Die Metalepse in der phantastischen Erzählliteratur - Zeitgenössische Formen und ihre Präfigurationen

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de langue et littérature allemandes

Université de Neuchâtel

pour l'obtention du grade de docteur ès lettres

par

Sonja Klimek

Acceptée sur proposition du jury:

Prof. Jürgen Söring, directeur de thèse
Prof. Harald Fricke, rapporteur
Prof. Achim Hölter, rapporteur

Soutenue le 19 décembre 2008

Université de Neuchâtel

Faculté des lettres et sciences humaines

La doyenne
Espace Louis-Agassiz 1
CH-2000 Neuchâtel

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Jurgen Söring, directeur de thèse, professeur ordinaire de langue et littérature allemandes à Université de Neuchâtel ; M. Harald Fricke, professeur ordinaire, Departement für Germanistik, Université de Fribourg ; M. Achim Hölter, professeur, Germanistisches Institut, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Allemagne, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Sonia Klimek, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 19 décembre 2008

p.o. La doyenne
Ellen Hertz

Daniel Langmeier
Vice-Doyen

■ Téléphone : +41 32 718 17 00 ■ Fax : +41 32 718 17 01 ■ E-mail : doyen.lettres@unine.ch ■ www.unine.ch/lettres

Mots clés:

- métalepse narrative
- littérature fantastique
- paradoxes de l'autoréflexivité (« Potenzierung »)
- études transmediales
- „flow", immersion et illusion esthétique
- philosophie du scepticisme, philosophie de l'idéalisme allemand
- logique et métamathématiques
- média et simulation
- métaphysique

Key words:

- narrative metalepsis
- fantasy fiction
- paradoxes of selfreference ("Potenzierung")
- inter arts studies
- "flow", immersion and aesthetic illusion
- philosophy of scepticism, philosophy of German idealism
- logic and meta-mathematics
- media and simulation
- metaphysics

Résumé:

De nos jours, dans la littérature narrative, on trouve beaucoup de paradoxes concernant la logique de la représentation : Différents niveaux narratifs sont violés par les sauts de personnages fictifs d'une histoire secondaire à la 'réalité' du récit primaire, ou inversement, d'un auteur ou lecteur également fictif au monde d'un récit, d'un tableau ou d'un autre medium.

Le narratologue français Gérard Genette appelle ces paradoxes de la représentation des « métalepses narratives ». Ce mot vient de la rhétorique ancienne, où un « metalepsis » signifie un trope de l'inversement de la cause et de l'effet.

Les métalepses narratives dans la littérature moderne se sont nourries de différentes traditions extra-littéraires. La présente thèse de doctorat retrace les racines des métalepses narratives dans la mythologie, la religion, la philosophie du scepticisme et de l'idéalisme allemand (dans le contexte du romantisme de Jena vers 1800 et de la « Transzendentalphilosophie »), l'histoire de la réception des arts et du développement des médias modernes. La crise de la connaissance au 19^{e} siècle est aussi importante que la crise fondamentale des sciences exactes et des mathématiques au début du 20^{e} siècle.

On peut donc reconstruire deux thèses générales : Les métalepses descendantes (c'est-à-dire des lecteurs ou auteurs 'descendants' dans une représentation, catégorie 1) traitent du désir de l'homme (étant lecteur ou, plus généralement récepteur) de s'introduire littéralement dans un monde fictif. Cependant, les métalepses ascendantes (d'un personnage fictif dans la réalité 'supérieure' de son créateur, catégorie 2) expriment le doute de l'homme si une 'transcendance' existe. Elles expriment également désir de quitter sa vie présente et de s'introduire dans ce monde transcendant, la réalité de Dieu.

Dans la littérature fantastique contemporaine, on retrouve ces deux traditions, mais dans différentes modalités : parfois, les auteurs traitent ces sujets d'une manière sévère et affirmative, d'autres fois, de façon plutôt parodique et bouffonne. Ainsi, la littérature fantastique contemporaine (dont également des textes pour jeunes lecteurs !) fait preuve de deux positions contraires envers ces paradoxes de la représentation : d'un coté, il y a des auteurs qui jouent avec la tradition et expriment le désir de l'homme de 'se plonger' dans la fiction ou de 'monter' dans les réalités supérieures. De l'autre coté, il y a des auteurs qui expriment dans leurs textes une lassitude de ces paradoxes. Ils rompent avec la tradition du fantastique et de la fantaisie pour un nouveau réalisme dans la littérature.

A part ces deux types assez simples de métalepses narratives (la métalepse descendante comme catégorie 1 et la métalepse ascendante comme catégorie 2), il existe des types plus compliqués de métalepse (catégorie 3 : formes de complexité de la métalepse). On peut distinguer deux différents groupes dans cette catégorie 3 :

a) les métalepses « d'anneau de Möbius » où la métalepse descendante et la métalepse ascendante sont combinées et alliées d'une manière paradoxale ; et
b) les « hétérarchies illogiques » qui comblent complètement la hiérarchie de différents niveaux narratifs.
Pour ces deux formes complexes de la métalepse, il est aussi possible de reconstruire des traditions extra-littéraires qui les ont préfigurées dans la littérature fantastique contemporaine. En ce qui concerne la métalepse « d'anneau de Möbius » (3a), ces traditions se trouvent dans les textes avant-gardistes du « nouveau roman » français et de la « Metafiction » américaine qui rompent toute illusion esthétique et jouent sur les conventions du récit réaliste. Pour le groupe assez nouveau des « hétérarchies illogiques », ces traditions se trouvent peut-être dans une attitude néo-spiritualiste, un nouveau désir de magie de la part des lecteurs, dans une diégèse où toute logique est hors service et où ne règne que la force de la fantaisie. Mais il faudra attendre le développement futur de la littérature fantastique pour étudier plus concrètement ce type de métalepse.

Danksagung

Die vorliegende Dissertationsschrift baut auf einer Magisterarbeit aus dem Sommer 2005 auf. Ich danke meinen beiden Betreuern aus dieser Zeit in Münster, Herrn Prof. Dr. Achim Hölter, der so freundlich war, auch für die Doktorarbeit als Gutachter zu fungieren, und Herrn Prof. Dr. Eric Achermann, der mir bei der Neukonzeption des Projekts für die Dissertationsphase viele wertvolle Anregungen gegeben und neue Richtungen aufgezeigt hat.
Ganz besonderer Dank gilt meinen *beiden* ‚Doktorvätern':
Herrn Prof. Dr. Harald Fricke (Freiburg / Schweiz), der sich immer wieder viel Zeit für meine Arbeit nahm und so manches Kapitel in so mancher Fassung kritisch annotierte,
sowie Herrn Prof. Dr. Jürgen Söring (Neuchâtel), der mir die Assistenz an seinem Lehrstuhl anvertraute und mir Freiräume zum Forschen ließ.

Für anregende Diskussionen, Kritik und Ermunterung danke ich herzlich:
allen Mitgliedern des Forschungskolloquiums der Universität Freiburg / Schweiz unter der Leitung von Prof. Dr. Harald Fricke und Prof. Dr. Stefan Bodo Würffel,
den Teilnehmern des „3ème cycle" der Westschweizer Doktoranden im September 2007 in Puidoux am Genfer See, ganz besonders Frau Prof. apl. Sabine Haupt,
den Besuchern aus Basel im Rahmen eines inoffiziellen Austauschs mit dem SNF-Graduiertenkolleg „Pro*Doc: Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz" unter der Leitung von Prof. Dr. Alexander Honold.

Des Weiteren gilt mein Dank für fachlichen Austausch und freundliche Unterstützung:
Prof. Dr. Moritz Baßler (Münster), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St.Gallen), Prof. Dr. Olaf L. Müller (Berlin), PD Dr. Jan-Erik Antonsen (Freiburg / Schweiz), Dr. Cornelia Ilbrig (Düsseldorf), Dr. Andreas Freinschlag (Stuttgart),
Nils Theophilus Bellmann, Karin Bitschnau, Dr. François Grandjean, Walter Hausmann, Mirjam Hurschler, Martina Klemm, Dörte Lautenschläger, Keyvan Sarkhosh, Eva Wiedenkeller,
Frau Prof. Dr. Ingrid Dietrich, Anita Lang und Sven Dietrich,
Frau Schubert, Tante Alma († 2002), Oma Minne († 1999),
sowie

meinen geliebten Eltern, Rudolf und Hildegard Dietrich.

Für Hinweise auf metaleptische Texte, Filme, Theaterstücke u.s.w. danke ich darüber hinaus:
Julia Achilles, Kirsten Bohr, Sebastian Deterding, Eva Verena Dietl, Pauline Dubosson, Phillip von Grebe, Andrea Grandjean-Gremminger, Wera Hausmann, Inge von Keitz, Jean-Marc Limoges, Antonio Rivas, Gabriele Schmid, Holger Schmitte,
der geheimnisvollen Amerikanerin im Kinderbuchladen,
diversen Buchhändlerinnen und Buchhändlern,

und – natürlich! – meinem damaligen Jugendgruppen-Leiter und heutigen Mann, Robert Klimek, der mir 1995 sein Lieblingsbuch ausgeliehen und damit den Anstoß zu dieser Arbeit gegeben hat.

Inhaltsverzeichnis

- *Einleitung* -

1. Die Metalepse – Annäherung an ein (nicht nur) literarisches Phänomen 1
1.1. Ein Muster zeichnet sich ab 3
1.2. Die Narrative Metalepse in ihrer Geschichte und Gegenwart 5
1.3. Aufbau und Erkenntnisziel der Arbeit 7

- *Systematisierender Teil* -

2. Die Narrative Metalepse – Zur terminologischen Orientierung 11
2.1. Genettes Neuprägung des Begriffs „Narrative Metalepse“ 12
2.1.1. Die Ausgangsdefinition (1972) 12
2.1.2. Die Ausweitung des Begriffs (2004) 15
2.2. Genettes Wirkung nach 1972: Kritik an seiner Begrifflichkeit und Alternativvorschläge von Seiten der Forschung 17
2.2.1. Ein überflüssiger neuer Terminus? – Das Verhältnis der Narrativen Metalepse zu früheren Begriffskonzepten 21
2.2.1.1. Die Narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen? 21
2.2.1.2. Die Narrative Metalepse als Form des Illusionsbruchs? 25
2.2.1.3. Die Narrative Metalepse als ‚mise en abyme’? 29
2.2.2. Alternative Begrifflichkeiten zu Genettes „Metalepse“ in der gegenwärtigen Forschungsdebatte 34
2.3. Erweiterung und Präzisierung des begrifflichen Instrumentariums 41
2.3.1. Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ oder der ‚histoire’ 43
2.3.2. Gibt es „horizontale“ Metalepsen? 44
2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse 47
2.3.4. Abschließende Explikation des Begriffs „Narrative Metalepse“ (inkl. eines Schemas aller möglichen Kategorien der Metalepse) 48

Exkurs: Die Grundstruktur der Metalepse in anderen Kunstformen 51
i. Metaleptischer Illusionsbruch als Mittel der Parodie im Film 54
ii. Metaleptisches „Aus-der-Rolle-Fallen“ von Schauspielern im Theater 58
iii. „Den-Rahmen-Sprengen“: Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse in Malerei und Bildender Kunst 87
iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ im Bilderbuch 73
v. Metaleptisches Eintauchen in die Phantasiewelt – Immersion im Fantasy-Rollenspiel 83

– Anwendungs-Teil –

3. Narrative Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur 88
3.1. „Phantastische Erzählliteratur“: Zum Korpus der ausgewählten Texte 88
3.1.1. Maximalistische und minimalistische Definitionen von „Phantastik“ 88
3.1.1.1. Todorovs strukturalistisches Phantastik-Verständnis 90
3.1.1.2. Dursts Bestimmung der „Systemkonventionen“ des Phantastischen 92
3.1.1.3. Antonsens „Poetik des Unmöglichen“ 95
3.1.2. Abschließende Explikation der „Phantastik“ als Textgattung 98
3.1.2.1. Abgrenzung der Phantastik von verwandten Textgattungen 101
3.1.2.2. Phantastische Kinder- und Jugendliteratur 104
3.2. Absteigende Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 1) 107
3.2.1. Absteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ 107
3.2.2. Absteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’ 114
3.3. Aufsteigende Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 2) 132
3.3.1. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ 132
3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’ 133
3.4. Komplexe Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 3) 154
3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a) 154
3.4.2. Unlogische Heterarchien (Kategorie 3b) 162
3.4.3. Die „geschützte Stufe“ 180

– Reflektierender Teil –

Die Grundstruktur der Narrativen Metalepse:
Präfigurationen außerhalb der phantastischen Erzählliteratur

4. Absteigende Metalepsen (Kategorie 1) und ästhetische Illusion:
Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten 185
4.1. Die gemeinsame Grundstruktur von fiktionaler Literatur und Als-ob-Spielen 187
4.2. Die ästhetische Illusion: Absteigende Metalepsen als „Flow“-Erlebnisse beim Lesen 196
4.3. Ästhetische Illusion trotz Fiktionsbewusstsein: Absteigende Metalepsen im Zeitalter der Medialisierung 202
4.4. Der selbstbewusste Fiktionsnutzer der Gegenwart 204

5. Aufsteigende Metalepsen (Kategorie 2) und die Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten’:
Der Zweifel an der ‚Echtheit’ der eigenen Welt 212
5.1. Die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in Mythologie, Religion und Kunst 213
5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen 213
5.1.1.1. Die Welt als Theater 219
5.1.1.2. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman 227
5.1.2. Die ‚Lebendigkeit’ des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen 237
5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott in Religion und Mythologie 237
5.1.2.2. Das ‚lebensechte’ Abbild in der Kunst 241
5.1.2.3. Das Eigenleben des Artefakts als Topos in den Künsten 244

5.2. Die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse und
ihre Präfigurationen in der Krise des Wissens in Moderne und Gegenwart 254
5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? –
Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800) 256
5.2.1.1. Das Dilemma der Unbegründbarkeit von Wissen 259
5.2.1.2. Berkeleys religiöse Lösung: Immaterialismus 263
5.2.1.3. Kants kritische Einschränkung: Transzendentaler Idealismus 267
5.2.1.4. Fichtes Radikalisierung der Autonomie: Subjektiver Idealismus 270
5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt
in der Frühromantik 275
5.2.2.1. Friedrich Schlegels Konzept der „Transzendentalpoesie“ 275
5.2.2.2. Novalis’ Konzept der „qualit[ativen] Potenzierung“ 279
5.2.2.3. Ludwig Tiecks potenzierte Dramen 282
5.2.2.4. Parodierte Potenzierungen bei Jean Paul 286
5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit
in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900) 291
5.2.3.1. Russell und die Strategien zur Vermeidung des Paradoxons
der Selbstanwendung 293
5.2.3.2. Gödels Beweis der Unvollständigkeit aller formalen Systeme
und die philosophischen Folgen 294
5.2.3.3. Tarskis formalisierter Wahrheitsbegriff und dessen Korrespondent
im Bereich fiktionaler Literatur 298
5.2.4. Illusion, Simulation, Konstruktion oder „höhere Wirklichkeit“? –
Der Umgang mit dem cartesischen Zweifel in Moderne und Postmoderne 304
5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs
auf das Jetzt in der klassischen Moderne 305
5.2.4.2. Wie ein Gehirn im Tank? – Die Auswirkungen von Hirnforschung
und Medienentwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts .. 308
5.2.4.3. Die Wirklichkeit als Konstrukt: Radikalisierte Skepsis in der
Sozialforschung gegen Ende des 20. Jahrhunderts 315
5.2.4.4. Das Ende des Skeptizismus und der Neubeginn der Metaphysik:
Hilary Putnam und Olaf Müller über „Wirklichkeit ohne Illusionen“. 321
5.2.5. Der Tod als finaler Ebenenwechsel? 331

6. Komplexe Metalepsen (Kategorie 3) und die Zauberkraft des dichterischen Wortes: Kontrolle und Kontrollverlust über fiktive Welten 338
6.1. Möbiusband-Erzählungen: Wer bringt wen hervor? 338
6.2. Unlogische Heterarchien: Magische Machtausübung im schöpferischen Prozess 340

- Fazit -

7. Vom Wunsch und Überdruss, in einem Roman zu leben 345
7.1. Ein Rückblick 345
7.2. Ein Ausblick 357

- Anhang -

Literatur- und Quellenverzeichnis 361
Bilder zur Illustration 381

- *Einleitung* -

1. Die Metalepse – Annäherung an ein (nicht nur) literarisches Phänomen

Die „Narrative Metalepse“ ist seit Genettes Grundlagenwerk *Discours du récit* (1972) ein gängiger Terminus der strukturalistisch geprägten Erzähltextanalyse. Genette definiert darin die „métalepse narrative“ als „toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement,“ unter Verletzung der „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte“.[1]

Dem rhetorisch geschulten Leser mögen bei dieser Benennung eines narrativen Verfahrens gewisse Zweifel an der Berechtigung der Begriffsbildung kommen, bezeichnete man doch mit „Metalepse“ oder „metalepsis“ ursprünglich eine rhetorische Stilfigur, die auf den ersten Blick nicht viel mit dem zu tun zu haben scheint, was Genette alles unter „métalepse narrative“ versteht.

Ein seit der Antike bekanntes Beispiel für den Tropus „metalepsis“ bildet die Redeweise, einen Schriftsteller als Hervorbringer dessen, was er eigentlich nur erzählt, darzustellen.[2] In seiner neunten Ekloge benutzt z.B. Vergil um 40 v. Chr. diesen Kunstgriff, wenn er den jungen Lycidas betonen lässt, welch Verlust der Tod des Dichters Menalcas wäre: „[Q]uis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis / spargeret, aut uiridi fontes induceret umbra? / uel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper […].“[3] Genette (2004: 11) übernimmt zur Erhellung dieser Fragen ihre Paraphrase durch den französischen Rhetoriker Dumarsais: „[C]’est à dire, qui chanteroit la terre émaillée de fleurs ? Qui nous en feroit des descriptions aussi vives et aussi riantes que celles que vous en faites ? Qui nous peindroit comme vous ces ruisseaux qui coulent sous une ombre verte ?“[4]

---

[1] Gérard Genette: Discours du récit. In: ders.: Figures III. Paris 1972. S. 67-282. Hier S. 244f.

[2] Vgl. Gérard Genette: Métalepse. De la figure à la fiction. Paris 2004. Hier vgl. S. 11.

[3] Vergil: Bucolica. 9. Ekloge, Verse 19-22. Hier zitiert aus: Vergil: Eclogues. Edited by Robert Coleman. Cambridge u.a. 1977. S. 66. (Deutsche Übersetzung: „Wer würde die Nymphen besingen? Wer den Boden mit blühenden Kräutern bestreuen oder die Quellen mit schattendem Grün beschirmen? Man denke nur an das Gedicht, das ich neulich heimlich bei dir gelesen habe […]“. Zitiert aus: P. Vergilius Maro: Bucolica. Hirtengedichte. Studienausgabe. Lateinisch / Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort v. Michael von Albrecht. Stuttgart 2008. S. 79.) – Genette übernimmt dieses Beispiel von den Rhetorikern Fontanier und Dumarsais, jedoch ohne sich die Mühe zu machen, im Original nachzuschlagen. Daher zitiert er diese Passage in Dumarais’ französischer Übersetzung und gibt sie als Teil der „IV^{e} églogue“ statt der neunten aus. Dieser Fehler geht bereits auf Dumarsais zurück.

