

Bilder des Sterbens studieren.
Bildung und Vanitas in David Fuchs' Roman
Bevor wir verschwinden

Birgitt Reiß (Stuttgart)

Abstract

The article demonstrates how David Fuchs' 2018 novel *Bevor wir verschwinden* ("Before we Disappear") relates the categories of image, education, and the Bildungsroman in such a way that the barely articulable and perceptible aspects of the dying process become visible and thus experienceable. The first-person narrator, a medical student in his final internship in oncology, develops both professional and individual independence through his encounters with his dying ex-boyfriend and the support of the interprofessional hospital team. The reality of dying and the professional and personal growth it triggers are linked to the vanitas motif. Drawing on the thesis of bioethicist Christoph Rehmann-Sutter, this motif is interpreted in its event-like nature, as a potential time for meaningful moments. The combination of thematic and everyday levels leads to a reciprocal interpretation of medical and aesthetic meaningfulness and success.

Keywords

imagery, Bildungsroman, hospital, dying, vanitas, meaningfulness

Einleitung

Studierende der Medizin erwerben während ihrer Ausbildung kurativ ausgerichtetes Wissen. In ihrer praktischen Tätigkeit sind sie jedoch auch mit ausweglosen Situationen und zwischenmenschlichen Herausforderungen konfrontiert.¹ Der Medizinethiker Florian Steger und die Literaturwissenschaftlerin Bettina von Jagow weisen darauf hin, dass Wissen nur eine Seite der ärztlichen Kompetenz darstellt, die andere ist die Kunst der Begleitung und des Beistandes:

Apollo ist der Gott der Heilkunst und der Künste. Medizin ist nicht nur Wissenschaft (scientia), sondern auch Kunst (ars). Alle Künste besitzen therapeutische Kräfte und gehen zugleich in dieser Funktion nicht auf. [...] Therapie meint ursprünglich nicht nur Behandlung und Heilung, sondern auch immer Begleitung und Beistand.²

In seinem 2018 erschienenen Roman *Bevor wir verschwinden*³ wirft David Fuchs die Frage auf, was die Kunst der Begleitung im Krankenhaus unter existenziellen, aber auch vollkommen alltäglichen Bedingungen ausmacht, wie sie gelingt und wie sie scheitert. In der folgenden Analyse soll gezeigt werden, dass sein Roman sowohl inhaltlich als auch formal die Kriterien eines Bildungsromans erfüllt. ‚Helden‘ dieses Genres entwickeln „im Widerstreit mit ihren Gefühlen und der sie umgebenden Menschen und Objekte ihre eigene Autonomie im Sinne von Selbständigkeit“⁴. Steger und Jagow betonen, dass die individuelle Autonomie, die im Bildungsroman erlangt wird, per se wichtiges Thema der Literatur als auch der Medizin sei.⁵ Ortrud Gutjahr weist in ihrer Einführung in den Bildungsroman darauf hin, dass sich Protagonist*innen in diesem Genre, angeregt durch zufällige Begegnungen mit ihrer Umgebung, mit subjektiven und kollektiven erzieherischen Prägungen auseinandersetzen. Über sie hinaus werde dadurch „die Frage nach Bildungsmöglichkeiten in einem kulturell innovativen Sinn“⁶ gestellt. Sie kommt zu

1 Vgl. Birgit Hibbeler: Palliativmedizin im Studium. Berührungängste abbauen. In: *Deutsches Ärzteblatt* 104 (2007), 28-29. <https://www.aerzteblatt.de/archiv/56322/Palliativmedizin-im-Studium-Beruehrungs-aengste-abbauen> (15.8.24).

2 Vgl. Bettina von Jagow, Florian Steger: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Göttingen 2009, 7.

3 Vgl. David Fuchs: *Bevor wir verschwinden*. Innsbruck 2022.

4 Jagow und Steger, *Was treibt die Literatur zur Medizin?*, 8.

5 Vgl. ebd.

6 Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt 2007, 14.

folgendem Fazit: „So verstanden ist der Bildungsroman nicht nur ein Roman über die Bildung des Protagonisten, sondern immer auch ein Roman über die Möglichkeiten von Bildung und kulturellem Wandel in der Gesellschaft.“⁷

Kulturell innovativ zeigt sich bereits der Umstand, dass der Schriftsteller David Fuchs, der selbst als Onkologe und Palliativmediziner arbeitet,⁸ die überhaupt nicht profane Alltäglichkeit sowie die sie oft begleitende sarkastische Ironie des Krankenhausbetriebes in Literatur übersetzt und so auf das ästhetische „Feld der Sprache“⁹ bringt. Mittels des titelgebenden ‚Verschwindens‘ erschafft er dort eine spannungsreiche Synergie¹⁰ zwischen dem realen Sterben auf einer onkologischen Station und dem Motiv der Vanitas. Konzeptuell stammt dieses aus dem alttestamentarischen Buch Kohelet. Ins Bild des Hauches gefasst wird damit die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Lebens. Im Barock wandert die Vanitas als Motiv in die Künste ein, verliert jedoch nicht ihren christlichen Bezug. Betont werden etwa Flüchtigkeit und Eitelkeit als Element der opulenten Lebenszugehörigkeit (*carpe diem*) sowie als Antizipation des Todes (*momento mori*). Laut Claudia Benthien ist gegenwärtig eine Renaissance des Konzeptes zu konstatieren. Aufgegriffen wird es unter anderem in soziologischen und medizinethischen Diskursen sowie als künstlerisches Motiv. Neuerdings fokussiert die Vanitas den Umgang mit der knappen Ressource Zeit und begleitet Diskurse über die Fragilität des Lebens.¹¹ Angelehnt an die These des Bioethikers Christoph Rehmann-Sutter wird dieses Motiv im Sinne von „Ereignishaftigkeit“¹² gelesen. Im Blick auf den Ich-Erzähler und Protagonisten des Romans kann dadurch herausgearbeitet werden, dass dieser, ein Medizinstudent in seinem letzten Semester, einen Bildungsgang durchläuft, in dem er seine persönliche und professionelle Autonomie durch das Verschwindende und Abwesende entwickelt. Im Verlauf des Romans ist er konfrontiert mit dem Sterben seines Freundes sowie der Hinfälligkeit der anderen Patient*innen. Im Gegenwartsbezug der Romanhandlung tritt hervor, was ihm,

7 Ebd.

8 Vgl. Arzt und Schriftsteller David Fuchs: „Vor dem Tod habe ich keine Angst. In: *Der Standard* (02. November 2023) <https://www.derstandard.at/story/3000000193404/arzt-und-schriftsteller-david-fuchs-vor-dem-tod-habe-ich-keine-angst> (08.01.2024).

9 Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 8.

10 Vgl. ebd., 14.

11 Vgl. Claudia Benthien et al.: Vanitas und Gesellschaft. Zur Einführung. In: Claudia Benthien et al. (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin 2021, 1-25, 1-2.

12 Christoph Rehmann-Sutter: Leben als Ereignis. Hinfälligkeit und Präsenz als antagonistische Deutungsmuster von Vergänglichkeit. In: Claudia Benthien et al. (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin 2021, 45-66, 56.

als werdender Arzt und Freund, für einen gelingenden Umgang mit dem Sterben fehlt. Damit rückt, für ihn selbst, aber auch für die Leser*in in den Fokus, wo in unserer Gesellschaft und insbesondere in unserem kulturell geprägten Umgang mit dem Sterben ‚Verschwinden‘ stattfindet. Wo findet sich, gerade im Vergänglichen und konkreten Sterben, die „Zeit des Gelingens und der rechten Momente“¹³?

Im Folgenden wird so in vier Abschnitten herausgearbeitet, dass Bildung als momenthaft, aus zufälligen Bildern entstehend, und im zwischenmenschlichen beziehungsweise interprofessionellen Bereich angesiedelt dargestellt wird. Davon ausgehend wird die Verbindung zur Vanitas als ‚Zeit des Gelingens und der rechten Momente‘ gezogen. Weil im Konzept von Rehmann-Sutter nicht nur Faktizität, sondern auch Wünschen als performativer Lebensvollzug gelesen wird, widmet sich der dritte Abschnitt dem gelingenden Wünschen. In ihm liegt ein beständiges Ankommen und es stellt einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung individueller Autonomie dar. Im letzten Abschnitt soll, abrundend, die andere Seite der Vanitas beleuchtet werden, der – etwa mit Vergeblichkeit und Eitelkeit – auch eine Negativfolie des Gelingens inhärent ist, die im Roman – ebenfalls als Kontrast, aber auch zum Mensch- und Menschlichsein gehörend – gespiegelt wird.

Momente der Bildung

Diesem ersten Kapitel wird eine kurze Inhaltsbeschreibung vorangestellt. Im Zusammenhang mit dem Bildungsroman wird dann der Sprachgestus und die Figurenkonstellation genauer bestimmt. Analog zum vorangestellten Motto kann das Bildungsziel des Protagonisten als genaues Hinsehen dessen, was entschwindet, aufgezeigt werden. Um dies zu verdeutlichen, wird einerseits der von ihm an den Tag gelegte zerstreute Blick beschrieben, andererseits die zentrale Ekphrasis des Textes, in der darauf verwiesen wird, dass selbst noch im Entschwinden sorgfältiges Schauen stattfinden kann. Dabei wird auch deutlich, dass Bildung am Bild des Gegenübers geschieht.

