

Review

Frédéric Weinmann: *«Je suis mort». Essai sur la narration autothanatographique.* Paris: Éditions du Seuil, 2018 (Collection Poétique). 300 S.

Rezensiert von **Milan Herold:** Universität Bonn, Abteilung für Romanistik, Am Hof 1, 53113 Bonn, Deutschland, E-Mail: mherold@uni-bonn.de

<https://doi.org/10.1515/arcadia-2019-0009>

Die vorliegende Studie arbeitet einem Begriff autothanatografischen Schreibens zu und zeichnet ein Panorama der (post-)modernen und Gegenwartsliteratur. Die Arbeit verfolgt das Ziel, vor allem anhand der lateinamerikanischen und europäischen Literatur solche Texte zu untersuchen, in denen ein autodiegetischer Erzähler sagen kann „Je suis mort“. Der (Haupt-)Korpus umfasst die Zeitspanne von 1881 bis 2016.

Die Arbeit ist überaus klar aufgebaut: Nach einer Einleitung ins Thema (9–24) folgen zwei Hauptteile („Brève histoire de la fiction post mortem“, 25–134, und „La narration autothanatografique“, 139–239). In etwa gleicher Ausführlichkeit werden zunächst theoretische und literaturhistorische Vorüberlegungen angestellt, die dann in literaturwissenschaftlichen Mikrologien überprüft und erweitert werden. Die tabellarische Korpusangabe (135–138) schließt den ersten, eine Zusammenfassung („Pour conclure“, 241–249) den zweiten Teil ab.

Zunächst stellt die Einleitung (9–24) den Begriff der Autothanatografie vor, der von Jacques Derrida geprägt worden ist in Auseinandersetzung mit Maurice Blanchots kurzer Erzählung „L’Instant de ma mort“ (1994). Roland Barthes verneint die Möglichkeit der (sinnvollen) Sagbarkeit des titelgebenden Zitats aus Derridas *Demeure* (1998): „Je suis mort.“ Während es ein alter Topos der Literatur ist, Tote sprechen zu lassen, wird der Begriff einer „narration autothanatographique“ eingeschränkt auf solche Texte, in denen der Tote selbst und auf der Ebene des *récit*, also ohne narratologische Vermittlung bzw. autodiegetisch, spricht.

Der folgende erste Hauptteil, „Brève histoire de la fiction post mortem“ (25–134), eröffnet mit den Ursprüngen und Gründungsmythen von Jenseitsreichen und -reisen („Voyages dans l’au-delà“, 27–51). Dieser Zugang ist (Halb-)Göttern vorbehalten, wofür sowohl der Gilgamesch-Epos, griechische, lateinische Mythen als auch das Alte und Neue Testament als Beispiele herangezogen werden. Es werden eingehend Konzeptionen eines (räumlichen und zeitlichen) Nachlebens der Seele (und ihres möglichen Heils) aufgezeigt (27–32). Die Rückkehr zur Oberwelt ist einerseits Menschen untersagt, andererseits doch im Modus der Extase (fiktiv) erfahrbar, wofür Beispiele von der Paulusapokalypse bis zu Dante Aligheris *Divina Commedia*

angeführt werden. Bei diesen „contes visionnaires“ (37) handelt es sich um allegorische Träume und damit nicht um autothanatografisches Schreiben im *sensu stricto*. Danach folgen „visions satiriques“ (38–42), die die Unwahrscheinlichkeit der Jenseitsreise und der Extase ins Lächerliche ziehen, so etwa Francisco de Quevedos *Sueño del Infierno* und *Sueño de la muerte* (1627/1631) oder Thomas Browns *A Journey from this World to the next* (1743).

Im 19. Jahrhundert wird der Topos der Jenseitsreise erneuert (42–48). Als Beispiele dienen Mark Twain, Jenaro Prieto und vor allem Brian O’Nolan/Flann O’Brien mit seinem posthum publizierten Roman *The Third Policeman* (1967), der als frühes Beispiel für postmoderne Literatur angesehen werden kann. Abschließend wird als Ausblick Vladimir Volkoffs Science-Fiction-Roman *Métro pour l’enfer* (1963) besprochen, der in deutlich paradoxaler Form eine Jenseitsreise entwirft. Das zweite Kapitel „Donnés pour morts“ (53–81) untersucht in vier Schritten eine weitere Form der *fiction post mortem*: ein autobiografisches Schreiben auf der Schwelle zum Tod, das mit der Romantik entsteht. Die berühmtesten literarischen Beispiele – Lew Tolstois Erzählung „Der Tod des Iwan Iljitsch“ von 1886 („Smert’ Ivana Il’iča“), Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil* (1945) und Carlos Fuentes’ Roman *La muerte de Artemio Cruz* (1962) – werden eingangs benannt (53).

