wie auch Schirachs Gärtner das Alleinsein nach dem Tod seiner Frau als „nicht richtig" bezeichnet (SG 16). Erst mit der Erschaffung einer „Hilfe" für seinen ‚irdischen Gärtner'

wird Gottes Schöpfung vollkommen, wird der Garten Eden zur wahrhaftig paradiesischen Stätte, wie ihn die Tradition deutet. In direkter Rede Gottes also – und damit als dessen unmittelbar-authentisches Wort – schreibt der biblische Prätext dem *System der Paarbeziehung* zentrale Bedeutung zu, intertextuell übertragen auf Schirachs Werk damit auch dem Stellenwert Elisabeths als Richards Lebenspartnerin. Und dass die Genesis die Paarbeziehung nicht als bloße Zweckgemeinschaft zweier willkürlich zusammengewürfelter Menschen denkt, sondern ihrer Verbindung durchaus eine intime Dimension und Folgerichtigkeit zuschreibt, zeigt sich daran, dass die beiden Partner einander ‚entsprechen' sollen.[97] Während die Entsprechung der Liebenden in Platons Kugelmenschen-Mythos komplementär gedacht ist, wird in der Genesis die Übereinstimmung und Gleichheit bzw. Ähnlichkeit der beiden Menschen betont – mitunter als Präfiguration des romantischen Einheits- und Verschmelzungsgedankens. Zum einen geschieht dies bildhaft mit der Schöpfung der Frau aus dem Mann, wodurch sie *ein Teil von ihm* bildet und er sie als seine ersehnte Entsprechung erkennt: „Das endlich ist Bein von meinem Bein / und Fleisch von meinem Fleisch." (Gen 2,23)[98] Der Topos, dass Liebende sich gegenseitig als Teil ihrer selbst erfahren, ist wesentliches Element der romantischen Liebessemantik. Dahingehend wird Gen 2,23 besonders in der *Neuen evangelistischen Übersetzung* (NeÜ) greifbar, die über die rein bildhafte, die Substanz fokussierende („Bein"/„Fleisch") Sprache hinausgeht und auch die ideelle, geistig-emotionale Einheit aufruft: „Da rief der Mensch: ‚Diesmal ist sie es! / Sie ist genau wie ich, / und sie gehört zu mir, / sie ist ein Stück von mir! […]'"[99] Die Ähnlichkeit bzw. Übereinstimmung zweier Wesen („Sie ist genau wie ich"), ihr schicksalhaftes Zusammengehören („sie gehört zu mir") sowie das Als-Teil-des-eigenen-Selbst-Empfinden („sie ist ein Stück von mir") – all dies zeigt, wie anschlussfähig Gen 2,23 für die romantische Liebeskonzeption ist. Und noch

97 Die *Neue evangelistische Übersetzung* (NeÜ) geht noch weiter, indem Gott es nicht nur für notwendig erachtet, dass ein*e Partner*in dem*der anderen „entspricht", sondern „*genau* entspricht" (Neue evangelistische Übersetzung (NeÜ), in: *Bibelserver* (www.bibleserver.com/Ne%C3%9C/1.Mose2, letzter Zugriff: 24.6.22)).

98 Im Hebräischen Originallaut wird diese Verbindung zusätzlich durch ein Wortspiel gestaltet, indem der Mensch seine weibliche Entsprechung ‚ischa' (‚אִשָּׁה') nennt, in Ableitung von ‚isch' (‚איש'), i. e. vom Mann. Diesen Neologismus in Gen 2, 23 gestaltet Luther in seiner Übersetzung: „man wird sie Männin nennen, weil sie vom Manne genommen ist" (Die Luther-Bibel, Revision 1984, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/1/20001/29999/ch/70da620ae701932e4348001684472350/, letzter Zugriff: 24.6.22)).

99 NeÜ.

deutlicher erscheint die Präfiguration des romantischen Einheits- und Verschmelzungsgedankens am Ende des zuletzt eingerückten Zitats: „sie werden *ein* Fleisch" (Gen 2,24, Hervh. i. Orig.), wie der Mensch selbst betont. Auch an dieser Stelle erscheint die NeÜ mit ihrem moderneren Duktus und ohne die Erwähnung der materiellen Substanz noch näher am romantischen Einheitspostulat: „ein Mann […] verbindet sich mit seiner Frau und wird *völlig eins mit ihr*",[100] während die *Neue Genfer Übersetzung* noch expliziter die quantitative Gestalt der romantischen Liebe fokussiert – die Einswerdung aus Zweien: „*die zwei werden ein Leib sein*".[101] Und auch in der *Gute Nachricht Bibel* (GNB) wird eine überaus romantische Semantik greifbar: „Die zwei sind dann eins, mit Leib und Seele".[102]

Der Liebesdiskurs in Gen 2 fungiert innerhalb der Bibel wiederholt als Prätext, um Form und Wert der Liebe und Ehe zum Ausdruck zu bringen. So im „Buch Tobit",[103] dem wir bereits begegnet sind, wenn Tobits Sohn Tobias sich mit seiner Verlobten Sara zur Brautnacht vorbereitet und zu Gott betet:

> Du hast Adam erschaffen und hast ihm Eva zur Frau gegeben, damit sie ihm hilft und ihn ergänzt. Von ihnen stammen alle Menschen ab. Du sagtest: Es ist nicht gut, dass der Mensch allein ist; wir wollen für ihn einen Menschen machen, der ihm hilft und zu ihm passt. Darum, Herr, nehme ich diese meine Schwester auch nicht aus reiner Lust zur Frau, sondern aus wahrer Liebe. Hab Erbarmen mit mir und lass mich gemeinsam mit ihr ein hohes Alter erreichen! Und Sara sagte zusammen mit ihm: Amen. Und beide schliefen die Nacht über miteinander. (Tob 8,6–9)

Neben der Abgrenzung ‚wahrer' Liebe von bloßer Sexualität, wie es auch für die romantische Liebe charakteristisch ist, spricht aus dieser Stelle vor allem das Treue- und Ewigkeitspostulat der Liebe,[104] wie es die Romantik zentral formuliert. Tobias bittet Gott explizit darum, gemeinsam mit seiner Frau alt zu

100 NeÜ (Hervh. M. K.).

101 Neue Genfer Übersetzung, in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/NGUE/GEN.2/1.-Mose-2, letzter Zugriff: 24.6.22).

102 Gute Nachricht Bibel (GNB), in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/GNB/GEN.2/Genesis-2, letzter Zugriff: 24.6.22) Ähnlich auch die Hoffnung für Alle: „[E]in Mann […] verbindet sich so eng mit seiner Frau, dass die beiden eins sind mit Leib und Seele". Hoffnung für Alle, in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/HfA/GEN.2/1.-Mose-2, letzter Zugriff: 24.6.22).

103 Auch in Matthäus 19 4–6 und Epheser 5, 31–33.

104 Explizit benannt wird dies in der Gute Nachricht Bibel: „Du weißt, dass ich mit dieser Frau nicht nur flüchtige Lust suche, sondern mich in lebenslanger Treue mit ihr verbinden will. Deshalb hab Erbarmen mit uns beiden und lass uns bis ins Alter beisammenbleiben." (GNB).

werden, und erinnert ihn dabei an seine eigenen Worte in der Genesis, als er erkannte, was dem ‚irdischen Gärtner' fehlte: „Es ist nicht gut, dass der Mensch allein ist".

Die Liebeskonzeption in Gen 2 wird auch wirksam für diejenige im „Hoheslied" (auch „Hohelied Salomos"), einer Sammlung von Liedern, die aus der mitunter erotischen Zwiesprache zweier sehnsuchtsvoll und exklusiv Liebender besteht – wie es auch die romantische Liebe dereinst postulieren würde. Im „Hoheslied" wird die Liebe „in derselben Weise" und mit teilweise ähnlichen Formulierungen besungen wie in der Genesis und anderen Büchern des Alten Testaments. Wenngleich das „Hoheslied" immer wieder auch allegorisch gedeutet wurde, preist es doch in erster Linie „Wert und Würde" der „menschlichen Liebe", „deren Besiegelung die eheliche Vereinigung ist".[105] Selbstredend ist diese kein „rein weltliches Ding", schließlich hat Gott „die Ehe geschaffen und gesegnet". Doch wird sie im „Hoheslied" „weniger in ihrer Fortpflanzungsaufgabe gesehen" als vielmehr „als leidenschaftliche Zuwendung und dauernde Gemeinschaft von Mann und Frau", wie es später auch das Ewigkeitspostulat der romantischen Liebe zum Ausdruck bringt. Das „Hoheslied" präfiguriert diese auch darin, dass sie die Liebe sowohl „von den Zwängen puritanischer Enge" als auch „von der Hemmungslosigkeit des sexuellen Triebs" befreit,[106] genau wie die Romantik später Sexualität und geistige Verbundenheit vereint.[107] Und es beschwört nachdrücklich – für die romantische Liebe ebenfalls relevant – die *Macht, Ewigkeit und den unvergleichlichen Wert* der Liebe:

> Leg mich wie ein Siegel auf dein Herz, / wie ein Siegel an deinen Arm! Stark wie der Tod ist die Liebe, / die Leidenschaft ist hart wie die Unterwelt. Ihre Gluten sind Feuergluten, / gewaltige Flammen. Auch mächtige Wasser können die Liebe nicht löschen; / auch Ströme schwemmen sie nicht weg. Böte einer für die Liebe den ganzen Reichtum seines Hauses, / nur verachten würde man ihn. (Hoheslied, 8,6f.)

Das ‚Hoheslied' lässt sich nicht nur durch seine Anknüpfung an die Genesis mit ihrem ‚irdischen Gärtner' als Prätext für Schirachs Liebesdiskurs starkmachen, der Bildbereich des ‚Gartens' ist auch im ‚Hoheslied' selbst ein überaus häufig wiederkehrendes Motiv und dadurch eng mit dem Liebesdiskurs verflochten (vgl. 4.12,15,16; 5.1,13; 6.2,11; 8.13). Und über Titel und Inhalt des „Hoheslied"

105 Ebd.

106 Neue Jerusalemer Bibel, 907f. (Hervh. M. K.) Im 1. Jahrhundert sangen die Gläubigen „das Hohelied bei weltlichen Hochzeitsfesten" (ebd.).

107 Vgl. Reinhardt-Becker, Seelenbund, 154–162.

lässt sich schließlich auch eine Brücke zum Neuen Testament schlagen, und zwar zur bekanntesten Stelle, an der die Liebe darin verhandelt wird: dem „Hohelied der Liebe", das 13. Kapitel des ersten Korintherbriefs des Apostels Paulus. Wenngleich das „Hohelied" die *Agape* zum Gegenstand hat, zeigt seine ungebrochene Beliebtheit als Trauspruch, wie sehr es für den weltlich-romantischen Liebesdiskurs anschlussfähig ist: Es charakterisiert die Liebe als moralisch integer[108] und schreibt ihr Höchstrelevanz zu, indem jeder Vorzug bedeutungslos wird, wenn die Liebe fehlt,[109] ebenso wie sich jede Prüfung bestehen lässt, solange sie Bestand hat[110] – nämlich bis in die Ewigkeit.[111] Das „Hohelied der Liebe" stilisiert seinen Gegenstand zum Wertvollsten, über das wir in unserem beschränkten irdischen Dasein verfügen. Denn wahrhaftige Offenbarung wird uns erst im erlösenden Jenseits gewährt:

> Jetzt schauen wir in einen Spiegel / und sehen nur rätselhafte Umrisse, / dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich unvollkommen, / dann aber werde ich durch und durch erkennen, / so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin. Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; / doch am größten unter ihnen ist die Liebe. (1. Kor 13,12f.)

5.3.3.2.2 *Die Liebenden als Götter und Engel: Liebe als Funktionsäquivalent der Religion*

Die Anschlussfähigkeit unseres heutigen Liebesverständnisses an die *Agape* des „Hohelied der Liebe" ist kein Zufall, sondern der „Religionsaffinität der romantischen Liebe" geschuldet, wie sie um 1800 formuliert wurde.[112] Wie gezeigt, verliehen die Autor*innen der Romantik der Liebe Höchstrelevanz, indem sie mit dem System der Intimbeziehung *den* gesellschaftlichen Ort

108 „Die Liebe ist langmütig, / die Liebe ist gütig. / Sie ereifert sich nicht, / sie prahlt nicht, / sie bläht sich nicht auf. Sie handelt nicht ungehörig, / sucht nicht ihren Vorteil, / lässt sich nicht zum Zorn reizen, / trägt das Böse nicht nach. Sie freut sich nicht über das Unrecht, / sondern freut sich an der Wahrheit." (1. Kor 13,4–6).

109 „Wenn ich in den Sprachen der Menschen und Engel redete, / hätte aber die Liebe nicht, / wäre ich dröhnendes Erz oder eine lärmende Pauke. Und wenn ich prophetisch reden könnte / und alle Geheimnisse wüsste / und alle Erkenntnis hätte; / wenn ich alle Glaubenskraft besäße / und Berge damit versetzen könnte, / hätte aber die Liebe nicht, / wäre ich nichts. Und wenn ich meine ganze Habe verschenkte / und wenn ich meinen Leib dem Feuer übergäbe, / hätte aber die Liebe nicht, / nützte es mir nichts." (1. Kor 13,1–3).

110 „ Sie erträgt alles, / glaubt alles, / hofft alles, / hält allem stand." (1. Kor 13,7).

111 „Die Liebe hört niemals auf. / Prophetisches Reden hat ein Ende, / Zungenrede verstummt, / Erkenntnis vergeht. Denn Stückwerk ist unser Erkennen, / Stückwerk unser prophetisches Reden; wenn aber das Vollendete kommt, / vergeht alles Stückwerk." (1. Kor 13,8f.).

112 Tyrell, Liebe, 593.

schufen, an dem das Individuum den verlorenen Halt (wieder)finden konnte. Dem Begriff der „Höchstrelevanz" spürt der Soziologe Hartmut Tyrell nach und hält als ersten Befund fest, dass die „Höchstrelevanz, wie sie die Liebe für sich geltend macht, […] nicht nur die Qualität des Legitimen" habe, sondern „auch einen Zug des *Gesollten*: die Liebenden müssen nun einer vom anderen erwarten, dass ihnen nichts höher, nichts heiliger ist als ihre Liebe; andernfalls ist es nicht (oder nicht mehr) Liebe." Das quasireligiöse Vokabular, mit dem Tyrell den Wert der Liebe ausdrückt, ist dem Gegenstand inhärent, wie sein dritter Punkt noch deutlicher macht:

> In der Weltsicht des romantischen Romans gilt: „Die Liebe ist die wichtigste Angelegenheit des Lebens", sie ist „das Höchste im Menschen". Die „wichtigste Angelegenheit des Lebens" zu sein, das war in Alteuropa der selbstverständliche und unbestrittene Anspruch der Religion gewesen. Schon darin deutet sich an: die romantische Liebe steht mit ihrem Höchstrelevanzanspruch in einem eigentümlichen Verhältnis zur Religion, in einem Verhältnis nämlich, wie es *Max Weber* deutlich pointiert hat, der funktionalen Äquivalenz, damit aber der Substitutionskonkurrenz, ferner auch – schon in ihrer Semantik – der historischen Beerbung.[113]

Damit hänge, so Tyrrell viertens, auch „ein Umweltverhältnis der romantischen Liebe zusammen, wie es dem von Erlösungsreligionen ‚wahlverwandt' ist: Der Bezug der Liebe auf ihre Umwelt ist ein im Prinzip *devaluativer* […]", alles andere „[sinkt] auf den Status der Irrelevanz".[114] Und vor diesem Hintergrund schließlich versteht Tyrell die romantische Liebe fünftens „im Sinne von *Luhmanns Codetheorie*" als „Fall eines unbedingten Präferenzcodes". Die Liebe

> ist versehen mit dem Versprechen der höchsten Glücksgüter. Sie ist, wie religiöses Heil, auf dieses hin schlechthin begehrenswert, und sie ist dies – „Liebe um Liebe" – ausschließlich um ihrer selbst willen (nicht auf etwas anderes hin). Damit werden alle Motive und Gründe eliminiert, nicht lieben zu wollen […]. Der romantische Code ‚verordnet' die absolute Präferenz fürs Lieben.[115]

Ihr Erlösungs- und Heilsversprechen macht deutlich, wie sehr die Liebe in einer „säkularisierten Gesellschaft" ab 1800 zum „Funktionsäquivalen[t]" der

113 Ebd., 571f. (Hervh. i. Orig.)

114 Dies betrifft auch die übrigen „Nahbeziehungen", da der „Höchstrelevanzanspruch" der romantischen Liebe, wie Tyrell als zweites beobachtet, „von monopolistischem Zuschnitt" ist, da die Intimbeziehung „seit dem frühen 19. Jahrhundert" – zumindest der Semantik nach – „konkurrenzlos und allein [herrscht]" (ebd., 571).

115 Ebd., 572 (Hervh. i. Orig.). Denn „die Sprache der Liebe" – „als Sprache in Superlativen" – greife „notgedrungen immer wieder auf den religiösen Formelbestand zurück" (ebd. 593, Fn. 3a).

christlichen Religion wurde, wie auch Reinhardt-Becker festhält.[116] Überdeutlich wird dies, indem die Romantiker*innen „[d]as Wesen der Liebe in „Metaphern des Neubeginns […] und der religiösen Tradition (Licht, Schöpfung, Paradies)" zum Ausdruck bringen:

> Diese Metaphern stehen als Bilder stellvertretend für die Funktion der Liebe, Identität zu konstruieren und damit die Position des Einzelnen in der Welt zu festigen. […] Erst mit der Liebe beginnt der Liebende zu leben, erst die Liebende verschafft ihm die Perspektive, aus der er sich selbst erkennen und seine Welt, sein Leben, seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überblicken kann. Durch die Liebe wird er als Individuum geboren. Der Liebende befindet sich im Paradies und ist ganz eins mit sich und der Welt. Die Fragmentierung seines Ichs hat sich in ein Gefühl der Einheit verwandelt, die Trennung von Welt ist überwunden.[117]

Einzig die romantische Liebe ermöglicht dem Individuum also das ganzheitliche, erlösende Erkennen von sich selbst sowie der Zusammenhänge in der Welt – womit ihr jene „Höchstrelevanz" zukommt, die im „Hohelied der Liebe" des Paulus noch der *Liebe zu Gott* vorbehalten war. Die religiöse Semantik tritt in den Romanen und Erzählungen der Frühromantik besonders deutlich hervor, wenn sie „den Frauen und Männern" ihre Geschlechterrollen „in Form von religiösen Metaphern" zuschreiben.[118] So begreift der Titelheld in Achim von Arnims Briefroman *Hollins Liebesleben* (1802) die bürgerliche Gesellschaft „als Qual, als Fegefeuer, das er durchleidet, bis ihm die Liebe den Himmel zeigt."[119] Erst mit ihrer Liebe kann er „seine Welt überblicken, erkennt er die Zusammenhänge und damit seine eigene Identität." Die Frauen mit solch „bildender[r] Kraft" werden dafür zu „himmlischen und heiligen Wesen" stilisiert, „zu Engeln", die „die Männer leiten, schützen und erleuchten", während diese durch die Liebe zu „Göttern" werden. Auch der Titelheld von Ludwig Tiecks Briefroman *William Lovell* (1795/96) begegnet in Amelie seinem „Engel", der ihn „im Paradies zu bewillkommnen heißt". Sie zeigt ihm „seinen Weg, ermöglicht es ihm, über seinen eigenen kleinen Blickwinkel hinauszuwachsen, und erhebt ihn damit zum Gott". Als solcher „hat sich sein Ich zur Ganzheit geformt,

116 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 136f.

