

## Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman

### Beyond literature? Dead narrators in contemporary literature

Michael Braun

Universität zu Köln / Konrad-Adenauer-Stiftung. Michael.Braun@kas.de  
Received: 24.06.2019. Accepted: 03.09.2019

**Abstrakt:** Der tote Erzähler, der eine Geschichte erzählt, die seine eigene ist, gehört ins Genre der Jenseitserzählung. Doch diese Gattungstheorie liefert nur einen Teil der Erklärung für dieses merkwürdige, ja paradoxe Phänomen, das Vladimir Nabokov einmal so formuliert hat: „The ‚I‘ of the book cannot die in the book“. Der Beitrag untersucht, welche Rolle der Tod des Erzählers für sein unzuverlässiges Erzählen spielt, und zwar an den unterschiedlichen Beispielen von Patrick Roths Novelle *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) und von Daniel Kehlmanns Erzählung *Der fernste Ort* (2001). Das Jenseits, so zeigt sich, verschiebt die Grenze der Wahrnehmung des Erzählers ins Surreale und ist die Konstruktion eines magischen Realismus (bei Kehlmann) oder eines mythopoetischen Schreibens (bei Roth).

**Schlagworte:** unzuverlässiger Erzähler; Jenseitserzählung; magischer Realismus; mythopoetisches Schreiben.

---

**Abstract:** Obviously, the death of the narrator does not allow him any more to tell his own story, according to Vladimir Nabokov’s dictum “The ‘I’ of the book cannot die in the book”. However, there are many novels and short stories in contemporary German literature with a dead narrator. They belong to the so-called Hereafter narratives (“Jenseitserzählungen”). My essay argues that the death of the narrator is the resurrection of the unreliable narrator in a very special sense: with a magic realism in Daniel Kehlmann’s *Der fernste Ort* (2001), and in Patrick Roth’s *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) by mythopoetic writing.

**Keywords:** unreliable narrator; Hereafter narratives (“Jenseitserzählungen”); magic realism; mythopoetic writing.

» Braun, Michael. 2019. “Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIV: 237-251. doi: 10.7203/qdfed.24.16342



Autos mit Polizisten und Reportern rasen über den Sunset Boulevard zu einer Villa. Dort ist, so informiert uns die Stimme eines nicht zu sehenden Erzählers, ein Mord geschehen. Das Opfer kommt sogleich in den Blick. Wir sehen einen toten Mann bäuchlings im Pool liegen und hören, was der Erzähler über ihn zu sagen hat: ein „kleiner Filmdichter“, der „ein paar zweitklassige Drehbücher“ geschrieben hatte. Dann wechselt die Perspektive, und wir sehen von unten den Leichnam auf dem Wasser treiben; darüber spiegeln sich die am Rande des Pools stehenden Polizisten.

Die Eröffnungssequenz von Billy Wilders *Sunset Boulevard* (USA 1950) inszeniert verkehrte Welten. Das ist in mehrerer Hinsicht beachtenswert. Statt einer Figur am Tatort spricht ein unsichtbarer Erzähler aus dem Off. Eine solche *Voice-over*-Stimme dient häufig zur Tarnung einer Erzählperspektive, die einen „allwissenden, den Leser mit nicht immer ganz verlässlichen Kommentaren durch die Geschichte seines Helden führenden Erzähler“ hat<sup>1</sup>. Und in der Tat führt uns die Stimme dieses Erzählers, der anfangs hoch und heilig verspricht, die Geschichte des Toten im Wasser zu erzählen, in die Irre. Es ist die Stimme eines Toten. Die Unter-Wasser-Kamerasicht ist eine Untergangsperspektive, und der Wunsch nach dem Schwimmbad, den der junge Mann lebenslang hatte, ist nun, nach seinem Tod, endlich erfüllt: es ist sein nasses Grab, ein Totenfluss.

Wir sind also einerseits in der Rahmenhandlung fixiert auf eine Jenseitsperspektive und begeben uns andererseits mit dem Erzähler auf eine diesseitige Spurensuche, die zurück in seine Binnengeschichte führt. „Da liege ich also“, bestätigt in der Schlusszene der Erzähler nochmals aus dem Off, als die Binnenhandlung im Rahmen ausläuft. Dadurch wird ein Aspekt sichtbar, der nicht gerade auf den ersten Blick auffällt. Die Entkopplung der Stimme von ihrem Träger, wenn dieser tot ist und also eigentlich stumm sein müsste, stellt Autorität und Auktorialität des Erzählers in Frage. Fakten und Fiktionen werden vermischt. Was stimmt jetzt, und was stimmt nicht? Sollen wir einem Erzähler post

---

\* Zitate aus den analysierten Werken mit folgenden Siglen aus: Patrick Roth, Johnny Shines oder die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993 (= JS); Daniel Kehlmann: Der fernste Ort. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004 (= FO).