Der Roman spielt größtenteils im Krankenhaus. Protagonist und Ich-Erzähler ist der Medizinstudent Benjamin Marius Meier. Ohne besonderes Interesse muss er in der Endphase seines Studiums ein Praktikum in der Onkologie ableisten. Dort trifft er gleich zu Beginn auf seinen Schul- und Exfreund Ambros Wegener. Dieser leidet am fortgeschrittenen Stadium eines Melanoms, das nicht mehr kurativ behandelt werden kann. Mit 24

13 Ebd., 50.

Jahren stirbt er daran. Die (Wieder-)Annäherung der beiden jungen Männer, verknüpft mit dem Sterbeprozess, sowie die Bemühungen Benjamins, praktische Erfahrungen als Arzt zu sammeln, bilden das Handlungszentrum des Romans. In den 64, weitgehend chronologisch fortschreitenden Kapiteln, wird schlaglichtartig das Beziehungs- und Klinikgeschehen erzählt. Rückblenden auf die gemeinsam verbrachte Schulzeit sowie weitere Patient*innen, die mit Krankheit und Tod ringen, lassen das Thema Sterben in der Klinik und im Beziehungskontext prominent hervortreten. In einem Parallelgeschehen forscht Benjamin für seine Dissertation. Im gleichen Krankenhaus führt er Reanimationsversuche an Schweinen durch. Im narrativen Verlauf mischen sich Dialog mit innerem Monolog. Collagenartig sind, Ambros betreffend, ein Arztbrief und ein Todesfallbericht in die Handlungssukzession eingewoben. Daraus ergibt sich, dass die Geschichte im August 2022 spielt. Im abschließenden Kapitel sind ein Obduktionsbericht und eine letzte Waschung, die der Ich-Erzähler an seinem verstorbenen Freund vornimmt, eng aufeinander bezogen.

Benjamin reflektiert seine Umgebung in sich überlagernden Bezügen. Daraus entsteht ein einerseits ironisch-flapsiger jugendlicher Sprachduktus, der andererseits jedoch hohe sprach- und gesellschaftskritische Reflektiertheit erkennen lässt. So gibt er die Überraschung, auf dieser Station auf seinen Exfreund zu stoßen, folgendermaßen wieder:

Ich nehme das Blutröhrchen. Das Etikett: Ambros Wegener, 4.5.1978. Diesen Namen gibt es nicht zweimal. Ambros Wegener heißt wie eine Krankheit. [...] Gefäßentzündung mit Knötchenbildung. Obwohl die Krankheit vielleicht bald nicht mehr so heißen wird, weil Wegener [...] ein Nazi war. Ambros Wegener ist kein Nazi, sondern mein Exfreund, und ich will ihm auf keinen Fall Blut abnehmen. Aber das kann ich Ed nicht sagen. Ich muss es machen, weil wenn ich gleich die erste Blutentnahme nicht mache, bin ich bei den Schwestern untendurch.¹⁴

Der Bezug auf den Morbus Wegener, der wie fünfzehn andere Krankheiten, die nach nationalsozialistischen Ärzten benannt sind, dem Bemühen einer Petition entsprechend,¹⁵ umbenannt werden soll, verdeutlicht die Vielschichtigkeit des Bewusstseins des Ich-Er-

¹⁴ Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 12.

¹⁵ Vgl. Katrin Richter: Umbenennung von „Nazi“-Krankheiten. Bundesärztekammer und Bundesgesundheitsministerium begrüßen Initiative italienischer Kollegen. In: *Jüdische Allgemeine* (24. Juni 2015). <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/umbenennung-von-nazi-krankheiten/> (16.08.2024).

zählers.¹⁶ Seine Fähigkeit in, in diesem Fall historischen, aber auch zeitaktuellen Bezügen, zu denken, zielt in seiner Gegenwart ab auf die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Arzt und als Mensch, der in verschiedenen Beziehungssituationen steht. In der Figurenkonstellation um den Protagonisten herum bildet Ambros den wichtigsten Bezugspunkt. Darüber hinaus stellen die Krankenschwester Edna, auch Ed genannt, sowie der Oberarzt Dr. Wendelin Pomp entscheidende Begleiter*innen seiner professionellen Entwicklung dar. Auf die Gattung bezogen, zeigt sich der Ich-Erzähler als prototypischer Vertreter eines Helden im Bildungsroman, weil er auf Wissensvorräte zurückgreift, die für die Leser*in bisweilen überraschend und brüskierend, aber nicht vollkommen unbekannt sind. Er kann zu sich selbst Distanz einnehmen. Dies geschieht zum Teil jugendlich-überheblich, in bis zum Sarkasmus reichender Ironie und spöttisch. Auf der Rezeptionsebene wird damit die Leser*in herausgefordert, über Ambivalenzen nachzudenken. Dabei treten gleichzeitig zwischenmenschliche, im interprofessionellen Team angesiedelte,¹⁷ aber auch professionelle¹⁸ Unsicherheiten sowie historisch-gesellschaftliche Brüche zu Tage. Die Identifikation des Freundes korreliert mit der Identifikation der eigenen Rolle im Klinikgeschehen sowie dem Mitbedenken des Humanitätsbruches, den die Medizingeschichte im Nationalsozialismus erfahren hat.¹⁹ Inhärent ist diesem Geschehen auch eine stets vorhandene ironische Haltung, die Bildung und Tradition als solche in Frage stellt.²⁰ Ein junger Arzt muss seinen Stand auch bei den Krankenschwestern erst erringen. Die hierarchische Struktur des Krankenhauses ist so in Frage gestellt und die Wichtigkeit der interprofessionellen Zusammenarbeit wird betont.²¹ In nuce zeigt sich,

16 Auf einer weiteren Ebene wird über den Namen Bezug auf den österreichischen Liedermacher Wolfgang Ambros und dessen Lied *Hofer* genommen. Dieses Lied, das von einem Leichenfund handelt und davon, dass der unkenntliche Tote als Mörder gelyncht werden soll, spielt ebenfalls auf Verhaltensweisen an, die aus Nazideutschland stammen. Vgl. Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 148. Vgl. Ewa Mazierska: *Popular Viennese Electronic Music, 1990-2015. A Cultural History*. London 2018, 1983.

17 Der Erzähler versteht zu diesem Zeitpunkt nicht, dass Blutabnehmen keine Auszeichnung bringt, sondern im Graubereich der Zuständigkeiten der Berufsgruppen liegt und unter falschen Vorwänden von jeweils der Pflege auf die Ärzte (vgl. Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 14) und umgekehrt (vgl. ebd. 36) abgewälzt wird.

18 „Pulsieren heißt: Arterie getroffen [...] Hoffentlich passiert nichts.“ Ebd. 17.

19 Vgl. Philipp Rauh: „Medizintäter“ im Nationalsozialismus – Grundzüge und Perspektiven. In: Karl-Heinz Leven et. al. (Hg.): *Medizintäter. Ärzte und Ärztinnen im Spiegel des Nationalsozialismus*. Wien 2022, 15-38.

20 Vgl. Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart u. a. ²1994, 65.

21 Vgl. Eva Richter-Kuhlmann: Interprofessionalität: Das Team prägt die Zukunft. In: *Deutsches Ärzteblatt* 118 (2021), 45. <https://www.aerzteblatt.de/archiv/222002/Interprofessionalitaet-Das-Team-praegt-die-Zukunft> (16.08.2024).

dass medizinische Bildung komplexer als die einseitige Aneinanderreihung von Fakten ist. Sie bedarf der steten Hinterfragung des Stellenwerts für das momentane Geschehen. Für diese Reflektion ist ein bisweilen unorthodoxer Blick auf das Gegenüber notwendig. Der Patient ist der Exfreund, an dessen Namen sich gleichzeitig kritisch zu beleuchtende ärztliche Bilder entfalten lassen. Im interprofessionellen Team stellen Beziehung und Anerkennung wichtige Aushandlungspositionen dar.