[4] Da Genette die alten Schreibweisen Dumarsais’ stillschweigend der zeitgenössischen Rechtschreibung anpasst, wird hier aus dem Original zitiert: César Chesneau Dumarsais: Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné par Pierre Fontanier. Bd. 1: Dumarais Schrift. Bd. 2: Fontaniers Kommentare. Paris 1818. Fotomechanischer Reprint, mit einem Vorwort versehen v. Gérard Genette. Genf 1967. Hier Bd. 1. S. 111f.

Im Sprechen über Literatur heben rhetorische Metalepsen, wie diese bei Vergil verwendete, die Fähigkeit der dichterischen Sprache hervor, dem Leser oder Zuhörer fiktive Dinge so vor Augen zu führen, als wären sie tatsächlich präsent: „[…] Menalcas is represented as actually doing what through the power of his creative imagination he depicts as having been done," heißt es in den Erläuterungen zu besagter Passage.[5] Offenbar liegt hier eine Umkehrung von Ursache und Wirkung vor: Die schattigen Quellen sind nicht die Ursache dafür, dass der Dichter Menalcas sie besingen kann, sondern ihr ‚Existieren' ist die direkte Wirkung des dichterischen Sprechens. Sie werden überhaupt erst durch die Worte Menalcas ins Dasein gerufen.

Werden solche Stilfiguren zum Reden über die Wirkungsweise von Literatur nun im literarischen Text vom Erzähler selbst und in Bezug auf sein eigenes Werk verwendet, so entsteht eine erzähllogische Paradoxie: Der Erzähler gibt seine gespielte Rolle als berichtender Zeuge auf und legt stattdessen offen, dass er nur erfindet, was er soeben erzählt (vgl. Genette 2004: 12f.). In solchen (in der Antike noch nicht belegten) Erzählweisen sieht Genette dieselbe Grundstruktur wie im (seit der Antike bekannten) rhetorischen Tropus „metalepsis", nämlich die Umkehrung von Ursache (etwas existiert) und Wirkung (jemand kann darüber berichten).
Prominentes Beispiel – nicht zuletzt dadurch, dass Genette (1972: 244 / 2004: 23) sie in diesem Zusammenhang nennt – ist die Ansprache des Lesers durch den Erzähler am Anfang von Denis Diderots Roman *Jacques le fataliste et son maître* (1796):

> Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? d'embarquer Jacques pour les îles ? […] Qu'il est facile de faire des contes ![6]

Aus der antiken rhetorischen Figur „metalepsis" ist offenbar im Laufe der Jahrhunderte eine Erzählweise innerhalb der fiktionalen Literatur hervorgegangen,[7] der Genette in seinem Terminologie-Gebäude die Bezeichnung „Narrative Metalepse" zuweist. Der Erzähler mischt sich handelnd (d.h. schöpferisch bzw. bestimmend) in die Welt seiner Erzählung ein.
Sodann denkt sich Genette die Umkehrung dieser metaleptischen Erzählweise, dass nämlich eine Figur der erzählten Welt zu ihrem Erzähler spricht bzw. sich in seine Welt einmischt.

---

[5] Vgl. Colemans Anmerkungen in der Ausgabe Vergil, *Bucolica* 1977: 260.
[6] Denis Diderot: Jacques le fataliste et son maître. In: ders.: Œuvres. Hrsg. v. Laurent Versini. Bd. 2: Contes. Paris 1994. S. 697-919. Hier S. 714.
[7] Daher gibt Genette seinem Essay „Métalepse" aus dem Jahre 2004 den Untertitel „De la figure à la fiction".

Dies bezeichnet Genette (2004: 27) als „anti-métalepse“. – Allerdings konnte sich diese Vorsilbe nicht durchsetzen, und auch Genette selbst gebraucht sie nicht konsequent. So kommt es, dass heute nur noch von „Narrativen Metalepsen“ oder kurz „Metalepsen“ gesprochen wird, um alle eingangs beschriebenen Erzählphänomene zu benennen.

1.1. Ein Muster zeichnet sich ab

Schon ein kursorischer Überblick über jene Texte, die als „metaleptisch“ im Sinne Genettes zu bezeichnen sind, zeigt, dass er mit seiner Definition (s.o.) recht heterogene Phänomene unter einem einzigen Begriff vereint: Zum einen bezeichnet die Metalepse jene Haltung extradiegetischer Erzähler wie in Diderots *Jaques le fataliste* und in seinem Vorbild, der fiktiven Autobiografie *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) von Laurence Sterne,[8] die vor ihren Lesern offen legen, dass sie die Geschichte frei erfinden, anstatt über Wirkliches zu berichten. Zum anderen trifft dieser Begriff auch auf das Motiv des intradiegetischen Lesers zu, der in seine hypodiegetische Lektüre hineinsteigt wie durch ein Tor in eine andere Welt (wie Bastian in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* [1979]), sowie auf die umgekehrte Variante dieses Motivs, wenn nämlich hypodiegetische Figuren aus ihren Romanen in die Realität (die Intradiegese) fliehen (wie Sofie und Alberto in Jostein Gaarders Jugendbuch *Sofies Welt* [1991]). Aber auch literarische Figuren, die mit Hilfe zaubermächtiger Worte Erscheinungen aus eingeschachtelten Binnenwelten real werden lassen (vgl. *Spellsinger* [1983] von Alan Dean Foster), vollziehen eine Narrative Metalepse. Und schließlich fällt auch das Motiv der Autor-Figur, die sich zunächst für den Schöpfer einer Romanwelt hält, bis sie feststellt, dass sie selbst wiederum innerhalb ihres eigenen Romans erfunden worden ist (man denke an den Roman *Thru* [1975] von Christine Brooke-Rose), unter den Begriff der Narrativen Metalepse.

Des Weiteren fällt bei einem Blick über die Grenzen der Erzählliteratur auf, dass sich Inhaltselemente, die die gleiche Grundstruktur wie Narrative Metalepsen aufweisen, auch in anderen Medien finden: Schon in Ludwig Tiecks frühromantischen Komödien enttarnen Dramenfiguren ihre Welt als ein Theaterstück – eine Idee, die u.a. in Pirandellos *Sei*

[8] Vgl. zu diesen beiden klassischen Beispielen Genette (1972: 244). – Vgl. des weiteren Kap. 2.2.1.2. Die narrative Metalepse als Form des Illusionsbruchs? – Sowie Kap. 3.2.1. Absteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’.

personaggi in cerca d'autore (1921) abgewandelt wird.[9] Doch nicht nur in der Literatur und im Theater, sondern auch im Film und im Fernsehen sind logikwidrige Brüche und Sprünge über die „frontière […] sacrée" (Genette 1972: 245) zwischen Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten verbreitet. So endet beispielsweise schon die erste deutsche Fernsehserie über die *Schölermanns* aus den späten 1950er Jahren damit, dass Familie Schölermann einen eigenen Fernseher ersteht und in der Schlussszene der letzten Folge den Abspann ihrer eigenen Serie im Fernsehen sieht.[10] In den Filmen Woody Allens steigen immer wieder Figuren aus Leinwänden herab (vgl. z.B. *The Purple Rose of Cairo*, USA 1985). Schließlich enttarnen in jüngster Zeit Filme wie *Stranger Than Fiction* (USA 2006; Regie: Marc Forster) die Welt ihrer Protagonisten als Artefakt, müssen Serienhelden sich mit ihrer eigenen Fiktivität auseinandersetzen (wie in der 82. Folge, „Deus ex machina", der ARD-Serie *Berlin Berlin*, D 2005).

Bei einem weiteren knappen Überblick, diesmal über die phantastische Erzählliteratur der Gegenwart, fällt auf, wie oft das im Prinzip lange vor Genettes Benennung schon verbreitete Phänomen der Narrativen Metalepse in den Werken dieser Gattung auftaucht: Seit Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte* (1979) ist die Zahl der in ihre Lektüre hineinsteigenden jungen Leserinnen und Leser schier nicht mehr zu überblicken, und auch die seit Jostein Gaarders Jugendbuch *Sofies Welt* (1991) populäre Variante des Motivs, bei dem Romanfiguren in die ‚höhere Wirklichkeit' ihres Schöpfers aufsteigen, ist von der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur mittlerweile oft durchgespielt worden. Derzeit wohl populärstes Beispiel ist Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie (2003, 2005, 2007), in der ein reger Wechsel zwischen der Rahmenwelt, der Binnenwelt des intradiegetischen Buches „Tintenherz" und den diversen, wiederum innerhalb dieser Binnenwelt erzählten Binnen-Binnengeschichten herrscht.
Weiterhin fällt auf, dass in keinem dieser Beispiele aus der zeitgenössischen Erzählphantastik von der Metalepse eine illusionsbrechende Wirkung ausgeht. Es handelt sich vielmehr um wunderbare Vorgänge innerhalb von Texten, in denen viel Wunderbares dargestellt wird.

[9] Vgl. Achim Hölter: Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2007. Heidelberg 2008. S. 29-53. Vgl. besonders S. 37-40. / Genette (1972: 245). – Vgl. dazu auch Kap. 5.1.1.1. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman.
[10] Vgl. Harald Fricke: Gesetz und Freiheit: eine Philosophie der Kunst. München 2000. Hier vgl. S. 110.

1.2. Die Narrative Metalepse in ihrer Geschichte und Gegenwart

Narrative Metalepsen müssen nicht zwangsläufig einer Ästhetik des Illusionsbruchs verpflichtet sein. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sie in der Funktionsweise fiktionaler Texte und in der Offenlegung dieser Systemkonventionen innerhalb des Systems selbst ihren Ursprung nahmen.

Im Sprechen über Literatur enthüllen Menschen oft unbewusst den fiktionalen Charakter narrativer Texte, etwa in Sätzen wie „Am Ende des Buches lässt der Autor seinen Helden sterben" (vgl. Genette 2004: 12). Damit offenbart der Leser sein latentes Wissen darüber, dass der Schriftsteller die Ereignisse des Romans oder der Erzählung in Wirklichkeit nicht wie ein Zeuge berichtet, sondern selbst erfindet und insofern steuert. Beispiele für diese Redeweise finden sich fast überall, wo über fiktionale Texte gesprochen wird: in Literaturseminaren und im Deutschunterricht, aber auch in nahezu jedem Verlagsprospekt.[11]

Aussagen wie „der Autor lässt seinen Helden …" sind Beispiele für den rhetorischen Tropus der „metalepsis". Es handelt sich dabei um automatisierte Floskeln zum Reden über fiktionale Texte. Werden solche Floskeln im künstlerischen Schaffensprozess aufgegriffen und ent-automatisiert,[12] d.h. vom Reden über Literatur in die ‚histoire'[13] der literarischen Texte selbst hineingespiegelt, so entsteht jene Erzählweise, die Genette (1972: 244) als „métalepse de l'auteur" bezeichnet (vgl. das Beispiel aus *Jacques le fataliste*).

In den frühen Texten dienen diese Metalepsen des Autors dem Spiel mit konventionellen Lesererwartungen und somit dem Illusionsbruch. Indem sie offen legen, dass der Autor seine Geschichte nur erfindet, drücken sie ein tiefes Misstrauen gegenüber der Nachahmungs-ästhetik aus,[14] nach der fiktionale Texte eine wie auch immer verstandene Wirklichkeit abbilden könnten.

---

[11] In Pipers Fantasy-Programm 2005 heißt es z.B. auf S. 15: „Nach der begeisterten Aufnahme ihres ersten Romans ‚Jenseits der Zauberweiden' *schickt* Freya Gräfin von Korff ihre Heldin Selina Albion in das Land des Lichts." Im Heyne Taschenbücher-Gesamtverzeichnis 2005 liest man auf S. 38, dass der Autor sogar in die Welt seiner Fiktion eintrete: „Nach dem sensationellen Erfolg von ‚Unendlichkeit' und ‚Die Arche' *kehrt* der britische Starautor Alastair Reynolds mit ‚Offenbarung' *in die Welt der Amarantin* […] *zurück*." – (Alle Hervorhebungen von S. K.)

[12] „Wenn ein Text sich der ansonsten ignorierten tropischen Wunderbarkeit realitätssystembildend bedient, wird gerade bei einzelnen Wörtern die Automatisiertheit der Alltagssprache offensichtlich." (Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen, Basel 2001. S. 311.)

[13] Genette (1972: 72) präzisiert die strukturalistische Dichotomie von „histoire" und „discours". Unter „histoire" versteht er (in von Saussure entlehnter Terminologie) „le signifié ou contenue narratif", welche konstituiert wird durch die „narration", „l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il [le récit] prend place." Als „récit" bezeichnet er dagegen „le signifiant, énoncé, discours ou texte narrative lui-même." Der „discours" meint in dieser Terminologie das konkrete Zeichen (den Text), das auf einen Sachverhalt verweist und so den ‚Inhalt' des literarischen Textes darstellt.

[14] Vgl. Michèle Bokobza Kahan: Intrusions d'auteur et ingérences de personnages: la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy. In: Eighteen Century Fiction 16(2004). S. 639-654. Hier vgl. S. 654.

Später wird das Motiv des selbstherrlichen Erzählers variiert, so dass sich – durch logische Umkehrung – aus dem Eindringen des Autors in die Welt seines Werkes das Heraustreten einer literarischen Figur in die Welt ihres Schöpfers ergab (was Genette [2004: 27] gelegentlich als „anti-métalepse“ bezeichnet).

Spätestens seit Beginn der 1980er Jahre manifestiert sich durch Literatur, die phantastische, offenkundig fiktive Geschichten präsentiert, die postmoderne „Wiederkehr des Erzählens“. Sie äußert sich in Texten, die mit „scheinbarer Naivität“ kohärente, phantastische und gleichzeitig spannungsgeladene Geschichten erzählen und dabei in der Moderne „verpönte ästhetische Merkmale“ wie „Linearität, Kohärenz und ästhetische Geschlossenheit“ aufweisen.[15]

Zunächst wurde die Etablierung einer solchen Gegenwartsliteratur von Seiten der ‚ernsthaften' Literaturwissenschaft mit dem Etikett der ‚Boulevardisierung' versehen und als Ende der „nonkonformistisch geprägten Nachkriegsliteratur“ gebrandmarkt.[16]

Mittlerweile gibt es jedoch auch Forscher, die der zeitgenössischen Literatur weniger abwertend gegenübertreten und die Abkehr von der ohnehin „immer schon mit fiktiven Mitteln erzeugten“ Authentizität der Avantgarden als eine der wichtigen Erzählstrategien der Gegenwart verteidigen (vgl. Förster 1999: 34): Für viele zeitgenössische Schriftsteller ist der „Konventionsbruch“ der Modernen und Postmodernen „längst zur Konvention geworden,“ was zu „Automatismen und Vorhersehbarkeiten zweiten Grades“ geführt hat (vgl. ebd.: 4). Daher lösen sich einige der heutigen Autoren von der Manie, „in einem unendlichen Prozeß der Metafiktionalisierung die Vergangenheit zu überbieten und den narrativen Diskurs zu durchbrechen“ (ebd.: 54f.). Stattdessen erheben sie „den Anspruch, über das gesamte literarische Material, seien es Gattungen oder Stile, Themen oder Motive, frei zu verfügen“ (ebd.: 55). Sie pflegen, stets aus einer ironischen Distanz heraus, den „spielerischen Umgang mit dem literarischen Material der Tradition“ und setzen dem „Ringen um Authentizität, das auch dem avantgardistischsten Text noch zugrunde liegt,“[17] die „Lust des Fabulierens“ (ebd.: 2) entgegen.

---

[15] Vgl. für diesen Abschnitt Nikolaus Förster: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999. Hier vgl. S. 2.

[16] Vgl. z.B. Jochen Vogt: Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur? Ein Kommentar zum letzten westdeutschen Literaturstreit. In: ders.: ‚Erinnerung ist unsere Aufgabe'. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990. Opladen 1991. S. 173-187. Hier vgl. S. 180.

[17] Die Avantgarde wollte eine Literatur schaffen, die die Wahrnehmung ihrer Gegenwart „wiederspiegelte“, nämlich „Entfremdung, Fragmentierung, Sinnlosigkeit, Chaos. […] Damit jedoch kommt, zumindest indirekt, wieder ein mimetisches Literaturverständnis ins Spiel“ (ebd.: 143). Dem steht die „Wiederkehr des Erzählens“ entgegen, die das „modernistische Authentizitätspostulat […] suspendiert und Künstlichkeit […] zum Programm“ erklärt (vgl. ebd.).

Die phantastische Erzählliteratur der Gegenwart bildet eine wichtige Manifestation der von Förster konstatierten „Wiederkehr des Erzählens“. Gerade in ihr treten die unterschiedlichsten Phänomene, die nach Genette als Narrative Metalepsen zu bezeichnen sind, etwa in den letzten 25 Jahren gehäuft auf.

1.3. Aufbau und Erkenntnisziele der Arbeit

Das Ziel der vorliegenden Studie besteht weder darin, eine ‚Geschichte’ der Narrativen Metalepse zu liefern, noch ‚Formen’ eines ausgewählten Phänomens in der Literatur mit ihren jeweiligen ‚Funktionen’ zu bestimmen (wie die Titel so mancher Dissertationen zu anderen literarischen Verfahren ankündigen). Es geht vielmehr zunächst darum, die Zweckmäßigkeit des Begriffs „Narrative Metalepse“ zu verteidigen,[18] die von ihm bezeichneten Phänomene zu klassifizieren **(Systematisierender Teil)** und die dabei gewonnenen Kategorien an konkreten Beispieltexten der Erzählphantastik zu überprüfen **(Anwendungs-Teil)**, um sodann nach Präfigurationen der Grundstrukturen jener drei Hauptkategorien von absteigenden, aufsteigenden und komplexen Metalepsen (Kategorie 1-3) außerhalb des „Sozialsystems Literatur“ (Hölter 2008: 29) zu suchen **(Reflektierender Teil)**.
Die vorliegende Untersuchung will darüber hinaus aufzeigen, dass auch in der ästhetisch scheinbar nicht ambitionierten, zeitgenössischen Erzählphantastik (sogar in jener für Kinder und Jugendliche!) menschliche Grunderfahrungen und philosophische Probleme in z.T. stark verkürzter, aber immer noch erkennbarer Form für Rezipienten im Zeitalter der fortgeschrittenen Medialisierung neu thematisiert werden.