<sup>1</sup> Franz K. Stanzel: Die Typischen Erzählsituationen 1955-2005. Erfolgsgeschichte einer Triade. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2015, S. 17.

mortem genau so vertrauen oder misstrauen wie dem vorgeburtlichen Erzähler der Schelmenromane von Sterne und Grass?<sup>2</sup> Was geschieht mit der Geschichte, wenn ihr Erzähler gestorben ist, und was richtet der tote Erzähler mit der Geschichte an? Ist damit Vladimir Nabokovs *Maxime* widerlegbar: „The ‘I’ of the book cannot die in the book“<sup>3</sup> Und ist es vielleicht sogar so, dass Autoren ihre Leser mit einer sterbenden oder toten Erzählerfigur auch über etwas belehren oder zumindest aufklären wollen, das es ohne diese narrativen Grenzübergänge zwischen Leben und Tod gar nicht gäbe?

### **Jenseitserzählungen: Neuerungen eines alten Genres**

Solche Fragen gehören ins Ressort von *Jenseitserzählungen*<sup>4</sup>. So kann man ein narratives Genre nennen, das die Schwelle vom Leben zum Tod überschreitet und das, was der Fall ist, also das, was nachweisbar, sichtbar und lebendig ist, auf einmal verschwinden oder gar verschwinden lässt. Diese Jenseitserzählungen haben unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaften, der Neurologie und der Medizin an Spielraum gewonnen; die Frage, wann das Leben endet und womit der Tod beginnt, hat neurobiologische und medizinethische Aspekte, etwa in der Herz-Hirn-Tod-Debatte<sup>5</sup>. Jenseitserzählungen entwerfen in diesem Sinne Geschichten in Zonen reduzierter Realitätskompatibilität, was sie vom phantastischen Erzählen abgrenzt. Im Gegenwartsroman tritt – wie die Forschung<sup>6</sup> gezeigt hat – das Jenseits als unnatürlicher

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu überblickshaft: Bernd Leiendecker: „They Only See What They Want To See“. Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm. Marburg: Schüren, 2013, S. 128-137 über den (für den Zuschauer/Leser) „unbewussten Tod“ am Beispiel des Films *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, USA 1999).

<sup>3</sup> Zit. nach Gennady Barabtarlo, „A Resolved Discord (Pnin)“, in: <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/barab28.htm> (abgefragt am 29.05.2019).

<sup>4</sup> Jüngste Zusammenfassung: Isabelle Stauffer (Hrsg.), *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter, 2018.

<sup>5</sup> Vgl. dazu das Standardwerk von Dietrich von Engelhardt, *Medizin in der Literatur der Neuzeit*. Band 1: Darstellung und Deutung. Heidelberg: Mattes, 2018, S. 203-219.

<sup>6</sup> Der Sammelband von Stauffer, 2018 enthält Beiträge über Sibylle Lewitscharoffs Roman *Pfingstwunder* (2016), in dem Danteforscher in den Himmel entrückt werden, über Herta Müllers postkatastrophische Poetik in ihrem Roman *Atemschaukel* (2009), über Zeitdehnungen im Sterbemoment – den Ultrachronos – in Uwe Timms *Rot* (2001) und Helmut Kraussers *UC* (2003), über surrealistische Bewusstseinsweiterung in Thomas Hettches Wenderoman *Nox* (1995) und über Georg Kleins *Roman unserer Kindheit*

Zeit-Raum auf, es erscheint ins Diesseits verschoben und wird Wahrnehmungsraum, Konstruktionsbild und Repräsentationsrahmen von Metaphysischem.

Das Genre der Jenseitserzählung mit einem totem Erzähler oder einem Erzähler bei den Toten hat eine lange Tradition. Die *Odyssee* enthält eine Episode über die Hadesfahrt des Helden (im 11. Gesang)<sup>7</sup>. Dieser Gang zu den Toten reicht vom Orpheus-Mythos über Vergils Gang in Dantes *Inferno* bis zu Fausts Reise zu den „Müttern“ im Zweiten Teil von Goethes Welt drama und ist immer wieder variiert worden. Zu der Begegnung mit den Toten gehört dabei nicht nur das Risiko, selbst zu sterben, sondern auch die Kraft, die Toten wieder zum Leben zu erwecken; das ist der Fall in den Auferstehungsgeschichten in der jüdischen wie auch der christlichen Bibel (Daniel 12,2; Ezechiel 37,7-10; Jesaja 26,19; Johannes 11,1-45).