Das Schwanken zwischen scheinbar sicher durchdrungenen Wissensbeständen und der der mangelnden Erfahrung geschuldeten Unsicherheit setzt sich in der Entwicklung eines genauen Hinsehens fort, wie bereits in dem vorangestellten Motto von Frank Huyler sichtbar wird: „It suddenly seemed very important that I look as closely, as closely as I could.“²² Sehenlernen stellt das wesentliche Bildungselement dar und wird motivisch variiert. Zunächst korreliert es mit dem zerstreuten Blick, der jedoch wiederum gleichzeitig sezierend Überlagerungen zwischen historisch-kultureller Verquickung, klinischer Terminologie und interprofessionellen Gepflogenheiten sowie subtil eingewobenem Rollen- und Hierarchieverständnis ins Auge fasst. So reflektiert der Ich-Erzähler beim Blick auf den sogenannten ‚Galgen‘, mit dessen Hilfe Ambros sich zu diesem Zeitpunkt gerade aufrichtet, das kolportierte Rollenverständnis von Mediziner*innen auf der einen und Patient*innen auf der anderen Seite. Dabei geht er gerade nicht darauf ein, was dieser Galgen mit dem gleichnamigen Gerät, das als „Vorrichtung zum Hinrichten“²³ dient, zu tun hat:

Der Galgen, das ist die Metallstange am Kopfende des Krankenbetts, die mit dem Plastikgriff und den ausgedruckten Schildern, die man darauf hängen kann. Keine Ahnung, warum das Galgen heißt. Ist wahrscheinlich historisch bedingt und kommt aus der Zeit, in der die Kranken noch zu zwanzigst im Saal gelegen sind und alle zur Visite kerzengerade neben dem Bett stehen mussten. [...] Die alten Ärzte erzählen immer die Geschichten von damals, die aus dem Krieg. Die haben damals die Nadeln noch selbst geschliffen und sind dann zur Visite gegangen oder in den OP. Oder beides gleichzeitig. Sogar Ärzte um die vierzig erzählen schon so was, und die waren nicht dabei.²⁴

Der zerstreute Blick haftet nicht. Er zeichnet sich durch ein ständiges Oszillieren zwischen kurzen Momenten des festhaltenden Konstatierens und dessen Auflösung aus. Der

²² Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 5.

²³ Duden 7 (2007), 246.

²⁴ Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 38.

Zusammenhang zwischen dem Namen und den Bedeutungen wird nicht erforscht. Er verflüchtigt sich ebenso, wie sich die Erwähnung des Galgens in der Persiflage der Krankenhausgeschichte verliert. Dieses Verflüchtigen weist auf den Titel *Bevor wir verschwinden* zurück. Das, was sich letztlich entzieht, ist so sogar titelgebend. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zum Klinikalltag, aber auch zum Bildungsziel des genauen Hinsehens. Ein Krankenhaus soll kaum als ein Ort des Verschwindens gedacht werden. Vielmehr sollte die Klinik per se der Ort des sehr genauen Hinsehens, der exakten Diagnose, sein.

Auf der anderen Seite der Zerstreung steht ein richtungsweisendes Bild. In ihm überlagern sich nicht Diskurse, sondern Visualität. Der Erzähler beschreibt, dass er eine Projektion der Krankenschwester Edna während ihres Fortgehens aus der Schicht auf dem Überwachungsmonitor beobachtet. Die Szene findet im Stall der Versuchs-Schweine statt, wo Edna ebenfalls arbeitet. Es ist der Tag vor dem Praktikumsantritt in der Onkologie:

Wo soll ich morgen hin? frage ich und Ed sagt, komm einfach nach der Personalabteilung auf die Station, ich zeige dir alles. [...] Ich sehe auf dem Überwachungsmonitor, wie sie am Gang neben der Pflanze stehen bleibt, Hydrokulturkugeln vom Boden aufhebt und einzeln zurück in den Topf legt.²⁵

Ed legt in dieser ephemeren Projektion professionelle und freundschaftliche Verantwortlichkeit an den Tag. Die momenthafte Visualität transportiert Stabilität. Der Ich-Erzähler sieht ihre auf dem Monitor gespiegelte Erscheinung, die im Weggehen begriffen ist und sich trotzdem richtungsweisend um seine Zukunft kümmert. Gleichzeitig erscheint ihre Achtsamkeit im positiven Sinne als pedantisch, als persönliche, unnachgiebige Haltung, die nicht extrinsisch ihrer Funktion als Krankenschwester entspringt. Die Wiedergabe der Projektion auf dem Monitor kann, als narrative Beschreibung eines Bildes, als Ekphrasis gelesen werden. Die Kunsthistoriker Wolfgang Brassat und Michael Squire weisen darauf hin, dass Ekphrasen „vielfach Schlüsselfunktionen für das Textverständnis“²⁶ übernehmen, indem sie etwa als „integrierte Spiegelungen“²⁷ dienen. Ed fungiert in ihrer Sorgfalt, die sie selbst – noch bevor sie buchstäblich verschwindet – an den Tag legt,

²⁵ Ebd., 9.

²⁶ Wolfgang Brassat, Michael Squire: Die Gattung der Ekphrasis. In: Wolfgang Brassat: *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin u. a. 2017, 63-69, 65.

²⁷ Ebd.

als mehrfaches Vorbild. Auf der Figurenebene, für den Protagonisten, zeigt sie, was genaues Hinsehen heißt. Selbst noch im Fortgang aus ihrer Schicht hält sie umsichtig und verantwortungsvoll daran fest. Auf der Gattungsebene parallelisiert die Ekphrasis, dass Bildung angesichts eines Romans über das ‚Verschwinden‘ heißt, das genauer fokussieren zu lernen, was im Vorübergehenden geschieht. Metareflexiv ist mit dieser Spiegelung von Ed auf einem symbolischen Bild des Klinikbetriebs, eines Überwachungsmonitors, der etymologisch-poetologische Zusammenhang zwischen Bild, Bildung und Bildungsroman aufgerufen.²⁸

Vanitas als Zeit des Gelingens und der rechten Momente

Während Edna einen pragmatischen Blick auf die Welt hat, wird über Ambros eine Verbindung zwischen dem künstlerischen Blick und dem Verschwinden hergestellt. Ambros arbeitet an einem Fotoprojekt, das sich mit „Abwesenheit“²⁹ beschäftigt. Er fotografiert Dinge und Menschen, bevor sie verschwinden. Sein Ziel besteht darin, dem „Zeitpunkt“³⁰ des Verschwindens „möglichst nahe zu kommen“³¹. Analepsen, die in die mit dem Ich-Erzähler gemeinsam verbrachte Schulzeit reichen, verstärken dies. Bei einem Besuch im Museum finden sich Benjamin und Ambros vor folgendem Ausstellungsobjekt: „Wir stehen in einem kleinen Raum. Die Wände sind weiß und vor uns an der Wand steht in großen Buchstaben. Abwesenheit eines Objekts.“³² Dieses *mise en abîme* des ostentativ Verschwundenen in zeitlicher, inhaltlicher und formaler Hinsicht steht in Zusammenhang damit, dass der Ich-Erzähler in der Gegenwart reflektiert, dass Ambros, anders als er selbst, einen ästhetischen Zugang zur Welt hat.³³

Zu Ambros’ Projekt gehört, dass er den richtigen Moment abpasst, um ein letztes Bild von seinem präfinal-komatösen Zimmergenossen zu machen. Beim Personal hat der Patient, der nicht stirbt und so dem ‚Verschwinden‘ sowohl widersteht, es aber auch schon vorweggenommen hat, den Spitznamen der „tote Kobicek“³⁴. Ambros fertigt von ihm

28 Vgl. Gutjahr, Einführung in den Bildungsroman, 10.

29 Fuchs, Bevor wir verschwinden, 105.

30 Ebd.

31 Ebd., 145.

32 Ebd., 56.

33 Vgl. ebd., 54.

34 Ebd., 16.

eine Bilderfolge an, die durch die Narration gewissermaßen zu einer positiven Negativfolie einer Abwesenheit wird, die lediglich noch nicht manifestiert ist: „Auf dem ersten Bild kann man ihn schon gut erkennen. Auf dem zweiten Bild ist er blasser, auf dem dritten ist er durchsichtig, und auf dem vierten Foto ist er noch gar nicht zu sehen.“³⁵

Durch den künstlerischen Blick entsteht im Verschwinden eine Entwicklung aus der Überlagerung der beiden Medien Text und Bild. Autopoetisch wird so das Potenzial von Kunst angesprochen. Selbst im Angesicht des Todes trägt sie zur Wahrnehmungsveränderung bei. Der Ich-Erzähler nimmt Ambros' Ansinnen auf, jedoch unter falschen Voraussetzungen. Kurz vor dessen Tod will er ein letztes Bild von dessen Verschwinden aufnehmen. Dabei fällt beziehungsweise entschwindet Ambros im wahrsten Sinne aus dem Projektbild: „Er sagt noch einmal, bitte, und ich sage, jetzt die Luft anhalten. Und dann drückt er sich mit beiden Händen von dem Sessel weg und will aufstehen. Aber er ist zu schwach, er schafft es nicht. Es blitzt und er stürzt und die Kamera löst aus.“³⁶

Das misslungene Bild symbolisiert, dass er das Wesentliche von Ambros' Projekt nicht verstanden hat. Dieser fotografiert, weil er annahme, dass es den Verschwindenden „weniger weh tut, wenn es ein Foto gibt“³⁷. In der entscheidenden Fotosituation fehlt Benjamin jedoch das nötige Mitgefühl. Grob setzt er sich über jeglichen Widerstand hinweg: „Da muss er jetzt durch. Er will nicht glauben, dass es schon so weit ist, aber jeder, der will, kann sehen, dass es sehr wohl so weit ist [...]. Was wir haben, haben wir.“³⁸