117 Ebd., 84.

118 Ebd., 136f. Die zweite Idee ist *„Die Frau als Heilerin"*, die dritte *„Die emanzipierte Frau"* (ebd. 141ff bzw. 146ff).

119 Diese Metapher widerlegt auch Tyrell: „Im übrigen kommt das summum bonum, um das es hier geht, ganz ohne eine Oppositionsbegrifflichkeit im Negativen aus: gepredigt wird hinsichtlich der romantischen Liebe nur ein Himmelreich, nicht aber eine korrespondierende Hölle." (Tyrell, Liebe, 571f.).

ist er mit der Welt versöhnt und überblickt souverän sein Leben. Die Zukunft erschreckt ihn nicht mehr, denn in allem, was er erlebt, ist Liebe und damit Religion, die ihm den Weg weist".[120] Überdeutlich werden Liebe und Religion

> hier – im systemtheoretischen Sinne – zu Funktionsäquivalenten. Wiesen vormals die christliche Lehre sowie die Ratschläge der Priester: somit Gott und seine Vermittler, den Weg durchs Leben, so wird dem säkularisierten Menschen diese Führung nun versagt. Er muss selbst zum Gott werden, muss sein Ich selbst setzen und seinen Weg selbst finden. Dabei helfen ihm die Engel und Priesterinnen der romantischen Liebe. Sie sind die Mittlerinnen der Liebesreligion, die nur insofern Religion ist, als sie einen Teil der Aufgaben übernimmt, die vormals in der religiösen Praxis aufgehoben waren.[121]

Um diese Funktion zu erfüllen, müssen die Liebenden einander nicht nur ähnlich sein (wir erinnern uns an Gen 2), sich vollkommen kennen und „wechselseitig[…] verstehen",[122] entscheidend ist auch die „Trias Exklusivität, Ewigkeit und Allgegenwart": Gerade in der Vorstellung der „Allgegenwärtigkeit", deren Funktion darin besteht, die Einsamkeit des Individuums zu vertreiben,[123] scheint der „religiöse[…] Bezug" auf, werden die Liebenden füreinander doch „zu Göttern und Engeln", sie „sind omnipräsent, überblicken alles und leiten den Liebenden".[124] Doch auch das Ewigkeitspostulat[125] schließt erkennbar an die *Agape* an, wie in der Semantik frühromantischer Werke deutlich wird: Die Liebe ist ein „ewiger Bund" und „währt ewig" (Arnims *Hollin*), sie ist die „Unendlichkeit der Empfindungen", „band meine Seele auf ewig an die seine" (Mereau-Brentano, *Amanda*) oder „ewige Treue" (Novalis, *Ofterdingen*). Die Funktion einer solchermaßen als ‚ewig' apostrophierten Liebe ist evident: Sie verspricht „Beständigkeit und Stabilität", denn einzig „ewig Liebende" werden die geliebte Person „immer verstehen" und ihrem „einzigartige[n]" Wesen

120 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 138f.

121 Ebd., 140.

122 „Nur die Geliebte, die durch ihre inneren Werte, durch ihre Ähnlichkeit mit dem Geliebten ihr Gegenüber als Ganzes erkennen kann, […] kann das Individuum herstellen und stützen." (Ebd. 99f. u. 113).

123 Das Wissen, vom anderen stets in Gedanken getragen zu werden, hilft in Momenten physischer Trennung nicht nur gegen die Einsamkeit, sondern auch zur Vertreibung „des Gefühls, nur als Bruchstück seiner selbst […] wahrgenommen zu werden", etwa von Freunden, Arbeitskollegen o. a. „Die allgegenwärtige Geliebte kompensiert dieses Gefühl, weil sie den Geliebten ja immer als Ganzes liebt, sieht und versteht." (Ebd., 117f.).

124 Ebd. 118.

125 „Die Liebe ist kein Augenblickserlebnis, sie sucht und findet die Ewigkeit. Darin unterscheidet sie sich signifikant von der leidenschaftlichen, wahn- und krankhaften Liebe, die sich im Augenblick erschöpfte" (ebd., 111).

„stets Raum […] bieten". Doch begnügten sich die Autor*innen der Romantik „nicht mit dieser *einfachen* und *funktionalen* Vorstellung von ewiger Liebe", denn: „Ewige Liebe heißt Liebe bis in den Tod und über ihn hinaus". In Novalis' *Ofterdingen* sind die Liebenden überzeugt: „auch der Tod wird uns nicht trennen". Ein Postulat, das in Schlegels *Lucinde* eschatologische Züge aufweist, wenn Julius und die Titelheldin „sich nicht nur in dieser Welt [lieben], sondern auch in der ‚eine[n] wahre[n], unteilbare[n], namenlose[n], unendliche[n] Welt, für [ihr] ganzes ewiges Sein und Leben". Und auch das diesseitige Leben erscheint Julius nur als gemeinsames lebenswert, weshalb er überzeugt ist, dass Lucinde freiwillig in den Tod gehen würde, sollte er vor ihr sterben. Und was bei Schlegel „einem schönen Gedankenspiel gleicht, das die Intensität der Liebe beschwört, wird für andere romantische Paare bitterer Ernst".[126]

So auch für Schirachs Gärtner, dessen Sterbewunsch vor der Folie des Titels eine ganz neue Tiefendimension erfährt. Zum einen lässt dieser den *biblischen Liebesdiskurs* als Prätext wirksam werden. Durch die zentrale Bedeutung, die Gott und Mensch der Genesis sowie später Tobias und die beiden Liebenden des ‚Hoheslied' der Paarbeziehung zuschreiben, legt Schirachs Drama intertextuell Nachdruck auf den unermesslichen Stellenwert, den Elisabeth in Gärtners Leben besaß – wie in der Konsequenz auch auf die existenzielle Tragweite des Verlusts. Zum anderen wird Gärtner durch die Verbindung mit seiner Elisabeth *zu einem Gott im romantischen Sinn* erhoben, der sein Leben überblickte und alles sinnhaft darin integrieren konnte, sein *Ich formte sich zur Ganzheit* und er wurde *ganz eins mit sich und der Welt*, ja er betrat durch die Liebe das *Paradies*, als das die „ganze Tradition" den Garten Eden fasst.[127] Durch Elisabeths Tod aber wird er gleichsam ausgetrieben aus dem Paradies, er geht dieser Göttlichkeit verlustig, seine Ganzheit bricht entzwei („bin nur noch die Hälfte") und sein Weltbezug geht ebenso verloren („Ich sagte schon, das Leben bedeutet mir nichts. Nichts mehr." / „Mich interessiert kein Buch mehr, kein Film, keine Unterhaltung") wie seine Identität („bin mir selbst ganz und gar abhandengekommen"). Daher möchte er sterben. Wie aber steht nun der GOTT des Titels zu seinem Suizidwunsch? Was lässt sich diesbezüglich aus dem biblischen Prätext schließen, der das ‚authentische' Wort Gottes bildet? Schirachs Gärtner erfährt sein Alleinsein als „nicht richtig", ohne seine Frau wird aus ihm wieder eine unvollkommene Hälfte, alles in seinem Leben erscheint ihm unvollkommen („Sie fehlt mir, wenn ich aufwache, und sie fehlt mir, wenn ich einschlafe. Sie fehlt bei allem, was ich tue, und bei allem, was ich sehe"). Genauso hatte Gott das Leben des ‚irdischen Gärtners'

126 Reinhardt-Becker, Seelenbund, 113f.
127 Neue Jerusalemer Bibel, 16.

der Genesis für „nicht gut" befunden, als der auf sich allein gestellt war, und ihn durch die Zuführung seiner ‚Entsprechung' vollkommen gemacht. Wenn Gott die *conditio humana* demnach so eingerichtet hat, dass das Leben des Menschen – selbst im Paradies – einzig mit der ihm entsprechenden Hälfte lebenswert ist, so anerkennt Gott auch die Unerträglichkeit von Gärtners existenziellem Leiden und hat Verständnis für seinen Wunsch, seiner Frau durch Suizid nachzustreben.

5.3.4 *Fazit*

Ferdinand von Schirachs *GOTT* verhandelt die Frage, ob es ethisch richtig ist, dass der gesunde Richard Gärtner seiner Frau Elisabeth durch assistierten Suizid nachsterben darf. Den Abstimmungsergebnissen der Theateraufführungen sowie der Erstausstrahlung der Filmfassung zufolge geben die Rezipierenden diesem Wunsch klar statt. Gärtners existenzielles Leiden an der ‚Hälftigkeit' wird als unerträglich inszeniert, größere Teile des Publikums können vor der Folie des Liebestodmotivs nachvollziehen, dass er den Verlust einzig durch sein Nachsterben überwinden kann. Als Prätext funktionalisiert Schirach André Gorz' *Lettre à D.*, dessen trostloses Traumbild Gärtners Leiden eine eindringliche Gestalt gibt. Die Affizierung des Publikums dürfte dabei Kalkül sein, sind das Emotionspotenzial sowie die dadurch ausgelöste Solidarisierung mit dem Sterbewunsch eines gesunden Menschen im Falle eines derart einschneidenden biografischen Ereignisses doch weitaus größer, als wenn Gärtner seinen Lebenswillen ohne identifizierbaren Anlass verloren hätte, bspw. aus purer Lebenssattheit.[128] Der titelgebende ‚GOTT' wird lesbar als Schöpferinstanz einer Liebe, die den Menschen erst vollständig und dessen Leben sinnhaft macht. Gleichzeitig steht er als Chiffre für hartherzige Autoritäten, gegen die der Protagonist seinen Liebestodwunsch und damit sein Selbstbestimmungsrecht durchsetzen muss. Dabei tragen diejenigen Figuren, die sich seinem Sterbewunsch widersetzen, besonders stark zur Parteinahme für Gärtners Anliegen bei. Sie tun dies in tendenziöser, bevormundend-anmaßender Manier und jeweils unter Berufung auf ein Ethos, das als so rigoros und dogmatisch dargestellt wird, dass die Rezipierenden es mehrheitlich nicht teilen. Statt freier, unvoreingenommener Meinungsbildung und demokratischer Abstimmung wird dem Publikum nur die Schein-Wahl zwischen einer unhaltbaren Extrem- und einer ungleich attraktiveren *common-sense*-Position gelassen. Dass es sich von radikalen medizinischen und theologischen Dogmen

128 Auch Matthias Bormuth erachtet Gärtners Wunsch, sein Leiden am Verlust seiner Frau mittels Suizid zu beenden, als „intersubjektiv gut nachvollziehbare Motivlage[…]" (Bormuth, Ambivalenz, 355f.).

abgrenzt und sich stattdessen mit Gärtners Anliegen solidarisiert, ist demzufolge weder verwunderlich noch unverfälschter Beleg einer gesellschaftlichen Kollektiveinstellung zur Frage der Sterbehilfe, sondern vielmehr Resultat einer effektiven, aber durchaus durchschaubaren Inszenierung. Wie die Aussagen des Autors selbst, der sich immer wieder auch in Interviews entsprechend äußert, ist das Stück damit eher ein Plädoyer für eine liberale Regelung der Suizidbeihilfe, als dass es sich als Anschauungsunterricht für demokratische Aushandlungsprozesse komplexer ethisch-rechtlicher Fragen eignen würde.

KAPITEL 6

Fazit

Der Liebestod kann auf eine jahrtausendealte Literatur- und Kulturgeschichte zurückblicken, in der er zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Ausprägungen und Wertungen erfuhr. Nun wird er im Sterbehilfediskurs des 21. Jahrhunderts zum wiederkehrenden Motiv, wenn sich Literatur und Film in Deutschland, Frankreich und der Schweiz der Frage annehmen, wie Paare, die zumeist Jahrzehnte ihres Lebens zusammen verbracht haben, mit der schweren Krankheit und dem drohenden oder erlebten Verlust des*der Geliebten umgehen. Als Antwort darauf führen sie entweder vor, wie die Liebenden *gemeinsam* in den Tod gehen wollen – was zuallermeist der Fall ist – oder wie der*die trostlos Hinterbliebene dem*der anderen freiwillig nachsterben möchte, was deutlich seltener auftritt. Viele Werke verorten sich dabei explizit in der Motivgeschichte, indem sie auf fiktive und/oder reale Paare referieren, die ‚aus Liebe' gestorben sind: *Tristan und Isolde* werden aufgerufen bei André Gorz, Pierre Béguin, Nicola Bardola und Johanna Adorján, sie finden sich durch die narrative Struktur zudem bei Martin Winckler; *Romeo und Julia* werden genannt bei Gorz, ebenso bei Vincent Gerber und durch den epitextuellen Altersheim-Vergleich bei Benjamin Kempf / Jann Preuss; *Hero und Leander* werden einzig bei Gorz angeführt; *Stefan und Lotte Zweig* bei Bardola; *Arthur und Cynthia Koestle*r bei Adorján; *Heinrich von Kleist und Henriette Vogel* bei Béguin und *André und Dorine Gorz* – womit sich der Kreis gleichsam schließt – bei Ferdinand von Schirach. Den literatur- und kulturgeschichtlichen Bezugsrahmen bildet in erster Linie die antike griechisch-römische Mythologie mit ihren über Mittelalter, Frühe Neuzeit bis in die Romantik tradierten und variierten Denkfiguren und Narrativen. Schirach ruft durch den Werktitel und Namen des Protagonisten außerdem den jüdisch-christlichen Liebesdiskurs auf.

Augenfällig ist der Umstand, dass im Untersuchungszeitraum kein einziges der Werke, und zwar auch nicht derjenigen, die ein gemeinsames Sterben verhandeln, die dafür paradigmatischen *Philemon und Baucis* anführt – was Nicola Bardola im zweiten Teil seines Romans, der 2024 erschienen ist, jedoch gleichsam nachholte (außerdem führt er darin auch das Sterben von André und Dorine Gorz an, das sich zwischenzeitlich ereignete). In den untersuchten Werken am ehesten greifbar wird das greise Paar der ovidischen Metamorphosen im Wunsch des Erzählers von Gorz' *Lettre*, dass er und seine kranke Gattin einander nicht überleben wollen und er keinesfalls ihrer Einäscherung beiwohnen

© MARC KELLER, 2025 | DOI:10.30965/9783846769126_007
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

möchte, sowie in Kempfs/Preuss' *Exit* in Erikas Formulierung: „Wüssed Sie, jetzt hämer füfzg Jahr immer alles zämä gmacht, mir beidi. Jetzt machemer au zämä Schluss." Am häufigsten erfolgt im Untersuchungscorpus die Bezugnahme auf *Tristan und Isolde*, und zwar unabhängig von Land und Sprachraum: Sie finden sich ebenso in Werken der deutsch- (Bardola) und französischsprachigen Schweiz (Béguin) wie in Frankreich (Gorz und Winckler) und Deutschland (Adorján). Das einzige andere Paar, das in mehr als nur einem Werk sowie in unterschiedlichen sprachlichen und nationalen Kontexten (französische- und deutschsprachige Schweiz sowie Frankreich) genannt wird, sind *Romeo und Julia*. Sowohl Tristan und Isolde als auch Romeo und Julia werden zudem in Rezensionen an Werke herangetragen, in denen sie selbst nicht namentlich genannt werden, im Fall von Adorjáns *Eine exklusive Liebe* sind es bspw. Shakespeares Liebende. Die Prävalenz der beiden Paare als Modell für ein Sterben aus Liebe – und zwar eben auch eines *gemeinsamen*, obschon es ihnen selbst ja gar nicht vergönnt war – erstaunt vor ihrem überlieferungsgeschichtlichen Hintergrund nicht. Shakespeare hat mit *Romeo and Juliet* eines der ganz großen Werke der Weltliteratur geschaffen und somit für die unterschiedlichsten nationalen und sprachlichen Kontexte ein wirkmächtiges Bild des doppelten Sterbens aus Liebe geliefert. Die Häufung von Tristan und Isolde sowohl in der französisch- als auch der deutschsprachigen Literatur dürfte darauf zurückzuführen sein, dass das Paar in beiden Sprachräumen tief im kulturellen Bildrepertoire verankert ist, da altfranzösische und mittelhochdeutsche zu den frühesten und bedeutendsten Bearbeitungen gehören, außerdem hat Richard Wagner den Stoff wirkmächtig in die Romantik übersetzt. Ein Faktor, der nicht nur insgesamt für den überlieferungsgeschichtlichen Erfolg der beiden Paare gesorgt hat, sondern spezifisch auch ihre Modellfunktion für die hier untersuchten Gegenwartswerke zu erklären vermag, besteht in der Art ihres Todes:

> Zu Berühmtheit gelangen die bekanntesten Liebespaare der Literatur wegen ihres finalen Aufbegehrens: Romeo und Julia und Tristan und Isolde entfalten ihre Liebesleidenschaft in äußerster Konsequenz, weil die Leidenschaft die gesellschaftlichen Normen im verklärenden Liebestod außer Kraft setzt. Gerade dieses subversive Potenzial der Liebe, das wiederum ohne den vorangegangenen Konflikt mit der sozialen Ordnung nicht denkbar ist, birgt die Faszination.[1]

Durch ihre Leidenschaftlichkeit war den beiden jungen Paaren nicht nur insgesamt eine nachhaltigere Wirkungsgeschichte beschieden als den betagten Philemon und Baucis, die die Götter gleichsam demütig um einen gemeinsamen Tod gebeten haben. Auch konkret im Kontext der Sterbehilfe

1 Tebben, Eros, 38.

ist eine Denkfigur, in der ‚leidenschaftliche Liebe' und ‚finales Aufbegehren' gegen ‚gesellschaftliche Normen' verdichtet sind, überaus anschlussfähig. Zum einen für die Paare selbst, indem sie sich ihrer gegenseitigen, unbedingten und alles andere devaluierenden Liebe versichern, um so gemeinsam den letzten Schritt tun zu können, mit dem sie sich nicht nur vom Leben, sondern auch von familiären und sozialen Bindungen losreißen. Zum anderen mit Blick auf gesellschaftspolitische Diskussionen um die Anerkennung des existenziellen Leidens als Grund für assistiertes Sterben, die der Liebestod durch sein ästhetisch-subversives Potenzial gegen restriktive gesellschaftliche Werthaltungen, ärztliche Berufsregeln und/oder Gesetze im Sinne der Liebenden zu beeinflussen geeignet erscheint – so wie die mentalitätsprägende Wirkkraft des Motivs bereits im christlichen Mittelalter zur Aufweichung der dogmatischen Ablehnung des Suizids beigetragen und später der Liebesehe gegen gesellschaftliche Restriktionen zum Durchbruch verholfen hat.