Im Prinzip könnten einige der im Reflektierenden Teil (Kapitel 4., 5. und 6.) aufgezeigten Präfigurationen für die Metalepsen in *allen* Narrativen Texten gelten, so z.B. für die kanonisierten ‚Klassiker’ der Metalepse wie Cervantes’ *Don Quixote*, Sternes *Tristram Shandy* oder die ‚nouveaux romans’ im Frankreich seit den späten1950er Jahren.[19]

---

[18] Genettes Begriffssystem ist generell nicht unumstritten. Doch so wenig seine Durchdeklinierung griechischer und lateinischer Präpositionen als Präfixe im Einzelfall lexematisch angemessen sein mag, so sehr haben sich viele seiner Neologismen doch inzwischen von ihren eigentlichen Wort-Bedeutungen gelöst und sind zu einem in der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie etablierten Begriffsinstrumentarium geworden. Um die narratologische Terminologie nicht mit weiteren Neologismen oder Umdeutungen zu verwirren, wird in der hier vorliegenden Arbeit dafür plädiert, eine Entwicklung klarer Begriffe aufgrund der zum stillen Konsens gewordenen Ausgangsbegriffe Genettes vorzunehmen.

[19] Es sei noch einmal explizit darauf hingewiesen, dass es sich bei narrativen Metalepsen um Phänomene handelt, die schon seit der Antike in der Literatur nachweisbar sind. Metalepsen entstehen nicht erst durch

Die Präfigurationen werden in der vorgelegten Untersuchung jedoch bewusst von der zeitgenössischen Erzählphantastik ausgehend herausgearbeitet. Mit Hilfe der entwickelten trennscharfen Begriffe zur Beschreibung von Metalepsen soll gezeigt werden, warum das ehemals (z.B. in der deutschen Frühromantik oder im Frankreich der ‚nouveaux romanciers') nur einer relativ kleinen, an narrativen Spezialfällen interessierten Autoren- und Lesergruppe bekannte Phänomen der logikwidrigen Vermischung von Darstellungsebenen heute – unter den Bedingungen der postmodernen Mediengesellschaft – eine derart große Präsenz im öffentlichen Bewusstsein erlangt hat. Die Ausgangshypothese, auf der die vorliegende Studie basiert, lautet in diesem Sinne:

> *Die ständige Erfahrung mit täuschend echten, multimedial erzeugten Simulationen könnte dazu geführt haben, dass der lange Zeit nur latente Zweifel an der* eigenen *‚Echtheit' heute für den postmodernen Menschen in seiner von Medien bestimmten Umwelt mit Händen zu greifen ist: „Immer stärker wird der Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein […]" (Hölter 2008: 42).*

Als Dissertation muss sich die vorliegende Untersuchung bei der Überprüfung dieser Arbeitshypothese jedoch einigen praktischen Beschränkungen unterwerfen:
Da der Terminus der Narrativen Metalepse aus der Erzähltheorie stammt und insofern speziell für Phänomene innerhalb narrativer Texte entwickelt wurde, wird auch im Folgenden vor allem auf epische Erzähltexte eingegangen. Auf Beispiele für der Narrativen Metalepse verwandte Strukturen in anderen Medien und Kunstformen wird in einem Exkurs am Ende des Systematisierenden Teils hingewiesen; sie bilden aber nicht den eigentlichen Untersuchungsgegenstand der Studie.
Der auf wenige Jahre beschränkte arbeitszeitliche Rahmen erlaubte es nicht, eine vollständige ‚Geschichte' der Metalepse in allen Epochen oder gar allen Kunstformen zu entwerfen. Es handelt sich bei der vorliegenden Studie im Kern vielmehr um eine monographische Arbeit. Deshalb wird zwar eine Vielzahl von Autoren untersucht, aber stets nur mit Fokus auf die bei ihnen verwendeten Metalepsen. Die zentrale Fragestellung lautet dabei:

> *Welche Kategorien von Metalepsen weisen die zeitgenössischen Texte der Erzählphantastik, in denen sich Narrative Metalepsen in auffallender Weise bündeln, auf, und welche Präfigurationen lassen sich dafür ausmachen?*

Genettes Benennung im Jahre 1972. Sie werden aber im Zuge der von ihm ausgehenden begriffstheoretischen Debatte prägnanter beschreibbar.

Die zeitliche Fokussierung auf die Erzählphantastik der Gegenwart bringt es mit sich, dass andere Epochen und Textgattungen, innerhalb derer sich ebenfalls auffällige Häufungen von Metalepsen vermuten lassen, nur en passant erwähnt werden können. Dafür ist die vorliegende Arbeit geeignet, Anstoß zu weiterführenden Einzeluntersuchungen zu geben. Sie liefert ein ausdifferenziertes Begriffssystem, das es erlaubt, die drei metaleptischen Grundstrukturen auch bei anderen Autoren, in anderen Epochen und schließlich sogar in anderen Kunstformen als dem narrativen Text methodisch reflektiert zu untersuchen und so auf Zusammenhänge und Strukturen aufmerksam zu machen, die unter Verwendung eines vagen oder metaphorischen Beschreibungssystems vermutlich nicht bemerkt werden könnten.

- Systematisierender Teil -

2. Die „Narrative Metalepse“ – Zur terminologischen Orientierung

Der literaturwissenschaftliche Terminus technicus „Narrative Metalepse“ geht auf Gérard Genette zurück. Zwar gibt es noch ein von Paul de Man[20] begründetes und von Judith Butler[21] weiterentwickeltes Verständnis der „Metalepse“ als dekonstruktiver Analysegröße, doch hat sich in der Forschung die in Genettes strukturalistisch geprägter Erzähltheorie begründete Verwendungsweise durchgesetzt. Gemeinsam ist beiden Konzepten, dass der Begriff explizit im Rückgriff auf die klassische Rhetorik gewählt wurde.

Das griechische Wort „metalepsis“ (μετάληψις) bedeutet wörtlich „Vertauschung“ oder „Umstellung“ im zeitlichen Sinne. „Metalepsis“ ist eine rhetorische Figur, die sich nur auf ein einzelnes Wort bezieht, d.h. ein Tropus.[22] In der literarischen Rhetorik kann „metalepsis“ zwei Bedeutungen haben: entweder wird damit die Auswechslung eines „mehrdeutigen Wortes [durch] das Synonym seines (im Kontext nicht gemeinten) Homonyms“ bezeichnet,[23] oder der Spezialfall einer „Metonymie mit vom Grund zur Folge gerichtete[r] Beziehung.“[24] Metalepsis in diesem Sinne vertauscht den Urheber (den Grund bzw. die Ursache) mit dem Hervorgebrachten (der Folge oder der Wirkung). Auf diese Bedeutung nimmt die moderne Narratologie nach Genette Bezug.

Aus den bisher vorgelegten Forschungsbeiträgen (sowohl aus den Anwendungsbeispielen als auch aus den Vorschlägen zu einer generellen Begriffsbestimmung) soll im Kapitel 2. ein möglichst präziser Metalepsen-Begriff herausgearbeitet werden, der alle Phänomene gleicher Beschaffenheit vereint, gleichzeitig aber die Kriterien der Gleichheit nicht derart weit fasst, dass der Metalepsen-Begriff seine Trennschärfe einbüßt und so keine relevanten Aussagen mehr zu all den unter ihm subsumierten Phänomenen möglich sind. Nur ein enger, genau explizierter und aus der aktuellen Forschungslage begründeter Metalepsen-Begriff kann, als

---

20 Vgl. Paul de Man: Rhetoric of Tropes. In: ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London 1979. S. 103-118.

21 Vgl. Judith Butler: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990.

22 Vgl. Marc Bonhomme: Un trope temporel méconnu: la métalepse. In: Le français moderne 55(1987). S. 84-104. Hier S. 84: „[L]a métalepse s’applique non plus à la narrativité, mais au mot (même si le contexte de celui-ci est retenu).“

23 Z.B. Homer: *Illias* 8, 164: statt ‚kore’ (Mädchen, aber auch Augapfel) ‚glene’ (Augapfel), obwohl ein Mädchen gemeint ist (vgl.: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989. Lemma: Metalepsis. S. 568).

24 Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart ^{3}1990. Hier vgl. S. 748 (metalepsis II) sowie S. 294: §568 3).

aussagekräftiges Konstrukt, dazu beitragen „[to] draw attention to *historical developments* and to the profile of individual epochs or cultural currents.“[25]

2.1. Genettes Neuprägung des Begriffs „Narrative Metalepse“

In dieser Arbeit wird der Begriff „Narrative Metalepse“ in der vom französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette 1972 in seiner strukturalistisch geprägten Erzähltextanalyse *Discours du récit* etablierten Bedeutung verwendet.

2.1.1. Die Ausgangsdefinition (1972)

Der *Discours du récit* erscheint 1972 im dritten Teil von Genettes Sammlung *Figures.* Genette nimmt darin eine Zusammenführung und Weiterentwicklung der bereits bestehenden narratologischen Begrifflichkeiten vor, indem er die Phänomene des Erzählens in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) strikt in Kategorien und Unterkategorien einteilt und diese dann anhand von Beispieltexten aus anderen Nationalliteraturen ausdifferenziert. So kommt er zu einem praktikablen Begriffssystem zur Analyse von erzählenden Texten generell.

In der Gesamtdarstellung rhetorischer Figuren von Pierre Fontanier (1830)[26] ist Gérard Genette auf ein Verständnis der „Metalepse“ gestoßen, das ihn zu seiner Umdeutung dieses ursprünglich rhetorischen Terminus für die Narratologie bewegt.

Fontanier (ebd.: 127-129) beschreibt bereits 1830 jene Erzählweise, die Genette 1972 als „métalepse de l’auteur“ bezeichnet:

> On peut rapporter à la *Métalepse* le tour par lequel un poëte, un écrivain, est représenté comme produisant lui-même ce qu’il ne fait, au fond, que raconter ou décrire. […] Il faut aussi sans doute rapporter à la *Métalepse* […] ce tour non moins hardi que les précédents, par lequel, dans la chaleur de l’enthousiasme ou du sentiment, on abandonne tout-à-coup le rôle de narrateur pour celui de maître ou d’arbitre souverain, en sorte que, au lieu de raconter simplement une chose qui se fait ou qui est faite, on commande, on ordonne qu’elle se fasse […]. (Ebd.: 127-129.)[27]

An diese Beschreibung anknüpfend entwickelt Genette seinen Terminus technicus der

---

[25] Werner Wolf: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting’ Narratological Concepts. In: Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity. Hrsg. v. Jan Christoph Meister, Tom Kindt u. Wilhelm Schernus. Berlin, New York 2005 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie 6). S. 83-107. Hier S. 104.

[26] Vgl. Pierre Fontanier: Les figures du discours. Paris 1830. Hier zitiert nach der ‚nouvelle édition’, Paris 1977. Mit einem Vorwort von Gérard Genette.

[27] Hervorhebungen im Original.

„métalepse ascendante“, bei der ein Erzähler in das Universum seiner erzählten Geschichte eingreift. Die umgekehrte Variante dieser Erzählweise nannte Genette „anti-métalepse“. In seinem Werk *Discours du récit* (1972) definiert er als „métalepse narrative [...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement“ (Genette 1972: 244). Dies müsse jedoch unter Verletzung der „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte“ geschehen (vgl. ebd.: 245).

Genette bezeichnet die Welt „que l'on raconte“ als „diégèse“. Der Terminus „diegesis“ (διήγησις, wörtlich: „Erzählen“) taucht schon in Platons Dialog *Politeia* im dritten Buch (392D-394C) auf,[28] wo er „alle poetischen Texte als ‚Vortrag' (λέξις; 392c) ‚des Dichters'“ meint und für das unverhohlene Sprechen des Dichters selbst steht.[29] Damit bildet „diegesis“ den Gegensatz zur „mimesis“,[30] bei der der Dichter versucht, seine vermittelnde Rolle in Bezug auf das Geschehen zu verbergen und die „Illusion des nicht durch ihn vermittelten Sprechens“ hervorzurufen,[31] indem er „*Figurenreden* wie im Drama“ verwendet (vgl. Weimar 1997: 361).[32]

Genette beruft sich jedoch absichtlich nicht auf das griechische Ursprungswort direkt, sondern auf das daraus entstandene französische Lehnwort „diégèse“, welches seit 1948 in der Filmtheorie durch Etienne Souriau bekannt ist.[33] Genette definiert den Begriff „diégèse“ neu, indem er ihn aus dem Zusammenhang der erzählerischen Vermittlung löst und stattdessen darunter die fiktive Welt der Figuren eines Erzähltextes versteht, die durch die erzählten Handlungen und Gegebenheiten konstituiert wird: „l'univers spatio-temporel désigné par le récit“ (Genette 1972: 280). Im *Nouveau discours du récit* präzisiert Genette (1983: 13) dieses Begriffsverständnis: „[L]a diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient […].“ Er betonte ausdrücklich, dass „diégèse“ nicht die französische Übersetzung für den

---

28 Vgl. Plato: Der Staat, Buch 3, 393B.

29 Vgl. Klaus Weimar: Diegesis. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [Im Folgenden zitiert als „RLW“]. Bd. I, hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin, New York 1997. S. 360-363. Hier vgl. S. 360.

30 Die platonische Vorstellung der Mimesis darf nicht mit der aristotelischen verwechselt werden.

31 Vgl. Heinz Antor: Diegese. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2008. S. 130.

32 Hervorhebung im Original. – Vgl. auch Wolfram Nitsch: Theatralische Mimesis und barockes Welttheater. Nachahmungsspiele bei Tirso de Molina. In: Mimesis und Simulation. Hrsg. v. Andreas Kablitz, Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 1998. S. 573-600. Hier vgl. S. 573: „Die Geschichte des Mimesisbegriffs läßt sich betrachten als Geschichte der lange andauernden Vernachlässigung seiner ursprünglich zentralen Bedeutung, auf die seine etymologische Verwandtschaft mit den Begriffen Mime und Mimus hinweist. In der griechischen Antike wird mit Mimesis noch nicht ausschließlich eine abbildliche Nachahmung, sondern auch und vornehmlich eine szenische Darstellung durch Stimmen und Gebärden bezeichnet, weniger also die imitatorische Tätigkeit des Malers als vielmehr der performatorische Akt des Musikers, Tänzers oder Schauspielers in Verbindung gebracht.“

33 Vgl. Gérard Genette: Nouveau discours du récit. Paris 1983. Hier vgl. S. 13.

griechischen Terminus διήγησις (auf Französisch „diégésis“), sondern ein eigen ständiges Fachwort sei.

Unterhalb der Diegese sieht Genette die „Extradiegese“ angesiedelt, jene Rahmung der erzählten Diegese, in der – innerhalb des literarischen Textes – die Erzählung (‚narration’) stattfindet. Diese Ebene muss im Text nicht erwähnt werden, ist jedoch immer implizit vorhanden.[34] Um den Kontrast zur Extradiegese zu markieren spricht Genette statt von Diegese auch von „Intradiegese“. Beide Begriffe sind in seiner Terminologie Synonyme.

Wenn innerhalb der (Intra-)Diegese wiederum eine Erzählung (oder eine andere Darstellung einer fiktiven Welt, wie z.B. ein von der Erzählinstanz beschriebenes Bild) vorkommt, so benennt Genette (1972: 238) die Welt dieser Binnenerzählung als Metadiegese.

Eine Metadiegese baut auf derjenigen Erzählebene auf, in der ihre Darstellung durch die Erzählung stattfindet. Genette sieht hierin eine Analogie zu aufeinander aufbauenden Stockwerken eines Hauses („comme le deuxième étage d’un immeuble ou d’une fusée dépend du premier;“ Genette 1983: 61), weshalb er von „höheren“ Erzählebenen spricht, wenn er die Diegese im Verhältnis zur Extradiegese oder die Metadiegese im Verhältnis zur Diegese meint.

Diese Schichtung der diegetischen Ebenen ermöglicht eine exakte Analyse der Erzählinstanz, welche nun in homo- und heterodiegetisch unterschieden werden kann, je nachdem, ob der Erzähler selbst Figur in der von ihm erzählten Diegese ist (homodiegetisch) oder nicht (heterodiegetisch). Den Sonderfall des homodiegetischen Erzählers, der die Hauptfigur der von ihm erzählten Geschichte ist, nennt Genette den autodiegetischen Erzähler (vgl. Genette 1972: 252f.).

Metalepsen können nach diesen Ausführungen per definitionem nur in solchen Texten vorkommen, die eine Rahmungsstruktur aufweisen, d.h. wenn ein „zwei- oder mehrstufiges inneres (fiktionsinternes) Kommunikationssystem“[35] begründet ist.[36]

---

[34] Innerhalb des fiktionalen Textes konstituiert der Satz „Robert dachte an seine Freundin“ bereits die Extradiegese, auf der ein heterodiegetischer Erzähler mit interner Fokalisierung auf die intradiegetische Figur Robert erzählt.

[35] Peter Stocker: Rahmenerzählung. In: RLW. Bd. III, hrsg. v. Jan-Dirk Müller u.a. Berlin, New York 2003. S. 214-216. Hier S. 214.

[36] Für die Erzählweise der „métalepse de l’auteur“ genügt dagegen die nicht weiter gerahmte Situation eines extradiegetischen Erzählers und der von ihm erzählten Intradiegese. Insofern bilden streng genommen alle fiktionalen Erzähltexte bereits eine Form von Binnenerzählung, diejenigen fiktionalen Texte ausgenommen, bei denen die vermittelnde Instanz des extradiegetischen Erzählers wegfällt, d.h. im Präsenz erzählte Texte mit Ich-Fokalisierung (z.B. „Ich gehe nach Hause. Dort begegne ich ...“).

2.1.2. Die Ausweitung des Begriffs (2004)

In seiner 2004 veröffentlichten Monographie „Métalepse. De la figure à la fiction“[37] erweitert Genette sein Verständnis der Metalepse in diversen Aspekten, ohne sich jedoch mit den Weiterentwicklungen und Umdefinitionen auseinanderzusetzen, die der von ihm geprägte Terminus „Metalepse“ seit 1972 erfahren hat.

Stattdessen expliziert Genette noch einmal, diesmal ausführlicher als im *Discours du récit*, die Zusammenhänge von Rhetorikgeschichte und Narratologie: Für ihn ist jede rhetorische Figur eine Form des uneigentlichen Sprechens: „une figure est (déjà) une petite fiction“ (Genette 2004: 17). Nach seinem Verständnis ist die Erzählweise der „métalepse *fictionnelle*“ lediglich „un mode élargi“ der rhetorischen Figur (der „métalepse *figurale*“; ebd.: 17).[38]

Schon in der Literatur der Antike sei die „métalepse de l’auteur“ zu beobachten, in der der Autor als Held in das Universum seiner Fiktion eintritt, indem er sich als Urheber dessen darstellt, worüber er in Wirklichkeit nur erzählt (vgl. ebd.: 11f.). Das ‚Metaleptische’ an dieser Erzählweise besteht für Genette in der Umkehrung der Grund-Folge-Beziehung zwischen dem Autor und dem Werk: „la manipulation […] de cette relation causale particulière qui unit […] l’auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même“ (ebd.: 14). Bis hierher stimmt Genettes Verständnis der Metalepse in seiner Analyse von 2004 noch mit dem aus *Figures III* von 1972 überein. In seinem Essay von 2004 untersucht Genette aber nun die Metalepse nicht mehr nur als Phänomen in narrativen Texten, sondern generell als Erscheinungsform in Gemälden, Theaterstücken, Kino- und Fernsehfilmen, „partout en somme où la représentation du monde […] se met elle-même en scène, en jeu, et parfois en péril“ (ebd.: Klappentext).[39]

Problematisch wird Genettes sodann vollzogene Anwendung der narrativen Erzählkategorie der Metalepse auf die grammatische Person einer Erzählung. Im letzten Teil seines Essays bezeichnet Genette – aufgrund der doppelten Zeitlichkeit, die jeder Ich-Erzählung innewohne[40] – „la moindre mention de soi par soi“ bereits als sicheren Indikator einer Metalepse, und das nicht nur in fiktionalen, sondern auch in faktualen Erzählungen (vgl. ebd.: 93; 110).