Jenseitserzählungen sind also nicht nur Geschichten über verstorbene Figuren, wie sie Anna Seghers in ihrem *Ausflug der toten Mädchen* (1946) erzählen lässt, sondern auch Erzählungen, in denen tote Figuren selbst sprechen, denken und handeln. In Hartmut Langes Novelle *Das Konzert* (1983) kommen die ermordeten Juden gleich im Eingangssatz zu Wort:

Wer unter den Toten Berlins Rang und Namen hatte, wer es überdrüssig war, sich unter die Lebenden zu mischen, wer die Erinnerung an jene Jahre, in denen er sich in der Zeit befand, besonders hochhielt, der bemühte sich früher oder später darum, in den Salon der Frau Altenschul geladen zu werden<sup>8</sup>.

Lange, dessen Novellen den Vorhang vor der unsichtbaren Welt stets so weit lüpfen, dass ein Lichtschein oder auch nur ein Schattenriss aus jener Welt in das diesseitige Geschehen dringen kann, macht die Komple-

---

(2010), in dem sich die tote Erzählerin als ungeborene Schwester eines der handelnden Figuren erweist. Zu ergänzen wären Gedichte aus der Sicht von Toten, beispielsweise Organspendern in Ulrike Draesners *autopilot*-Zyklus (Ulrike Draesner, Gedächtnisschleifen. Gedichte. München: Lyrikedition 2000, 2000 [Erstpublikation 1995], S. 89-92).

<sup>7</sup> Vgl. zum Vorwurf der epischen Unzuverlässigkeit in der *Odyssee*: Jonas Grethlein, *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: Beck, 2017, S. 107f.

<sup>8</sup> Hartmut Lange, „Das Konzert“, in: Ders.: *Gesammelte Novellen*. Bd. 1. Zürich: Diogenes, 2002, S. 83-181, hier S. 83.

xität einer narrativen Konstruktion mit toten Erzählern bewusst. Sie bedürfen einer auktorialen, quasi-göttlichen Regie. Wenn der Autor eine solche gottähnliche Figur erfindet, die nicht nur ein Drehbuch für tote Figuren liefert, sondern auch noch darin selbst eine Rolle spielt, dann wird diese Erzählerfigur selbst wieder einer rationalen Handlungswelt entrückt<sup>9</sup>. Entweder sie steigt zu einer allegorischen Figur auf, die stellvertretend für die Toten und zugleich mit den Toten spricht wie das chorische „Wir“ in Paul Celans Gedicht *Todesfuge* (1944/45). Oder sie wird unzuverlässig in ihren Aussagen über das reale Milieu, in dem sie handelt. Wie können sich ermordete Juden und ihre Mörder vierzig Jahre nach dem Holocaust unbemerkt von der Welt der Lebendigen in einer real existierenden Villa am Wannsee treffen? Hartmut Lange geht es hier offensichtlich um die surrealistische Gestaltung einer „persönlichen Sehnsucht nach Transzendenz“ und um das „Schuld-Sühne-Problem“<sup>10</sup>.

### **Die auferstandene Erzählerin: Patrick Roths *Johnny Shines* (1993)**

Unzuverlässige Erzähler, die sich als tot erweisen, treten auch in Erzählungen von Patrick Roth und Daniel Kehlmann auf. Beide Werke lassen eine Figur sprechen, die ihre Geschichte auf der Schwelle zwischen Leben und Tod erzählt, was jeweils grundsätzlich unterschiedlich endet. In Roths Novelle *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) klärt uns der letzte Satz über den unzuverlässigen Erzähler auf, und zwar mit einer Wendung ins Metaphysische: Die Erzählerfigur war tot, ermordet, und nun, vom Ende her, zeigt sich, dass sie als Seelengesprächspartnerin von Johnny Shines wiederauferstanden ist. Kehlmanns *Der fernste Ort* (2001) – der Text hat keine explizite paratextuelle Gattungsbezeichnung – verweigert eine solche Auflösung,

---

<sup>9</sup> James Wood hat die Geschichte des allwissenden Erzählers, der mit Toten sprechen kann, als Entwicklung des Monologs untersucht. Das reicht von der lauten Rede (Gott schreibt das Schicksalsdrehbuch, etwa in den alttestamentlichen Büchern Daniel und Hiob) über die Zwiesprache mit sich selbst (Macbeths Visionen) bis zur modernen Seelenrede (Raskolnikovs Gewissenskontrolle durch den Leser) reicht. Vgl. James Wood, *Die Kunst des Erzählens*. Aus dem Amerikanischen von Imma Klemm und einem Vorwort von Daniel Kehlmann. Reinbek: Rowohlt, 2011, S. 129f.