Entscheidender Faktor dabei war das Wesen der Liebe, wie es das Motiv seit der Antike immer wieder so emphatisch zum Ausdruck gebracht und dadurch maßgeblich zur Herausbildung und Verbreitung eines Liebesideals und -verständnisses beigetragen hat, in dem die Partner*innen füreinander zur *raison d'être* werden. Besonders wirkmächtig und am unmittelbarsten für den entsprechenden gesellschaftlichen Wandel hat dies die Literatur der Romantik formuliert, die die Intimbeziehung zum Ort identitätsstiftender und -stabilisierender Zweisamkeit erhob. Dies bedeutet zugleich, dass das Motiv mitursächlich war für ein Wesen der Liebe, in dem Trennungsangst und -schmerz derart existenziell erfahren werden, dass ein Leben ohne den*die andere*n unerträglich erscheint. Diese Vorstellung einer unbedingten, auf die Anwesenheit des*der anderen notwendig angewiesenen Liebe, wie die Motivgeschichte sie vorprägte, steht auch im Zentrum der Sterbehilfewerke der Gegenwart. Dadurch sensibilisieren sie nicht nur für die existenzielle Tragweite und Unerträglichkeit des Leidens, das aus dem Verlust des*der einzigartigen Geliebten als zentralem Lebensinhalt entstehen kann, sie führen zugleich vor, dass der Liebestod ein narratives und ästhetisches Modell bereitstellt, das einen möglichen Ausweg aus einer solch aussichtslosen – oder als aussichtlos empfundenen – Situation aufzeigt. Denn angesichts seiner tiefen Verwurzelung im kulturellen Bildrepertoire und seiner überaus positiven affektiven Besetzung kann er ein bewusster oder unbewusster Faktor sein, durch den sich Liebende zu diesem Schritt entschließen, um dem existenziellen Leiden zu entgehen. Zumindest aber vermag das Motiv ihnen ein Modell zur Hand zu geben, in das sie ihr bevorstehendes selbstgewähltes Sterben auf sinnstiftende Weise intergieren können – wie auch den hinterbliebenen Angehörigen. So ist sich etwa Béguins Sohn-Erzähler des Umstands, dass die

von ihm als Modell funktionalisierten Tristan und Isolde *nicht* gemeinsam gestorben sind, durchaus bewusst, und er macht ihn sogar für seine Trauerarbeit fruchtbar: Seine Eltern seien gar *besser* gestorben als Tristan und Isolde, da die Mutter im Gegensatz zu Isolde ‚nicht zu spät kam' und sie tatsächlich *gemeinsam* gehen konnten, was es ihnen überhaupt erst ermöglicht habe, diesen Schritt zu tun und beide vor einem jeweils leidvollen und einsamen Lebensende zu bewahren.

Im Untersuchungscorpus bleibt ein zentrales Merkmal traditioneller Liebestoderzählungen weitestgehend unangetastet: ihre Heteronormativität. Mit Ausnahme von Bührmanns Novelle *Cocktailstunde*, die den assistierten Suizid einer lesbischen Protagonistin verhandelt, die zudem eine offene, polyamouröse Beziehung führt, sind alle Paare in einer monogamen heterosexuellen Zweierbeziehung. Damit perpetuieren die Sterbehilfewerke der Gegenwart auch im frühen 21. Jahrhunderts die Vorstellung des Liebestodes als ein auf gegengeschlechtlicher Liebe beruhendes, zumeist romantisch imaginiertes Sterben *à deux*. Auch in der konkreten Gestaltung des Liebestodes haben sich in den Werken der Gegenwart viele Darstellungsmodi seit der Antike erhalten, sodass Schulz' Beobachtung ovoidischer Kontinuität in Wagners *Tristan und Isolde* weit über die Romantik hinaus Gültigkeit beanspruchen kann:

> Schon Ovid konzipiert diese unbedingte Liebe, die sich gegen die Pressionen der Gesellschaft […] in einem doppelten Hinterhersterben als Schicksalseinheit bestätigt. Schon Ovid zieht dabei literarische Register, die immer wieder aufgegriffen werden, wie sprachliche Einheitsfiguren, Doppel-Dialoge und Doppel-Monologe, letzte Blicke, letzte Worte, ein gemeinsames Grab […]. Frappierende Details halten sich parallel bis zur Gestaltung des Liebestods in Richard Wagners Tristan.[2]

Ein weiterer Aspekt ovidischer Liebestoderzählungen, der ihrer reichhaltigen Rezeptionsgeschichte überhaupt erst den Boden bereitete, sticht auch in den untersuchten Liebestodwerken der Gegenwart heraus: ihre moralische Offenheit oder sogar Ambivalenz, sowohl was das Sterben ‚aus Liebe' an sich betrifft wie auch seine Verortung im Sterbehilfekontext. Denn auch wenn sie einerseits fast ausnahmslos – und teilweise mit Nachdruck, wie etwa Gorz' *Lettre* – die existenzielle Tragweite eines entsprechenden Leidens zum Ausdruck bringen und dadurch Verständnis für den Wunsch schaffen, den*die andere*n nicht überleben zu wollen, verhält sich doch kaum ein Text oder Film rein affirmativ, ebenso wenig wie lediglich ablehnend. Vielmehr eröffnen sie einen Reflexionsraum und sensibilisieren die Rezipierenden in unterschiedlicher Weise für

2 Schulz, Liebestod, 393.

Nuancierungen und Ambivalenzen. Und gerade hierin lässt sich auch die Relevanz der untersuchten Werke für den gegenwärtigen gesellschaftlichen Diskurs um die Sterbehilfe orten.

Die Suizidhilfeorganisation EXIT Deutsche Schweiz begründet ihr Engagement für den Altersfreitod, also den sogenannten Bilanzsuizid betagter Menschen, dem keine schwere körperliche oder psychische Krankheit zugrunde liegt, sondern auf der – idealiter – rationalen Abwägung der allgemeinen Lebensumstände basiert, wie folgt: „Zur Zeit (sic) tritt eine Generation ins hohe Alter, welche sich ein Leben lang gewohnt war, selbstbestimmt zu leben. Verständlicherweise will diese sich nicht vorschreiben lassen, wie sie zu sterben hat und wieviel Leid sie vorher noch ertragen muss."[3] EXIT benennt hier zwei der drei zentralen ethischen Grundwerte des Sterbehilfediskurses, die auch in den untersuchten Werken durchgehend bedeutsam sind: die *individuelle Selbstbestimmung* sowie die *Freiheit von Schmerz und Leid*. Was das *körperliche* Leiden betrifft, stellt länder- und sprachübergreifend keines der Werke infrage, dass der Tod beim Vorliegen einer ernsthaften Erkrankung einem qualvollen Sterbeprozess unter Umständen vorzuziehen sein kann: Dabei kann das körperliche Leiden entweder bereits als unerträglich *erlebt* werden, etwa im Falle nicht zu lindernder Schmerzen (Dorine bei Gorz, die Mutter bei Béguin, Käthe bei Bronnen, Nana bei Petersen, Charlott bei Bührmann, verschiedene Figuren bei Winckler, Elisabeth bei Schirach) oder wenn sich die Erkrankung allgemein massiv beeinträchtigend auf die körperliche und psychische Verfassung der betroffenen Figur bzw. Person auswirkt (die Amyotrophe Lateralsklerose des Vaters bei Béguin oder der Krebs des Großvaters bei Adorján). Das mit einer Krankheit verbundene körperliche Leiden kann aber auch erst noch *bevorstehen*, etwa im Fall der Krebserkrankungen von Erika bei Kempf/Preuss und Paul bei Bardola. Diese nach einer entsprechenden Diagnoseeröffnung zu *erwartende* gesundheitliche Verschlechterung, die bereits jetzt als unerträglich erlebt wird und zum Sterbewunsch führt, ist eine der Ausprägungen eines mit einer körperlichen Erkrankung verbundenen existenziellen Leidens, von denen in den Werken auch verschiedene weitere auftreten: ein erlebter Identitätsbruch (Charlott bei Bührmann und Katharina bei Baxmeyer/Näter), das Gefühl, nicht mehr gebraucht zu werden (Franca bei Bardola), die Angst davor, anderen zur Last zu fallen (der Vater bei Béguin, die Eltern bei Bardola sowie verschiedene Figuren bei Winckler), das Angewiesensein auf die Hilfe der Angehörigen und damit verbunden ein quälendes Gefühl der Abhängigkeit (Charlott bei Bührmann, Nana bei Petersen, Käthe

3 EXIT Deutsche Schweiz, Altersfreitod.

bei Bronnen) sowie die Angst vor einem Lebensende in einer medizinischen oder pflegerischen Institution. Letztere zieht sich als *die* Konstante durch das Untersuchungscorpus hindurch, indem ausnahmslos alle Werke ein Sterben im Krankenhaus und/oder Pflegeheim als das schlechthin ‚unwürdige' Sterben markieren, dem es durch assistierten Suizid oder Tötung auf Verlangen zuvorzukommen gilt. Augenfällig ist dabei, dass das Verständnis und das Bild der Medizin häufig ein kuratives ist. Die Palliativmedizin dagegen, deren Ziel in der Leidensminderung am Lebensende besteht – und zwar sowohl des körperlichen und psychischen wie auch des aus einer Erkrankung resultierenden existenziellen – stellt insbesondere in den deutschsprachigen Werken eine große Leerstelle dar. Bei Schirach wird ihre Bedeutung zwar thematisiert und auf die fehlenden Behandlungsangebote hingewiesen, jedoch nur im Allgemeinen. Der Protagonist selbst erachtet sie nicht als eine Option, die ihn dereinst vor einem leidvollen Lebensende bewahren könnte. Ähnliches gilt für Bronnen, wo die Palliativmedizin zwar ebenfalls erwähnt wird, allerdings von der Figur des Richters und ebenfalls lediglich allgemein. Die von Krankheit und Pflegelast betroffenen Figuren ziehen sie nicht als Handlungsalternative in Erwägung. Eine mögliche Erklärung für das Aussparen der palliativen Option könnte in der Fokussierung der Werke auf den Liebestod liegen: Für die Figuren besteht ein zentraler Aspekt eines ‚guten Todes' darin, gemeinsam mit der geliebten Person zu sterben oder diese durch einen selbstgewählten Todeszeitpunkt zumindest nicht länger zu überleben – wofür sich der Suizid oder eine Tötung auf Verlangen als einzig gangbarer Weg anbietet. Doch gerät auch in vielen anderen, in dieser Studie nicht betrachteten deutschsprachigen Werken, in denen dem Sterbewunsch eine Erkrankung zugrunde liegt, die Palliativmedizin als alternative Möglichkeit der Leidensminderung nicht in den Blick. Es stellt sich die Frage, ob diese Aussparung bewusst erfolgt, um bspw. durch das Bild einer kurativen Medizin mit ihrer therapeutischen Überbehandlung möglichst ein Negativszenario zeichnen zu können, gegen das sich die Sache der vermeintlich ‚würdigeren' Sterbehilfe stärken lässt, oder ob die Palliativmedizin im deutschsprachigen Raum des frühen 21. Jahrhunderts schlicht noch zu wenig Bekanntheit hat, als dass sie literarisch und filmisch breit thematisiert werden könnte. Im Unterschied zu den deutschsprachigen Werken entwirft der aus Frankreich stammende Autor Martin Winckler in seiner Sterbehelfer-Figur eine Synthese von Suizidhilfe und Palliative Care, was einer narrativen Versöhnung der im französischen Diskurs einander zumeist feindlich gegenüberstehenden Konzepte darstellt, obwohl beide mit unterschiedlichen Mitteln dasselbe Ziel verfolgen: Leidensminderung am Lebendesende.

Was das in dieser Arbeit zentral fokussierte *reine* existenzielle Leiden betrifft, verhalten sich die meisten der untersuchten Werke wie erwähnt grundsätzlich verständnisvoll gegenüber dem Sterbewunsch betagter Menschen, die mit dem Verlust des*der Geliebten konfrontiert sind, indem sie einsehbar machen, dass dieses Leiden als ebenso unerträglich wie ein physisches oder psychisches erfahren werden kann. Wie eindeutig sich die Texte und Filme in ihrer Affirmierung des Rechts auf ein assistiertes Sterben in entsprechenden Situationen verhalten, hängt wesentlich mit dem zweiten der von EXIT im obigen Zitat angeführten Werte zusammen: dem der *individuellen Selbstbestimmung*. Dieser spielt in allen Werken auf unterschiedliche Weise eine Rolle, was angesichts seiner immensen Bedeutung für die Menschen des frühen 21. Jahrhundert im Untersuchungsgebiet nicht erstaunt. In nur wenigen Fällen jedoch wird seine zentrale Stellung in den Sterbehilfediskursen einseitig affirmiert, in keinem einzigen fundamental infrage gestellt. Vielmehr offenbaren sich insbesondere in Zusammenhang mit ihm die angesprochenen Ambivalenzen oder Nuancierungen.

Nur wenig Grautöne lässt Schirachs Stück *GOTT* zu, das im Untersuchungscorpus die entschiedenste Bejahung der Zugänglichkeit des assistierten Suizids beim Vorliegen eines existenziellen Leidens darstellt, wenngleich es in der Rede einzelner Figuren durchaus auch bedenkenswerten Gegenargumenten Raum gibt. Zum einen aber bringt das Kammerspiel die Unerträglichkeit von Gärtners Leidens durch seinen Identitäts- und Sinnverlust geradezu idealtypisch zum Ausdruck – wie natürlich auch Gorz' *Lettre*, der selbst jedoch kein assistiertes Sterben verhandelt und sich daher nicht erkennbar dazu positioniert, sondern erst posthum von befürwortenden Stimmen vereinnahmt wurde, etwa auch von Schirachs Anwaltsfigur Biegler. Zum anderen stärkt das Stück nachdrücklich das Entscheidungsprimat des autonomen, über sich selbst bestimmenden Individuums in aufklärerischer Tradition, dessen Entscheidung es zu respektieren und je nach eigener Werthaltung auch zu unterstützen gilt. Dies geschieht insbesondere in diametraler Oppositionssetzung zu als antiquiert markierten Diskurspositionen, die die menschliche Verfügungsmacht über das eigene Leben verneinen und damit auch die Suizidassistenz kategorisch ablehnen. Das Werk redet dadurch einer liberalen Regelung der Suizidhilfe *auch für Gesunde* das Wort. Allerdings geht das Werk in seiner argumentativen Stärkung des Selbstbestimmungsrechts nicht so weit, wie es Maximalpositionen im bundesdeutschen Diskurs seit dem Bundesverfassungsgerichtsurteil vom Februar 2020 fordern, nämlich dass allein schon ein entsprechend formulierter Wille den Anspruch auf Suizidhilfe begründen und jegliche gesetzliche Regulierung die Freiheit des Individuums in unzulässiger

Weise beschneiden würde. Denn der dritte zentrale Wert des Diskurses, der Wert des *Lebens* und die damit verbundene Schutzpflicht des Staates, findet sich in Schirachs Figur bzw. ihrem Sterbewunsch dadurch verdichtet, dass sie alle der bspw. in der Schweiz erforderlichen ethischen Sorgfaltskriterien erfüllt, die auch als legislatives Schutzkonzept für die bundesdeutsche Regelung integriert werden dürften: die Urteilsfähigkeit der sterbewilligen Person, der Versuch alternativer Handlungs-/Therapiemöglichkeiten sowie die Dauerhaftigkeit, Wohlerwogenheit und Autonomie ihres Sterbewunsches. Schirachs Werk räumt der individuellen Selbstbestimmung damit zwar einen sehr hohen Stellenwert ein, jedoch nicht das *uneingeschränkte* Entscheidungsprimat. So auch Florian Baxmeyers und Thorsten Näters Film *Die letzte Reise*, der vor dem Hintergrund des 2015 erlassenen Verbots geschäftsmäßiger Suizidhilfe entstanden ist und sich ebenfalls als Engagement für eine Liberalisierung liest, der in seiner Stärkung des individualistischen Selbstbestimmungsrechts jedoch leicht nuancierter als Schirachs *GOTT* ist, wie ich gleich noch darlegen werde. Ganz anders verhält es sich mit Vincent Gerbers Kurzgeschichte *SuissID*. Im Unterschied zu seinen beiden bundesdeutschen Künstlerkollegen, die erkennbar auf eine liberalere Gesetzgebung hinwirken, schreibt der Schweizer Autor vor dem nationalen Erfahrungshintergrund einer seit Jahrzehnten etablierten liberalen Praxis, und wählt denn auch tatsächlich eine entgegengesetzte Stoßrichtung: nämlich hin zu einer stärkeren Regulierung. Dafür extrapoliert er in seiner dystopisch-satirischen SF-Geschichte genretypisch Aspekte in die Zukunft, die von Kritiker*innen der Schweizer Suizidhilfepraxis bereits heute als problematisch angemahnt werden, insbesondere eben auch die zu starke Gewichtung der individuellen Selbstbestimmung. Dieser Wert ist in Gerbers Kurzgeschichte bis zur Sinnentleerung überhöht, sodass von wohlüberlegten, dauerhaften und im besten Sinn autonom gefällten Suizidwünschen nicht mehr die Rede sein kann. Dies geht einher mit einer ostentativen Abwesenheit staatlicher und medizinethischer Regulierungsmaßnahmen, wodurch sich eine radikal marktfreiheitliche, wachstums- und gewinnorientierte Sterbehilfepraxis etablieren konnte, die den Wert menschlichen Lebens völlig unterminiert. In Gerbers Narrativ verkommt auch der Liebestod zur bloßen Hülle, ihm wohnt kein existenzielles Leiden inne, das einen Sterbewunsch substantiieren würde, sondern er wird als romantisiertes Verkaufsargument einzig in den Dienst der Umsatzsteigerung gestellt.

Während die Zugänglichkeit des assistierten Suizids in den gesellschaftlichen Debatten Deutschlands und der Schweiz in erster Linie als grundlegendes Freiheitsrecht der über ihr Leben selbst bestimmenden Bürger*innen verhandelt wird, ist die Debatte in Frankreich weit stärker an den Kontext des Gesundheitswesens gebunden. Dies schlägt sich auch in den Erzählungen

nieder. Anders als bspw. Schirach *GOTT*, das den Zugang zum assistierten Suizid als Freiheitsrecht des autonomen Individuums inszeniert, fokussiert Wincklers ebenso entschiedenes Pro-Sterbehilfe-Pamphlet *En souvenir d'André* weit stärker auf Selbstbestimmung und Patient*innenautonomie im medizinischen Kontext. Wincklers Roman lässt denn auch keinen Zweifel daran, was seine Bejahung des Rechts auf Suizidhilfe im Krankheitsfall betrifft, ist jedoch weniger eindeutig für den Fall eines *existenziellen Leidens*. Zwar führt er explizit eine entsprechende dritte Leidenskategorie an, die als ebenso unerträglich erlebt werden könne wie ein körperliches oder psychisches Leiden. In der metadiegetischen Erzählung des ‚homme au cœur brisé' ist das Liebestodmotiv allerdings – wenngleich es sich durchaus auch affirmativ lesen lässt – durchsetzt mit moralischen Brüchen, die sich einer klaren Befürwortung versperren und zumindest zur Wachsamkeit bei entsprechenden Sterbewünschen mahnen.