Der Konflikt illustriert, dass es nicht nur darum geht, den Verfall zu dokumentieren, sondern darum, im richtigen Moment zu handeln. Ambros' Verbindung von Kunst und Empathie wird durch sein Verhalten deutlich. Er singt für Kobicek, während er ihn fotografiert. Dieses Singen stellt die Kunst des Beistandes dar, die nicht aus einem angelesenen Wissen, sondern aus Empathie entsteht. Diese hält stellvertretend für den Verschwindenden fest, dass er noch da ist. Ambros versucht diese Ebene bei Benjamin immer wieder aufzurufen, so etwa beim verschwörerischen Rauchen eines Joints im Klinikpark, wo er die Vision, mit seinem Projekt Schmerz zu lindern, explizit anspricht.³⁹ In einer Rückblende wird deutlich, dass eine analoge visionäre Ebene, sich angesichts des Verschwindens beizustehen, ein verschütteter Teil ihrer Beziehung ist. Während des Ausflugs ins

35 Ebd., 161.

36 Ebd., 186.

37 Ebd., 143.

38 Ebd., 185.

39 Vgl. ebd., 140-143.

Museum tauschen sie sich auf jugendlich-heldenhafte Art und Weise darüber aus, wie man Lebenszeit verlängern könnte.⁴⁰

Kunst, empathische Aufmerksamkeit, geteilte Visionen und selbst geteilte Rauschzustände bieten eine Möglichkeit, die gemeinsam verbleibende Zeit mit Bedeutung zu füllen. Die Zusammenfügung dieser Kategorien lässt sich damit in Verbindung bringen, wie der Bioethiker Christoph Rehmann-Sutter das christlich-jüdische Konzept der Vanitas betrachtet. Zu Unrecht werde diese auf Vergänglichkeit essenzialisiert. Diese Verengung stamme aus der christlichen Eschatologie.⁴¹ Er schlüsselt auf, dass Vanitas, „die Übertragung des hebräischen Wortes *häväl* (Windhauch)⁴² aus der lateinischen Vulgata, genauer dem Buch Kohelet, weder semantisch noch etymologisch lediglich das Schwindende fokussiert. Vielmehr lasse sich Vanitas in all seinen Bedeutungsfacetten wie „Nichtigkeit, Schein [...], Misserfolg, Vergeblichkeit [...], Lügenhaftigkeit [...], Prahlerei“⁴³ auch hinsichtlich der damit einhergehenden „Zeit des Gelingens und der rechten Momente“⁴⁴ lesen. Aus dem Buch Kohelet zitiert er:

Für alles gibt es eine Zeit – Zeit für jedes Vorhaben unter dem Himmel: Zeit zu gebären und Zeit zu sterben [...], Zeit zu töten und Zeit zu heilen [...] Zeit, zu trauern und Zeit zu tanzen [...]. Alles hat Gott schön gemacht zu seiner Zeit. Und hat das immer in das Herz der Menschen gelegt, ohne dass sie herausfinden können, was Gott von Anfang bis Ende gewirkt hat. (Koh. 3, 1–11)⁴⁵

Dazu merkt er an:

Kohelet ist so gelesen ein Poet des Augenblicks. Entsprechend ist *häväl* nichts ausschließlich Schwaches, Hinfälliges oder gar Nichtiges, Weltabgewandtes, sondern meint eine Erfahrung höchster Welt-Zugewandtheit und des Sorgens; in ihm liegt der ganze Sinn unserer lebendigen Präsenz in der Welt.⁴⁶

40 Vgl. ebd., 56-58.

41 Vgl. Rehmann-Sutter, *Leben als Ereignis*, 47-52.

42 Vgl. ebd., 47, vgl. Claudia Benthien, Victoria von Flemming: Einleitung. Paragrama. In: *Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 (2018), 1-36 [Special Issue *Vanitas Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*].

43 Rehmann-Sutter, *Leben als Ereignis*, 51-52.

44 Ebd., 50.

45 Ebd.

46 Ebd., 51.

Rehmann-Sutter führt seine Argumentation weiter auf das Gebiet der modernen Biologie und Biophilosophie. Entschieden spricht er sich dagegen aus, dass Leben und Lebendigkeit als durchgängiger und beständiger Strukturplan über Generationen verstanden werden können. Vielmehr ereigne sich Leben in stärkerem Maße momenthaft. Es entstehe „im transformierenden Austausch“⁴⁷ mit der Umgebung, so dass selbst die DNA kein „fixes Buch“⁴⁸ sei. Zugespitzt wird das Ereignishafte, das per se immer unvorhersehbar ist, durch das Sterben, das vom Subjekt in keiner Weise (vorher-)gedacht werden kann: „Die Ereignishaftigkeit des Lebens und Wahrnehmens, die immer beinhaltet, dass uns etwas widerfährt, ohne dass wir einen Entwurf davon hätten, wird durch den Tod potenziert, indem der Tod als ‚Typ‘ von Ereignissen schon alle Entwürfe verunmöglicht.“⁴⁹

Im Roman zeigt sich dies in wiederholten Brüchen in der Zugewandtheit Ambros' zur Welt und in seinem jeweils kurzzeitigen Verlust der körperlichen, physischen und psychischen Fähigkeit, dem Gegenüber zugewandt zu bleiben. Ein besonders plakatives Beispiel stellt die Szene dar, in der Ambros erzählt, dass er, während er in „Totermannstellung“⁵⁰ im Wasser getrieben sei, versucht habe, den Freund zu sich herzuziehen. Weit aus subtiler zeigt es sich in einem traumhaft-schwebenden Analoggeschehen zur Jetztzeit in einer weiteren Szene. Der dort beschriebene körperlich aufreibende Radausflug kann nicht in der Jetztzeit stattfinden, ist aber auch keine Analepse. Darin sind körperliche Unzulänglichkeiten umgekehrt. Die Motive Regen und Kälte, die den Roman durchziehen, sind in diesem Fall nicht für Ambros, sondern für Benjamin unerträglich. Die Szene endet damit, dass Ambros die sexuellen Bedürfnisse seines Freundes nicht erfüllen kann.⁵¹ Die Begegnung im Krankenhaus zwischen Medizinstudent und sterbendem Patient, die gleichzeitig in eine mühsame Liebesgeschichte verstrickt sind, wird durch diese Traumalogie im Eros-Thanatos-Motiv überblendet. Diese aus dem Moment entstehende und gleichzeitig vergehende Beziehungssituation, die schwebend-unklar bleibt, fügt sich in das größere Wassermotiv des Romans ein. In ihm wird Beziehung, Nähe und Distanz, Entstehen und Vergehen, aber auch Ambivalenz gespiegelt.⁵²

47 Ebd., 60.

48 Ebd., 61.

49 Ebd., 63.

50 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 181.

51 Vgl. ebd., 127-132.

52 Vgl. ebd., 78.

Weil Benjamin wegen einer Hochwasserwarnung nicht in sein Zuhause zurückkehren kann, zieht er vorübergehend in die Wohnung seines Freundes, der dort jedoch nicht ist.⁵³ Sie ist noch dieselbe wie in Kindertagen.⁵⁴ Abwesend zeigt sich in diesem Fall die Erklärung, wie das sein kann. Hochwasser, und gar „Jahrhunderthochwasser“⁵⁵ reihen sich motivisch daran an, dass Ambros Benjamin dazu bringt, zusammen mit ihm sein Auto in einer Waschanlage reinigen zu lassen, wo Ersterer einen epileptischen Anfall erleidet und ohnmächtig wird.⁵⁶ Ambros liebt die Vorstellung, dass ein Ort im Hochwasser bereits „verschwunden“⁵⁷ sein könnte. Der Ich-Erzähler versteht jedoch nicht, dass dies eine Vorstellung ambivalenter Geborgenheit angesichts des Sterbens darstellen könnte.⁵⁸

In ihrer gesellschaftlichen Verortung sind wichtige Orientierungspunkte sowohl körperlich als auch geistig verschwunden. Der Ich-Erzähler kann bei der Klassenreise nach Rom nicht annehmen, dass der Papst tatsächlich anwesend ist.⁵⁹ Explizit als abwesend gezeichnet sind auch die Eltern. Während der Vater von Benjamin auf dem Weg zum „Flughafen“⁶⁰ ist, ist die Mutter des sterbenden Ambros vollkommen aus seinem Blickfeld verschwunden: „Wo wohnt sie jetzt? frage ich und er sagt, keine Ahnung, irgendwo in Deutschland mit ihrem Typen.“⁶¹

Im übertragenen Sinn sind die beiden auf sich alleine gestellt. Hinsichtlich elterlicher und religiöser Instanzen herrscht eine gewisse Vergeblichkeit, die an die negative Spielform der Vanitas anschließt.⁶² Damit geht aber auch die Chance einher, Bedeutungen neu zu sortieren, womit wiederum das Genre des Bildungsromans angesprochen ist. Er zeigt auf, welchen Veränderungsprozessen der junge Protagonist in der Abfolge der Generationen ausgesetzt ist,⁶³ um auf kulturelle Prägungen hinzuweisen, die ihre Gültigkeit