<sup>10</sup> Hartmut Lange, *Irrtum als Erkenntnis. Meine Realitätserfahrung als Schriftsteller*. Zürich: Diogenes, 2002, S. 45f.

so dass dem Leser eine Fülle von falschen Fährten und unzuverlässige *details off duty*<sup>11</sup> bleiben – und die Ungewissheit, ob der am Anfang im See untergegangene Ich-Erzähler nun gestorben oder doch noch am Leben ist. –

*Johnny Shines* ist das Mittelstück der *Christus-Trilogie*, mit dem sich Patrick Roth in den religiös noch nicht so musikalischen 1990er Jahren geradezu monolithisch in der deutschen Gegenwartsliteratur platziert hat. Weder die Literaturkritik, die von „Bibelkrimis“ (Rolf Michaelis) sprach, noch die Theologie, die den Autor „zwischen Bibel und Hollywood“ verortete (Georg Langenhorst) konnten mit den drei Büchern sonderlich viel anfangen<sup>12</sup>.

Die Novelle *Johnny Shines* spielt in dem kalifornischen Wüstennest Blade sieben Jahre vor der Wende zum 21. Jahrhundert. Der Titelheld platzt nachts in Dreharbeiten für einen Film. Er wird von dem Deputy-Sheriff aufgenommen und gesteht ihm den Mord an einer Frau. Johnny, so wird klar, ist ein Wanderprediger, dessen Mission darin besteht, zu Toten zu sprechen, um sie wiederaufzuwecken. Er geht auf Friedhöfe, um an neuen Gräbern die eben Verstorbenen wieder aufzuwecken. Damit stellt er sich einerseits in die Nachfolge jüdischer Propheten und Jesu, steht aber andererseits im Verdacht von „Sachbeschädigung, Ruhestörung, öffentliche[m] Ärgernis [...], ‚Grabschändung‘ [...], ‚Widerstand gegen die Staatsgewalt““ (JS 26), ja sogar „Mordverdacht“ (JS 25).

Grab, Tod und Auferstehung sind die leitenden Motive der Erzählung, die nach und nach in verschachtelten Dialogen Johnnys Vorgeschichte und seine Motivation zum Erwecken von Toten enthüllen. Als seine Gesprächspartnerin erweist sich die Frau, die er vermeintlich ermordet hat. Sie entlockt ihm nun Wort für Wort das Geheimnis seines Lebens. Johnny hatte als Dreizehnjähriger beim Versuch, Gott zu

<sup>11</sup> Pflichtvergessene Details nennt James Wood, 2011: S. 80f. solche Details, die einem realistischen Verständnis der Geschichte in die Quere kommen und, sozusagen außer Dienst stehend, Verwirrung über den Realitätsbezug der erzählten Welt stiften.

<sup>12</sup> Wohl aber die Germanistik: vgl. Hans-Rüdiger Schwab: „Mythographische Wünschelrutengänge. Der Schriftsteller Patrick Roth und seine neuen Erzählungen *Die Nacht der Zeitlosen*“, in: Schweizer Monatshefte 81 (2001) H. 7/8, S. 50-53; Gerhard Kaiser, Resurrection. *Die Christus-Trilogie* von Patrick Roth. Tübingen/Basel: A. Francke, 2008. 2017 ist die *Christus-Trilogie* mit einem einlässlichen Kommentar von Michaela Kopp-Marx neu herausgegeben worden (Patrick Roth, *Die Christus-Trilogie*. Kommentierte Ausgabe. Göttingen: Wallstein, 2017).

hören, ohne Arglist die Ortskirche in Brand gesteckt und wenig später, weil er sie mit einem Einbrecher verwechselte, seine jüngere Schwester erschossen. Eben diese Schwester zeigt sich im letzten Satz der Novelle als Johnnys Gesprächspartnerin, seine „Muse“ und „Erinnerin“ (JS 156). Als ein Erdbeben kurz vor der Jahrtausendwende den Friedhof in Blade verwüstet, ist Sharons Sarg auf wunderbare Weise leer. Der letzte Satz bekräftigt diesen legendarischen Kern der Erzählung: „Manche sprachen von einem Wunder. Die schrieben es meinem Bruder zu.“ (JS 163). Das wird eindeutig aus der Perspektive Sharons gesprochen. Sie ist es, die „alles aus dem Erinnern“ schafft (JS 117) und deren Fragen über den Traum hinausreichen; sie ist es, die sagt, „was gespielt und wie gespielt“ wird (JS 126); und sie ist es deshalb auch, die wiederaufsteht, um die traumatisch abgekapselten Erinnerungen aus dem vergessensbereiten Bruder herauszulocken.