In vielen Werken wird die vermeintliche Evidenz, mit der der Wert der individuellen Selbstbestimmung in gesellschaftlichen Sterbehilfediskursen so häufig eindimensional positiv gesetzt ist, durch die konkrete Situation der Figuren kompliziert und kritisch hinterfragt. Es fällt dabei wiederholt dem Liebestod zu, entsprechende Ambivalenzen zu erzeugen, indem die Texte und Filme einsehbar machen, wie das Motiv bestimmte problematische Aspekte auf romantisierende Weise verschleiert. In Bezug auf die Entschlussfassung der gesunden bzw. nicht sterbenskranken Figuren kommt wiederholt deutlich zum Ausdruck, dass das, was sowohl werkintern als auch rezipierendenseitig als romantischer Wunsch eines Sterbens zu zweit ästhetisiert wird bzw. werden kann, auch eine Kehrseite hat: In Kempfs und Preuss' *Exit* ist es die dominante Persönlichkeit der kranken Gattin, die ihren gesunden, aber emotional von ihr abhängigen Ehemann mehr oder weniger gegen seinen Willen mit sich in den Tod nimmt. Von einem autonom gebildeten und dauerhaften Sterbewunsch, wie er gemäß EXIT-Richtlinien gegeben sein müsste, kann in seinem Fall kaum die Rede sein. Und wenngleich das ambivalente Schlusstableau auch eine Lesart offeriert, die sein Sterben als in seinem eigenen Interesse liegend markiert und damit Verständnis für seinen Suizid schafft, hätte dessen Assistenz durch die Organisation niemals in der gezeigten Form ablaufen dürfen: Gemäß ihren eigenen Sorgfaltskriterien hätte sie die Wohlerwogenheit, Dauerhaftigkeit und Autonomie seines Sterbewunsches vorgängig zwingend einer gründlichen Prüfung unterziehen müssen, und auch beim Vollzug des Suizids werden ethische Sorgfaltskriterien verletzt, indem der Sterbehelferin die Kontrolle über die Situation komplett entgleitet und *beide* Figuren ihrem Leben nicht wie erforderlich in einem Akt der Besonnenheit ein Ende setzen, sondern im Affekt. Ohne sich dadurch der liberalen Schweizer Suizidhilfepraxis gegenüber

grundsätzlich ablehnend zu verhalten, liest sich der Film als Mahnung an die Gesellschaft wie im Besonderen auch an einschlägige Organisationen, die Einhaltung der Sorgfaltskriterien stets prioritär zu gewichten und Suizidassistenz einzig dort zu leisten, wo sie gemäß ethischem Konsens geboten ist. In Adorjáns *Eine exklusive Liebe* dagegen entsteht die Ambivalenz des großmütterlichen Sterbewunsches, so unerschütterlich er auch festgestanden haben mag, durch ihre Jahrzehnte anhaltende Angst vor dem Verlust ihres Mannes, die maßgeblich ihrer *idée fixe* geschuldet war, von niemandem außer ihm geliebt zu sein. Dieser Aspekt war in der Genese ihres Suizidwunsches wohl mindestens so dominant wie die Vorstellung eines heiteren Sterbens à la Isolde, wie es sie am Vortag des Doppelsuizids so demonstrativ zur Schau stellte. Ihre Verlustangst wird vor dem Hintergrund der großelterlichen Biografie zwar durchaus plausibilisiert und das Sterbeverlangen somit in der konkreten Situation nachvollziehbar gemacht, wobei gerade die Entschlossenheit der Großeltern, in jedem Fall Suizid begehen zu wollen, auch den Arzt trotz seiner anfänglichen Ablehnung schließlich dazu bewegte, ihnen dabei beratend zur Seite zu stehen. Gleichwohl stellt sich angesichts der psycho-emotionalen Verfasstheit der Großmutter die Frage nach der tatsächlichen Freiverantwortlichkeit wie auch der Alternativlosigkeit ihres Suizidentschlusses, da die körperlich vollkommen gesunde 71-Jährige wohl noch einige Lebensjahre vor sich gehabt hätte, die sie mit entsprechender familiärer Unterstützung und/oder therapeutischer Begleitung möglicherweise mit guter Lebensqualität hätte verbringen können. Ähnliches gilt für die gleichaltrige Mutter Franca in Bardolas Roman *Schlemm*. Zwar hat sich auch ihr Suizidentschluss im Laufe von Jahrzehnten gefestigt und er wurde ohne äußeren Druck gefällt, eine angedeutete Depression, die nicht fachärztlich abgeklärt und folglich auch nicht therapeutisch behandelt wurde, stellt jedoch zumindest die Alternativlosigkeit auch dieses Liebestodes infrage. In diesem Punkt könnte Autor Bardola, der in seinem Roman das reale Sterben seiner Eltern verhandelt, durch den Modus der Autofiktion bewusst zusätzlich Ambivalenz erzeugt haben. In *Schlemm* wird nämlich nicht erwähnt, was Bardolas Sachbuch über Sterbehilfe deutlich macht: dass seine Eltern vor ihrem assistierten Suizid ein psychiatrisches Gutachten eingeholt hatten, das ihre geistige Gesundheit bestätigte.[4] Einen Sondertypus des Motivs, der die vermeintliche Evidenz eines selbstbestimmten Handelns noch eklatanter unterläuft, liefert Bührmanns Novelle *Cocktailstunde*. Einerseits nämlich lässt sich Charlotts Suizid mithilfe einer Schweizer Organisation durchaus affirmativ lesen: Folgt man ihrer eigenen

4 Bardola, Freitod, 220.

Figurenperspektive, erscheint ihr Entschluss, den starken Schmerzen sowie dem von der Krankheit verursachten existenziellen Leiden ein Ende zu setzen, von einem festen, freiverantwortlich gefassten Willen getragen. Diese Lesart aber wird vom Text, ohne sie grundsätzlich zu verwerfen, zugleich unterlaufen. Denn die aufmerksamkeitsheischende Inszenierung von Charlotts Sterbens lässt sich auch so deuten, dass ihr Handlungsziel vielmehr darin bestand, den erlittenen künstlerischen Bedeutungsverlust posthum zu kompensieren. Zu dieser Inszenierung gehört ganz wesentlich ihr Wunsch nach einem Sterben *zu zweit*, der jedoch so obsessiv und in der Auswahl der Partnerin so willkürlich ist, dass deutlich wird, dass sie bis zuletzt nur sich selbst im Blick hat, ihre begehrenden Augen einzig auf ihren eigenen Ruhm gerichtet sind. Und so kommt sie letztlich doch noch in den Genuss eines doppelten Liebestodes, wenn auch eines zweifelhaften: den im Stile des Narziss. Für die Frage, aus welcher psychologischen Disposition heraus sich ihr Handeln genau speiste, macht der Text zwei Deutungsangebote: Entweder lag es an einer pathologischen narzisstischen Kränkung oder an ihrem Unterworfensein unter ein totalitäres hyperindividualistisches Selbstvermarktungsdiktat. Der Text lässt sowohl die Lesart eines selbstbestimmten Sterbens zur Leidensbeendigung, wie es den Leser*innen in Charlotts Figurenperspektive vermittelt wird, als auch diejenige eines durch ihre psychische Verfassung als nur vordergründig freiverantwortlich entlarvten Handelns zugleich bestehen. Dadurch mahnt er an, auch in Fällen vermeintlich eindeutig gegebener Freiverantwortlichkeit genau hinzusehen, ob nicht verborgene Nöte für einen Suizid ursächlich sind, denen möglicherweise auf anderem, therapeutischem Wege begegnet und so die vermeintliche Alternativlosigkeit durch das Aufzeigen neuer Perspektiven aufgebrochen werden könnte.

Am deutlichsten offenbart sich die Ambivalenz des Liebestodes in der Sterbehilfethematik dort, wo er seinen rein paarbezogenen Kontext verlässt und erkennbar in soziale Zusammenhänge gestellt wird. Zum einen gerät er in Fällen, in denen familiäre Bindungen bestehen, in ein Spannungsverhältnis zwischen dem individualethischen Recht auf ein ‚selbstbestimmtes Sterben' und dem sozialethisch zu begründenden Recht der Angehörigen, durch einen assistierten (Doppel-)Suizid nicht ihrerseits übermäßig in ihrem Recht auf Freiheit von Schmerz und Leid verletzt zu werden. Hierin ist Baxmeyers/Näters Film *Die letzte Reise*, der das individuelle Recht der Protagonistin auf assistierten Suizid durch das erkennbare Leiden, ihre nachweisliche Urteilsfähigkeit und den offensichtlich autonom gefassten Entschluss ganz klar bejaht, wie angesprochen nuancierter als etwa Schirachs Stück *GOTT*. Dieses handelt die Frage nach den Angehörigeninteressen in aller Kürze ab, indem der sterbewillige Protagonist in wenigen Sätzen von den Diskussionen und

der letztendlichen Akzeptanz durch seine Söhne berichtet, deren emotionales, möglicherweise überaus schmerzhaftes Ringen mit dieser Entscheidung jedoch komplett unsichtbar bleibt. Baxmeyers und Näters Film dagegen legt den Finger mit Nachdruck auf die immense emotionale Belastung des mütterlichen Suizidentschlusses für die Töchter, indem er sie sogar zum handlungstreibenden Konflikt erhebt. Dadurch verschafft er diesem sozialethischen Aspekt Sichtbarkeit und mahnt an, ihn in entsprechenden Entscheidungsfindungsprozessen – ohne das letztgültige Selbstbestimmungsrecht der sterbewilligen Person dadurch infrage zu stellen – so weit als möglich mitzuberücksichtigen. Am eindringlichsten offenbart sich das familiale Eingebundensein des Liebestodes bzw. des assistierten Suizids in den autofiktionalen Söhne-Romanen von Béguin und Bardola. In beiden Texten lässt sich das Liebestodmotiv affirmativ lesen, da die Vorstellung eines *gemeinsamen* Sterbens für beide Elternpaare eine erlösende Sinnfülle in sich trug, die es ihnen ermöglichte, diesen letzten Schritt zu gehen und das existenzielle Leiden eines einsamen Hinterbleibens zu vermeiden – den hochbetagten Eltern von Béguins Erzähler sowie Vater Paul bei Bardola ersparte er zudem ein jeweils körperlich leidvolles Lebensende. Sowohl in Béguins als auch Bardolas Roman dient das Motiv aber auch wesentlich als Denkfigur *für die hinterbliebenen Söhne*, die ihnen dabei hilft, ihren Schmerz und ihre Schuldgefühle zu sublimieren, die – und darin besteht die Ambivalenz – der Liebestod überhaupt erst versursacht hat, indem er sie mit einem Schlag elternlos machte. Doch der Schmerz bleibt, der Liebestod ist nicht imstande, als Gegenmittel zu heilen, was er in ihnen an Wunden aufgerissen hat. Ohne die Legitimität des elterlichen Suizids und dessen Assistenz durch die Organisationen zu verneinen, ist das soziale Eingebundensein des Liebestodes und der Sterbehilfe doch stets auf schmerzhafte Weise greifbar. Zum anderen wird der Liebestod in sozialen Zusammenhängen dort hochproblematisch, wo sie als die großen *Abwesenden* markiert werden: In Petersens *Bis dass der Tod* und Bronnens *Liebe bis in den Tod* erfahren die von Krankheit geschlagenen Paare weder aus der Gesellschaft noch aus der Familie adäquate Unterstützung, sie sind in einer jeweils enorm belastenden Pflegesituation derart hoffnungslos auf sich allein gestellt und überfordert, dass sie sich zum Doppelsuizid – der in beiden Fällen zudem scheitert – geradezu genötigt sehen. Dadurch erinnern die beiden Texte eindringlich daran, dass der Liebestod, auch der ‚klassische', eben *kein* romantisch-selbstbestimmter Akt ist, sondern der letzte – und selbst dann nicht immer frei gewählte – Ausweg aus einer Situation, in die das betreffende Paar durch die gesellschaftlichen und/oder familiären Verhältnisse geraten ist. Sowohl bei Bronnen als auch bei Petersen wird jeweils der Gatte zum aktiven Sterbehelfer seiner schwerkranken Frau, und in beiden Texten wird das vermeintlich edle Handlungsmotiv eines

‚Tötens aus Liebe' aufgebrochen und kritisch hinterfragt, ohne dabei aber den Figuren *individuelle* Schuld zuzuweisen, sondern indem sie den Leidensdruck aufgrund der fehlenden Unterstützung als ursächlich markieren: Bei Bronnen gerät die ‚Tötung aus Mitleid' in ein Spannungsverhältnis zu einer möglichen ‚Tötung aus Selbstmitleid', da Forster sich durch den doppelten Liebestod wohl auch selbst aus der für ihn so überfordernden Situation zu befreien suchte. Und bei Petersen legt die Perspektivierung des Geschehens nahe, dass Alex aufgrund der heillosen Überlastung mit der Pflege seiner Partnerin Nana unter massiven psychischen Problemen gelitten hat, die ihn zur Tat nötigten, sodass von einer autonomen, freiverantwortlich gefällten Entscheidung und ethisch vertretbaren Handlung nicht gesprochen werden kann. Augenfällig ist schließlich der Umstand, dass die Art der Tötung in Bronnens und Petersens Texten dieselbe ist. Zum Zeitpunkt ihrer Niederschrift war der assistierte Suizid in Deutschland kaum zugänglich, was sich in der Diegese beider Werke dahingehend widerspiegelt, dass die Paare den Doppelsuizid eigenständig durchführen mussten. Sowohl bei Bronnen als auch bei Petersen griffen sie dafür auf das Mittel des Erschießens zurück. Zieht man weitere Werke des Untersuchungscorpus vergleichend heran, in denen die Doppelsuizide wegen des Verbots von Sterbehilfe ebenfalls in Eigenregie erfolgten, eröffnet sich ein Blick auf die Kategorie der sozialen Klasse: Das höhere soziale Milieu, dem das Ehepaar Gorz sowie die Großeltern von Adorján angehörten, erlaubte ihnen den Zugang zu Medikamenten und Beratung, die ihnen ein friedliches Sterben ermöglichten. Anders in den Texten von Bronnen und Petersen, in denen die Paare aus dem ländlich-kleinbürgerlichen (Bronnen) und dem Arbeitermilieu (Petersen) stammen und sich zum ungleich brutaleren Mittel des Schusswaffengebrauchs gezwungen sahen. Angesichts des Verfassungswerts der Gleichbehandlung lässt sich dies zum einen so deuten, dass die Gesellschaft sicherstellen muss, allen Bevölkerungsteilen Zugang zu angemessener Pflege und Palliativmedizin zu gewähren, um zu verhindern, dass Menschen überhaupt in derart verzweifelte Situationen geraten. Zum anderen kann die je nach sozialer Herkunft angewandte milde oder brutale Todesart im Sinne einer ‚Demokratisierung des Sterbens' auch als Argument für die Liberalisierung von Suizidhilfe und/oder Tötung auf Verlangen gelesen werden, sodass Menschen aller sozialen Milieus, die fest entschlossen sind, ihr Leben zu beenden, Zugang zu einem friedlichen, gewaltfreien Sterben erhalten. Dies lässt sich durch das Heranziehen der untersuchten Schweizer Werke weiter stützen, in denen die Paare, die jeweils auf die Möglichkeit eines assistierten Suizids zurückgreifen konnten, tatsächlich unterschiedlichen sozialen Milieus angehörten: Bardolas Eltern dem Bildungsbürgertum, Erika und Ruedi bei Kempf/Preuss eher dem unteren Mittelstand, Béguins Eltern dem Arbeitermilieu.

Wie EXIT betonte, ist der Wunsch nach Selbstbestimmung für die Menschen des frühen 21. Jahrhunderts zentral, nicht nur im Leben, sondern auch im Sterben. Dass darunter auch das Recht fällt, seinem Leben zu einem selbstgewählten Zeitpunkt ein Ende zu setzen und dabei, sofern angeboten, Hilfe zu beanspruchen, hat am prägnantesten das deutsche Bundesverfassungsgerichtsurteil vom Februar 2020 zum Ausdruck gebracht. Auch die in immer weiteren Ländern sich liberalisierende Gesetzgebung und Rechtsprechung zur Sterbehilfe belegt die zunehmende Anerkennung dieses Rechts und damit einen nachhaltigen Wandel in der Sterbekultur – vor allem in derjenigen des globalen Nordens, aber nicht nur, wie etwa die Beispiele Kolumbien[5] und Peru[6] zeigen. Die in der vorliegenden Studie untersuchten literarischen und filmischen Werke aus Deutschland, Frankreich und der Schweiz stellen die große Bedeutung des Werts individueller Selbstbestimmung im Kontext der Sterbehilfe denn auch nicht grundsätzlich infrage. Sie mahnen aber an, ihn nicht unreflektiert zu überhöhen: zum einen angesichts der Tatsache sozialen Eingebundenseins von Menschen und ihrer Handlungen, zum anderen aufgrund des Umstands, dass es immer wieder Fälle geben kann und wird, in denen selbst ein scheinbar eindeutig freiverantwortlich und autonom gefasster Sterbewunsch in Wahrheit durch andere, psycho-emotionale Nöte und/oder problematische soziale Dynamiken entstanden ist, sodass die Überprüfung der Freiverantwortlichkeit als ethisches Sorgfaltskriterium unabdingbar ist. Dies bedeutet mitnichten, wie teilweise behauptet wird, eine ‚Entmündigung' der Bürger*innen im Sinne einer Einschränkung ihres Selbstbestimmungsrechts am Lebensende, sondern im Gegenteil vielmehr dessen Gewährleistung. Gleichzeitig wird dadurch auch der Lebensschutz sichergestellt, indem sich nicht freiverantwortliche und autonome Suizide besser verhindern lassen – was gerade mit Blick auf vulnerable Gruppen von besonderer Bedeutung ist. Für betagte Paare des frühen 21. Jahrhunderts ist nun aber nicht nur die Selbstbestimmung ein hohes Gut, das im Kontext der Sterbehilfe zu seinem Recht kommen will: Es tritt nunmehr auch eine Generation ins hohe Alter, deren Leben wie nie zuvor in der Geschichte durch die Liebesehe geprägt war. Und tatsächlich hat der gesellschaftliche Siegeszug der romantischen Liebe im 20. Jahrhundert nicht nur zur Etablierung von Beziehungen und Ehen geführt,

5 Vgl. u. a. Luis Jaime Acosta: Colombia court approves medically assisted suicide, in: *Reuters*, 12. Mai 2022 (www.reuters.com/world/americas/colombia-court-approves-medically-assisted-suicide-2022-05-12, letzter Zugriff: 16.5.24).

