



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Tote Ich-Erzähler in der Literatur:  
„Posthume Erinnerungen des Brás Cubas“ von Joaquim Maria  
Machado de Assis und „The Penelopiad“ von Margaret Atwood

verfasst von | submitted by  
Ganna Huemer

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Wolfgang Müller-Funk

# Inhalt

Einführung.....	3
I. The Talking Dead: Tote Ich-Erzähler in der Literatur.....	8
1.1. Einleitung.....	8
1.2. Die Auseinandersetzung mit dem Tod.....	9
1.3. Der medizinische Fortschritt und die Todesverdrängung.....	10
1.4. Der Tod als diskursive Leerstelle.....	11
1.5. Der Tod als Metapher.....	14
1.6. Das Schreiben und der Tod.....	15
1.7. Die (Nicht-)Darstellbarkeit des Todes.....	19
1.8. Katabasis.....	19
1.9. Jenseits als heterotopischer Raum.....	25
1.10. Sterbe- und Jenseitserzählungen.....	26
1.11. Ich erzähle, also bin ich.....	31
1.11.1. Erzählsituationen und Erzählinstanzen.....	31
1.11.2. Fokalisierung.....	32
1.11.3. Unzuverlässige Erzähler.....	37
1.11.4. Homo-, Hetero- und Metadiegesen.....	40
1.11.5. Prolepse und Analepse.....	41
1.11.6. Metalepse.....	42
1.11.7. Unnatürliches Erzählen.....	42
1.11.8. Metafiktion.....	43
1.11.9. Der implizite Autor, der implizite Leser.....	44
1.11.10. Der Erwartungshorizont.....	45
1.12. Die infrage gestellte Frage.....	45
1.13. Unsterbliche Trickster.....	47
1.14. Zusammenfassung.....	49
II. „Tod-Leben-Tod“ in zwei Romanen.....	51
2.1. Joaquim Maria Machado de Assis: <i>Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlen Leben</i> (1880)	
2.1.1. Einleitung.....	52
2.1.2. Die (Selbst-)Darstellung des Ich-Erzählers in dem Text.....	54
2.1.3. Der implizite Leser des Textes.....	56
2.1.4. Die Funktionen der Erzähltechnik.....	62
2.1.5. Zusammenfassung.....	67
2.2. Margaret Atwood: <i>The Penelopiad</i> (2005)	
2.2.1. Einleitung.....	68
2.2.2. Die (Selbst-)Darstellung des Ich-Erzählers in dem Text.....	69
2.2.3. Der implizite Leser des Textes.....	73
2.2.4. Die Funktionen der Erzähltechnik.....	76
2.2.5. Zusammenfassung.....	79
III. Tote Ich-Erzähler im Vergleich: <i>Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlen Leben</i> (1880) von Joaquim Maria Machado de Assis und <i>The Penelopiad</i> (2005) von Margaret Atwood.....	80
Conclusio.....	83
Literaturverzeichnis.....	87
Anhang.....	97

## Einführung

2018 hörte man im Rahmen des 42. Ingeborg Bachmann Wettbewerbs insgesamt vierzehn Texte, von denen sich zwei auf unerwartete Weise ähnelten. Einer der Texte war Özlem Özgül Dündars „und ich brenne“:

[...] mit der kraft des feuers zerfalle ich immer mehr und ich bin ganz und gar pulverisiert und ich zerfalle in asche und zerstreue mich zerstreue mich in den wind der durch das haus weht und ich zerstreue mich und werde in die nacht gewirbelt und ich liege hauchdünn verteilt auf dem boden an den wänden hauchdünn und meine partikel schwirren in der luft und legen sich auf die gesichter der beobachtenden ganz fein wie seide liege ich auf ihren gesichtern ihren kleidern ihren händen und wenn sie ihre hände reiben dann reiben sie mich zwischen ihnen (Dündar 2018)

Aus dem anderen, „Schnittmuster“, las die Autorin Martina Clavadetscher:

Veräschert werde ich sowieso.  
Ich bin bereit. Mehr als das:  
Die Feuerbestattung kommt mir gerade recht.

Während sie den Ofen aufheizen,  
haben sie den Sarg aus dem Kühlraum und ins Abseits gelegt.  
Für die zweite Leichenschau öffnet der Arzt pro forma den Deckel,  
er wirft ein letztes Licht hinein und nicht den Fremdkörper ab,  
bevor er aufs Förderband geht.

Nur weg damit, das alte Menschenmäntelchen mag ich sowieso nicht mehr tragen,  
Ich hab's aufgebraucht — es hat lange genug gehalten.

[...]

Ich lasse die allerletzten Hüllen fallen,  
ich entledige mich des Materials, das ich war,  
bin keine Mädchen-Mutter-Frau mehr,  
bin endlich den Augen von außen  
weder Schmaus noch Weide,  
weder Blick noch Schein.  
Bin durch und durch ich,  
bin der heiße Dampf vor einer Bergkette  
und steige als Rächlein aus dem längsten Kamin.  
Doch wer glaubt, dass mein Vorkommen hier endet, hat sich geschnitten.  
Hört ihr? Ohne mich!  
Jetzt kommt meine Zeit (Clavadetscher 2018)

Die auffallende Ähnlichkeit dieser zwei Texte lag nicht so sehr an dem Feuer-Element, das sowohl Özlem Özgül Dündars als auch Martina Clavadetschers Ich-Erzählerinnen auslöscht, sondern eher daran, dass beide Ich-Erzählerinnen ihre Geschichte aus dem Jenseits fortsetzen, „befreit“ von ihrem Körper — dem Fremdkörper, der Hülle, dem Menschenmantel, „befreit“ von den Blicken der Beobachtenden, denen sie sich selbst durch Personalpronomen — sie/ihr versus ich — gegenüberstellten. Sie erzählen ihre Geschichte weiter. Als Asche. Als

Dampf. Als eine körperlose Stimme. Mehr noch, das „wahre“ Erzählen beginnt erst an jenem Punkt, wo das Leben der Erzählerin endet: „Jetzt kommt meine Zeit“ — postuliert Martina Clavadetschers Ich-Erzählerin gerade, als ihre Lebenszeit zu Ende kommt.

Bemerkenswert ist außerdem, wie experimentell und sogar radikal beide Wettbewerbstexte mit der Sprache umgehen — als hätte der Tod nicht nur die Figuren von ihren „Fremdkörpern“, sondern auch die Sprache der Figuren von jeglichen Sprachregeln befreit, als wäre nicht nur die Todeserfahrung, sondern auch die Todessprache „entfremdet“. Aus Interesse an eben diesem literarischen Phänomen wurde 2018 das Thema der vorliegenden Masterarbeit konzipiert — mit dem Ziel zu erforschen, welchen Einfluss tote Ich-Erzähler\_innen auf die Erzählstrategie, den Plot und die Rezeption der von ihnen erzählten Texten haben können.

In der Literatur finden sich zahlreiche Werke, in denen Erzähler\_innen aus dem Jenseits berichten — nicht bloß über ihre Existenz im Jenseits, sondern meist auch auf ihr Leben vor dem Nachleben zurückblickend. Auf der Plattform Goodreads etwa existiert eine Rubrik mit dem Titel „Dead Narrators“, die derzeit 39 entsprechende Titel auflistet — Tendenz steigend<sup>1</sup>. Eine weitere Sammlung von zwanzig Texten findet sich im Appendix der Dissertation von Alice Bennett *Narrative and the Afterlife in Modern Fiction* (Bennett 2008: 270–271), die Bennett in ihrer 2012 erschienen Monografie auf 32 Titeln ergänzt hat (beide Listen finden sich im Anhang der vorliegenden Masterarbeit). Für literarische Werke mit toten Erzähler\_innen hat sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits ein übergeordneter Begriff etabliert: Man spricht von Jenseitserzählungen (vgl. mit etwa *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Isabelle Stauffer 2018). Als Forschungsobjekte dieser Masterarbeit werden zwei Romane dienen: *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlten Leben* (1880) des brasilianischen Autors Joaquim Maria Machado de Assis und *The Penelopiad* (2005) der kanadischen Autorin Margaret Atwood.

Um dem Forschungsobjekt näher zu kommen, wird im ersten, theoretischen Teil dieser Masterarbeit zunächst erläutert, warum tote Ich-Erzähler\_innen einen Sonderfall narrativer (Un)zuverlässigkeit darstellen und inwiefern sie als Tricksterfiguren beschrieben werden können. Zudem wird eine begriffliche Differenzierung zwischen Sterbeerzählungen und Jenseitserzählungen vorgeschlagen, um terminologische Schärfe zu gewährleisten. Die im Rahmen der Arbeit herangezogenen Übersichten zu Jenseitserzählungen — insbesondere die

---

<sup>1</sup> Link: [https://www.goodreads.com/list/show/14674.Dead\\_Narrators](https://www.goodreads.com/list/show/14674.Dead_Narrators) [Zugriff am 29. Juli 2025].

Listen von Alice Bennett sowie einschlägige Internetquellen — werden im theoretischen Teil kritisch diskutiert und durch eigene Recherchen ergänzt, unter anderem durch Beispiele aus der ukrainischen Literatur. Eine zusammenfassende Übersicht von Jenseitserzählungen wird im Anhang der Arbeit präsentiert. Im zweiten, dem analytischen Teil dieser Arbeit, werden zwei Romane untersucht, deren Ich-Erzähler\_innen aus einer jenseitigen Perspektive berichten: *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlten Leben* von Joaquim Maria Machado de Assis sowie *The Penelopiad* von Margaret Atwood. Laut Alice Bennett gilt der Roman von Machado de Assis als das früheste Beispiel einer fiktiven Autobiografie, in der tote Ich-Erzähler\_innen auftreten (Bennett 2008: 31), während Margaret Atwoods *The Penelopiad* zu den aktuellen Vertretern dieser Erzählform zählt.

Trotz ihrer Entstehung in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten bieten beide Texte eine vergleichbare narratologische Struktur. Ausschlaggebend für den literaturtheoretischen Vergleich sind insbesondere die Wahl der Erzählinstanz, die jeweilige Fokalisierung sowie die Erzählstruktur, die sich in beiden Fällen als zyklisch beschreiben lässt. In Anlehnung an den russischen Folklore-Forscher Vladimir Propps „Home-Away-Home“-Modell lässt sich diese Struktur als „Tod-Leben-Tod“ bezeichnen.

Der Vergleich dieser Romane stützt sich auf — und reflektiert über — zentrale Begriffe der strukturalistischen und poststrukturalistischen Narratologie sowie der Rezeptionsästhetik, darunter Erzählstruktur, Erzählinstanz, Zeitgestaltung und Fokalisierung; Leerstelle, implizite Autor\_innen und implizite Leser\_innen, Leseerwartungen und Rezeptionshorizont. Methodisch basiert die Analyse auf einem close reading der Primärtexte und deren hermeneutischer Deutung, wobei die narrativen Verfahren in ihrer textinternen Funktion ebenso berücksichtigt werden wie ihre interpretativen Potenziale im Leseprozess.

Darüber hinaus werden beide Romane in ihre jeweiligen literaturgeschichtlichen und gesellschaftspolitischen Kontexte eingebettet — einerseits in die Anfänge der literarischen Moderne im Brasilien des 19. Jahrhunderts, mit Machado de Assis als einem ihrer frühen Vertreter, andererseits in die postmoderne Re-Lektüre antiker Stoffe im 21. Jahrhundert. Diese Kontextualisierung wird durch den Rückgriff auf weitere Werke der beiden Autor\_innen vertieft, um stilistische, thematische und poetologische Konstanten wie auch Unterschiede innerhalb ihres Gesamtwerks herauszuarbeiten.

Hierfür braucht es einen Blick auf die aktuelle Forschungslage. Das Phänomen der Jenseitserzählungen und insbesondere der toten Ich-Erzähler\_innen ist bislang in der

narratologischen Forschung nur am Rande behandelt worden. Zwar existieren zahlreiche theoretische Arbeiten zur Erzählperspektive, Fokalisierung und (Un)zuverlässigkeit (u. a. Booth 1961; Genette 1988; Bal 1997; Nünning 1999; Fludernik 1996; Genette 2010; Currie 2011; Nünning 2015), doch die Figur des posthumen Erzählers stellt diese etablierten Kategorien vor besondere Herausforderungen.

Eine gezielte Untersuchung solcher Erzählformen findet sich erst in der Dissertation von Alice Bennett (*Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*, 2008), die man als eine bisher umfassendste Studie zur literarischen Darstellung des Jenseits bezeichnen könnte. Bennett versteht „afterlife narratives“ als Texte, die aus einer postmortalen Perspektive erzählt werden, und interpretiert sie als literarische Reflexion über Erinnerung, Tod und Erzählbarkeit selbst. Die Autor\_innen des Bandes *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur* (2018) untersuchen die Wiederkehr des Jenseitsmotivs in der deutschsprachigen Literatur seit der Jahrtausendwende im Kontext einer „postsäkularen“ Gegenwart. Michael Braun in seinem Artikel „Jenseits der Literatur?“ (2019) wiederum richtet den Fokus auf das Verhältnis von Tod, Stimme und literarischer Autoreflexivität in aktuellen Romanen. Diana Fuss beschäftigt sich mit dem Genre des „corpse poem“ — einem Gedicht oder Poem, in dem das lyrische Ich seinen eigenen Tod dichtet (Fuss 2003).

Neben diesen zentralen Studien existieren Beiträge zu einzelnen Texten oder Autor\_innen, die das Motiv des posthumen Erzählens berühren — etwa im Zusammenhang mit Metafiktion, Unzuverlässigkeit oder Gedächtnispoetik. Eine systematische narratologische Typologie der toten Ich-Erzähler\_innen liegt bislang jedoch nicht vor.

Mit Fokus auf tote Ich-Erzähler\_innen untersucht die vorliegende Masterarbeit eine Erzählinstanz, die in klassischen narratologischen Modellen bisher kaum gesondert systematisch berücksichtigt wurde und in der postklassischen Narratologie erst in den letzten Jahrzehnten thematisiert wird. Damit trägt die Arbeit zur Schärfung und Differenzierung zentraler erzähltheoretischer Kategorien bei.

Indem die vorliegende Masterarbeit zwei Romane aus unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten vergleicht, formuliert und erarbeitet sie grundlegende Prinzipien von Jenseitserzählungen heraus, die über ihre jeweiligen historisch-kulturellen Rahmen hinaus bestehen, und verweist auf eine transkulturelle Migration dieser Erzählstrategie und auf ihre zunehmende Bedeutung für die Metafiktion des 21. Jahrhunderts.

Zu diesem Zwecke werden unter Rückgriff auf aktuelle narratologische und rezeptionsästhetische Theorien drei zentrale Grundthesen aufgestellt:

1. Das Katabasis-Motiv ist seit der Antike ein festes Element literarischer Tradition. In modernen und postmodernen Werken wird es jedoch in unerwartete Genres integriert und mit neuen ästhetischen sowie kulturellen Funktionen aufgeladen.
2. Tote Ich-Erzähler\_innen stellen einen Sonderfall innerhalb der etablierten Erzähltheorie dar und lassen sich mit den bestehenden narratologischen Kategorien nur unzureichend erfassen.
3. Diese Erzählinstanz fordert nicht nur die Erzähltheorie heraus, sondern spielt zugleich mit den Erwartungen und Interpretationsstrategien der Lesenden.

Diese Thesen werden anhand von zwei Romanen dargelegt: *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlten Leben* (1880) des brasilianischen Autors Joaquim Maria Machado de Assis sowie *The Penelopiad* (2005) der kanadischen Autorin Margaret Atwood. Vorerst wird jedoch der Begriff „Jenseitserzählungen“ und die zusammenhängenden Begriffe erläutert.

## I. The Talking Dead: Tote Ich-Erzähler in der Literatur

### 1.1. Einleitung

Warum spricht die Literatur über den Tod? Welche Gemeinsamkeiten bestehen zwischen diesen beiden? Und lässt sich der Tod überhaupt literarisch darstellen? Auf diese und verwandte Fragen wird im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit eingegangen.

Dabei bezieht sich diese Arbeit auf mehrere Theorien, die diese Fragen auf eine oder andere Weise zu beantworten versucht haben: Die weithin bekannte *Geschichte des Todes* von Philippe Ariès, der eine historische Perspektive auf die Auseinandersetzung der Menschheit mit dem Tod anbietet, sowie die Studien über die Jenseitsvorstellungen verschiedener Kulturen und Religionen (Uwe Hermann, Bernhard Lang, Günter Altner, Michael von Brück, Bertram Stubenrauch, Marianne Mischke, Wolfgang Beinert u.a.); die Kulturtheorie Sigmund Freuds, der sich mit der Verdrängung des Todes in verschiedenen Kulturen beschäftigt hat; mehrere Studien zu Todesmetaphorik und Todesdarstellung in der Literatur (Thomas Macho, Christian L. Hart Nibbrig, Dana Pfeiferová, Alexandra Söller, Zoran Milutinović, Johannes Mathes, Frank Kelleter, Hans Helmut Jansen u.a.). Ebenso werden jene Gedanken zu der Beziehung zwischen dem Schreiben und dem Tod berücksichtigt, die bei Roland Barthes, Michel Foucault, Walter Benjamin, Maurice Blanchot und Jacques Derrida bereits thematisiert wurden.

An Texten mit toten Ich-Erzähler\_innen mangelt es nicht, sodass das erste Kapitel keinen Anspruch darauf erhebt, eine vollständige Liste solcher Werke zu liefern. An mehreren literarischen Beispielen wird gezeigt, dass das Interesse an diesen „Toten“ bereits seit der Antike in der Literatur präsent ist und im 21. Jahrhundert weiterhin aktuell und „lebendig“ bleibt. Darüber hinaus unternimmt das Kapitel den Versuch, Jenseitserzählungen systematisch zu klassifizieren und eine Unterscheidung zwischen den Jenseits- und den Sterbeerzählungen vorzuschlagen.

Außerdem werden in diesem Kapitel zentrale Begriffe der klassischen und postklassischen Narratologie erläutert, die für den literaturtheoretischen Vergleich der Ich-Erzähler\_innen in den Romanen von Joaquim Maria Machado de Assis und Margaret Atwood relevant sind. Dazu zählen etwa die Erzählinstanz (Frank K. Stanzel), die Fokalisierung (Gérard Genette, Mieke Bal) und der unzuverlässige Erzähler (Wayne Booth, Ansgar Nünning, Greta Olson, Monika Fludernik). Ergänzend werden auch Rezeptionsästhetische Konzepte wie die Leerstelle (Wolfgang Iser, Danielle Reif) und der Erwartungshorizont (Hans Robert Jauss) vorgestellt, die sowohl für die Deutung des Todes als diskursive Leerstelle als auch für die

Analyse der Funktionen und Wirkungen der Erzähltechniken in beiden Romanen herangezogen werden. Aus dieser Perspektive wird auf das Problem in der theoretischen Zuordnung der toten Ich-Erzähler\_innen eingegangen.

## 1.2. Die Auseinandersetzung mit dem Tod

Der Tod ist, so Wolfgang Beinert, eine erschütternde und zugleich unerschütterliche Tatsache (vgl. mit Beinert 2000: 7), und deshalb ist der Mensch schon immer veranlasst, geradezu gezwungen, sich damit auseinanderzusetzen. „Indem der Mensch ein Bewußtsein seiner Sterblichkeit entwickeln konnte, wurde der Tod zum Problem, da er die Naturabhängigkeit des Menschen aufzeigt und damit Angst auflöst. Deshalb wurde der Tod nicht seiner Unabhängigkeit überlassen“ (Mischke 1996: 1).

Wenn die Tragödie aus dem Geist der Musik geboren wurde, wie Friedrich Nietzsche bekanntlich behauptete, so ließe sich sagen, dass Religionen aus dem Geist des Todes hervorgegangen sind. Denn jede Religion thematisiert den Tod, und fast jede geht von einer wie auch immer gearteten Fortexistenz nach dem Tod aus — eine Vielfalt von Vorstellungen, die Wolfgang Beinerts Tabelle der alten nicht-christlichen Religionen prägnant zusammenfasst (Beinert 2000: 38):

	<i>Altägypten</i>	<i>Altgriechenland</i>	<i>Islam</i>	<i>Buddhismus</i>	<i>Hinduismus</i>
<i>Theologische Bedeutung des Todes</i>	Seins-erweiterung, Existenz-steigerung	Befreiung der Seele zur Unsterblichkeit	Ende der Prüfungen der Seele	Ansatz zur Befreiung von den Begierden	Bedingung des Lebens als Beginn einer neuen Phase des Geburtenkreislaufs
<i>Leben nach dem Tod</i>	Tote leben in ihrer leiblichen Gestalt weiter	nur Seele	Seele	Reinkarnation	Reinkarnation
<i>Vergeltung</i>	Totengericht	Totengericht	Gericht am Jüngsten Tag	= Reinkarnation	Gericht des Gottes Yama
<i>Strafe</i>	nach Taten	Tartarus	Hölle	Reinkarnations-Kette	ewige Verdammnis
<i>Vollendung</i>	nach Taten	Insel der Seligen	Paradies für Leib und Seele	Nichtmehr-geborenwerden (Nirvana)	Himmel für die Seele

Die Jenseitsvorstellungen einiger Religionen

Wie man der Tabelle entnehmen kann, glaubte man auch in der Antike an ein Totenreich (Tartarus, Hades), das sich tief im Erdinneren befand und für die Lebenden unzugänglich war.

Die einzige Kommunikation zwischen den Lebenden und den Toten erfolgte durch die von den Lebenden dargebrachten Speisen und vor allem die ihnen zugedachten Wasser- und Blutspenden, die den Durst der Toten löschten und so deren Existenz im Reich der Finsternis wenigstens zweitweise erträglich machten (vgl. mit Lang 2003: 13). Folglich stellten alle alten Kulturen der finsternen Unterwelt einen lichtvollen, „für privilegierte Tote“ bestimmten Ort gegenüber (Lang 2003: 13). Auf die prägnante Wortverbindung „privilegierte Tote“ werde ich später und in anderem Kontext noch zurückgreifen.

Die Gegenüberstellung von Diesseits und Jenseits war in der Antike aber noch nicht so streng, erst das Christentum der Spätantike entwickelte den Glauben an die Hölle und das Paradies — ein „außerirdisches Jenseits“ (Lang 2019: 11).

### 1.3. Der medizinische Fortschritt und die Todesverdrängung

Während der Tod als spirituelles Ereignis, als Loslösung der Person von ihrer Körperlichkeit einen wichtigen Aspekt seiner kulturellen Behandlung darstellt, so ist seine weltliche, biologische Seite sowie die Konsequenzen ihrer steigenden Dominanz in der persönlichen und gesellschaftlichen Wahrnehmung des Sterbens ebenso bedeutsam für seine literarische Verarbeitung. Lange Zeit war der Glaube in Bezug auf den Tod nahezu identisch mit dem Wissen darum, so Christoph Daxelmüller, doch mit der Zeit veränderte sich das. Die Leichenöffnung, grundsätzlich verboten, dennoch in Pestzeiten gelegentlich praktiziert, um die Ursachen der Epidemie zu erklären, geriet seit dem 16. Jahrhundert zu einer der Schlüsselwissenschaften (vgl. mit Daxelmüller 1996: 12). Mit der Aufklärung schwankte das menschliche Verhalten zum Tod von der Integration zum Ausschluss des Todes: Die Ratio gewann immer mehr an Gewicht (vgl. mit Mischke 1996: 3). Ein großer mentaler Wandel fand im 20. Jahrhundert mit dem Fortschritt im Bereich der Medizin statt. Früher war der Tod ein vertrauter Begleiter und Bestandteil des Lebens, er wurde ritualisiert und sakralisiert, manchmal romantisiert, aber auf jeden Fall war er im kulturellen Diskurs präsent. Heute werden die meisten Menschen im Krankenhaus geboren und das Krankenhaus dient ihnen auch als Sterbeort (vgl. mit Ariès 2005: 748).

Das Sterben ist kein „Schicksalsschlag“ mehr, es ist zu einer Lebensphase geworden (Zirden 2007: 169). Das Sterben wird „hospitalisiert“, der Sterbende — sich selbst entfremdet (vgl. mit Söllner 2001: 15); der Tod — nichtbeachtet und ausgeklammert (vgl. mit Söllner 2001: 53), effektiv eliminiert, Sigmund Freud würde sagen: verdrängt. „Tod und Trauer“, so Dana Pfeiferová, „werden heute ähnlich prude behandelt wie im vorigen Jahrhundert die

Sexualtriebe.“ (Pfeiferová 2007: 25). Man hat keine direkte Erfahrung mehr mit dem Tod anderer und verdrängt das Wissen über den eigenen Tod.

Heißt das, dass der Tod auch aus der Kultur komplett verdrängt wurde? Paradoxe Weise hat der Tod heute sogar noch mehr Konjunktur, erweckt „die nahezu grenzenlose, visuelle, voyeristische Neugierde“, so Christoph Daxelmüller, allerdings nicht der reale Tod, sondern der fiktive, der aus der sicheren Distanz erlebte: „Fernsehen und populäre Lesestoffe leben vom Sterben, Töten und Morden in der Bandbreite von Kriminalroman und Kriminalfilm, Ehetragödien, dem klassischen Western und Kriegs- und Actionfilmen bis hin zu den Produkten der Horrorindustrie, den Kettensägenmassakern und Einspeisungen tatsächlicher Ermordungen und Leichenzerstückelungen ins weltweite Internet. Die Zahl der täglich im Fernsehen fiktiv und — in den Nachrichten über Kriege und Katastrophen — real gestorbenen und getöteten Menschen zwischen Frühstücksprogramm und Mitternacht ist enorm, die Selbstzensur und die ‚Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften‘ um ihre Arbeit nicht zu beneiden“ (Daxelmüller 1996: 10).

In der gegenwärtigen Debatte, nach den deutlichen Fortschritten in der Medizintechnik, der Transplantationsmedizin und Euthanasie, sind Sterben und Tod diesseitige Themen geworden, über die die Kirchen keine Monopolstellung mehr haben, meint Michael Brück (vgl. mit Brück 2007: 215). Die abendländische Gesellschaft wird immer weiter säkularisiert, demzufolge gelten auch „feste“ religiöse Andeutungen des Todes nicht mehr für alle. Genauso wie es nach der „Moderne“ eine „Postmoderne“ gegeben hat, meint Yvonne Nilges, dass unsere Gesellschaft nach der Jahrhundertwende und dem *Spatial Turn* „postsäkular“ geworden ist (Nilges 2018: 211). Doch für Günter Altner ist es ein positives Zeichen der Krise, dass die Menschheit einen neuen Anlass für ein neues Nachdenken über Leben und Tod hat (Altner 1981: 8). Jenseitserzählungen sind dabei durch ihre transformativen und grenzauflösenden Elemente am besten für dieses Nachdenken geeignet (vgl. mit Stauffer 2018: 11). Alice Bennett geht in ihrer Dissertation so weit zu behaupten: „After the afterlife has stopped being an item of faith for many, the logic, architecture, and, most of all, the narrative strategies associated with various aspects of life after death have been retained and repurposed by narrative fictions“ (Bennett 2008: 2).

#### 1.4. Der Tod als diskursive Leerstelle

Dahingegen spricht einer der Gründer der Rezeptionsästhetischen Theorie Wolfgang Iser über „Unbestimmtheitsstellen“, oder „Leerstellen“, als Basis einer Textstruktur, in der der

Leser immer schon mitgedacht ist, und der Leser wird von ihnen stimuliert, eine aktive Rolle zu übernehmen — eine Rolle, die Iser projektive Besetzung des Ausgesparten nennt. Sein Vorgänger Roman Ingarden nannte diesen Prozess „Konkretisierung“. Der Leser nimmt an der Sinnkonstruktion des Textes teil und stellt sich das Nicht-Gesagte als Gemeintes vor (Iser 1972: 59). Er ist nicht nur der implizite Leser des Textes: Er wird zum zweiten expliziten Autor des gelesenen Textes durch dessen „Appellstruktur“, zwischen dem Leser und dem Text beginnt ein Prozess einer dynamischen Wechselwirkung. Der Leser liest seine biografische Erfahrung und seine Fantasie in den Text „hinein“. Dabei kann das, wie der Lesende das Verschwiegene mit seiner „Sprache“ füllt, sehr individuell sein. Danielle Reif nennt es „Kreativität der Rezeption“ und sieht darin auch zugleich den von Barthes postulierten Tod des Autors: „Der Autor ist nicht mehr oberster Exeget seines Werks, d.h. die Instanz des Autors verfügt nicht mehr über den Text“ (Reif 2005: 52). Es gibt keine vom Autor vorgeschriebene Leseart.

Dabei stellt sich Danielle Reif den Text wie ein unvollständiges Puzzle vor. Die Lücken, die Leerstellen, die Diskontinuität, das Verschwiegene, das Nicht-Gesagte, the presence of the absence, das Ausgesparte, Auslassungen, blancs, welche Nomenklatur man auch immer bevorzugen mag, haben eine gewisse Isotopie, so Reif, und manifestieren sich auf den verschiedenen Ebenen des Textes (vgl. mit Reif 2005: 8). Reif formuliert es sehr prägnant und aphoristisch: „Der Text ist immer ein Prätext, eine Vorstufe zum eigentlichen fertigen Text“ (Reif 2005: 78). Die Bedeutung des Textes existiert nicht vor seiner Lektüre, sie wird in der Auseinandersetzung mit dem Text geschaffen: „Das bisher Erzählte diene lediglich als background, als Hinführung zum eigentlichen Sujet“ (Reif 2005: 92). Der Text ist nicht nur das, was materiell oder explizit da ist, sondern auch das und vielleicht vor allem das, was er verbirgt. Die Leerstelle ist ex negativo im Text präsent. Reif betont: „Die Pole, zwischen denen diese Literatur oszilliert, sind allgemein: Schweigen vs. Schrei(b)en/Verbalisieren, Vergessen vs. Erinnern, Realität vs. Fiktion, individuelles vs. Kollektives Erlebnis, Unmöglichkeit der Kommunizierbarkeit vs. Notwendigkeit resp. Pflicht der Erinnerung“, so Danielle Reif (Reif 2005: 19). Doch in keinem Textgenre seien diese Pole so auffällig wie in dem Genre der Autobiografie, meint Reif, denn die Autobiografie, oder das Lebensschreiben, ist ein Versuch, die Biografie zu rekonstruieren, und im Wege einer solchen Lebensrekonstruktion stehen die natürlichen Gedächtnislücken sowie (unbewussten) psychischen Prozessen wie Verschiebung, Überlagerung, Verdrängung, die die Erinnerung wesentlich beeinträchtigen und verfälschen (vgl. mit Reif 2005: 45). Reif vergleicht den Text der Autobiografie mit dem Grab: Er ist einerseits eine Rekonstruktion des Verlorenen und der Wiederaufbau des Vergangenen,

andererseits bedeutet er Trauerarbeit und Abschied. Er wird zur Hommage und zum Denkmal an die Toten — zu einem Memorial (vgl. mit Reif 2005: 168). Das autobiografische Schreiben ist ein Schreiben aus Abwesenheit, Schreiben als Versuch, die Leere zu füllen, Schreiben, das die Leere ersetzt, die ein Mensch zu hinterlassen versucht, Schreiben als Spur, die ein Toter für die Lebenden und noch nicht Geborenen hinterlässt.

Man kann basierend auf Reifs Werk *Die Ästhetik der Leerstelle* Parallelen zwischen der rezeptionsästhetischen Definition der Leerstelle und dem Tod feststellen. Ist das Leben ein Text, so ist der Tod die Leerstelle des Lebenstextes, die jeder Lesende — jeder Lebende — zu füllen versucht. Der Tod ist ex negativo im Leben präsent, er erinnert uns an seine Existenz durch die Lücken, die er nach dem Verlust der anderen hinterlässt. „So geht der Tod wie ein übergroßes Fragezeichen durch die Welt“ (Stubenrauch 2007: 11). Diese Leerstelle, oder Lücke, oder „presence of absence“, manifestiert sich jedes Mal, wenn man den Tod des anderen „rezipieren“ möchte. Wolfgang Beinert schlägt vor:

Stellen wir uns ein paar Minuten lang vor aus allen Wörterbüchern würde der Begriff „Tod“ und seine Entsprechungen in anderen Sprachen getilgt und mit dem Streichen des Begriffes würde uns unmöglich gemacht, das weiter wahrzunehmen, was mit der davon gemeinten Wirklichkeit in irgendeiner Weise zusammenhängt. Es gäbe für uns keine Angst mehr, keinen Schmerz, keine Krankheit, keine Friedhöfe, kein Vermissen der Verstorbenen, keinen Abschied, keine fallenden Blätter, keinen Sonnenuntergang, keine Erwartung, keine Vorfremde, keine Nahrungsaufnahme, keine Jugend, keine Lebenschancen — kurzum: kein Leben mehr, und war nicht nur in seinen dunklen, sondern auch in seinen lichten Seiten nicht (Beinert 2000: 12).

Laut dem Spruch der mittelalterlichen Mönche ist der Tod allgegenwärtig: „Media in vita in morte sumus — Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfassen“ (Beinert 2000: 11).

Keine reale Erfahrung kann die Wissenslücke füllen, die der Tod repräsentiert. Beinert meint dazu: „Wir haben auch keine Erfahrungswerte anderer Menschen wie in den restlichen Lebensbereichen. Auch wenn jemand nie nach Australien gelangt, so mag er sich aus Büchern, Filmen, Erzählungen ein Bild machen, was sein Manko weitgehend ausgleicht. Noch nie aber hat ein Mensch Todeserfahrungen weitergegeben“ (Beinert 2000: 15). Bevor die Zeit kommt, lässt sich der Tod also nicht als Realität erleben. Dabei ergänzt man sein lückenhaftes Wissen mit Todesvorstellungen beziehungsweise mit Narrativen und Metanarrativen über den eigenen Tod und den Tod der anderen.

Dieser Gedanke lässt sich mit Martin Heideggers berühmten Ausdruck unterstützen: „Das eigentliche Sein zum Tode, das heißt die Endlichkeit der Zeitlichkeit, ist der verborgene Grund der Geschichtlichkeit des Daseins“ (Heidegger 1993: 386). Ist der Tod nicht als Realität

begreifbar, dann eben als Literatur. „Das Wesensverhältnis zwischen Tod und Sprache blitzt auf, ist aber noch ungedacht“, meint Martin Heidegger in seinem Werk *Unterwegs zur Sprache* (Heidegger 1959: 215). Der Tod ist eine Leerstelle der realen menschlichen Erfahrung, die man mit den fiktiven literarischen Erfahrungen auszufüllen versucht. In dieser Hinsicht ist er auch ein Spielraum der grenzenlosen schriftstellerischen Fantasie, wo er zur Metapher wird.