Sharon ist die Figur für das, was Johnny bislang erfolglos versuchte. Die „Wiedererweckung der Toten“, die der erste Untertitel von Roths Novelle ankündigt, ist auch ihre eigene Wiedererweckung. Aus dem Mordopfer wird die Detektivin, aus der nachbohrenden Interviewerin die Seelengesprächspartnerin, was ja der zweite Untertitel ansagt: Die „Seelenrede“ ist „eine Rede *von* der Seele, eine Rede *über* die Seele und eine Rede *der* Seele“<sup>13</sup>.

Als der unsterbliche Teil des Menschen führt die Seele in der klassischen Seelenrede – der *Psychomachie* des Prudentius aus dem Jahr 405 und den 1548 erstmals im Lateinischen gedruckten *Exerzitien* des Ignatius von Loyola – ein Gespräch um ihr ewiges Heil. Es geht um Schuld und Sühne, Gewissenserforschung und Erlösungsbegehren, um göttliche Stimme und weltlichen Ruf<sup>14</sup>. Die ungerettete Seele ist eine tote Seele, auch im weltlich-gesellschaftlichen Sinn. Büchners *Lenz* – der gleichnamigen Novelle (1839) verdanken wir eine der berühmtesten Auferweckungsszenen der deutschen Literatur – hat seine

---

<sup>13</sup> Vgl. Michaela Kopp-Marx: „Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des *Johnny Shines*. Eine Tiefeninterpretation“, in: Dies. (Hrsg.): *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2010, S. 43-112, hier S. 50, die die Seele im Licht der Tiefenpsychologie C.G. Jungs als „Anima“ (lat. Atem, Wind, Leben), als „Imago des Unbewussten“ deutet, die „aus und zugleich in Johnny spricht (S. 48).

<sup>14</sup> Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen*. Übersetzt von Peter Knauer nach dem spanischen Urtext. Würzburg: Echter, 1998, S. 17.



Seele verloren, denn nach dem Versuch einer Wiedererweckung blieb „die Leiche [...] kalt“, so heißt es<sup>15</sup>; und Büchner schreibt im Fatalismus-Brief an die Braut (10.3.1834): „Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen“<sup>16</sup>. Um die Seele aber zu retten, muss sie zum Sprechen gebracht werden. Das ist die Aufgabe der wiedererweckten Erzählerin. Und die Aufgabe des Lesers ist es, sich im und mit dem Seelengespräch auf jene Demarkationslinie zu begeben, die die menschliche Phantasie von den Geheimnissen trennt, die eben nicht vom Menschen erklärbar sind, weil sie nicht vom Menschen herrühren. Patrick Roth beruft sich in seiner zweiten Frankfurter Poetik-Vorlesung ausdrücklich auf diese Grenzposition des Seelengesprächs: „Ignatius’ Warte ist eine, die von der Grenze aus urteilt, eigentlich schon im Jenseits steht, mit den Augen der Toten sieht, um den Noch-Lebenden zu beeinflussen“<sup>17</sup>.

### **Der scheinrote Erzähler: Daniel Kehlmanns *Der fernste Ort***

„Seien Sie vorsichtig“, sagt der „Mann an der Rezeption“ zu der Erzählerfigur in Daniel Kehlmanns *Der fernste Ort* (FO 9). Die Mahnung ist ersichtlich auch an den Leser gerichtet. Vorsicht ist geboten bei der Rezeption des 1975 in Wien geborenen Daniel Kehlmann. Er ist ein Zauberer in den literarischen Spiegelkabinetten eines magisch „gebrochenen Realismus“<sup>18</sup>. Die Titelerzählung *Unter der Sonne* in seinem ersten Band, der 1998 erschien, schickt einen Literaturwissenschaftler auf die Reise zu einem toten Autor. Kramer will das Grab des (fiktiven) Schriftstellers Bonvard aufsuchen, der in den Jahren 1933 bis 1950 den, so heißt es, von Thomas Mann und Joyce sehr geschätzten Roman „Unter der Sonne“ geschrieben hat. Das Gespräch mit dem toten Autor

---

<sup>15</sup> Georg Büchner, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Pöribacher, München: dtv, 1988, S. 151. Auch *Die toten Seelen* in Nikolaj Gogols gleichnamigem Roman (1842) sind immer noch steuerpflichtige Leibeigene.

<sup>16</sup> Büchner, 1988: S. 289.

<sup>17</sup> Patrick Roth: *Ins Tal der Schatten*. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 72.

<sup>18</sup> Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*. Poetikvorlesungen. Göttingen: Wallstein, 2007, S. 20. Vgl. Gunther Nickel, „Von *Beerholms Vorstellung* zur *Vermessung der Welt*. Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik“, in: Ders. (Hrsg.): Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Reinbek: Rowohlt, 2008, S. 151-168.

an dessen Grab kommt nicht zustande, die Schönheit und das Leben, resümiert Kramer am Ende, sind „nicht für ihn“ gemacht<sup>19</sup>.