6 Vgl. u. a. Marco Aquino et al.: Peruvian woman dies by euthanasia after years-long fight for ‚dignified death', in: *Reuters*, 23. April 2024 (www.reuters.com/world/americas/peruvian-woman-dies-by-euthanasia-after-years-long-fight-dignified-death-2024-04-22/, letzter Zugriff: 16.5.24).

die auf freier Partner*innenwahl und tiefer emotionaler Verbundenheit basieren, sondern auch zu einem Wandel in der Realität von Liebestoden: Während Doppelsuizide in westlichen Ländern noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts „hauptsächlich von unverheirateten, unter dreißigjährigen Paaren durchgeführt wurden", die aufgrund gesellschaftlicher, familiärer oder konfessioneller Schranken nicht zusammen sein konnten – das literarische Paradigma hierzu bilden u. a. Pyramus und Thisbe –„entscheiden sich heute in unserem Kulturkreis vor allem ältere Ehepaare zu dieser Tat"[7] – Paare also, die wie Philemon und Baucis Jahrzehnte ihres Lebens gemeinsam verbracht haben und die Vorstellung nicht ertragen können, den*die andere*n zu verlieren. Gerade die schwere Erkrankung des*der einen wird zur Bedrohung der romantischen Einheit und damit auch der Existenz des*der anderen. Was dies konkret bedeutet, soll noch einmal in den Worten der Genfer Medizinethikerin Samia Hurst dargelegt werden, die Situationen wie diejenige des Ehepaars, dem Pierre Beck beim Suizid assistierte, wie folgt beschrieb:

> Quelqu'un qui a vécu une vie entière avec une autre personne, ce n'est pas seulement une perte affective, c'est que vraiment l'identité de ces deux personnes est devenue intriquée et que la perte de l'autre devient une amputation d'une part de soi-même qu'il va falloir reconstruire. Et il y a des personnes qui entreprennent cette reconstruction, mais quand on arrive à un âge très avancé, on peut aussi comprendre qu'on ne souhaite pas entreprendre cela.[8]

Nicht eine körperliche oder psychische Erkrankung kann die eigene Identität bedrohen und damit ein existenzielles Leiden bewirken, sondern auch der Verlust der Liebe mit ihrer identitätsstiftenden und -stabilisierenden Funktion. Dieser gesellschaftliche Wandel hat auch Konsequenzen für die Sterbehilfepraxis im 21. Jahrhundert: Solange die auf romantischer Liebe beruhende monogame Zweierbeziehung und die um diese organisierte Kleinfamilie den gesellschaftlichen Nukleus bildet, werden Suizidwünsche, die durch ein existenzielles Leiden am Verlust des*der Intimpartners*in ausgelöst werden, unweigerlich zunehmen. Literatur und Film der Gegenwart zeigen, dass der Liebestod in der gegebenen Situation ein nachvollziehbarer Schritt sein kann. Sie warnen gleichzeitig aber auch vor zu eindimensionaler Romantisierung und mahnen an, stets die psycho-emotionale und soziale Komplexität des Einzelfalls mitzudenken.

7 Elsässer u. Haenel, Doppelsuizid, 128.

8 RTS, Le mari était malade, pas l'épouse [meine Transkription].

Literaturverzeichnis

Primärwerke

Literatur

Adorján, Johanna: *Eine exklusive Liebe*, München: Luchterhand 2009.

Bardola, Nicola: Biografie eines Buches, in: Ders.: *Schlemm. Roman*, München: Heyne 2007, S. 1–29.

Ders: *Der begleitete Freitod. Ein Plädoyer für die Selbstbestimmung über das eigene Leben*, München: Südwest Verlag 2007.

Ders.: *Der größtmögliche Beweis für Liebe. Roman*, Hamburg: Nagel und Kimche 2024.

Ders.: *Schlemm. Roman*, München: Heyne 2007.

Béguin, Pierre: *Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure. Roman*, Vevey: Éditions de l'Aire/ Philippe Rey 2013.

Bronnen, Barbara: *Liebe bis in den Tod. Roman*, Zürich u. Hamburg: Arche 2008.

Büchner, Georg: *Lenz. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen von Burghard Dedner*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

Ders.: Woyzeck, in: Ders.: *Werke und Briefe*, München u. Wien: Hanser 1981, S. 159–180.

Bührmann, Traude: *Cocktailstunde. Novelle*, Tübingen: konkursbuch 2014.

Burger, Hermann: *Tractatus logico-suicidalis: Über die Selbsttötung*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1988.

Chamisso, Adelbert von: Frauen-Liebe und Leben, in: Ders.: *Gedichte*, Leipzig: Weidmann 1851, S. 9–19.

Die Luther-Bibel, Revision 1984, in: *Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/1/20001/29999/ch/70da620ae701932e4348001684472 35d/, letzter Zugriff: 24.6.22).

Frisch, Max: Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt. Roman, in: Ders.: *Kleine Prosaschriften. Blätter aus dem Brotsack / Jürg Reinhart / Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle / Bin oder die Reise nach Peking*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, Bd. 1), S. 225–385.

Gerber, Vincent: SuissID, in: Elena Avdija u. Jean-François Thomas (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 62–73.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, Stuttgart: Reclam 1956.

Gorz, André: *Brief an D. Geschichte einer Liebe. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Zürich: Rotpunktverlag 2007.

Ders.: *Lettre à D.: Histoire d'un amour. Récit*. Paris: Galilée 2006.

Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold. Herausgegeben von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Walter Haug. Band 1*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011 (Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen. Vierundzwanzig Bände., Bd. 10).

Gute Nachricht Bibel (GNB), in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/GNB/GEN.2/Genesis-2, letzter Zugriff: 24.6.22).

Hemingway, Ernest: Hills like White Elephants, in: Ders.: *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*, New York: Scribner 1987, S. 211–214.

Ders.: The Killers, in: Ders.: *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*, New York: Scribner 1987, S. 215–222.

Hoffnung für Alle, in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/HfA/GEN.2/1.-Mose-2, letzter Zugriff: 24.6.22).

Houellebecq, Michel: *La carte et le territoire: roman*, Paris: Flammarion 2010.

Kane, Sarah: 4.48 Psychosis, in: Dies.: *Complete plays*, London: Methuen Drama 2001, S. 203– 245.

Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, Reinbek: Rowohlt 2009.

Kleist, Heinrich von: *Werke und Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Siegfried Streller. Bd. 4: Briefe*, Berlin: Aufbau Verlag 1978.

Lessing, Gotthold Ephraim, Mendelssohn, Moses, Nicola, Friedrich: *Briefwechsel über das Trauerspiel. Herausgegeben und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse*, München: Winkler Verlag 1972.

Marie de France: Chievrefoil, in: Dies.: *Les Lais. Publié par Jean Rychner*, Paris: Editions Champion 1973, S. 151–154.

Dies.: Le Chèvrefeuille, in: Dies: *Les Lais. Traduit de l'Ancien Français par Pierre Jonin*, Paris: Librairie Honore Champion 1982 (Traductions des Classiques Français du Moyen Age, Bd. 13), S. 133–136.

Mereau-Brentano, Sophie: Amanda und Eduard. Ein Roman in Briefen, in: Dies.: *Das Blütenalter der Empfindung – Amanda und Eduard. Romane. Hrsg. u. komment. von Katharina von Hammerstein*, München: DTV 1997, S. 56–224.

Dies: Das Blütenalter der Empfindung, in: Dies.: *Das Blütenalter der Empfindung – Amanda und Eduard. Romane. Hrsg. u. komment. von Katharina von Hammerstein*, München: DTV 1997, S. 11–58.

Müller, Inge: *Wenn ich schon sterben muss. Gedichte*, Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1986.

Neue evangelistische Übersetzung (NeÜ), in: *Bibelserver* (www.bibleserver.com/Ne%C3%9C/1.Mose2, letzter Zugriff: 24.6.22).

Neue Genfer Übersetzung, in: *Deutsche Bibelgesellschaft* (www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/NGUE/GEN.2/1.-Mose-2, letzter Zugriff: 24.6.22).

Neue Jerusalemer Bibel: *Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe. Deutsch hg. von Alfons Deissler et al.*, Freiburg i. Br.: Herder 2008.

Noll, Peter: *Diktate über Sterben und Tod. Mit Totenrede von Max Frisch*, Zürich: Pendo 1984.

Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht*, Stuttgart: Reclam 2012.

Petersen, Jens: Bis dass der Tod (Romanauszug), in: Ijoma Mangold (Hg.): *Klagenfurter Texte. Die Besten 2009. Die 33. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Mit den Texten der Preisträger Jens Petersen, Ralf Bönt, Gregor Sander, Katharina Born, Krasten Krampitz*, München u. Zürich: Piper 2009, S. 23–34.

Plath, Sylvia: Lady Lazarus, in: Dies.: *Ariel*, London: faber and faber 1965, S. 16–19.

Platon: Symposion, in: Ders.: *Symposion; Phaidros. Übersetzt von Rudolf Rufener. Mit einer Einführung von Thomas A. Szlezák*, Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2001, S. 7–84.

Prosinger, Wolfgang: *Tanner geht. Sterbehilfe – Ein Mann plant seinen Tod*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2008.

Schiller, Friedrich: Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Bd. 4: Historische Schriften*, München: C. Hanser 1958, S. 767–783, hier 769.

Schirach, Ferdinand von u. Kluge, Alexander: *Die Herzlichkeit der Vernunft*, München: Luchterhand 2017.

Ders.: *GOTT. Ein Theaterstück*, München: Luchterhand 2020.

Ders.: *Kaffee und Zigaretten*, München: Luchterhand 2019.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde*, Stuttgart: Reclam 1963.

Schnitzler, Arthur: *Sterben. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Gerhard Hubmann*, Berlin: De Gruyter 2012.

Sexton, Anne: Wanting to Die, in: Dies.: *The Complete Poems. With a Foreword By Maxine Kumin*, Boston: Houghton Mifflin 1982, S. 142f.

Seksik, Laurent: *Les Derniers Jours de Stefan Zweig: roman*, Paris: Flammarion 2010.

Storm an Heyse vom 15. Juli 1887, in: Clifford Albrecht Bernd (Hg.): *Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Dritter Band: 1882–1888*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1974, S. 156.

Thomas: Tristan et Ysolt, in: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold, Hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. u. komm. von Walter Haug. Band 2*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2011 (Bibliothek des Mittelalters, Bd. 11).

Walser, Martin: Wem gehören wir eigentlich? Ein Plädoyer, in: Hans Wehrli et al. (Hg.): *Der organisierte Tod. Sterbehilfe und Selbstbestimmung am Lebensende – Pro und Contra*, Zürich: Orell Füssli 2012, S. 204–207.

Werfel, Franz: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*, Berlin: Hofenberg 2016.

Winckler, Martin: *En souvenir d'André. Roman*, Paris: P.O.L 2012.

Zürn, Unica: Dunkler Frühling, in: Dies.: *Der Mann in Jasmin/Dunkler Frühling*, Frankfurt a. M. et al.: Ullstein 1982, S. 171–203.

Zweig, Stefan: *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*, Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

Ders.: Georg Friedrich Händels Auferstehung, in: Ders.: *Sternstunden der Menschheit*, Göttingen: Literatur- und Wissenschaftsverlag 2018, S. 43–58.

Ders.: *Ungeduld des Herzens*, Hamburg: Gröls 2019 (Edition Werke der Weltliteratur Band 94).

Filme

Blue Velvet: USA 1986, David Lynch (Regie und Drehbuch), 120 min.

Die letzte Reise: Deutschland 2016, Florian Baxmeyer (Regie) und Thorsten Näter (Drehbuch), 89 min.

Exit: Schweiz 2002, Benjamin Kempf (Regie) und Jann Preuss (Drehbuch), 10 min.

GOTT von Ferdinand von Schirach: Deutschland 2020, Lars Kraume (Regie) und Ferdinand von Schirach (Drehbuch), 93 min.

Musik

Hansen, Stefan: *Die Letzte Reise (2016)*, (soundcloud.com/stefan-hansen-filmmusik/sets/die-letzte-reise-2016, letzter Zugriff: 20.12.21).

Sekundärliteratur

Printquellen

American Psychiatric Association (APA): *Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Deutsche Ausgabe hg. von Peter Falkai und Hans-Ulrich Wittchen, 2. korr. Auflage*, Göttingen: Hogrefe 2018.

Andreae, Susanne et al.: *Lexikon der Krankheiten und Untersuchungen*, Stuttgart: Georg Thieme ^{2}2008.

Anz, Thomas: Der schöne und der hässliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod, in: Karl Richter u. Jörg Schönert (Hg.): *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart: Metzler 1983, S. 409–432.

Ders.: Literaturwissenschaftliche Text- und Emotionsanalyse. Beobachtungen und Vorschläge zur Gefühlsforschung, in: Julia Schöll (Hg.): *Literatur und Ästhetik. Texte von und für Heinz Gockel*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39–66.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München: DTV [11]2005.

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch; übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann*, Stuttgart: Reclam 2017.

Atallah, Marc: Terminer pour mieux (re)commencer. Postface, in: Elena Avdija u. Jean-François Thomas (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 360–371.

Avdija, Elena u. Thomas, Jean-François: Préface, in: Dies. (Hg.): *Futurs insolites – Laboratoire d'anticipation helvétique*, Vevey: Hélice Hélas 2016, S. 8–12.

Bandelow, Borwin et al.: *Kurzlehrbuch Psychiatrie. 2., überarb. u. akt. Aufl.* 2012, Heidelberg: Springer 2013.

Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil 1977.

Beller, Manfred: *Philemon und Baucis in der europäischen Literatur: Stoffgeschichte und Analyse*, Heidelberg: C. Winter 1967.

Benzenhöfer, Udo: *Der gute Tod? Geschichte der Euthanasie und Sterbehilfe*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Bernhardt, Sebastian: Recht vs. Moral am Beispiel der Thematisierung von Sterbehilfe in literarischen Texten um 1900, in: Hans-Edwin Friedrich et al. (Hg.): *Recht und Moral. Zur gesellschaftlichen Selbstverständigung über »Verbrechen« vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Berlin: Duncker & Humblot 2015, S. 381–397.

Beutler, Ernst: Nachwort, in: Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther. Nachwort von Ernst Beutler*, Stuttgart 2001, S. 159–164.

Birnbacher, Dieter: *Bioethik zwischen Natur und Interesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Borasio, Gian Domenico: *Selbstbestimmt sterben: Was es bedeutet, was uns daran hindert, wie wir es erreichen können*, München: C. H. Beck 2014.

Borgards, Roland: Hund, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler [2]2012, S. 192f.

Bormann, Renate: Robert Schumann 1810–1856, in: Hansjürgen Schaefer (Hg.): *Konzertbuch Orchestermusik. P–Z*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1974, S. 288–321.

Bormuth, Matthias: *Ambivalenz der Freiheit. Erweiterte Studien zum suizidalen Denken*, Göttingen: Wallstein 2021.

Bort, Klaus: Blue Velvet, in: Michael Töteberg (Hg.): *Metzler Film Lexikon, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2005, S. 87f.

Bozzaro, Claudia: Ärztlich assistierter Suizid: Kann »unerträgliches Leiden« ein Kriterium sein?, in: *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 140 (2015), S. 131–134.

Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [5]2013.

Ders.: Enthusiasten, Ironiker, Melancholiker – Vom Umgang mit der unternehmerischen Anrufung, in: Ludger Heidbrink u. Peter Seele (Hg.): *Unternehmertum. Vom Nutzen und Nachteil einer riskanten Lebensform*, Frankfurt a. M. u. New York: Campus 2010, S. 88–96.

Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

Bronisch, Thomas: *Der Suizid: Ursachen, Warnsignale, Prävention*, München: C.H. Beck ^{6}2014.

Bruckner, Matilda Tomaryn: The Representation of the Lovers' Death: Thomas' *Tristan* as Open Text, in: John Tasker Grimbert: (Hg.): *Tristan and Isolde. A Casebook*, New York u. London: Routledge 2002 (Arthurian Characters and Themes), S. 95–109.

Brzsoka, Matthias: Berlioz, (Louis-)Hector, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten-Lexikon: 350 werkgeschichtliche Portraits. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 49–53.

Burton, Anthony (Hg.): *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*, London: Associated Board of the Royal Schools of Music 2002.

Butterwegge, Christoph: *Kritik des Neoliberalismus*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Cezanne, Wolfgang: *Allgemeine Volkswirtschaftslehre. 6., überarbeitete Auflage*, München: Oldenburg 2005.

Christman, John: Autonomie, in: Stefan Gosepath, Wilfried Hinsch und Beate Rössler (Hg.): *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie. Bd. 1. A–M. In Zusammenarbeit mit Robin Celikates und Wulf Kellerwessel*, Berlin: De Gruyter 2008, S. 96–102.

Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton (N. J.): Princeton University Press 1978.

Csef, Herbert: Doppelsuizide von Paaren nach langer Ehe. Verzweiflungstaten oder Selbstbestimmung bei unheilbaren Krankheiten?, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik* 2016 (1), S. 1–10.

Darrieussecq, Marie: L'autofiction, un genre pas sérieux, in: *Poétique* 107 (1996), S. 367–380.

Debus, Katharina: Du Mädchen! Funktionalität von Sexismus, Post- und Antifeminismus als Ausgangspunkt pädagogischen Handelns, in: Andreas Hechler u. Olaf Stuve (Hg.): *Geschlechterreflektierte Pädagogik gegen Rechts*, Berlin u. Toronto: Barbara Budrich 2015, S. 79–99.

Dedner, Burghard: Vorwort: Der Fall Jakob Lenz, Büchners ‚Lenz' und die Gattung der literarischen Pathographie, in: *Georg Büchner, Lenz. Neu hergestellt, kommentiert und mit zahlreichen Materialien versehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 41–56.

Dietl, Cora: Tanz, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 438–440.

Dilling, Horst et al. (Hg.): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien*, Bern: Hogrefe 2015.

Dinzelbacher, Peter: Sexualität/Liebe – Mittelalter, in: Ders. (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage*, Stuttgart: Kröner 2008, S. 80–100.

Döring, Sabine A. u. Mayer, Verena (Hg.): *Die Moralität der Gefühle*, Berlin: De Gruyter 2002 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 4).

Doubrovsky, Serge: »Nah am Text«, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), S. 123-133.

Duncker, Simon: Vorwort, in: Ders. u. Almuth-Maria Schmidt (Hg.): *Sterben mit Anspruch? Sterbehilfe aus gesellschaftstheoretischer und historischer Sicht*, Baden-Baden: Nomos 2023, S. 7–21.

Dutton, Richard: *Modern Tragicomedy and the British Tradition. Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey*, Brighton: Harvester 1986.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Bach, Johann Sebastian, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten-Lexikon: 350 werkgeschichtliche Portraits. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 15–22.

Eibach, Ulrich: *Sterbehilfe. Tötung aus Mitleid? Euthanasie und »lebensunwertes« Leben. 2., vollständig neu bearb. und erw. Aufl.*, Wuppertal: R. Brockhaus 1998.

Elsässer, Petra Nadja u. Haenel, Thomas: Doppelsuizid und erweiterter Suizid, in: *Suizidprophylaxe* 27 (2000), S. 126–131.

Feichtinger, Barbara: Sexualität/Liebe – Antike, in: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. 2., durchgesehene und ergänzte Auflage*. Stuttgart: Kröner 2008, S. 61–79.

Fenner, Dagmar: Suizid – Krankheitssymptom oder Signatur der Freiheit? Eine medizinethische Untersuchung, Freiburg u. München: Karl Aber 2008 (Angewandte Ethik, Bd. 8).

Floros, Constantin: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite 1996 (Komponisten unserer Zeit, Bd. 26).

Foucault, Michel: Andere Räume, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

Freia, Andreas et al.: Assisted suicide as conducted by a “Right-to-Die”-society in Switzerland: A descriptive analysis of 43 consecutive cases, in: *Swiss Medical Weekly* 2001 (131), S. 375–380.

Frey, Raymond G.: Ending Life, in: *Routledge Companion to Ethics*, London: Routledge 2010, S. 720–728.

Fricke, Harald u. Salvisberg, Angelika: Bühnenkomik, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1*, Berlin u. New York: De Gruyter 1997, S. 279–282.

Friess, Michael: *Sterbehilfe. Zur theologischen Akzeptanz von assistiertem Suizid und aktiver Sterbehilfe*, Stuttgart: W. Kohlhammer 2010.