Die Analyse widmet sich hingegen vor allem Kurzgeschichten von Edgar A. Poe. Zunächst wird erläutert, wie sich die Medizin des 18. Jahrhunderts dem „mort apparente“ (53–60), dem Scheintod, zuwendet, und wie dieses Phänomen Eingang in die Literatur findet. Die berühmte Nahtoderfahrung eines alten Offiziers auf dem Schlachtfeld von Eylau (1807) in Honoré de Balzacs *Le Colonel Chabert* (1832) findet eine Steigerung in Poes „The Premature Burial“ (1844) und Émile Zolas Novelle „La Mort d’Olivier Bécaille“ (1879). Auch für das abschließend und ausführlicher besprochene Beispiel – *Il fu Matteo Pascal* (1904) von Luigi Pirandello – gilt, dass der Tod imaginiert wird „[et qu’]elle a lieu en dehors du récit“ (60). Ebenso wird unter dem „récit paradoxal“ (60–67) „une forme de récit pseudo-autothanatographique“ (63) verstanden, nämlich die letzten Gedanken von Protagonisten, die zum Tode verurteilt sind, und deren *récit* vor dem Augenblick des Todes abbricht.

Victor Hugos *Le Dernier Jour d’un condamné* (1829) eröffnet dem Leser Einblick in die letzten Stunden vor der Guillotiniierung und stellt eine wirkliche literarische Neuerung dar, die darin besteht, „de rédiger au présent grammatical un récit tout entier consacré au présent du protagoniste.“ (63). Fjodor M. Dostojewskis Novelle „Die Sanfte“ („Krotkaja“) von 1876 und Poes Kurzgeschichte „MS. Found in a Bottle“ (1833) stellen fantastische Variationen von Hugos innovativer Schreibtechnik dar. Alle drei Autoren verbindet, dass in ihren Texten die Proposition „Ich bin tot“ nicht vorkommt. Abschließend werden Erzählungen Poes und

des präraffaelitischen, britischen Autors William Morris als paradigmatische Fälle einer „voix désincarnée“ (67–72) vorgestellt, einer körperlosen, abstrakten Erzählerstimme, die aber nicht dem jeweiligen Protagonisten angehört, sondern einem impliziten, lebenden Erzähler, deren Weiterentwicklung als „voix psychique“ sich etwa bei William Faulkner, Jim Thompson und Kenzaburō Ōe beobachten lässt (72–81).

Das dritte Kapitel, „Apparitions“ (83–107), behandelt die literarische Gestaltung von Geistern und Erscheinungen im Theater und auf der Bühne, wobei der Fokus auf der Klassik (Molière), dem modernen europäischen (Henrik Ibsen, Tolstoi) und dem französischen, existenzialistischen Theater (Jean-Paul Sartre) liegt; mit Rückbezügen auf die Rhetorik (Pseudo-Longin, Cicero) und das Drama (Aischylos, Aristophanes, Seneca) der klassischen Antike. Den ersten Teil der Studie beschließen „Narrateurs morts“ (109–133) und damit zugleich wirkliche autothanatografische Texte, wobei die Beispiele überwiegend aus der lateinamerikanischen Literatur des späten 19. und 20. Jahrhunderts stammen (110–124).

Machado de Assis' *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) lassen zum ersten Mal einen toten Protagonisten ohne narrative Vermittlung nach seinem Tod zu Wort kommen und sind zugleich einer der ersten Texte des magischen Realismus. Diese ‚eigene‘ Modernität lässt sich aus dem Umstand ableiten, dass auch Machado die Nachahmung europäischer Modelle ablehnt, und die südamerikanische Literatur im Ganzen stärker durch nicht-okzidentale, indigene, afrikanische und asiatische Überzeugungen und Mythen bestimmt ist. Ihr kommt mit José Vasconcelos, Juan José Arreola (Mexiko) und Horacio Quiroga (Uruguay) eine wirkliche Vorreiterrolle im autotthanatografischen Diskurs zu.