---

[37] Diese Schrift ist die erweiterte Fassung von Genettes Beitrag zum Kolloquium *La Métalepse aujourd’hui*, das am 29. und 30. November 2002 in Paris stattfand (vgl. Genette 2004: 7, Fußnote 1).

[38] Hervorhebungen im Original.

[39] Zu einer Problematisierung dieses Terminologie-Exports aus der Narratologie in andere Formen der Kunstbeschreibung vgl. den Exkurs der hier vorliegenden Arbeit: Die Grundstruktur der Metalepse in anderen Kunstformen.

[40] Der „je-narrateur“ sei ja nie identisch mit dem „je-personnage“ (vgl. ebd.: 104), selbst bei inneren Monologen nicht (vgl. ebd.: 126), denn die Instanz, die lebt, müsse ihr Leben immer unterbrechen für den Akt des Erzählens (vgl. ebd.: 105).

In seinem Essay von 2004 gibt Genette somit die Definition der Metalepse als logikwidriger Überschreitung von diegetischen Ebenen, wie er sie 1972 aufgestellt hatte, endgültig auf. Nun bezieht er auch Rückkopplungs-Phänomene zwischen außertextueller Realität und fiktionsinternen Phänomenen mit ein. So bezeichnet er z.B. gewisse Übertragungen von TV-Fiktion auf die Realität (und umgekehrt) als Metalepsen, etwa wenn Darsteller von Fernsehserien derart mit den von ihnen dargestellten Figuren identifiziert würden, dass die Zuschauer die betreffenden Akteure nicht mehr in einer anderen Rolle akzeptieren könnten (vgl. ebd.: 120), oder wenn ein Fernsehzuschauer einem Schauspieler ‚in natura' begegne und es gar nicht fassen könne, diesen medialen „personnage" einmal als „personne" in seiner eigenen Welt anzutreffen.[41]

Wolf studiert bereits 1993 jenes narrative Verfahren der „Mischung von Fakt und Fiktion", bei dem „dem kundigen Leser" innerhalb der ‚histoire' „autobiographische Parallelen" zum empirischen Autor eines Textes auffallen.[42] Während Wolf das Phänomen auf seine illusionsstörende Wirkung hin untersucht, interessiert im Zusammenhang der vorliegenden Studie eher, ob es sich bei diesem Phänomen der „Mischung" um eine Form der Metalepse im (ursprünglichen, 1972 gegebenen) Genette'schen Verständnis handelt. Dies ist bereits an dieser Stelle mit der einfachen Begründung auszuschließen, dass die gemachte Grenzüberschreitung keine zwischen fiktionsinternen Ebenen ist.[43]

Genette (2004: 70) räumte ein, dass er sich mit seiner Untersuchung von Rückkopplungs-Phänomenen zwischen TV-Realität und Wirklichkeit von der „métalepse au sens strict" entfernt habe. Deshalb analysiert er im Anschluss an diese strittigen Beispiele einen Sonderfall der filmischen Metalepse, den er für unproblematisch hält. Er zitiert einige Filme, in denen ein bekannter Mensch als „figure, dans son propre rôle *(as himself* ou *herself)"* auftauche (vgl. ebd.: 71).[44]

Doch dann überträgt Genette diese Struktur (das Auftauchen von realen Menschen in der Filmfiktion) auf den Roman, in dem er jegliche Nennung von Personen und Orten, die es in der empirischen Welt gibt, als Metalepse bezeichnet: „Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle [!] à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme de la fiction en général, et de toute fiction en particulier" (ebd.: 131). So kam er zu dem

---

41 „Rencontrer dans la réalité […] celui ou celle qu'on ne voit ordinairement que sur un écran […] est irrésistiblement vécu comme une transgression miraculeuse de l'ordre courant des choses. […] Pour l'immense majorité dudit public […], les grands du monde d'en haut […] ne sont à peu près rien d'autre que des figures médiatiques, 'vues à la télé', et, par là même, vaguement fictionnelles" (ebd.: 62f.).

42 Vgl. Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993. Hier vgl. S. 355.

43 Näheres in Kap. 2.2.1.1. Die narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen?

44 Hervorhebung im Original.

Fazit: „Toute fiction est tissée de métalepses." (Ebd.)

Dies klingt sehr poetisch, ist jedoch nur gültig, wenn man den 1972 klar definierten Begriff der Metalepse systematisch ausweitet, wie es Genette in seinem neuesten Beitrag zur Diskussion um diesen Begriff tut. Um nicht völlig ins Verallgemeinern zu geraten und jede Überschreitung irgendeiner Grenze als Metalepse zu bezeichnen, wird die vorliegende Arbeit sich auf die Ausgangsdefinition der Metalepse berufen, wie sie Genette 1972 in seinem *Discours du récit* gegeben hat. Danach sind Narrative Metalepsen ein fiktionsinternes Verfahren, bei dem logikwidrig über eine Grenze zwischen Darstellungsebenen hinweg erzählt, gehandelt oder etwas versetzt wird. Folglich werden Übertragungen und Bezüge zwischen dem im Medium Dargestellten und der das Medium umgebenden empirischen Wirklichkeit von diesem Terminus ebenso wenig umfasst wie grammatische Kategorien (z.B. das Personalpronomen „ich") in Erzähltexten.

2.2. Genettes Wirkung nach 1972: Kritik an seiner Begrifflichkeit und Alternativvorschläge von Seiten der Forschung

Genettes Kategorien einer strukturalistischen Erzähltextanalyse sind gut 35 Jahre nach ihrem Entstehen immer noch ein oft verwendetes Instrumentarium der Narratologie. So folgt eine der derzeit im deutschsprachigen Raum gängigen Einführungen in die Erzähltheorie, geschrieben von Martinez und Scheffel, in ihrem Aufbau den Kategorien Genettes.[45]

Während seine Theorie in Frankreich schon bald nach ihrem Erscheinen 1972 große Beachtung findet, setzt die Rezeption im Ausland erst später ein. Shlomith Rimmon von der Hebrew University in Jerusalem widmet Genettes Werk schon 1976 einen etwa 30-seitigen Artikel, in dem sie seine Position im Feld der strukturalistischen Erzählforschung bestimmt, seine Thesen zusammenfasst, erläutert und kritisch bewertet.[46] In den USA liegt die Übersetzung des *Discours du récit* durch Jonathan Culler 1980 vor. Damit setzt eine starke angelsächsische Rezeption Genettes ein, wie etwa Wayne Booths Artikel „Rhetorical Critics

---

[45] Vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie [1999]. München [5]2003. Hier vgl. S. 30: „Im folgenden behandeln wir diese Probleme [der Art und Weise der *Darstellung* eines Geschehens] in einer systematischen Ordnung, wie sie in ähnlicher Form bereits von Gérard Genette entwickelt worden ist […] und ordnen unser Beschreibungsmodell nach drei Kategorien: Zeit […] – Modus […] – Stimme […]."

[46] Vgl. Shlomith Rimmon: A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction. In: Poetics and Theory of Literature 1(1976). S. 33-62.

Old and New: the Case of Gérard Genette“ belegt.[47] Booth hebt darin Genettes Beitrag zum „contemporary revival of serious rhetorical studies“ lobend hervor (vgl. ebd.: 140). Gleichzeitig kritisiert er aber Genette und den Strukturalismus überhaupt, die zur Verfügung gestellten Termini würden immer nur zur Beschreibung von Texten genutzt, doch nie zu der Frage vordringen *„why* a particular piece of analepsis or prolepsis or extradiegetic anisochrony was important either to Proust or to his critic.“[48]

In Deutschland wird Genette erst zu Beginn der 1990er Jahre dem nicht französisch- oder englischkundigen Leser zugänglich gemacht. Dabei werden zuerst seine späteren Texte übersetzt:

1990: *Einführung in den Architext*, im Original: *Introduction à l'architexte*, 1979;

1992: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, im Original: *Seuils*, 1987;

1993: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, im Original: *Palimpseste*, 1992;

Fiktion und Diktion. Sammelband, im Original: *Fiction et diction*, 1991.

Erst die 1994 erschienene Übersetzung mit dem Titel *Die Erzählung* enthält sowohl den *Discours du récit* (1972) als auch Genettes 1983 entstandene kritische Revision seines eigenen Werks, *Nouveau discours du récit*.

Genettes Instrumentarium zur Analyse von narrativen Texten stößt auf diese Übersetzung hin auch außerhalb der Philologien auf Interesse. In theologischen Fachzeitschriften wird *Die Erzählung* wegen der davon ausgehenden Anregungen für die internationale Bibelexegese mehrfach rezensiert.[49]

Genettes strukturalistische Narratologie ist jedoch nicht unumstritten. Seit dem Erscheinen des *Discours du récit* 1972 kommt es zu positiven wie negativen Reaktionen auf Seiten des wissenschaftlichen Fachpublikums. Einerseits konnte sich Genettes Terminologie in der modernen Erzählforschung stark durchsetzen, andererseits wird immer wieder Genettes genereller Hang zur Neologismenbildung kritisiert.

Helbig beispielsweise bemerkt: „Freilich wird […] dem Leser auch die Bereitschaft abverlangt, mit einer Reihe von neuen, teils ungewöhnlichen Begriffen umzugehen. Das ist nicht ohne Schwierigkeit […].“ Gleichzeitig lobt Helbig aber die „strikten Abgrenzungen der

---

47 Vgl. Wayne Booth: Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette. In: Reconstructing Literature. Hrsg. v. Laurence Lerner. Oxford 1983. S. 123-141; 213.

48 Hervorhebung im Original.

49 Vgl. Eckard Reinmuth: Rezension zu Gérard Genette: Die Erzählung. In: Theologische Literaturzeitung 21(1995). Sp. 977-979. Reinmuth verweist darauf, dass die Rezeption Genettes durch englischsprachige Exegeten schon lange begonnen habe und die deutschen Theologen nun Anschluss an den internationalen Stand der Forschung suchen müssten (vgl. ebd.: 977). – Vgl. auch Klaus Eberts Rezension in der Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 50(1998). S. 179-181.

Begriffe“ und betonte, die Darstellung sowohl der narrativen Norm als auch ihrer potentiellen Verletzung mache Genettes „System tauglich zur Beschreibung komplexer und komplizierter Texte.“[50]

Auch F. Wagner hält Genettes präzise eingeführte neologistische Terminologie für sehr praktikabel. Er verteidigt die oft bizarren Neologismen, die zwar kompliziert klängen, dafür aber nicht durch den umgangssprachlichen Gebrauch mit vagen Konnotationen überfrachtet seien. Wer Genettes Begriffe benutze, signalisiere damit präzise, welches Verständnis er seinen Termini beimesse.[51] – Schon Rimmon (1976: 40) lobt die „applicability of the abstract categories to other fictional works“, doch geht ihr die Neuschöpfung wissenschaftlicher Termini bei Genette noch nicht weit genug. Sie bemängelt, dass hin und wieder doch „terms which have already received a different meaning in current use” umgetauft würden, wie etwa die von Barthes und Todorov geprägten Begriffe „discours” und „narration” (vgl. ebd.: 60).

Über die generelle Kritik an Genettes Neologismenbildung hinaus werden auch einzelne der von ihm geschaffenen Termini angegriffen bzw. modifiziert. So wird etwa die Bezeichnung „Metadiegese“ von wichtigen Narratologen nicht akzeptiert.

Mieke Bal schlägt vor, statt „Meta-“ das Präfix „Hypo-“ zu wählen, weil der Begriff „Metadiegese“ impliziere, die damit bezeichnete narrative Ebene sei „*supérieur*“ zu der, auf der sie erzeugt wurde.[52] Bal widerspricht Genettes Verständnis der aufeinander aufbauenden narrativen Ebenen: „[L]’objet de la narration dépend du sujet, [alors] il y est subordonné. […] Je continue à accepter mal l’inversement hiérarchique de Genette“ (ebd.: 35).

Bals Modifizierung der Terminologie wird vor allem innerhalb der Anglistik aufgenommen, z.B. von Rimmon-Kenan (1983),[53] McHale (1987),[54] Wolf (1993), Herman (1997)[55] und Antor (2008), welche in Gefolgschaft Bals von einer räumlichen Anordnung der Hypodiegese *unter* der Intradiegese (und folglich auch der Intra- unter der Extradiegese) ausgehen.

Im *Nouveau discours du récit* reagiert Genette (1983: 61) auf diese Kritik an seinem System: „[I]l est vrai que le récit second dépend du récit primaire, [mais] c’est plutôt en ce sens qu’il repose sur lui, comme le deuxième étage d’un immeuble […] dépend du premier.“ Außerdem

---

50 Vgl. für diesen Absatz Holger Helbig: Rezension zu Gérard Genette: Die Erzählung. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 28(1995). S. 337-339. Hier vgl. S. 338f.

51 Vgl. Frank Wagner: Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative. In: Poétique, 139(2002). S. 235-253. Hier vgl. S. 235.

52 Vgl. Mieke Bal: Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris 1977. Hier vgl. S. 24.

53 Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan: Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London, New York 1983.

54 Vgl. Brian McHale: Postmodernist Fiction. New York, London 1987.

55 Vgl. David Herman: Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis. In: Journal of Literary Semantics 29(1997). S. 132-152.

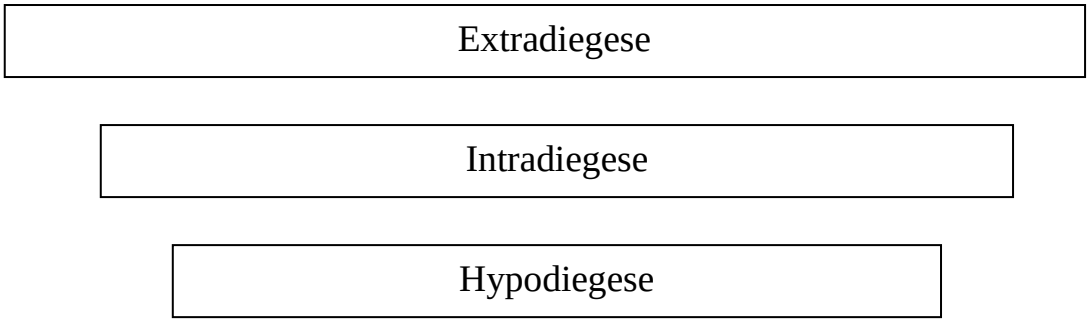
verteidigt er seine Begriffswahl, indem er darauf hinweist, die Verwendung der Vorsilbe „Meta-“ im Kompositum „Metadiegese“ stehe im umgekehrten Verhältnis zur üblichen linguistischen Bedeutung. Hiermit gesteht er aber eine Schwäche seiner Terminologie ein: Wenn die übliche Bedeutung von Worten verdreht wird, werden die Begriffe missverständlich.

Genettes Bezeichnungen „Intra-“ und „Extradiegese“ passen dagegen sehr gut zum Bild der ineinander geschachtelten Erzählwelten. Der extradiegetische Erzähler befindet sich tatsächlich außerhalb der Intradiegese, in der sich (in den meisten Fällen) der Großteil der Handlung fiktionaler Texte abspielt. Wird jedoch ferner argumentiert, die Metadiegese baue auf der Intradiegese auf wie ein Stockwerk auf dem nächsttieferen, so wird das Bild der Verschachtelung (intra- / extra-) durch eine vertikale Anordnung (unter / über) gebrochen. Genettes Terminologie ist demnach in diesem Fall nicht stringent.

Außerdem ist es auf logisch-gedanklicher Ebene schwierig, Genettes Umkehrung der lexikalischen Bedeutung der Vorsilbe „Meta-“ nachzuvollziehen: Diese eigentümliche Begriffsbildung Genettes führt − wie von den bereits oben angeführten Forschungspositionen untermauert − zu Missverständnissen. Generell ist die Metaebene jene Ebene, von der aus herab eine daruntergelegene Objektebene beobachtet, beschrieben oder bewiesen werden kann, wie z.B. die Metasprache dem reflektierenden Überschauen einer Objektsprache dient.[56] Von der Metadiegese aus kann jedoch nichts über die Intra- oder Extradiegese ausgesagt werden. Das Verhältnis ist umgekehrt: Der Schöpfer der Metadiegese überschaut diese vielmehr von der daher metaebenen-ähnlichen Intradiegese aus. Aus dieser überlegenen Perspektive beherrscht er jene metadiegetische Binnenwelt, die er− als ihr Schöpfer − nach eigenem Gutdünken schaffen, verändern oder vernichten kann.

Insofern wird in der vorliegenden Arbeit auf den auch im Deutschen inzwischen recht verbreiteten Terminus der Hypo- statt Metadiegese zurückgegriffen, da er das in Frage stehende Phänomen genauer trifft. Daraus ergibt sich das folgende Schema der Erzählebenen, das neben der Ersetzung von „Meta-“ durch „Hypodiegese“ auch eine Umkehrung der Hierarchie im Verhältnis zu Genettes Bild der aufeinander aufbauenden Ebenen enthält:

[56] Vgl. Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).



Da der fiktionale Erzähltext prinzipiell zur Einschachtelung unendlich vieler weiterer Ebenen fähig ist, kann dieses Schema je nach Text beliebig nach unten hin erweitert werden.

2.2.1. Ein überflüssiger neuer Terminus? – Das Verhältnis der „Narrativen Metalepse“ zu früheren Begriffskonzepten

Neben den kritischen Anmerkungen zur Bezeichnung der „Metadiegese“ und zur aufbauenden Anordnung der Erzählebenen stößt auch der Terminus der „Narrativen Metalepse“ zunächst auf Ablehnung. Ein Hauptargument gegen die Metalepse ist dabei, dass Genette nur einen weiteren, neuen Begriff für Phänomene erfunden habe, die schon längst mit anderen Namen bezeichnet würden.

Eine Studie wie die hier vorliegende, die sich mit den von Genette „Narrative Metalepsen“ genannten Phänomenen beschäftigt und diese Bezeichnung auch ganz bewusst übernimmt, muss daher vorab klären, ob sich der Terminus der „Narrativen Metalepse“ nach Genettes Prägung von 1972 tatsächlich mit anderen, älteren Begriffen deckt. Falls das nicht oder nur ungefähr der Fall sein sollte, könnte die Neubezeichnung keinesfalls als überflüssiger neuer Terminus verworfen werden: Denn in diesem Fall könnte sie eine Verfeinerung des begrifflichen Instrumentariums bedeuten und insofern doch dazu beitragen, gemeinsame Präfigurationen oder „a common range of functions of the designated phenomenon“ (Wolf 2005: 87) aufzeigbar zu machen, die sich nie gezeigt hätten, wenn man die betreffenden Phänomene nicht nach der hier vorgenommenen Begriffsbestimmung zusammengefasst hätte.