Gaal, Hannelore: *Kaleidoskop des Wahnsinns E.T.A. Hoffmanns Werdegang als Dichter psychopathologischer Phänomene*, Berlin: LIT 2014.

Gaignard, Marie-Estelle u. Hurst, Samia: A qualitative study on existential suffering and assisted suicide in Switzerland, in: *BMC Medical Ethics* 20/34 (2019), 1–8.

Gaignard, Marie-Estelle, Pautex, Sophie u. Hurst, Samia: Existential suffering as a motive for assisted suicide: Difficulties, acceptability, management and roles from the perspectives of Swiss professionals, in: *PLOS ONE* 18/4 (2023), 1–15.

Gauly, Bardo Maria: Ovid, Boccaccio und die ›Metamorphosen‹-Rezeption in der lateinischen Literatur des Mittelalters, in: Dorothea Klein u. Lutz Köppel (Hg.): *Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption.* Frankfurt a. M. 2008 (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit, Bd. 2), S. 139–158.

Geck, Martin: *Bach: Leben und Werk*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

Genette, Gérard: *Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz*, München: Wilhelm Fink 1994.

Gerstmeier, August: *Robert Schumann. Klavierkonzert a-Moll op. 54*, München: Wilhelm Fink 1986 (Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte, Heft 42).

Gmür, Mario: Suizidbeihilfe und Urteilsfähigkeit aus psychiatrischer Sicht, in: *Schweizerische Ärztezeitung* 89 (2008), S. 1768–1771.

Goodwin, Frederick K. u. Jamison, Kay Redfield: *Manic-depressive Illness. Bipolar Disorders and Recurrent Depression*, New York: Oxford University Press 2007.

Grimm, Carlo u. Hillebrand, Ingo: *Sterbehilfe. Rechtliche und ethische Aspekte*, Freiburg u. München: K. Alber 2009 (Ethik in den Biowissenschaften – Sachstandsberichte des DRZE, Band 8: Sterbehilfe).

Gronemann, Claudia: *Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur: Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*, Hildesheim: Olms 2002.

Große Kracht, Klaus: Michel Foucault: Analytik der Macht (1977–1984), in: Christel Gärtner u. Gert Pickel (Hg.): *Schlüsselwerke der Religionssoziologie*, Wiesbaden: Springer VS 2019 (Veröffentlichungen der Sektion Religionssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie), S. 335–341.

Grübler, Gerd: *Euthanasie und Krankenmord in der deutschen Literatur 1885–1936*, Marburg: Tectum 2011.

Gründel, Johannes: *Schuld und Versöhnung*, Mainz: Matthias Grünewald 1985.

Gurlitt, Wilibald (Hg.): *Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Personenteil A–K*, Mainz: Schott 1959.

Ders. (Hg.): *Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Sachteil*, Mainz: Schott 1967.

Hackett Fischer, David: *Liberty and Freedom: A Visual History of America's Founding Ideas*, Oxford N. Y.: Oxford University Press 2005.

Haenel, Thomas: *Suizid und Zweierbeziehung. Mit 2 Tabellen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Han, Byung-Chul: *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin: Matthes & Seitz ^{8}2013.

Harden, Ingo: *Epochen der Musikgeschichte. Entwicklung und Formen der europäischen Musik*, Hildesheim: Gerstenberg 2007.

Hart Nibbrig, Christiaan Lucas: *Ja und Nein. Studien zur Konstitution von Wertgefügen in Texten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Hartog, Iris D. et al.: Prevalence and characteristics of older adults with a persistent death wish without severe illness: a large cross-sectional survey, in: *BMC Geriatrics 20:342* (September 2020): 1–14 (doi.org/10.1186/s12877-020-01735-0, letzter Zugriff: 27.4.24).

Hartogh, Govert van: *What Kind of Death. The Ethics of Determining One's Own Death*, New York: Routledge 2023 (Routledge Research in Applied Ethics).

Hass, Petra: *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zur Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg: WVB 1998.

Haug, Walter: Tristan und Lancelot. Das Experiment mit der personalen Liebe im 12./13. Jahrhundert, in: Heinrich Meier und Gerhard Neumann (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposion*, München: Piper 2001, S. 197–262.

Hegerl, Ulrich et al.: *Das Rätsel Depression. Eine Krankheit wird entschlüsselt*, München: C.H. Beck ^{2}2006.

Hechler, Andreas u. Stuve, Olaf: Einleitung, in: Dies (Hg.): *Geschlechterreflektierte Pädagogik gegen Rechts*, Berlin u. Toronto: Barbara Budrich 2015, S. 7–42.

Heinze, Rüdiger: ›The Return of the Repressed‹: Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neueren Literaturkritik, in: Jutta Zimmermann u. Britta Salheiser (Hg.): *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin: Duncker & Humblot 2006 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 25), S. 265–281.

Henkes, Melanie: Goethes »Werther« – Emotionale Entgrenzung im Einheitstaumel der Liebe, in: Lisanne Ebert et al. (Hg.): *Emotionale Grenzgänge: Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 53–73.

Herwig, Henriette u. Seidler, Miriam: Von der romantischen Liebe zur virtuell gestützten Liebespragmatik?, in: Dies. (Hg.): *Nach der Utopie der Liebe? Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe?* Würzburg: Ergon 2014 (Germanistische Literaturwissenschaft, Bd. 6), S. 7–39.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Mit 26 Abbildungen*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2012.

Hillebrandt, Claudia: *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 6).

Hirsch, Mathias: *Schuld und Schuldgefühl. Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.

Hoepffner, Ernest: *Les Lais de Marie de France*, Paris: A.-G. Nizet 1971.

Horn, Ruth: Die Sterbehilfe-Debatte in Deutschland und Frankreich. Gesellschaftsproblem und sozialer Sachverhalt, in: *Frankreich Jahrbuch 2009. Französische Blicke auf das zeitgenössische Deutschland*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 77–93.

Huber, Christoph: Liebestod. Varianten im höfischen Roman und Antike Prätexte, in: Ulrike Demske et al. (Hg.): *Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur*. Bd. 135, Heft 3 (2013), S. 378–398.

Illich, Ivan: *Die Nemesis der Medizin: Kritik der Medikalisierung des Lebens. Aus dem Englischen von Thomas Lindquist und Johannes Schwab*, München: C. H. Beck ^{5}2007.

Jackson, David: »Ein Bekenntnis« – Theodor Storms frauenfreundliche Abrechnung mit einem mörderischen romantischen Liebesideal, in: Karl Ernst Laage u. Gerd Eversberg (Hg.): *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*. Bd. 50 (2001), S. 37-63.

Jagow, Bettina von u. Steger, Florian: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.

Jens, Walteru. Küng, Hans: *Menschenwürdig sterben: Ein Plädoyer für Selbstverantwortung*, München: Piper ^{2}1995.

Jürgensen, Christoph: Mühle, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, 278f.

Kamann, Matthias: *Todeskämpfe. Die Politik des Jenseits und der Streit um Sterbehilfe*, Bielefeld: transcript 2009.

Kant, Immanuel: Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte, in: Ders: *Kleinere Schriften zur Geschichtsphilosophie, Ethik und Politik*, Hamburg: Felix Meiner 1973 (Philosophische Bibliothek, Bd. 471), S. 47–64.

Kasten, Ingrid: Martyrium und Opfer. Der Liebestod im Tristan, in: Friederike Pannewick (Hg.): *Martyrdome in Literature. Visions of Death and Meaningful Suffering in Europe and Middle East from Antiquity to Modernity*, Wiesbaden 2004 (Literaturen im Kontext. Arabisch – Persisch – Türkisch, Bd. 17), S. 245–257.

Kaufmann, Christof: *Und sie trauten sich doch: konfessionsverschiedene Ehen im Entlebuch im 20. Jahrhundert*, Fribourg: Academic Press 2007.

Kiening, Christian: Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Michael Braun u. Christopher Young (Hg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2007 (Trends in Medieval Philology, Bd. 12), S. 171–193.

Kienzle, Ulrike: Liebe, Schlaf und Tod im Werk Richard Wagners. Wandlungen eines romantischen Motivs vom *Holländer* bis zum *Parsifal*, in: José Sánchez de Murillo u. Martin Thurner (Hg.): *Aufgang. Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik. Band 4. Eros Schlaf, Tod*, Stuttgart: Kohlhammer 2007, S. 335–371.

Klein, Dorothea: Metamorphosen eines Dichters. Zur Ovid-Rezeption im deutschen Mittelalter, in: Dies. u. Lutz Käppel (Hg.): *Das diskursive Erbe Europas: Antike und Antikerezeption* (Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit, Bd. 2), Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008, S. 159–178.

Knapp, Fritz Peter: *Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters*, Heidelberg: Winter 1979

Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de Sieècle*, Berlin u. New York: De Gruyter 1973.

Krebs, Angelika: *Zwischen Ich und Du: Eine dialogische Philosophie der Liebe*, Berlin: Suhrkamp 2015.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Den Verwundeten Körper Lesen Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists ›Zweikampf‹, in: Günter Blamberger, Sabine Doering u. Klaus Müller-Salget (Hg.): *Kleist-Jahrbuch 1998*, Stuttgart u. Weimar 1998, S. 21–36.

Kuhnle, Till R.: Brust, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 64f.

Kurz, Gerhard: Fleck/Befleckung, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 122f.

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler ^{8}1991.

Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Lenz, Karl: *Soziologie der Zweierbeziehung. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Lindau, Paul: Ueber die letzten Lebenstage Heinrich von Kleists und seiner Freundin, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben, Bd. 4 (1873), Nr. 31 (S. 69–72), Nr. 32 (S. 87–90), Nr. 33 (S. 101–103) u. Nr. 34 (S. 117–119)*.

Loos, Helmut: *Robert Schumann. Werk und Leben*, Wien: Edition Steinbauer 2010 (Neue Musikportraits, Bd. 7).

Lubrich, Oliver: Der Mythos der ›wahren Liebe‹ und seine Dekonstruktion in William Shakespeares Romeo and Juliet, in: *Poetica* 33:1–2 (2001), S. 69–98.

Ders.: *Shakespeares Selbstdekonstruktion*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Ludewig, Isabell: *Lebenskunst in der Literatur: Zeitgenössische fiktionale Autobiographien und Dimensionen moderner Ethiken des guten Lebens*, Tübingen: Narr 2011.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp ^{5}1984.

Maar, Michael: Deadly potions. Kleist and Wagner, in: *New Left Review* (4) 2000, S. 103–113.

Macho, Thomas: *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

Ders.: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Mangold, Ijoma (Hg.): *Klagenfurter Texte. Die Besten 2009. Die 33. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Mit den Texten der Preisträger Jens Petersen, Ralf Bönt, Gregor Sander, Katharina Born, Krasten Krampitz*, München u. Zürich: Piper 2009.

Martínez, Matías u. Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete und aktualisierte Auflage*, München: C. H. Beck 2016.

Matthews-Schlinzig, Marie Isabel: Der Suizid des Autors: Texte und Reaktionen (am Beispiel von Édouard Levé, André Gorz und Heinrich von Kleist), in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XXV* (2015), H. 3, S. 589–602.

Mayer, Mathias: Blendung, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 55.

Mergenthaler, Volker: Fenster, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 117f.

Meyer, Daniel: Vom mentalen Schlaraffenland zur Apokalypse: Franz Werfels utopischer Roman ›Der Stern der Ungeborenen‹, in: Hans Esselborn (Hg.): *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Minde-Pouet, Georg (Hg.): *Kleists letzte Stunden. Teil 1: Das Akten-Material*, Berlin: Weidmann 1925, S. 26–33.

Monaco, James u. Bock, Hans-Michael: *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.

Müller, Wolfgang G.: Brief, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009, S. 75–83.

Neymeyr, Barbara: *Intertextuelle Transformationen. Goethes Werther, Büchners Lenz und Hauptmanns Apostel als produktives Spannungsfeld*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 300).

Niederer, Alan: Schlechte Noten für Exit, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. August 2001, Nr. 185, S. 7.

Nimczik, Ortwin: Ligeti, György, in: Horst Weber (Hg.): *Komponisten Lexikon. 350 werkgeschichtliche Porträts. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 332–336.

Öhlschläger, Claudia: Narration und Ethik. Vorbemerkung, in: Dies. (Hg.): *Narration und Ethik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009 (Ethik – Text – Kultur, Bd. 1), S. 9–21.

Oswald, Marion: Pyramos und Thisbe, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2008 (Der neue Pauly. Supplemente Bd. 5), S. 641–646.

Parr, Rolf: Auto / Wagen, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 35f.

Ders.: Eisenbahn / Lokomotive / Zug, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ^{2}2012, S. 89–91

Phelan, James: Narrative Ethics, in: Peter Hühn et al. (Hg.): *Handbook of Narratology. Bd. 1*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2014, S. 531–546.

Reich-Ranicki, Marcel: *Meine Geschichte der deutschen Literatur. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2014.

Reinhardt-Becker, Elke: Liebe als Roman? Skizzen zu ihrer Semantikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, in: Frank Becker (Hg.): *Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien*, Frankfurt u. Main: Campus 2004 (Campus Historische Studien, Bd. 37), S. 246–277.

Dies.: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*, Frankfurt a. M.: Campus 2005.

Retschitzegger, Harald: Alter und Literatur – Leben und Lesen, in: Rudolf Likar et al. (Hg.): *Lebensqualität im Alter. Therapie und Prophylaxe von Altersleiden. 2. Auflage. Mit 43 Abbildungen und zahlreichen Tabellen*, Berlin u. Heidelberg: Springer 2017, S. 107–121.

Ritte, Jürgen: Die eine Liebe. Anrührend und aufrichtig – André Gorz und sein »Brief an D.«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.10.2007, Nr. 235, S. 45.

Rougemont, Denis de: *L'Amour et l'Occident*, Paris: Plon 1972.

Rüegger, Heinz: Autonomie und Ambivalenz, in: *NOVAcura* 8 (2023), S. 1–4.

Sandler, Willibald: *Der verbotene Baum im Paradies. Was es mit dem Sündenfall auf sich hat*, Kevelaer: Topos Taschenbuch 2009.

Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Schmetkamp, Susanne: Liebesleben. Über das Verhältnis von Liebe und Achtung, in: Angelika Krebs et al. (Hg.): *Ethik des gelebten Lebens. Basler Beiträge zu einer Ethik der Lebensführung*, Zürich: Pano-Verlag 2011, S. 111–138.

Schmitt-von Mühlenfels, Franz: *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines Ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg: C. Winter Universitätsverlag 1972 (Studien zum Fortwirken der Antike, Bd. 6).

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Kritische Jubiläumsausgabe der ersten Auflage von 1819 mit den Zusätzen von Arthur Schopenhauer aus seinem Handexemplar. Herausgegeben von Matthias Koßler und William Massei Junior unter*

Mitarbeit von Erik Eschmann, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2020 (Philosophische Bibliothek, Bd. 717).

Ders.: Preisschrift über die Grundlage der Moral, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Julius Frauenstädt, Bd. 4*, Leipzig: Brockhaus ²1919, S. 207–209.

Stein, Malte: *»Sein Geliebtestes zu töten«. Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms*, Berlin: Erich Schmidt 2006 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung, Bd. 5).

Schulz, Gerhard: Anmerkungen zur Interaktion von Leben und Literatur bei Heinrich von Kleist oder: Über die Schwierigkeiten, eine Biographie über Kleist zu schreiben, in: S. Dickson u. W. Pape (Hg.): *Romantische Identitätskonstruktionen. Nation, Geschichte und (Auto-)Biographie*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 175–191.

Ders.: Liebestod. Gedanken zu einem literarischen Motiv, in: Sabine Doering et al. (Hg.): *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 375–389.

Schmidbauer, Wolfgang: Kleists Narzissmus, in: Günter Blamberger et al. (Hg.): *Kleist-Jahrbuch (2008/09)*, Stuttgart u. Weimar: Metzler 2009, S. 232–247.

Schmidt, Kurt: Sterbehilfe in (Spiel-)Filmen – Was wird (nicht) gezeigt, in: *Bundesgesundheitsblatt, Gesundheitsforschung, Gesundheitsschutz 60* (2017), S. 99–107.

Speitkamp, Winfried: *Deutsche Kolonialgeschichte*, Stuttgart: Reclam 2005.

Stäheli Haas, Katrin: *Wohnen und Pflege im Alter. Selbstständig leben, Entlastung holen, Heim finanzieren*, Zürich: Beobachter-Buchverlag 2011.

Stark, Jared Louis: *Death of One's Own: Literature, Law, and the Right to Die*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2018.

Steck, Odil Hannes: Die Paradieserzählung. Eine Auslegung von Genesis 2,4b–3,24, in: Ders. (Hg.): *Wahrnehmungen Gottes im Alten Testament. Gesammelte Studien*, München: Chr. Kaiser 1982 (Theologische Bücherei 70), S. 9–116 (zitiert nach: Kübel, Paul: *Metamorphosen der Paradieserzählung*, Fribourg: Academic Press Fribourg 2007).

Steinhoff, Christine: Literarische Todesbewältigung, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1815–1831.

Surmann, Elke: *»Ein dichtes Gitter dunkler Herzen«: Tod und Liebe bei Richard Beer-Hoffmann und Arthur Schnitzler*, Oldenburg: Igel Wissenschaft 2002 (Reihe Literatur- und Medienwissenschaft; Bd. 85).

Suter, Robert: Wald, in: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart u. Weimar: Metzler ²2012, S. 471f.

Suvin, Darko: *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a literary genre*, Oxford: P. Lang 2016.

Tebben, Karin: *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe: Geschlechterbeziehungen – Realismus – Erzählkunst*, Heidelberg: Winter 2011 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 45).

Dies.: Suizid in der Neueren deutschen Literatur, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1833–1844.

Teichmann, Fabian und Camprubi, Madeleine: Regelung der Sterbehilfe in der Schweiz und in Deutschland, in: *Medizinrecht* 39 (2021), S. 141–146.

Toker, Leona: *Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative*, Lexington: University Press of Kentucky 1993.

Tovey, Donald Francis: *Essays in Musical Analysis. Vol. 3: Concertos*, London: Oxford University Press 1972.

Tyrell, Hartmann: Romantische Liebe: Überlegungen zu ihrer »quantitativen Bestimmtheit«, in: Dirk Baecker et al. (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 570–599.

Uecker, Heiko: *Der Mittelalterliche Tristan-Stoff in Skandinavien: Einführung – Texte in Übersetzung – Bibliographie*, Berlin/Boston: De Gruyter 2008.

Ventrice, Domenico et al.: Suicide Attempters' Memory Traces of Exposure to Suicidal Behavior A Qualitative Pilot Study, in: *Crisis* 2010, 31 (2), S. 93–99.

Vogel, Oliver: *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 53), Wiesbaden: Franz Steiner 2003.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, München: Wilhelm Fink ^{9}2006.

Waldow, Stephanie: *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink 2013 (Ethik – Text – Kultur, Bd. 7).

Wedler, Hans: Johanna Adorján: »Eine Exklusive Liebe«, in: *Suizidprophylaxe* 36 (2009) Heft 2, 106f.

Welsh, Caroline: Sterbehilfe und Sterbebegleitung in gegenwärtiger Literatur und Medizin, in: *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 3* (2015), S. 499–513.

Wijngaarden, Els van: *Ready to Give up on Life: A Study into the Lived Experience of Older People who Consider their Lives to Be Completed and no Longer Worth Living*, Amersfoort: Wilco 2016.