53 Vgl. ebd., 91.

54 Vgl. ebd., 99-103.

55 Ebd., 15.

56 Vgl. ebd., 175-178.

57 Ebd., 91.

58 Vgl. ebd.

59 Vgl. ebd., 25.

60 Ebd., 31.

61 Ebd., 18.

62 Vgl. Rehmann-Sutter, *Leben als Ereignis*, 51-52.

63 Vgl. Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, 14.

verloren haben.⁶⁴ Muss auch hier einfach die ‚Abwesenheit des Objekts‘ konstatiert werden oder hilft ein Kunstprojekt, etwa ein Roman über das Sterben, dabei, eine positive Folie des schmerzhaft Verblässenden ins Bild zu bringen? Ironisch klingt hingegen, dass es in der Klinik eklatante Abwesenheiten und vorsätzliches Verschwinden gibt. Ärzt*innen sollten niemals zu lange auf der Station anwesend sein, weil „irgendeiner Schwester garantiert irgendeine Arbeit“⁶⁵ einfallt.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass *Bevor wir verschwinden* eine Auseinandersetzung mit dem Verschwinden und der Herausbildung der Kunst es zu begleiten darstellt. Kunst bezieht sich auf das Begleiten dessen, was vergeht, und konkret auf das Sterben, beinhaltet aber auch eine ästhetische Metareflexion, die mit der Wahrnehmung als solcher umgeht. Es gibt Abwesenheiten, mit denen die beiden jungen Männer konfrontiert sind, so wie es ebensolche in der Zusammenarbeit im Krankenhaus gibt. Der Bildungsroman wird entsprechend als traditioneller Ausdruck bürgerlicher Aufstiegs- und Selbstbestimmungsinteressen hinterfragt.⁶⁶ Dies kommt auch zum Ausdruck, wenn die beiden über Schule und Studium diskutieren. Ambros hat keine Ambitionen, Benjamin studiert ohne Not, grenzt sich jedoch zu „Typen [...] aus reichem Haus“⁶⁷ ab. Die interessante Frage ist, ob Bildung – zum Leben – nicht anders konzipiert werden kann. Könnten Verluste, Unzulänglichkeiten und Sterben nicht als Folie für einen sorgfältigen, aufmerksamen und empathischen Umgang mit dem Leben genutzt werden?

Gelingendes Wünschen und die Herausbildung von Autonomie

Was kann man lernen aus dem Verlust? Selbst im Sterben entstehen, so Rehmann-Sutter, Momente äußerster Lebendigkeit und Lebenszugewandtheit. Für das Konzept der Vanitas bedeutet das: „Flüchtig da zu sein ist nicht gleichbedeutend mit Nichtigkeit und Hinfälligkeit unserer Existenz. Vergehen kann selbst noch im Modus des Kommens, des Anfangs thematisiert werden.“⁶⁸ Analog dazu findet sich im Roman eine anrührende Szene über das, was sich entfernt und die zwischenmenschliche Nähe, die dabei entsteht. Im

64 Hierher gehört ein weiterer Verweis auf den Song ‚Hofer‘. In ihm wird auch die zeitgenössische österreichische bürgerliche Gesellschaft angeprangert, die keine tragende Wertebasis entwickelt hat. Vgl. Mazierska, *Popular Viennese Electronic Music*, 1983.

65 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 20.

66 Vgl. Gutjahr, *Einführung in den Bildungsroman*, 16-18.

67 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 39.

68 Rehmann-Sutter, *Leben als Ereignis*, 64.

Zuge einer Lumbalpunktion, stellt Benjamin, der Ambros hält, lapidar fest: „Viel ist nicht mehr übrig von ihm.“⁶⁹ Gleichzeitig entdeckt er ein neues Gefühl inniger Verbundenheit: „Ich habe ihn lange nicht so nahe gehabt. Es ist ein gutes Gefühl. Meine Hände um seinen Brustkorb bewegen sich mit seiner Atmung. Sie ist ganz ruhig.“⁷⁰

Rehmann-Sutter weist darauf hin, dass Wünsche von Sterbenden als „interaktive Prozesse, eigentliche Handlungsräume“⁷¹ wahrgenommen werden sollten: „Wünschen ist [...] als eine Kategorie von Handeln anzusehen, weil es sinnvoll ist zu fragen, was ‚gut ist‘ zu wünschen. Sterbewünsche, oft verflochten mit Lebenswünschen in Erfahrungen und Ambivalenz, sind – paradoxerweise – ein Phänomen hoher Lebensintensität.“⁷² Im Roman finden Wünsche vermittelt ihren Ausdruck. Ambros wünscht sich schmerzloses Sterben. Der Ich-Erzähler projiziert seine guten Wünsche in seine Forschungstätigkeit: „Die Schweine sind sowieso Schlachtvieh. Bei uns bekommen sie gutes Futter und echtes Stroh, und am Ende gibt es eine Narkose, da bekommen sie vom Sterben gar nichts mehr mit. Es geht ihnen gut.“⁷³ Bei ihnen lebt er auch jugendliches Imponierverhalten und schwer erträgliche Gefühle aus: „Wenn Ambros mich so sehen könnte. Richtiger Eingriff und so. [...] Schon arg, wenn man so jung sterben muss.“⁷⁴ Stellvertretend bearbeitet er an einem Schwein namens Adelheid und ihrem neuen Gefährten die Unausweichlichkeit des Todes: „Wir haben Anweisung, dass wir Adelheid nicht mehr reanimieren sollen. Ich habe sie aber [...] zweimal heimlich defibriert. [...] Ich will nicht, dass sie jetzt stirbt. Nicht jetzt, wo sie einen neuen Freund hat.“⁷⁵ Zugespitzt erscheint dieses Ansinnen, dass jemand, der sich gerade befreundet hat, nicht sterben soll, dadurch, dass diese Äußerung auch als Replik auf das vorhergehende Kapitel lesbar ist. Dort stellt die eingangs beschriebene Lumbalpunktion das Handlungszentrum dar. In ihr vermischt sich die Einsicht, dass der Freund ‚verschwindet‘ und es eine angenehme Nähe zu ihm gibt, damit, dass der Ich-Erzähler fürchtet, er selbst müsse ihn punktieren.⁷⁶ Als Kapitel 30 und 31 bilden diese

69 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 114.

70 Ebd., 115.

71 Ebd.

72 Rehmann-Sutter, *Leben als Ereignis*, 64. Vgl. Claudia Bausewein, Rainer Simader: *99 Fragen an den Tod. Leitfaden für ein gutes Lebensende*. München 2020, 25-27.

73 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 8.

74 Ebd., 60.

75 Ebd., 119.

76 Vgl. ebd., 113-116.

sich gegenseitig auslegenden Kapitel über die Ambivalenz von Nähe, guten Wünschen und Tod etwa die Mitte der Handlung. In Kapitel 49 wird durch den misslungenen Projektabschluss der Tiefpunkt dessen markiert, was gelingende Interaktion im Verbund mit gutem Wünschen leisten kann. Im Zentrum des Romans steht die Bildung des Ich-Erzählers zu einem Menschen, dessen ‚gute Wünsche‘ zunehmend autonom und erwachsen werden.

Die Einsicht, etwas falsch gesehen zu haben, erreicht den Erzähler erst, als er im Mailprogramm des Freundes den Todesfallbericht findet. In einer darauffolgenden Selbstanklage finden sich Versatzstücke des zu Boden Gehens, des Krampfens und Kälte. Alle stehen in Verbindung mit Ambros beziehungsweise nehmen Bezug auf dessen Symptome: „Ich stehe von der Couch auf und lege mich flach auf den Boden. Der Boden ist kühl. [...] ich bin so dumm, so dumm. Wenn ich an mich selbst denke, wie ich ihn platziert habe. Meine Zehen und Waden krampfen sich zusammen bei dem Gedanken.“⁷⁷

Die Entwicklung, die der Medizinstudent durchläuft, betrifft mit dem Wünschen die Herausbildung von Fürsorge und Autonomie. Von Jagow und Steger führen dazu aus, dass der „Ethos der Fürsorge“⁷⁸, aus dem Hippokratischen Eid stammend, heutzutage zwischen den Polen einer paternalistischen Übernahme des Patientenwillens durch den Arzt und einer Position, in der der Mediziner lediglich als „Mittler“⁷⁹ für die Verwirklichung der Wünsche des Patienten agiert, diskutiert werden muss. Über den Erzähler entsteht für die Leser*in ein Problembewusstsein darüber, was es heißt, Positionen nicht zu differenzieren. Gespiegelt ist dies räumlich. Sowohl der missglückte Abschluss von Ambros' Fotoprojekt als auch die zuletzt zitierte Szene finden in der Wohnung des Freundes statt. Auf den Freund projiziert stellt der Erzähler dort fehlende Weiterentwicklung fest: „Warum schläft er in diesem Kinderzimmer aus den Neunzigern?“⁸⁰ Des Weiteren ist eine Annäherung zwischen den beiden entstanden, die den Eindruck erweckt, dass der Ich-Erzähler unreflektiert seine berufliche Verantwortung durch die Freundschaft ebenfalls nicht weiterentwickelt hat. Er benutzt dessen Auto und lenkt es dahin, wohin Ambros will.⁸¹ Im übertragenen Sinn lässt er sich von dessen Motivation leiten und nimmt

77 Ebd., S. 193.

78 Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 22.