Kehlmanns Figuren protestieren mit mutiger Unvernunft gegen den Tod,<sup>20</sup> gegen den man vernünftigerweise nicht protestieren kann, weil das einzige, das wir mit Bestimmtheit wissen, die Endlichkeit des menschlichen Daseins ist: „Wesen bist du unter wesen // Nur daß du hängst am schönen / und *weißt*, du mußt / davon“, schreibt Reiner Kunze.<sup>21</sup> Unsterblichkeit können nur die künstlerischen Werke beanspruchen, die ihren – sterblichen – Meister loben<sup>22</sup>. Mit dem Tod des Künstlers beginnt das Weiterleben seines Werkes.

Experimente auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, Realität und Imagination sind ein Grundmodell von Kehlmanns Schreiben. Er spielt dabei virtuos mit der Idee des Weiterlebens über die Grenzen des existentiellen und fiktionalen Todes hinaus. Dabei ist nicht der Tod der Betrüger, sondern der Erzähler, der nicht nur die Grenzen der erzählten Welt ins Magische, Phantastische, Imaginative zu verlängern vermag, sondern auch so frei ist, eine todgeweihte Figur auf einmal wieder –mit der Mitteilung einer falsch positiven Krebsdiagnose– quicklebendig zu machen wie in der Geschichte „Rosalie geht sterben“ aus dem Erzählungsband *Ruhm* (2009), einer Kontrafaktur auf die Sterbeerzählung *Die Betrogene* (1953) von Thomas Mann, der seine Heldin Rosalie an Krebs sterben lässt. Kehlmanns literarische „Gestalten, die an ihren begrenzten Existenzen leiden und sich verwandelnd in ein anderes Dasein zu retten hoffen, [...] bleiben in der Rezeption lebendig, werden damit gar ‚unsterblich‘ – als erfundene Menschen, ‚Gestalten des Geistes‘, die real erscheinen und (Lebens-).

---

<sup>19</sup> Daniel Kehlmann: *Unter der Sonne. Erzählungen*. Wien: Deuticke, 1998, S. 43-65, hier S. 65.

<sup>20</sup> „Bei keinem Autor der deutschen Gegenwartsliteratur wird so viel, so quälend ungerne und oft drastisch gestorben“, schreibt Markus Gasser (*Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein, 2010, S. 11).

<sup>21</sup> Reiner Kunze, „ein tag auf dieser erde X“, in: Ders.: *Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2001, S. 303.

<sup>22</sup> Über die Werke des (realen Autors) Athanasius Kircher heißt es in Kehlmanns Roman *Tyll*: „Die gefräßige Zeit löscht fast alles, aber gegen das hier würde sie machtlos sein. An einer Sache bestand kein Zweifel: Solange die Welt bestand, würde man Athanasius Kircher lesen.“ Daniel Kehlmann, *Tyll. Roman*. Reinbek: Rowohlt, 2017, S. 362.

## Geschichten erzählen<sup>23</sup>

Das Modell des toten Autors wird in Kehlmanns Erzählung *Der fernste Ort* in vielfacher Hinsicht variiert. Zunächst ist der Protagonist Julian, der hier seine eigene Geschichte erzählt, selbst ein Autor, wenn auch kein erfolgreicher oder wichtiger. Er hat ein wissenschaftliches Buch geschrieben, seine Dissertation *Vetering: Person, Werk und Wirkung*, über den niederländischen Universalgelehrten Jerouen Vetering, einen Zeitgenossen und „Briefpartner von Leibniz“ (FO 85). Vetering ist eine erfundene Figur im realen Zeitkontext des Barock, und Kehlmann hat sichtlich Vergnügen daran, diese Figur als Autor mit – natürlich ebenso erfundenen – Werken zu Philosophie und Ethik, Ökonomie und Statistik auszustatten. Darin spielt schließlich ein Brief eine Rolle, in der Vetering über die Verformbarkeit der Zeit und das Sterben als „*Emanation des Bewußtseins*“ schreibt: „*Der Hades [...] beginnt hinter der nächsten Straßenecke*“ (FO 77).