2.2.1.1. Die Narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen?

Im akademischen Alltag werden Phänomene, die nach Genettes Terminologie als Narrative Metalepsen zu bezeichnen sind, oft einfach als „paradoxe Erzählphänomene“ oder „erzähllogische Paradoxien“ behandelt.

In der Logik bezeichnet man mit „Paradox(on)“[57] einen „[l]ogische[n] Widerspruch durch Herstellung eines polaren oder kontradiktorischen Gegensatzes“ zweier Aussagen, die beide gleichzeitig gelten sollen.[58]

Narrative Metalepsen sind daher nicht nur im umgangssprachlichen Sinn paradox (weil das, was sie darstellen, ‚gegen' die ‚doxa', das zu Erwartende oder die „allgemeine Meinung“ ist; vgl. Chapuis 2003: 15). Sie sind auch im streng logischen Sinn paradoxe Erzählphänomene. Wo zwei getrennte diegetische Ebenen (wie die „où l'on raconte“ und „celui que l'on raconte“, vgl. Genette 1972: 242) miteinander vermischt werden, da wird die Darstellungslogik durchbrochen.[59]

Auch das Hamburger Narratologie-Projekt „Paradoxale Grenzüberschreitungen von Kommunikations- und / oder Seinsebenen literarischer Erzähltexte: Die narrativen Verfahren mise en abyme, Metalepse, Meta- / Hypo- und Pseudodiegese“ unter der Leitung Meyer-Minnemanns begreift die Metalepse als eines der paradoxen Erzählphänomene.[60] Für die Hamburger Narratologen gibt es „metalepsis verdical del discurso“ und „de la historia“ sowie „metalepsis horizontal del discurso“ und „de la historia“.[61] Horizontale Sprünge finden in diesem System „al mismo nivel diegético y / u ontológico“ (ebd.: 39) statt. Vertikale Metalepsen vollziehen sich von einer Ebene „a un nivel diegético y / u ontológico inferior o superior a su proprio nivel“ (vgl. ebd.).

---

[57] Auch genannt: Paradoxie; „von griech.: παράδοξος, aus παρά [pará] ‚wider', ‚gegen' und griech. δόξα [dóxa] ‚Meinung', ‚Lehrsatz'“, „aber auch ‚Erwartung'“, über lat. *paradoxon* seit dem 16. Jahrhundert im deutschen Sprachgebrauch, seit dem 17. in der Bedeutung von „‚der allgemeinen Meinung entgegenstehend', ‚wunderbar', ‚seltsam' [...], dann zunehmend im Sinn von ‚unwahrscheinlich', ‚widersinnig'.“ (Vgl. André Chapuis: Paradox. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 15-19. Hier vgl. S. 15. – Vgl. auch Peter Probst: Paradox. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 9, Basel 1989. Sp. 81-90. Hier vgl. Sp. 81.)

[58] Vgl.: Harald Fricke, Rüdiger Zymner: Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren. 3., nochmals durchges. Aufl. Paderborn u.a. 1996. Hier vgl. S. 31f. – Ein „kontradiktorischer Gegensatz“ besteht nur aus der „Negation des Ausgangssatzes“, also z.B. „schwarz / nicht schwarz“. Ein „polarer Gegensatz“ enthält zwar auch die „Negation des Ausgangssatzes [...], geht aber darüber hinaus durch Behauptung der extremen Alternative“, also z.B. „schwarz / weiß“ (vgl. ebd.: 208f.).

[59] Vgl. für eingehendere Betrachtungen Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).

[60] In dieser Kategorisierung bildet die Metalepse zusammen mit der „hiperlepsis“ die „procedimientos de transgressión de límites“, während „silepsis“ und „epanalepsis“ die „procedimientos de anulación de límites“ bilden. Dies sind die vier Formen der *narración paradójica*, welche jeweils noch einmal in vier Untergruppen unterteilt wurden. (Vgl. Sabine Lang: Prolegómenos para una teoria de la *narración paradójica*. In: La narración paradojica. ‚Normas narrativas' y el principio de la ‚transgressión'. Hrsg. v. Nina Grabe, ders. u. Klaus Meyer-Minnemann. Madrid, Frankfurt a.M. 2006 [= Ediciones de Iberoamericana. Serie A: Historia y crítica de la Literatura 38]. S. 21-47. Hier vgl. S. 31.)

[61] Entsprechendes gilt je für die anderen drei Termini „hiperlepsis“, „silepsis“ und „epanalepsis“, deren Bestimmung für die Frage nach der Metalepse jedoch vernachlässigt werden kann.

Hält man sich an Genettes 1972 geprägtes Verständnis der Metalepse und versteht die Überschreitung hierarchisch angeordneter diegetischer Ebenen als Differenzkriterium, so zählt nur diese letzte Gruppe der „metalepsis verdical“ zu den „Narrativen Metalepsen“.[62]
Von dieser strittigen Frage einmal abgesehen bestimmen aber auch Meyer-Minnemann und sein Team die „Narrative Metalepse“ (neben der „hiperlepsis“, „silepsis“ und „epanalepsis“) als ein solches paradoxes Erzählphänomen.[63]

Narrative Metalepsen sind demnach durchaus als eine Teilmenge aller möglichen Paradoxien innerhalb von Erzähltexten zu verstehen. Jede Metalepse ist als paradox zu bezeichnen. Aber nicht jede Paradoxie garantiert, dass mit ihr auch eine Metalepse vorliegt:
Paradoxien der Zeit (wie etwa der Anachronismus, dass Tristram Shandy über seine eigene Geburt berichten kann), des Raumes (dass Shandy auch von Ereignissen erzählt, bei denen er selbst abwesend war) oder Verstöße gegen die Kohärenz des Erzählten werden manchmal dazugezählt.[64] All diese Phänomene sind paradox. Die Narrative Metalepse wurde jedoch als Terminus zur Beschreibung ausschließlich jener Paradoxien eingeführt, die die Darstellungslogik hierarchisch angeordneter und einander hervorbringender Darstellungsebenen unterlaufen. Dieses weitere, als konstitutiv zu bezeichnende Merkmal der Metalepse grenzt daher − wie bereits angesprochen − die Menge aller Metalepsen innerhalb der Gesamtmenge der erzähllogischen Paradoxien und Merkwürdigkeiten klar ein.
Wenn z.B. innerhalb des im 19. Jahrhundert spielenden fiktionalen Textes *The French Lieutenant's Woman* (1969), den John Fowles im 20. Jahrhundert geschrieben hat, eine literarische Figur mit dem fiktionalen Namen „John Fowles“ logik widriger Weise ein Jahrhundert verfrüht − auftaucht, so ist das keine Narrative Metalepse. Zwar handelt es sich bei diesem 2008 von Wolf auf der Grazer Tagung „Metareference in the Arts and Media“ in die Diskussion eingebrachten Beispiel[65] durchaus um eine Paradoxie der Kohärenz (und nicht um eine Paradoxie der Zeit, denn dann müssten sich John Fowles und „John Fowles“ auf

---

62 Damit entsprächen „horizontale Sprünge“ Wagners (2002) Kategorie der „intertextuellen Metalepsen“. – Vgl. Kap. 2.3.1. Gibt es „intertextuelle Metalepsen“?

63 Vgl. auch Klaus Meyer-Minnemann: *Narración paradójica* y ficción. In: La narración paradojica. ‚Normas narrativas' y el principio de la ‚transgressión'. Hrsg. v. Nina Grabe, Sabine Lang u. dems. Madrid, Frankfurt a.M. 2006 (= Ediciones de Iberoamericana. Serie A: Historia y crítica de la Literatura 38). S. 49-71. Hier vgl. S. 60-63.

64 Diese Beispiele stammen aus dem Hauptseminar „Extremformen des Erzählens“ von Prof. Dr. Eric Achermann, abgehalten im Wintersemester 2006/07 am Institut für Deutsche Philologie II der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.

65 Vgl. demnächst seinen Beitrag zum 2009 erscheinenden Tagungsband: Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies. Hrsg. v. Werner Wolf. Amsterdam, New York 2009 (= Studies in Intermediality 4).

derselben ontologischen Ebene befinden). Eine Paradoxie der Darstellung (und somit eine Metalepse) liegt jedoch nicht vor.

Es steht jedem empirischen Autor frei, neben den üblichen motivischen und sprachlichen Versatzstücken seiner Wirklichkeit auch Elemente seines eigenen Charakters, Erscheinungsbildes, Erfahrungsschatzes oder eben seinen Namen im fiktionalen Text zu erwähnen. Das bedeutet jedoch nicht, dass er selbst als Mensch in die Diegese seines Werks eintreten könnte. Die Redeweise „a real author appears in a novel" ist eine uneigentliche, metaphorische Ausdrucksweise, was in literaturwissenschaftlichen Texten zu vermeiden ist, damit die wissenschaftliche Sprache wahrheitsfähig bleibt.[66]

John Fowles als Mensch in der Wirklichkeit war nie in einem Roman, so wie auch literarische Figuren wie Schneewittchen oder Rotkäppchen nie in die Wirklichkeit kommen können. Es ist gerade das Besondere an Metalepsen, dass sie nur *innerhalb* von literarischen Texten möglich sind, wo Figuren, Wissen oder Gegenstände auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen auftauchen können, ohne Rücksicht auf die in der außertextlichen Wirklichkeit gültige, logische Trennung von Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten. Die „Narrative Metalepse" als Teil der „fiction" eines literarischen Erzähltextes darf nicht verwechselt werden mit der „metalepsis" als rhetorischer „figure", z.B. in der Redeweise vom Autor, der in seinen eigenen Text „eingreift".[67]

Man muss den Metalepsen-Begriff folglich derart eng fassen, dass Paradoxien wie die des „John Fowles" sowie wunderbare Inhaltselemente generell nicht automatisch darunter fallen:

> Das Problem liegt also zunächst darin, wie man Metalepsen von beispielsweise phantastischem Erzählen unterscheidet […]. Ein Science-Fiction-Roman verstößt möglicherweise gegen Regeln der Logik unserer Weltauffassung (Realitätsprinzip und / oder Prinzip der allgemeinen Überzeugung), aber allein dies macht die Widersprüchlichkeit im Vergleich zu unserer Welt noch nicht zu einer Metalepse. Stattdessen muss hier wohl ein Prinzip der Genrekonvention angenommen werden.[68]

Mit dem Hinweis auf „Genrekonvention[en]" betont Bareis, dass es für die meisten der paradoxen Erzählphänomene, die nicht zur Metalepse nach Genettes Ausgangsdefinition gehören, bereits eigene Begriffe gibt, unter denen sie erforscht werden.

---

66 Vgl. hierzu generell Harald Fricke: Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen. Dissertation der Universität Göttingen. Heidelberg 1977. Hier vgl. S. 186.

67 Vgl. den Untertitel von Genette (2004): „De la *figure* à la *fiction*" (Hervorhebungen von S. K.). – Vgl. hierzu auch Hofstadters Beispiel des „Autoren-Dreiecks" [*vgl. Bild 20 im Anhang*], hier dargestellt in Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte' Stufe".

68 J. Alexander Bareis: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Dissertation der Universität Göteborg. Göteborg 2008. S. 210f.

Angesichts des dargelegten Forschungsstands gibt es also mehrere Phänomene innerhalb der Paradoxien einer Erzählung, auf die jedoch nur zu Teilen die Definition der Metalepse zutrifft: Solche verschiedenen Phänomene sollten aber auch unterschiedlich benannt werden, denn nur, wenn die Termini klar expliziert sind und das Differenzkriterium eingehalten wird, können alle unter den Begriff der Metalepse fallenden Erscheinungen gemäß den ihnen zugrunde liegenden philosophischen Hintergründen oder zeitgenössischen Implikationen angemessen unterschieden werden.

Nicht jede Logikwidrigkeit innerhalb des Erzähltextes ist eine Metalepse. Aber jede Metalepse ist logikwidrig. Insofern sind alle Narrativen Metalepsen literarische Paradoxa.

2.2.1.2. Die Narrative Metalepse als Form des Illusionsbruchs?

Narrative Metalepsen werden gerade in der Anglistik oft im Zusammenhang mit einer Ästhetik des Illusionsbruchs gesehen. Übrigens wird Genettes neuer Terminus unter anderem auch deshalb abgelehnt, weil man die darunter subsumierten Phänomene bereits mit dem Begriff des „Illusionsbruchs“ ausreichend benannt wähnt.

Als „ästhetische Illusion“[69] bezeichnet man jenen Zustand, in dem der Rezipient „lebhaft Anteil“ an dargestellten fiktiven Handlungen nimmt, obwohl er „dispositionell [weiß], dass es sich […] um ästhetische Fiktion handelt.“ Insofern ist „ästhetische Illusion“ abzugrenzen von einer echten „Täuschung der Sinne“ (etwa durch besonders realistische Malerei) und von der „pathetischen Täuschung“, in der ein Rezipient sich selbst in die fiktive Handlung hineinversetzt fühlt und die Distanz zum Dargestellten verliert.[70]

Illusionsbrüche aktualisieren demnach dieses „dispositionell[e]“ Wissen um die Künstlichkeit des Artefakts und stören so die „Identifikation“,[71] das „Sich-Hineinversetzen“ des Rezipienten in ein „dargestelltes Handlungsgeschehen“ (ebd.: 116).

---

69 Im 17. Jahrhundert aus der französischen Sprache entlehnt, bedeutet das deutsche Wort „Illusion“ zunächst „trügerische Hoffnung“ oder auch „Vortäuschung von etw[as] Nichtexistierendem“ (vgl. Wolfgang Pfeiffer u.a.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Bd. 2. Berlin 1989. Lemma „Illusion“. S. 728). Das französische Wort stammt wiederum vom Lateinischen ab („illudere“ = „mit, auf etw[as] spielen, sein Spiel treiben“; vgl. ebd.: 728, oder „Possen treiben, spielen, täuschen“, vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Aufl. unter Mithilfe von Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, New York 1989. Lemma „Illusion“. S. 326f. Hier S. 327). Erst ab dem 19. Jahrhundert gibt es im Deutschen die Verbform „desillusionieren“ für „Illusionen nehmen, ernüchtern“ (ebenfalls nach dem französischen Wort „désillusionner“ gebildet; vgl. Pfeiffer 1989: 728).

70 Vgl. für diesen Abschnitt Werner Strube: Illusion. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 125-129. Hier vgl. S. 125.

71 Bei der Identifikation geht der „wohlabgesteckte[…] Sinn der Selbstidentität“ jedoch nicht verloren (vgl. Hans u. Shulamith Kreitler: Psychologie der Kunst. Stuttgart u.a. 1980. S. 42). – Besonders bis zum Zweiten Weltkrieg sprach man innerhalb der Germanistik meist von „Einfühlung“, wovon man jedoch unter dem Einfluss der Psychoanalyse Freuds zugunsten des Begriffs der „Identifikation“ (bei Freud: „Identifizierung“) abgerückt ist (vgl. Christian Allesch: Identifikation. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 116-118. Hier vgl. S. 116f.).

In frühen Texten kommen vor allem solche Narrativen Metalepsen vor, die Genette (1972: 244) als „métalepse de l'auteur" bezeichnete.[72] Eine solche „Metalepse des Autors" (richtig müsste es heißen: „des Erzählers") suggeriert, dass der Autor (bzw. die extradiegetische Erzählinstanz) als Held in das Universum seiner Fiktion eintritt. Dadurch entsteht in Texten wie *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) von Laurence Sterne und in dem z.T. als Antwort darauf geschriebenen *Jacques le fataliste et son maître* (1796) des französischen Enzyklopädisten Denis Diderot, aber z.B. auch im Schelmenroman *Le roman comique* (1651-1657) von Paul Scarron ein Spiel mit konventionellen Lesererwartungen: Nach der realistischen Nachahmungs-Ästhetik stellen fiktionale Texte eine wie auch immer verstandene Wirklichkeit dar. Diese Lese-Erwartung wird in dem Moment enttäuscht, in dem der Erzähler verrät, dass er die scheinbar nur berichteten Ereignisse der Diegese in Wirklichkeit erfindet:

> [Une métalepse] rompt bel et bien avec la fiction (au sens de *convention*) inhérente à la narration romanesque, qui veut que le romancier-narrateur rapporte des événements effectivement advenus. Cette manière de 'dénuder le procédé', comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. (Genette 2004: 23.)[73]

Doch Genette ist sich auch bewusst, dass nicht alle Verwendungsweisen der Metalepse die ästhetische Illusion einer kohärenten Geschichte zerstören. Vielmehr handelt es sich oft um eine Aufdeckung des *phantastischen* und nicht so sehr des *fiktionalen* Status' eines Textes: „fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité" (ebd.: 25).

Es gab immer unterschiedliche Ansichten darüber, ob die unwillkürliche Illusion nun ein „dem Kunstwerk gegenüber angemessener Zustand" des Rezipienten sei oder ob dadurch gerade der „Kunstcharakter der Kunst vernichtet" werde.[74] Die Narrative Metalepse und vergleichbare Strukturen in anderen Kunstformen[75] sind durchaus eingesetzt worden, um die ästhetische Illusion zu brechen. In Brechts Epischem Theater etwa sollen oft metaleptische

---

[72] Nach dem in der hier vorliegenden Studie erarbeiteten Schema gehören solche Metalepsen zur Kategorie 1a. Vgl. Kap. 2.3.4. Abschließende Explikation des Begriffs „narrative Metalepse" (inkl. eines Schemas aller möglichen Kategorien der Metalepse).

[73] Hervorhebungen im Original.

[74] Eine historische Darstellung dieser Debatte findet sich bei Werner Strube: Illusion. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 4. Basel, Stuttgart 1976. Sp. 203-215. Hier vgl. Sp. 205f.

[75] Vgl. den Exkurs im Anschluss an das hier vorliegende Kapitel.

Verfahren einen „Verfremdungseffekt“ hervorrufen, die den Rezipienten aus einer naiven Identifikationshaltung herausreißen und ihn zu einer kritisch-distanzierten Haltung gegenüber dem Kunstwerk befähigen.[76]

Auch im „nouveau roman“,[77] in der „Postmodernist Fiction“ (vgl. McHale 1987) oder generell in der „Metafiction“[78] werden ferner Narrative Metalepsen benutzt, um auf die Künstlichkeit des literarischen Textes hinzuweisen.[79] Hier wird oft erst gar nicht die ästhetische Illusion einer kohärent erzählten Welt erzeugt.

Anders als in der experimentellen Literatur Brechts, der ‚nouveaux romanciers’ und ‚Metafictionists’ werden Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur dagegen meist nicht in den Dienst einer Ästhetik des Illusionsbruchs gestellt. Gerade in der zeitgenössischen Phantastik dienen die gleichen Verfahren und Motive im Gegenteil oft dazu, das Wunderbare zu plausibilisieren und so die Illusion einer kohärenten, wenn auch offenkundig fiktionalen Geschichte zu stabilisieren.[80]

Wenn „narrative Kurzschlüsse“ nämlich in zunächst realistisch erscheinenden Erzähltexten auftauchen, so können sie auch dazu führen, dass sich der Leser – nach einer kurzen Irritation – auf die Wunderbarkeit der erzählten Welt einstellt. Oft wird so motivisch der Übergang von der Normrealität in die davon abweichende wunderbare Anderswelt inhaltlich motiviert, was die kohärente, wenn auch unrealistische ‚histoire’ plausibilisiert. Wenn die Gattungskonventionen der phantastischen Literatur[81] einmal anerkannt sind, kann die

---

76 Vgl. Klaus-Detlef Müller: Episches Theater. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 468-471.

77 Vgl. Jean Ricardou: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967; und ders.: Pour une théorie du nouveau roman. Paris 1971.