### 1.5. Der Tod als Metapher

Thomas Macho behauptet in seiner umfangreichen Studie *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, auf Hans Blumenbergs Definition der absoluten Metapher zurückgreifend, dass der Tod die „absolute Metapher“ sei. Der Tod verschließt sich der menschlichen Erfahrung. Daher ist er ein ewiger Fremder dem Leben gegenüber. Er spricht eine andere Sprache, die sich nicht übersetzen lässt. „Wer seinen Tod erfahren hat, kann überhaupt nicht sprechen: wir wissen also nicht, ob sich der Tod erfahren läßt“ (Macho 1990: 26). Doch durch den analogischen Charakter der Erkenntnis, die die Sprachmetaphorik anbietet, kann man dem Tod am nächsten kommen, den Tod mit den uns zugänglichen Grenzerfahrungen „umschreiben“ und dadurch rational meistern. „Metaphorische Erinnerungen an Grenzerfahrungen erfüllen den leeren Todesbegriff“ (Macho 1990: 229). Diese Grenzerfahrungen klassifiziert er wie folgt: Grenzerfahrungen aus dem anthropologischen Bereich: Geburt, Schlaf, Traum, Geschlecht, Rasse, Alter; Verschiedene Erfahrungen der Einsamkeit: Schmerz, Krankheit, Todesschrecken, Todesnähe, Wahnsinn, Psychose, Rausch, Ekstase, unio mystica; Grenzerfahrungen im Kontext der sozialen Organisation: Initiation, Wiedergeburt, Erotik, Liebe, Trennung, Trauer, Reise, Sport, Magie, Theater (vgl. mit Macho 1990: 174).

Berühmte philosophische Theorien über den Tod teilt Macho nach der Rolle des Wissens und des Willens in vier Kategorien ein:

1. Komplexion von Wissen und Wollen des Todes: Heideggers *Sein zum Tode*.
2. Komplexion von Nichtwissen und Nichtwollen des Todes: Schopenhauers *Wille zum Leben*.
3. Komplexion von Nichtwissen und Wollen des Todes: Freuds *Todestrieb*.
4. Komplexion von Wissen und Nichtwollen des Todes: Ebelings (oder Marcuses) *Sein gegen den Tod* (Macho 1990: 131).

„Worüber sprechen wir“, fragt folglich Thomas Macho, „wenn wir vom Tod sprechen?“ (Macho 1990: 138). Und antwortet, dass wir es nicht wissen.

Das sprachliche Zeichen „Tod“ verbirgt das Bezeichnete. Die Frage verbirgt das Erfragte und offenbart keinerlei Referenz, sondern nur unsere Ohnmacht, den Tod in der Sprache heimisch zu machen. Der Tod verharrt indes als das Unheimliche, ohne sprachlichen Sinn; und seine Erhebung zur transzendentalen Voraussetzung aller Bedeutung und jeglichen Verstehens gelingt bloß so lange, als wir uns selbst an die Stelle des Todes platzieren können. Der Tod ist die Grenze des Sinns und der Bedeutung; er ist eine *Metapher*, und er wird mit *Metaphern* aufgefüllt. Aber noch als Metapher erinnert er an die vergessene *Erfahrung*; und darüber hinaus an manch andere Erfahrungen, die sich der Logifizierung widersetzen: als Chiffre für *Grenzerfahrungen* (Macho 1990: 196; Hervorhebung im Original). Daher ist jede Thanatologie eine Wissenschaft ohne Objekt und ein Sprachspiel, resümiert der Kultur- und Literaturforscher (Macho 1990: 153). Und jeder Text, sei es ein Bericht nach dem klinischen Tod oder eine Fiktion, ist unsere Art, den Bereich des Todes zu beleuchten, sterben zu lernen, auch wenn es a priori unmöglich ist. Mit anderen Worten ist es ein Versuch der Metaphysik, der laut Immanuel Kant immer misslingen wird: „Das *Ich denke*, muß alle meine Vorstellungen begleiten *können*“ (zit. nach Macho 1990: 31). Der Tod bestimmt die Grenze, ohne dass die Bestimmung irgendetwas inhaltlich über das, was jenseits der Grenze liegt, aussagt (vgl. mit Nibbrig 1995: 13). Der Versuch, das tödliche Ende doch darzustellen, ist, so Christian L. Hart Nibbrig, der Versuch, es zu überleben und zu transzendieren (vgl. mit Nibbrig 1995: 12). Über Tod zu reden hält er für „die größte, über-menschliche Übertragungsleistung“ (Nibbrig 1995: 18). Deshalb ist ihre sprachliche Darstellung eine Herausforderung.

## 1.6. Das Schreiben und der Tod

Die Gedanken an das Schreiben liegen den Gedanken an den Tod erstaunlich nahe, auch in der Literaturtheorie kommt der Tod bemerkenswert oft vor. Die Motivation des Schriftstellers bzw. der Schriftstellerin zum Schreiben — so Harold Bloom (Bloom 1997: xviii), dessen Ideen stark vom Einfluss der Freudschen Psychoanalyse geprägt waren — ist es, sich die Unsterblichkeit im Kanon durch den symbolischen Mord des literarischen „Vaters“ zu garantieren, vor dem der Schriftsteller eine „Einflussangst“ hat. Der Effekt des Werkes liegt aber darin, dass der tote Vater aus dem Werk seines Nachkommen spricht:

In ways that need not be doctrinal, strong poems are always omens of resurrection. The dead may or may not return, but their voice comes alive, paradoxically never by mere imitation, but in the agonistic misprision performed upon powerful forerunners by only the most gifted of their successors (Bloom 1997: xxiv).

Dahingehende Thesen existierten natürlich bereits früher. Schon in den 1960er Jahren hat der französische Poststrukturalismus von der Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod

gesprachen. Die Diskussion beginnt mit Roland Barthes (Barthes 2000: 193) bahnbrechender Aussage 1968, die Geburt des Lesers sei mit dem Tod des Autors zu bezahlen. Die These aufgreifend äußert sich 1969 Michel Foucault in seinem Vortrag für die Französische Gesellschaft für Philosophie *Was ist ein Autor?*:

Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen. Denken Sie an Flaubert, Proust, Kafka. Aber da ist noch etwas anderes: die Beziehung des Schreibens zum Tod äußert sich auch in der Verwischung der individuellen Züge des schreibenden Subjekts. Mit Hilfe aller Hindernisse, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem errichtet, was es schreibt, lenkt es alle Zeichen von seiner eigenen Individualität ab; das Kennzeichnen des Schriftstellers ist nur noch die Einmaligkeit seiner Abwesenheit; er muss die Rolle des Toten im Schreib-Spiel übernehmen (Foucault 2000: 220).

Auch laut Walter Benjamin nimmt das Sterben der Romanfigur dem Leser beziehungsweise der Leserin Angst vor dem eigenen Tod weg:

Nicht darum ist der Roman bedeutend, weil er, etwas lehrreich, ein fremdes Schicksal uns darstellt, sondern weil dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen (Benjamin 1991: 456-457).

Hierbei verweist Benjamin darauf, dass sich der „Sinn“ vom Leben einer Romanfigur erst nach ihrem Tod erschließt. Roland Barthes entfaltet in *Am Nullpunkt der Literatur* einen ähnlichen Gedanken: „Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit“ (Barthes 1959: 40).

Der Prozess der Metaphorisierung ist also zweiseitig: Nicht nur wird der Tod von den Lebendigen zur absoluten Metapher gemacht und literarisiert, auch dem Leben wird seine metaphorische Bedeutung vom Tod verliehen. Nichtsdestotrotz ist der Tod eine besondere Metapher. In seiner Dissertation *On the beneficence of censorship : Aesopian language in modern Russian literature* stellt Lev Loseff die These auf, dass die Literatur im Zeitalter ihrer Zensur andere Wege suchen muss, um sich auszudrücken, eine andere Sprache finden muss, die das Gemeinte verschlüsselt, nämlich die äsopische Sprache (Loseff 1984: ix). Die Wahrheit des Todes wird auch zensiert und scheint hinter den Metaphern versteckt zu sein. Aber in seinem Fall bewegt man sich nicht von der unverschlüsselten Wahrheit zur zensierten Sprache. Im Gegenteil, man verfügt über Metaphern, die man entschlüsseln möchte, um die Wahrheit zu wissen, was sich ein wenig einer psychoanalytischen Lektüre des Verdachts ähnelt, die das Verdrängte zu entziffern versucht.

Jedes Graphem, so Jacques Derrida in seiner poststrukturalistischen *Grammatologie*, sei „seinem Wesen nach testamentarisch“ (Derrida 2016: 120). Man denke an Leopold Bloom, der die Zeitungskolumne mit den Todesanzeigen liest und die Namen der Verstorbenen als „inked characters“ wahrnimmt, als tote Buchstaben auf dem brüchigen Papier. Am Beispiel der Stelle aus dem „Prozeß“ Franz Kafkas, an der Joseph K. zusieht, wie man seine Grabinschrift schreibt, zeigt Christian L. Hart Nibbrig, wie die Sprache selbst „tödlich“ für das Ich sein kann:

Am schnellsten verweist das Personalpronomen. Er ist auf dem Heimweg zusammengebrochen — noch geht's. Jetzt liegt „er“, aufgebahrt unter Blumen, zu Haus — schon geht's nicht mehr. Dann fällt der Name vom Fleisch: Hier ruht — . Das bedeutsam Nichtssagende der Namen toter Freunde vor tauben Telefonnummern und entleerten Adressen, die Scheu, sie zu streichen. Mit dem Verlust der Ansprechbarkeit des anderen habe *ich* die Fähigkeit zu benennen verloren. Benennung freilich pflanzt Grabsteine schon im Leben (Nibbrig 1995: 19).

In diesem Sinne ist der tote Ich-Erzähler Gegner der sogenannten „Furie des Verschwindens“ (die berühmte Metapher Hegels) und des Identitätsverlusts nach dem Tode.

Bezüglich der Schrift schreibt Derrida in seiner Arbeit *Grammatologie*: „Die Schrift im geläufigen Sinn ist toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie benimmt dem Leben den Atem“ (Derrida 2016: 33). Nach Derrida verwischt das Schreiben individuelle Züge des schreibenden Subjekts, der Schreibende übernimmt in diesem Schreib-Spiel die Rolle des Toten. Er behauptet:

In dem Moment, da ich „mein“ Buch loslasse (veröffentlichen lasse) — niemand zwingt mich dazu —, werde ich in einem Prozeß des Erscheinens und Verschwindens gleichsam zu jenem unerziehbaren Gespenst, das niemals gelernt haben wird, zu leben. Die Spur, die ich hinterlasse, bezeichnet mir sowohl meinen kommenden oder bereits eingetretenen Tod als auch die Hoffnung, daß sie mich überlebt. Das ist kein Streben nach Unsterblichkeit, das ist etwas Strukturelles. Ich lasse ein Stück Papier da, ich gehe, ich sterbe: Es ist unmöglich, sich dieser Struktur zu entziehen, sie ist die konstante Form meines Lebens. Jedesmal, wenn ich etwas von mir gebe, wenn eine solche Spur von mir (aus/geht, auf nicht — wiederanzueignende Weise „(her)vorgeht“, (er)lebe ich meinen Tod in der Schrift (Derrida 2005: 40).

Derridas Schreiben ist im gewissen Sinne „Schreiben zum Tode“, behauptet Axel Schmitt: man denke an die Nachrufe auf Roland Barthes (*Die Tode von Roland Barthes*), Emmanuel Lévinas (*Adieu*), Maurice Blanchot (*Bleibe*) und Hans-Georg Gadamer (*Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*). Seine Autobiografie sei als Thanatografie zu verstehen, seine Existenz innerhalb der Texte sei nur als posthume zu bezeichnen. „Die kurze Formel vom Tod des Autors resümiert die emphatische (Wieder-)Entdeckung einer unabschließbaren und unhierarchisierbaren Pluralität des Sinns — im Text, in der Welt, in der Welt-als-Text“, fasst Axel Schmitt zusammen (Schmitt 2004). „Mit der kategorialen Differenzierung zwischen dem Schreib-Subjekt und der Schrift verschwindet nicht

nur der Autor, sondern mit ihm, in dem Maße, in dem der Begriff der ‚Schrift‘ sich auf alle kulturellen Zeichensysteme ausgedehnt hat, zugleich das Subjekt, die Person, der Mensch.“ (Schmitt 2004).

Derrida meint: „Die Erfahrung der Sprache ist natürlich lebenswichtig. Also tödlich, daran ist nichts originell.“ (Derrida 2005: 42). Das Schreiben antwortet auf die grundlegende Frage: „Ist mein Tod möglich?“ (Derrida 1998: 45). Axel Schmitt fasst es wie folgt zusammen: „Man könnte pointiert sagen: Der Text ist die Totenmaske des Autors. Das autobiografische Begehren richtet sich auf sich selbst als dem Anderen, wobei der Andere der Tod ist, womit die Erfahrung des Textes somit diejenige des eigenen Todes ist.“ (Schmitt 2004). Nichtsdestotrotz ist genau das Schreiben etwas, das ein Zeichen (*marque*) produziert, das durch unser zukünftiges Verschwinden prinzipiell nicht daran gehindert wird, zu funktionieren und sich lesen und nachschreiben zu lassen (vgl. mit Derrida 1998: 334). Leben ist bei Derrida Überleben (vgl. mit Derrida 2005: 33).

So betont Derrida, dass der Schreibende zwischen Fiktion und autobiografischer Wahrheit, zwischen der Literatur und dem Tod balanciert (vgl. mit Derrida 2011: 9). Schon im Titel eines seiner Werke gibt Derrida eine Definition, die uns das vorher behauptete klar macht: „Aporien. Sterben — auf die ‚Grenzen der Wahrheit‘ gefaßt sein“. Erst beim Sterben nähert man sich den „Grenzen der Wahrheit“. Erfahrungen, die man bis zu diesem Zeitpunkt besessen hat, sind nur sekundär dem Tod, der Ur-Spur gegenüber gewesen. Sie waren eine unzuverlässige Signifikantenkette, die man erst im Nachleben — vielleicht — vollkommen dekonstruieren kann. Das Denken der Spur, das Denken der Grenze, das Denken des Todes sind bei Derrida synonym: „Das Licht des Ursprungs läßt den Okzident, das Ende und den Fall, die Kadenz oder den Termin, den Tod oder die Nacht denken“ (Derrida 2016: 373-373). Man könnte sagen, es sei ein Sein-zum-Tode der Schrift: Das Streben der Schrift nach dem Sterben, nach der Rückkehr „in die Nicht-Metapher“ (Derrida 2016: 464). Daher ist die literarische Erzählung über den eigenen Tod eine Art Dekonstruktionsversuch. Das ist jene Literatur, die ihrer Grenze der Darstellbarkeit bewusst ist und diese auch immer wieder bewusst macht. Das ist jene Literatur, die einen an die Grenze der Literatur bringt, wie es im Folgenden erläutert wird.

## 1.7. Die (Nicht-)Darstellbarkeit des Todes

„Wir können weder sagen“, behauptet Thomas Macho, „der Selbstmörder wisse, was er will, wenn er seinen Tod will, noch: er wisse es nicht“ (Macho 1990: 53). Der Tod ist also ein Paradox: Er ist „nicht von dieser Welt und doch noch ein Ereignis des Lebens“ (Nibbrig 1995: 13). Er ist ein allgemeines Gesetz und ein individuelles Erlebnis zugleich. Er ist ein kantsches „Ding an sich“: Er ist weder zu erfahren noch darzustellen.

Christian L. Hart Nibbrig verweist auf die Undarstellbarkeit des Todes, indem er schreibt:

Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens läßt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. [...] Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion. Indem es die Grenze darzustellen versucht, gerät das Darstellen an seine eigene (Nibbrig 1995: 9).

Diese Sackgasse der literarischen Darstellung nennt Zoran Milutinović „the death of representation and the representation of death“: der Tod lässt sich nur ex negativo beschreiben beziehungsweise darstellen (Milutinović 2006: 357).

Doch die Literatur folgt nicht Wittgensteins Ratschlag, worüber man nicht sprechen könne, darüber müsse man schweigen (Wittgenstein 2010: 162). Denn sie verfügt nicht nur über grenznahe Metapher, sondern auch über grenzüberschreitende Metalepse. Die Letzte ermöglicht es einem, den schweigenden Toten zum Sprechen zu bringen und selbst „tot“ zu werden.

## 1.8. Katabasis

Dies lässt sich in den mythologischen Prätexten der sprechenden Toten jener Literatur, die auch Begriffe für das oben genannte Phänomen und sein Gegenteil angeboten hat, verfolgen: *katabasis* („Abstieg in die Unterwelt“ aus dem Altgriechischen) und *anabasis* („Aufstieg“). Dabei drängen sich die wohl ersten „Totengespräche“ von Lukianos aus Samosata auf, in denen Kyniker Menippus und Diogenes mit den Toten, mit Unterweltsgottheiten oder dem Totenfährmann Charon reden (Wegmann 2016: 8). Die antike Literatur kennt solche Jenseitsfahrer wie Herakles, Theseus, Orpheus, Odysseus und Äneas. Der Zugang zur Unterwelt wird ihnen aus verschiedenen Gründen gewährt: Herakles steigt hinab, um Kerberos als Teil seiner göttlich auferlegten Aufgaben zu holen; Theseus versucht gemeinsam mit Pirithoos, Persephone zu entführen, und wird dafür von Hades bestraft; Orpheus, der Beste unter den Sängern und Dichter, der Götter, Menschen und sogar Tiere, Pflanzen und Steine

betört, steigt aus Liebes- und Trauerarbeit hinab, um die Gewalten des unterirdischen Weltraums mit dem Getöse seiner Saiten zu bewegen und seine verstorbene Gattin Eurydice zurückzuholen; Odysseus sucht im Rahmen seiner Heimkehrfahrt das prophetische Wissen des Sehers Teiresias; Äneas wiederum wird von den Göttern selbst zum Abstieg geführt, um eine Schau seiner künftigen Bestimmung und des römischen Reiches zu erhalten.

Anstatt mithilfe der Jenseitserfahrung in die Zukunft zu blicken, verhilft die Grenzerfahrung Odysseus in der Odyssee dabei anhand der Stimmen der Toten die Vergangenheit und ihre Konsequenzen in seinen gegenwärtigen Kontext einzuordnen. Im 11. Gesang der *Odyssee* kommt Odysseus an den Ort am Rande der Grube, von dem ihm Kirke erzählt hat, und bringt Sühnopfer für alle Toten: Honig und Milch, süßen Wein, Wasser, mit weißem Mehl bestreut, und das Blut der Schafe. Da kommen aus dem Erebus die Seelen der Toten — „mit grauenvollem Geschrei“, das Odysseus mit Entsetzen füllt, aus dem nächtlichen Dunkel. Odysseus hat die Möglichkeit, mit seinem gefallenem und unbestatteten Gefährten Elpenor zu reden und ihm zu versprechen, eine anständige Beerdigung durchzuführen. Elpenor gibt Odysseus auf keinen Fall die Schuld für seinen Tod, seine Worte sind — laut dem Erzähler, welcher natürlich Odysseus selbst ist, — voller Lob:

Edler Laertiad', erfindungsreicher Odysseus,  
Ach ein feindlicher Geist und der Weinrausch war mein Verderben!  
Schlummernd auf Kirkes Palast, vergaß ich in meiner Betäubung,  
Wieder hinab die Stufen der langen Treppe zu steigen;  
Sondern ich stürzte mich grade vom Dache hinunter; der Nacken  
Brach aus seinem Gelenk, und die Seele  
fuhr in die Tiefe (Homer 1990).

Die Seele seiner verstorbenen Mutter Antikleia nähert sich den Sühnopfern. Odysseus sieht sie weinend und ist von Mitleid und Wehmut ergriffen, weist sie jedoch zurück, bis er mit Teiresias gesprochen hat, dessen prophetische Stimme allein Auskunft über seine bevorstehende Heimkehr (*nostos*) geben kann. Erst danach tritt Antikleia zu ihm, verwundert darüber, dass er als Lebender in das Reich der Schatten hinabsteigen konnte. Ihre Rede unterscheidet sich grundlegend von der des Sehers: Während Teiresias die Zukunft vorhersagt, spricht Antikleia über Gegenwart und Vergangenheit — von seiner Gattin Penelope, seinem Sohn Telemachos und seinem Vater Laertes, aber auch von ihrem eigenen Tod, den die Sehnsucht nach dem Sohn und die Sorge um ihn herbeigeführt haben.

Gerade dieser Kontrast zeigt exemplarisch, wie Jenseitserzählungen unterschiedliche narrative Funktionen erfüllen: Die Prophezeiung durch Teiresias ordnet Odysseus' Schicksal in

einen überindividuellen, mythischen Rahmen ein, während die Stimme der Mutter eine zutiefst persönliche Dimension eröffnet. Die Unterwelt erscheint somit nicht nur als Ort der Weissagung, sondern auch als Raum der Erinnerung, Trauer und familiären Bindungen. In dieser Doppelstruktur lässt sich bereits eine Grundfigur erkennen, die für spätere Jenseiterzählungen prägend bleibt: Sie verbinden kosmische Perspektive und individuelle Erfahrung, wie es bei Ovid gezeigt wird:

Alle gehören wir euch; wann wenige Frist mir geweiht,  
Etwas früher und später ereilen wir einerlei Wohnung.  
Hierher müssen wir all; hier ist die letzte Behausung;  
Ihr beherrscht am längsten die elenden Menschengeschlechter.  
Jen' auch, wenn sie gereift die beschiedenen Jahre gelebet,  
Kommt zu euch; nur kurzen Genuß verlang' ich zur Wohltat.  
Wenn mir das Schicksal versagt das Geschenk der Vermählten, niemals  
Kehr' ich von hinnen zurück! Dann freut euch des doppelten Todes! (Ovid 1990)

So fleht der Sänger und Dichter Orpheus im 10. Buch der Ovids *Metamorphosen* die Machthabenden der Unterwelt an, seine Gattin Euridice zu befreien. Bemerkenswert dabei ist für mich das Motiv der Heimkehr in den Tod: Das Totenreich wird wie „die letzte Behausung“ beschrieben, das Sterben wird also zum *nostos*. Wenn Orpheus seine geliebte Gattin nicht zurückholen kann, dann sei er bereit, auch zu sterben: das wird der „doppelte Tod“. Doch durch seinen Fehler muss seine Gattin den doppelten Tod sterben:

Schnell erklommen sie nun durch Todesstille den Fußsteig,  
Jäh empor, und düster, umdrängt von dumpfigem Nachtgraun;  
Und nicht waren sie ferne dem Rand der oberen Erde.  
Jetzo besorgt, sie bleibe zurück, und begierig des Anschauens,  
Wandt' er die Augen voll Lieb'; und sogleich war jene versunken.  
Streckend die Arm', und ringend, gefaßt zu sein und zu fassen,  
Haschte der Unglückselige nichts, als weichende Lüfte.  
Wieder starb sie den Tod; doch nicht ein Laut um den Gatten  
Klagete. Konnte sie wohl, so geliebt zu sein, sich beklagen?  
Fernher rief sie zuletzt, und kaum den Ohren vernehmlich:  
Lebe wohl! Und gerafft zu der vorigen Wohnung entflog sie (Ovid 1990)

Die *Metamorphosen* entwerfen ein Bild der Unterwelt, das sich durch Tiefe, Todesstille, schwaches Licht, dumpfes Nachtgrau und schemenhaft Seelen auszeichnet. Diese Darstellung kann als paradigmatisch für antike Texte gelten, in denen das Jenseits häufig in ähnlichen, düster-abstrakten Bildern beschrieben wird.

Eine ähnliche Darstellung findet sich bei Vergil im sechsten Gesang der *Äneis*. Auch hier gelangt der Held an die Grenze zur Unterwelt. Während Odysseus bei Homer durch Kirke geleitet wird, ist es bei Vergil die Sibylle, die Äneas den Weg weist. In Gestalt zweier Tauben

führt zudem Venus, seine göttliche Mutter, den Helden zum Eingang: ein tiefes Geklüft, „vom finsternen See und der Hainumschattung gesichert“, aus dessen Schlund aushauchender Qualm emporsteigt, der sich bis zum gewölbten Himmel erhebt. Kein Vogel vermag drüber zu fliegen, daher trägt dieser Ort den griechischen Namen Aornos. Erst nachdem Äneas — wie schon Odysseus — ein reiches Sühnopfer dargebracht hat, darf er der Sibylla in die Tiefe folgen.

Gerade im Vergleich mit Homer wird deutlich, dass Vergil einerseits die tradierte Struktur der Katabasis übernimmt — göttliche Hilfe, das notwendige Opfer, der Übergang an die Grenze des Lebens —, andererseits aber neue Akzente setzt: Während Odysseus Wissen für seine persönliche Heimkehr (*nostos*) sucht, von der ihn die Götter abhalten, soll Äneas eine Schau des künftigen römischen Reiches erhalten und damit seine Rolle im göttlichen Geschichtsplan begreifen.

Folgendes erwartet Äneas am Eingang:

Selber am Eingang nun, und im vordersten Schlunde des Orcus,  
Lagerte sich mit dem *Grame* der Schwarm der rächenden *Sorgen*;  
Blaß auch wohnen umher *Krankheiten* und trauriges *Alter*,  
Angst, und schmähhliche *Not*, und übelratender *Hunger*:  
Grause Gestalten zu schau'n! und der Tod und die ringende *Mühsal*:  
Dann der Bruder des Todes, der Schlaf, und des freveln Herzens  
Hämische Freud'; vorn an der Schwelle des *Kriegs* mordtriefendes Scheusal,  
Eiserne Furienkammern zugleich, und die rasende *Zwietracht*  
Ihr durchschlängelte Haar von blutigen Binden gefesselt (Äneis 1875; Hervorhebung im Original)

Später erblickt Äneas Gestalten wie die Scyllen, Lerna, Chimära, Harpyien und Gorgonen. Seine Begleiterin weist ihn jedoch darauf hin, dass es sich dabei nur um Schemen handelt — leiblose, flatternde Schatten, luftiges Leben in nachgeschatteter Bildung. Zudem begegnet Aeneas Charon und — wie bereits Odysseus bei Homer — den Seelen der Unbestatteten, die dazu verurteilt sind, hundert Jahre zu leiden, bevor ihnen der Zugang zur ewigen Ruhe gewährt wird. Der vordere Bereich der Unterwelt ist bei Vergil in fünf Zonen gegliedert: In der ersten verweilen die Seelen der Neugeborenen, in der zweiten die unschuldig Hingerichteten. Die dritte Zone ist den Selbstmördern vorbehalten, die vierte den Opfern unglücklicher Liebe, und in der fünften schließlich begegnet man den im Krieg gefallenen Helden.

Dort, wo Äneas im 6. Gesang der *Äneis* das existenzielle Grämen des Menschen begegnet — Sorgen, Krankheit, Alter, Mühsal, Krieg und Zwietracht —, wird Dantes Pilger in der *Göttlichen Komödie* mit den Sünden der Menschheit konfrontiert. Während bei Vergil unschuldige Seelen leiden, sind es bei Dante schuldige Menschen, die für ihre Vergehen bestraft

werden. Vergils Unterwelt macht somit vor allem die Begrenztheit und das Leiden des menschlichen Daseins sichtbar, während Dante das Modell in eine moralisch-theologische Ordnung transformiert: Nicht mehr die *conditio humana*, sondern die Schuld des Einzelnen bestimmt das Schicksal der Toten. So wird das klassische Motiv der Katabasis in eine christliche Eschatologie überführt und erhält eine neue Funktion, die auf göttliche Gerechtigkeit und individuelle Verantwortung ausgerichtet ist. Graphisch kann man das Jenseits bei Dante so darstellen (Lang 1996: 124).

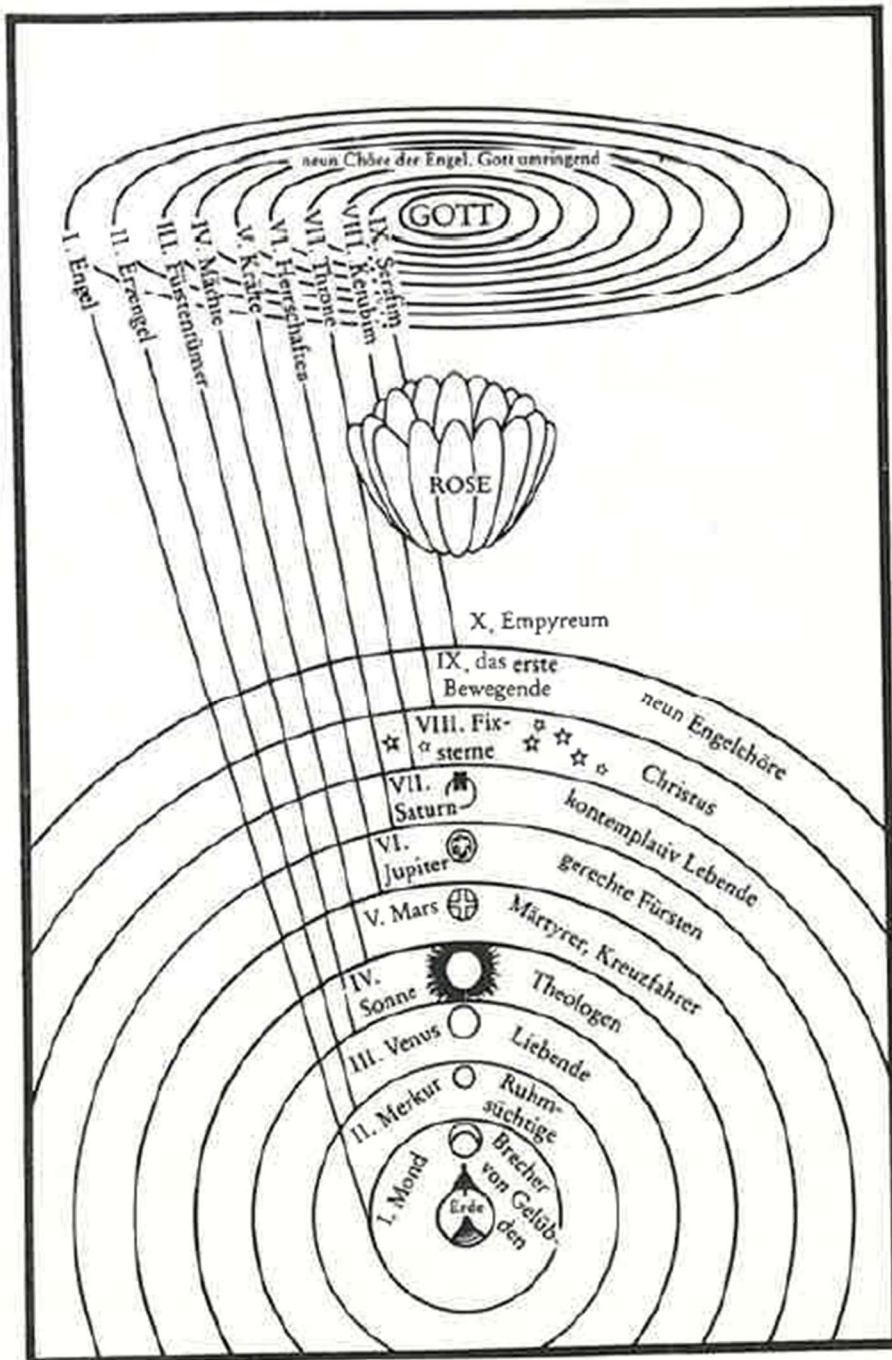


Abb. 10: Dantes Weltbild

Auffällig ist, dass in der *Divina Commedia* nicht eine literarische Figur, sondern Dante selbst — der Autor in persona — in die Hölle hinabsteigt, begleitet von Vergil als seinem Führer. Damit verschränkt der Text autobiografische Dimension und literarische Tradition: Die Katabasis wird zugleich als individuelle Glaubens- und Läuterungserfahrung wie auch als poetisches Programm inszeniert. Nicht zu vergessen ist auch die didaktische Funktion des

Textes: in der *Divina Commedia* wird Dante zum selbsternannten Richter über die Toten, in denen man seine real existierenden Zeitgenossen wiedererkennen kann.

Weitere Jenseitsdarstellungen finden sich auch in der Bibel, etwa in der Johannes-Offenbarung oder in der Erzählung vom Abstieg Christi in die Unterwelt nach seiner Kreuzigung. Wie den mythischen Helden der Antike ist auch Jesus der Rückweg aus der Unterwelt möglich. Im Unterschied zu Odysseus oder Orpheus kehrt er jedoch nicht als gewöhnlicher Sterblicher zurück, sondern als Gottessohn, der dafür sterben und auferstehen muss.

### 1.9. Jenseits als heterotopischer Raum

Darauf aufbauend sind laut Isabelle Stauffer die Jenseitsbilder, die in Homers *Odyssee*, Ovids *Metamorphosen*, Vergils *Äneis* und insbesondere in Dantes *Divina Commedia* geprägt wurden, auch in der Gegenwartsliteratur präsent — dort jedoch in Form heterotopischer Orte, die in veränderter und neu interpretierter Gestalt auftreten (Stauffer 2018: 9): Die klassische Untergliederung des Jenseits in Himmel, Hölle oder Fegefeuer verschwindet und das Jenseits ist oft kein religiöser Raum mehr. Man könnte sagen, so Stauffer, dass die literarische Moderne als „Poetik des Atheismus“ bezeichnet werden könnte (Stauffer 2018: 11). Postmoderne Texte treiben die Vermischung antiker und biblischer Bildwelten auf die Spitze, verzichten jedoch zugleich auf den Anspruch, daraus ein geschlossenes Gesamtbild oder eine kohärente Weltordnung zu formen (Stauffer 2018: 237).

Infolgedessen wird in der modernen und postmodernen Literatur das Jenseits teilweise ins Diesseits verlagert — statt dem tiefen Geklüft sind es häufig Schneelandschaften, Bahnhöfe, Schiffe, Hotels, Kongresshallen, Gaststätten, Museen, Totenstädte, Höhlen, Kliniken, Kirchen, Pässe, Parks und Inseln, die ins Jenseits führen. „Es sind transitorische, mythische, biblische und vor allem heterotopische Orte; Orte des Reisens, Wartens oder des Übergangs von einem Zustand zum anderen“ (Stauffer 2018: 23).

Stauffer weist auf den Beitrag „Unnatural Spaces and Narrative Worlds“ von Jan Alber, in dem Alber sieben Funktionsbestimmungen für unnatürliche Räume formuliert, zu denen auch das Jenseits gehört:

- die Frame-Erweiterung durch die Vermischung bereits existierender Frames mit neuen Parametern

- die Zugehörigkeit zu einem literarischen Genre
- die Abbildung des Innenlebens eines Protagonisten
- die Veranschaulichung bestimmter Themen
- die Äußerung von Satire und Kritik
- die allegorische Funktion
- die Inszenierung eines metaphysischen Raumes (nach Stauffer 2018: 20)

Als Heterotopien versuchen die Jenseitsräume nicht, die uns bekannte Welt nachzuahmen, so Stauffer, sondern sie transzendieren die Parameter der realen Welt (Stauffer 2018: 20). „Jenseitstexte stellen eine Welt vor Augen, die anders ist als unsere, sie bevölkern sie mit Figuren, in die sich ihre Leser einfühlern können, und sie ermöglichen so eine imaginative Annäherung an Themen, die sich gemeinhin der Erfahrung entziehen“, so Jan Alber. „Sie machen abstrakte Konzepte anschaulich und spielen metaphysische Fragen in konkreten Szenarien durch. Trotz ihrer Anschaulichkeit richten Jenseitserzählungen aber auch besondere Herausforderungen an ihre Leser, weil sie unsere Vorstellungs- und Lesegewohnheiten durch ihren ungewohnten, eigentlich undenkbaeren Gegenstand in Frage stellen“ (Alber 2018: 63).