Dies. et al: Till Death Do Us Part: The Lived Experience of an Elderly Couple Who Chose to End Their Lives by Spousal Self-euthanasia, in: *Gerontologist* 56/6 (2016), S. 1062–1071.

Winkle, Stefan: *Geißeln der Menschheit. Kulturgeschichte der Seuchen. 2., verbesserte und erweiterte Auflage*, Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkle 1997.

Wolfersdorf, Manfred: Der Doppelsuizid (-versuch). Charakteristika erweiterter suizidaler Handlungen, in: *Suizidprophylaxe* 37 (2010), Heft 3, S. 92–101.

Woods, James: *Die Kunst des Erzählens. Mit einem Vorwort von Daniel Kehlmann*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.

Zieliński, Tadeusz A.: *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Lübbe 1999.

Zimmermann, Jutta von: Einleitung: Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft, in: Dies. u. Britta Salheiser (Hg.): *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, Berlin: Duncker & Humblot 2006 (Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 25), S. 9–23.

Zimmermann-Acklin, Markus: Öffentliche Sterbehilfediskurse in Deutschland und in der Schweiz, in: Michael Anderheiden u. Wolfgang Uwe Eckart (Hg.): *Handbuch Sterben und Menschenwürde. Band 3*, Berlin u. Boston: De Gruyter 2012, S. 1531–1546.

Ders.: Tod aus Liebe? Zur Problematik der Sterbehilfe aus individualethischer Perspektive, in: Tobias Trappe (Hg.): *Liebe und Tod. Brennpunkte des menschlichen Daseins*, Basel: Schwabe 2004, S. 103-125.

Zipfel, Frank: Autofiktion, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31–36.

Ders.: *Tragikomödien Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 2017 (Schriften zur Weltliteratur, hg. von Dieter Lamping et al., Bd. 1).

Žižek, Slavoj u. Dolar, Mladen: *Opera's second death*, New York: Routledge 2002.

Onlinequellen

Lexika, Enzyklopädien und Zeitschriften

Amann, Caroline: Situationskomik, in: *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 10. Februar 2022 (filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:situationskomik-7637#:~:text=Situationskomik%20ist%20entweder%20eine%20Qualität,Situation%2C%20vor%20allem%20mit%20den, letzter Zugriff: 26.6.22).

American Psychological Association (APA): idée fixe, in: *APA Dictionary of Psychology,* 19. April 2018 (dictionary.apa.org/idee-fixe, letzter Zugriff: 7.5.24).

Cholbi, Michael: Suicide, in: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (*Winter 2021 Edition*, plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/suicide, letzter Zugriff: 21.12.21).

Deutsche Wildtier Stiftung: *Wolf*, ohne Datum (www.deutschewildtierstiftung.de/wildtiere/wolf#was-wir-tun, letzter Zugriff: 26.6.22).

Dudenredaktion: Idée fixe, in: *Duden online* (www.duden.de/rechtschreibung/Idee_fixe, letzter Zugriff: 3.6.22).

Tömmel, Tatjana Noemi: Ausgestellte Intimität. Zum Liebestod von Dorine und André Gorz, in: *Tà katoptrizómena. Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie, Ästhetik* 2008 (www.theomag.de/53/tt1.htm, letzter Zugriff 28.4.24).

Wulff, Hans Jürgen: Kurzfilm, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, 23. März 2022 (filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:kurzfilm-242, letzter Zugriff: 26.6.22)

Rezensionen, Interviews und weitere mediale Bezugnahmen auf Primärwerke/Autor*innen

Billerbeck, Liane von: Zu einseitige Sicht auf Suizidbeihilfe. TV-Film »Gott«, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 23. November 2020 (www.deutschlandfunkkultur.de/tv-film-gott-zu-einseitige-sicht-auf-suizidbeihilfe-100.html, letzter Zugriff: 24.6.22).

Bleisch, Barbara; Schafroth, Marion; Cavalli, Franco; Mathwig, Frank u. Gmür, Mario: Spezialabend »Gott«, in: *Schweizer Radio und Fernsehen: Club-Spezial*, 23. November 2020, 71:36 min (www.srf.ch/play/tv/club/video/spezialabend-gott?urn=urn:srf:video:d2223129-c5fa-4db4-8f8c- 67f61cf8602e, letzter Zugriff: 11.6.23).

Bollinger, Andrea: Gewonnenes Spiel, gemeinsamer Abschied, in: *EXIT INFO* 2/2006, S. 13 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_06-02_web.pdf, letzter Zugriff: 30.6.22).

Dies.: Nachdenken über Lebenslust und Lebensschmerz, in: *EXIT INFO* 3/2007, S. 22 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_07-03_web.pdf, letzter Zugriff: 30.6.22).

Brändle, Stefan: Miteinander, bis in den Tod, in: *Der Standard*, 26. Oktober 2007, (www.derstandard.at/story/3089721/miteinander-bis-in-den-tod, letzter Zugriff: 17.1.21).

Brandt, Jan: *Liebe bis in den Tod*, 20. Januar 2016 (www.piqd.de/literatenfunk/liebe-bis-in-den-tod, letzter Zugriff: 30.6.22).

Brug, Manuel: Schirachs »GOTT«. »Es geht ja auch um Menschen, die aus Liebeskummer sich das Recht zu sterben nehmen«, in: *Welt Online*, 23. November 2020 (www.welt.de/kultur/plus220116486/Ulrich-Matthes-ueber-Schirachs-Gott-Eine-Herausforderung.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

Buff, Vanessa: »Wir flüchten uns in eine Hypermoral«. Fernsehabend zur Sterbehilfe, in: *ref.ch*, 25. November 2020 (www.ref.ch/news/wir-fluechten-uns-in-eine-hypermoral/, letzter Zugriff: 9.6.23).

Contat, Michel: André Gorz, le philosophe et sa femme, in: *Le Monde*, 26. Oktober 2006, (www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/andre-gorz-le-philosophe-et-sa-femme_827715_3260.html, letzter Zugriff: 24.12.21).

Dabrock, Peter: Ach, »Gott«, Herr von Schirach, in: *evangelisch.de*, 23. November 2020 (www.evangelisch.de/inhalte/178601/23-11-2020/ach-gott-herr-ferdinand-von-schirach-peter-dabrock-suizidassistenz, letzter Zugriff: 24.6.22).

Daniel, Jean: Partir avec elle, in: *Le Nouvel Observateur*, 30. September 2007 (aktualisiert am 8. Februar 2008) (bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20070930.BIB0132/partir-avec-elle.html?xtor=RSS-37, letzter Zugriff: 1.5.24).

Dribbusch, Barbara: Sterbehilfe-Vereine zu Suizidassistenz – Hilfe auch beim Doppelsuizid, in: *Die Tageszeitung* (*taz*), 22. Februar 2022 (taz.de/Sterbehilfe-Vereine-zu-Suizidassistenz/!5830271/, letzter Zugriff: 1.5.24).

Dies.: Suizidassistenz und Strafrecht: Drei Jahre Haft wegen Suizidhilfe, in: *Die Tageszeitung* (*taz*), 1. Februar 2024 (www.taz.de/Suizidassistenz-und-Strafrecht/!5989762, letzter Zugriff: 26.4.24).

Encke, Julia: Schirach in Berlin: Lehrstück ohne Körper, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. September 2020 (www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/urauffuehrung-von-ferdinand-von-schirachs-gott-im-berliner-ensemble-16949238.html, letzter Zugriff: 16.12.2020).

Gangloff, Tilmann P.: »Gott« von Ferdinand von Schirach in der ARD: Heikles Thema perfekt besetzt, in: *Frankfurter Rundschau*, 24. November 2020 (www.fr.de/kultur/tv-kino/ard-gott-ferdinand-von-schirach-film-im-ersten-kritik-tv-wem-gehoert-unser-leben-hart-aber-fair-90108305.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

Hänggi, Silja: Romeo und Julias Abschied am Aarestrand, in: *Solothurner Zeitung*, 30. November 2001, Nr. 280, S. 18.

Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH: *GOTT – Ferdinand von Schirach*, ohne Datum (gott.theater/cont/results/de, letzter Zugriff: 11.5.24).

Keller, Marc: Schlemm, in: *Assisted Lab: A Living Archive of Assisted Dying*, 18. März 2024 (assistedlab.ch/textual/schlemm, letzter Zugriff: 6.5.24).

Ders.: Tod auf Verlangen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Februar 2015 (www.nzz.ch/feuilleton/buecher/tod-auf-verlangen-ld.742963, letzter Zugriff: 31.5.24).

Kanzog, Klaus: Im philologischen Härtetest, in: *Die ZEIT*, 1. Juli 2009 (www.zeit.de/2009/28/Bachmann-Preistraeger/komplettansicht, letzter Zugriff 11.4.2018).

Kögler, Konrad: TV-Kritik. GOTT, in: *DAS Kulturblog*, 23. November 2020 (daskulturblog.com/2020/11/23/gott-ferdinand-von-schirach-ard-tv-kritik/, letzter Zugriff 25.4.2021).

Leyrer, Katja: Bis dass der Tod uns scheidet, in: *Jungle World*, 12. März 2009 (jungleworld.com/artikel/2009/11/32997.html, letzter Zugriff: 4.6.2022).

März, Ursula: Nachlassverwaltung, in: *ZEIT online*, 26. Februar 2009 (www.zeit.de/2009/10/L-Adorjan/komplettansicht, letzter Zugriff: 4.5.2021).

O. A.: Au programme de Cinémaniak du 9 février 2008, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 6. Februar 2008, bearbeitet am 9. März 2012 (www.rts.ch/fiction/toutes-les-fictions/1002215-au-programme-de-cinemaniak-du-9-fevrier-2008.html, letzter Zugriff: 23.12.21).

O. A.: Kontroverse um Sterbehilfe: Brisantes TV-Drama »GOTT«, in: *ORF 2 Orientierung*, 28. Februar 2021, (8:12 min) (tvthek.orf.at/profile/Orientierung/1366/Orientierung/14083570/Kontroverse-um-Sterbehilfe-Brisantes-TV-Drama-Gott/14869444, letzter Zugriff, 25.4.2021).

O. A. Littérature: Pierre Béguin »Vous ne connaîtrez ni le jour ni l'heure«, in : *France Net Infos*, 10. Februar 2013 (www.francenetinfos.com/litterature-pierre-beguin-vous-ne-connaitrez-ni-le-jour-ni-lheure-38329/, letzter Zugriff: 9.6.22).

O. A. Pierre Béguin, in: *Blogres. Littérature, politique, société*, 11. Oktober 2007 (http://blogres.blogspirit.com/archive/2007/10/11/pierre-beguin.html, letzter Zugriff: 29.7.24).

Paquot, Thierry: Bernard Cazes (1927-2013). Décider de son futur, in: *Hermès, La Revue* 2014/1 (68), S. 243–245 (www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-1-page-243.htm, letzter Zugriff: 20.1.21).

Potet, Frédéric u. Renterghem, Marion Van: Ces couples âgés qui ont choisi de »quitter la vie« ensemble, in: *Le Temps*, 28. November 2013 (www.letemps.ch/culture/couples-ages-ont-choisi-quitter-vie-ensemble, letzter Zugriff: 20.1.21).

Rebhandl, Bert: Wem gehört unser Leben?, in: *Der Standard*, 26. September 2020 (www.derstandard.de/story/2000120254931/wem-gehoert-unser-leben, letzter Zugriff: 1.10.23).

Schulze, Volker: Theaterkritik: »Gott« sorgt für Gesprächsstoff im Staatstheater, in: *Oldenburger Onlinezeitung*, 29. November 2020 (www.oldenburger-onlinezeitung.de/kultur/theater/theaterkritik-ferdinand-von-schirach-gott-50157.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

Schümann, Frank: Suizid zum Abstimmen. Oldenburgisches Staatstheater bringt »Gott« auf die Bühne, in: *Kreiszeitung* 21. September 2020 (www.kreiszeitung.de/kultur/suizid-zum-abstimmen-90048821.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

Sojitrawalla, Shirin: Buch der Woche: »Eine exklusive Liebe«, in: *Deutschlandfunk*, 19. Juli 2009 (www.deutschlandfunk.de/buch-der-woche-eine-exklusive-liebe.700.de.html?dram:article_id=84157, letzter Zugriff: 04.05.2017).

Sutter, Bernhard: Sophie Heldmann »Blasse Farben«, in: *EXIT INFO* 4/2010, S. 10 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_10-04_web.pdf, letzter Zugriff: 28.5.24).

Thadden, Elisabeth von: Von Luft und Liebe, in: *ZEIT online*, 20. September 2007, bearbeitet am 25. September 2007 (www.zeit.de/2007/39/ST-Gorz/komplettansicht, letzter Zugriff: 24.12.21).

Dies.: André Gorz. Über den Tod hinaus, in: *Die ZEIT*, 28. September 2007 (www.zeit.de/2007/40/Nachruf-Gorz, letzter Zugriff: 1.5.22).

Tholl, Egbert: Doppelpremiere von »Gott«: Wem gehört mein Leben?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13. September 2020 (www.sueddeutsche.de/kultur/ferdinand-von-schirach-gott-duesseldorf-berlin-kritik-1.5028389, letzter Zugriff 25.4.2021).

Wallmeier, Fabian: »Gott« im Berliner Ensemble. »Iiiiich wiiiill nicht mehr leben!«, in: *rbb24*, 11. September 2020 (www.rbb24.de/kultur/beitrag/2020/09/theaterkritik-gott-schirach-berliner-ensemble-reese.html, letzter Zugriff 4.2.2021).

Zimmermann, Markus: »Gott« von Ferdinand von Schirach: 7 Punkte aus theologisch-ethischer Sicht, in: *kath.ch*, 22. November 2020 (www.kath.ch/newsd/gott-von-ferdinand-von-schirach-7-punkte-aus-theologisch-ethischer-sicht, letzter Zugriff: 24.6.22).

Medienberichte zur Sterbehilfe und Doppelsuiziden

Balmer, Rudolf: Frankreichs Parlament debattiert über Sterbehilfe, doch für eine Abstimmung wird die Zeit nicht reichen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 8. April 2021 (www.nzz.ch/international/frankreich-konservative-sabotieren-debatte-ueber-sterbehilfe-ld.1610388, letzter Zugriff: 24.11.23).

Ders.: Sterbehilfe in Frankreich. Hollande will neue Regelung, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Dezember 2012 (www.nzz.ch/aktuell/international/uebersicht/hollande-will-neue-regelung-1.17901066, letzter Zugriff: 20.9.2021).

Citroni, Fabiano: Le vice-président d'Exit Suisse romande condamné en appel après un suicide assisté, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 30. April 2020 (www.rts.ch/info/suisse/11288726-le-vicepresident-dexit-suisse-romande-condamne-en-appel-apres-un-suicide-assiste.html, letzter Zugriff: 12.12.21).

Equy, Laure et al.: Entretien exclusif – Fin de vie: Emmanuel Macron se prononce en faveur d'une «aide à mourir», dans une interview à »Libération«, in: *Libération*, 10. März 2024 (www.liberation.fr/politique/fin-de-vie-emmanuel-macron-se-prononce-en-faveur-dune-aide-a-mourir-dans-une-interview-a-liberation-20240310_4BUA45RHYBARPDLQ7NKJWBLVTI/, letzter Zugriff: 26.4.24).

Diener-Morscher, Esther: Wenn Ehepaare gemeinsam ein Ende setzen, in: *Berner Zeitung*, 9. März 2014 (www.bernerzeitung.ch/leben/gesellschaft/wenn-ehepaare-gemeinsam--ein-ende-setzen/story/24507314, letzter Zugriff: 26.6.22).

Fontannaz, Céline: Le suicide assisté des personnes non malades au cœur d'un procès, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 10. Oktober 2019 (www.rts.ch/info/regions/geneve/10773513-le-suicide-assiste-des-personnes-non-malades-au-c-ur-d-un-proces.html, letzter Zugriff: 2.12.21).

Habel, Robert: Avec Exit, pour ne pas survivre à son mari Francis, in: *L'Illustré*, 25. Oktober 2019 (www.illustre.ch/magazine/exit-ne-survivre-mari-francis, letzter Zugriff: 22.4.24).

Kaess, Christine: Frankreich. Nationalversammlung debattiert über Gesetz zu aktiver Sterbehilfe, in: *Deutschlandfunk*, 8. April 2021 (www.deutschlandfunk.de/frankreich-nationalversammlung-debattiert-ueber-gesetz-zu-100.html, letzter Zugriff: 1.7.22).

Kraats, Marion van der: Urteil des Landgerichts Berlin Prozess um Sterbehilfe – Haftstrafe für Arzt, in: *Ärzte Zeitung*, 8. April 2024 (www.aerztezeitung.de/Politik/Prozess-um-Sterbehilfe-Haftstrafe-fuer-Arzt-448568.html, letzter Zugriff: 26.4.24).

Krause, Adrien: Pas de suicide assisté sans maladie, confirme la justice genevoise, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 18. Oktober 2019 (www.rts.ch/info/suisse/10791518-pas-de-suicide-assiste-sans-maladie-confirme-la-justice-genevoise.html, letzter Zugrff: 15.6.22).

Mansour, Fati: A Genève, le médecin d'Exit coupable d'avoir repoussé les limites du suicide assisté, in: *Le Temps*, 17. Oktober 2019 (www.letemps.ch/suisse/

geneve-medecin-dexit-coupable-davoir-repousse-limites-suicide-assiste, letzter Zugriff: 27.10.19).

O. A.: D66 adjusts »completed life« bill for longer guidance before assisted suicide, in: *NL Times*, 7. November 2023 (nltimes.nl/2023/11/07/d66-adjusts-completed-life-bill-longer-guidance-assisted-suicide, letzter Zugriff: 27.4.24).

O. A.: Fin de vie: la convention citoyenne se prononce en faveur de l'euthanasie et du suicide assisté, sous conditions, in: *Le Monde*, 2. April 2023 (www.lemonde.fr/societe/article/2023/04/02/fin-de-vie-la-convention-citoyenne-se-prononce-en-faveur-de-l-euthanasie-et-du-suicide-assiste-sous-conditions_6167969_3224.html, letzter Zugriff: 24.11.23).

O. A.: Genève: le vice-président d'Exit Suisse romande jugé pour avoir aidé une femme en bonne santé à mourir, in: *Le Nouvelliste*, 14. Oktober 2019 (www.lenouvelliste.ch/sante/geneve-le-vice-president-d-exit-suisse-romande-juge-pour-avoir-aide-une-femme-en-bonne-sante-a-mourir-873571, letzter Zugriff: 10.6.22).

O. A.: L'ancien vice-président d'Exit Suisse romande Pierre Beck est définitivement acquitté, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 13. März 2024 (www.rts.ch/info/regions/geneve/2024/article/l-ancien-vice-president-d-exit-suisse-romande-pierre-beck-est-definitivement-acquitte-28435805.html, letzter Zugriff: 25.4.24).

O. A.: Le vice-président d'Exit Suisse Romande condamné à une peine pécuniaire de 120 jours-amendes: Interview de Pierre Beck, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 17. Oktober 2019 (www.rts.ch/audio-podcast/2021/audio/le-vice-president-d-exit-suisse-romande-condamne-a-une-peine-pecuniaire-de-120-jours-amendes-interview-de-pierre-beck-25076217.html, letzter Zugriff: 12.12.21).