Für Julian beginnt der Hades mit dem Entschluss, dem Trott des Lebens als Versicherungsangestellter zu entfliehen. Er schwänzt die Tagung, zu der ihn sein Chef mitgenommen hat, geht in den nahen See, gerät in eine ungünstige Strömung, geht unter und findet sich wenig später am Ufer wieder. Gerettet oder nur in der Phantasie des Sterbenden, in einem narrativ gedehnten Ultrachronos<sup>24</sup>? Daniel Kehlmann hat sich darüber gewundert, dass die Kritiker den vermeintlich realistischen „Aussteigerthriller“ lobten und die Hades-Erzählung völlig verkannten<sup>25</sup>. Die Signale für eine ultrachronikalische Erzählung sind überdeutlich: Die Räume erscheinen „länglich und verkrümmt“ (FO 67), Gegenstände schrumpfen oder weichen zurück, Unterwasserbilder geistern durch seinen Kopf, Julians Vater ist tot und taucht dann wieder auf, ein Fremder blickt ihn im Spiegel an (FO 70), sein Chef begegnet ihm als Geschäftsführer eines zwielichtigen Etablissements.

---

<sup>23</sup> Hartmut Vollmer, „Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns“, in: *Wirkendes Wort* 60, 2010, H. 3, S. 467-489, hier S. 488.

<sup>24</sup> Zum Begriff und dessen Bedeutung in Romanen der Gegenwart vgl. Stefan Neuhaus, „Die Sekunde vor dem Tod. Erzählungen des Übergangs“, in: Stauffer, 2018, 277-304.

<sup>25</sup> Kehlmann, 2007: 19. Auch Gasser, 2010: 51 kommentiert realistisch, zurück am Ufer, entschieße sich Julian, „für ertrunken zu gelten und als scheinbar Toter seinem Leben zu entrinnen“.

Es kann also kaum einen Zweifel daran geben, dass die Realitätswahrnehmung des Erzählers seiner Imagination entspringt, also unzuverlässig ist, und dass die Ordnung der erzählten Welt von einem quasi-metaphysischen Erzähler bestimmt wird, der über seinen Tod hinaus erzählt, ohne diesen Tod bewusst wahrzunehmen. Dabei kann ihm der Leser einen Schritt voraus sein. Kehlmann liefert ihm nämlich in Form eines Kryptozitats aus Veterings Schriften eine Gebrauchsanweisung zum Verständnis toter Erzähler: Es heißt dort, „*daß ein Sterbender noch tagelang durch die allmählich unwirklicher werdende Welt seiner Einbildungen irren könnte oder daß die fesselnde Kraft der Schwere keine Gewalt habe über den Geist eines freien Menschen*“ (FO 84). Die ironische Finesse des Zitats genau in der Mitte der Erzählung liegt darin, dass Vetering sich in der Selbstanwendung seiner Einsicht tödlich irrte, als er sich vom obersten Stockwerk seines Hauses stürzte.

### **Unzuverlässigkeit des Erzählens und der Tod des Erzählers**

Wie verhalten sich die Geschichte, die der tote Erzähler von sich erzählt, und die Erzählung dieser Geschichte zueinander? Neben der logisch und symmetrisch angelegten Bauordnung der Erzählungen von Roth und von Kehlmann ist es vor allem die Unzuverlässigkeit der Details und der Ereignisse, die eine Verschiebung der Perspektive über die Grenzen des Diesseits, eine Reduzierung der Realitätskompatibilität und eine Surrealisierung der rational wahrnehmbaren Welt bewirkt. Wenn der Erzähler stirbt und dennoch weitererzählt, bedeutet das für den Leser, immer wieder den Pakt mit dem Erzähler, die „willing suspension of disbelief“ (Samuel Coleridge), anhand von dessen Aussagen zu überprüfen, entweder mit der Belohnung einer final resolution (die Auferstehung der toten Figur als Erzählerin) oder mit leisen Restzweifeln, ob der Erzähler nun auch wirklich ertrunken ist. Das hat auch eine poetologische Bewandnis. Für Patrick Roth dient das Schreiben einer „Totenerweckung“<sup>26</sup>, als Erweckung von etwas, das für ihn tot ist. Es geht darum, ästhetisches Bewusstsein auf jene – an wen auch immer adressierten – religiösen Erfahrungen zurückzuführen, die älter sind als die symbolischen Bedeutungsordnungen einer modernen Literatur,

---

<sup>26</sup> Roth (2002: 14).

die selbst an der Moderne leidet<sup>27</sup>. Eine solche religiöse Erfahrung ist hier der (biblische) Mythos der Auferstehung. Kehlmann inszeniert in *Der fernste Ort* „ein Leben im Sterben“<sup>28</sup> und entdifferenziert dabei die Bereiche von Traum und Realität, von Geisteswissenschaft und Geister-Erscheinungen, von Magie und Wissenschaft<sup>29</sup>. 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 vom Tod des Autors abwandeln, wird erkauft 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<sup>30</sup>.