#### 1.10. Sterbe- und Jenseitserzählungen

Ganz besonders gilt dies für jene Jenseitserzählungen, in denen der Erzähler selbst die Schwelle zwischen Leben und Tod übertritt. Auf das Potential des literarischen „Sterbens in der Ich-Form“ ist im gleichbetitelten Unterkapitel seines Werkes derjenige Wissenschaftler eingegangen, dem die Narratologie auch für die erste Klassifikation der Erzählsituationen (kurz: ES) dankt: Franz K. Stanzel. Für ihn jedoch läuft das Sterben ohne Aufgabe der Innenperspektive die Gefahr der Stereotypisierung der letzten Äußerungen, Gedanken und Wahrnehmungen des Sterbenden (Stanzel 1979: 291). Dies beweist Stanzel am Beispiel der Sterbeszene aus Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (1924):

„»Else! Else!« Sie rufen von so weit! Was wollt Ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege . . . fliege . . . Ich fliege . . . ich träume . . . ich schlafe . . . ich träu . . . träu — ich flie . . . . . ENDE“ (Schnitzler 1924: 136).

„Der innere Monolog“, beschließt Stanzel, „ist durch die Fixierung auf Innenperspektive in dieser Hinsicht viel weniger flexibel als die Bewußteinsdarstellung mittels einer personalen ES. In einer personalen ES kann Innenperspektive jederzeit in neutral-objektive oder persönlich-auktoriale Außenperspektive übergeleitet werden“ (Stanzel 1979:

292). Das mag vielleicht stimmen. Schlägt man den 2007 erschienen Roman *Before I Die* von Jenny Downham auf, so sieht man, dass der Monolog der sterbenden Romanfigur ähnlich wie fast vor einem Jahrhundert bei Schnitzler gebaut wird: Sätze werden immer kürzer, fragmentarischer, die Ich-Erzählerin begleitet den Lesenden bis in den Augenblick ihres Todes:

Adam strokes my head, my face, he kisses my tears. We are blessed. Let them all go. The sound of a bird flying low across the garden. Then nothing. Nothing. A cloud passes. Nothing again. Light falls through the window, falls onto me, into me. Moments. All gathering towards this one. THE END (Downham 2008: 346).

Aber es erscheint sinnvoll, zwischen Jenseitserzählungen und Sterbeerzählungen zu unterscheiden, da eine solche Differenzierung die Typologie der zu analysierenden Texte präzisiert und deren Systematisierung anschaulicher macht. Als Sterbeerzählungen können die Texte charakterisiert werden, in denen die Figur ihre Sterbeerfahrung bis zum letzten Augenblick schildert, ohne dass die Figur über den Tod hinaus weiter erzählt. Jenseitserzählungen hingegen gehen über den Tod hinaus: Sie lassen verstorbene Erzähler\_innen oder Figuren im Jenseits sprechen und eröffnen so eine Perspektive „nach dem Tod“. Solche Erzählungen beschreiben nicht nur den Übergang, sondern auch die Existenz in einer jenseitigen Welt — häufig mit eigenen Regeln, Räumen und Zeitstrukturen.

Da das jenseitige Erzählen sich den üblichen perspektivischen Konventionen diesseitiger Narration entzieht, liegt es nahe eine eigene Typologie hierfür aufzustellen. Die bislang einzige in den Quellen belegte Typologie von Jenseitserzählungen findet sich bei Alice Bennett, die dieses Modell in ihrer Dissertation sowie in der daraus hervorgegangenen Monografie *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction* entwickelt hat. Während sie in der Monografie einem chronologischen Prinzip folgt, unterscheidet sie in der Dissertation zwischen „Dead Narrators“ und „Texts set in the afterlife without a dead narrator“. Beide Ansätze sind im Anhang der vorliegenden Masterarbeit dokumentiert.

Ziel dieser Arbeit ist es, Bennetts Typologie um eine erweiterte Liste von Jenseitserzählungen zu ergänzen — basierend sowohl auf eigener Recherche als auch auf einer auf Goodreads kursierenden Zusammenstellung „Dead Narrators“, die zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit 39 Titel umfasst<sup>2</sup> (darunter befinden sich allerdings einige, die nicht den hier definierten Kriterien entsprechen, beispielsweise *The Book Thief* von Markus Zusak, in dem der Tod als Erzählfigur über alle anderen Romanfiguren berichtet; der Tod ist in diesem Fall kein toter Ich-Erzähler), im Vergleich zu den 20 Texten, die Bennett in ihrer Dissertation

---

<sup>2</sup> Link: [https://www.goodreads.com/list/show/14674.Dead\\_Narrators](https://www.goodreads.com/list/show/14674.Dead_Narrators) [Zugriff am 27. August 2025].

unter „Dead Narrators“ selbst nennt (siehe Anhang dieser Masterarbeit). Außerdem kann die Typologie durch andere Kriterien geformt werden.

Zuerst sollte zwischen den Sterbe- und den Jenseitserzählungen unterschieden werden. Zu den Sterbeerzählungen, die man vom Forschungsobjekt der vorliegenden Masterarbeit ausschließen kann, gehören beispielsweise: Leo Tolstoi *Der Tod des Iwan Iljitsch* (1886), Arthur Schnitzler *Fräulein Else* (1924), William Faulkner *As I Lay Dying* (1930), Ernest Hemingway *The Snows of Kilimanjaro* (1936), Virginia Woolf *The Death of the Moth* (1942), Wenedikt Jerofejew *Die Reise nach Petuschki* (1978), Jenny Downham *Before I Die* (2008), Boris Akunin *Sulaschyn* (2016).

Innerhalb der Jenseitserzählungen lassen sich zwei Hauptgruppen unterscheiden:

1. Ich-Erzählungen, in denen die Stimme des Verstorbenen selbst spricht. Diese Texte bilden das zentrale Forschungsobjekt der vorliegenden Arbeit.
2. Nicht-Ich-Erzählungen, in denen das Jenseits aus anderen Perspektiven gestaltet wird — etwa aus der Du-, Er/Sie/Es- oder Wir-Perspektive. In Ilse Aichingers Erzählung *Spiegelgeschichte* (1949) beispielsweise gibt es einen „Spiegel“ des Ich-Erzählers — den Du-Erzähler. In Margaret Atwoods *The Penelopiad* agieren neben der toten Ich-Erzählerin (Penelope) auch ihre zwölf Dienerinnen, die als Chor aus der Wir-Perspektive sprechen, wie es im analytischen Teil der Arbeit aufgezeigt wird.

Diese Differenzierung ermöglicht eine präzisere Systematisierung der Gattung und verdeutlicht zugleich, warum der Fokus dieser Arbeit auf den Ich-Erzählungen liegt. In Nabokovs *Look at the harlequins!* liest man:

The I of the book / Cannot die in the book. / I am speaking of serious novels, naturally. In so-called *Planchette-Fiction* the unruffled narrator, after describing his own dissolution, can continue thus: „I found myself standing on a staircase of onyx before a great gate of gold in a crowd of other bald-headed angels...“. Cartoon stuff, folklore rubbish, hilarious atavistic respect for precious minerals! (Nabokov 2012: 293)

Ob das wirklich stimmt? Kann das Ich des Erzählers in keinem „ernsthaften Roman“ sterben? Häufig begegnet man den Ich-Erzählern beispielsweise in Kriminalromanen. Die Erzählstruktur solcher Krimis unterscheidet sich von der üblichen: Im Zentrum steht weder der suchende Detektiv noch der gesuchte Mörder. Das Opfer als zentrale Figur und Erzählinstanz kennt seinen Mörder von Anfang an und rächt sich aus der Unterwelt. In der Erzählung *Der Feuerwerker Zacharias* (1974) von Murilo Rubião beschreibt Zacharias spöttisch seine verzweifelten Mörder, die sich nicht entscheiden können, wie seine Leiche am besten

loszuwerden ist. Im Roman *The Lovely Bones* (2002) Alice Sebolds versucht die verstorbene Ich-Erzählerin ihre hinterbliebene Familie aus dem Jenseits auf ihren Vergewaltiger hinzuweisen. Der Mörder kann dem ermordeten Ich-Erzähler aber auch unbekannt sein, so geht es beispielsweise in *Das ewige Leben* (2015) von Wolf Haas um ein Opfer, das sich auf die Suche nach seinem Mörder macht, obwohl man behauptet, er sei es selbst gewesen, weshalb der Roman sich auf keine gewöhnliche Detektivgeschichte eingrenzen lässt.

Tote Ich-Erzähler dienen aber nicht nur zur Erneuerung des Genres des Kriminalromans. Sie spielen auch mit „ernsthaften“ Autobiographien und Autofiktionen. Dies gilt nicht nur für die zu analysierenden Romane von de Assis und Atwood, die nach jenem chronologischen Schema aufgebaut sind, durch das sich Autobiographien zumeist auszeichnen. Die Literaturgeschichte kennt auch eine Retrospektive, in der der Tod am Anfang und die Geburt am Ende der Geschichte steht. Ilse Aichinger gelingt dies in ihrer Erzählung *Spiegelgeschichte* (1949) dank dem „Spiegel“ des Ich-Erzählers — dem Du-Erzähler. „Über sein eigenes Ich zu sprechen heißt, nicht mehr jenes Ich zu sein“, meinte der bulgarisch-französische Literaturwissenschaftler und Philosoph Tsvetan Todorov in „Poetika“<sup>3</sup> (Todorov 1975: 76). Autobiografien sind demnach eine Spaltung zwischen dem erzählenden und dem erlebenden Ich. Die Spaltung und die Distanz zu dem Erzählten werden noch größer, wenn das erzählende Ich nicht mehr lebt. „*Ich*. Dem Totenohr ist dieses Wort ein Ärgernis. In seiner Weisheit verschießt es sich jedoch nicht, zuckt bloß, um seinen Unwillen zu bekunden“, behauptet man in Sibylle Lewitscharoff *Consummatus* (Lewitscharoff 2010: 8; Hervorhebung im Original).

Auch in Martin Amis Roman *Time's Arrow* ist der Erzähler gespalten: in Tod T. Friendlys Kopf „lebt“ sein verstorbenes Ich, das impotente Cogito, das Tods Leben<sup>4</sup> in umgekehrter Reihenfolge beobachtet. Der Tote lebt nicht außerhalb seines Körpers weiter, sondern mit seinem Körper: Er stellt im buchstäblichen Sinne seine „Körpersprache“ dar. Der verstorbene Doppelgänger ermöglicht ein außergewöhnliches Spiel mit dem Chronotopos: Der Körper, in dem der Ich-Erzähler „nachlebt“, wird immer stärker und jünger. Jeder Satzsatz eines Dialogs wird zum Anfangssatz, jede Verabschiedung zum Treffen, jede Trennung zum Zusammenkommen, jede Geschenkgabe zum Raub, jedes Kriegsende zum Kriegsbeginn, jeder Mord zur Auferweckung — und umgekehrt. Der verwirrte Ich-Erzähler fühlt, dass die Welt

---

<sup>3</sup> «Говорить о самом себе – значит уже больше не быть тем же самым я» (Übersetzt aus dem Russischen von Ganna Huemer).

<sup>4</sup> Ein Wortspiel, das möglicherweise auch Martin Amis bewusst war. Sein Charakter trägt unterschiedliche Namen: Tod T. Friendly, John Young, Hamilton de Souza und Odilo Unverdorben.

„keinen Sinn“ macht, und versucht, ihr einen neuen Sinn zuzuschreiben. Er muss also immer wieder zum Sinnmacher der erzählten Welt werden. Anders kann er aber nicht mit der Welt interagiert, er kann sie nur betrachten. Überdies ist seine Fokalisierung eingeschränkt: „I can't help it. I'm at Tod's mercy. What's going on — in the world, I mean? I wouldn't know about that either. Except when Tod's eyes stray from the Kwik Crossword in the Gazette“ (Amis 1991: 20). Als Erzähler ist er omnipotent, als Charakter — impotent: „I am omnipotent. Also impotent. I am powerful and powerless“ (Amis 1991: 148). Erst in Auschwitz, in der Welt der Absurde und der gekippten Logik, beginnt die Welt zu seiner Freude Sinn zu machen. Die „Arbeit“ macht hier tatsächlich „frei“: die Juden „fahren heim“, von den Nazis begleitet, und siedeln in Städten ein. „They are dying to be alive“ (Amis 1991: 145), beschließt der Erzähler und hält es für natürlich und logisch, da auch er den ähnlichen Weg vom Tod zur Geburt macht. Sie kommen lebendig, nackt und schreiend wieder aus dem Feuer des Ofens, „bekommen“ ihre Kleidung, Schmuck und Goldzähne. Auschwitz wird verlassen und löst sich auf. Odilo Unverdorben kehrt zurück zu seiner Familie und wird zum kleinen Kind. Der Roman endet erwartungsgemäß mit der Geburtsszene, die an Freud denken lässt: Der Ich-Erzähler kehrt zurück in den Mutterleib, um vom Körper seines Vaters in 9 Monaten ermordet zu werden.

Es handelt sich nicht nur um eine neue Auseinandersetzung mit einigen Genres von Romanen, sondern auch um eine neue Auseinandersetzung mit dem Roman als Gattung. „Our reading changes its focus from what is being told to the one who is telling“, behauptet Per Krogh Hansen. „The narrator is no longer a mere means of communication but also a character — a part of the story he or she tells“ (Hansen 2007: 230). In der Kurzgeschichte „Kastellan“ (2017) der ukrainischen Autorin Kateryna Kalytko ist der Erzähler wortwörtlich Teil der Stadt, über die er berichtet. Er berichtet aus dem Jenseits, wie er in die Stadtmauer eingemauert wurde. In dem 1983 erschienenen Roman *Ich, Bohdan* des ukrainischen Schriftstellers Pawlo Sahrebelnyj behauptet der ukrainische Kosakenhetman Bohdan Chmelnyzkyj aus seinem Grab, in dem er seit dreihundert Jahren liegt, er sei unsterblich, denn er sei das Volk selbst, dessen Geschichte er im Roman erzählt. Er schreibt, dass dies das wahrhaftigste historische Buch sei, das über ihn geschrieben wurde, denn er ist der einzige, der über sein Leben urteilen kann.

Oft wird der Tod des Ich-Erzählers nicht ins Zentrum der Geschichte gerückt, aber auch in diesem Fall erfüllt seine Einführung die oben genannte Funktion. In William Faulkners *As I Lay Dying* (1930) hinterfragt der innere Monolog der bereits verstorbenen Mutter die (Un)zuverlässigkeit der inneren Monologe ihrer Verwandten. In mehreren Romanen Vladimir Nabokovs, Max Frischs und Paul Austers sowie in Josef Winklers *Menschenskind* (1979) und

Tanja Maljartschuks *Von oben nach unten: Das Buch der Ängste* (2006) zweifeln die Ich-Erzähler\_innen an der Zuverlässigkeit ihrer eigenen widersprüchlichen und verwirrenden Berichte. Sehr wohl könnten ihre Erinnerungen auch eine Art „Rückphantasie“ sein. Ihre Identitätskrise bringt sie zum Gedanken, dass sie oder mindestens eine ihrer Identitäten tot sind: „Es muß ein kurzer Tod gewesen sein, und die nicht dabei gewesen sind, sagen, ein leichter Tod — ich kann es mir nicht vorstellen — ein Tod wie gewünscht ... Ich stelle mir vor: So könnte das Ende von Enderlin sein. Oder von Gantenbein? Eher von Enderlin“ (Frisch 2004: 6). Ob sie wirklich einen Doppelgänger haben, ist nicht klar, da die ganze Handlung in ihrer Vorstellung stattfindet:

Jakob ist tot, ich trotzdem nicht. Meine Finger, die die seinen sind, ziehen mit seinen toten Augen über die Tasten der Schreibmaschine, lassen ihn noch einmal aufleben, damit ich leichter in den Tod gehen kann. Manchmal hängt, wenn ich morgens erwache, ein Kalbstrick aus meinem Mund (Winkler 1984: 144).

Einer der berühmtesten Romane des ukrainischen Autors Juri Andruchowytsh, *Moscoviada*, endet mit den Zeilen:

Denn ich fliehe nicht, sondern kehre heim. Zornig, leer, mit einer Kugel im Kopf. Wenn kümmert's? Weiß nicht. Ich weiß nur, daß wir jetzt fast alle so sind. Was uns bleibt, ist die überzeugendste aller Hoffnungen, das Vermächtnis unserer ruhmreichen Vorfahren: irgendwie wird's schon weitergehen. Hauptsache, bis morgen überleben. Bis nach Kiew kommen. Und nicht zum Teufel stürzen von dieser Liege, auf der ich meine verpatzte Weltreise beende (Andruchowytsh 2006: 215).

Ist alles, was der Romanfigur Andruchowytshs geschehen ist, nur ein Traum gewesen — wie Taras Schewtschenkos lyrisches Ich in dem Poem „Traum“ (1865), auf das Andruchowytshs Roman indirekt anspielt, — oder ebenfalls eine „Rückphantasie“ des in den Kopf Geschossenen? Indem der Roman mit der Instanz des toten Ich-Erzählers spielt, lässt er den Lesenden ewig zweifeln.

## 1.11. Ich erzähle, also bin ich

### 1.11.1. Erzählsituationen und Erzählinstanzen:

Franz K. Stanzel unterscheidet in seinem Werk *Typische Formen des Romans* (1979) drei grundlegende Typen von Erzählsituationen:

1. Die auktoriale Erzählsituation: Der Erzähler kann hier leicht mit dem Autor verwechselt werden — allerdings nur auf den ersten Blick. Tatsächlich weiß der Erzähler manchmal weniger, mitunter aber auch mehr, als man vom Autor erwarten würde, und vertritt Ansichten,

die nicht notwendigerweise mit denen des Autors übereinstimmen (vgl. mit Stanzel 1979: 16). Diese Erzählsituation entspricht im Wesentlichen der externen Fokalisierung.

2. Die Ich-Erzählsituation: Der Erzähler gehört zur Welt der erzählten Figuren; er hat das Dargestellte selbst erlebt, gemeinsam mit anderen erfahren oder als Beobachter wahrgenommen. Stanzel betont, dass diese Form der Ich-Erzählung viele Varianten und Anwendungsmöglichkeiten umfasst. Sie lässt sich als Entsprechung der internen Fokalisierung begreifen.

3. Die personale Erzählsituation: Der Erzähler verbirgt sich hinter der Maske einer Figur (persona, Rollenmaske) und erzeugt so die Illusion unmittelbarer Identität mit ihr. Dabei wechselt der Modus des Erzählens in den des Reflektors, also in eine Perspektive, die die Wahrnehmungen und Gedanken der Figur unmittelbar wiedergibt (vgl. mit Stanzel 1979: 17).

#### 1.11.2. Fokalisierung:

Der Begriff „Fokalisierung“, den Gérard Genette in die strukturalistische Narratologie einführte, sollte den zuvor gebräuchlichen Terminus „point of view“ (Erzählperspektive) ersetzen. Dabei zielte Genette darauf, nicht nur den Blickwinkel des Erzählens zu bezeichnen, sondern auch die Wahrnehmung, das Bewusstsein und die Bewertung des Erzählten einzuschließen. Zur Bezeichnung griff er auf den Ausdruck „focus of narration“ zurück und schlug vor, zwischen dem narrativen Modus (*narrative mode*) und der narrativen Stimme (*narrative voice*) zu unterscheiden. Während die Narration die Frage beantwortet „Wer spricht?“, bezieht sich die Fokalisierung auf die Frage „Wer sieht oder nimmt wahr?“ (Genette 1988: 186).

Genette unterschied drei Haupttypen der Fokalisierung, die sich nach dem Verhältnis des Wissens von Erzähler und Figur über die fiktionale Welt richten:

1. Nullfokalisierung (oder „nicht fokalisierte Erzählung“): Der Erzähler weiß mehr als die Figuren.

2. Interne Fokalisierung: Der Erzähler ist auf die Wahrnehmung einer Figur beschränkt. Diese Form kann: fixiert sein (der Leser bleibt bei einer Figur), variabel (die Perspektive wechselt zwischen mehreren Figuren) oder multiple (ein Ereignis wird mehrfach aus unterschiedlichen Blickwinkeln erzählt).

3. Externe Fokalisierung: Der Erzähler weiß weniger als die Figuren; die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren bleibt dem Leser verborgen.

Die Typologie Genettes wurde später von Mieke Bal erweitert und modifiziert. Sie bezweifelte die Möglichkeit einer „Nullfokalisierung“, da jedes erzählte Ereignis notwendig durch eine bestimmte Perspektive vermittelt werde. Bal reduzierte das Modell auf zwei Haupttypen und führte eine zweikomponentige Typologie ein:

- Personalisierte (character-bound / internal) Fokalisierung, bei der die Wahrnehmung an eine Figur gebunden ist, und
- Unpersonalisierte (non-character-bound / external) Fokalisierung, bei der kein einzelner Charakter als Wahrnehmungsträger fungiert (Bal 1997: 142–148).

Einen wesentlichen Beitrag zur Theorie der Fokalisierung leistete Mieke Bal durch die Trennung von Erzähler und Fokalisator. Neben dem Erzähler führte sie die eigenständige Instanz des Fokalisators ein — also des Subjekts der Fokalisierung oder des Standpunkts, von dem aus die Ereignisse wahrgenommen werden (Bal 1997: 146) — sowie den Begriff des fokalisierenden Objekts (Bal 1997: 149). Erzähler und Fokalisator, so Bal, können in einer Person zusammenfallen oder zwei voneinander getrennte narrative Instanzen darstellen (Bal 1997: 148).

Gérard Genette äußerte sich in seinem späteren Aufsatz *Retour au discours du récit* kritisch zu dieser Unterscheidung. Für ihn existieren keine getrennten Instanzen eines „fokalisierenden“ und eines „fokalisierten“ Subjekts; wenn eine Fokalisierung an eine Instanz gebunden sei, könne dies nur der Erzähler selbst sein (Genette 1988: 73). Trotz dieser Einwände erwies sich Bals Klassifikation als äußerst produktiv und wurde in zahlreichen späteren narratologischen Studien übernommen.

Darüber hinaus führte das Verständnis von Fokalisierung als Interaktionsprozess zwischen dem Fokalisator und der fiktionalen Welt, die er wahrnimmt und interpretiert, zur Entstehung neuer Typologien des Phänomens — etwa in den Arbeiten von Shlomith Rimmon-Kenan, Luc Herman und Bart Vervaeck.

Luc Herman und Bart Vervaeck greifen die Terminologie von Mieke Bal auf und definieren Fokalisierung als ein „Verhältnis zwischen dem, was fokalisiert wird — Figuren, Handlungen, Objekte, die dem Leser präsentiert werden — und dem Fokalisator, dem

Wahrnehmungsträger, der bestimmt, was dem Leser gezeigt wird“ (Herman/Vervaeck 2005: 70). Die Forscher schlagen zudem eine Erweiterung der bestehenden Typologie vor, indem sie unterschiedliche Formen der Beziehung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Fokalisierung unterscheiden:

a) Externe und interne Fokalisierung, die sich durch die Position des Fokalisators in Bezug auf die erzählte Welt unterscheiden: „Gehört der Fokalisator dieser Welt an, ist er intern; bleibt er außerhalb, handelt es sich um eine externe Fokalisierung“ (Herman/Vervaeck 2005: 71).

b) Unparteiische (detached) und emphatische Fokalisierung: „Wenn nur das Äußere des fokalisierten Objekts wahrgenommen wird, ist die Fokalisierung unparteiisch; wenn hingegen fortwährend über die Gedanken und Gefühle des Objekts spekuliert wird, handelt es sich um eine emphatische Fokalisierung“ (Herman/Vervaeck 2005: 77).

Um den Begriff zu erweitern, unterscheidet Shlomith Rimmon-Kenan — in Anlehnung an Boris Uspenskis *Poetika kompozycji* (1970) — drei miteinander verbundene Aspekte der Fokalisierung:

1. den perzeptiven (räumlich-zeitlichen),
2. den psychologischen,
3. den ideologischen Aspekt (Rimmon-Kenan 1991: 79).

Im perzeptiven Aspekt kann Fokalisierung nach zwei Parametern typologisiert werden:

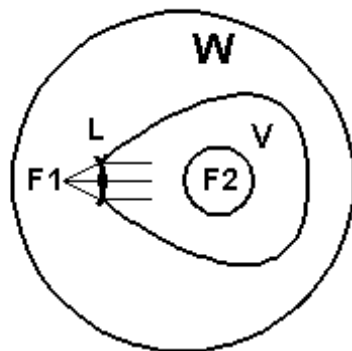
- nach der räumlichen Position des Fokalisators: *panoramisch* (panoramic view) oder *beschränkt* (limited observer) (Rimmon-Kenan 1991: 79);
- nach der zeitlichen Position des Fokalisators: *panchronisch* oder *retrospektiv* bei externer Fokalisierung sowie *synchron* bei interner Fokalisierung (Rimmon-Kenan 1991: 80).

Im psychologischen Aspekt kann die Fokalisierung entweder kognitiv frei sein — etwa bei einem allwissenden externen Fokalisator — oder kognitiv eingeschränkt, wenn sie an eine Figur gebunden ist. Emotional kann sie zudem objektiv oder subjektiv gestaltet sein. Im ideologischen Aspekt, der auf Boris Uspenskis Konzept der ideologischen Perspektive zurückgeht, unterscheidet Shlomith Rimmon-Kenan zwischen einer impliziten und einer explizit ausgedrückten Ideologie innerhalb der Fokalisierung (Rimmon-Kenan 1991: 81). Theoretiker der kognitiven Narratologie betrachten Fokalisierung ein Instrument, das fiktive

Bewusstseinsprozesse im Text abbildet und die Leser\_innen aktiv in deren Interpretation einbindet. Alan Palmer bezeichnet diesen Prozess als „freie indirekte Wahrnehmung“ (*free indirect perception*) (Palmer 2004: 48).

Eine bedeutende Erweiterung brachte David Herman mit der Einführung des Konzepts der hypothetischen Fokalisierung (*hypothetical focalization*). Darunter versteht er die Verwendung hypothetischer Wahrnehmungen, die von Erzähler oder Figur konstruiert werden, um darzustellen, „was hätte gesehen oder wahrgenommen werden können — wenn jemand anwesend gewesen wäre, der die entsprechende Perspektive eingenommen hätte“ (Herman 1994: 231). Hypothetische Fokalisierung entsteht also, wenn der Erzähler eine temporäre, imaginäre Perspektive einführt, die weder einer Figur noch dem Erzähler selbst eindeutig zugeordnet werden kann.

Auch Manfred Jahn hat den Begriff und die Typologie der Fokalisierung neu interpretiert. Aufbauend auf Henry James' Metapher vom *House of Fiction*, das den literarischen Text als ein Haus beschreibt, in das der Leser durch eines der vielen Fenster blickt, prägte Jahn den Begriff des „Fokalisierungsfensters“ (*window of focalization*): Ein Fenster, durch das Objekte und Ereignisse als gesehen, wahrgenommen und konzeptualisiert erscheinen — durch einen spezifischen deiktischen Mittelpunkt oder eine fokalisierende Figur (Jahn 1996: 244).

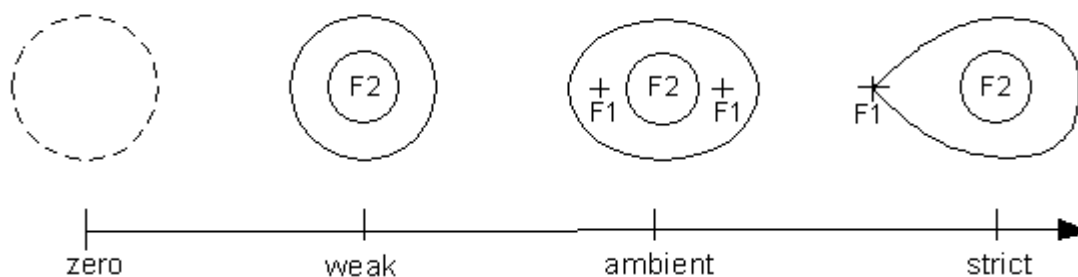


**F1 focus-1; L lens, eye;  
F2 focus-2, area in focus; V field of vision; W world**

Durch die Unterscheidung zwischen dem Subjekt der Fokalisierung (*Focus-1* oder *F-1*) und dem Objekt der Fokalisierung (*Focus-2* oder *F-2*) entwickelt Manfred Jahn eine Skala von

Fokalisierungstypen, die vom stärksten bis zum schwächsten Grad der Wahrnehmungsbindung reicht.

- Strikte (*strict*) Fokalisierung:  $F-2$  wird von  $F-1$  innerhalb klar bestimmter raumzeitlicher Koordinaten wahrgenommen.
- Diffuse (*ambient*) Fokalisierung: beruht auf zwei oder mehreren Fokalisator\_innen, die ein Objekt aus unterschiedlichen Perspektiven und oft aus verschiedenen Raum-Zeit-Ebenen betrachten.
- Schwache (*weak*) Fokalisierung: alle Fokalisator\_innen und ihre raumzeitlichen Bezüge verschwinden, sodass nur noch das fokalisierte Objekt verbleibt.
- Nullfokalisierung (*zero*): sowohl das fokalisierte Objekt als auch die Grenzen des Wahrnehmungsfeldes lösen sich vollständig auf (Jahn 1999: 98).



Uri Margolin synthetisiert frühere Ansätze und definiert Fokalisierung als einen Prozess bzw. eine Tätigkeit (Margolin 1996: 47), in der fünf miteinander verbundene Komponenten zusammenwirken:

1. Das Objekt der Fokalisierung — ein Element oder ein Ausschnitt der fiktionalen Welt: Zustände, Entitäten, Handlungen, Ereignisse oder Prozesse sowie Erinnerungen an frühere Fokalisierungen (Margolin 1996: 43).
2. Der Agent bzw. Fokalisator — eine Person oder eine menschenähnliche Figur innerhalb der fiktionalen Welt, die ihre Wahrnehmung auf einen bestimmten Teil der ihr zugänglichen Informationen richtet (Margolin 1996: 43).

3. Der Wahrnehmungsprozess des fokalisierten Objekts, der Auswahl, Vergleich, Kategorisierung, Interpretation und Neubewertung von Informationen umfasst (Margolin 1996: 43).
4. Das Produkt dieses Prozesses — das resultierende Wahrnehmungsbild oder die Perspektive (Margolin 1996: 44).
5. Die Textualisierung des Fokalisierungsprodukts, also alle sprachlichen und stilistischen Mittel, mit denen Autor\_innen die Tätigkeit des Fokalisierens und ihr Ergebnis im Text sichtbar machen. Dadurch wird deutlich, dass die Wahrnehmung aus der Perspektive einer bestimmten Figur erfolgt (Margolin 1996: 44).

Gerade dieser letzte Punkt, die textuelle Repräsentation der Fokalisierung, ermöglicht es, Fokalisierung nicht nur auf der Ebene des narrativen Diskurses, sondern auch auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung zu analysieren. Zu den sprachlichen Indikatoren der Fokalisierung zählen nach Rimmon-Kenan etwa:

- die explizite Nennung des Fokalisators, die es dem Leser erleichtert zu erkennen, durch wessen Bewusstsein Informationen vermittelt werden, insbesondere bei variabler oder multipler Fokalisierung;
- wertende Adjektive, die die Haltung des Fokalisators anzeigen;
- zeitliche oder kognitive Distanzsignale, die den Abstand zwischen Erzählinstanz und Ereignis markieren (Rimmon-Kenan 1991: 87).

Zeitgenössische narratologische Untersuchungen zum Begriff der Fokalisierung sind in den Arbeiten *Handbook of Narrative Analysis* (Herman/Vervaeck 2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman/Jahn/Ryan 2005) und *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative* (Hühn/Schmid/Schönert 2009) zusammengefasst. Schon die Titel dieser Werke verdeutlichen ihr gemeinsames Ziel: die Systematisierung früherer Definitionen und Typologien der Fokalisierung, um eine einheitliche theoretische Grundlage für die weitere narratologische Forschung zu schaffen.

### 1.11.3. Unzuverlässige Erzähler

Die ursprüngliche Definition des Konzepts des „unzuverlässigen Erzählers“ geht auf Wayne Booth zurück, der 1961 vorschlug, einen Erzähler dann als zuverlässig zu bezeichnen, wenn er im Einklang mit den Normen des Werks — also mit jenen des impliziten Autors — handelt oder spricht. Ein Erzähler gilt entsprechend als unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall

ist (Booth 1983: 158–159). Laut Booth verstärkt das Auftreten eines unzuverlässigen Erzählers die ironische Distanz zwischen implizitem Autor und Leser, die sich sozusagen über den Erzähler hinweg „verschwören“<sup>5</sup>. Booths Ansatz wurde in der klassischen wie auch in der postklassischen Narratologie vielfach diskutiert. Mieke Bal etwa unterscheidet zwischen Narrator und Fokalizator und hält fest, dass eine Figur als Erzähler durchaus zuverlässig, als Fokalizator jedoch unzuverlässig sein kann (Bal 1997: 172).

Ansgar Nünning entwickelt eine kognitiv orientierte Theorie der Unzuverlässigkeit. Er versteht unzuverlässiges Erzählen als ein psychologisches Konstrukt der Rezipierenden, das individuell variiert und nicht ausschließlich textimmanent erklärbar ist (vgl. mit Nünning 1999: 54). In seiner Kritik an Booth argumentiert er, dass die Normen des impliziten Autors kaum objektiv feststellbar seien und das Konzept des impliziten Autors grundsätzlich verzichtbar sei (vgl. mit Nünning 1999: 56). Gleichzeitig formuliert Nünning eine Liste möglicher textueller Signale, die auf eine unzuverlässige Erzählinstanz hinweisen könnten.

Diese Position bleibt nicht unwidersprochen: Greta Olson weist auf einen Widerspruch in Nünnings Theorie hin, da die Existenz stabiler textueller Indikatoren fragwürdig sei, wenn Unzuverlässigkeit als individuelles Leseurteil verstanden wird: „if detecting unreliability functions as a quality of individual reader response, how can stable textual signals exist to typify the phenomenon of unreliability?“ (Olson 2003: 97). Darüber hinaus betont Olson, dass Booths und Nünnings Modelle trotz aller Differenzen auf einer ähnlichen Struktur beruhen: Beide arbeiten mit einer dreigliedrigen Anordnung bestehend aus dem Leser, der eine Differenz zwischen der Perspektive des personalisierten Erzählers und jener des impliziten Autors erkennt (Olson 2003: 93). Olson fordert zudem eine präzisere Differenzierung innerhalb der Kategorie der unzuverlässigen Erzähler. Sie unterscheidet zwischen „untrustworthy“ Erzählern, die absichtlich täuschen („dispositionally unreliable“), und „fallible“ Erzählern, die situativ bedingt fehlgeleitet sind („situationally motivated“) — etwa durch eingeschränkte Wahrnehmung oder fehlendes Wissen (Olson 2003: 102). Sie bringt diesen Unterschied pointiert auf die Formel „between liars and fools“ bzw. „between intentional and unintentional unreliability“.