78 Der Begriff der „Metafiction“ hat sich in den 1970er Jahren in der amerikanischen Literaturwissenschaft eingebürgert und geht vermutlich auf eine noch frühere französische Form „métafiction“ zurück (vgl. Monika Fludernik: Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. In: Poetica 35[2003a]. S. 1-39, hier vgl. S. 12). William H. Gass verwendet ihn 1970 (vgl. ders.: Fiction and the Figures of Life. New York 1970), etwa zeitgleich mit und unabhängig von Robert Scholes (ders.: Metafiction. In: Iowa Review 1[1970]. S. 100-115.). Der Begriff mag auch von Lionel Abels Prägung „Metatheater“ angeregt sein (vgl. ders.: Metatheatre. A New Vision of Dramatic Forms. New York 1963). Patricia Waugh liefert 1984 den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung metafiktionaler Literatur. Darin definierte sie: „Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.“ (Patricia Waugh: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction [1984]. London, New York ^{5}1993. S. 2.)

79 „In metafictional texts such intrusions [d.h. Metalepsen] *expose* the ontological distinctness of the real and the fictional world, *expose* the literary conventions that disguise this distinctness” (ebd.: 32; Hervorhebungen im Original).

80 Vgl. generell Kap. 3. Narrative Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur.

81 Zum hier verwendeten Verständnis der Phantastik als einer Gattung, die auch Todorovs Kategorien des Phantastisch-Wunderbaren („le fantastique-merveilleux“) und des Phantastisch-Unheimlichen („le fantastique-étrange“) einschließt, vgl. Kap. 3.1. „Phantastische Erzählliteratur“: Zum Korpus der ausgewählten Texte.

ästhetische Illusion einer kohärenten ‚histoire' auch innerhalb dieses von der lebensweltlichen Erfahrung abweichenden Rahmens entstehen.
Diese Wirkung lässt sich in der Kinder- und Jugend-Phantastik der Gegenwart besonders häufig nachweisen (vgl. Kap. 3.). Dort werden Verfahren wie ‚mise en abyme', ‚Chinese Box' und die daran gekoppelte Narrative Metalepse oft nicht etwa illusionsstörend, sondern als Teil der wunderbar-phantastischen Handlung verwendet.
Für Wolf (1993: 212) ist jede Art von „ausgeprägter Autoreferentialität" wie das ‚Spiel im Spiel' im Theater oder das ‚Buch im Buch' im Roman (d.h. eine Rahmungssituation, die ja die Voraussetzung für Metalepsen bildet) bereits eines der Hauptmerkmale des Illusionsbruchs. Dies erscheint jedoch leicht verallgemeinernd, denn durch das Auftauchen eines Romans innerhalb eines Buches wirkt die Rahmenhandlung im Gegensatz zum Binnengeschehen im Gegenteil oft sogar noch realistischer: Sie umrahmt die fiktive Welt des ‚Buches im Buch', so wie die textexterne Wirklichkeit die textinterne fiktive Welt einschließt. – Narrative Metalepsen müssen daher nicht immer einer Ästhetik des Illusionsbruchs verpflichtet sein.

Cohn formuliert in Bezug auf den Roman: „[…] la conscience du lecteur de roman est dédoublée: sa crédulité vis-à-vis de l'existence réelle de personnages et d'événements romanesques est avant tout ironique, dédoublée par la conscience de leur artifice."[82] Daher könne ein fiktionaler Text, selbst wenn er seine Fiktionalität nicht explizit aufdeckt, ohnehin nie „une pleine et entière suspension d'incrédulité" vom Leser erwarten, sondern lediglich „une simulation ludique de crédulité" (vgl. Genette 2004: 25).[83]
In den für die vorliegende Studie ausgewählten Texten wird das inzwischen automatisierte Verfahren der ursprünglich illusionsstörenden Narrativen Metalepse ent-automatisiert, indem es als *ein* phantastisches Inhaltselement unter vielen in die kohärenten Geschichten eingefügt wird, wo es die „simulation ludique" (ebd.) einer ästhetischen Illusion nicht mehr stört.
Im Vordergrund bei den im 3. Kapitel behandelten Texten steht deshalb eindeutig die „Wiederkehr des Erzählens" im Sinne einer „Lust des Fabulierens" (vgl. Förster 1999: 2), doch nicht im naiven Sinne oder mit dem Ziel der Restauration ‚mimetischer' (hier verstanden als ‚die Wirklichkeit nachahmender') Erzählweisen, sondern mit dem postmodernen Anspruch, über die bisherige Literaturgeschichte und die darin hervorgebrachten Techniken

[82] Dorrit Cohn: Métalepse et mise en abyme. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. (Im Folgenden wird dieser Sammelband als „Metalepses 2005" zitiert.) S. 121-130. Hier S. 130.
[83] Vgl. Kap. 4. Absteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten.

frei zu verfügen. Die Fiktionalität der erzählten Welt ist für dieses Erzählen eine selbstverständliche Ausgangsbedingung; ihre Enttarnung durch illusionsbrechende Verfahren ist insofern kein Anliegen mehr.

Die Grundstruktur der Narrativen Metalepse ist nicht einfach eine Teilmenge der illusionsbrechenden Verfahren. Nur solche Metalepsen, die die Ebene des ‚discours' tangieren (Kat. 1a und 2a), stören die ästhetische Illusion des Lesers. Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' können dagegen unter der Bedingung, dass der Leser sich auf eine wunderbar-phantastische Geschichte einlässt, die Illusion einer kohärenten Anderswelt sogar noch verstärken. Damit ist die Forschungsmeinung eindeutig widerlegt, welche die Illusionsstörung grundsätzlich als typologisches Merkmal der Metalepse ansieht und insofern Genettes neue Begriffsprägung der Narrativen Metalepse für überflüssig hält.

2.2.1.3. Die Narrative Metalepse als ‚mise en abyme'?

Es bleibt noch jene Forschungsposition kritisch zu hinterfragen, die ‚mise en abyme' und Metalepse als deckungsgleiche Termini betrachtet. Wieder sollen möglicherweise Anteile als dem Begriff der Metalepse zugehörig herausgestellt werden, wieder soll auch hier in Bezug auf die ‚mise en abyme' nach einem möglichen Teilkriterium gefragt werden, das damit einhergehend einen Beitrag zur Definition des Gesamtbegriffs der Metalepse leistet. Denn neben „paradoxes Erzählphänomen" und „Illusionsbruch" wird auch der Begriff der ‚mise en abyme' angeführt, um zu begründen, dass Genettes neuer Terminus der „Narrativen Metalepse" völlig überflüssig sei.

Der Begriff ‚mise en abyme' in seiner altertümlichen Schreibweise geht auf eine Tagebuchnotiz von André Gide aus dem Jahr 1893 zurück,[84] worin er unter anderem Spiegelszenen in der Malerei, das ‚Stück im Stück' aus Shakespeares *Hamlet*, die Marionettenaufführung aus Goethes *Wilhelm Meister* und die Lektüre-Szene aus Poes *The Fall of the House of Usher*[85] als Beispiele für dieses Phänomen nennt.[86]

Ricardou stellt später bei der Lektüre Gides fest, dass es Ähnliches bereits in der mittelalterlichen Heraldik gebe: „l'inclusion […] d'un blason dans un autre" (ebd.: 173). Unter Rückgriff auf Gide definiert Ricardou die ‚mise en abyme' als „micro-histoire", die der „miroir [d'une] histoire préalable" sei (vgl. ebd.: 182).

Wolf (1993: 296) konkretisiert diese Bestimmung der ‚mise en abyme' als „Spiegelung einer

---

84 Man verwendet daher das von Gide geschriebene, altertümliche „*abyme*" statt der heutigen Schreibweise „*abîme*" (vgl. Harald Fricke: Potenzierung. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 144-147. Hier vgl. S. 145).

85 Vgl. Kap. 3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire'.

86 Zitiert und ausgewertet von Ricardou (1967: 172f.).

Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“, und zwar auf „einer anderen Realitätsebene und / oder einer anderen erzähllogischen Ebene.“

McHale (1987: 124) definiert die ‚mise en abyme’ enger als Wolf, denn neben Wolfs beiden Kriterien besteht McHale zusätzlich noch darauf, dass die Ähnlichkeit (also das Element, das gespiegelt wird) ein zentraler – und kein nebensächlicher! – Aspekt der Rahmung sein müsse.

Die erste systematische Darstellung möglicher Erscheinungsformen der ‚mise en abyme’ findet sich jedoch schon 1977 in Dällenbachs „tentative d’approcher une structure dont il est possible d’offrir la définition suivante : *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient*“.[87] Neuerdings unterscheidet Dällenbach drei Arten der ‚mise en abyme’: Als „réflexion simple“ bezeichnet er lediglich formale Bezugsphänomene wie das der Binnen- in einer Rahmenerzählung, ohne dabei auch inhaltliche Bezüge der beiden Narrationen zueinander zu berücksichtigen. Die Steigerung der „réflexion simple“ ist die „réflexion à l’infini“, das Bild der russischen Матрёшка - (Matrioschka-, wörtlich: „Mütterchen“-)Puppen ins Unendliche weitergedacht. Hierbei ist sehr wohl auch ein inhaltliches Mikro- / Makro-Verhältnis zwischen der Binnen- und der Rahmenstruktur zu erkennen. Die dritte Form der Spiegelung ist die paradoxe „réflexion aporistique, c’est-à-dire l’auto-inclusion qui boucle l’œuvre sur soi.“[88]

Fricke (2003: 144) bestimmt den „seit der Literatur der Romantik“ kursierenden Terminus „Potenzierung“ als Oberbegriff für alle Verfahren der „Selbstbezüglichkeit, Autoreferenz, Rekursivität, Iteration oder Mise en abyme.“ In Anlehnung an Dällenbach teilt auch Fricke Potenzierungsphänomenen in Gruppen ein:

Ricardous Beispiel aus der Heraldik fällt in Frickes Gruppe A: „Gestufte Iteration“, bei der „eine Zeichenrelation auf höherer Stufe gleichartig oder ähnlich wiederholt“ wird. Dies muss jedoch noch keinen ‚Schwindel’ erregen, denn selbst „Unendliche Iterationen“ (A.1) oder „Rekursive Iterationen“ (A.2) können logisch erklärbar sein.[89]

Die eigentliche ‚mise en abyme’ (der „erzählerische Kunstgriff, den Leser durch Potenzierung schwindelerregend ‚in den Abgrund zu schicken’“; Fricke 2003: 145) findet erst in Frickes Gruppe B statt, der „Paradoxen Iteration“. Hier geschieht die Potenzierung „unter Verletzung

---

87 Lucien Dällenbach: Le Récit spéculaire. Essay sur la mise en abyme. Paris 1977. (Hervorhebung im Original.)

88 Vgl. Lucien Dällenbach: Abyme, mise en. In: Dictionnaire des genres et notions littéraires. Hrsg. v. François Nourissier. Paris ^{2}2001. Hier vgl. S. 11-14.

89 Vgl. Harald Fricke: Oper in der Oper – Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater. In: Fiori Musicologici. Studi in onore di L. F. Tagliavini. Hrsg. v. François Seydoux u.a. Bologna 2001. S. 219-245. Hier vgl. S. 226f.

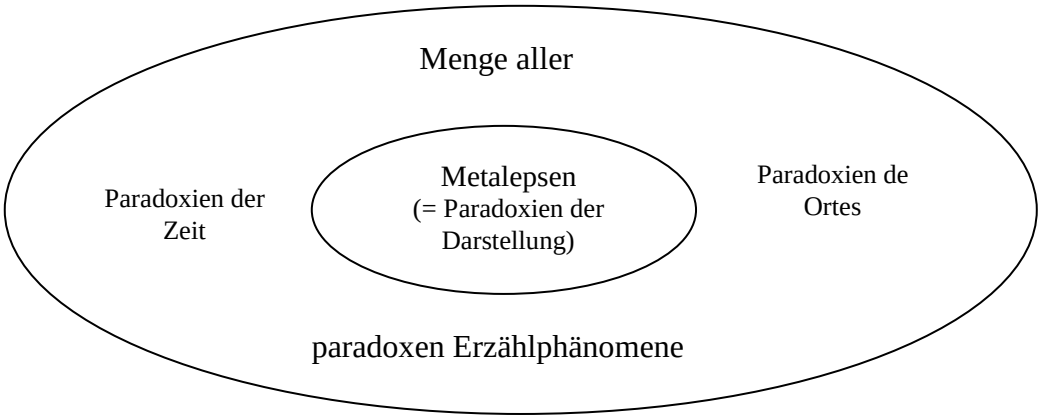
der logischen ‚Typentheorie'" (ebd.: 144).[90] Demnach ist die „Paradoxe Iteration" (B) im Fricke'schen Verständnis eine Unterkategorie der Narrativen Metalepse (Kat. 3a).
Frickes „Paradoxer Iteration" entspricht bei Dällenbach die „Ausweglose Spiegelung" („réflexion aporistique").
1991 versucht König, für den französischen Begriff der ‚mise en abyme' die deutsche Entsprechung „Spiegelung" zu etablieren. In Anlehnung an Dällenbach benennt er mehrere Kategorien: Spiegelungen der dargestellten Welt (wobei die Handlungsstruktur der Geschichte oder auch nur ein Inhaltselement verdoppelt wird), Spiegelungen des literarischen Produktions- oder Rezeptionsaktes (wobei Schreib- bzw. Leseakte im Text als Inhaltselemente vorkommen), Spiegelungen von Kompositionsmerkmalen des Werkganzen (wobei ein oder mehrere ästhetische Gesetzlichkeiten des Werkganzen in den Text hineingespiegelt werden, z.B. wenn Romantheorie als Inhaltselement in einem Roman vorkommt) und schließlich Spiegelungen von Grunderfahrungen bzw. -anliegen des Autors, die ihn selbst zum Schreiben veranlasst haben.[91]
Sowohl Königs Begriff der „Spiegelung" als auch Ricardous und Dällenbachs drei Arten von ‚mise en abymes' verweisen nur metaphorisch auf das, was sie eigentlich bezeichnen wollen, nämlich die Figur der Wiederholung oder „Iterationen". Daher ist dieser Begriff seinen Alternativen vorzuziehen, da auch in den Naturwissenschaften, der Informatik und Mathematik analoge Phänomene als „Iterationen" bezeichnet werden und so eine Strukturanalogie zwischen Literatur und außerliterarischen Bereichen aufgedeckt wird.

Diese kurze Darstellung der unterschiedlichen Begriffsausprägungen der ‚mise en abyme' und der zugleich daraus gezogenen Synthese in ihrem kleinsten begrifflichen Generalnenner zeigt, dass die Termini Metalepse und ‚mise en abyme' nicht dieselbe Gruppe von Phänomenen bezeichnen. Dennoch stehen sie in einem engen Zusammenhang:
Erstens kann es nicht-paradoxe Spiegelungen geben, die zu ihrer Realisierung keiner Metalepse bedürfen (nach Dällenbach einer „réflexion simple"). Diese sind nach Fricke (2003: 144) keine ‚mise en abymes' im eigentlichen Sinne, oder, so Cohn (2005: 126), keine „mise en abyme *pur*".[92]
Zweitens kann es keine paradoxe ‚mise en abyme' (Dällenbachs „réflexion aporistique" oder Frickes „Paradoxe Iteration") geben, ohne dass die Ebene des Erzählers und die des Erzählten

[90] Vgl. Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).
[91] Vgl. Marc König: Die Spiegelung in Otto F. Walters Werk. Untersuchung eines Strukturmerkmals des modernen Romans. Dissertation der Universität Freiburg (Schweiz). Bern 1991. Hier vgl. S. 22-26.
[92] Hervorhebung im Original.

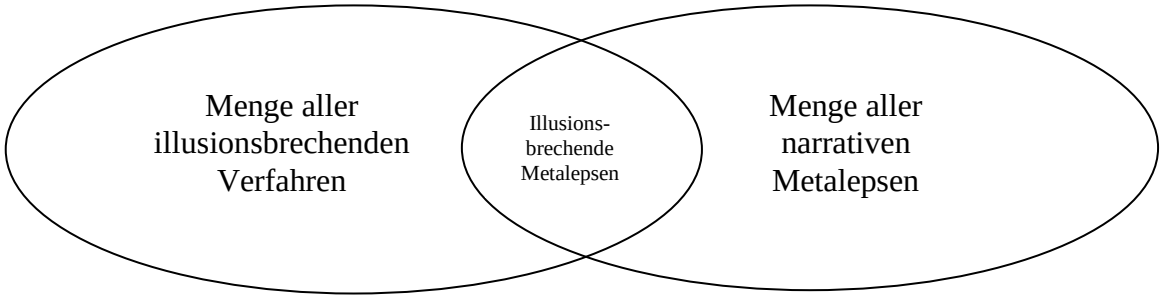
auf unlogische Weise durchbrochen werden (was wiederum einer Metalepse entspricht). Andererseits begründet nicht jede Metalepse auch gleich eine ‚mise en abyme'.[93]
Es gibt demnach zwei Mengen: die Menge der ‚mise en abymes' (sowohl die drei von Dällenbach eingeführten als auch die zwei von Fricke modifizierten Hauptgruppen der Iteration) und die Menge der Metalepsen (die drei im Folgenden noch zu beschreibenden Kategorien). Diese beiden Gruppen haben eine Schnittmenge, deren Elemente Möbiusband-Erzählungen (ein Synonym zu „Paradoxen Iterationen") sind. Die „eigentliche mise en abyme" (die „Paradoxe Iteration", vgl. Fricke 2003: 145) ist das Produkt einer Metalepse. Daher können alle paradoxen Iterationen unter dem Begriff der Metalepse subsumiert werden. Wiederum konnte der Verdacht der Synonymie von ‚mise en abyme' und Metalepse entkräftet und die These von der Überflüssigkeit des neuen Terminus Metalepse widerlegt werden.