Der zweite Hauptteil, „La narration autothanatographique“ (139–239), beginnt mit dem Unterkapitel „L'alpha et l'oméga“ (141–164) und zeigt anhand von vielen Textbeispielen vom Ende des 20. und dem beginnenden 21. Jahrhundert auf, inwiefern Varianten der Proposition „Je suis mort“ auf mannigfaltige Weise im Titel und zu Beginn von Texten als Aufhänger dienen oder als letzter Satz einer Narration ein „twist ending“ (141) herbeiführen. Oftmals sind es die Verlage selbst, die solch eine Pointierung im Klappentext formulieren; etwa im Fall von Didier van Cauwelaerts *La Vie interdite* (1997), Philippe Bessons *Un garçon d'Italie* (2003) und Bernard Werbers *Depuis l'au-delà* (2017). Das berühmte, fingierte Selbstporträt als Ertrunkener und der ironische Kommentar auf der Rückseite von Hippolyte Bayard, einem der Erfinder der Fotografie, von 1840 dient dem zweiten Kapitel „La mort et moi“ (165–183) als Aufhänger. Es setzt zugleich eine „manie auto-représentative“ (165) ins Bild, die für den autothanatografischen Diskurs im Ganzen prägend ist.

Die meisten Texte des untersuchten Korpus stellen weder das Sterben noch den Augenblick des Todes als schmerzvoll oder als Leid dar, ebenso werden Schrecken hervorrufende Beschreibungen des Leichnams vermieden. Ausnah-

men zu dieser Regel stellen etwa *How the Dead Live* (2000) von Will Self (171), *Je suis mort* (1998) von Marc-Édouard Nabe (172–173) und *Nox* (1995) von Thomas Hettche (179) dar. Die „Révélations sur la mort“ (185–211) werden mit Uwe Timms *Rot* (2000) eingeleitet, in dem ein laizistischer und zynischer Beerdigungsredner mit der Frage nach einem möglichen Jenseits ringt. Dem autothanatografischen Diskurs ermangelt es an expliziten, traditionellen Jenseitsdarstellungen einerseits und er hält andererseits am Bild eines Aufflugs der Seele fest, die dennoch zu meist an dem Ort bleibt, wo der Körper gestorben ist. Untersuchte Sonderfälle sind Chuck Palahniuks *Damned* (2011), in dem etwa der Eintritt in die Hölle bei Dante parodiert wird (188), und eine – ebenfalls satirische – Darstellung des Paradieses in *L'Attentat* (2005) von Yasmina Khadra (189).

In der im zweiten Teil untersuchten Literatur sprechen immer „[d]es entités spirituelles qui [...] sont douées de pouvoir (se) raconter après la mort biologique, absolue, totale de l'être humain [...]. C'est une façon de s'accoutumer à la ‚mort de l'homme‘ que Foucault prédisait dans *Les Mots et les Choses*, en 1966.“ (211). Diese Perspektive und diese Hypothese einer Gegenwartsliteratur, die einer ‚Post-Post-moderne‘ zuzurechnen ist und die Episteme der *représentation* überschreitet – hin zu einer „nouvelle épistémè que nous sommes tenté d'appeler numérique“ (249) –, werden im abschließenden Kapitel „Message de l'au-delà“ (213–239) ausgeführt. Zunächst wird der „Mort du narrateur“ (215–225) resümierend zum Anlass genommen, um mit und gegen Michel Foucault den sogenannten „Mort de l'homme“ (225–233) und „Mort du roman“ (233–239) einerseits zu konstatieren, und andererseits im autothanatografischen Schreiben eine Aufhebung und einen Neuanfang zu sehen. Im Fazit („Pour conclure“, 241–249) wird – in Aufnahme der Fragestellung von Kapitel I.4.3 „Sous le signe de l'autofiction“ – der Begriff der „autofabulation“ (244) vorgeschlagen, um autothanatografisches Schreiben vom Begriff der Autofiktion abzugrenzen.

Die Arbeit besticht durch eingehende *close readings*, die Vielzahl der literarischen Beispiele, die in eine klare und konsistente Perspektive eingeordnet sind, die wiederum durch die Einleitung und das Fazit den Rahmen der Studie ergibt. Die Arbeit geht größtenteils chronologisch vor, der im Untertitel als „Essay“ angegebene Charakter der Studie schlägt sich in der teils rhapsodischen Herangehensweise nieder. Allerdings geben die knappen Unterkapitel jeweils den untersuchten Aspekt an. Die literarischen, exemplarischen Analysen stützen sich jederzeit auf rezente Erkenntnisse der Forschung und einschlägige Positionen der Sekundärliteratur. Alle Werke werden auf Französisch, teils in eigener Übersetzung, zitiert. Die Studie ist hervorragend lektoriert. Die eingängige, verständliche und luzide Sprache spiegelt das hermeneutische Geschick des Verfassers wider. Es liegt eine innovative und insbesondere durch die Textlektüren überzeugende Arbeit vor.