Neben Olson haben auch andere Theoretiker\_innen eigene Typologien vorgeschlagen. Fludernik unterscheidet etwa zwischen „factual inaccuracy“, „lack of objectivity“ und „ideological unreliability“ (Fludernik 1999: 76–77). Phelan und Martin führen sechs Formen

---

<sup>5</sup> Dies scheint im Einklang mit Dorrit Cohns Begriff „discordant narration“ zu stehen, der zur Lektüre „against the grain of the narrator’s discourse“ aufruft, damit der Leser jene Bedeutung herausliest, auf die der Autor schweigend hinter dem Rücken des Narrators dem Leser signalisiert (Cohn 2000: 307).

an: „misreporting“, „misreading“, „misregarding“ sowie „underreporting“, „underreading“ und „underregarding“ (Phelan / Martin 1999: 94). Per Krogh Hansen identifiziert vier Kategorien, darunter auch intertextuelle und extratextuelle Unzuverlässigkeit (Hansen 2007: 241). Köppe und Kindt wiederum differenzieren zwischen „täuschend unzuverlässig“, „offen unzuverlässig“ und „axiologisch unzuverlässig“ (Köppe/Kindt 2014: 236). Janina Jacke formuliert eine noch feinere Einteilung mit fünf Untertypen, die sich an faktbezogener, wertbezogener und handlungsbezogener Unzuverlässigkeit orientieren (Jacke 2018: 3).

Interessant ist schließlich, dass die Leserschaft unzuverlässige Erzähler nicht nur als irritierend, sondern mitunter auch als sympathisch oder sogar bereichernd wahrnehmen kann. Monika Fludernik etwa zeigt dies anhand von D. H. Lawrences *England, my England* (vgl. mit Fludernik 1996: 141). James Phelan weist darauf hin, dass unzuverlässiges Erzählen sowohl „estranging“ als auch „bonding“ wirken kann (vgl. mit Phelan 2007: 225). Vera Nünning unterstreicht den historisch-kulturellen Wandel in der Wahrnehmung: So wurde der Erzähler in Oliver Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* lange Zeit als zuverlässig gelesen, während heutige Leser\_innen ihn mitunter als fragwürdig empfinden (vgl. mit Nünning 1998: 280).

Luc Herman und Bart Vervaeck warnen davor, Unzuverlässigkeit ausschließlich aus internen oder externen Bedingungen abzuleiten. Die Unterscheidung zwischen interner und externer Fokalisierung bietet laut ihnen keine Garantie für Vertrauen oder Misstrauen seitens der Lesenden (Herman/Vervaeck 2005: 156). Es wird auch darauf verwiesen, dass nicht nur homo-, sondern auch heterodiegetische Erzähler unzuverlässig sein mögen (Murphy 2012; Ohme 2018; Lang 2018) und dass einige Erzähler auf der Grenze zwischen dem homo- und heterodiegetischen Erzählen balancieren können (Vogt 2018).

Wie Andreas Solbach in seinem Artikel „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit“ zutreffend resümiert:

Es gibt, so scheint es, nichts unzuverlässigeres als die Unzuverlässigkeit, denn dürfen wir einen Erzähler, der bewusst lügt, unzuverlässig nennen? Er ist in dem Fall der spezifischen Lüge ein Lügner, sein sonstiges Erzählverhalten kann dagegen von größter Zuverlässigkeit geprägt sein. Ist ein wahnsinniger Erzähler zuverlässig? Wohl kaum, sein Wahnsinn hat Methode, er ist immer wahnsinnig, glaubt sich immer verfolgt und behält seine Wahnideen als Teil einer privaten Wirklichkeit. Auch sonstige geistig-kognitiv beschränkte und anderweitig derangierte Erzähler scheue ich mich unzuverlässig zu nennen; sie sind oft seelischen Schwankungen ausgesetzt und ihr Handeln ist unvorhersehbar, aber sie sind nicht unzuverlässig. [...] Nichtsdestoweniger, so meine ich, dürfen und sollen wir mit dem Konzept der Unzuverlässigkeit arbeiten, wenn wir es aus der Bindung an eine absolute und positive Definition befreien und als graduellen Zusammenbruch von Strategien zuverlässigen Erzählens betrachten, denn nichts bewegt den Erzähler so sehr wie die Sehnsucht nach der gelungenen Erzählung, die doch immer nur eine

Täuschung sein kann: die Täuschung im Leser, die ihm suggeriert, dabei zu sein (Solbach 2005: 70).

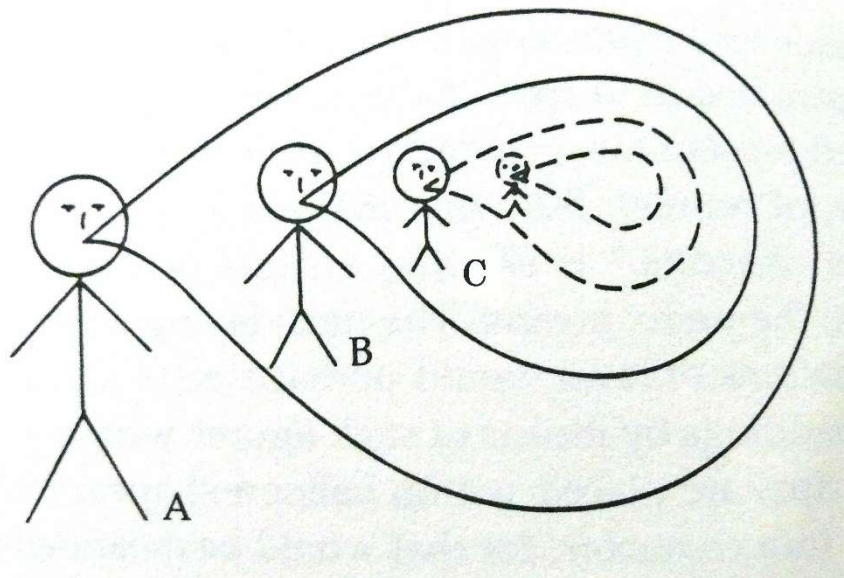
Vera Nünning's Aussage könnte ein gutes Fazit zu diesem Thema sein: „The question of whether to believe a narrator or not transcends the field of literature“ (Nünning 2015: 2).

#### 1.11.4. Homo-, Hetero- und Metadiegeese

Diegeese (nicht zu verwechseln mit dem altgriechischen *diégésis*, denn es ist keine französische Übersetzung des altgriechischen Begriffs, worauf Genette in *Narrative Discourse Revisited* verweist) ist die erzählte Welt, die Welt, in der sich die Figuren der Geschichte bewegen (Genette 1988: 18). Alles, was nicht zu dieser Welt gehört, beispielsweise Kommentare des Erzählers über sein Schreiben oder direkte Ansprache seines narrativen Adressanten, nennt Genette extradiegetisch, weil es zur außerdiegetischen Wirklichkeit gehört. Die Erzähler\_innen unterscheiden sich laut Genette dadurch, „wo“ sie im Verhältnis zur erzählten Ebene sind, mit anderen Worten, ob sie intradiegetisch oder extradiegetisch sind.

Außerdem unterscheiden sie sich laut Genette dadurch, ob sie Figuren der Geschichte sind (und somit homodiegetisch sind) oder nicht Teil der Geschichte sind, die sie erzählen (und somit heterodiegetisch sind). Dabei, meint Gérard Genette, muss der heterodiegetische Erzähler über die Herkunft seiner Informationen keine Rechenschaft ablegen, denn seine „Allwissenheit“ ist Teil des Vertrags, im Gegenteil zum homodiegetischen Erzähler (Genette 2010: 220).

Metadiegetische Erzähler\_innen, und dazu zählt Genette Scheherazade in *Tausendundeine Nacht*, sind Erzähler\_innen auf einer zweiten Ebene, denn sie sind Figuren, die innerhalb der Haupterzählung selbst eine Geschichte erzählen. Schematisch kann man diese Erzählebenen wie folgt darstellen (Genette 2010: 225):



Der extradiegetische Erzähler A (der primäre Erzähler von *Tausendundeine Nacht*) produziert die erste Sprechblase, in der sich eine (intra-)diegetische Figur B (Scheherazade) befindet, die ihrerseits zur intradiegetischen Erzählerin einer metadiegetischen Erzählung werden kann, in der eine metadiegetische Figur C (Sindbad) vorkommt, usw. (vgl. mit Genette 2010: 225).

#### 1.11.5. Prolepse und Analepse

„Jede Anachronie stellt gegenüber der Erzählung, in die sie sich einfügt — der sie sich aufpfropft —, zeitlich gesehen eine zweite Erzählung dar, die der ersten gemäß jener Art von narrativer Syntax subordiniert ist“, schreibt Gérard Genette (Genette 2010: 27). Das bedeutet, dass es im Roman eine „Basiserzählung“ gibt, der entweder eine interne oder externe analeptische Episode vorausliegt, welche den retrospektiven Blick in die Vergangenheit ermöglicht, oder eine interne oder externe proleptische Episode, die viel seltener als die umgekehrte Figur ist und die Antizipation der Zukunft bedeutet. Neben der Aufteilung der Reichweite durch interne und externe Anachronien unterscheidet Genette auch gemischte Anachronien beider Art.

Als Beispiel des zeitlichen Vorgriffs erwähnt Genette unter anderem *Der Tod des Iwan Iljitsch*, wo der Epilog am Anfang steht und wo sowohl der Epilog als auch der Titel selbst mit der Antizipation des Lesers spielen kann. Der Autor kann die Prolepse dafür benutzen, um den Leser auf das Ende der Geschichte vorzubereiten — dabei kann die Prolepse einmalig oder

repetitiv sein. Der Autor kann seinen Leser aber auch mit falschen Vorhalten oder „falschen Spuren“ ködern, wie es oft im Kriminalroman der Fall ist (vgl. mit Genette 2010: 46).

Außerdem können Prolepsen partiell oder komplett sein — wobei Genette gesteht, dass er für komplette Prolepsen „kaum Beispiele findet“, und „es sieht so aus, als seien alle Prolepsen faktisch solche vom partiellen Typ“ (Genette 2010: 47).

#### 1.11.6. Metalepse

Als narrative Metalepse bezeichnet Genette das Überschreiten erzähllogischer Grenzen, eine Transgression. Als Beispiel hierfür gibt Genette den Pirandellismus von *Sechs Personen suchen einen Autor* und *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt an*, in denen dieselben Akteure abwechselnd Helden und Schauspieler sind.

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird (Genette 2010: 153, Hervorhebung im Original).

#### 1.11.7. Unnatürliches Erzählen

Jonathan Culler mit seinem Begriff der „Naturalisierung“ („naturalisation“) sowie Monika Fludernik mit ihrer „Natural Narratology“ argumentieren: Der Lektüreprozess sei wesentlich davon geprägt, dass Leser Gelesenes mit bereits Bekanntem abgleichen, ergänzen und so verständlich machen. Die reale Welt dient dabei als Referenzrahmen für die fiktionale Welt. Culler schreibt: „To naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible“ (Culler 1975: 138).

Franz K. Stanzel geht sogar so weit, allen homodiegetischen Erzählern eine gewisse Unzuverlässigkeit zuzuschreiben: „Wo ein Ich erzählt, ist immer Fiktion“ (Stanzel 2006: 325).

Mehrere postklassische Narratologe beschäftigen sich mit jenen Erzählern, die unzuverlässig in ihrer Zuverlässigkeit und zuverlässig in ihrer Unzuverlässigkeit sind. Wie es Richard Menke in Bezug auf Martin Amis *Time's Arrow* (1991) witzig ausdrückt: „[T]his fictional soul is a supremely reliable narrator; he may be relied upon to get things diametrically, and often poignantly, wrong“ (Menke 1998: 960). Das sind zum Beispiel Studien über die sogenannten „voices of madness“ (Allrath 1998; Moore 2001; Grishakova 2012) oder „child narratives“ (Rosell, 2018). Clara Jane Rosell argumentiert, dass Kindererzähler „present

conflicting characteristics of both reliable and unreliable narrators, due to their ability to accurately report events but inability to accurately interpret them, attributable to their innocence and limited knowledge of the world” (Rosell 2018: 1) und dass ihre Unzuverlässigkeit eher „bonding“ ist: “The fact that the adult reader must fill in the informational gaps (Olsen) that the innocent child narrator leaves open allows for positive reader-response to occur, based on the underlying bonding effects between reader and character narrator.” (Rosell 2018: 4). Die Funktion solcher Erzähler ist die „naïve defamiliarization“ (Phelan 2007: 229). Diese Erzähltechnik ermöglicht eine Außenblick-Perspektive auf das Erzählte und bleibt eine seit der Romantik privilegierte und äußerst produktive Art und Weise kultureller (Selbst-)Betrachtung (Müller-Funk 2008: 22). Nichtsdestotrotz kann man dazu sagen, dass sowohl die “voices of madness” als auch „child narratives“ sehr wohl Olsons Klassifikation der „fallible“ und „untrustworthy“ Erzähler entsprechen und dass die Leserreaktionen auf sie nicht vorherzusehen sind.

#### 1.11.8. Metafiktion

Unter diesem Begriff versteht man „bestimmte Verfahrensweisen, die dem Leser bewusst machen, dass er ein fiktionales Werk vor sich hat und diese Tatsache zum wesentlichen Teil des Lektüreerlebnisses machen“ (Gerstenbräun 2012: 13). Metafiktionale Texte machen das Nachdenken über Literatur selbst zum Bestandteil der Fiktion. Sie brechen bewusst mit den Erwartungen der Lesenden, überschreiten die Grenzen des literarischen Werks und legen so die Bedingungen der Rezeption offen. Im Zentrum stehen dabei Reflexionen über den Leseprozess, über die Konventionen, die einen Text als literarisch kenntlich machen, sowie über die Voraussetzungen seiner Produktion. Auf diese Weise transportiert die Fiktion zugleich Informationen über das System Literatur und verweist über sich selbst hinaus. Kurz und bündig: „Metafiktionale Texte stellen die narrative Kompetenz des Lesers auf die Probe“ (Gerstenbräun 2012: 13).

In einem metafiktionalem Text kommt es direkt oder indirekt, also durch markierte oder unmarkierte Hinweise, zum Ausdruck, dass es sich um ein Werk der Fiktion handelt. Obwohl es nahezu unbegrenzt viele Möglichkeiten gibt, in fiktionalen Texten eine Metaebene einzuziehen und damit literarische Konventionen zu reflektieren, gibt es, so Martin Gerstenbräun, typische Kennzeichen metafiktionalem Schreibens. Das sind, unter anderem:

- der spielerische Umgang mit Sprache und Form

- das bewusste Infragestellen des Verhältnisses zwischen Realität und Fiktion
- die Tendenz zu Parodie und Ironie
- das Wechseln der Erzählperspektive
- die Selbstreferenzialität und die Selbstreflexivität der Texte
- die Metalepse des Autors, die laut Gerstenbräun bedeutet, dass „ein Autor (Der damit zwangsläufig zu einer Figur des Textes wird) in einen Text, den er selbst schreibt, eingreift, indem er selbst als Figur in der Geschichte auftritt und mit seinen Figuren in Dialog tritt“ (Gerstenbräun 2012: 44).

Grundlegend ist dabei die Abkehr vom antiken Mimesis-Ideal, also der Vorstellung, Literatur solle eine außersprachliche Wirklichkeit repräsentativ abbilden (Gerstenbräun 2012: 17–19). Normalerweise möchte die Literatur sich als Realität inszenieren — als eine „Konsens-Wirklichkeit“ — und der Leser spielt dabei mit, indem er einen „Pakt“ mit dem Autor schließt: „Keinesfalls [...] soll der Roman als das gelesen werden, was er ist: Eine aus Worten konstruierte Realität, die mit der Wirklichkeit der Rezipienten nur scheinbar etwas zu tun hat, tatsächlich aber nicht den Gesetzmäßigkeiten der außersprachlichen Wirklichkeit unterworfen ist“ (Gerstenbräun 2012: 15). Dieser Pakt ermöglicht einem das Erleben und Genießen der fantastischen Literatur — im Grunde genommen jeder fiktionalen Literatur.

Metafiktionale Texte erschweren oder verunmöglichen bewusst das „Aussetzen des Unglaubens“ (Samuel Taylor Coleridges Begriff), das Lesende meist unbewusst und freiwillig praktizieren. Indem sie die Rezeptionsbedingungen selbst zum Thema machen, hinterfragen sie grundlegende Wahrnehmungsmuster und unterlaufen die Erwartungen, die man an fiktionale Texte heranträgt (vgl. mit Gerstenbräun 2012: 15). Metafiktionale Texte sind in diesem Sinne eine „Brechung der narrativen Illusionen“ (Gerstenbräun 2012: 15).

Als Kommentar über die eigene Literarizität bleiben metafiktionale Texte nicht in der fiktiven Welt gefangen: Sie überschreiten die Grenze der eigenen Fiktion und stellen die Artifizialität des Textes selbstreferentiell dar (vgl. mit Gerstenbräun 2012: 17).

#### 1.11.9. Der implizite Autor, der implizite Leser

Rezeptionsästhetisch gesehen ist die Verbindung zwischen dem Autor und dem Leser nie einseitig: Sie läuft in beide Richtungen mit dem Text als Medium derer Kommunikation. Die Unbestimmtheit- oder Leerstellen stimulieren den Leser zur Sinnkonstruktion des Textes,

deshalb kann man sie als Appelstruktur des Textes bezeichnen (Iser 1972: 9). Der Text regt den Leser zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Gelesenen an und hofft auf einen kongenialen Leser: „Und das bedeutet doch, daß sich der formulierte Text über Andeutungen und Suggestionen in das von ihm Nicht-Gesagte, aber dennoch Gemeinte abschattet“ (Iser 1972: 59). Laut Wolfgang Iser konzipiert der reale Autor beim Schreiben ein Bild von sich selbst (der implizite Autor) und ein Bild vom Leser (der implizite Leser), um einen solchen Leser anzusprechen und eine Art Kontrolle auszuüben. Dieser Kontrollfunktion dient das in den Text eingebaute Autor-Leser-Gespräch (Iser 1972: 81).

#### 1.11.10. Der Erwartungshorizont

Mit seinem Horizontbegriff bezieht sich Hans Robert Jauß in *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* auf die etymologische Bedeutung von *horizon*, von Griechischem *horizein* (abgrenzen, abschneiden): Der den Blick begrenzende Gesichtskreis (Jauß 1991: 660). Diesen Begriff bringt Jauß in Zusammenhang mit den Begriffen Erfahrung und Erwartung: „Jede Erfahrung hat ihren Erwartungshorizont: alles Bewußtsein steht als Bewußtsein von etwas immer auch im Horizont schon gebildeter und noch ausstehender Erfahrungen“ (Jauß 1991: 665–666). Das Lesen und Verstehen findet, so Jauß, in einem Dialog zwischen dem fremden Horizont des Textes und dem eigenen Horizont des Interpreten statt. Kein Interpret geht *tabula rasa* an die Lektüre eines Textes heran. Er hat bereits Leseerfahrung gesammelt. Zum Erwartungshorizont des Interpreten gehören Vorkenntnisse wie beispielsweise das (Vor-)Wissen über das Genre und die intertextuellen Bezüge des Textes. Dabei wird keine naive Horizontverschmelzung vorgenommen, sondern die eigene Erwartung wird durch die Erfahrung des anderen korrigiert und erweitert (Jauß 1991: 671). Die Aufgabe des Textes ist es, die Erwartungen des Lesenden möglichst interessant zu enttäuschen.

#### 1.12. Die infrage gestellte Frage

Die Grundthese der vorliegenden Masterarbeit ist, dass der tote Ich-Erzähler ein Sonderfall des Erzählens ist. Wie Michael Braun es in seinem Artikel „Jenseits der Literatur?“ formuliert, bewegen sich die Jenseitsgeschichten „in Zonen reduzierter Realitätskompatibilität, was sie vom phantastischen Erzählen abgrenzt“ (Braun 2019: 240). „Die Entkopplung der Stimme von ihrem Träger“, meint Braun, „wenn dieser tot ist und also stumm sein müsste, stellt Autorität und Auktorialität des Erzählers in Frage. Fakten und Fiktionen werden vermischt. Was stimmt jetzt, und was stimmt nicht?“ (Braun 2019: 239). In ihrem Artikel „Dead Men —

Dead Narrators“ kommt Michaela Bach zur Schlussfolgerung, dass dieser Erzähltyp und seine Funktionen im Film<sup>6</sup> nicht mit existierenden narratologischen Ansätzen zu analysieren sind und dass Narratologie sich an die spezifischen Eigenschaften und Bedürfnisse des Filmmediums anpassen soll (Bach 1999: 246). Mag sein, dass dieser Erzähltyp nicht nur im Film-, sondern auch im Literaturtext ein theoretisches Problem für die Narratologie darstellt, da die Relevanz solcher Begriffe aus dem vorigen Unterkapitel wie „Erzählinstanz“, „Homo-/Heterodiegeses“ und „(Un)zuverlässigkeit“ und mehrerer anderen durch seine bloße „Existenz“ in Frage gestellt werden.

„What Would Happen If We Were No Longer Able to Narrate?“ — so betitelt Werner Wolf seinen Artikel über Dystopien (Wolf 2013: 1). Die Jenseitserzählungen scheinen eine Antwort auf die im Titel geäußerte Frage zu suchen. Die Erzählstimme aus dem Reich der Toten erweckt die Skepsis des Lesers a priori, abgesehen von der Intention des Autors<sup>7</sup>. Im Prinzip muss er sich sogar nicht bemühen, um auf seine Unglaubwürdigkeit mit textuellen (markierten oder unmarkierten) Signalen hinzudeuten: Es genügt zu sagen, er sei schon tot. Zugleich macht er einen metaleptischen Sprung und erzählt zwischen dem homo- und heterodiegetischen Erzählen balancierend, was ihm auf gewisse Weise Glaubwürdigkeit verleiht. Seine Identität wird gespalten: Er ist zugleich der extradiegetische Narrator und die intradiegetische Hauptfigur seiner Erinnerungsgeschichte. Seine Erzählung vereinbart zwei scheinbar unvereinbare Sichtperspektiven: jene des Lebenden und jene des Toten. Oft wechselt er zwischen den Fokalisierungen, aber nicht nur zwischen der externen, internen und Null-Fokalisierung, sondern auch zwischen der Fokalisierung des bereits gestorbenen und des noch lebenden Ichs — konkrete Beispiele wird es in den zwei Romanen geben, die in dieser Arbeit im analytischen Teil unter die Lupe genommen wird. Genette hätte es wohl „multiple Fokalisierung“ genannt.

Der tote Erzähler ist jener Erzähler, dem bewusst ist, dass Zuschreibung der Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit eine der Interpretationsstrategien des Lesers ist. Daher nimmt er die für sich günstigste narrative Pose ein. Er ist ein selbstbewusstes Selbstbewusstsein, das Selbstbewusstsein, das sich selber bewusst konstruiert. Eine Identität, die nur als Narrativ existieren kann. Er hat keinen großen Wahrheitsanspruch, nicht so viel „interest in being believed“ (Nünning 2015: 13). Der Leser hat keine Wahl, da der Erzähler das zentrale Model

---

<sup>6</sup> Im Anhang der vorliegenden Arbeit befindet sich eine Beispielsliste der Filme, in denen ebenfalls tote Ich-Erzähler\_innen vorkommen.

<sup>7</sup> Wobei es gesagt werden muss, dass der Autor laut Roland Barthes so oder so „tot“ ist.

der Realität ist. Janina Jacke hätte solche Erzähler „stipulating“ benannt: diese sind “narrators who generate the story world facts by narrating them” (Jacke 2018: 4). Ihr Erzählen ist “mimetisch unentscheidbar“ (Martínez/Scheffel 1999: 101) und metafiktional. Dementsprechend werden dem Leser keine verlässlichen „frames of reference“ oder „informational gaps“ für die „Naturalisierung“ angeboten außer andere (religiöse und nichtreligiöse) Texte mit Jenseitsbildern. Eine der Funktionen dieses Erzählers im Text ist „defamiliarization“, die aber nicht „naiv“ ist, wie jene von „child narratives“. Der Leser kann keine Erfahrung in den Text einbringen — die Konkretisierung im Sinne Roman Ingardens ist also unmöglich. Der Leser kann seinem eigenen Erwartungshorizont nicht vertrauen.

Der Tod als Erfahrungsleerstelle öffnet einen potentiell unbegrenzten Spielraum für die Phantasie des Erzählers und auch jene des Lesers. Einen Spielraum, in dem, Peter Pomerantsevs Buchtitel zitierend, „nothing is true and everything is possible.“<sup>8</sup> Seine Freiheit ist dem Ich-Erzähler bewusst: „Da ich jetzt bereits im Jenseits bin, kann ich ja alles gestehen“<sup>9</sup> (Machado 1979: 14). Der Leser ist genauso frei, ihm zu vertrauen oder nicht zu vertrauen: „Ich werde dir den Fall in großen Zügen darlegen, und dann kannst du selbst entscheiden“<sup>10</sup> (Machado 1979: 13).

„Posthume“ Geschichten eröffnen aufgrund ihrer spezifischen Erzählsituation eine Vielfalt an narrativen Möglichkeiten, die das Sterben in der Ich-Form — eben wegen seiner eigenen narrativen Begrenztheit — nicht hervorbringen kann, wie Franz K. Stanzel zutreffend bemerkt.

### 1.13. Unsterbliche Trickster

Hier drängt sich ein weiterer Begriff auf, mit dem man den Typ des toten Ich-Erzählers charakterisieren könnte, der jedoch in der Narratologie kaum vorkommt: der Trickster. Denn dieser Erzähler ist ein wahrlicher autodiegetischer Trickster, der Grenzen des Lebens und des Todes überschreitet. Er hat die “göttliche” Macht, aufzuerstehen, auch wenn als eine körperlose Stimme, nach seinem biologischen Ende. „Meine Großmutter hat immer zu mir gesagt, wenn du einmal stirbst, muss man das Maul extra erschlagen“, sagt der verstorbene Ich-Erzähler

---

<sup>8</sup> Gemeint wird Pomerantsev, Peter: *Nothing is True and Everything is Possible : The Surreal Heart of the New Russia*. New York: PublicAffaires, 2014. 1st edition.

<sup>9</sup> „Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessor tudo” (Machado 1992: 19).

<sup>10</sup> „Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por sie mesmo” (Machado 1992: 18).

gleich zu Beginn von Wolf Haases Kriminalroman *Der Brenner und der liebe Gott* (Haas 2009: 7).

Die “ewigen” binären Oppositionen lebendig/tot und die gegebenen Naturgesetze lehnt ein unsterblicher Trickster als ihm zugeschriebene und fremdbestimmte ab; er existiert außerhalb von ihnen. Dabei beansprucht er die Glaubwürdigkeit des zwischenweltlichen Mediums. Trickster bewegen sich im Dazwischen, zwischen den Gegensätzen. Sie verkörpern einen Helden und einen Narr, einen Schöpfer und einen Zerstörer, einen Geber und einen Nehmer, einen Verbrecher und einen Retter, einen Schuldigen und einen Heiligen, einen Antagonisten und einen Vermittler den Guten und den Bösen zugleich (vgl. mit Nicholas 2009: 16). Sie sind liminale Figuren. In dem Text, in dem sie erscheinen, verweisen sie auf die Fragilität der Struktur und laden zu ihrer Dekonstruktion ein. Indem sie Grenzen verachten, machen sie diese erst sichtbar. Aber sie machen sie auch sprengbar. Oder auf jeden Fall — diffus. In diesem Sinne, meint Harold Scheub, sind die Trickster paradoxe Figuren, die sowohl für Chaos als auch für Ordnung zuständig sind:

Tricksters are the timeless energy, the eternally liminal, the ordering and the chaotic. They are the alpha and omega, the yin and the yang, the contradictory, the ambiguous, the unending. They are primordial, now sublime and now debased, neither the one nor the other, but a combination that emerges in strange, quirky, and unpredictable ways. We see ourselves in the trickster. It is that trickster who is the heart of the epic, the core of the tale, the soul of the creative myth. Whenever there is chaos and order, the trickster is there. And, for a time, the hero is a trickster, the tale character is a trickster, God plays the role of trickster (Scheub 2012: 11–12)

William J. Hynes zählt sechs Merkmale auf, die Trickster-Geschichten so besonders machen:

- 1) Trickster-Mythen sind zutiefst befriedigende Unterhaltung.
- 2) Trickster-Mythen sind rituelle Ventile für soziale Frustrationen.
- 3) Trickster bekräftigen das Glaubenssystem.
- 4) Trickster sind psychische Entdecker und Abenteurer.
- 5) Trickster sind Agenten der Kreativität, die die Beschränkungen der Monokulturalität überwinden.
- 6) Tricksterhaftes Metaspiel löst die Ordnung der Dinge in der Tiefe des offenen Metaspiels des Lebens auf (vgl. mit Hynes 1993: 202–214).

Das alles, aber vor allem der 6. Punkt, ist auf tote Ich-Erzähler übertragbar. Sie, diese unsterblichen Trickster, bewegen sich zwischen den Welten der Lebendigen und der Toten. Sie sind ihrer Liminalität bewusst. Ihre reine Existenz macht das Undenkbare denkbar und den Toten lebendig. Ihre jenseitige Position verleiht ihren Aussagen einen einzigartigen schwarzen Humor, sie sind Meister der Wortspiele. „Verdammt, ich war doch tatsächlich gestorben [...]“, begreift die frustrierte Ich-Erzählerin bei Marie Opitz. „Nie im Leben war ich schon tot“ (Opitz 2023: 19). Sie lassen Raum für kreative Fantasie des Autors sowie des Lesers und sind Teil eines großen Metaspiels des Lebens. Sie tasten die Grenzen der realen Welt sowie des Narrativs ab und (re)definieren das, wozu ein Narrativ fähig ist.

#### 1.14. Zusammenfassung

Der Tod ist ein ewiges Rätsel für den Lebenden, da er sich hinter den Klammern der menschlichen Existenz befindet. Zugleich bietet der Tod in der Literatur die Möglichkeit des Unmöglichen. Er öffnet einen unbegrenzten Spielraum der fantastischen und dennoch vielleicht nicht ganz unwahrscheinlichen Vorstellungen vom Nachleben. Für den toten Ich-Erzähler ist der Tod ein Perspektivgeber und Fokalisierungsveränderer: Das Subjekt wird „außer sich“ gesetzt und vom erzählten Leben distanziert.

Der tote Erzähler vereint unvereinbar scheinende Perspektiven (die eines Lebenden und die eines Toten). Er wechselt zwischen den Fokalisierungen und konstruiert seine Identität rein narrativ.

Aus der Sicht der Erzähltheorie ist er ein narratologisches Problem. Er stellt einen Sonderfall des Erzählens dar, der zentrale narratologische Kategorien wie Erzählinstanz, Homo-/Heterodiegeese oder (Un)zuverlässigkeit infrage stellt. Seine bloße „Existenz“ erschüttert etablierte Modelle und verlangt nach einer Erweiterung der Erzähltheorie. Er ist ein Trickster sowohl für seinen Text als auch für die Literaturtheorie.

Aus der rezeptionsästhetischen Sicht ist er ebenfalls problematisch. Den Leser stellt er vor eine Herausforderung: Man bleibt immer unschlüssig und kann den Erzähler weder für glaubwürdig noch für unglaubwürdig halten, da der körperlose Ich-Erzähler selbst zur Leerstelle des Textes wird. Schließlich lässt einen jene Literatur, in der der Ich-Erzähler bereits „tot“ ist und trotzdem als eine körperlose Stimme weiterspricht, den Tod literarisch „überwinden“.

Diese Jenseitserzählungen sind metafictional in ihrem Kern, sie oszillieren zwischen Unglaubwürdigkeit und Geständnis, „Entfremdung“ und Offenheit, wodurch sie die Rezeption destabilisieren und zugleich neue erzählerische Möglichkeiten eröffnen.

Nun werden im folgenden Teil II anhand dieses theoretischen Unterbaus zwei Jenseitserzählungen analysiert und einander gegenübergestellt. Beide Romane werden auf die jeweilige (Selbst-)Darstellung des Ich-Erzählers im Text, die Rolle des impliziten Lesers und die Funktion der eingesetzten Erzähltechnik hin überprüft und verglichen.

## II. „Tod-Leben-Tod“ in zwei Romanen

Für Wiktor Schklowski ist jede Metapher Instrument der „defamiliarization“, eines Wiederbelebens des toten Vergleichs. Jede Metapher lasse sich potenziell zum Sujet entfalten (vgl. mit Grishakova 2001: 503). So ist der Tod als „absolute Metapher“ die Quelle der potentiell unendlichen Varianten der Sujets, von denen zwei in der vorliegenden Arbeit analysiert werden.

Worin sich diese Texte bereits auf den ersten Blick ähneln, und was sie infolgedessen vergleichbar macht, abgesehen von dem toten Ich-Erzähler, ist die Struktur ihrer Sujets. Vladimir Propp beschreibt in seinem Buch *Morphology of the Folktale* die typische Erzählstruktur des Märchens, welche einen gewissen Zyklus „Home-Away-Home“ verlangt: „The structure of the tale demands that the hero leave home at any cost“ (Propp 2009: 37). Dabei ist das Verlassen des Hauses und das Betreten des dunklen Waldes eine Art Initiation, die auch mit dem Tod assoziiert wurde. Außerhalb des Hauses erlebt der Märchencharakter unterschiedliche Abenteuer und kommt mit seinem „Preis“ nach Hause, sei es eine schöne Prinzessin, eine magische Fähigkeit oder ein materieller Schatz. Am wichtigsten ist jedoch das, was der Märchenheld am Ende seiner Abenteuer an Nichtmateriellem gewinnt. Wenn man sich die Komposition des Odysseus-Mythos genauer anschaut, sieht man, dass auch dieser eine Home-Away-Home-Rahmenstruktur hat, mit Odysseus Heimkehr (*nostos*) zwanzig Jahre nach der Abfahrt von Ithaka.

Auch die Figuren der hier zu analysierenden Romane begeben sich auf eine gewisse Odyssee, die man „Tod-Leben-Tod“ nennen kann: Beide Romane beginnen mit der Behauptung des Erzählers bzw. der Erzählerin, er/sie sei tot. So fangen ihre „Abenteuer“ an: Beide bewegen sich vom Ende des Lebens zurück zu seinem Beginn und erzählen eine Art Autobiographie, mit dem Unterschied zu den üblichen Gepflogenheiten des Genres, dass der Erzähler beziehungsweise die Erzählerin bereits tot ist und eine ungewöhnlich distanzierte Position seinem/ihren Leben gegenüber einnimmt. Beide Geschichten beginnen und enden mit dem Tod der Erzählfigur.