79 Ebd.

80 Fuchs, Bevor wir verschwinden, 101. Auch er selbst wohnt noch in seinem Kinderzimmer. Vgl. ebd., 33.

81 Vgl. ebd., 105.

keinen Standpunkt ein, der sorgfältig zwischen Freundschaft und Verantwortung dem Todkranken gegenüber unterscheidet. Dies gipfelt darin, dass er wiederholt Medikamente, die für seinen Freund bestimmt sind, einnimmt.⁸² Die Integration von Autonomie findet schließlich so ihren Ausdruck, dass Benjamin über sieben sehr kurze, stakkatoartige Kapitel hinweg, die aus Träumen und Gedankenketten bestehen,⁸³ zu autonomem Handeln gelangt. Formal wird eine gewisse Zerrissenheit gespiegelt, die dem inneren Zustand des Protagonisten entspricht. Die Herausbildung einer tieferen Empathie geschieht schließlich in zwei Etappen. Benjamin findet erstens zurück zur Distanz und damit zu einer selbständigen, nicht mit den Eigenheiten des Freundes vermischten Position, die gleichwohl die Wünsche des Sterbenden respektiert. Dies manifestiert sich zunächst im Rahmen des ‚Projektes‘:

Hätte ich das Projekt geplant, hätte ich es gut geplant. Ich hätte keine Sofortbildkamera genommen, sondern eine Digitalkamera, dann hätte ich die Fotos gleich auf dem PC gehabt. Aber so ist Ambros. Er geht lieber die Umwege, die schön aussehen, aber letztlich nicht zum Ziel führen. Oder zu spät.⁸⁴

Er unterstützt seinen inzwischen verstorbenen Freund – darauf bezieht sich das „zu spät“ – beim Verschwinden, während er dessen letzte Dinge vor dem Verschwinden fotografiert. Wie von Ambros begonnen, wirft er alles weg, was noch übrig ist: „Ich fotografiere alles, dann packe ich die Sachen in die Müllsäcke und knote sie zu.“⁸⁵ Diese Handlung, die die eigene Selbständigkeit betont und diejenige des Gegenübers respektiert, stellt den hauptsächlichen Bezugspunkt dafür dar, dass man den Text als Bildungsroman lesen kann. Benjamin entwickelt Selbständigkeit aus dem Abgleich mit dem Gegenüber und eigener Reflektion.⁸⁶ Die Handlung des Protagonisten nach dem Tod des Freundes zeigt die Wertschätzung dafür, dass der Sterbende in der letzten Phase seines Sterbeprozesses gehen respektive verschwinden will. Elisabeth Kübler-Ross benennt Zustimmung als letzte Phase des Sterbeprozesses.⁸⁷ Metareflexiv und autopoetisch bezieht sich das ästhetische ‚Projekt‘, das Benjamin zu Ende bringt, aber auch darauf, dass der Roman, das literari-

⁸² Vgl. ebd., 193.

⁸³ Vgl. ebd., 193-200.

⁸⁴ Ebd., 200.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 24.

⁸⁷ Vgl. Elisabeth Kübler-Ross: *Interviews mit Sterbenden*. Freiburg 2009, 137-162.

sche Schreiben über Sterbebegleitung, Autonomie über das medizinische Thema erlangt. Er hat eine eigenständige ästhetische Funktion, die über die Darstellung des klinischen Sachverhalts hinausweist.⁸⁸ Der Text stellt einen Bildungsroman des Mediziners genauso wie des Schriftstellers dar. Beide sind als eigenständig, das heißt, autonom, zu werten, wirken gleichfalls aber ergänzend aufeinander ein. In seiner letzten Fahrt in die Klinik ist Benjamin einer Unterhaltung über Schriftsteller ausgesetzt.⁸⁹ In der Klinik akzeptiert er schließlich den Tod der Schweine. Adelheid begleitet er so, wie es Ambros für sich gewünscht hätte. Er macht letzte Bilder, um ihr dann eine Narkose – Ambros hatte sich eine solche für sich gewünscht⁹⁰ – zu verabreichen. Ambivalent auf seine eigene Trauer und auf seine persistierende trotzig Allmächtigkeit verweist, dass er auch ‚Schweinchen Pomp‘ tötet, weil der ja schließlich jetzt alleine sei:

Ich lege den Daumen hinten auf die Spritze und beginne zu singen. Ich singe Ambros' Schlaflied. [...] Bei Schweinchen Pomp dauert es ein wenig länger, aber dann ist es auch für ihn vorbei. Es ist besser für ihn. [...] was hätte er gemacht ohne Adelheid, allein auf der Schweinestation. [...] ist einfach direkt vom Schlaf zum Tod übergeglitten. So, wie es sich eigentlich jeder Mensch wünscht. Was aber kaum jemand kriegt. Da muss man schon ein Schwein sein und bei mir im Versuchslabor, damit man so etwas bekommt.⁹¹

Dass das Schwein, das er tötet, nach dem Oberarzt benannt ist, reflektiert einerseits den Umgang mit einem Über-Ich, innerhalb dessen medizinisches Können an die Allmacht auch dem Tod gegenüber heranreicht. Die zweite Phase des Bildungsprozesses besteht andererseits darin, darüber und über Ambros und seine Kunst hinauszugehen. Dazu bedarf es der Interaktion mit anderen Vorbildern, die in der ‚Heilkunst‘ in ihrem umfangreichen Sinn bewandert sind. Der ‚echte‘ Oberarzt Pomp ist ihm Ratgeber im Umgang mit dem Tod. Er versichert Benjamin, dass er und Edna beim Sterben des Freundes anwesend waren und gibt ihm den entscheidenden Hinweis, sich vom Freund angemessen zu verabschieden, indem er ihn in der Pathologie besucht.⁹² Das letzte Kapitel gerät zu einer intimen, aber gleichzeitig sorgfältigen Verabschiedung des Freundes und Patienten. In

88 Vgl. Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 34.

89 Vgl. Fuchs, Bevor wir verschwinden, 201-202.

90 Vgl. ebd., 146.

91 Ebd., 204-205.

92 Vgl. ebd., 207.

ihr wird das Wassermotiv ein letztes Mal variiert. Benjamin wäscht ihn mit einem eigens dafür mitgebrachten Duschgel. Ambros' Wärmeempfinden zu Lebzeiten penibel im Blick behaltend, achtet er auf die Wassertemperatur.⁹³

In seiner Struktur basiert dieses letzte Kapitel auf einer Doppelung. Auszüge aus dem kursiv gehaltenen Obduktionsbefund wechseln sich mit der Romanhandlung ab. Ersterer rahmt das Kapitel so, dass er, analog zu Ambros' Kunstprojekt, als letztes Bild des Toten bestehen bleibt. Dazwischen, in der Handlung, setzt sich der Ich-Erzähler äußerst sorgfältig mit dem Körper des Verstorbenen auseinander: „Der Bindfaden im Bauch fühlt sich rau an, und aus der Wunde sickert ein rötliches Sekret. Ich wische es weg und nehme noch etwas Duschgel.“⁹⁴

Das genaue Schauen des Protagonisten eröffnet einen genauen Blick auf den Körper in der Pathologie auch auf der Rezeptionsebene. Für die Leser*in entsteht so ein Bild davon, was Bildung zur Sorgfalt im ‚rechten‘ Moment, der nicht unbedingt der vollkommen richtige ist, bedeuten kann. Gutjahr weist darauf hin, dass Bildung als lateinisch *forma* seit dem 18. Jahrhundert auf eine Herausbildung kultureller Objektivationen zielt, mit der auch eine innere Verfeinerung, die *cultus animi* beziehungsweise die *humanitas* herausgebildet wird.⁹⁵ Die Sorgfältigkeit, aber auch das pedantische Festhalten im Grenzbereich von Zuständigkeiten schließt gleichwohl an das Bild an, das von Edna auf dem Überwachungsmonitor zurückbleibt. Schließlich mündet diese Waschung in eine letzte Zuwendung: „Ich schlinge das Handtuch als Turban um seinen Kopf und dann küsse ich Ambros zum Abschied leicht auf den Mund.“⁹⁶

Der letzte Kuss besiegelt die erlangte selbständige Position dem Freund und seinem Verschwinden gegenüber, ebenso konkurriert es mit dem streng medizinischen Todesfallbericht, der die zweite Ebene des Kapitels bildet. Dass der Bericht die Folie bildet für einen Beistand, der darüber hinausweist, schließt an das eingangs beschriebene Bild auf dem Überwachungsmonitor an. Der Obduktionsbefund hat aber auch eine Verweisebene, die die Figurenebene übersteigt. Etymologisch stammt Obduktion vom lateinischen Substantiv *obductio* ab. Es bedeutet ‚Verhüllung‘ und ‚Bedeckung‘. Der Duden erklärt den Widerspruch zum Öffnen der Leiche so, dass damit wahrscheinlich auf die Tücher Bezug