Rebhan, Christiane: Abgeordnete feilen an Entwürfen: Sterbehilfe-Wirrwarr – kommt eine Neuregelung noch 2024 durch den Bundestag?, in: *Tagesspiegel*, 24. April 2024 (www.tagesspiegel.de/politik/sterbehilfe-wirrwarr--kommt-eine-neuregelung-noch-2024-durch-den-bundestag-11539730.html, letzter Zugriff: 26.4.24).

Radio Télévision Suisse (RTS): *L'invité de La Matinale – Daniel de Roulet et son livre sur le décès programmé de sa mère*, 17. Oktober 2019 (www.rts.ch/audio-podcast/2019/audio/l-invite-de-la-matinale-daniel-de-roulet-et-son-livre-sur-le-deces-programme-de-sa-mere-25078476.html, letzter Zugriff 22.4.24).

Dies.: *19h30. Le vice-président d'Exit est en justice pour avoir aidé un couple d'octogénaires à mourir. Le mari était malade, pas l'épouse*, 10. Oktober 2019 (www.rts.ch/play/tv/19h30/video/le-vice-president-dexit-est-en-justice-pour-avoir-aide-un-couple-doctogenaires-a-mourir--le-mari-etait-malade-pas-lepouse-?urn=urn:rts:video:10775415, letzter Zugriff: 27.4.24).

Dies.: *19h30. Pierre Beck. »C'était une souffrance existentielle. J'étais certain de leur demande et de leur détermination«*, 10. Oktober 2019 (www.rts.ch/play/tv/19h30/video/pierre-beck-cetait-une-souffrance-existentielle--jetais-certain-de-leur-demande-et-de-leur-determination-?id=10775417, letzter Zugriff: 22.4.24).

Rocchi, Ludovic u. Citroni, Fabiano: Acquittement du médecin d'Exit qui a aidé une octogénaire en bonne santé à se suicider, in: *Radio Télévision Suisse* (*RTS*), 20. Februar 2023 (www.rts.ch/info/suisse/13801131-acquittement-du-medecin-dexit-qui-a-aide-une-octogenaire-en-bonne-sante-a-se-suicider.html, letzter Zugriff: 3.11.23).

Schläfer, Eva: Sterbehilfe – Deutlich mehr assistierte Suizide, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Februar 2024 (www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/anstieg-der-assistierten-suizide-im-jahr-2023-19549754.html, letzter Zugriff: 27.4.24).

Stüdli, Andreas: Sterbehilfe-Fall vor Bundesgericht, in: *Schweizer Radio und Fernsehen* (*SRF*)*, Sendung Rendez-Vous*, 9. Dezember 2021 (www.srf.ch/audio/rendez-vous/sterbehilfe-fall-vor-bundesgericht?partId=12103964, letzter Zugriff: 12.12.21).

Dokumente von Organisationen, Ethikkommissionen, Parlamenten und Gerichten

Baezner, Elke: Präsidentin. Jahresbericht 2001, in: *EXIT INFO* 2/2002, S. 3 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-02_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

Blum, Andreas: Editorial, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 2 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23).

Ders.: EXIT lehnt »Sterbetourismus« ab. Mitteilung an die Medien, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 12 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 10.2.23).

Ders.: Kommentar, in: *EXIT INFO* 1/2003, S. 28 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-01_web.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23).

Ders: Presseschau, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 24 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23).

Ders.: »EXIT – quo vadis?« Stellungnahme des Vorstandes, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 13–15 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

Bossi, Philippe et al.: Bichat-Leitlinien für die klinische Behandlung von Pocken und mit Bioterrorismus zusammenhängenden Pocken, in: *Eurosurveillance* 2004, 9 (12), S. 2 (ec.europa.eu/health/ph_threats/Bioterrorisme/clin_gui_smallpox_de.pdf, letzter Zugriff: 27.5.2021).

Bundesamt für Justiz (Deutschland): *Strafgesetzbuch in der Fassung der Bekanntmachung vom 13. November 1998* (*BGBL. I S. 3322*)*, das zuletzt durch Artikel 12 des Gesetzes vom 27. März 2024* (*BGBL. 2024 I Nr. 109*) *geändert worden ist* (www.gesetze-im-internet.de/stgb/BJNR001270871.html, letzter Zugriff: 8.5.2024).

Bundesamt für Justiz (Schweiz): *Die verschiedenen Formen der Sterbehilfe und ihre gesetzliche Regelung*, 30. Januar 2023 (www.bj.admin.ch/bj/de/home/gesellschaft/gesetzgebung/archiv/sterbehilfe/formen.html, letzter Zugriff: 22.4.24).

Bundesamt für Statistik (BFS): *Geburten und Todesfälle*, (www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung/geburten-todesfaelle.html, letzter Zugriff: 30.3.21).

Dies.: *Todesursachenstatistik 2015* (www.bfs.admin.ch/bfs/de/home.assetdetail.3742835.html, letzter Zugriff: 30.3.21).

Bundesgericht (BGer): *Medienmitteilung. Suizidhilfe für gesunde Frau: Genfer Arzt hat Betäubungsmittelgesetz nicht verletzt. Urteil vom 13. März 2024* (*6B_393/2023*) (www.bger.ch/files/live/sites/bger/files/pdf/de/6b_0393_2023_yyyy_mm_dd_T_d_12_33_44.pdf, letzter Zugriff: 18. April 2024).

Dies.: *Medienmitteilung. Suizidhilfe für gesunde Frau: Urteil gegen Arzt aufgehoben – Kantonsgericht Genf muss neu entscheiden. Urteil vom 9. Dezember 2021* (*6B_646/2020*) (www.bger.ch/files/live/sites/bger/files/pdf/de/6b_0646_2020_yyyy_mm_dd_T_d_13_32_23.pdf, letzter Zugriff: 9.12.21).

Dies.: *Urteil vom 11. Juni 2009* (*6B_48/2009*) (www.bger.ch/ext/eurospider/live/de/php/aza/http/index.php?lang=de&type=show_document&highlight_docid=aza://11-06-2009-6B_48-2009&print=yes, letzter Zugriff: 25.5.24).

Dies.: *Urteil vom 11. Juni 2009* (*6B_14/2009*) (www.bger.ch/ext/eurospider/live/de/php/aza/http/index.php?highlight_docid=aza%3A%2F%2F11-06-2009-6B_14-2009&lang=de&type=show_document&zoom=YES&, letzter Zugriff: 25.5.24).

Dies.: *Urteil vom 3. November 2006* (*BGE 133I58*) (relevancy.bger.ch/php/clir/http/index.php?highlight_docid=atf%3A%2F%2F133-I-58%3Ade&lang=de&type=show_document, letzter Zugriff: 26.11.23).

Bundesverfassungsgericht (BVerfG): *Urteil des Zweiten Senats vom 26. Februar 2020 – 2 BvR 2347/15 –, Rn. 1–343* (www.bverfg.de/e/rs20200226_2bvr234715.html, letzter Zugriff: 29.12.21).

Bundesverwaltungsgericht (BVerwG): *Pressemitteilung Nr. 81/2023 vom 07.11.2023: Keine Erlaubnis für den Erwerb des Betäubungsmittels Natrium-Pentobarbital zum Zweck der Selbsttötung* (www.bverwg.de/pm/2023/81#:~:text=Das%20Bundesverwaltungsgericht%20habe%20entschieden%2C%20dass,Er%20erfülle%20diese%20Voraussetzungen, letzter Zugriff: 26.4.24).

Comité consultatif national d'éthique (CNNE): *Rapport de synthèse du Comité consultatif national d'éthique*, Juni 2018 (www.ccne-ethique.fr/sites/default/files/rapport_de_synthese_ccne_bat.pdf, letzter Zugriff: 27.12.21).

Communiqué de L'ADMD France ADMD France, in: Association pour le Droit de Mourir dans la Dignité Lëtzebuerg A.S.B.L.: *Bulletin Nr. 37* (2007), S. 4 (www.mwmw.lu/wp-content/uploads/2017/05/bulletin-37.pdf, letzter Zugriff: 7.6.22).

Deutsche Gesellschaft für Allgemeinmedizin und Familienmedizin: *Leitlinie: Pflegende Angehörige* (www.degam.de/files/Inhalte/Leitlinien-Inhalte/Dokumente/DEGAM-S3-Leitlinien/LL-06_Kurzversion_PA_A5_002.pdf, letzter Zugriff: 20.5.2015).

Dies.: *Pflegende Angehörige. DEGAM-Leitlinie Nr. 6*. 2005 (www.degam.de/files/Inhalte/Leitlinien-Inhalte/Dokumente/DEGAM-S3-Leitlinien/LL-06_PA_003.pdf, letzter Zugriff: 20.5.15).

Deutscher Ethikrat: *Suizid – Verantwortung, Prävention und Freiverantwortlichkeit. Stellungnahme*, Berlin: Deutscher Ethikrat 2022 (www.ethikrat.org/fileadmin/Publikationen/Stellungnahmen/deutsch/stellungnahme-suizid.pdf, letzter Zugriff: 31.5.24).

Deutsches Referenzzentrum für Ethik in den Biowissenschaften: Rechtliche Regelungen, ohne Datum (www.drze.de/im-blickpunkt/sterbehilfe/rechtliche-regelungen, letzter Zugriff: 1.7.22).

ERAS (Echtes Recht auf Selbstbestimmung): *Medienmittelung. Strafanzeige gegen Ärztevereinigung FMH und Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften* (*SAMW*) *wegen Amtsanmassung und Nötigung eingereicht*, 7. November 2023 (www.verein-eras.ch/docs/4da054b0415ed4b4d53ff5315cd6b1fb_2023-12-07_-_MM_ERAS_.pdf, letzter Zugriff: 22.4.24).

Dies.: *Strafanzeige gegen die Stiftung Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften* (*SAMW*) *und den Verein FMH Verbindung der Schweizer Ärztinnen und Ärzte*, 23. November 2023 (www.verein-eras.ch/docs/581c6e21ce60e1aafd72948b7187425e_2023-11-23,_strafklage_verein_eras_et_al_gegen_samw_und_fmh_wegen_tatvorwurf_amtsanmassung_stgb_287,_ev._amtsmissbrauch_stgb_312,_sowie_nötigung__stgb_181.pdf, letzter Zugriff: 22.4.24).

EXIT Deutsche Schweiz: *Ärzteorganisationen wollen die Suizidhilfe erschweren*, 4. Mai 2022 (exit.ch/artikel/aerzteorganisationen-wollen-die-suizidhilfe-erschweren/, letzter Zugriff: 26.6.22)

Dies.: Jahresberichte 2023, *EXIT INFO* 2/2024 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/EXIT_Info_2_2024_barrierefrei.pdf, letzter Zugriff: 27.4.24).

Dies.: Das EXIT-Leitbild. Selbstverantwortung im Leben und im Sterben, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 6f. (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 30.5.24).

Dies.: EXIT – quo vadis?, in: *EXIT INFO* 4/2002, S. 13 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-04_web.pdf, letzter Zugriff: 9.2.23)

Dies.: »EXIT – quo vadis?« Mitglieder-Reaktionen auf die Umfrage, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 10–12 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 12.2.23)

Dies.: »EXIT – quo vadis?« Traktandum 8, in: *EXIT INFO* 1/2003, S. 26f. (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-01_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

Dies.: *EXIT wächst weiter – Mitgliederzahl auch 2023 markant gestiegen*, 8. Februar 2024 (www.exit.ch/artikel/exit-waechst-weiter-mitgliederzahl-auch-2023-markant-gestiegen/#:~:text=Die%20gr%C3%B6sste%20Selbstbestimmungsorganisation%20der%20Schweiz,mehrere%20Tausend%20neue%20Mitglieder%20dazu, letzter Zugriff: 27.4.24).

Dies.: Liberalisierung der Sterbehilfe? EXIT-Tag in Solothurn vom 15. März 2003, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 8f. (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 12.2.23)

Dies.: Sie sagten zum Abschied leise »Servus«, in: *EXIT INFO* 1/2011, S. 43 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_11-01_web.pdf, letzter Zugriff: 9.5.22)

Dies.: *Statuten per 1.1.2022* (exit.ch/verein/der-verein/statuten/, letzter Zugriff: 30.6.22).

Dies.: *Wie engagiert sich EXIT für den erleichterten Altersfreitod?*, ohne Datum (www.exit.ch/altersfreitod/, letzter Zugriff, 27.5.24).

Dies. *Voraussetzungen einer Freitodbegleitung mit EXIT*, ohne Datum (exit.ch/freitodbegleitung/voraussetzungen-einer-freitodbegleitung/, letzter Zugriff: 26.6.22).

EXIT A.D.M.D. Suisse romande: *Vos questions*, ohne Datum (www.exit-romandie.ch/vos-questions-fr1038.html, letzter Zugriff: 27.5.24).

Kaufmann, Peter: Abschied in Würde: Prominentes Paar wählte Freitod, in: *EXIT INFO* 1/2002, S. 14 (exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-01_web.pdf, letzter Zugriff: 7.5.22).

Kriesi, Werner: Freitodhilfe. Jahresbericht 2001, in: *EXIT INFO* 2/2002, S. 4 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_02-02_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

Ministère de la Santé et de la Prévention: *Comprendre la loi Claeys-Léonetti de 2016*, 18. Oktober 2021 (aktualisiert am 5. Dezember 2022) (sante.gouv.fr/soins-et-maladies/prises-en-charge-specialisees/les-soins-palliatifs-et-la-fin-de-vie/la-prise-en-charge-palliative-et-les-droits-des-personnes-malades-et-ou-en-fin/article/comprendre-la-loi-claeys-leonetti-de-2016, letzter Zugriff: 8.11.23).

Muralt, Hans: Editorial, in: *EXIT INFO* 3/2004, S. 2 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_04-03_web.pdf, letzter Zugriff: 8.2.23).

Ders.: Protokoll der 21. Generalversammlung von EXIT-Deutsche Schweiz, in: *EXIT INFO* 2/2003, S. 3–7 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/mitglieder-magazin/exit-info_03-02_web.pdf, letzter Zugriff: 11.2.23).

Nationale Ethikkommission im Bereich der Humanmedizin (NEK): *»Beihilfe zum Suizid« Stellungnahme* Nr. 9/2005, Bern: Selbstverlag 2005 (www.nek-cne.admin.ch/inhalte/Themen/Stellungnahmen/suizidbeihilfe_de.pdf, letzter Zugriff: 31.5.24).

Dies.: *Sorgfaltskriterien im Umgang mit Suizidbeihilfe. Stellungnahme Nr. 13*/2006, (www.nek-cne.ch/fileadmin/nek-cne-dateien/Themen/Stellungnahmen/Sorgfaltskriterien_d_mit_Datum.pdf, letzter Zugriff: 6.6.2022).

O. A.: Fin de vie: le Comité d'éthique ouvre la voie à une aide active à mourir, in: *Vie publique*, 13. September 2022 (www.vie-publique.fr/en-bref/286236-fin-de-vie-le-comite-dethique-ouvre-la-voie-laide-active-mourir, letzter Zugriff: 24.11.23).

Oregon Health Authority: *Oregon's Death with Dignity Act*, ohne Datum (www.oregon.gov/oha/ph/providerpartnerresources/evaluationresearch/deathwithdignityact/pages/index.aspx#:~:text=About%20the%20Death%20with%20Dignity,a%20physician%20for%20that%20purpose, letzter Zugriff: 8.5.24).

Österreichische Gesellschaft für ein Humanes Lebensende: *ÖGHL stellt Individualantrag beim VfGH*, 26. Juni 2023 (www.oeghl.at/news/oeghl-stellt-individualantrag-beim-vfghwww.imabe.org/bioethikaktuell/einzelansicht/antrag-beim-vfgh-verein-will-mithilfe-von-dignitas-das-verbot-der-toetung-auf-verlangen-kippen, letzter Zugriff: 24.11.23).

Regionale toetsingscommissies euthanasie: *Jaarverslag 2011*, Den Haag: De Swart 2012 (www.euthanasiecommissie.nl/de-toetsingscommissies/uitspraken/jaarverslagen/2011/nl-en-du-fr/nl-en-du-fr/jaarverslag-2011, letzter Zugriff: 31.5.24).

Reimer, Sören Christian: Recht – Bundestag lehnt Gesetzentwürfe zur Reform der Sterbehilfe ab, in: *Deutscher Bundestag*, 6. Juli 2023 (www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2023/kw27-de-suiziddebatte-954918, letzter Zugriff: 24.4.24).

Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften SAMW: *Betreuung von Patientinnen und Patienten am Lebensende*, Basel: Gremper 2013 (https://www.samw.ch/dam/jcr:8b392d08-568d-4d1e-a8ba-55cbddf5bcc3/richtlinien_samw_lebensende.pdf, letzter Zugriff: 22.7.24).

Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften SAMW: *Umgang mit Sterben und Tod*, Basel: Gremper ^{2}2019 (www.samw.ch/dam/jcr:78b58416-c3f2-445f-8767-5deb0e84b762/richtlinien_samw_sterben_und_tod_d.pdf, letzter Zugriff: 22.7.24).

Schweizerische Akademie der Medizinischen Wissenschaften SAMW: *Umgang mit Sterben und Tod* (*2018, angepasst 2021*), Basel: Gremper 2022 (www.samw.ch/de/Ethik/Themen-A-bis-Z/Sterben-und-Tod.html, letzter Zugriff: 31.5.24).

Schweizerisches Strafgesetzbuch vom 21. Dezember 1937, Stand am 1. Juli 2021 (www.fedlex.admin.ch/eli/cc/54/757_781_799/de, letzter Zugriff. 9.12.21).

Suter, Daniel: 30 Jahre Einsatz für Selbstbestimmung. EXIT (Deutsche Schweiz) 1982–2012. Ein Überblick, Zürich: DMG 2012 (www.exit.ch/fileadmin/user_upload/download/broschueren/exit_30-Jahre-Broschuere_DE.pdf, letzter Zugriff: 10.5.23).

Wie soll mit dem Sterbewunsch betagter Paare umgegangen werden, die einander nicht überleben wollen – gerade wenn nur eine*r der beiden schwer erkrankt ist? Und soll der*die Hinterbliebene, der*die den Verlust des geliebten Menschen nicht erträgt, ihm durch Sterbehilfe in den Tod folgen dürfen? Diese aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen werden wiederholt auch von Literatur und Film aufgegriffen. Mehr noch: Sie lassen sich ohne literarischen Bezugshorizont nicht denken. Mit dem Liebestod haben unzählige Geschichten seit der Antike die affektiv meist positiv besetzte Vorstellung davon geschaffen, wie Liebende den Tod einem Leben ohne den*die andere*n vorziehen. Die Studie untersucht dreizehn literarische und filmische Werke der Gegenwart, die das Motiv im Kontext der Sterbehilfe aktualisieren. Sie fragt danach, in welcher Weise es erzählerisch fruchtbar gemacht wird. Wie wird der Verlust des*der Geliebten als Sterbemotiv greifbar? Wie wird dieses reflektiert, kommentiert, kritisiert oder affirmiert? Welche ethischen Perspektiven eröffnet das traditions- und facettenreiche Motiv im Sterbehilfediskurs des 21. Jahrhunderts?

ISBN 978-3-7705-6912-0