Alice Bennett vergleicht in ihrer Dissertation den Tod mit dem Ende eines Romans: Beide werden mit Sicherheit erwartet und zugleich mit der Hoffnung auf eine abschließende Bedeutung verbunden: „We can read death and the end of a novel in similar ways; expecting both with certainty and, perhaps, having hope for a revelation of the meaning of what has gone

before“, schreibt Alice Bennett in ihrer Dissertation (Bennett 2008: 35). Texte, die dieser linearen Erwartung folgen, bezeichnet sie als „fiction of end-oriented living“ (Bennett 2008: 50). Doch in den Romanen mit der „Tod-Leben-Tod“-Struktur wird die Geschichte — und das Leben des Charakters — nicht gewöhnlich linear gelesen. Wie ein toter Ich-Erzähler über sein Leben und über seinen Tod aus dem Jenseits reflektiert, bezeichnet Bennett als „retrospective understanding“ (Bennett 2008: 53): Man liest die Geschichte aus der Perspektive von „pre-existing narrative future“ (Bennett 2008: 70) oder, mit Gérard Genette gesagt, aus der proleptischen Perspektive. Es ist eine memento mori Fiktion: „a memory of the future, working by the same action as the anticipation of retrospection“ (Bennett 2008: 54). Daher lässt sich behaupten, dass die Jenseitserzählungen wie beispielsweise die von Machado de Assis und Atwood die Dominanz einer „synoptischen Vision des Endes“ ablehnen und ein Modell für das Lesen im Prozess formulieren, nicht für die endgültige Interpretation (vgl. mit Bennett 2008: 56). Mit anderen Worten kann man „afterlife narratives“ nicht mehr und nicht minder als „a tool for making sense of life“ (Bennett 2008: 67) sehen — ein Werkzeug, das andere Narrative auf diese Weise nicht anbieten können. Laut Bennett sind Jenseitsgeschichten kein bloßes metafiktionales Experiment mit dem Sujet durch die Umstellung von Ursache und Wirkung, die eine gewöhnliche lineare Entwicklung der Romanzeit unterbrechen, sondern ein Mittel, über Leben, Tod sowie über den Sinn von Lesen und Schreiben selbst nachzudenken (vgl. mit Bennett 2008: 73).

Welche Gemeinsamkeiten und welche Unterschiede es in den Romanstrukturen der zu vergleichenden Romane gibt, wie die toten Ich-Erzähler dargestellt werden, welchen impliziten Leser die Erzähler erwarten und welche Funktionen ihr Erzählen erfüllt — auf diese und mehrere andere Fragen wird in diesem Kapitel der Arbeit mit Hilfe von close reading und der hermeneutischen Deutung eingegangen.

## 2.1. Joaquim Maria Machado de Assis: *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlen Leben* (1880)

### 2.1.1. Einleitung

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* gehört zu dem sogenannten „Pentateuch“<sup>11</sup> — sein „Carioca quintet“, wie Jorge de Sena es nannte (vgl. mit Jackson 2015: 36), besteht aus: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1890), *Dom Casmurro* (1899),

---

<sup>11</sup> Hierbei muss erwähnt werden, dass Brás Cubas selber sein Schreiben unbescheiden mit dem biblischen Pentateuch vergleicht und sich mit dem Moses assoziiert, der ebenfalls seinen Tod beschrieben hat.

*Esau e Jaco* (1904) und *Memorial de Aires* (1908). Diese fünf Romane haben einige Figuren, solche wie Quincas Borba, Motive und Themen gemeinsam, die mit einer „notable consistency and stability“ (Jackson 2015: 18) immer wieder in Machados fiktionaler Welt vorkommen. Überdies sind es gewisse Kunstgriffe, die diese Romane vereinigen. In der Tat behauptet K. David Jackson, dass *Memórias Pósthumas de Brás Cubas*, „inaugurate the open literary style for which Machado is celebrated“ (Jackson 2015: 224).

Was Machados Werke kennzeichnet, ist die Leserfigur, mit der ständig diskutiert wird. Komplizierte Intertextualität, die auch Texte des westlichen Kanons einschließt, Spiele mit der Autorschaft, die oft den „Tod des Autors“ inszeniert, Ironie und Humor; Hybridität; Experimente mit der graphischen Form; Liebe für Paradoxe, Instabilität aller Normen; offene und unzusammenhängende Narrative und erzählerische Distanz zum Erzählten. „After years of intensive experience with theatrical persona“, schreibt Jackson, „Machado abandoned explicit authorship in favor of author-narrators who provided multiple possibilities of reading in the distance that the theater makes possible between fiction, reality, and authorial or dramatic voice“ (Jackson 2015: 17). Laut Jackson bewegt sich Machado de Assis' Schreiben einerseits innerhalb der realistischen Konventionen seiner Zeit, zu denen er jedoch nur oberflächlich gehörte, und schöpft andererseits aus verborgenen Innovationen und Fantasien, in denen bereits die Form des modernen Romans angelegt ist (vgl. mit Jackson 2015: 58). „Machado became an expert at telling what cannot be said and saying what cannot be told“, fasst Jackson treffend zusammen (Jackson 2015: 55). Zu Merkmalen seiner radikalen Prosamodernisierung gehören laut Jackson:

- der Verlust der existenziellen Einheit der Figuren;
- die Unhaltbarkeit von Systemen und Institutionen;
- eine offene, diskontinuierliche und unendliche Erzählung — „nonfinite narrative“, was im Einklang mit Alice Bennetts These über nicht-lineare „afterlife narratives“ ist;
- eine Erzählstrategie von klassischer Eleganz, Distanz und Offenheit, die den Roman des 20. Jahrhunderts prägen wird (Jackson 2015: 55).

„To call Machado a precursor of the modernist novel would be to invert logic and discredit his inventiveness“, behauptet Jackson. „He set the creative precedents, rather, for several generations of modernist writers who are his heirs and descendants“ (Jackson 2015: 56). Daher kann man Machados Schreiben mit dem von Dostojewski, Gogol, Tschekhow, Hardy, James auf thematischer Ebene und Borges oder Nabokov auf narratologischer Ebene

vergleichen (vgl. mit Jackson 2015: 57). Im folgenden Teil der Arbeit wird die narratologischen Besonderheiten von Machados Prosa eingegangen und dabei zwei Figuren, nämlich die des Erzählers und die des impliziten Lesers, unter die Lupe genommen.

### 2.1.2. Die (Selbst-)Darstellung des Ich-Erzählers im Text

„Ich habe einige Zeit geschwankt, ob ich diese Erinnerungen mit dem Anfang oder dem Ende, mit meiner Geburt oder meinem Tod beginnen sollte. Es entspräche natürlich dem allgemeinen Brauch, mit der Geburt anzufangen, aber zwei Überlegungen haben mich veranlaßt, anders zu verfahren“<sup>12</sup> (Machado 1979: 11), gesteht der Ich-Erzähler der *Posthumen Erinnerungen*. Und im Endeffekt entscheidet er sich für folgenden Anfang: „Das vorweg. Ich verstarb um zwei Uhr nachmittags an einem Freitag des Jahres 1869 in meinem schönen Landhaus beim Catumbi. Ich war etwa vierundsechzig und hatte harte, aber auch glückliche Jahre verlebt. Ich war Junggeselle und besaß rund dreihundert Contos“<sup>13</sup> (Machado 1979: 11). Große Aufmerksamkeit widmet er seinem Begräbnis, das er „mit der Feder der Ausgelassenheit und der Tinte der Melancholie“<sup>14</sup> beschreibt (Machado 1979: 9). Das Sterben an sich beschreibt er als eine komplette Auflösung: „Das Leben in meiner Brust brandete ein letztes Mal wie ohne Springflut, dann verlor ich das Bewußtsein, konnte mich nicht mehr bewegen und spürte, daß mein Körper erst eine Pflanze, dann ein Stein und zuletzt ein Häuflein Erde wurde, bis er sich schließlich in ein Nichts auflöste“<sup>15</sup> (Machado 1979: 13).

Ob der Ich-Erzähler über sein Leben vor dem Tod sowie sein Leben nach dem Tod die Wahrheit sagt, ist nicht herauszulesen. Dieser Narrator ist selbstreferentiell, daher ist er weder zuverlässig noch unzuverlässig. Und er weiß es: „Da ich jetzt bereits im Jenseits bin, kann ich ja alles gestehen“<sup>16</sup> (Machado 1979: 14). Im „Vorwort zur dritten Auflage“ mischt sich der Autor, Machado de Assis, selber in den Text ein, um die Kritiker vorzuwarnen, dass sein Verstorbener „sich für sich und für die anderen so dargestellt hat, wie es ihm am besten und am

---

<sup>12</sup> „Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método“ (Machado 1992: 17).

<sup>13</sup> „Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos“ (Machado 1992: 17).

<sup>14</sup> „com a pena da galhofa e a tinta da melancolia“ (Machado 1992: 16).

<sup>15</sup> „A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra e lodo, e coisa nenhuma“ (Machado 1992: 18).

<sup>16</sup> „Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo“ (Machado 1992: 19).

richtigsten schien“<sup>17</sup> (Machado 1979: 8). Überdies hinterlässt Brás selbst viele textuelle Signale auf die eigene Unzuverlässigkeit, eines davon ist bereits sein Name, oder eher die Geschichte seiner Namensgebung, die mit dem Leugnen der Identität beginnt: „Mein Vater war allerdings mit seinem Einfall noch nicht zufrieden, sondern versuchte es, von dem ersten Erfolg ermutigt, mit einer Fälschung, die darin bestand, daß er den berühmten Gouverneur Brás Cubas, nach dem ich genannt bin, als Ahnherrn unserer Familie ausgab. Dieser hatte die Stadt São Vicente gegründet, wo er im Jahre 1592 verstorben war“<sup>18</sup> (Machado 1979: 15–16).

„Machado’s narrators are so self-conscious and self-referential“, überlegt Paul Dixon. „Can we really talk about an unreliable narrator if the clues for reading at odds with the narrator come from that speaker himself? On the more radical end of the spectrum, it has been suggested that post-structuralism may serve as a model for characterizing the Machadian play of disparate meanings“ (Dixon 2015: 135). Er ist eine Art „Mise an abyme“, das Abbild im Abbild. Dixon nennt diesen selbstbewussten und selbstreferentialen Erzähler „homeopathic narrator“ — ausgehend von der Definition der Homöopathie:

Homeopathy is based on the idea that diseases can be cured with small doses of agents that produce symptoms similar to the disease itself. Similia similibus curantur. Likes cure likes. It is an anti-linear, indirect approach to the curing process, by which the treatment, instead of launching a frontal attack on the ailment, tries to stimulate and reinforce the body’s own defensive systems against the disease (Dixon 2015: 136).

Brás Cubas verfasst seine fiktive Autobiographie nicht mit dem üblichen Ziel, sich für sich selbst verständlich zu machen, sich für sich selbst zu übersetzen. Denn er ist „Machado’s first failed character-narrator“, wie Jackson ihn bezeichnet (Jackson 2015: 224), oder „the defunto autor“, ein Autor „which etymologically suggests the idea of someone who first is dysfunctional or non-functioning, and then writes about it“ (Dixon 2015: 145).

Diese Autobiographie ist eine Parodie auf bereits zu Machados Lebzeiten existierenden Autobiographien, z.B. jene von Chateaubriand (1768–1848), man denke an François-René de Chateaubriands *Mémoires d’outre-tombe* (*Erinnerungen von jenseits des Grabs*). Nicht umsonst bezieht sich Brás in seinen Memoiren auch auf das *Pentateuch*, die ersten fünf Bücher des Alten Testaments — auch sein Buch ist testamentarisch. Zugleich ist sie Brás’s

---

<sup>17</sup> Zit. nach der deutschen Übersetzung, in Originalausgabe ist „Vorwort zur dritten Auflage“, aus dem zitiert wird, nicht vorhanden.

<sup>18</sup> „Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas“ (Machado 1992: 20).

Rechtfertigung seines gescheiterten Lebens und seines Schreibens — eine Kompensation seiner gescheiterten Karriere als Autor. Er hat in seinem Leben weder Ruhm für seine Werke geerntet noch seine Geliebte bei sich behalten können. Nach dem Tod niedergeschrieben, kann die Autobiographie alles rechtfertigen, aber nichts ändern. Das Schreiben hingegen existiert paradoxerweise weiter.

Der tote Ich-Erzähler ist ein „hybrider Narrator“: er ist zugleich Autor und Hauptcharakter seiner Geschichte, „für den das Grab nur eine zweite Wiege war“<sup>19</sup> (Machado 1979: 11). Das ermöglicht ihm zwei Perspektiven in einer Erzählung originell zu kombinieren. Er ist auch nicht ganz tot und nicht mehr lebendig. Er ist selbstlos und egoistisch. Er ist „on both sides of the line“ (Jackson 2015: 232). „In life’s hybrid structure“, fasst Jackson zusammen, „Brás is both insider and outsider in his deathly and comic memoirs“ (Jackson 2015: 233). Zu erwähnen ist außerdem, dass Brás sich im Roman selbst als doppelgesichtig bezeichnet. Er bewegt sich außerdem zwischen zwei Daseins- und Zeitformen: Als Toter ist er nicht länger an die Gesetze der Zeit gebunden, während er sich in seinen Erinnerungen als Lebender zugleich innerhalb der irdischen Zeitordnung verortet — was auch, Jacksons Meinung nach, Machado de Assis’ „doppelseitiger“ Perspektive entspricht:

As author, Machado reads reality through the lens of his swinging pendulum, first from the point of view of the universe and eternity, such that the times of human actions — past, present, future — are viewed from an atemporal perspective and at the same time from observations close to this earth, its inhabitants, and social reality. Such a dialectical perspective forges a link between the Brazilian world he observes, the microcosm of empire on the one hand, and the great eternal forces responsible for time and the universe of the other. The latter remain out of reach and, at times, distant from humans’ understanding. Machado’s intention is to investigate, reveal, and evoke not only truths of his time, but also those of universal time (Jackson 2015: 69–70).

### 2.1.3. Der implizite Leser des Textes

Für wen wird aber das Buch geschrieben? „Dem Wurm, der als erster das kalte Fleisch meines Leichnams annagt, widme ich in sehnsuchtsvollem Andenken diese posthumen Erinnerungen...“<sup>20</sup> — mit dieser Widmung beginnt der Roman (Machado 1979: 5). Dabei ist Jackson der Meinung, dass der Wurm eine Anspielung auf Charles Darwin’s *Worms* (1881) sein und eine „Verwandtschaft“ mit dem Wurm aus Charles Baudelaire’s Poem *Remords posthume* haben könnte (vgl. mit Jackson 2015: 173–182).

---

<sup>19</sup> „para quem a campa foi outro berço“ (Machado 1992: 17).

<sup>20</sup> „Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas“ (Machado 1992: 15).

Die Einstellung des Narrators zu seinem Leser ist absichtlich verwirrend und uneinheitlich. Brás Cubas hält seinen Leser mal für einen Wurm, der sich in sein Textfleisch verbeißt, mal für einen geschätzten Rezipienten, mal für einen langweiligen Büchernarren, mal für einen strengen Kritiker. An einer berühmten Stelle beschuldigt er seinen Leser, für das Scheitern am eigenen Schreiben verantwortlich zu sein: „[...] die größte Unzulänglichkeit liegt bei dir, dem Leser“<sup>21</sup> (Machado 1979: 147). „Es handelt sich um ein vorwiegend philosophisches Werk, dessen Philosophie aber sehr uneinheitlich ist, einmal streng und nüchtern, dann wieder verspielt und heiter“<sup>22</sup>, meint der Erzähler (Machado 1979: 17).

Es ist ein Roman, der den Leser ausdrücklich anspricht und mit der Tatsache, dass er gelesen wird — und infolgedessen interpretiert wird —, rechnet. Das Vorwort „An den Leser“ ist nicht dafür geeignet, die Sympathie der Leser zu gewinnen, obwohl Brás Cubas darauf besteht. Es geht eher um die Vorwarnung dieses Lesers. Und um den Aufbau des erzählerischen Erwartungshorizonts:

Hinzu kommt, daß die gründlichen Leser dieses Buch als reinen Roman auffassen, die oberflächlichen aber vergebens nach dem suchen werden, was sie in ihren Romanen gewohnt sind. Darum büßte es sowohl die Wertschätzung der gründlichen als auch die Zuneigung der oberflächlichen Leser ein. Beide Gruppen bilden die stärksten Säulen, auf denen die Meinung des Publikums ruht<sup>23</sup> (Machado 1979: 9).

Das Buch ist also dazu gedacht, sowohl „gründliche“ als auch „oberflächliche“ Leser zu unterhalten, mehrere unterschiedliche Rezipienten zu berücksichtigen. Der Erwartungshorizont beider Leser wird von ihm dabei mitbedacht und betrogen: „Dir gefallen direkte, satte Erzählweise und gleichmäßiger, flüssiger Stil, dieses Buch und mein Stil aber sind wie Trunkene, schwanken nach rechts und nach links, gehen weiter und bleiben stehen, brummen, lärmern, lachen sich halbtot, drohen dem Himmel, straucheln und fallen“<sup>24</sup> (Machado 1979: 147). Er antizipiert die Irritation des Lesers — und strebt nach ihr, wovon die folgende Textstelle zeugt: „Unter den fünf oder zehn Lesern dieses Buches wird eine empfindsame Seele

---

<sup>21</sup> „o maior defeito deste livro és tu, leitor“ (Machado 1992: 103).

<sup>22</sup> „Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado“ (Machado 1992: 21).

<sup>23</sup> „Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião“ (Machado 1992: 16).

<sup>24</sup> „[...] tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...“ (Machado 1992: 103).

sein, die sicherlich über das vorige Kapitel etwas verärgert ist [...]“<sup>25</sup> (Machado 1979: 91); „Ich merke, daß du, verehrter Leser, erschüttert bist oder es zumindest sein solltest. Bestimmt hat der letzte Satz drei oder vier Assoziationen bei dir ausgelöst“<sup>26</sup> (Machado 1979: 187); „Doch wenn ich dieses Kapitel nicht verfaßte, dann erlitte der Leser eine heftige Erschütterung, die der Wirkung des Buches ziemlich abträglich wäre“<sup>27</sup> (Machado 1979: 223). Er „spürt“ den Effekt, den er auf seine Leser macht, als ob er selber sein Buch wäre: „Und jetzt spüre ich, daß eine Dame, wenn sie diesen Seiten gefolgt ist, das Buch zuklappt und die restlichen nicht mehr liest“<sup>28</sup> (Machado 1979: 233).

Immer wenn der Leser sich mit dem, was er liest, versöhnt zu haben scheint, betritt Brás als Autor plötzlich die Bühne, um den Prozess der Lektüre schwieriger und aufwändiger zu machen, um den Leser vor eine neue Herausforderung zu stellen. Sein Auftreten könnte man mit dem Erscheinen der allmächtigen „Deus ex Machina“ Figur vergleichen, mit dem Unterschied, dass das essenzielle Problem von dieser Figur nicht auf-, sondern ausgelöst wird. Er zerlegt und entblößt seine eigenen Kunstgriffe und philosophiert über sein Schreiben:

Ich kam ... Aber nein, wir wollen dieses Kapitel nicht unnötig in die Länge ziehen. Manchmal vergesse ich mich beim Schreiben, und meine Feder verschlingt dann eine Unmenge Papier, was mir, dem Autor, ernsthaften Schaden zufügt. Lange Kapitel passen nämlich mehr zu schwerfälligen Lesern, und wir sind doch kein Publikum in Folio, sondern in Duodez. Wenig Text, breiter Rand, elegante Typen, Goldschnitt und Vignetten ... besonders Vignetten ... Aber halt, das Kapitel sollte ja nicht länger werden<sup>29</sup> (Machado 1979: 70).

Stolz macht er auf einige Kunstgriffe aufmerksam, indem er schreibt: „Ich bitte zu beachten, wie geschickt und kunstvoll ich jetzt an den größten Übergang in diesem Buche herangehe“<sup>30</sup> (Machado 1979: 32). Manches Mal lobt er sich selber: „Das ist ein guter Kapitelschluß“<sup>31</sup> (Machado 1979: 191). An einer Stelle verlangt er vom Leser, das Kapitel zu lesen: „Da einer meiner Leser das vorige Kapitel übersprungen haben könnte, möchte ich darauf

---

<sup>25</sup> „Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior [...]“ (Machado 1992: 66).

<sup>26</sup> „Sinto que o leitor estremeceu, — ou devia estremecer. Naturalmente a última palavra sugeriu-lhe três ou quatro reflexões“ (Machado 1992: 128).

<sup>27</sup> „Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro“ (Machado 1992: 150).

<sup>28</sup> „E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes“ (Machado 1992: 157).

<sup>29</sup> „Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo“ (Machado 1992: 53).

<sup>30</sup> „E vejam agora com que destreza; com que arte faço eu a maior transição deste livro“ (Machado 1992: 30).

<sup>31</sup> „eis um bom fecho de capítulo“ (Machado 1992: 130).

aufmerksam machen, daß man es lesen muß [...]“<sup>32</sup> (Machado 1979: 153). An anderer Stelle erlaubt er ihm das Überspringen: „Wenn du, verehrter Leser, nicht geneigt bist, den wundersamen Gedanken meines Gehirns zu folgen, kannst du ja das Kapitel überspringen und unmittelbar zum erzählenden Teil übergehen“<sup>33</sup> (Machado 1979: 23). Er sorgt dafür, dass die Spannung gewahrt bleibt: „Wenn ihr wissen wollt, unter welchen Umständen sich das Phänomen vollzog, dann braucht ihr dieses Kapitel zu Ende zu lesen“<sup>34</sup> (Machado 1979: 218). Oft bietet er dem Leser sogar einen fertigen Interpretationsansatz an: „Die Schlußfolgerung, falls man aus dem vorigen Kapitel eine ziehen kann, besteht nun darin, daß die öffentliche Meinung die familiären Einrichtungen zusammenschweißt“<sup>35</sup> (Machado 1979: 207).

Natürlich ist ihm auch bewusst, dass der Lesende eine andere Schlussfolgerung aus dem Gelesenen ziehen möchte, und zwar so schnell wie möglich, weil es den Text für ihn „naturalisieren“ soll. Einer stabilen Interpretation wird dieser Roman aber mit Absicht entzogen, indem er den Leser mal überzeugt, der Erzähler sei zuverlässig, mal wieder durch textuelle Signale zur Verzweiflung treibt. Eines der häufigsten Signale ist der Verweis auf eine nicht existierende Quelle, aus der das Erzählte zitiert wird: „Ich gebe all das hier so wieder, wie ich es Jahre später erzählen hörte“<sup>36</sup> (Machado 1979: 34); „Aber wenn du außer Aroma etwas anderes begehrt, so behalte deinen Wunsch für dich, denn ich habe weder Bilder noch Briefe noch Erinnerungen aufbewahrt“<sup>37</sup> (Machado 1979: 109).

Der Erzähler selbst scheint sich oft nicht sicher zu sein, nicht nur wegen der Unsicherheit seines Gedächtnisses. In seiner Verzweiflung fragt sich Brás Cubas, ob er das passende Genre für sein Buch gewählt hat: „Eigentlich hätte ich ein Reisetagebuch schreiben müssen, nicht Erinnerungen wie diese, in die nur das Wesentliche des Lebens Eingang findet“<sup>38</sup> (Machado 1979: 69). Manchmal, wie in Kapitel 71, bereut er die Entscheidung, seine Erinnerungen niederzuschreiben. Das nächste Kapitel beginnt er mit der Überlegung: „Vielleicht streiche ich das vorige Kapitel wieder. Unter anderem, weil ein Satz in den letzten

---

<sup>32</sup> „Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo [...]“ (Machado 1992: 106).

<sup>33</sup> „Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração“ (Machado 1992: 25).

<sup>34</sup> „Agora, se querem saber em que circunstância se deu o fenômeno, basta-lhes ler este capítulo até o fim“ (Machado 1992: 147).

<sup>35</sup> „A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das instituições domésticas“ (Machado 1992: 140).

<sup>36</sup> „Digo essas coisas por alto, segundo as ouvi narrar anos depois“ (Machado 1992: 32).

<sup>37</sup> „Mas, se além do aroma, quiseses outra coisa, fica-te com o desejo, porque eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias, a mesma comoção esvaiu-se, e só me ficaram as letras iniciais“ (Machado 1992: 78).

<sup>38</sup> „Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida“ (Machado 1992: 53).

Zeilen sehr nach Unsinn aussieht, und ich will doch der künftigen Kritik keine Angriffsfläche bieten“<sup>39</sup> (Machado 1979: 148). Einige Kapitel streicht er tatsächlich weg, einige lässt er leer. Das Kapitel 139 „Wie ich Staatsminister wurde“ enthält ausschließlich Punkte. Genauso nur durch Punkte und andere Satzzeichen wird der Dialog zwischen Adam und Eva in Kapitel 55 wiedergegeben. In Kapitel 136 beschwert er sich: „Entweder irre ich mich gewaltig, oder ich habe eben ein nutzloses Kapitel niedergeschrieben“<sup>40</sup> (Machado 1979: 234). Es lässt sich fragen, ob diese Kapitel nicht tatsächlich nutzlos und sinnlos sind. Darauf antwortet aber Jackson: „But it is precisely these chapters that contain clues to a larger understanding of the text and also suggest a truer depiction of reality that is to be found in those conventional narratives which rigidly exclude that which is not obviously ‚relevant‘“ (Jackson 2015: 88). Man könnte sagen, dass Brás Cubas heftige Selbstkritik übt, um seinen Leser kritisch einzustellen:

Wenn ich euch versichere, daß ich den Zettel an jenem Tage drei – oder viermal gelesen habe, so könnt ihr es glauben, denn es stimmt wirklich. Wenn ich euch außerdem sage, daß ich ihn am folgenden Tag vor und nach dem Essen von neuem gelesen habe, so könnt ihr mir auch das abnehmen, denn es ist die reine Wahrheit. Wenn ich jedoch von der Erschütterung spreche, die ich erlitt, so bezweifelt diese Behauptung ein wenig und akzeptiert sie nicht ohne Beweise<sup>41</sup> (Machado 1979: 201).

Durch diese Unterbrechungen wird der Leser immer wieder aufgerufen, das Gelesene zu hinterfragen, über das Genre nachzudenken, das Gesagte zu bezweifeln. Jackson nennt diese Unterbrechungen Narrativbrüche: „The very form of the novel oscillates between chapter divisions that impose a structure and plot, on the one hand, and a game of fragments, witty references, and apparently meaningless details that overflow the borders of narrative“ (Jackson 2015: 216). Das Narrativ wird an einer Stelle konstruiert und gleich an der anderen dekonstruiert.

Die Erzählung wird nicht nur durch Anregungen zur Kritik unterbrochen. Noch eine Variante der aktiven Teilnahme an dem Roman wird dem Leser angeboten, und zwar nicht jene des Kritikers, sondern jene des Mitschöpfers oder des „zweiten Autors“, indem er aufgerufen wird, den Text selber zu ergänzen: „Ich überlasse es dir, geschätzter Leser, den Vergleich zu wählen, der dir am passendsten scheint. Entscheide dich für einen und rümpfe bitte nicht die

---

<sup>39</sup> „Talvez suprima o capítulo anterior; entre outros motivos, há aí, nas últimas linhas, uma frase muito parecida com despropósito, e eu não quero dar pasto à crítica do futuro“ (Machado 1992: 103).

<sup>40</sup> „Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil“ (Machado 1992: 158).

<sup>41</sup> „Quanto a mim, se vos disser que li o bilhete três ou quatro vezes, naquele dia, acreditai-o, que é verdade; se vos disser mais que o reli no dia seguinte, antes e depois do almoço, podeis crê-lo, é a realidade pura. Mas se vos disser a comoção que tive, duvidai um pouco da asserção, e não a aceiteis sem provas“ (Machado 1992: 136).

Nase, daß wir noch nicht zum erzählenden Teil dieses Buches gekommen sind“<sup>42</sup> (Machado 1979: 17). An gewissen Stellen wird mit dem Lesenden dialogisiert, als ob er Brás's Literaturredakteur wäre: „Wenn sich der Leser noch an das 23. Kapitel erinnert, wird er bemerken, daß ich das Leben jetzt zum zweitenmal mit einem Abschaum vergleiche. Aber er muß ebenfalls feststellen, daß ich diesmal ein Adjektiv hinzufüge — ewig“<sup>43</sup> (Machado 1979: 171–172). An manchen Stellen hinterlässt Brás Kommentare zur Korrektur, die der Leser ausführen soll: „Es empfiehlt sich, dieses Kapitel zwischen dem ersten und dem zweiten Satz des Kapitels 129 einzufügen“<sup>44</sup> (Machado 1979: 229).

Zu erwähnen ist auch, dass Machado auf einen belesenen Leser hofft, denn seine „Posthumen Erinnerungen“ beinhalten eine Menge verborgene und markierte intertextuelle Bezüge. Jackson zieht Parallelen zwischen Machados Schreiben und dem von Diderot, Balzac, Louis Reybaud, Cavour, Bismarck, Suetonius, Claudius, Seneca, Titus, Madame Lucrezia Borgia, Ferdinand Gregorovius, Buffon, Corneille, Molière, Napoleon, findet Bezüge auf portugiesische Autoren Manuel Maria Barbosa de Bocage und Antônio José de Silva sowie auf Shakespeare, Klopstock und *Arabische Nächte* (vgl. Jackson 2015: 112). Der Lesende muss sich also nicht nur mit dem hybriden Erzähler, sondern auch seiner hybriden Bibliothek auseinandersetzen. Der Ich-Erzähler bietet eine unmöglich distanzierte und zeitunabhängige Perspektive an — und seine Bibliothek tut es auch: „The library is another of Machado's eternal points of view, since it was thought to synthesize all that had been thought or written or was likely to be so“ (Jackson 2015: 1).

Der berühmte portugiesische Lyriker Fernando Pessoa (1888–1935), der „Vater“ der multiplen Heteronymie, seiner Alter Egos, schrieb in *Das Buch der Unruhe*:

Ich erlebe mich auf ästhetische Weise im Anderen. Ich habe mein Leben wie eine Statue aus einem meinem Sein fremden Material gemeißelt. Manchmal erkenne ich mich nicht wieder, so sehr habe ich mich außerhalb von mir gestellt und so rein künstlerisch habe ich mein Bewusstsein von mir selbst verwendet [...]. Ich will genau das sein, was ich sein wollte und nicht bin. Wenn ich leben würde, würde ich mich zerstören. Ich will ein Kunstwerk sein, wenigstens in der Seele, wenn ich es im Körper schon nicht sein kann. Darum habe ich mich in Ruhe und Entfremdung gemeißelt und mich ins Treibhaus gestellt (Coelen/Precht/Sohns 2020: 127).

---

<sup>42</sup> „Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias“ (Machado 1992: 21).

<sup>43</sup> „Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo — perpétuo“ (Machado 1992: 118).

<sup>44</sup> „Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX“ (Machado 1992: 154).

Pessoa erlaubt sich im Laufe seiner Selbstsuche viele ästhetische Masken. Brás Cubas erlaubt es nicht nur sich selbst. Auch dem Leser wird in seinem Text ausdrücklich erlaubt, mehrere Masken anzulegen, mehrere Rollen einzunehmen: jene des Autors, des Redakteurs, des Korrekturlesers und schließlich des Kritikers. Des „gründlichen“ sowie des „oberflächlichen“ Lesenden. Dadurch darf er quasi am ganzen Prozess der Buchgeburt teilnehmen, mitschreiben und mitdenken. „From his beginning note to the reader, — bemerkt zurecht Jackson, — Brás involves the reader as a companion and an accomplice“ (Jackson 2015: 230). Der Autor verzichtet auf seine Autorität und weist darauf hin, dass das Buch von jemand anderem, vielleicht sogar vom Lesenden geschrieben werden soll. Der Autor ist freiwillig gestorben und der Schreiber (scripteur) wird zur Geburt aufgerufen.

#### 2.1.4. Die Funktionen der Erzähltechnik

Was der Erzähler also von seinem Leser erwartet, ist die aktive Teilnahme an dem Text. „What is curious, though“, schreibt Dixon, „is that readers who adopt that distant, critical perspective of the text do so not through some capacity for independent reading between the lines, but rather because the narrator himself gives them the evidence and the logical justification for reading that way“ (Dixon 2015: 145). Es werden hier und da stimulierende Leerstellen, auffällige Textsignale und Narrativbrüche hinterlassen, um einen zum „disjointed“ oder „estranged reading“, wie Jackson es nennt (Jackson 2015: 97), aufzurufen.

Am häufigsten wird aber ein anderer Bruch in *Posthumous Erinnerungen* thematisiert, und zwar der Bruch des Lebensnarrativs: Der Tod. Der Text ist reich an seinen Symbolen, solchen wie schwarze Schmetterlinge oder Würmer. Das Kapitel 125 wird ausschließlich der Grabinschrift gewidmet. Der Tod mischt sich „unmerklich“ in die Erzählung über Brás Cubas's Leben, indem er das, was er erlebt, mit dem Tod vergleicht, also eine Art Todesmetaphern erschafft, von denen Thomas Macho schreibt, mit dem Unterschied, dass der fiktive Autor des Romans bereits tot ist und die Erfahrung des Todes hat. Der Tod erinnert immer wieder an sich: Auf der Welt, die für ihn „ein Tummelplatz zerstreuter Geister“ ist, fühlt er sich manchmal so „todtraurig“, dass er glaubt, sterben zu müssen. Die Einsamkeit beschreibt er sehr ähnlich wie den Todeszustand: „Es ist etwas Alltägliches, in die Einsamkeit zu gehen, um nachzudenken. Das Wollüstige und das Ausgefallene besteht für einen Mann darin, daß er sich in einem Meer von Gesten und Wörtern, von Nerven und Leidenschaften absondert und sich selbstvergessen,

unzugänglich und abwesend gibt“<sup>45</sup> (Machado 1979: 190). Manchmal sieht er sich „aus einer Menschenmasse aufsteigen und als unsterblichen Adler zum Himmel emporschweben“<sup>46</sup> (Machado 1979: 18). Denn das Leben ist Kampf und „ein Leben ohne Kampf ist ein totes Meer inmitten des Weltorganismus“<sup>47</sup> (Machado 1979: 239).

Am öftesten aber wird Brás an den Tod in Virgílias Gegenwart erinnert, was natürlich kein Wunder ist, da ihr Name sicherlich auf Vergil (Virgílio) und seine Rolle in Dantes *Göttlicher Komödie* hinweist<sup>48</sup>. Die Liebe und der Tod vermischen sich in seiner Beschreibung von Virgília: „Ich sah sie nur an und begehrte ihren Mund, der frisch war wie der Morgen und unersättlich wie der Tod“<sup>49</sup> (Machado 1979: 133). Auch Virgília empfindet es ähnlich: „Ich trat zu ihr und küßte sie auf die Stirn. Virgília fuhr zurück, als hätte ein Toter sie mit den Lippen berührt“<sup>50</sup> (Machado 1979: 187). Die Liebe hat für Brás und Virgília von Anfang an viel mit dem Gefühl des Verlusts zu tun: Je gefährlicher ihre Beziehung ist, desto leidenschaftlicher wird ihre Liebe und desto intensiver werden ihre Gefühle. Und dabei handelt es sich nicht nur vom Verlust der Geliebten, das ganze Leben hängt von der geliebten Person ab: „In dieser kleinen Hand liegt mein ganzes Leben, für das du verantwortlich bist“, sagte ich“<sup>51</sup> (Machado 1979: 158). Virgília „begleitet“ Brás auch nach seinem Tod, denn sie ist die wahre Adressatin seines Textes:

Wenn du mein Buch liest — vorausgesetzt, daß du noch am Leben bist, wenn diese Seiten erscheinen — wenn du also mein Buch liest, geliebte Virgília, bemerkst du dann auch den Unterschied zwischen meiner heutigen Ausdrucksweise und der Art, in der ich zu dir sprach, als ich dich zum ersten Mal sah? Du kannst mir glauben, daß ich damals ebenso aufrichtig war wie

---

<sup>45</sup> „Vulgar coisa é ir considerar no ermo. O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente“ (Machado 1992: 130).