Abschließend lassen sich die drei Fragen aus den Überschriften der Unterkapitel 2.2.1.1. bis 2.2.1.3. folgendermaßen beantworten:
1. Alle Narrativen Metalepsen sind Paradoxien, doch sind umgekehrt nicht alle paradoxen Erzählphänomene gleich Metalepsen. Metaleptische Paradoxien betreffen immer nur die Ebenen der Darstellung, d.h. unterschiedliche Erzählebenen („Extra-", „Intra-" oder „Hypodiegesen"). Metalepsen der Zeit oder des Ortes gibt es nicht. Als Mengen betrachtet, bildet die Menge der Narrativen Metalepsen eine echte Teilmenge der Menge aller literarischen Paradoxien:

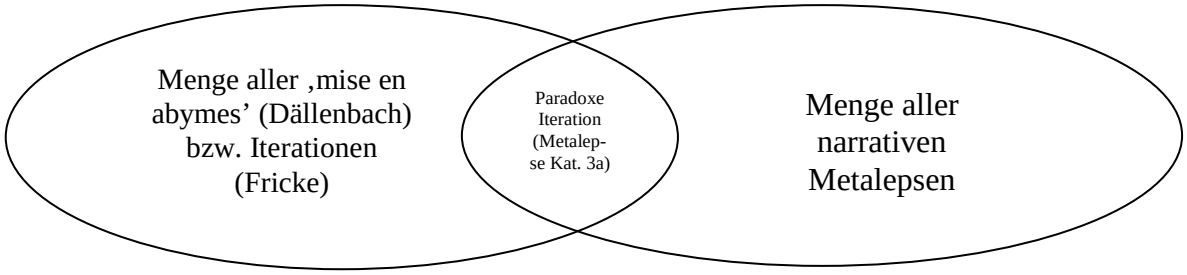


[93] Wenn etwa der Autor als fiktionalisierte Figur mit den Figuren seiner Romane zusammentrifft, so handelt es sich dabei zwar um eine Metalepse, bei der eine Figur der Extradiegese hinabgestiegen ist auf die Intradiegese, doch liegt dabei keine Spiegelung oder Iteration vor, weder inhaltlicher noch struktureller Art.

2. Einige Formen der Metalepse (vor allem diejenigen, die die Ebene der ‚histoire' betreffen) wirken illusionsbrechend, andere nicht. Auch hier gibt es einen Überschneidungsbereich der beiden Begriffe, jedoch bezeichnet jeder daneben auch noch andere Phänomene. Insofern haben die Menge aller Narrativen Metalepsen und die Menge aller illusionsbrechenden Verfahren eine Schnittmenge, jedoch auch jeweils Elemente, die nicht zur anderen Menge gehören:



3. Allen Narrativen Metalepsen liegt eine Rahmungssituation zugrunde, sei es eine ‚mise en abyme' im strengen Sinne (vgl. Fricke 2003: 145) oder eine andere Form der Einschachtelung, wie z.B. die Beschreibung eines Schauspiels, Romans, Bildes oder Films innerhalb der Diegese. Im Zweifelsfall reicht die ‚Rahmung' der Intradiegese durch die sie hervorbringende Extradiegese. Umgekehrt sind nicht alle Formen der ‚mise en abyme' (nach Dällenbach) bzw. der Iteration (nach Fricke) paradox. Insofern haben – wie schon im Falle der illusionsbrechenden Verfahren – Metalepse und ‚mise en abyme' nicht mehr als eine gemeinsame Schnittmenge:



Genettes Neologismus der „Narrativen Metalepse" deckt sich also mit keinem der hier untersuchten älteren Begriffe. Jede Behauptung einer begrifflichen Synonymie mit der Metalepse ist den vorliegenden Ergebnissen dieses Kapitels gemäß nicht länger haltbar. Vielmehr beruht der Begriff der Narrativen Metalepse auf eigenständigen, die älteren Termini differenzierenden Kriterien und macht insofern Gemeinsamkeiten von bisher nicht zusammengedachten Erzählphänomenen beschreibbar.

2.2.2. Alternative Begrifflichkeiten zu Genettes „Metalepse“ in der gegenwärtigen Forschungsdebatte

Obwohl bereits der von Genette eingeführte Begriff der Narrativen Metalepse im Verdacht steht, ein überflüssiger neuer Terminus zu sein, werden auch nach 1972 (dem Erscheinungsjahr von *Figures III*) noch weitere Begriffe für Erzählphänomene geprägt, die entweder komplett oder partiell unter Genettes Begriff der Metalepse fallen. Und selbst in den Fällen, in denen dieser Terminus als solcher übernommen wird, verstehen die Wissenschaftler darunter nicht immer das Gleiche wie der französische Narratologe.

Ausgehend von Genette schränkt Nash den Terminus der Metalepse auf „a litteral ’leap’ between *histoire* and *discours*“ ein.[94] Sprünge zwischen Intra- und Hypodiegese gehören nach dieser Neudefinition nicht zur Metalepse.

Bal (1977: 24) dagegen fasst die Metalepse weiter als Genette, indem sie darunter alle Überschreitungen narrativer Ebenen versteht, die nicht durch die Narration geschehen. Damit bezeichnet sie gerade diejenigen Phänomene als Metalepsen, die Nashs Definition ausschloss.

Herman (1997: 148) schließlich ist es nicht genug, die Metalepse nur unter ihrem funktionalen Aspekt zu untersuchen. Anhand einer Analyse der Rahmungen in Flann O’Briens Roman *At Swim-Two-Birds* entwickelt er sein Verständnis vom formalen Aspekt der Metalepse.[95] Danach entsteht eine Metalepse „when normative expectations about the modal structure of narrative universe – expectations activated by textual cues included in the narrative discourse at issue – are then deliberately subverted and countermanded“ (ebd.: 136). Hierfür sieht er zwei formale Möglichkeiten: Entweder werden lexikalische Formulierungen, die auf einer diegetischen Ebene eingeführt wurden, auf (mindestens) einer anderen diegetischen Ebene übernommen („lexical ambiguation of heterogeneous narrative frames“, vgl. ebd.: 137-143), oder der situationseigene Stil („register“) einer diegetischen Ebene wird auf einer anderen unvermittelt aufgegriffen („mixing of registers“, vgl. ebd.: 143-148). Damit weitet Herman Genettes Begriff der Metalepse um ein Vielfaches aus.

Neben solchen Umdeutungen des Metalepsen-Begriffs wird auch nach 1972 noch auf

---

[94] Vgl. Christopher Nash: World Games. The Tradition of the Anti-Realist Revolt. London, New York 1987. Hier vgl. S. 94 (Hervorhebung im Original). Auch Nash sieht nur den illusionsbrechenden Charakter der Metalepsen: „[They are] events […] that are not confined within the story’s causality but (breaking the Realist canon of ’uniform discourse’) erupt rather into the imagined realm of causality of the hypothetical writer and reader themselves” (ebd.).

[95] Herman nennt dieses Buch „a multiply, even baroque hypodiegetic narrative [whose] intricately stratified subnarratives cross and re-cross one another to create a vast network of metaleptic effects” (ebd.: 136).

althergebrachte Begriffskonzepte zurückgegriffen, um dieselben oder ähnliche Phänomene in der Literatur zu beschreiben. Dabei werden ältere Begrifflichkeiten oft konkretisiert, modifiziert oder umdefiniert.

Fricke etwa plädiert (neben der Übertragung von Dällenbachs Kategorien der ‚mise en abymes' in die verschiedenen Stufen der „Iteration")[96] auch dafür, sämtliche Phänomene, bei denen „das ästhetische Prinzip der funktionalen Regelverletzung sogar die Regeln der *Logik* erfass[t]", mit dem frühromantischen Begriff der „Potenzierung" zu bezeichnen (vgl. Fricke 2000: 101). Er verweist auf Friedrich Schlegels berühmtes *Athenäums*-Fragment 238, wo „Potenzierung" als „Selbstanwendung des *Dargestellten* auf die eigentlich getrennte Ebene der *Darstellung*" beschrieben wird (vgl. ebd.: 101; 107).[97] „Potenzierung" in diesem frühromantischen Sinne ist für Fricke „eine universelle Möglichkeit des menschlichen Denkens" (ebd.: 108): „Wo immer wir auf etwas anderes ‚verweisen' oder ‚Bezug nehmen', kann statt dieses Verweisziels auch das Verweisen selber zum Gegenstand der Aufmerksamkeit werden."

Obwohl Frickes Hinweis auf die Frühromantik für die Traditionsbildung von Potenzierungsstrategien in der Literatur aufschlussreich ist und obwohl der Terminus als solcher im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft" andere Lemmata wie „Selbstreferenz", „Metalepse" oder „paradoxe Iteration" ersetzt, hat er sich in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft bislang nur schwach durchgesetzt. Häufiger begegnet man Begriffen wie „Selbst- bzw. Autoreferenzialität", „Rekursivität", „Selbstbezug des Zeichens", „reflexive Selbstverdopplung" und neuerdings auch „metareference".[98]

Doch all diese Konzepte haben ein großes Manko, das Holdener herausstellt: Sie alle benennen „nur *eine* Seite der damit bezeichneten Phänomene – eben die ‚selbstbezügliche' […]." In der Poetik der Frühromantik haben Potenzierungen aller Art aber neben der „autoreferentiellen" stets eine zweite Funktion, nämlich die „referentielle":[99]

Im *Athenäum* bestimmt Schlegel die romantische Poesie als „zugleich Poesie und Poesie der Poesie":[100] „Halten sich diese beiden Funktionen die Waage, so entsteht das berühmte

---

96 Vgl. Kap. 2.2.1.3. Narrative Metalepse als ‚mise en abyme'?

97 Hervorhebungen im Original.

98 Vgl. die oben genannte Grazer Tagung vom Mai 2008.

99 Vgl. Ephrem Holdener: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den ‚Flegeljahren'. Dissertation der Universität Freiburg (Schweiz). Zürich, Paris 1993. Hier vgl. S. 7.

100 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler u.a. Bd. 2,I: Charakteristiken und Kritiken (1798-1801). Hrsg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967. S. 204. – Vgl. auch das *Athenäums*-Fragment 116: Die romantische Poesie solle „[…] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" (ebd.: 182). – Vgl. hierzu Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

‚romantische Schweben'" (Holdener 1993: 7). Alle Termini, die die Selbstreferenz überbetonen und darüber die Fremdreferenz vergessen (die in Potenzierungsformen immerhin auch noch steckt), sind demnach unangebracht. Sie verkürzen das Phänomen auf unangemessene Weise. Insofern bezeichnen alle diese Begriffe („Selbst- bzw. Autoreferenz", „metareference" usw.) ihr Signifikat nur schlecht.

Neben dem Rückgriff auf ältere Begriffskonzepte werden auch weiterhin neue Namen für dieselben narratologischen Phänomene gefunden. So spricht z.B. Lodge von „short circuit",[101] was McHale (1987: 213) übernahm. – Selbst Genette (2004: 124) benutzt diesen Terminus in seiner neuesten Untersuchung ein einziges Mal, ohne jedoch darauf einzugehen, von wem er ihn übernimmt.

Lodge geht davon aus, dass der Rezipient Literatur immer nur als „a total metaphor" sehe und daher immer ein Graben zwischen Text und Welt bestehe: „[There's a] gap between the text and the world, between art and life which postmodernist writing characteristically tries to short-circuit in order to administer a shock to the reader and thus resist assimilation into conventional categories of the literary" (Lodge 1977: 239f.).

In Übernahme dieser Bestimmung versteht McHale (1987: 213) unter „short circuit" eine Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit: „[a mixture of] the fictional world and the ontological level occupied by the author".

Tatsächlich ist das Resultat der Metalepse eine Art „short circuit of the ontological structure" (ebd.) eines Textes, denn im Unterschied zu Intra- und Hypodiegese erhebt die Extradiegese innerhalb der Erzählfiktion (fast) immer den Anspruch auf ontologisch verbürgte (binnenfiktionale) Realität.

Solche „short circuits" treten in der Postmoderne derart häufig auf, dass McHale von einem „*topos* of the face-to-face interview between the author and his character" (ebd.)[102] sprechen kann. Dennoch handelt es sich dabei nur um jenen Sonderfall der Metalepse zwischen Extra- und Intradiegese, den Genette mit „Metalepse des Autors" bereits eindeutig terminologisch erfasst hat.

McHale unterscheidet dagegen zwischen einfachen Formen („a single 'jump' of level") und solchen mit steigenden Komplexitätsgraden („involving several jumps in the same Strange Loop"; ebd.). Er verwendet dabei den von Hofstadter geprägten Begriff „Strange Loop" für eine Erzähltechnik, die laut Hofstadter eine „Tangled Hierarchy" zwischen den

[101] Vgl. David Lodge: The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. London 1977. Hier vgl. S. 239-245.

[102] Hervorhebung im Original.

Realitätsebenen innerhalb eines Textes oder Bildes erzeugt:[103]

> Dieses Phänomen [d.h. der Strange Loop] tritt immer dann ein, wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder auch nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden. (Hofstadter 1989: 12.)[104]

McHale will das Begriffs-Chaos auflösen, indem er die drei Termini zu Synonymen erklärte: Phänomene, die Genette Metalepsen nennt, seien „in short, Hofstadter's Strange Loops or Tangled Hierarchies" (McHale 1987: 120). Dieser Versuch ist jedoch als gescheitert zu bewerten, da das, was Hofstadter mit seinen beiden Wortprägungen bezeichnet, nicht gleichzusetzen ist mit Genettes Metalepse. Vielmehr bildet Hofstadters Begriffsprägung des „Strange Loop" eine eigene Unterkategorie bzw. Teilmenge der Menge aller möglichen Ausformungen der Metalepse.[105]

Dieser begrifflichen Vielfalt in der Benennung von Metalepsen und ihnen ähnelnden narrativen Strukturen fügt Wolf 1993 in der gut gemeinten Absicht „klärender Vereinfachung" einen weiteren Terminus hinzu, indem er die innerhalb der Diktion von Erzähltheoretikern offenbar konventionalisierte physikalische Metaphorik[106] fortschreibt und statt „short circuit" die deutsche Bezeichnung „narrativer Kurzschluss" einführt. Ein solcher liegt laut Wolf (1993: 357) vor, wenn die „Kontamination getrennter Ebenen innerhalb eines Erzählwerkes […] zu einem lebensweltlich unmöglichen logischen Sprung führt". „Kontamination" meint aber nichts anderes als Genettes „transgression" oder F. Wagners „glissement".

Der Vorteil dieses von Wolf vorgeschlagenen Begriffs gegenüber der Nomenklatur Genettes ist für den Zusammenhang der vorliegenden Studie nicht zu erkennen, obwohl Wolf sich die Mühe macht, in aller Ausführlichkeit „elektrophysikalische Implikationen dieser Metapher" zu erläutern, indem er Begriffe wie „Sicherung", „Widerstände" und „Kurzschluss" phantasievoll auf die „(erzähl-) logische" Ebene überträgt (vgl. ebd.: 358). Die „narrativen Kurzschlüsse" kategorisiert Wolf (ebd.: 359) in drei Gruppen:

„1. punktuelle Kurzschlüsse zwischen extra- und intradiegetischer Ebene", wobei es ihm

---

103 Vgl. Douglas R. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid. New York 1979. Hier zitiert aus der deutschen Übersetzung v. Philipp Wolff-Windegg, Hermann Feuersee: Escher, Gödel, Bach: ein Endloses Geflochtenes Band (1985). Stuttgart [12]1989. Hier vgl. S. 684-719. – Hofstadters Buch ist eine groß angelegte Zusammenschau von Phänomenen der logischen Rekursivität in verschiedenen Diskursen wie Mathematik, Bildender Kunst, Literatur und Musik. Wie wichtig diese frühe Arbeit für die folgende Erforschung der Metalepse ist, zeigen die vielen daraus entnommenen Termini und die Häufigkeit, mit der Hofstadter immer wieder zitiert wird.

104 Hervorhebungen im Original.

105 Vgl. Kat. 3a (Möbiusband-Erzählungen) des im Folgenden zu entwickelnden Schemas. – Vgl. Kap. 2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse.

106 Vgl. „fréquence" (Genette), „déphasage" (Wagner) und „short circuit" (Lodge & McHale).

gleichgültig ist, ob der Ebenenwechsel in auf- oder absteigender Richtung passiert. Wolf differenziert stattdessen zwischen „*Reden* über die Narrationsgrenze hinweg“ (ebd.:) und der Alternative, sie „*handelnd*“ (ebd.: 361) zu überschreiten.[107]

„2. punktuelle Kurzschlüsse zwischen intra- und hypodiegetischer Ebene“.

„3. Komplexionsformen: […] die unendliche ‚möbiusbandähnliche’ Rekurrentsetzung der Ebenenkontamination“.[108]

Im geometrischen Sinne bezeichnet man mit „Möbiusband“ die paradoxe Vorstellung einer Fläche, der aus nur einer Seite besteht. Diese „einseitige Fläche, [oder] nicht orientierbare Fläche“ ist nach dem deutschen Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1868) benannt, der dieses von ihm als ‚Band’ bezeichnete Phänomen als einer der ersten beschreibt.[109]

Der Begriff „Möbiusband-Erzählung“ wird nicht erst durch Wolf (1993) aus der Mathematik in die Literaturwissenschaft überführt: Er taucht schon 22 Jahre früher bei Ricardou (1971: 153-155) auf. Hier wird die Inversionsfigur „anneau de Moebius“ anhand des beispielhaften Romans *La Bataille de Pharsale* von Claude Simon als Erzähltext definiert, der mit seinem letzten Satz die Eröffnungsphrase wieder aufnimmt. Solche Texte suggerieren ein ‚Da Capo’ im Sinne eines Perpetuum mobile, aber in paradoxer Form („l’itinéraire qui mène en un lieu où se conjuguent le répétitif et l’inverse“; ebd.: 154).

Nicht zu verwechseln ist der Begriff der „Möbiusschleife“ mit dem der „Endlosschleife“, bei dem der Text am Ende quasi zufällig und auf derselben diegetischen Ebene wieder seinen Anfang aufnimmt. Diese Form der Spiegelung „à l’infini“ geschieht ohne Überschreitung der Repräsentationsrahmen, etwa in dem Kinderlied „Ein Mops lief in die Küche“ (vgl. Scheffel 1997: 71). Das ‚Möbiusband’ zeichnet also im Gegensatz zur ‚Endlosschleife’ zusätzlich noch eine paradoxe Rahmenbedingung aus, durch welche sein sich stets wiederholendes Einsetzen des Anfangs nach dem Schluss erst eine metaleptische ‚Qualität’ erhält.

Im Anschluss an Ricardou, Hofstadter und McHale versteht Wolf (1993: 368) unter einer Möbiusband-Erzählung die Steigerung einer „einmaligen absurden Grenzverletzung entweder zwischen extra- und intradiegetischer Ebene oder zwischen dieser und einer hypodiegetischen Ebene“ durch eine „Rekurrentsetzung der Kontamination getrennter Ebenen“. Oft sind

---

[107] Beide Hervorhebungen im Original.

[108] Wolf spricht von „Komplexionsformen“, was eine unangemessene Begriffsprägung ist, denn die Komplexion ist ein Verfahren der Mathematik in ihrem Teilbereich, der Kombinationslehre. Gemeint ist hier jedoch das Ausmaß der Ebenenvermischung, das komplex ist. Daher wird in der hier vorliegenden Studie im Folgenden von „Komplexitäts-“ statt von „Komplexionsformen“ der Metalepse gesprochen werden.

[109] Vgl. Norman Biggs: Die Entwicklung der Topologie. In: Möbius und sein Band. Der Aufstieg von Mathematik und Astronomie im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. John Fauvel u.a. Aus dem Englischen v. Gisela Menzel. Basel, Boston u. Berlin 1994. S. 135-152. Hier vgl. S. 139.