93 Vgl. ebd., 208-211.

94 Ebd., 211.

95 Vgl. Gutjahr, Einführung in den Bildungsroman, 10.

96 Fuchs, Bevor wir verschwinden, 211.

genommen wird, mittels derer der tote Körper letztlich wieder abgedeckt wird.⁹⁷ Das Bedecken, hinter dem sich ein Freilegen verbirgt, parallelisiert auch einen intertextuellen Bezug, der verhüllt im Text mitläuft. Der Roman kommentiert einen literarischen Bezug auf Körper, der kulturell wirksam, aber verdeckt ist. Die Verbindung mit den Schweinen und einer damit einhergehenden ausgeprägten Motivebene, in der Tiere eine Rolle spielen, stellt eine Auseinandersetzung mit dem Literaten und Arzt Gottfried Benn dar. Gestützt wird dies durch mehrere Faktoren. Der Protagonist hadert mit seinem Namen. Dieser deutet auf Ben(n) hin: „Und Benjamin, nicht Ben. Das klingt wie ein steifer Schwanz.“⁹⁸ Vor allem weisen die Schweine und das anfänglich gleichgültige Verhältnis zur Obduktion auf den Dialog mit dem Schriftsteller hin: „Schweine obduziere ich gerne. Ich mache es wie beim Menschen. Ein Schnitt durch den Hals bis an die Wirbel, dann entlang dem Brustbein die Rippenknorpel durchschneiden und das Brustbein anheben.“⁹⁹ Gottfried Benn ist Pathologe, der mit ausgesprochener „Radikalität“¹⁰⁰ der „Ungeheuerlichkeit des Körperlichen“¹⁰¹ lyrischen Ausdruck verleiht. Dabei stellt er Mensch und Schwein auf die gleiche Stufe:

Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch -:
Geht doch mit anderen Tieren um!:
Mit siebzehn Jahren Filzläuse,
Zwischen üblen Schnauzen hin und her,
Darmkrankheiten und Alimente,
[...]
Meint ihr, um solch Geknolle wuchs die Erde
Von Sonne bis zum Mond —? Was kläfft ihr denn?
Ihr sprecht von Seele — Was ist eure Seele?¹⁰²

97 Duden 7 (2007), 590.

98 Fuchs, Bevor wir verschwinden, 7.

99 Ebd., 56.

100 Vgl. Anne Marie Freybourg: Schnitte am Sprachleib. Erkenntnisse aus der Klinik. In: Anne Marie Freybourg, Ernst Krass (Hg.): „...im Trunk der Augen.“ *Gottfried Benn – Arzt und Dichter in der Pathologie*. Göttingen 2008, 19-34.

101 Ebd.

102 Gottfried Benn: *Gesammelte Gedichte*. Stuttgart ¹¹2022, 14-15.

In diesem von 1912 stammenden Gedicht, das den Titel *Der Arzt* trägt, bricht Benn in doppelter Hinsicht mit Erwartungen. Die Sprache ist drastisch. Ein positives ärztliches Ethos wird verweigert.¹⁰³ Liest man dies als Prätext zu Fuchs' Roman, so wird deutlich, dass der Autor einer Tradition, die von Jagow und Steger folgendermaßen beschreiben, ein Plädoyer entgegenstellt, in der er für eine revidierte ärztliche Humanität wirbt: „Das Anliegen des Arztes ist schonungslose Aufklärung. Er tritt ein für die drastische und entlarvende Konfrontation mit der Realität ohne Beschönigung.“¹⁰⁴

Fuchs' Figuren machen deutlich, dass es in der Grenzsituation zwischen Leben und Tod einen Unterschied zwischen Mensch und Schwein gibt. Dass der Roman intertextuell auf Benn Bezug nimmt, kann ausgeführt werden. Da dies jedoch den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengt, sei als Beispiel angeführt, dass sich der Name des Schweines, Adelheid, ironisch auf die ‚Krone der Schöpfung‘ beziehen könnte. Als ambivalenter Umgang mit Kunst und Sterben zeigt sich auch Ambros' Kunstprojekt, wenn man, wie der Ich-Erzähler, nicht genau hinsieht. Der Bezug auf Benns Gedicht erweitert auch den expliziten und impliziten Bezug auf nationalsozialistisch vorbelastete Namen und Vokabular, wozu auch die im Folgenden zu untersuchende ‚soziale Indikation‘ gehört.¹⁰⁵ Benn sympathisiert bis etwa 1934 mit der NSDAP. Erst danach verändern sich seine Gedichte. Er zieht sich dann in die innere Emigration zurück.¹⁰⁶ Es ist denkbar, dass Ambros' Isolation darauf Bezug nimmt. Vor allem wird enthüllt, dass nationalsozialistische Restbestände keinesfalls ein persönlich oder sprachgeschichtlich abgeschlossenes Phänomen darstellen, sondern gewissermaßen abwesend anwesend sind.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Protagonist seine Fähigkeit herausbildet, im Verlust Autonomie zu erlangen, indem er das Angemessene für sich selbst und sein Gegenüber tut und wünscht. Dazu braucht er selbst die Begleitung von Vorbildern. Metareflexiv wird dadurch auch ein inhumaner Blick auf Körper revidiert, der aus dem Moment entstehende Handlungsspielräume verneint.

103 Vgl. Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 84.

104 Ebd.

105 Die ‚Soziale Indikation‘, die ab den 1970er Jahren als juristischer Begriff die Abwägung zwischen dem Lebensschutz der Mutter und dem des Kindes im Zweifelsfall erlaubte gegeneinander so abzuwägen, dass ein Schwangerschaftsabbruch auch im fortgeschrittenen Stadium noch möglich war, war im Nationalsozialismus eng an eugenische Überlegungen gebunden. Vgl. Wolfgang U. Eckart: *Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin*. Berlin 2017, 355.

106 Vgl. Jagow und Steger, Was treibt die Literatur zur Medizin?, 86-87.

Der weite Blick: Szenarien der Vergeblichkeit und der Eitelkeit

Mittels einer Diskrepanz zwischen einer euphemistischen sprachlichen Fügung und einer realiter mangelnden Präsenz wird über die Binnenhandlung von Herrn Otto ironisch vorgeführt, wie Begleitung im Klinikalltag misslingt. Mit einem fortgeschrittenen Lungenkarzinom belastet, aber nicht hinfällig, kommt der Achtzigjährige immer dann in die Klinik, wenn seine Frau oder er sich der Situation nicht mehr gewachsen fühlen. Dies heiÙe „soziale Indikation zur Aufnahme“¹⁰⁷, dürfe so aber nicht auf dem entsprechenden Formular vermerkt werden. Eine geeignete Begründung für den Krankenhausaufenthalt finden weder Arzt noch Patient.¹⁰⁸ Diskursiv wird darauf Bezug genommen, dass Krankenhäuser wirtschaftlich handeln müssen. Die Verweilzeit einer Patient*in muss an eine medizinische, nicht an eine psychosoziale Diagnose gebunden sein.¹⁰⁹ Über die Figur Herr Otto wird dieser Missstand so verhandelt, dass er im Krankenhaus Aufmerksamkeit sucht.¹¹⁰ Seine Frau wird auf subtile Art und Weise gleichzeitig engagiert, hilflos und in ihren begleitenden Handlungen sorgfältig-pedantisch auf Ordnung bedacht dargestellt. Für ihren Gesprächsbedarf findet sie kein Gegenüber¹¹¹ beziehungsweise die Gespräche laufen ins Leere: „[...] wissen kann es nur der liebe Gott. Der liebe Gott, sagt sie und streicht ihren Mantel mit der freien Hand glatt.“¹¹²

So wird auch unreflektiert vom Ich-Erzähler festgestellt, dass Patienten mit solch einem Einweisungsgrund quasi nie wieder ‚verschwinden‘, wobei dieses Motiv so potenziert wird, dass beim Patienten im Zimmer kurzzeitig ein Strafgefangener liegt, der von einem Polizisten bewacht werden muss, weil Fluchtgefahr besteht:

Wenn man Patienten, die aus sozialer Indikation auf der Station sind, nicht bald wieder entlässt, haben sich die Angehörigen schnell daran gewöhnt, und dann kriegt man die Patienten überhaupt nicht mehr raus. Und die Angehörigen sind auf Urlaub auf Mallorca und nicht erreichbar. Erlebt habe ich so was noch nicht, aber oft genug gehört.¹¹³

107 Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 41.

108 Vgl. ebd., 41-45.

109 Vgl. Andreas Beivers, Ulrike Kramer: Die gesundheitsökonomische Perspektive am Beispiel der Kliniksozialdienste. In: Stephan Dettmers, Jeanette Bischkopf (Hg.): *Handbuch gesundheitsbezogene soziale Arbeit*. München 2019, 130-135, 131.