<sup>46</sup> „ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao Céu, como uma águia imortal“ (Machado 1992: 22).

<sup>47</sup> „Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal“ (Machado 1992: 162).

<sup>48</sup> Seltsam, dass K. David Jackson keine *Göttliche Komödie* unter den intertextuellen Bezügen erwähnt: Einer der Hinweise Machados auf den Zusammenhang zweier Texte ist in Kapitel 26 zu finden: „So kam ich zum Beispiel durch virumque auf den Namen des Dichters, und zwar durch die erste Silbe. Ich wollte virumque schreiben – und Virgílio kam dabei heraus“ (Machado 1979: 79). Der Vater des Erzählers sieht ein Zeichen darin und prophezeit, dass die Braut seines Sohnes Virgília heißen wird. Dieser Hinweis ist nicht der einzige. Kapitel 50 erwähnt Francesca da Rimini, Zeitgenossin Dantes, die er zur Handlungsperson in *Göttliche Komödie* machte. Auch Kapitel 57 beinhaltet ein markiertes Zitat aus *Göttliche Komödie*.

<sup>49</sup> „eu deixei-me estar a vê-los, a namorar-lhe a boca, fresca como a madrugada, e insaciável como a morte“ (Machado 1992: 94).

<sup>50</sup> „Ela batia nervosamente com a ponta do pé no chão; aproximei-me e beijei-a na testa. Virgília recuou, como se fosse um beijo de defunto“ (Machado 1992: 127).

<sup>51</sup> „Nesta pequenina mão está toda a minha existência, disse eu“ (Machado 1992: 109).

heute. Der Tod hat mich weder verbittert noch ungerecht werden lassen<sup>52</sup> (Machado 1979: 80–81).

Nicht nur auf der stilistischen Ebene ist der Tod omnipräsent in Brás's Leben. Er passiert ihm auch auf der Plotebene, worauf Jackson verweist: „the ship captain's wife, Leocádia, died a cruel death, as did Brás's mother; Cotrim's son, Dr. Vilaça, Brás's father, D. Plácida's father, husband, and mother; Dr. Vieagas; Brás's son in embryo; Brás's uncle the canon and two cousins; Cortim's daughter Sara; Brás's son in embryo; Brás's future bride Nhã-Ioló; D. Plácida herself; Virgília's husband, Lobo Neves; Brás's Spanish lover Marcela; Quincas Borba, who will die once more in the next novel; Brás's own death; even the book Brás is writing dies in chapter 71“ (Jackson 2015: 33). Brás selber gesteht: „das Buch ist griesgrämig, riecht nach Grab und verursacht ein leichenhaftes Zusammenschrumpfen“<sup>53</sup> (Machado 1979: 147). „Death, disease, disfiguration, and suffering permeate the novels, — schreibt Jackson über Machados Romane, — as if they were strange and inexplicable backdrops, interludes, or punctuations to a comic human theater [...]“ (Jackson 2015: 34).

Letztendlich ist auch Brás selber bereits tot. Erwähnenswert ist, dass Brás Cubas nicht der einzige tote Narrator bei Machado ist. Auch in der Erzählung *A Causa Secreta* (1885) kommt der allwissende tote Erzähler vor (Jackson 2015: 185). Wofür braucht Machado die Stimme des Toten? „[T]o break the literary frames and conventions of his time“ (Jackson 2015: 99) — meint Jackson, und dem kann man durchaus zustimmen. „Dieses Buch ist mit der Gemächlichkeit eines Mannes geschrieben, der sich bereits von der Kurzlebigkeit dieses Jahrhunderts gelöst hat“<sup>54</sup> (Machado 1979: 17), behauptet Brás Cubas. Seine Perspektive auf das Leben ist, wie es Jackson schön ausdrückt, „impossible, abstract, and imagined“ (Jackson 2015: 67). Sein Tod wirkt auf seine Fokalisierung: Zwar behält er eine interne Fokalisierung, die es ihm nicht erlaubt, Gedanken der anderen Figuren zu kennen, der eigenen Biografie gegenüber ist er aber allwissend geworden. Brás nutzt es aus, indem er ungehemmt mit der Prolepse und Analepse spielt. Bei der Beschreibung seines Begräbnisses intrigiert er seinen Leser:

Neun oder zehn Menschen haben mich sterben sehen. Unter ihnen waren drei Frauen: meine Schwester Sabina, die mit Cotrim verheiratet ist, ihre Tochter, deren Schönheit mich an eine Lilie

---

<sup>52</sup> „Tu que me lê, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, — tu que me lê, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto“ (Machado 1992: 59).

<sup>53</sup> „Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica“ (Machado 1992: 103).

<sup>54</sup> „Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século (...)“ (Machado 1992: 21).

erinnert, und ... Aber gedulde dich bitte einen Augenblick, geschätzter Leser! Ich werde dir sehr bald verraten, wer die dritte war. Gib dich vorerst einmal damit zufrieden, daß diese Unbekannte nicht mit mir verwandt war, aber mehr litt als meine Angehörigen<sup>55</sup> (Machado 1979: 12).

Einer Frau, die bei der Zeremonie dabei war, darf der Lesende nicht folgen: „Laß sie vorausgehen. Wir folgen ihr später, wenn ich noch einmal auf unsere ersten gemeinsamen Jahre zurückkommen“<sup>56</sup> (Machado 1979: 13). Auch den Namen des kurz erwähnten Mannes hört der Leser erst viele Kapitel später:

Aber dieser Mann, der sich über den Weggang des anderen freute, beging geraume Zeit danach ... Nein, auf dieser Seite darf ich das noch nicht erzählen. Dieses Kapitel soll eine Ruhepause sein, damit ich mich von meinem Verdruß erholen kann. Eine ungeheuerliche und niedrige Tat, für die es keine einleuchtende Erklärung gibt ... Ich wiederhole, auf dieser Seite werde ich nicht darüber berichten<sup>57</sup> (Machado 1979: 193).

Weder das Leben noch die Erzählung ist für Machado linear zu „lesen“: Das Leben wird immer wieder vom Tod unterbrochen, der Erzählende wird immer wieder an die Macht der Zeit erinnert. „Wir töten die Zeit; die Zeit begräbt uns“<sup>58</sup> (Machado 1979: 216), drückt es der tote Ich-Erzähler aus. Das Ticktack der Pendeluhr bringt Brás Cubas auf die Gedanken über den Tod: „Ich stellte mir dann einen alten Teufel vor, der zwischen zwei Säcken — dem Leben und dem Tod — saß, Münzen aus dem des Lebens herausnahm, in den des Todes warf und sie folgendermaßen zählte“<sup>59</sup> (Machado 1979: 120). „Es gibt Erfindungen“, setzt er fort, „die sich verändern oder die veralten, und selbst Institutionen sterben ab. Die Uhr dagegen ist endgültig und unvergänglich. Der letzte Mensch muß, wenn er sich von der kalten, verglühten Sonne verabschiedet, eine Uhr in der Tasche haben, um die Stunde, in der er stirbt, genau bestimmen zu können“<sup>60</sup> (Machado 1979: 120).

Das Ziel dieses Erzählens ist der Frame-Bruch, die verfremdete Wahrnehmung des Gelesenen und des Gesehenen, die alternative Wahrnehmung der Zeit und der Dimensionen des Lebens und des Todes, die sie ausmacht. Eine andere Wahrnehmung der eigenen Sterblichkeit.

---

<sup>55</sup> „Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, a filha, — um lírio do vale, — e... Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas“ (Machado 1992: 17).

<sup>56</sup> „Deixá-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos primeiros anos“ (Machado 1992: 18).

<sup>57</sup> „Mas este mesmo homem, que se alegrou com a partida do outro, praticou daí a tempos... Não, não hei de contá-lo nesta página; fique esse capítulo para repouso do meu vexame. Uma ação grosseira, baixa, sem explicação possível... Repito, não contarei o caso nesta página“ (Machado 1992: 131).

<sup>58</sup> „Matamos o tempo; o tempo nos enterra“ (Machado 1992: 146).

<sup>59</sup> „Imaginava então um velho diabo, sentado entre dois sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim [...]“ (Machado 1992: 85).

<sup>60</sup> „Invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo. O derradeiro homem, ao despedir-se do sol frio e gasto, há de ter um relógio na algibeira, para saber a hora exata em que morre“ (Machado 1992: 85).

„Was liegt zwischen dem Leben und dem Tod? Eine kurze Brücke“<sup>61</sup> (Machado 1979: 223). „Machado brings out a baroque countercurrent“, fasst K. David Jackson zusammen, „that embodies and expresses the difference and tension between the world as we could conceive it or wish it and the prisms of society, language, politics, fate, and time that confine and restrict human actions and imagination“ (Jackson 2015: 296). Der Zweck Machados ist es, nicht zu naturalisieren, sondern zu verfremden, nicht zu konstruieren, sondern zu dekonstruieren.

In seinem Buch *Postmodern Narrative Theorie* zieht Mark Currie Parallele zwischen der Theorie der Dekonstruktion und dem Ich-Erzählen. Seiner Meinung nach läuft die Dekonstruktion die Gefahr, unzuverlässige Interpretationen zu produzieren, dem Text jenen subjektiven Sinn zu geben, den es in ihm objektiv nicht gibt:

I may be reinventing the story according to my own interests, but in order to do so I have to pretend that I am discovering something which was objectively there in the first place. It is as if the inventive and performative aspects of reading must be momentarily overlooked to keep the anarchy of self-consciousness at bay (Currie 2011: 132–133).

Genauso bildet sich der unzuverlässige Ich-Erzähler ein, dass seine Geschichte die Wahrheit ist: „When I tell my own story, I must deny that I am inventing myself in the process in order to believe that I am discovering myself“ (Currie 2011: 132). Überraschenderweise fasst Mark Currie die Relativität der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit jeder Interpretation in diesen Sätzen zusammen, obwohl von toten Ich-Erzählern im ganzen Buch nicht einmal die Rede war:

I think about the logic of self-narration, the reliability of writing and the relationship between fiction and criticism. It implies that I had discovered in the metaphor an encapsulation of deconstruction, and therefore that deconstruction was not something I had brought to the text but something that constituted it in the first place. I pretended to discover a truth which I had at least partially invented. I lied, my lie caught up with me, and now, as I write, I am lying dead (Currie 2011: 135).

Ist die Unmöglichkeit der Objektivität und der eigentlichen Zuverlässigkeit ein Nachteil für die Theorie der Dekonstruktion, so ist es ein Vorteil für das Erzählen. Brás platziert sich auf dieser „kurzen Brücke“ zwischen dem Leben und dem Tod — und erlebt Freiheit und Erleichterung, die ihm zu seinen Lebzeiten versagt waren. Er kann alles gestehen und sich um seine Zuverlässigkeit nicht mehr kümmern. „Als Toter altert man nicht“<sup>62</sup> (Machado 1979: 237), erklärt Brás Cubas, und das heißt, dass der Tote nicht mehr abhängig von der Zeit und der Vorahnung des Todes ist: „Die Tatsache des Todes schränkt nämlich, um es einmal so

---

<sup>61</sup> „Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte“ (Machado 1992: 150).

<sup>62</sup> „A morte não envelhece“ (Machado 1992: 160).

auszudrücken, das menschliche Verständnis ein“<sup>63</sup> (Machado 1979: 242). Er ist atemporal und sieht alles aus der Position des ewigen Betrachters.

Was hat Brás gesehen, als er „auf der anderen Seite des Mysteriums angelangt war“<sup>64</sup> (Machado 1979: 261)? Dass nicht der Tod, sondern das Leben das größte Mysterium des Lebens ist. Dass die Erfahrung des Lebens seiner nicht-mehr-menschlichen Erfahrung ab jetzt verschlossen ist und dass er sein Leben nur erzählen und kaum ändern kann. Er ist nur das Echo des Bewusstseins, er ist das Buch, das er schreibt, denn das Buch ist alles, was vom Autor übrigbleibt.

#### 2.1.5. Zusammenfassung

Aufgrund der durchgeführten Textanalyse kann man schlussfolgern, dass der Tod eine irritierende Leerstelle ist: Er zwingt den Lebenden, seine Theorien über das Leben zu hinterfragen. Er macht unsicher und unschlüssig. Er bietet keine Antworten, aber wegen ihm stellen wir Fragen. Er erinnert daran, wie intern unsere „Fokalisierung“ und solipsistisch unser Wissen sind. Er verfremdet, statt zu naturalisieren.

Dieselben Funktionen erfüllt der tote Ich-Erzähler in *Posthumer Erinnerungen*. Ist der Tod an der Grenze des Erfahrbaren und Nicht-Erfahrbaren, so steht der tote Ich-Erzähler an der Grenze des Zuverlässigen und Unzuverlässigen. Er ist In- und Outsider, er ist intern und extern, sterblich und unsterblich, temporal und atemporal, er hat Menschliches und Nicht-Menschliches erfahren. Er kann kein Autor sein, da er bereits tot ist, aber er ist es. „Unlike the playwright Luigi Pirandello, who created characters in search of an author“, schreibt Jackson, „Machado creates characters who are authors“ (Jackson 2015: 17). Machados Monolog-Romane, setzt Jackson fort, „must be read and judged by the reader for their credibility or dissimulation or a combination of the two“ (Jackson 2015: 17). Alle möglichen Grenzen sprengend, spielt Machados Trickster mit der Grenze, die Möglichkeit und Unmöglichkeit (und infolgedessen Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit) bestimmt — mit jener der menschlichen Fantasie.

---

<sup>63</sup> „Porquanto o fato da morte limita, por assim dizer, o entendimento humano“ (Machado 1992: 163–164).

<sup>64</sup> „a este outro lado do mistério“ (Machado 1992: 176).

## 2.2. Margaret Atwood: *The Penelopiad* (2005)

### 2.2.1. Einleitung

Eines der frühesten Werke, in denen der Untote vorkommt, ist erstaunlicherweise die *Ilias*. Hierbei muss man aber sofort erklären, dass es um keine Absicht Homers, sondern um einen Fehler geht, den man „den Schlaf des Homers“ genannt hat: Angeblich hat der Autor des Epos vergessen, dass er den Pylaimenes im V 576 „umgebracht“ hat, denn schon im XIII 658 tritt der Charakter wieder lebendig auf (vgl. mit Braun 1966: 83–86). Auf dem griechischen Epos, dieser reichen mythologischen Quelle, bezieht sich Margaret Atwood in mehreren poetischen sowie prosaischen Texten. Kiriaki Massoura verweist auf Atwoods ersten selbstgedruckten Gedichtband „Double Persephone“ (1961) sowie einzelne Gedichte: „Eventual Proteus“ (1966), „Cyclops“ (1970), „Siren Song“ (1974), „Orpheus I and II“, „Eurydice“, „Letter From Persephone“ (1984) und „Helen of Troy Does Counter Dancing“ (1995); zudem wird der mythologische Prätext in der kurzen Erzählung „It’s Not Easy Being Half-Divine“ (2006) benutzt (vgl. mit Massoura 2017: 392). Mihoko Suzuki besteht auch darauf, dass der 1993 veröffentlichte Roman Atwoods *The Robber Bride* einen intertextuellen Bezug auf Homer beinhaltet. Ihrer Meinung nach ist Atwoods Charakter Zenia mit der griechischen Helena zu vergleichen: „Zenia, like the Iliadic Helen, crosses borders, her nationality in doubt; her multiple stories recall the foregrounding of uncertainty surrounding Helen in the classical tradition, in particular whether or not she assented to her abduction and hence the degree of her responsibility for instigating the Trojan War“ (Suzuki 2007: 268).

Was Atwood mit diesen Mythen macht, ist eine radikale Umfokalisierung: Die bereits erzählte Geschichte wird von der weiblichen Perspektive interpretiert, ihre „traditionelle“ und kanonisierte Struktur wird entstabilisiert und lückenhaft gemacht. Susanne Braund spricht dabei von einer postmodernen „Domestizierung“ des Mythos, vom „taking the familiar mythological material out of the realm of story-telling and making it strange, often, paradoxically, by making the mythical material unstrange, by giving it mundane trappings [...] and bringing the world and characters of myth sometimes too close for comfort“ (Braund 2012: 109). Mit anderen Worten handelt es von der Demythologisierung des Mythos. Dabei betritt Atwood „a rich intertextual field“, spreche man mit Earl G. Ingersoll (Ingersoll 2008: 112) — die ganze Geschichte der literarischen Auseinandersetzungen, theatralischen Adaptationen und Parodien, die dem Odysseus Mythos folgten. Atwoods *The Penelopiad* ist auch eine Art Parodie — im Sinne Linda Hutcheons, die behauptet, Parodien seien ein paradoxer postmoderner Dialog mit der Vergangenheit (Hutcheon 1986–1987: 180).

## 2.2.2. Die (Selbst-)Darstellung der Ich-Erzählerin im Text

Bereits in ihrem Buch mit dem vielsagenden Titel, *Negotiating with the Dead*, behauptet Margaret Atwood, dass „[...] not just some, but *all* writing of the narrative kind, and perhaps all writing, is motivated, deep down, by a fear of and a fascination with mortality — by a desire to make a risky trip to the Underworld, and to bring something or someone back from the dead“ (Atwood 2002: 156; Hervorhebung im Original). Burkhard Niederhoff macht dabei aufmerksam darauf, dass die Wiederkehr der Toten einen wichtigen Platz nicht nur in Atwoods literarischen Überlegungen, sondern auch in ihren konkreten Werken einnimmt: Dieses Motiv taucht auf im frühen Gedicht „The Animals in That Country“ (1968), im letzten Poem von *The Journals of Susanna Moodie* (1970), in solchen Romanen wie *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976) und *Cat's Eye* (1988), in der Erzählung „Death by Landscape“ aus dem Band *Wilderness Tips* (1991), in *Alias Grace* (1996), in den Kurzgeschichten „The Entities“ aus *Moral Disorder* (2006) und „Nightingale“ aus *The Tent* (2006). Und natürlich in *The Penelopiad* (vgl. mit Niederhoff 2006/2007: 61–62).

Im Fall von *The Penelopiad* unternimmt Margaret Atwood „a risky trip to the Underworld“ ohne viel Risiko: Das Reich der Toten wurde vor ihr schon von Homer betreten und beschrieben und ihre Beschreibung dieses Reiches weicht ganz wenig von der „kanonischen“ aus. Die Toten befinden sich in dem Reich von Hades und wandern durch das Affodillfeld.

Asphodel, asphodel, asphodel — pretty enough white flowers, but a person gets tired of them after a while. It would have been better to supply some variety — an assortment of colours, a few winding paths and vistas and stone benches and fountains. I would have preferred a few hyacinths, at least, and would a sprinkling of crocuses have been too much to expect? Though we never get spring here, or any other seasons. You do have to wonder who designed the place (Atwood 2005: 15–16).

Obwohl der letzte Satz die von Männern beschriebene Welt ironisch kritisiert, bleibt die „Parodie“ dem Original bis ins Detail treu, um erkennbar zu sein. Wie auch bei Homer werden manche der in der Unterwelt „Lebenden“ von Göttern bestraft. Auf die Mythen von Tantalos und Sisyphos anspielend sagt die verstorbene Penelope: „I sometimes have a yen to go down there: it might help me to remember what it was like to have real hunger, what it was like to have real fatigue“ (Atwood 2005: 17).

Zu sterben heißt, einen Zustand „of bonelessness, liplessness, breastlessness“ (Atwood 2005: 1) zu erreichen. Das Totenreich wird von Schatten oder eher Echos bewohnt, die ihre Geschichten mit sich tragen: „Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to

keep the winds in, but each of these sacks is full of words — words you've spoken, words you've heard, words that have been said about you“ (Atwood 2005: 1). Das bedeutet aber nicht, dass man aus den subjektiven Wahrheiten, die man über sich selbst nach dem Tod hört, die objektive Wahrheit (re)konstruieren kann:

*Now that I'm dead I know everything.* This is what I wished would happen, but like so many of few wishes it failed to come true. I know only a few factoids that I didn't know before. Death is much too high a price to pay for the satisfaction of curiosity, needless to say (Atwood 2005: 1; Hervorhebung im Original).

Penelopes Fokalisierung hat sich nach dem Tod verändert, allwissend ist sie aber nicht geworden. Überdies ist sie nicht sicher, was mit ihrem Wissen anzufangen ist: „I've learned some things I would rather not know [...]“ (Atwood 2005: 1). Was Penelope aber am meisten an ihrem Nachleben stört, ist die Stimmlosigkeit:

The difficulty is that I have no mouth through which I can speak. I can't make myself understood, not in your world, the world of bodies, of tongues and fingers; and most of the time I have no listeners, not on your side of the river. Those of you who may catch the old whisper, the old squeak, so easily mistake my words for breeze rustling the dry reeds, for bats at twilight, for bad dreams (Atwood 2005: 4).

Nur manchmal dürfen die Geister mit den Lebendigen sprechen. Sie werden, wie bei Homer, kurz zum Leben aufgerufen, wenn man ein Tier für sie opfert:

Once upon a time, anyone who wished to consult us would spit the throat of a sheep or cow or pig and let the blood flow into a trench in the ground. We'd smell it and make a beeline for the site, like flies to a carcass (Atwood 2005: 17).

Das ist natürlich kein echtes Leben. „However, it was glorious to feel the blood coursing in our non-existent veins again, if only for an instant“ (Atwood 2005: 18). Noch einige Lücken, durch die die Toten mit den Lebenden kommunizieren können, sind Träume und magische Rituale, durch die die Opfergabe ersetzt wurde. Wenn aufgerufen, sind Geister keine zuverlässigen Erzähler gewesen: „A few vague prophecies would be forthcoming: we learned to keep them vague. Why tell everything? You needed to keep them coming back for more [...]“ (Atwood 2005: 17–18).

Wer erzählt, der übt seine Macht aus. Das kennt Penelope nur zu gut aus der eigenen Lebens- und Nachlebenserfahrung. Ihre eigene Geschichte, die sie Zeit ihres Lebens nicht erzählen durfte und die unter anderem von ihrem Mann Odysseus erzählt wurde, ist zu einem „stick used to beat other women with“ (Atwood 2005: 2) geworden. Erst nach ihrem Tod „erhebt“ Penelope die „Stimme“: „Now that all the others have run out of cur, it's my turn to

do a little story-making“ (Atwood 2005: 3). Ihr Ziel ist es, die offizielle Version zu dekonstruieren und Unzuverlässigkeit der früheren Erzähler zu beweisen.

Ihre Erzählung beginnt sie mit dem eigenen Tod zu weben, der ihr diese Erzählung überhaupt ermöglicht: „I can say it now because I’m dead. I wouldn’t have dared to say it earlier“ (Atwood 2005: 40). Bald muss sie aber die Entscheidung treffen, in welcher Reihenfolge sie Ereignisse ihres Lebens nacherzählen soll:

Where shall I begin? There are only two choices: at the beginning or not at the beginning. The real beginning would be the beginning of the world, after which one thing has led to another; but since there are differences of opinion about that, I’ll begin with my own birth (Atwood 2005: 7).

Penelopes Biografie ist Biografie einer Tricksterin. Einer gelernten Tricksterin, die zu dieser Lebensstrategie gezwungen wurde, denn die direkte Konfrontation mit ihren Gegnern war Zeit ihres Lebens ausgeschlossen. Manchmal war es die Strategie, ohne die Penelope in der (männlichen) Welt im buchstäblichen Sinne nicht überleben konnte. Von ihrer Mutter bekommt sie die erste Lehre, die lautet wie folgt:

*Water does not resist. Water flows. When you plunge your hand into it all you feel is a caress. Water is not a solid wall, it will not stop you. But water always wants to go where it wants to go, and nothing in the end can stand against it... Water is patient. Dripping water wears away a stone. Remember that, my child. Remember you are half water. If you can’t go through an obstacle, go around it. Water does* (Atwood 2005: 43; Hervorhebung im Original).

Ohne dieses Wissen, ohne Fähigkeiten, die sie von ihrer Mutter, einer Najade, geerbt hat, hätte Penelope ihr Lebensende kurz nach ihrem Lebensanfang erleben können: Ihr Vater, König Ikarios, versucht sie zu töten, indem er fordert, das Baby ins Wasser zu werfen. Ihre zweite Lehre bekommt sie von Odysseus, der ein begabter Erzähler sowie ein begabter Lügner war. „I think this is what he valued most in me: my ability to appreciate his stories“, überlegt Penelope. „It’s an underrated talent in women“ (Atwood 2005: 45). Die Grenze zwischen dem „Erzählen“ und „Lügen“ ist für Penelope sehr fließend geworden: „The two of us were — by our own admission — proficient and shameless liars of long standing. It’s a wonder either one of us believed a word the other said. But we did. Or so we told each other“ (Atwood 2005: 173).

Man könnte also sagen, dass Penelope durch Geschichten erzogen wurde. Geschichten, an die ihre Erzähler geglaubt haben, die aber nicht immer richtig waren. Aber auch Geschichten, die ihr tricksterischer Mann erfunden hat. Schon bei Homer wurde Penelope als kluge

Tricksterin dargestellt, die 20 Jahre selbständig in Ithaka regierte und ihre zahlreichen Freier mit dem Totentuch, das sie für ihren Schwiegervater Laërtes weben musste, irregeführt hat. Doch wird sie in *The Penelopiad* noch schlauer dargestellt. Schlauer als Odysseus selber.

In ihrer Monografie *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature* schlägt Marilyn Jurich vor, weibliche Tricksterfiguren als „Trickstars“ zu bezeichnen — sie seien, so Jurich, „stars“ in der Kunst des „trickery“ (Jurich 1998: XIII). Die Autorin argumentiert, dass archetypische weibliche Tricksterfiguren bis in jüngste Zeit in der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben seien und erst seit Kurzem in Mythologie und Folklore systematisch untersucht würden. Neben Scheherazade nennt Jurich weitere Beispiele solcher Figuren — Penelope, Athene, die Sirenen und Kirke. In Mythen und volkstümlichen Erzählungen, so Jurich, seien diese „Trickstars“ von männlichen Erzählern und Interpreten häufig herablassend oder abwertend dargestellt und für ihre „trickstery“ bestraft worden:

If men see the trickster element in women at all, they limit their view to the conniving sorceress, the wily seductress. True, in those forms she is threatening to the male, even dangerous; nonetheless, she does not damage his ego. As tantalizing sirens or titillating playgirl, she provides just enough devilish fun for the all-too-willing male; and before she can cause any permanent harm, the male pronounces her vile and loathsome and either discards her or has her punished (Jurich 1998: 29).

Sicher ist jedoch: Scheherazade und ihre „Schwestern“ stellen sich dem ultimativen männlichen Trickster entgegen — und sie gewinnen (Jurich 1998: 51). Während in den meisten Erzähltraditionen der Trickster als Gegenspieler eines ausgetricksten Helden auftritt — etwa bei Faust und Mephisto, Apollo und Hermes, Gott und Satan, Artus und Merlin oder König und Pícaro —, und beide Rollen in der Regel männlich besetzt sind, kehrt Atwood dieses Verhältnis um: In *The Penelopiad* wird Odysseus vom Trickster zum Ausgetricksten, während Penelope zur eigentlichen Trickst(a)rin avanciert. Penelope hat laut eigener Darstellung beispielsweise von Beginn an gewusst, dass der Neuankömmling ihr verkleideter Gatte ist:

The songs claim that the arrival of Odysseus and my decision to set the test of the bow and axes coincided by accident — or by divine plan, which was our way of putting it then. Now you've heard the plain truth. I knew that only Odysseus would be able to perform this archery trick. I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose (Atwood 2005: 139).

Und doch, obwohl Penelope weiß, wie irreführend Geschichten sein können, ist sie von ihnen abhängig. Sie muss sich auf sie verlassen, denn ihre Welt wird durch Geschichten bestimmt, bezeichnet und auch kontrolliert. Sie bekommt Informationen durch den Klatsch ihrer Dienerinnen, Balladen ihrer Minnesänger, Anekdoten der Freier. Auch nach dem Tod

wurden ihr Geschichten erzählt, sowohl von den Toten, als auch von den Lebendigen, mit denen sie als Geist weiter spricht. Und mit der Zeit begreift sie, dass sie selber in eine Geschichte verwandelt wird: „[T]hey were turning me into a story, or into several stories, though not the kind of stories I’d prefer to hear about myself“ (Atwood 2005: 3).

### 2.2.3. Der implizite Leser des Textes

Als Tricksterin, der ihr „story-making“ bewusst ist, hat Penelope trotzdem Interesse daran, dass ihr geglaubt wird. Doch sie hinterlässt, ohne es zu merken, textuelle Signale, die auf ihre Unzuverlässigkeit deuten könnten. An einer Stelle gibt sie zu:

Perhaps I have only invented it in order to make myself feel better. So much whispering goes on, in the dark caverns, in the meadows, that sometimes it’s hard to know whether the whispering is coming from others or from the inside of your own head (Atwood 2005: 8–9).

Sich selbst hält sie aber für glaubwürdig. Ihre Absicht ist es, ihre Wahrheit zu erzählen — oder eher zu konstruieren —, die den Mythos über Odysseus dekonstruieren könnte:

Odysseus had been to the land of the Dead to consult the spirits, said some. No, he’d merely spent the night in a gloomy old cave full of hats, said others. He’d made his men put wax in their ears, said one, while sailing past the alluring Sirens — half-bird, half-woman — who enticed men to their island and then are them, though he’d tied himself to the mast so he could listen to their irresistible singing without jumping overboard. No, said another, it was a high-class Sicilian Knocking shop — the courtesans there were known for their musical talents and their fancy feathered outfits (Atwood 2005: 91).

Doch auch Penelopes Narrativ wird dekonstruiert, ihre Glaubwürdigkeit in Frage gestellt — und zwar von den Dienerinnen, die ihre Erzählung hin und wieder unterbrechen. Jung zufolge (vgl. mit Jung 2014: 41) repräsentieren die Dienerinnen dabei die „offizielle Version“ — die von Homer — ist nicht zuzustimmen. Diese 12 Dienerinnen — eine Zahl, die die christliche Symbolik nicht umsonst in sich trägt — sind Märtyrerinnen, die das Narrativ der Wirtin und zugleich deren Autorität hinterfragen. Mit anderen Worten dekonstruieren sie ihre Dekonstruktion, die Vielstimmigkeit in den Roman bringend, was der postmodernen Poetik entspricht. Genau ihre Einmischung macht den Text zur postmodernen Mixtur der dramatischen, poetischen und narrativen Stile.

„I’ve been haunted by the hanged maids“, erklärt Atwood im Prolog, „and, in ‚The Penelopiad‘, so is Penelope herself“ (Atwood 2005: xxi). Eigentlich, wie es Braund zu Recht bemerkt, wird die Autorin schon länger von den Dienerinnen gejagt: Dieses Thema der hierarchischen Differenzierung der Gesellschaft, an der auch solche Frauen wie Penelope

unmerklich, aber nicht unschuldig teilnehmen, ist bereits in *The Handmaid's Tale* (1985) und *Alias Grace* (1996) aufgetaucht (Braund 2012: 205). Stimmen der Dienerinnen sind Stimmen der gesellschaftlich und literarisch Marginalisierten, Stimmen der Totgeschwiegenen und Getöteten. Nicht umsonst also — darauf verweist auch Braund (Braund 2012: 205) — rahmt ihr Chorus die Erzählung um. So lautet der Anfang von ihrem „A Rope-Jumping Rhyme“:

we are the maids  
the ones you killed  
the ones you failed  
we danced in air  
our bare feet twitched  
it was not fair (Atwood 2005: 5).

Diese Beschuldigung ist mit der im „Envoi“ ausgesprochenen zu vergleichen:

we had no voice  
we had no name  
we had no choice  
we had one face  
one face the same  
we took the blame  
it was not fair (Atwood 2005: 195).

Nichtsdestotrotz kann man nicht mit jenen einverstanden sein, die, wie Suzuki, behaupten, dass die Dienerinnen ins Zentrum der Geschichte gerückt werden (Suzuki 2007: 271). In *The Penelopiad* sind sowohl Penelope als auch Helena als auch die Dienerinnen unterschiedliche soziale Rollen, die Frauen in der patriarchalen Gesellschaft einnehmen durften: „I was not a maneater, I was not a Siren, I was not like cousin Helen who loved to make conquests just to show she could“ (Atwood 2005: 29). Jeder Rolle werden ihre eigenen Pflichten und Rechte zugeschrieben. Jede dieser weiblichen Rollen wird von Männern definiert. Jede Rolle weicht der männlichen Definition aus und übt eine verborgene Macht aus, die ihr die männliche Missinterpretation ermöglicht. Man könnte sogar sagen, dass die Frau in *The Penelopiad* Macht hat, nur solange sie unterschätzt und missinterpretiert wird. Zeit ihres Lebens wird der Frau aber die Macht versagt, sich selber zu interpretieren und einzuschätzen, mit anderen Worten selber zur Erzählerin der eigenen Geschichte zu werden: „What can a woman do when scandalous gossip travels the world? If she defends herself she sounds guilty. So I waited some more“ (Atwood 2005: 3). Das, worauf Penelope gewartet hat, war der Tod, denn diese Regeln gelten im Nachleben nicht mehr.

„*Don't follow my example*, I want to scream in your ears — yes, yours!“<sup>65</sup>, wendet sich Penelope aus dem Jenseits an den Lesenden. Ihr Leser ist der hier-und-jetzt Lesende, der gegenwärtige Rezipient. Diesem werden immer fertige Interpretationen angeboten, die er schweigsam annehmen soll, denn so sind die Regeln, die die Erzählerin im Text eigenständig bestimmt: „You can see from what I've told you that I was a child who learned early the virtues — if such they are — of self-sufficiency“ (Atwood 2005: 11). Sie achtet auf den Lesenden und versucht, den Effekt ihrer Worte auf den Leser vorherzusehen: „And so I was handed over to Odysseus, like a package of meat. A package of meat in a wrapping of gold, mind you. A sort of gilded blood pudding. But perhaps that is too crude a simile for you“ (Atwood 2005: 39).

Sie bezieht sich auf das, was ihr Leser aus dem Mythos weiß, um mit diesem Wissen zu spielen und es zu dekonstruieren, indem sie ihre Passagen wie folgt beginnt: „You've probably heard that [...]“ (Atwood 2005: 49). Vor allem interessant ist aber, dass Penelope mit dem Lesenden wie seine Zeitgenossin redet:

My marriage was arranged. That's the way things were done then: where there were weddings, there were arrangements. I don't mean such things as bridal outfits, flowers, banquets, and music, though we had those too. Everyone has those, even now. The arrangements I mean were more devious than that. Under the old rules only important people had marriages, because only important people had inheritances. All the rest was just copulation of various kinds — rapes or seductions, love affairs or one-night stands, with gods who said they were shepherds or shepherds who said they were gods (Atwood 2005: 23).