## Literatur

- Braungart, Wolfgang. 2007. Ästhetischer Katholizismus. Historisch-systematische Überlegungen im Ausgang von der Romantik. *Zur Debatte* 37, H. 3, S: 41-44.
- Büchner, Georg. 1988. *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Pönbacher, München: dtv.
- Engelhardt, Dietrich von. 2018. *Medizin in der Literatur der Neuzeit. Band 1: Darstellung und Deutung*. Heidelberg: Mattes.
- Gasser, Markus. 2010. *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein.
- Grethlein, Jonas. 2017. *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: Beck.
- Kaiser, Gerhard. 2008. *Resurrection. Die Christus-Trilogie von Patrick Roth*. Tübingen/Basel: A. Francke.

---

<sup>27</sup> Wolfgang Braungart, „Ästhetischer Katholizismus. Historisch-systematische Überlegungen im Ausgang von der Romantik“, in: *Zur Debatte* 37, 2007, H. 3, S. 41-44, hier S. 41.

<sup>28</sup> Eva Rösch, „Daniel Kehlmanns Jenseitserzählung *Der fernste Ort*“, in: Stauffer, 2018: S. 121-142, hier S. 127.

<sup>29</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Friedhelm Marx („Dunkle Geschichten: Daniel Kehlmanns Gespenster“) und Ina Ulrike Paul („Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann“) in dem Schwerpunktheft Daniel Kehlmann: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Bd. 16. Tübingen: Stauffenburg, 2017, S. 57-76, S. 77-100.

<sup>30</sup> In diesem Sinne kann man Martin Walser Novelle *Mein Jenseits* (2010) verstehen.

- Kehlmann, Daniel. 1998. *Unter der Sonne. Erzählungen*. Wien: Deuticke.
- Kehlmann, Daniel. 2004. *Der fernste Ort*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= FO).
- Kehlmann, Daniel. 2007. *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein.
- Kehlmann, Daniel. 2017. *Tyll. Roman*. Reinbek: Rowohlt.
- Kopp-Marx, Michaela. 2010. Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des *Johnny Shines*. Eine Tiefeninterpretation. In Dies (Hrsg.): *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*. Würzburg: Königshausen&Neumann, S. 43-112.
- Kunze, Reiner. 2013. *Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Lange, Hartmut. 2002a. Das Konzert. In Ders.: *Gesammelte Novellen. Bd. 1*. Zürich: Diogenes, S. 83-181.
- Lange, Hartmut. 2002b. *Irrtum als Erkenntnis. Meine Realitätserfahrung als Schriftsteller*. Zürich: Diogenes.
- Leiendecker, Bernd. 2013. „*They Only See What They Want To See*“. *Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Spielfilm*. Marburg: Schüren.
- Ignatius von Loyola. 1998. *Geistliche Übungen*. Übersetzt von Peter Knauer nach dem spanischen Urtext. Würzburg: Echter.
- Marx, Friedhelm. 2017. Dunkle Geschichten: Daniel Kehlmanns Gespenster. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, S.: 57-76.
- Neuhaus, Stefan. 2018. „Die Sekunde vor dem Tod. Erzählungen des Übergangs“. In Stauffer, 2018, 277-304.
- Nickel, Gunther. 2008. Von *Beerholms Vorstellung zur Vermessung der Welt*. Die Wiedergeburt des magischen Realismus aus dem Geist der modernen Mathematik. In Ders. (Hrsg.): Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Reinbek: Rowohlt, S., 151-168.
- Paul, Ina Ulrike. 2017. Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, S.: 77-100.
- Rösch, Eva. 2018. Daniel Kehlmanns Jenseitserzählung *Der fernste Ort*. In Stauffer, 2018, 121-142.
- Roth, Patrick. 1993. *Johnny Shines oder die Wiedererweckung der Toten. Szenenrede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= JS).
- Roth, Patrick. 2002. *Ins Tal der Schatten. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schwab, Hans-Rüdiger. 2001. Mythographische Wünschelrutengänge. Der Schriftsteller Patrick Roth und seine neuen Erzählungen *Die Nacht der Zeitlosen*. *Schweizer Monatshefte* 81, H. 7/8: 50-53.
- Stauffer, Isabelle (Hrsg.). 2018. *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Heidelberg: Winter.

- Stanzel, Franz K. 2015. *Die Typischen Erzählsituationen 1955-2005. Erfolgsgeschichte einer Triade*. Würzburg: Königshausen&Neumann.
- Vollmer, Hartmut. 2010. Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns. In *Wirrendes Wort* 60, H. 3, S.: 467-489.
- Wood, James. 2011. *Die Kunst des Erzählens. Aus dem Amerikanischen von Imma Klemm und einem Vorwort von Daniel Kehlmann*. Reinbek: Rowohlt.