110 Vgl. Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 93.

111 Vgl. ebd., 80-82.

112 Ebd., 82.

113 Ebd., 81.

Als eine Art ironischer Kommentar zur ‚sozialen Indikation‘ wird über die Binnenhandlung vorgeführt, dass es in der Klinik und in der bürgerlichen Gesellschaft keine gelingende Kommunikation über das Sterben gibt. Angeprangert wird dies als strukturelles Problem, aber auch als kulturelle Prägung, die im medizinischen Bereich zu einer blinden Übernahme von Stereotypen führen kann und den Blick auf das Wesentliche verstellt. Zugespitzt wird dies dadurch, dass Herr Otto in der Nacht vor seiner Entlassung stirbt, weil niemand seine Beschwerden ernst nimmt. Die Obduktion, der Benjamin beiwohnt, bringt den medizinischen Grund des Todes ans Licht sowie weitere gutgemeinte Floskeln, mittels derer im Klinikbetrieb über die notwendige Begleitung Sterbender hinweggegangen wird:

Der Pathologe kommt ein paar Minuten später. Er ist ein freundlicher Mann und freut sich, dass ein Student gekommen ist. Er zeigt mir die Organe [...] und aus der rechten Lungenarterie zieht er das lange, glänzende Blutgerinnsel, an dem Herr Otto gestorben ist. Lungenembolie, sagt er, schwer zu diagnostizieren. Ist aber sicher schnell gegangen, sagt er, und gespürt hat er wahrscheinlich nichts.¹¹⁴

Bei Herrn Ottos Tod war niemand anwesend. Zwischen Leben und Tod klafft eine Lücke. Trotzdem wird soziale Interaktion nicht nur als Mangel vorgeführt. Ebenso wie Ed steht Oberarzt Pomp für ein hohes Maß an unkonventioneller Integrität.¹¹⁵ Seine Figur repräsentiert den Typus Arzt, der absorbiert ist von täglicher Routine, seine Sensibilität gegenüber Grenzsituationen jedoch nicht verloren hat. So kommentiert der Ich-Erzähler lapidar: „Dead in bed, hat Pomp gesagt, und dass Herrn Otto was Besseres gar nicht passieren hätte können.“¹¹⁶ Anscheinend unbeeinflusst davon bekommt Pomp schlechte Laune und denkt darüber nach, sich eine andere Stelle zu suchen.¹¹⁷ Poms ausdrucksstark gezeichnete Pragmatik lässt ihn zu einer realitätsnahen Figur werden. Über ihn vermittelt sich die Ambivalenz der Klinikroutine mit ihrem Mit- und Gegeneinander der Berufshierarchien.¹¹⁸ Trotzdem ist er ein Protagonist, der sehr genau hinschaut. Sein eigenwilliger, unangepasster und selbständiger Umgang mit seiner Umgebung kondensiert darin, wie seine Brille gezeichnet wird:

114 Ebd., 133.

115 Vgl. ebd. 155.

116 Ebd., 133.

117 Vgl. ebd., 136.

118 Vgl. ebd., 35.

Er setzt die Lesebrille ab. Er setzt sie nicht normal ab, sondern die Brille kann man am Steg bei der Nase einfach auseinandernehmen. Er nimmt mit je einer Hand eine Hälfte der Brille, steckt den Magneten am Steg wieder zusammen und verstaut die Brille in der Brusttasche.¹¹⁹

Pomp ist ebenso wie Edna eine Leitfigur für den jungen Arzt, die, wie auch die Krankenschwester, gerade dadurch sympathisch gezeichnet ist, weil sie menschliche Schwächen hat. Er verbindet ein hohes Maß an Pragmatik mit medizinischem Können und verliert dabei in der Regel nicht den Moment aus dem Blick, in dem er sich seinen Patient*innen und Kolleg*innen zuwenden muss beziehungsweise nutzt er seinen weiten Blick, um sie individuell zu begleiten. Wahrscheinlich überfordert mit den Krebsdiagnosen, denen er ausgesetzt ist, ist auch Benjamin kurzzeitig überzeugt, an einem malignen Melanom erkrankt zu sein. Pomp lässt ihm gelassen einen Ultraschall angedeihen, dabei fällt jedoch sein Blick auf Benjamins T-Shirt. Es stammt aus der Schulzeit, die er mit Ambros verbracht hat. Darauf ist ein rosa Wal abgebildet, der mit einem Zitat von Jeff Koons überschrieben ist, nämlich ‚Kunstgeschmack ist wirklich unwichtig‘. Pomp zeigt sich in diesem Zusammenhang, in dem er Benjamin in seinen Ängsten mithilfe seiner Professionalität stützt, als jemand, der auch etwas von Kunst versteht:

Weißt du, wer das gesagt hat?, fragt Pomp. Was, frage ich und er sagt, na, der Spruch auf deinem Shirt, der ist von Jeff Koons. Aha, sage ich und er, kennst du den nicht, das war der Ehemann von Cicciolina. Aha, sage ich, wer ist Cicciolina? Ein italienisches Busenmodel, sagt er, nicht so wichtig. Was sollen wir schallen?¹²⁰

Emblematisch liefert diese Szene, die sich auf Schrift und das Bild eines Tierkörpers bezieht, eine Allusion auf Oberflächlichkeit. Jeff Koons (*1955) steht paradigmatisch für die Kunst der Oberfläche.¹²¹ Erotisch-verlockende, vielleicht oberflächliche Körperlichkeit ohne Makel hat eine hohe Anziehungskraft. Sie fesselt den Blick stärker als das Vergängliche und Entschwindende. Auf Jean Baudrillard gestützt, konstatiert Claudia Benthien, dass der menschliche Körper in der Konsumgesellschaft das „schönste Konsumobjekt“¹²²

119 Ebd., 35-36.

120 Ebd., 34-35.

121 Lisa J. Adams: Die Bedeutung der Oberfläche für Jeff Koons' Objektkunst. In: *torial* (10. Oktober 2017). <https://www.torial.com/en/lisa-jasmin.adams/portfolio/256588> (23.01.2024).

122 Jean Baudrillard: *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden 2015, 189.

sei, die Vanitas in ihrer mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bedeutung als Eitelkeit und Scheinhaftigkeit ein Comeback erlebe.¹²³ Im Roman wird dieses ‚Nichts‘, das heißt Verlockung und Anziehungskraft, analog zu Poms Brillenform, zu einem ‚Steg‘ ausgebaut, der Oberflächlichkeiten dazu nutzt, den Blick zu weiten, um beispielsweise Beistand zu leisten, aber auch das Wesentliche zu fokussieren. Auf seiner letzten Fahrt ins Krankenhaus trägt der Erzähler wieder das entsprechende T-Shirt.¹²⁴ Oberflächlichkeit bildet aber auch den ‚Steg‘ in eine visionäre Welt, innerhalb derer ambivalente Wünsche ihre Berechtigung haben. So träumt der Ich-Erzähler nach der Begegnung mit einem attraktiven Kellner, dass sich dieser völlig unbelastet von Chemotherapeutika Raum nimmt:

Ich träume von Tonnen aus Metall. Die Tonnen sind weiß und tragen die Aufschrift: Methotrexat. [...] Sie sind am Boden befestigt, mit dicken Schrauben. [...] Zwei Tonnen stehen nahe beieinander, und ich versucht, dazwischen durchzusehen, aber ich kann nichts erkennen [...] Eine Gestalt tritt zwischen den Tonnen hervor. Sie kommt näher. Es ist der Kellner mit dem Löwentattoo.¹²⁵

Fazit

Bildung entsteht aus Bildern des Entschwindenden, deren Folie jeweils das Krankenhausgeschehen bildet. Eds Bild davon, was Sorgfalt und freundschaftliches Verantwortungsbewusstsein heißt, zeigt sich projiziert auf den Überwachungsmonitor. Ambros fotografiert und singt für einen Patienten, der scheinbar schon die Schwelle zwischen Leben und Tod überschritten hat. Blicke auf das Verschwindende können fokussiert und zerstreut sein. Sie nehmen Vanitas als den ‚rechten Moment‘, aber auch als Vergebliches ins Visier. Die Brille, die Pomp trägt, illustriert, dass der weitschweifige Blick zur besseren Fokussierung genutzt werden kann, der seinem Gegenüber gutes Wünschen entgegenbringt. Alle drei Eigenheiten betonen das Atout, das Beistand über den lediglich auf das medizinische Wissen bezogenen Blick hinaus leisten kann. Sie bedingen das Bild der Selbständigkeit, das der Erzähler im letzten Kapitel erreicht. Auf den Gegebenheiten des Obduktionsberichts basierend steht er seinem Freund bei der letzten Verabschiedung so bei, dass es auch für ihn zu einer Absage an Empathielosigkeit wird, die einer mangelnden

¹²³ Vgl. Claudia Benthien, Antje Schmidt, Christian Wobbeler: Vanitas und Gesellschaft. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin 2021, 1-28, 11-12.

¹²⁴ Vgl. Fuchs, *Bevor wir verschwinden*, 201.

¹²⁵ Ebd., 194.

selbständigen Durchdringung überlieferter Wissensbeständen geschuldet ist. Diese korrelieren zum Teil mit Fehlständen. Den jungen Männern mangelt es an spirituellen und elterlichen Instanzen. Im Klinikgeschehen sind Verweise auf nationalsozialistische Sprachbestände präsent, werden aber nicht thematisiert. Der Roman stellt eine literarische Projektion dar, die auf einem Bild des Klinikgeschehens fußt. Er gibt Beispiel davon, dass die ästhetische Begleitung des klinischen Alltags zu einer Wahrnehmungserweiterung führt, das heißt, die Leser*in in der Kunst des Beistandes angesichts des Vergänglichen bildet und dazu beiträgt, über Abwesendes nachzudenken.

Korrespondenzadresse:

Dr. Birgitt Reiß

Neuere Deutsche Literatur

Universität Stuttgart

E-Mail: daadbf.reiss@gmail.com