Was Penelope ermöglicht, dem modernen Leser „modern“ zu erscheinen und den Mythos damit zu domestizieren, ist die Macht über die Zeit, die Penelope als Tote besitzt. Massoura verweist darauf, dass Penelope auch zu ihren Lebzeiten eine Art Kontrolle über die Zeit ergriffen hat, als sie auf Odysseus gewartet hat. Dabei hat der Frau ihr Trick geholfen:

There is more to Penelope's weaving than silent language though: she is in command of time in two distinct ways, as well, time that is usually related to masculinity, not femininity. By weaving at day and unweaving at night, she renders herself unavailable as a future bride and keeps the suitors waiting for three whole years (Massoura 2017: 399).

Doch erst im Nachleben wird sie vom Altern unabhängig. Ihre Zeit geht weiter, Penelope existiert weiter, doch sie altert nicht mehr — sie wird ewig. Ihr Interesse an den Lebenden ermutigt Penelope dazu, mehr über deren Welt zu lernen:

I was very interested in the invention of the light bulb, for instance, and in the matter-into-energy theories of the twentieth century. Most recently, some of us have been able to infiltrate the new

---

<sup>65</sup> Hervorhebung im Original.

ethereal-wave system that now encircles the globe, and to travel around that way, looking out at the world through the flat, illuminated surfaces that serve as domestic shrines (Atwood 2005: 19).

Allwissend ist Penelope nicht geworden, doch sie weiß etwas mehr über ihr Leben als sie zu ihren Lebzeiten wissen konnte: „I never knew it during my lifetime, but now I suspect he'd beend told by an oracle that I would weave his shroud“ (Atwood 2005: 7). Sie kann offen mit anderen Verstorbenen sprechen und ihre Weltsicht mit ihren Informationen ergänzen. Penelope steht über der Zeit und weiß, welche Konsequenzen jede ihrer Taten hatte: „So I foolishly thought myself quite wise. In retrospect I can see that my actions were ill-considered, and caused harm“ (Atwood 2005: 118). Dass sie Euriclea nicht in ihren Plan eingeweiht hat, war, „in hindsight, a grave mistake“ (Atwood 2005: 115) und hat die Leben der Dienerinnen gekostet.

Doch, obwohl Penelope sich schuldig macht, bleibt sie immer noch der Hierarchie treu, die an dem Tod der Dienerinnen nicht weniger schuld ist. Die Normen ihrer Gesellschaft scheinen ihr nicht unnatürlich, ihrer Meinung nach macht sie alles für ihre Dienerinnen, was sie machen kann:

The male slaves were not supposed to sleep with the female ones, not without permission. This could be a tricky issue. They sometimes fell in love and became jealous, just like their betters, which could cause a lot of trouble. If that sort of thing got out of hand I naturally had to sell them. But if a pretty child was born of these couplings, I would often keep it and rear it myself, teaching it to be a refined and pleasant servant. Perhaps I indulged some of these children too much, Euricleia often said so (Atwood 2005: 87–88).

Die Dienerinnen benutzen die Hierarchie für ihre eigene Rechtfertigung: Im Gegensatz zu Penelope möchten sie gar keine Verantwortung übernehmen, denn die Verantwortung tragen ihrer Meinung nach jene, die Macht besitzen. Ihr Chorus ist eine Burleske, die nicht nur gegen ihre Wirtin, sondern auch an den Leser gerichtet wird, worauf Daniela K. Fasching zu Recht verweist. Die Sprache der Literaturkritik wird beispielsweise in „The Truth of Odysseus as Videotaped by the Maids“ oder in „An Antropology Lecture“ nachgeahmt (vgl. mit Fasching 2010: 36). Ihr Narrativ dekonstruiert also nicht nur die von Penelope erzählte Geschichte, sondern auch jene Geschichte, die der Leser im Zuge der Lektüre konstruiert.

#### 2.2.4. Die Funktionen der Erzähltechnik

„Traditionsgemäß legitimiert einzig der Tod den Kommentar, die Kritik von Texten, denen dann die Würde eines Werkes verliehen wird, für das Themen und Thesen aufgelistet werden dürfen“ — so beginnt Sarah Kofman ihre Monografie *Derrida lesen* (Kofman 2000:

14). Die Totenmaske wird im Fall von *The Penelopiad* zum eigentlichen Gesicht der Figuren, die zu ihren Lebzeiten mehrere Masken getragen und die von der Hierarchie zugeschriebenen Rollen eingenommen haben. Für Penelope und andere verstorbenen Frauen bedeutet das, ihre wahre Stimme zu erhöhen und ihr wahres Gesicht zu zeigen, welches immer aus der männlichen Perspektive betrachtet wurde.

Dabei ist auffällig, wie die Abwesenheit oder Anwesenheit der Stimme sowie deren Lautstärke in Verbindung mit der hierarchischen Rolle gebracht wird. Je lauter die männliche Stimme ist, desto sicherer seine Position in der Gesellschaft. „The best that was claimed of Menelaus, once they started putting him into the poems, was that he had a very loud voice“ (Atwood 2005: 34). Männer, die von den Machthabenden unterdrückt wurden, wagen nicht zu sprechen: „The men who might have been loyal to Odysseus had sailed off with him to Troy, and any of those remaining who might have taken my side were intimidated by the sheer force of numbers, and were afraid to speak up“ (Atwood 2005: 107).

Frauen passen ihre Stimmen an männliche Erwartungen an. Die Dienerinnen „[...] had lovely voices, all of them, they had been taught well how to use them“ (Atwood 2005: 114). Die schlauesten von ihnen ergreifen eine Art Macht, andere zum Schweigen zu zwingen: „[...] Helen had a way of leaving people speechless, and I was no exception“ (Atwood 2005: 34). Doch muss sich auch Helena an männliche Erwartungen von der „femme fatale“ anpassen, um diese Macht zu behalten,

Mit der erhaltenen Freiheit gehen männliche und weibliche Figuren in *The Penelopiad* unterschiedlich um. Nach dem Tod wird Männern endlich erlaubt, sich nicht an die Regeln der Höflichkeit zu halten: Sie haben ihren Mythos zu ihren Lebzeiten verbreitet, ihre Macht und Stimme haben dürfen. Das wahre Gesicht der Macht wird offenbart. Als sie im Reich der Toten Antinoos begegnet, sagt Penelope:

We're dead now. You don't have to blather on in this fatuous manner down here — you have nothing to gain by it. There's no need for your trademark hypocrisy: so be a good fellow for once and eject the arrow. It does nothing to improve your appearance (Atwood 2005: 100).

Erst dann beantwortet Antinoos „nastily“ die Frage nach dem wahren Motiv seiner schmeichelhaften Worte — nach der Machtergreifung:

All the better that you were twenty years older than us — you'd die first, perhaps with a little help, and then, furnished with your wealth, we could have had our pick of any young and beautiful princess we wanted. You didn't really thin we were maddened by love for you, did you? (Atwood 2005: 102).

Dabei verzerrt sich sein Gesicht zu einer Grimasse: „He could barely suppress a smirk“ (Atwood 2005: 101). Die Ehrlichkeit, die Penelope von ihm verlangt hat, gefällt ihr nicht: „I’d said I preferred straightforward answers, but of course nobody does, not when the answers are so unflattering“ (Atwood 2005: 102). Diese unangenehme Ehrlichkeit bringt auch die gegenseitige Ehrlichkeit ans Licht, indem Penelope erwidert:

It must be a relief to you to express your real feelings for once. You can put the arrow back now. To tell you the truth, I feel a surge of joy every time I see it sticking through your lying, gluttonous neck (Atwood 2005: 103).

Frauen hingegen — und man kann die Didaktik dessen natürlich nicht übersehen — bekommen ihre Stimme erst im Jenseits. Erst nach dem Tod werden sie lebendig, erst nach deren Ende fängt ihre Geschichte an, der man in der von Männern dominierten Welt nicht zugehört hat und nicht zugehört hätte. Der Tod der 12 Dienerinnen wird als sakrales Opfer der männlichen Macht dargestellt und die Dienerinnen dabei, etwas plakativ, — als Medium aller unterdrückten Frauen. Das lässt *The Penelopiad* als politische Satire erscheinen — eine der Betrachtungsweise, die der Titel, so Massoura, implizieren vermag: „Perhaps Atwood calls her work *The Penelopiad* because her novel seems to be following the literary tradition of the mock epic, which is political and cultural satire that relies on classical epic for comical effect“ (Massoura 2017: 395).

Diese Satire belebt die Geschichte des toten Vorfahrens wieder, um diese zu attackieren. Der Mythos als semiologisches System wird demythologisiert, ganz im Sinne von Roland Barthes, durch das sekundäre System — den neuen Mythos. Dabei schließt sich Atwood mehreren Echos des Homer an. Von anderen literarischen Auseinandersetzungen unterscheidet sich Atwoods Ulysses dadurch, dass der Roman aus der weiblichen Perspektive geschrieben wird. Statt den Schlachten und Abenteuern wird sich auf das Alltagsleben konzentriert, statt auf den Helden auf Heldinnen, statt auf die zentralen Figuren auf die marginalisierten. Somit wird der (männliche) Kanon umdefiniert und dekonstruiert.

Atwoods Satire unterscheidet sich aber von der griechischen dadurch, dass sie Widersprüche beinhaltet, die sogar am Ende nicht gelöst werden: Man weiß nicht, welcher der erzählten Versionen zu vertrauen ist. „The novel’s overall project“, resümiert Fasching, „is not to establish Penelope as the new truth, a humanist subject, but to destabilize the epic hero by exposing how the constitution of this male hero depends on the suppression of female sexuality, matriarchal cultures, and an alternative history“ (Fasching 2010: 213). Die Entscheidung wird der Leserschaft überlassen.

Der Roman wird absichtlich unvollendet gelassen, was Braund für eine der emblematischen Charakteristika der Postmoderne hält (Braund 2012: 206). Nicht nur ist seine Struktur eine hybride Mixtur auf der Suche nach einer Form, es ist auch der Roman auf der Suche nach der Antwort. „The unravelling of Penelope’s web becomes the perfect symbol of the postmodern text“, schreibt Hauser, „incomplete, disjointed, an unfinished tale which has no easy answers“ (Hauser 2018: 44).

All das macht den Text äußerst provokativ im Sinne einer Aufforderung. Für Jung ist seine Provokation „a pointer, an invitation extended to the reader to go in search of silenced voices haunting other texts of the Western literary canon“ (Jung 2014: 41). Auch Christine Evain verweist darauf, dass der Text einen motivieren mag, „to think of other retellings and to possibly offer his/her own“ (Evain 2015/2016: 307).

#### 2.2.5. Zusammenfassung

*The Penelopiad* (2005) als metafiktionaler Text bezieht sich auf den Mythos, mit dem sich die westliche Kultur immer wieder assoziiert hat, vor allem in der Literatur der Moderne. Somit schließt er sich der Vielstimmigkeit der Interpretationen an — und stellt eine Vielstimmigkeit der Interpretationen an sich dar. Er zeigt einen Kampf der Interpretationen und — weiter — einen Kampf der Diskurse, der nie gelöst wird. Jedes Narrativ dient sowohl dem Ziel, sich selbst zu konstruieren, als auch dem Ziel, das alternative Narrativ zu dekonstruieren. Das Narrativ einer Figur wird mit jenem der anderen Figur immer nicht übereinstimmen, und die Existenz der universalen Wahrheit, die man aus dieser Vielheit der Wahrheiten als Leser erschließen kann, wird in Frage gestellt.

Der Roman problematisiert also nicht nur die in der Gesellschaft normalisierten Hierarchien und die damit Hand in Hand gehende Unterdrückung, sondern auch die Grenzen zwischen der Wahrheit und der Lüge, der Repräsentation und der Repression, der Geschichte und dem Mythos. Fasching fragt sich sogar, ob *The Penelopiad* nicht „a story told against storytelling“ sei (Fasching 2010: 37). Man könnte sagen, dass die toten Ich-Erzählerinnen, die sich hinter der (biologischen) Grenze des Lebens und des Todes befinden, mehrere immer noch existierende Grenzen hinterfragen, was ihnen der eigene Tod ermöglicht.

III. Tote Ich-Erzähler im Vergleich: Joaquim Maria Machado de Assis *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlen Leben* (1880) von Joaquim Maria Machado de Assis und *The Penelopiad* (2005) von Margaret Atwood

Wenn Michael Braun in seinem 2019 erschienen Artikel „Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman“ Patrick Roths Novelle *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) und Daniel Kehlmanns Erzählung *Der fernste Ort* (2001) vergleicht, kommt er zur folgenden Schlußfolgerung:

Tote Erzähler erzählen nicht aus dem Jenseits, aber sie können nur so erzählen, als ob es ein Jenseits gäbe, ob sie das nun bewusst wahrnehmen oder nicht, ob sie den Leser darüber aufklären oder nicht. Der Tod des Erzählers, so könnte man Roland Barthes berühmtes Wort von Tod des Autors abwandeln, wird erkaufte mit der (Neu-)Geburt der Jenseitserzählung aus dem Geist eines gebrochenen magischen Realismus (Kehlmann) oder eines mythopoetischen Schreibens (Roth) In beiden Fällen ist das Jenseits der Erzählung: die Literatur (Braun 2019: 249).

Man könnte sagen, dass auch Machado de Assis' *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas* und Margaret Atwoods *The Penelopiad*, die in der vorliegenden Masterarbeit untersucht werden, ähnliche Konstellationen darstellen wie die Romane von Kehlmann und Roth: Der erste Text kann als früher Vorläufer des magischen Realismus gelesen werden, der zweite als Beispiel mythopoetischer Relektüre. Beide Romane weisen markierte intertextuelle Bezüge zu ihren Prätexten auf — bei Machado de Assis etwa zum *Pentateuch*, *Göttliche Komödie*, *Tristram Shandy* und anderen, bei Atwood zu Homers *Odyssee*, die sie in einer weiblichen Perspektive neu schreibt, wenn nicht gar parodistisch umkehrt.

Der Unterschied liegt darin, dass Machados Erzähler mehrere Prätexte ironisch umspielt, während Atwoods Erzählerin einen palimpsestartigen Text verfasst, der nur einen ursprünglichen Prätext dekonstruiert. Während Joyce den Mythos von Odysseus vor modernem Hintergrund spielen lässt, kehrt Atwood ad fontes und „korrigiert“ die Quelle, indem sie weibliche Protagonistinnen — Penelope und die Dienerinnen — ins Zentrum rückt und ihr Werk statt *Odyssee* (oder, wie bei Joyce, *Ulysses*) *The Penelopiad* betitelt. Eines kann man mit Sicherheit behaupten: Die antiken Mythen und die Texte der literarischen Tradition sind nicht tot — sie leben weiter in uns, und durch neue Lesarten und Anspielungen können sie immer wieder zum Leben erweckt werden.

Bei den kulturellen Aktualisierungen von Narrativen bleibt das Re-Telling immer „sekundär“ dem Telling gegenüber. Vom Lesenden wird verlangt, eine gewisse Leseerfahrung mitzubringen:

Einen Text von James Joyce, Franz Kafka oder Kurt Schwitters lesen und verstehen zu können, bedeutet, jene Erzähltypen des 19. Jahrhunderts zu kennen, auf die sie sich intertextuell beziehen. Ohne dieses Verständnis ergeht es rezeptionsästhetisch gesprochen dem Leser wie dem, der den kulturellen Hintergrund eines Witzes nicht kennt: man verfehlt die Pointe (Müller-Funk 2008: 35).

Darum hinterlassen Brás Cubas und Penelope explizite sowie implizite Verweise auf ihre Bezugstexte für die Lesenden, die sie in ihren Texten mitdenken. Tatsächlich beinhalten beide Texte Passagen, die man als Leseanleitung bezeichnen kann. Diese sind dazu da, den Erwartungshorizont der Lesenden einerseits anzuerkennen und ihn andererseits zu sprengen.

Die Handlungsstruktur von sowohl *Posthume Erinnerungen* als auch *The Penelopiad* lässt sich als nichtlineare „Tod–Leben–Tod“-Struktur beschreiben, in der nicht das Leben, sondern der Tod der Figur zum Motor der Erzählung wird. Das Sujet dreht sich, der Tod wird zur Rahmenerzählung statt zum Finale der Geschichte. Die Ich-Erzähler\_innen beider Romane können unmöglich „in Frieden ruhen“, weil sie etwas Nicht Erledigtes im Diesseits hinterlassen haben. Auch wenn sie gestorben sind, fragen sie sich, ob sie je wirklich gelebt haben. Ob sie je Autoren ihrer Lebensgeschichten waren. Dieses Privileg wird ihnen erst nach dem Tod gewährt. Die erzählende Figur erlebt eine fantastische Freiheit: Ihr Dasein wird nicht mehr zeitlich begrenzt, und durch diese Entgrenzung des Lebens kommt es auch zur Entgrenzung des Narrativs. Dadurch erfährt der implizite Autor etwas, was der reale Autor unmöglich erleben kann: Die Unabhängigkeit vom linearen Verlauf des Lebens, von der Zeit und schließlich vom Tod — der Ich-Erzähler wird zum Trickster, zur gottähnlichen Figur.

Ungeachtet ihrer kompositionellen Ähnlichkeit gehören die Werke aber verschiedenen literaturhistorischen Epochen an und folgen unterschiedlichen ästhetischen Programmen. Eine aus der Perspektive einer bereits verstorbenen Figur erzählte Geschichte — also aus einer nicht-anthropologischen, jenseitigen Sichtweise — erfüllt häufig eine didaktische oder moralische Funktion. Dies trifft auf Atwood stärker zu als auf Machado de Assis: Ihre Penelope verlangt nach einem Gericht — nach einer Instanz, die im Sinne religiöser Prätexte über Schuld und Sühne entscheidet. Es soll eine Strafe für die irdischen Verfehlungen geben, insbesondere für Odysseus, der in Atwoods Version zum Gegenstand dieser nachträglichen Abrechnung wird. Damit verkehrt Atwood die traditionellen Machtverhältnisse des Mythos: Penelope, die zu

Lebzeiten zum Schweigen verurteilt war, tritt im Jenseits als Richterin und Erzählerin zugleich auf. Was marginalisiert wurde, rückt ins Zentrum. Wer Opfer war, wird zur Zeugin und Richterin über den Täter — so wie es in vielen Kriminalromanen mit den Ich-Erzähler\_innen der Fall ist. Durch ihre Stimme wird die überlieferte Geschichte neu verhandelt — nicht mehr als heroisches Epos, sondern als Akt posthumer Gerechtigkeit, in dem die Unterdrückte die Deutungshoheit über ihr eigenes Leben und über die Taten ihres Mannes zurückgewinnt. Penelope wird das „letzte Wort“ jedoch nicht überlassen. Wolfgang Müller-Funk schreibt in Bezug auf Mario Erdheim: „Erzählen bedeutet immer auch, das zu unterschlagen, was nicht erzählt wird, was besser vergessen oder verheimlicht werden soll. Man erzählt eine Geschichte, um womöglich eine andere Geschichte nicht erzählen zu müssen.“ (Müller-Funk 2008: 91). Auf den ersten Blick scheint das für Penelope zu stimmen, denn ihr Erzählen ist eine Art Rache für all das, was der traditionelle Mythos verschwiegen hat. Betrachtet man Penelopes Erzählung jedoch genauer, so stellt man fest, dass auch sie Lücken und Auslassungen enthält. So verschweigt sie beispielsweise, dass sie ihre Dienerinnen nicht als ihresgleichen behandelt und schon sicher nicht gemocht hat, worauf diese sie in zwölf Stimmen verweisen. Penelopes selbsterschaffener neuer Mythos legitimiert — ob es ihr bewusst ist oder nicht — die „traditionelle“ gesellschaftliche Hierarchie und ihre eigenen Privilegien, die sie nicht hinterfragt. Dieser Kernpunkt macht *The Penelopiad* nicht nur zur feministischen Aussage, sondern auch zur politischen Satire.

Für Machado de Assis hingegen steht das Spiel mit dem toten Ich-Erzähler weniger im Zeichen einer moralischen oder didaktischen Absicht, sondern ist vielmehr Ausdruck eines pirandellesken Spiels mit Identität, Autorschaft und Fiktionalität. Es knüpft an seine ästhetischen und gattungspoetischen Experimente ebenso an wie an seine Lebensphilosophie, die von Skepsis, Ironie und der Einsicht in die Relativität menschlicher Wahrheiten geprägt ist. Der Tod des Erzählers dient hier nicht der Läuterung oder Strafe, sondern wird zum ästhetischen Prinzip — zu einem Mittel, um die Grenzen zwischen Sein und Erzählen, Realität und Imagination zu unterlaufen.

## Conclusio

Das Thema der vorliegenden Masterarbeit wurde zunächst intuitiv gewählt, nachdem ihre Verfasserin — wie bereits in der Einführung erläutert — auf mehrere Texte mit toten Ich-Erzähler\_innen gestoßen war und die Vermutung entwickelte, dass diese Erzählinstanz als Kunstgriff zunehmend häufiger eingesetzt wird. Eigene Recherchen sowie die einschlägige Forschungsliteratur der letzten Jahrzehnte — insbesondere Alice Bennetts Dissertation (2008), der Band *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur* (2018) aus der Reihe „Beiträge zur neueren Literaturgeschichte“ und Michael Brauns Artikel „Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman“ (2019) — haben diese Annahme bestätigt.

1. Jenseitserzählungen scheinen heute aus mehreren Gründen besonders aktuell zu sein. Seit der Jahrtausendwende lässt sich in der deutschen Gegenwartsliteratur ein deutlicher „Einbruch der Toten ins Diesseits“ beobachten: Zahlreiche Texte widmen sich verstärkt dem Sterben, dem Tod und der Grenze zwischen den Welten. Dabei bringen sie Neuerungen eines alten Genres mit: Sie greifen auf die für die europäische Kultur grundlegenden Mythen zurück, rekonstruieren sie oder parodieren sie sogar und bilden Katabasis-Motive in Kriminalromane, fantastische Romane und Autofiktion ein. Wenn man auf der Selbstpublishing-Plattform „Thalia Story One“, die es Nutzern ermöglicht, ihre eigenen Bücher zu veröffentlichen, das Wort „Tod“ in die Suche eingibt, findet man unter den ersten Treffern: *Ein Gespräch nach meinem Tod* (2023) von Marie Opitz, *Mein Freund, der Tod* (2023) von Lisa Grand, *Dieses Buch endet mit meinem Tod* (2023) von Martina Wanjura — alles Jenseits- und Sterbeerzählungen aus der Ich-Perspektive, selbst beim modernen Selbstpublishing kommt diese Erzählsituation vor.

Das seit dem Ende des 19. Jahrhunderts steigende Interesse an den toten Ich-Erzähler\_innen in der Literatur kann mehrere Gründe haben. Es entspricht einem veränderten theoretischen und gesellschaftlichen Kontext. Mit dem *Spatial Turn* hat die Literaturwissenschaft das Interesse auf räumliche Phänomene gelenkt, wodurch Jenseitsräume als heterotopische oder transitorische Orte neu ins Blickfeld rücken. Hinzu kommt, dass Fortschritte in der Medizin, der Transplantationstechnik und in Debatten um Euthanasie Sterben und Tod zu diesseitigen Themen gemacht haben, über die die Kirchen keine Deutungshoheit mehr besitzen. In einer zunehmend säkularisierten, zugleich aber „postsäkular“ geprägten Gesellschaft verlieren traditionelle religiöse Jenseitsvorstellungen ihre allgemeine Gültigkeit, sodass Literatur zu einem zentralen Medium der Reflexion über Leben und Tod wird. Überdies ist für die

Rezipienten der Jenseitserzählungen ein Leseerlebnis daran liegen, dass diese Erzählungen eine radikal entfremdete und distanzierte Perspektive auf das Bekannte sowie eine imaginäre Leseerfahrung des Todes anbieten.

Der Tod ist eine sich stets manifestierende Leerstelle des Lebenstextes, die jede\_r Lesende — oder jede\_r Lebende — mit (Meta-)Narrativen zu füllen versucht. Diese Leerstelle lässt sich nicht einfach ignorieren und stimuliert zum Beobachten, Nachdenken und natürlich Fantasieren. Doch verbleibt der Tod eine Unbestimmtheitsstelle für den menschlichen Verstand. Das macht ihn zur „absoluten Metapher“ der Literatur, die auf die Neugier antwortet, die außerhalb der Fiktion grundsätzlich ohne Antwort bleibt.

2. Die sogenannte Jenseitsliteratur verfügt aber nicht nur über metaphorische Vergleiche, sondern auch über metaleptische Sprünge: Sie lässt ihren autodiegetischen Erzähler die Grenze des eigenen Todes überschreiten und aus dem Jenseits weitersprechen. Somit spielt er auf tricksterische Weise nicht nur mit Leben und Tod, sondern auch mit solchen Kategorien wie Fakt und Fiktion, Wahrheit und Lüge. Er ist eine liminale Figur, die gerne auf der Grenze balanciert oder diese gar in Frage stellt. So gerät er jenseits des klassischen Paradigmas einer narrativen Semiotik: jenseits der narratologischen Kategorien der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit, der Homodiegese und der Heterodiegese. Seine Geschichte gehört zu unnatürlichen Narrativen, in denen sich Mimesis und das Fantastische vermischen. Überdies macht diese Geschichte ihre Gemachtheit offenkundig und somit wird sie zur Metafiktion. Die Jenseitserzählungen verabschieden sich von dem strukturalistischen Phantasma, dass sich die Fülle narrativer Phänomene auf letztgültige Grundmuster zurückführen lässt.

Der Tod ist ein ewiges Rätsel für den Lebenden, da er sich hinter den Klammern der menschlichen Existenz befindet. Zugleich bietet der Tod in der Literatur die Möglichkeit des Unmöglichen. Er öffnet einen unbegrenzten Spielraum der fantastischen und doch vielleicht nicht ganz unwahrscheinlichen Vorstellungen vom Nachleben. Für den toten Ich-Erzähler ist er ein Perspektivgeber und Fokalisierungsveränderer: Das Subjekt wird „außer sich“ gesetzt und vom erzählten Leben distanziert. Den Leser stellt er vor eine Herausforderung: Man bleibt immer unschlüssig und kann den Erzähler weder für glaubwürdig noch für unglaubwürdig halten, da der körperlose Ich-Erzähler selber zur Leerstelle des Textes wird. Schließlich lässt die Literatur, in der der Ich-Erzähler bereits „tot“ ist und trotzdem als eine körperlose Stimme weiterspricht, den Tod literarisch „überwinden“.

Was früher eine (fiktive) Autobiografie der Figur war, wird hier zur Automortografie. Roland Barthes' Metapher vom „Tod des Autors“ entfaltet sich in diesen Texten buchstäblich: Die Figuren, die ihre Geschichten erzählen — deren Namen bezeichnenderweise in beiden Titeln auftauchen (Brás Cubas, Penelope) — sterben bereits auf den ersten Seiten und berichten post mortem. Aus der Automortografie wird eine Autormortografie — eine poetologische metafiktionale Selbstreflexion über Autorschaft, Stimme und Überleben im Text.

Gerade in dem Moment, in dem Nachrufe über ihn verfasst werden und der Tote nicht mehr über seine eigene Darstellung verfügen kann, erhebt er in diesen Erzählungen seine Stimme. Der tote Erzähler ist eine Rebellion gegen die Monopolisierung der Interpretation: Er erobert die Deutungshoheit über sein Leben und seinen Text zurück, auch wenn dies erst posthum geschieht. Er ist eine tröstliche Fantasie vom homo immortalis: statt des Mensch gewordenen Gottes wird aus ihm der Gott gewordene Mensch.

Die Vorstellung, dass ein Werk sich fortschreibt, nachdem sein Autor gestorben ist, besitzt eine eigentümliche Faszination — sowohl für Schreibende als auch für Lesende. „Schriftsteller sein heißt Sprache haben über den Tod hinaus“, heißt es in dem letzten Satz von Hermann Burgers Erzählung *Der Schuß auf die Kanzel* (Burger 1988: 187). Vielleicht erklärt sich gerade daraus die anhaltende Konjunktur von Texten mit toten Ich-Erzähler\_innen: Sie thematisieren die Sehnsucht nach Fortexistenz durch Sprache und machen das Erzählen selbst zu einer Form des Überlebens. Indem sich der Leser mit dem sprechenden Ich identifiziert, wird die Jenseiterzählung auch zur Metapher des „Todes des Lesers“: Das Lesen selbst wird zur Grenzerfahrung, bei der der Rezipient symbolisch den Weg ins Jenseits mitvollzieht.

3. Die Erzählung, die Narration, ist weit mehr als ein literarisches Genre — man könnte sie auch als eine philosophische Kategorie betrachten, so Wolfgang Müller-Funk (Müller-Funk 2008: 74). Womöglich könnte man genau ihr eine Vorstellung von Leben verdanken, die selbst narrativ grundiert ist und in die Momente des Anfangs und des Endes eingeschrieben sind (Müller-Funk 2008: 53). Wie es Jonas Grethlein in seiner Monografie über *Die Odyssee auf den Punkt* bringt:

Die Erzählung gewährt uns etwas, was uns unser eigenes Leben verwehrt. Wir begreifen auch unser Leben als eine Geschichte, können es aber nur als eine Erzählung betrachten, die sich noch im Fluß befindet. Der Tod bietet einen Endpunkt, von dem aus eine Lebensgeschichte erzählt werden kann, aber er bezeichnet zugleich den Punkt, an dem unsere Fähigkeit zu erzählen erlischt. Die Narration ahmt die sequentielle Struktur des Lebens nach, sie verstrickt uns wie dieses in eine Dialektik von Erfahrungen und Erwartungen; doch anders als unser Leben räumt die Erzählung uns die Möglichkeit ein, die Handlung als ganze zu überblicken (Grethlein 2017: 243).

Die Jenseiterzählungen treffen in diesem Sinne eine besondere Aussage bezüglich der Vorstellung von Narration, Leben und von deren Zusammenhang: Sie entblößen den Kompositionscharakter ihres Textes, seine „Gemachtheit“, sie zeigen, dass man sein Leben als Erzählung konzipiert, und hinterfragen, welchen Sinn man aus so einer Erzählung zieht. Sie fragen, ob man seine Lebensgeschichte auch anders erzählen kann, indem man sich „außerhalb der Geschichte“ positioniert. Sie werfen einen entfremdeten Blick eines radikalen Außenseiters auf die beschriebene Welt. Sie verknüpfen ein realistisches Setting mit antimimetischen, unnatürlichen Beschreibungen und spielen mit den Grenzen der leserlichen Vorstellungskraft. Sie verbinden solche nicht-fiktionalen Genres wie zum Beispiel die Autobiografie mit einer reinen Fiktion. Sie verweisen auf die Beschränktheit des menschlichen Blickes auf sein eigenes Leben und laden zu deren Transgression ein, indem sie eine nicht-menschliche Perspektive fantasieren. Sie kämpfen gegen das lineare Erzählen und verleihen dem Tod, nicht dem Leben, die zentrale kompositorische Bedeutung. Manche Erzählungen — solche wie beispielsweise *Posthume Erinnerungen* und *The Penelopiad* — platzieren den Tod der Hauptfigur gleich am Anfang der Geschichte. So wird aus dem „Endpunkt“ ein Beistrich gemacht. Schließlich denken sie die Identität neu: Nicht als etwas ein und für allemal Gegebenes, nicht als ein Narrativ, in das man „hineingeboren“ wird, sondern als ein Narrativ, das man zeit seines Lebens sorgfältig konstruiert, re- und dekonstruiert. Dadurch verweisen sie auf den Zusammenhang von Narrativität und Gedächtnis sowie die Verbundenheit von Narration, Identität und Geschlechterkonstruktion.

## Literaturverzeichnis

1. Alber, Jan: „Postmoderne Stimmen aus dem Jenseits.“ In: Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 47–60.
2. Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?> Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*.“ In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, hrsg. von Ansgar Nünning. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 59–79.
3. Altner, Günter: *Tod, Ewigkeit und Überleben : Todeserfahrung und Todesbewältigung im nachmetaphysischen Zeitalter*. – Heidelberg: Quelle & Meyer, [1981].
4. Amis, Martin: *Time's Arrow, or The Nature of the Offence*. – London: Jonathan Cape, 1991.
5. Andruchowytch, Juri: *Moscoviada*. Übers. von Sabine Stöhr. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
6. Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. 11. Aufl. – München: Dt. Taschenbuch, 2005.
7. Atwood, Margaret: *Negotiating with the dead: a writer on writing*. 1. Aufl. – Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2002.
8. Atwood, Margaret: *The Penelopiad*. 1. Aufl. – Edinburgh [u.a.]: Canongate, 2005.
9. Bach, Manuela: „Dead Men – Dead Narrators: Überlegungen zu Erzählern und Subjektivität im Film.“ In: Walter Grünzweig / Andreas Solbach (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. – Tübingen, 1999, S. 231–246.
10. Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Aufl. – Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press, 1997.
11. Barthes, Roland: „Der Tod des Autors.“ In: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. – Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185–193.
12. Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. – Hamburg: Claassen, 1959.
13. Beinert, Wolfgang: *Tod und jenseits des Todes*. – Regensburg: Pustet, 2000.
14. Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.“ In: Rolf Tiedemann (Hrsg.): *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*. Bd. II. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 438–465.
15. Bennett, Alice: *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction*. – London: Palgrave Macmillan, 2012.

16. Bennett, Alice: *Narrative and the afterlife in modern fiction: the meanings of life after death*. – ProQuest Dissertations & Theses, 2008.
17. Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. – New York: Oxford University Press, 1973.
18. Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. – Chicago, Ill. [u.a.] : The University of Chicago Press, 1983.
19. Braun, Hanns: *Hier irrt Goethe – unter anderen : eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsere Zeit*. – München : Dt. Taschenbuch-Verlag, 1966.
20. Braun, Michael: „Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman.“ In: *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 24 (2019), S. 237–251.
21. Braund, Susanna: „‘We’re here too, the ones without names.’ A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar.“ In: *Classical Receptions Journal* 4 (2012), Nr. 2, S. 190–208.
22. Brück, Michael von: *Ewiges Leben oder Wiedergeburt? : Sterben, Tod und Jenseitshoffnung in europäischen und asiatischen Kulturen*. – Freiburg im Breisgau / Wien [u.a.]: Herder, 2007.
23. Burger, Hermann: *Der Schuß auf die Kanzel*. – Zürich: Ammann, 1988.
24. Clavadetscher, Martina: „Schnittmuster“. 2018. Link: [https://bachmannpreis.orf.at/v2/static/files\\_orf\\_at/vietnam2/files/bachmannpreis/2018\\_22/03mai2018-schnittmuster-mclavadetscher\\_600474.pdf](https://bachmannpreis.orf.at/v2/static/files_orf_at/vietnam2/files/bachmannpreis/2018_22/03mai2018-schnittmuster-mclavadetscher_600474.pdf) [Zugriff am 07.01.2026].
25. Coelen, Marcus / Precht, Oliver / Sohns, Hanna (Hrsg.) : *Pessoa denken : eine Einführung*. Wien / Berlin : Turia + Kant, [2020].
26. Cohn, Dorrit: „Discordant Narration.“ In: *Style* 34 (2000), Nr. 2, S. 307–316.
27. Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. – London: Routledge, 1975.
28. Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*. 2. ed. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
29. Daxelmüller, Christoph (Hrsg.): *Tod und Gesellschaft – Tod im Wandel*. – Regensburg: Schnell & Steiner, 1996.
30. Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext.“ In: *Randgänge der Philosophie*. – Wien: Passagen Verlag, 1999, S. 325–351.
31. Derrida, Jacques: *Aporien. Sterben – auf die ‚Grenzen der Wahrheit‘ gefaßt sein*. Übers. von Michael Wetzell. – München: Fink, 1998.

32. Derrida, Jacques: *Bleibe. Maurice Blanchot*. Übers. von Hans-Dieter Gondek. Hrsg. von Peter Engemann. – Wien: Passagen Verlag, 2011.
33. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hann Zischler. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.
34. Derrida, Jacques: *Leben ist Überleben*. – Wien: Passagen Verlag, 2005.
35. Dixon, Paul: „Machado de Assis’ homeopathic narrators.“ In: *Machado de Assis em Linha* 8 (2015), Nr. 15, S.134–149.
36. Downham, Jenny: *Before I Die*. – London: Black Swan, 2008.
37. Dündar, Özlem Özgül: „und ich brenne“ / Link:  
[https://html.orf.at/oeka\\_1\\_3/bachmannpreis/static/files\\_orf\\_at/vietnam2/files/bachmannpreis/201822/dndar\\_und\\_ich\\_brenne\\_end\\_600480.pdf](https://html.orf.at/oeka_1_3/bachmannpreis/static/files_orf_at/vietnam2/files/bachmannpreis/201822/dndar_und_ich_brenne_end_600480.pdf) [Zugriff am 07.01.2026].
38. Evain, Christine: „Beyond the ‚Chorus Line‘: A response to Susanne Jung.“ In: *Connotations* 25 (2015/2016), Nr. 2, S. 300–310.
39. Fasching, Daniela K.: *Universal truth(s)? : politics, metafiction and the theme of storytelling in rewritings of classical myths by Margaret Atwood, Jeanette Winterson and Ali Smith* [Diplomarbeit]. – Wien: Universität Wien, 2010.
40. Fludernik, Monika: „Defining (In)Sanity. The Narrator of ›The Yellow Wallpaper‹ and the Question of Unreliability.“ In: Walter Grünzweig / Andreas Solbach (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext*. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, S. 75–95.
41. Fludernik, Monika: *Towards a „Natural“ Narratology*. – London: Routledge, 1996.
42. Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“ In: Fotis Jannidis et al. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. – Stuttgart: Reclam, 2000, S. 198–229.
43. Frisch, Max: *Mein Name sei Gantenbein*. – München: Süddeutsche Zeitung, 2004.
44. Fuss, Diana: „Corpse Poem“. In: *Critical Inquiry* 30 (2003), Nr. 1, S. 1–30.
45. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übersetzt von Andreas Knop. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. 3. Aufl. – Paderborn: Fink, 2010.
46. Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*. Übers. von Jane E. Lewin. – Ithaca: Cornell University Press, 1988.
47. Gerstenbräun, Martin: *a fiction is a fiction in fiction? Metafiktionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. – Marburg: Tectum Verlag, 2012.
48. Grand, Lisa: *Mein Freund, der Tod*. – Wien: Storylution GmbH, 2023.

49. Grethlein, Jonas: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. – München: C.H. Beck, 2017.
50. Grishakova, Marina: „Metaphora and Narrative.“ In: *Sign Systems Studies* 29 (2001), Nr. 2, S. 503–517.
51. Grishakova, Marina: „The Voices of Madness. Performativity and Narrative Identity.“ In: Rossholm, Göran / Johansson, Christer (Hrsg.): *Disputable Core. Concepts of Narrative Theory*. – Bern: Peter Lang, 2012, S. 131–146.
52. Haas, Wolf: *Der Brenner und der liebe Gott*. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 2009.
53. Hansen, Per Krogh: „Reconsidering the Unreliable Narrator.“ In: *Semiotica* 165 (2007), Nr. 4, S. 227–246.
54. Hart Nibbrig, Christian L.: *Ästhetik des Todes*. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1995.
55. Hauser, Emily: „Putting an End to Song: Penelope, Odysseus, and the Teleologies of the Odyssey.“ In: *Helios (Lubbock)* 47 (2020), Nr. 1, S. 39–69.
56. Heidegger, Martin: *Sein zum Tode*. 17. Aufl. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993.
57. Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache*. – Pfullingen: Neske, 1959.
58. Herman, David / Jahn, Manfred / Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. – London / New York: Routledge, 2005.
59. Herman, David: „Hypothetical Focalization“. In: *Narrative* 2 (1994), Nr. 3, S. 230–253.
60. Herman, Luc / Vervaeck, Bart (Hrsg.): *Handbook of Narrative Analysis*. – Lincoln / London: University of Nebraska Press, 2005.
61. Homer: *Odyssee*. Übers. von Johann Heinrich Voß. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1990. Link: <https://projekt-gutenberg.org/authors/homer/books/odyssee/> [Zugriff am 25.08.2025].
62. Horstkotte, Silke: „Der Tod des Erzählers.“ In: Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 61–99.
63. Hutcheon, Linda: „The Politics of Postmodernism: Parody and History.“ In: *Cultural Critique* (1986–1987), Nr. 5, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism, S. 179–207.

64. Hynes, William J.: „Inconclusive Conclusions. Tricksters – Metaplayers and Revealers.“ In: William J. Hynes / William G. Doty (Hrsg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts and Criticisms*. – Urbana: University of Illinois Press, 1993, S. 202–216.
65. Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. 2. Aufl. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1960.
66. Ingersoll, Earl G.: „Flirting with Tragedy: Margaret Atwood’s *The Penelopiad*, and the Play of the Text.“ In: *Intertexts* 12 (2008), Nr. 1-2, S. 111–128.
67. Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.
68. Jacke, Janina: „Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ›Unreliable Narration‹“ In: *JLT* 12 (2018), Nr. 1, S. 3–28.
69. Jackson, K. David: *Machado de Assis : a literary life*. – New Haven & London: Yale University Press, 2015.
70. Jahn M. „Windows of focalization: Deconstructing and reconstructing a narratological concept.“ In: *Style* 30 (1996), Nr. 2, S. 241–267.
71. Jahn, Manfred: „More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications.“ In: *Tours: Presses universitaires François-Rabelais Recent Trends in Narratological Research*, (1999), S. 85–110.
72. Jahn, Manfred: „Package Deals, Exklusionen, Randzonen. Das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen.“ In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. – Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 81–106.
73. Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. 2. Aufl. – Darmstadt: Steinkopff Verlag, 1989.
74. Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
75. Jung, Susanne: „„A chorus line“: Margaret Atwood's *Penelopiad* at the crossroads of narrative, poetic and dramatic genres.“ In: *Connotations* 24 (2014), Nr. 1, S. 41–62.
76. Jurich, Marilyn: *Scheherezade’s Sisters. Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*. – Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998.
77. Kehlmann, Daniel: *Der fernste Ort*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
78. Kelleter, Frank: *Die Moderne und der Tod. Das Todesmotiv in moderner Literatur am Beispiel Edgar Allan Poes, T. S. Eliots und Samuel Becketts*. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997.

79. Kofman, Sarah: *Derrida lesen*. Hrsg. von Peter Engelmann. Übers. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. – Wien: Passagen Verlag, 2000.
80. Köppe, Tilmann / Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. – Stuttgart: Reclam, 2014.
81. Lang, Bernhard: *Der Himmel: eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens*. 1. Aufl. – Frankfurt am Main (u.a.): Insel Verlag, 1996.
82. Lang, Bernhard: *Himmel und Hölle : Jenseitsglaube von der Antike bis heute*. – München: Verlag C.H. Beck, [2003].
83. Lang, Bernhard: *Himmel, Hölle, Paradies : Jenseitswelten von der Antike bis heute*. – München: Verlag C.H.Beck, [2019].
84. Lang, Simone Elisabeth: „Unzuverlässigkeit und Heterodieges. Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten.“ In: *JLT* 12 (2018), Nr. 1, S. 55–76.
85. Lewitscharoff, Sibylle: *Consummatus*. 1. Aufl. – Berlin: Suhrkamp, 2010.
86. Loseff, Lev: *On the Beneficence of Censorship : Aesopian Language in Modern Russian Literature*. – München: Otto Sagner Verlag, 1984.
87. Machado de Assis, Joaquim Maria: *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas. Nachträge zu einem verfehlten Leben*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
88. Machado de Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas : texto integral, cotejado com a edição do Instituto Nacional do Livro*. 18. ed. – São Paulo: Ed. Ática, 1992.
89. Macho, Thomas H.: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.
90. Margolin, Uri: „“ In: Peter Hühn (Hrsg.): *Point of view, perspective, and focalization : modeling mediation in narrative*. – Berlin / New York: De Gruyter, 2009, S. 41–58.
91. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., aktualisierte u. überarb. Aufl. – München: C. H. Beck, 2012.
92. Martínez, Matías: „Unzuverlässige Sterbeerzählungen in der Moderne: Leo Perutz’ Roman *Zwischen neun und neun* im Vergleich mit Ambrose Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, Jorge Luis Borges *Él milagro secreto* und Daniel Kehlmanns *Der fernste Ort*.“ In: Bombitz, Attila, Marta Horvath, Szilvia Ritz (Hrsg.): *Unter drommetenrotem Himmel: Geschichte, Fiktion, Identität im Werk von Leo Perutz*. – Wien: Praesend Verlag, 2024, S. 119–132.

93. Massoura, Kiriaki: „Space, Time, and the Female Body: Homer’s Penelope in Margaret Atwood’s *The Penelopiad* (2005).“ In: *Contemporary Women’s Writing* 11 (2017), Nr. 3, S. 391–411.
94. Mattes, Johannes: *Reisen ins Unterirdische*. – Wien: Böhlau Verlag, 2015.
95. Menke, Richard: „Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis’s *Time’s Arrow*.“ In: *Modern Fiction Studies* 44 (1998), Nr. 4, S. 959–977.
96. Milutinović, Zoran: „The Death of Representation and the Representation of Death. Ionesco, Beckett, and Stoppard.“ In: *Comparative Drama* 40 (2006), Nr. 3, S. 337–364.
97. Mischke, Marianne: *Der Umgang mit dem Tod: vom Wandel in der abendländischen Geschichte*. – Berlin: Reimer, 1996.
98. Moore, Anthony R.: „How Unreliable is Humbert in *Lolita*?“ In: *Journal of Modern Literature* 25 (2001), Nr. 1, S. 71–80.
99. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative : Eine Einführung*. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. – Wien / New York: Springer Verlag, 2008.
100. Murphy, Terence Patrick: „Defining the Reliable Narrator. The Marked Status of First-Person Fiction.“ In: *JLS* 41 (2012), S. 67–87.
101. Nabokov, Vladimir: *Look at the harlequins!* – London: Penguin Classics, 2012.
102. Nicholas, Dean Andrew: *The Trickster Revisited. Deception as a Motif in the Pentateuch*. – New York: Peter Lang, 2009.
103. Niederhoff, Burkhard: „The return of the dead in Margaret Atwood’s *Surfacing* and *Alias Grace*.“ In: *Connotations* 16 (2006–2007), Nr. 1–3, S. 60–91.
104. Nilges, Yvonne: „Credit quia absurdum. Zu Martin Walsers Novelle *Mein Jenseits*.“ In: Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 211–233.
105. Nünning, Ansgar: „Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration.“ In: Walter Grünzweig / Andreas Solbach (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext*. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, S. 53–73.
106. Nünning, Vera: „Conceptualising (Un)Reliable Narration and (Un)Trustworthiness.“ In: *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. – Berlin / München / Boston: De Gruyter, 2015, S. 1–28.

107. Nünning, Vera: „Die historische Variabilität von Werten und Normen. *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung.“ In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Unreliable Narration*. – Trier: WVT, 1998, S. 257–285.
108. Ohme, Andreas: „Der heterodiegetische Präsenroman – ein Fall von *unreliable narration*?“ In: *JLT* 12 (2018), Nr. 1, S. 93–112.
109. Olson, Greta: „Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators.“ In: *Narrative* 11 (2003), Nr. 1, S. 93–109.
110. Opitz, Marie: *Ein Gespräch mit meinem Tod*. – Wien: Storylution GmbH, 2023.
111. Ovid: *Metamorphosen*. Übers. von Johann Heinrich Voß. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1990. Link: <https://projekt-gutenberg.org/authors/ovid/books/metamorphosen/> [Zugriff am 25.08.2025].
112. Palmer, Alan: *Fictional minds*. – Lincoln / London : University of Nebraska Press, 2004.
113. Pfeiferová, Dana: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa. Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. – Wien: Praesens Verlag, 2007.
114. Phelan, James / Martin, Mary Patricia: „The Lessons of ‘Weymouth’. Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*.“ In: David Hermann (Hrsg.): *Narratologies*. – Columbus: Ohio State University Press, 1999, S. 88–109.
115. Phelan, James: „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*.“ In: *Narrative* 15 (2007), Nr. 2, S. 222–238.
116. Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale*. – Austin: University of Texas Press, 2009.
117. Reif, Danielle: *Die Ästhetik der Leerstelle*. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
118. Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. – London: Routledge, 1991.
119. Rosell, Clara Jane: *Reliably Unreliable. An Analysis of the Child Narrators in To Kill a Mockingbird (1960) and Room (2010)*. – Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018.
120. Sartre, Jean-Paul: *Les Mots*. Paris: Gallimard 1964.
121. Scheub, Harold: *Trickster and Hero. Two Characters in the Oral and Written Traditions of the World*. – Madison: University of Wisconsin Press, 2012.

122. Schmitt, Axel: „Thanatografie. Zum Tod von Jacques Derrida.“ In: *literaturkritik.de* (Online), 2004. <https://literaturkritik.de/id/7613> [Zugriff am 9.10.2025].
123. Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else. Novelle.* – Berlin: S. Fischer Verlag, 1924.
124. Siegmann, Ernst: *Homer: Vorlesungen über d. Odyssee.* Bearb. von Joachim Latacz. Hrsg. von Joachim Latacz. – Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1987.
125. Solbach, Andreas: „Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit.“ In: Liptay, Fabienne (Hrsg.) und Liptay, Yvonne Wolf (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Edition Text und Kritik, 2005. S. 60–81.
126. Söllner, Alexandra: *Der Tod in der Literatur und seine filmische Inszenierung am Beispiel der Literaturverfilmungen Rainer Werner Fassbinders.* – Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
127. Stanzel, Franz K.: „Autobiographie. Wo ein Ich erzählt, ist immer Fiktion.“ In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 37 (2006), S. 325–342.
128. Stanzel, Franz K.: „Sterben in der Ich-Form.“ In: Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens.* – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, S. 290–294.
129. Stauffer, Isabelle: „Antik und biblisch inspirierte Jenseitsräume bei Sibylle Lewitscharoff, Urs Widmer und Michel Houellebecq.“ In: *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Isabelle Stauffer. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 235–257.
130. Stauffer, Isabelle: „Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur. Eine Einführung.“ Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur.* – Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2018, S. 9–46.
131. Stubenrauch, Bertram: *Was kommt danach? : Himmel, Hölle, Nirwana oder gar nichts.* – München: Pattloch, 2007.
132. Suzuki, Mihoko: „Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad.“ In: *College Literature* 34 (2007), Nr. 2, S. 263–278.
133. Todorov, Tsvetan (Тодоров, Цветан): „Поэтика.“ In: *Структурализм «за» и «против».* Сборник статей. – Москва: Прогресс, 1975, S. 37–113.
134. Vergil: *Äneis.* Übers. von Johann Heinrich Voß. – Leipzig: Philipp Reclam jun., 1875. Link: <https://projekt-gutenberg.org/authors/vergil/books/aeneis/> [Zugriff am 25.08.2025].

135. Vogt, Robert: *Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur*. – Berlin / Boston: De Gruyter, [2018].
136. Wanjura, Martina: *Dieses Buch endet mit meinem Tod*. – Wien: Storylution GmbH, 2023.
137. Wegmann, Thomas: „›Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts‹. Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida.“ In: *The Germanic Review. Literature, Culture, Theory* 91 (2016), Nr. 1, S. 7–24.
138. Winkler, Josef: *Menschenskind*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
139. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. – London / New York: Keagan, Harcourt, 2010.
140. Wolf, Werner: „›What Would Happen If We Were No Longer Able to Narrate?‹ Dystopian Speculations and Other Reflections on the Relevance of Narratives for Human Life.“ In: *Anglia* 131 (2013), Nr. 1, S. 1–16.
141. Zirden, Heike: „Reden über das Sterben.“ In: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, S. 165–183.
142. Zitterl, Esther: *Unsung Heroines: gender construction and female agency in rewritings of classical mythology*. [Hochschulschrift Master of Education]. – Wien, 2023.

## Anhang

### Alice Bennetts Typologie der Jenseitserzählungen aus der Dissertation *Narrative and the Afterlife in Modern Fiction* (2009):

#### 1. Dead narrators

- 1) Joaquim Maria Machado de Assis *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1881) — ultimate memoir, after *Tristram Shandy*.
- 2) William Faulkner *As I Lay Dying* (1930) — Addie Bundren, one chapter among multiple narrators.
- 3) Muriel Spark *The Comforters* (1957) — suggestion of a possible dead narrator: a Holy Soul in purgatory.
- 4) Flann O'Brien *The Third Policeman* (1967) — the nameless narrator experiences the iterative hell.
- 5) Vladimir Nabokov *Invitation of a Beheading* (1972) — possible collective of dead narrators.
- 6) Alasdair Gray *Lanark: A Life in Four Books* (1981) — reincarnatory hell; Duncan's sections narrated by the disembodied Oracle, a possible dead narrator.
- 7) Julian Barnes *A History of the World in 10 \* Chapters* (1989) — in the final chapter, The Dream.
- 8) Robertson Davies *Murder and Walking Spirits* (1991) — narration of the afterlife as a family history film festival.
- 9) Martin Amis *Time's Arrow: Or the Nature of the Offence* (1991) — division between the dead character and the narrating part of him.
- 10) Gilbert Adair *The Death of the Author* (1992) — dead narrator modeled on Paul de Man.
- 11) Susanna Moore *In the Cut* (1995) — it's implied that the narrator dies at the end: change from first person to third person.
- 12) David Foster Wallace *Infinite Jest* (1997) — the wraith of James Orin Incandenza shares speech patterns and knowledge of certain aspects of the plot with the text's apparently extradiegetic-heterodiegetic narrator.
- 13) Orhan Pamuk *My Name Is Red* (1998) — three dead narrators (Elegant, the first corpse, Enishte, and Olive, the murderer).
- 14) Will Self *How the Dead Live* (2001) — the narrator is Jewish, but the afterlife is reincarnatory.
- 15) Ali Smith *Hotel World* (2001) — opens with a dead narrator, among multiple narrators.
- 16) Alice Sebold *The Lovely Bones* (2002) — Susie Salmon narrates heaven based on a high school.
- 17) Neil Jordan *Shade* (2004) — the narrator is a ghost who has haunted herself all her life.
- 18) Margaret Atwood *The Penelopiad* (2005) — *The Odyssey's* Penelope is the narrator, set in the underworld.
- 19) Amy Tan *Saving Fish from Drowning* (2005) — narrator in the Buddhist *bardo* between incarnations.
- 20) Glen Duncan *Death of an Ordinary Man* (2005) — the dead character's ability to read minds casts the novel's omniscient narrator into the position of one of the dead.

## 2. Texts set in the afterlife without a dead narrator.

- 1) Wyndham Lewis *The Human Age* (1928, 1955) — roots in dramatic form, settings analogous to purgatory, heaven and hell.
- 2) William Golding *Pincher Martin* (1956) — afterlife generated from subjective time.
- 3) Muriel Spark *Hothouse by the East River* (1973) — characters in New York who are unaware they're dead.
- 4) D.M. Thomas *The White Hotel* (1981) — final afterlife section set in a camp for new migrants to Israel.
- 5) J.M. Coetzee *Elizabeth Costello* (1999) — final section set in a kind of ante-purgatory, based on literary clichés.
- 6) Kim Stanley Robinson *The Years of Rice and Salt* (2002) — group of four characters reincarnating through alternative history (Bennett 2008: 270–271).

**Alice Bennetts chronologische Typologie der Jenseitserzählungen aus der Monografie *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction* (2012):**

1. Elizabeth Stuart Phelps *The Gates Ajar* (1868), *Beyond the Gates* (1883), *The Gates Between* (1887).
2. Joaquim Maria Machado de Assis *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (1881) — “An early — likely the first — example of dead narrator, Brás Cubas tells the story of his life from the final point, beyond the grave. The novel’s digressions, self-referentiality and allusions to Sterne’s *Tristram Shandy*, place it within a tradition of formal play and experiment with the novel” — meint Alice Bennett (Bennett 2012: 199).
3. John Kendrick Bangs *A House Boat on the Styx* (1898), *The Pursuit of the Houseboat* (1897), *The Enchanted Type-Writer* (1899).
4. Wyndham Lewis *The Human Age* (1928, 1955).
5. William Faulkner *As I Lay Dying* (1930).
6. William Golding *Pincher Martin* (1956).
7. Flann O’Brien *The Third Policeman* (1967).
8. Vladimír Nabokov *Transparent Things* (1972).
9. Muriel Spark *Hothouse by the East River* (1973).
10. Alasdair Gray Lanark *A Life in Four Books* (1981).
11. D.M. Thomas *The White Hotel* (1981).
12. Thomas Disch *The Businessman: A Tale of Terror* (1984).
13. Kurt Vonnegut *Galapagos* (1985).
14. Julian Barnes *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989).
15. Robertson Davies *Murder and Walking Spirits* (1991).
16. Martin Amis *Time’s Arrow: On the Nature of the Offence* (1991).
17. Gilbert Adair *The Death of the Author* (1992).
18. Susanna Moore *In the Cut* (1995).
19. Orhan Pamuk *My Name is Red* (1998).
20. J.M. Coetzee *Elizabeth Costello* (1999).
21. Philip Pullman *His Dark Materials* (1995, 1997, 2001).
22. Will Self *How the Dead Live* (2001).
23. Ali Smith *Hotel World* (2001).
24. Alice Sebold *The Lovely Bones* (2002).
25. Kim Stanley Robinson *The Years of Rice and Salt* (2002).
26. Neil Jordan *Shade* (2004).
27. Margaret Atwood *The Penelopiad* (2005).
28. Amy Tan *Saving Fish from Drowning* (2005).
29. Glen Duncan *Death of an Ordinary Man* (2005).
30. Joshua Cohen *A Heaven of Others* (2008).
31. David Eagleman *Sum: Forty Tales from the Afterlives* (2009).
32. Chuck Palahniuk *Damned* (2011).

**Alice Bennetts Liste der Texte mit toten Erzähler\_innen könnte man durch folgende Titel ergänzen:**

1. Prudentius *Psychomachia* (ca. 405)
2. *Sir Orfeo* (frühes 14. Jh.)
3. Dante Alighieri *Inferno* (1307–1321)
4. Ignatius von Loyola *Exerzitien* (1548)
5. Daniel Defoe *Moll Flanders* (1722)
6. Jonathan Swift *Gulliver's Travels* (1726–1735)
7. Georg Büchner *Lenz* (1839)
8. Karel Čapek *The Makropulos Affair* (1922)
9. Sigismund Krzhizhanovsky *Autobiographie eines Leichnams* (1920er Jahre; posthum veröffentlicht 1989)
10. Vladimir Nabokov *Despair* (1934)
11. Ilse Aichinger *Spiegelgeschichte* (1949)
12. Samuel Beckett *Malone Dies* (1951)
13. Thomas Mann *Die Betrogene* (1953)
14. Samuel Beckett *Play* (1963, Theaterstück)
15. Max Frisch *Mein Name sei Gantenbein* (1964)
16. Ernst Ginsberg *Abschied* (1965)
17. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973)
18. Fritz Zorn *Mars* (1977)
19. Caryl Churchill *Cloud Nine* (1979)
20. Josef Winkler *Menschenkind* (1979)
21. Walter Matthias Diggelmann *Schatten* (1979)
22. Maxie Wander *Leben wär' eine prima Alternative* (1980)
23. Walter Matthias Diggelmann *Spaziergänge auf der Margareteninsel* (1980)
24. Harold Pinter *Family Voices* (1981, Theaterstück)
25. Stefan Heym *Ahasver* (1981)
26. Tankred Dorst *Merlin oder das wüste Land* (1981)
27. Adolf Muschg *Ein Glockenspiel* (1982)
28. Hartmut Lange *Das Konzert* (1983)
29. Pawlo Sahrebelnyj *Ich, Bohdan* (1983)
30. Paul Auster *The New York Trilogy* (1985–1986)
31. Bret Easton Ellis *American Psycho* (1991)
32. Patrick Roth *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993)
33. Caryl Churchill *The Skriker* (1994)
34. Sarah Kane *Blasted* (1995)
35. Thomas Hettche *Nox* (1995)
36. Arnold Stadler *Der Tod und ich, wir zwei* (1996)
37. Sibylle Lewitscharoff *Pong* (1998)
38. Sarah Kane *Cleansed* (1998)
39. Inka Parei *Die Schattenboxerin* (1999)
40. Arnold Stadler *Ein hinreißender Schrotthändler* (1999)
41. Sergei Lukyanenko *Wächter des Tages* (rus. Дневной Дозор, 1999)
42. Klaus Schlesinger *Trug* (2000)
43. Thomas Lehr *Frühling* (2001)
44. Daniel Kehlmann *Der fernste Ort* (2001)

45. Thomas Hettche *Der Fall Arbogast* (2001)
46. Jürgen Teipel *Verschwende Deine Jugend* (2001)
47. Toby Litt *deadkidsongs* (2001)
48. Norman Ohler *Mitte* (2001)
49. Arnold Stadler *Tohuwabohu* (2002)
50. Arnold Stadler *Sehnsucht* (2002)
51. Arnold Stadler *Eines Tages, vielleicht auch nachts* (2003)
52. Wolf Haas *Das ewige Leben* (2003)
53. Helmut Krausser *UC* (2003)
54. Albert Goldbarth *Pieces of Payne* (2003)
55. Marlene Streeruwitz *Morire in levitate* (2004)
56. Ben Schott *Schotts Sammelsurium* (2004, dt. Ausgabe)
57. Kathrin Röggla *Wir schlafen nicht* (2004)
58. Thomas Meinecke *Musik* (2004)
59. Neil Gaiman *Anansi Boys* (2005)
60. Ingo Schulze *Neue Leben* (2005)
61. Tanja Maljartschuk: *Von oben nach unten. Das Buch der Ängste* (ukr. *Згорі вниз. Книга страхів*, 2006)
62. Sibylle Lewitscharoff *Consummatus* (2006)
63. Neil Gaiman *The Graveyard Book* (2008)
64. José Saramago *Death at Intervals* (2008)
65. Matthias Politycki *Jenseitsnovelle* (2009)
66. Herta Müller *Atemschaukel* (2009)
67. Wolf Haas *Der Brenner und der liebe Gott* (2009)
68. Georg Klein *Roman unserer Kindheit* (2010)
69. Elsa Becker *Letters of the Living of the Deceased, or The Message* (ca. 2010)
70. Sibylle Lewitscharoff *Pfingstwunder* (2016)
71. Kateryna Kalytko „Kastellan“ (2017)
72. Özlem Özgül Dündar „und ich brenne“ (2018)
73. Martina Clavadetscher „Schnittmuster“ (2018)
74. Marie Opitz *Ein Gespräch nach meinem Tod* (2023)
75. Lisa Grand *Mein Freund, der Tod* (2023)
76. Martina Wanjura *Dieses Buch endet mit meinem Tod* (2023)

### Liste der Filme mit toten Ich-Erzähler\_innen

1. *Carnival of Souls* (Regie: Herk Harvey, 1962)
2. *Jacob's Ladder* (Regie: Adrian Lyne, 1990)
3. *The Sixth Sense* (Regie: M. Night Shyamalan, 1999)
4. *Yella* (Regie: Christian Petzold, 2007)
5. *Desperate Housewives* (Fernsehserie, 2004–2012)
6. *American Beauty* (Regie: Sam Mendes, 1999)
7. *Sunset Boulevard* (Regie: Billy Wilder, 1950)
8. *The Red Tent* (Regie: Mikhail Kalatozov, 1969)
9. *Sin City* (Regie: Robert Rodriguez & Frank Miller, 2005)
10. *Looper* (Regie: Rian Johnson, 2012)
11. *Desperate Housewives* (2004-2012)
12. *I Was Murdered* (2013)

## Illustrationsmaterial



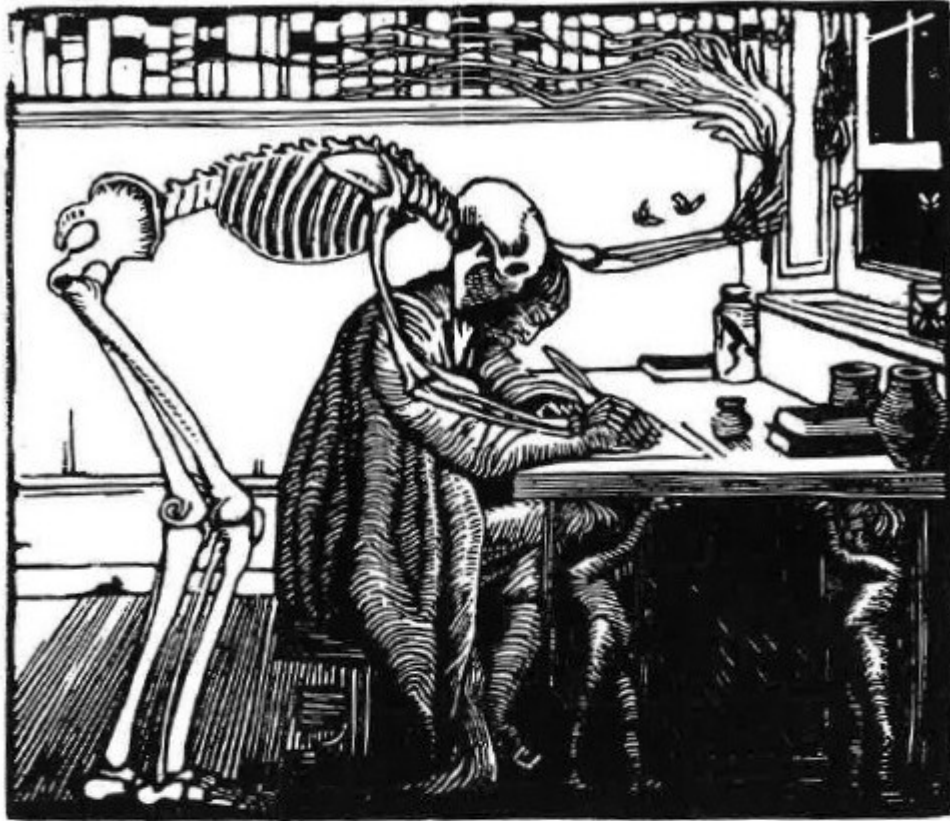
3 Der Tod als Lehrmeister.  
„Altfränkisches Bildnis“  
aus: Alban Stolz, Kalender  
für Zeit und Ewigkeit,  
1. Jahrgang, 1843

(Daxelmüller 1996: 11)



85 *Tod und Gelehrter*

(Daxelmüller 1996: 154)



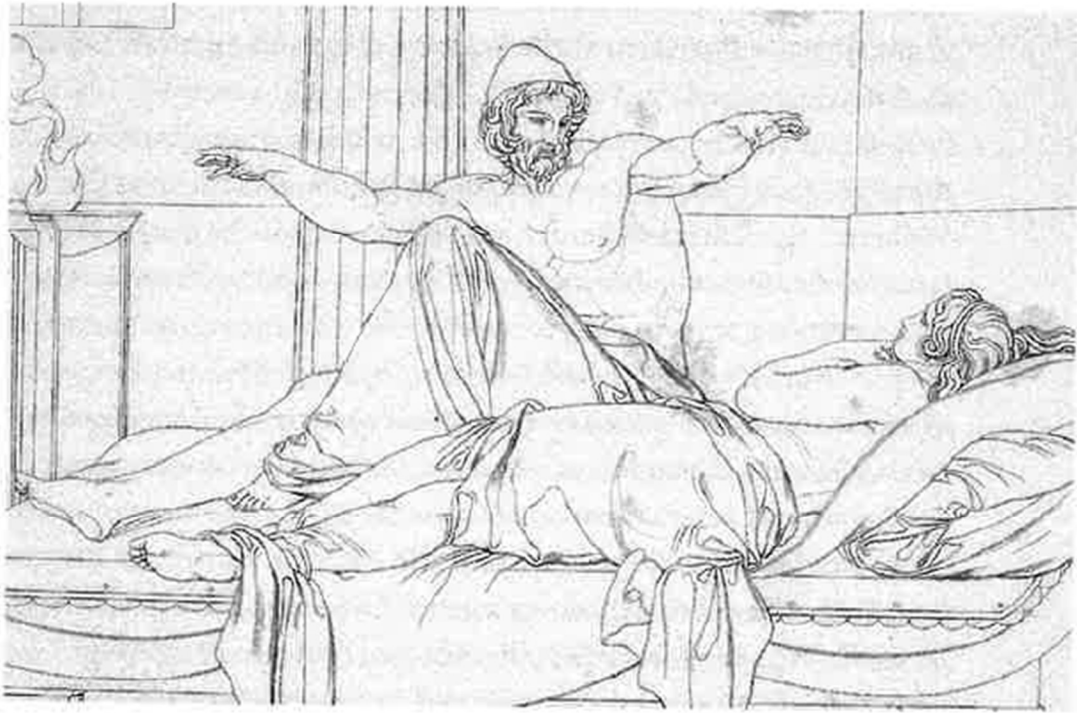
Gwen Raverat (1885–1951), Holzschnitt für den Chirurgen Sir Geoffrey Keynes (Robin Garton, London)

(Jansen: 1989, Titelseite)



**Abb. 14.** Goethe bei der Betrachtung von Schillers Schädel, Holzstich aus der Gartenlaube 1854 (mit freundlicher Erlaubnis der FAZ)

(Jansen 1989: 297)



19 B. Genelli, *Odysseus erzählt Penelope*, Umrissstich, 1844

(Siegmann 1987: 261)

## **Abstract**

„Posthume Erinnerungen des Brás Cubas: Nachträge zu einem verfehlten Leben“ (1880) des brasilianischen Autors Joaquim Maria Machado de Assis sowie „The Penelopiad“ (2005) der kanadischen Autorin Margaret Atwood sind zwei Paradebeispiele für Jenseitserzählungen in Romanform (respektive eine der frühesten und eine zeitgenössische), die sich mit ihren toten Ich-Erzähler\_innen der klassischen narratologischen Kategorisierung entziehen. Die Arbeit vergleicht beide Romane hinsichtlich Erzählinstanz, Struktur und Funktion unter Rückgriff auf narratologische und rezeptionsästhetische Ansätze sowie Close Reading und hermeneutische Interpretation.