Autorfiguren die Protagonisten solcher Erzählungen, und im Verlauf der Handlung ist nicht mehr zu entscheiden, „who is the author of whom“ (McHale 1987: 120), welche Ebene also die Intra- und welche die Extradiegese ist.

Hofstadter nimmt daher den Ausdruck „heterarchy“ aus der Informatik und überträgt ihn auf die Binnenstruktur von Möbiusband-Erzählungen. McHale (ebd.) erklärt diesen Terminologie-Transfer aus der Computer- in die Literaturwissenschaft: „A heterarchy is a multi-level structure in which there is no single 'highest level'.“

Bei der Heterarchie generell und der Möbiusband-Erzählung im Besonderen handelt es sich offensichtlich um eine komplexe Form der Durchbrechung von Erzählebenen, die von Genette (1972) und auch von dem an ihm orientierten F. Wagner (2002) noch nicht bedacht wurde. Sie wird als weitere Kategorie in ein Schema aller möglichen Formen von Narrativen Metalepsen aufzunehmen sein.[110] Diese Kategorie beinhaltet jene Ausformungen der Metalepse, die sich durch die „Rekurrentsetzung“ von auf- und absteigender Metalepse definiert (vgl. Wolf 1993: 368).

Im Unterschied zu Genette widmet Wolf seine Untersuchung aber nicht vorrangig solchen Erzählverfahren, sondern ihren „wirkungsästhetischen Effekten“: dem der „Illusionsbildung“ und dem der „Illusionsstörung“ (vgl. ebd.: 210). Somit ist seine Herangehensweise entgegengesetzt zu der von Genette, welcher ein Phänomen – z.B. das der Metalepse – zunächst strukturell beschreibt und dann erst nach seiner Wirkung fragt. Wolf macht in diesem Sinne statt der Richtung des Ebenenwechsels (auf- oder absteigend) die Frage nach der ‚Literalität' oder ‚Metaphorizität' des Ebenenwechsels zum Gliederungskriterium.

Die von Genette vorgenommene Gewichtung erscheint für den Zweck der vorliegenden Studie insofern sinnvoller, als hier nicht vornehmlich nach illusionsstabilisierender bzw. -brechender Wirkung, sondern nach Präfigurationen der Narrativen Metalepse gefragt wird.[111] Wolf untersucht die von ihm so genannten „narrativen Kurzschlüsse“ nur auf die ihnen angeblich allen innewohnende „illusionszerstörende“ Wirkung (vgl. ebd.: 356). Damit verkürzt er ihre Wirkung jedoch.[112] Für Wolf bedeutet das Durchbrechen „elementarer erzähllogischer Grenzen einen auffälligen Verstoß gegen die Sinnzentriertheit des Textes“, da es „lebensweltlich unmöglich“ sei. In dieser letzten Formulierung offenbar sich jedoch ein

---

110 Vgl. Kap. 2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse.

111 Vgl. Kap. 4., 5. und 6. der vorliegenden Arbeit.

112 Vgl. auch Wolf (2005: 91), wo er der Metalepse einen durchweg illusionsbrechenden Effekt zuspricht und daher zu dem Schluss kommt, sie tauche „so frequently in ‚experimental' texts (such as Sterne's famous novel) that lay bare their fictionality, but also in comedies, ever since Greek Antiquity“ auf. In dieser Aufzählung fehlt wiederum die dritte Textsorte, in der Metalepsen auffallend häufig vorkommen, nämlich die phantastische Literatur, in der sie nicht so sehr illusionsstörende Funktionen erfüllen, sondern vielmehr die kindliche Identifikation ermöglichen oder den fortgeschritteneren Leser zu philosophischen Fragen anregen sollen. (Vgl. Kap. 4. und 5. der hier vorliegenden Arbeit.)

Problem: „Lebensweltlich unmöglich“ ist eben nicht gleichbedeutend mit „illusionsstörend“ und verursacht auch nicht unbedingt ein „Sinndefizit“. In sämtlichen Genres der wunderbar-phantastischen Literatur kann eine „lebensweltliche [U]nmöglich[keit]“ als problemlos akzeptiertes Inhaltselement der ‚histoire’-Ebene auftreten, eben weil die Konventionen der phantastischen Literatur von einer Simulation lebensweltlicher Wahrscheinlichkeit absehen.
Wolf übersieht das wunderbar-phantastische Potential von „narrativen Kurzschlüssen“.[113] Dies zeigt sich z.B. in seinem Unverständnis dafür, dass die prototypische Erzählung *Build Up Logically* (1950) von Howard Schoenbaum in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* erschienen ist, „und dies, obwohl Science-Fiction-Elemente hier kaum eine Rolle spielen“ (Wolf 1993: 368). Dem ist zwar zuzustimmen, doch darf der erste Teil dieses Zeitschriftentitels nicht einfach außer Acht gelassen werden: Fantasy-Elemente (im englischen Sinne des Wortes) kommen in dieser völlig logikwidrig aufgebauten Erzählung *Build Up Logically* durchaus sehr häufig vor.[114]
Ebenso können „narrative Kurzschlüsse“ in anfangs noch realistischen Erzähltexten die Wirkung erzielen, dass der Leser – nach einer kurzen Irritation – seine Erwartungen an den Text entsprechend an die Wunderbarkeit der erzählten Welt anpasst. Dies muss keinen Illusionsbruch bedeuten. Wenn die Konventionen wunderbar-phantastischer Literatur einmal anerkannt sind, kann ästhetische Illusion auch innerhalb dieses von der lebensweltlichen Erfahrung abweichenden Rahmens entstehen.

Wie Wolf und McHale, so sieht auch Waugh (1993) alle logikwidrigen ‚Ebenenwechsel’ als Illusionsbrüche an, ohne dabei zu berücksichtigen, dass die phantastischen Texte von der Leser-Wahrnehmung her einen solchen ‚Bruch’ gar nicht mehr in sich tragen− also auch gar nicht mehr illusionsstörend wirken. Während Wolf, McHale und andere die metaleptischen Strukturen als Übertritte von einem „ontological level“ zu einem anderen sehen, spricht Waugh (1993: 30) von „frame-breaking“, d.h. von Rahmen-Überschreitungen bei ineinander geschachtelten Erzählungen oder anderen Darstellungen möglicher Welten. Sie unterscheidet – wie Wolf – „minor frame-breaks“, die meist nur punktuell innerhalb von realistischen Romanen vorkommen, von „major frame-breaks“, die sich in Texten der postmodernen „Metafiction“ finden und auf den Status des Textes „as an artefact“ (ebd.: 2) hinweisen sollen. In Waughs Untersuchung werden jedoch nur realistische und metafiktionale Romane

[113] Schon McHale (1987: 114), an dem sich Wolf erklärtermaßen orientiert, proklamiert die illusionsstörende Wirkung als den gemeinsamen Effekt aller „short circuits“: „The consequence of all these disquieting puzzles and paradoxes is to foreground the ontological dimensions of the Chinese box of fiction.“

[114] Für die im englischen Sprachraum übliche Verwendung des Begriffs „Fantasy“ vgl. Kap. 3.1.2.1. Abgrenzung der Phantastik von verwandten Textgattungen.

berücksichtigt, so dass auch sie nicht auf die möglichen Wirkungsweisen von „frame-breaking“-Phänomenen (also u.a. auch von Metalepsen) in der so genannten Fantasy-Literatur eingehen kann. Insofern kann ihre dezidierte, aber nur auf illusionsbrechende Verfahren spezialisierte Kategorisierung von „frame-breaks“ für die vorliegende Studie der Narrativen Metalepse in der phantastischen Erzählliteratur nicht übernommen werden.

Wolfs von der Wirkung her vorgenommene Kategorisierung und die Einführung der elektrophysikalischen Metapher des „narrativen Kurzschlusses“ müssen zwar aus demselben Grund zurückgewiesen werden; doch sind sie für das Instrumentarium der Erzähltextanalyse insofern wichtig, als sie den Hinweis auf die Möbiusband-Erzählung als eine Sonderform (und somit als eine Unterkategorie im Schema) der Metalepse enthalten. Darüber hinaus bringen sie jedoch für den Zweck der hier vorliegenden Studie keine weitere Verfeinerung der Begrifflichkeit.
Genettes Metalepsen-Begriff von 1972 ist präzise, differenziert und – da er sich inzwischen durchgesetzt hat und selbst von Wolf (2005) mittlerweile anstelle seiner eigenen Bezeichnung „Kurzschluss“ verwendet wird – der elektrophysikalischen Metapher vorzuziehen.

Die hier referierten terminologischen Umdeutungen des ursprünglichen Metalepsen-Begriffs (vgl. Genette 1972) sowie die Mehrheit der Wortneuschöpfungen haben sich demnach – zumindest vor dem Horizont der vorliegenden Studie – als überflüssig erwiesen.

2.3. Erweiterung und Präzisierung des begrifflichen Instrumentariums

Ein kleiner Überblick über die aktuelle Forschungsliteratur zur „Narrativen Metalepse“ zeigt, wie sehr sich Genettes Terminus inzwischen in der internationalen Forschung etabliert hat. Neben den theoretischen Aufsätzen von F. Wagner (der 2002 die erste Kategorisierung der Metalepse vornimmt) und Wolf (der 2005 die theoretische Basis des Begriffsexports aus der Narratologie in andere Kunstwissenschaften ausarbeitet) fällt die historische sowie thematische und regionale Diversität der neuerdings auf Metalepsen hin untersuchten Texte auf:
Studien über Metalepsen behandeln Werke wie das spät-angelsächsische Heldengedicht *Beowulf* (8. Jahrhundert n. Chr.) und Geoffrey Chaucers *Merchant’s Tale* (eine Geschichte

aus den mittelenglischen *Canterburry Tales*, 14. Jahrhundert),[115] Cervantes' Roman *Don Quixote* (Spanien, 1606/16),[116] französische Romane des frühen 18. Jahrhunderts (vgl. Bokobza Kahan 2004), avantgardistische Experimentalromane von Autoren wie Miguel de Unamuno (1914),[117] Samuel Beckett, Christine Brooke-Rose und Italo Calvino,[118] die Erzählungen der zeitgenössischen Autoren Ian Banks aus Schottland[119] und Hugo Chaparro Valderrama aus Kolumbien[120] und schließlich sogar brasilianische Feuilleton-Romane.[121]

Aus diesem Rahmen fällt Baetens 2001 erschienener kurzer Aufsatz über drei Metalepsen in Chris Markers experimentellem Science-Fiction-Kurzfilm *La Jetée* (Frankreich 1962).[122] Baetens sieht im Hauptthema dieses experimentellen Films, der Zeitreise, eine typische Metalepse: „[…] la métalepse est également un cas qui engendre la communication entre deux univers diégétiques, celui du présent et celui du passé" (Baetens 2001a: 175).

Damit münzt Baetens Genettes Begriff aber – ob bewusst oder unbewusst – um. Zwar werden im Motiv des „voyage dans le temps" unterschiedliche Zeitebenen logikwidrig vermischt. Diese Ebenen sind jedoch nicht hierarchisch angeordnet. Zeitreisen können zu Paradoxien des Zeitkontinuums führen – etwa wenn der Zeitreisende durch sein Auftauchen in der Vergangenheit die Linie seiner Vorfahren stört und sich so quasi selbst die Möglichkeit seiner Geburt entzieht, womit auch seine Zeitreise unmöglich würde. Wenn er aber die Reise nie antreten konnte, so wäre ja auch seine Ahnenreihe nie unterbrochen worden, er hätte doch geboren werden und die Reise antreten können…[123]

Solche Situationen sind eindeutig paradox. Da hier aber die Abfolge von Zeitabschnitten, nicht die hierarchische Anordnung von Darstellungsebenen, vermischt wird, handelt es sich

---

115 Vgl. Manish Sharma: Metalepsis and Monstrosity: The Boundaries of Narrative Structure in "Beowulf". In: Studies in Philology 102(2005), Nr. 3. S. 247-279.

116 Vgl. Shannon Marie Polchow: Continuity and Change in Cervantes's Narrative Discourse. Dissertation der Universität von Californien, Riverside 2006. Die Zusammenfassung dieser Doktorarbeit findet sich in: Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences. 2007 Jan; 67(7). S. 2602.

117 Vgl. Jorge Luis Lagos Caamaño: La metalepsis y la actividad cooperative del lector empírico. Valdivia 2003. – Lagos analysiert neben dem Klassiker *Don Quixote* und Unamunos Roman *Niebla* (1914) auch *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) von Italo Calvino.

118 Vgl. Debra Malina: Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject. Columbus, Ohio 2002.

119 Vgl. Marie Odile Pittin-Hedon: Versions of the Truth Disseminated: L'Irrationnel chez Iain Banks. In: Etudes Ecossaises 9(2003/04). S. 307-322.

120 Vgl. María Elvira Villamil: Metalepsis e intertextualidad en 'Al empiezo de la madruga' de Hugo Chaparro Valderrama. In: Cuento en Red: Revista electrónica de teoría de la ficción breve 13(2006): Estudios Sobre la Ficción Breve. (URL: vgl. Literaturverzeichnis im Anhang.)

121 Vgl. Ilana Heineberg: L'excès dans le roman-feuilleton brésilien: Digressions, métalepses et redondances. In: Débordements. Études sur l'excès. Hrsg. v. Jacqueline Penjon. Paris 2006. S. 105-120.

122 Vgl. Jan Baetens: Trois métalepses. In: Time, Narrative & The Fixed Image. Temps, narration & image fixe. Hrsg. v. Mireille Ribière u. dems. Amsterdam, Atlanta 2001 (= Faux titre. Etudes de langue et littérature françaises 208). S. 171-178. (Zitiert als „Baetens 2001a".)

123 Vgl. für einen solchen Fall vgl. z.B. den ersten Film der Science-Fiction-Trilogie *Back to the Future* (USA 1984; Deutsch: *Zurück in die Zukunft*).

bei diesen logikwidrigen Sprüngen nicht um eine Form der Metalepse im Sinne Genettes.

Während Baetens Genettes Begriff durch die Anwendung auf Zeitreisen umdefiniert, fasst Häsner in seiner Doktorarbeit „Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen“ Genettes Begriff bewusst enger.[124] Er benutzt ihn ausschließlich für solche „Erzählweisen […], die ein Verhältnis der Simultaneität zwischen erzählendem discours und erzählter histoire behaupten und die man deshalb als pseudo-performativ charakterisieren kann“ (vgl. ebd.). Damit grenzt er die Metalepse auf die von Genette (1972: 246) „pseudodiegetisches Erzählen“ genannte Untergruppe ein.

Neben solchen Einschränkungen (vgl. Häsner 2005) oder Umdefinitionen (vgl. Baetens 2001a) übernehmen viele Forscher in den letzten fünf bis zehn Jahren jedoch in groben Zügen die von Genette exemplifizierte Bedeutung des Begriffs. Das gilt auch für die Mehrzahl der Referenten des Pariser Kolloquiums „La métalepse aujourd’hui“ (29./30. November 2002). Ziel dieser Veranstaltung ist es, die Metalepse nicht nur als literarisches, sondern als Phänomen künstlerischen Ausdrucks generell interdisziplinär zu erforschen. Genettes frühere Texte zur „Metalepse“ bilden dabei stets den Ausgangspunkt der Untersuchungen.

2.3.1. Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ oder der ‚histoire’

Nach F. Wagner (2002) erstellen Fludernik und Ryan zwei weitere Kataloge möglicher Spielarten der Metalepse. Ryan bemerkt, dass sich Metalepsen in zwei unterschiedliche Grundformen einteilen lassen: die „métalepse rhétorique“ oder „discursive“ und die „métalepse ontologique“.[125] Der Begriff der „métalepse rhétorique“ scheint etwas unpassend zu sein, da er ein fiktionsinternes Phänomen beschreiben soll, nämlich das Sprechen des extradiegetischen Erzählers über die Grenze zur Intradiegese hinweg. Daher sollte ein Terminus gewählt werden, der deutlich macht, dass es sich nicht um den *rhetorischen Tropus* metalepsis handelt, und insofern der anderen von Ryan vorgeschlagenen Variante der Vorzug gegeben werden: der „métalepse discursive“. Cohn (2005: 121) führt dieselbe Unterscheidung ein, sprach jedoch in ihrem Beitrag von „métalepse au niveau du discours“ und „métalepse au niveau de l’histoire“.

Die „métalepse rhétorique“ ist für Ryan (2005: 207) die harmlosere der beiden Formen, bei der „une petite fenêtre sur un autre monde“ kurzzeitig geöffnet, die Trennung zwischen beiden Welten aber nicht aufgehoben werde. „Ontologische Metalepsen“ seien dagegen so

[124] Online-Publikation der Freien Universität Berlin (URL: siehe Literaturverzeichnis im Anhang). Vgl. die Zusammenfassung der Arbeit, S. 1: „Der von Genette in die narratologische Systematik eingeführte Begriff der Metalepse wird hier enger gefaßt als bei Genette selbst […].“

[125] Marie-Laure Ryan: Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. In: Métalepses 2005. S. 201-223.

stark, dass sie die „frontière entre l'imagination et le réel" radikal in Frage stellten (vgl. ebd.). Hier wechselt eine Figur oder ein Gegenstand physisch von einer diegetischen Ebene auf die andere.

Diese Unterscheidung, ob eine Metalepse lediglich durch die Rede des Erzählers oder durch eine Handlung vollzogen wird, findet sich im Prinzip schon bei Wolf (1993: 359-361). Da aber auch der Sprechakt eine Handlung ist, scheint es Fludernik sinnvoller, zu fragen, ob durch die Metalepse etwas tatsächlich materialisiert („litteral") auf einer anderen als der angestammten diegetischen Ebene auftaucht, oder ob die Transgression nur auf der Ebene der ‚narration' stattfindet („metaphorical").[126] – Diese Trennung zwischen „litteral" und „metaphorical metalepsis", „between an actual crossing of *ontological* boundaries and a merely imaginative transcendence of narrative levels" (Fludernik 2003b: 396),[127] wird für die vorliegende Arbeit übernommen.

In ihren späteren Arbeiten greift Fludernik Ryans Trennung von „diskursiven" und „ontologischen" Metalepsen auf: Bei „diskursiven" Metalepsen wird der Sprung über die Darstellungsgrenze nur „imaginiert", ohne dass dieser sich „im Plot niederschlägt". „Ontologische" Metalepsen (auch genannt: „métalepse au niveau de l'histoire") müssen sich dagegen in der Textwelt in irgendeiner Form „physisch" manifestieren.[128] – Auch diese Trennung in Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' und solche auf der Ebene des ‚discours' wird für die hier vorliegende Studie übernommen.

2.3.2. Gibt es „horizontale" Metalepsen?

Um ein möglichst vollständiges Schema aller denkbaren Formen der Metalepse zu entwickeln,[129] sei schließlich auf die Arbeit von Frank Wagner aus dem Jahr 2002 zurückgegriffen. Nach der von Gérard Genette (1972) vorgelegten Benennung einer Reihe von literarischen Motiven und Verfahrensweisen als „métalepse narrative" wagt F. Wagner (2002: 244) als erster die Kategorisierung dieses Phänomens in allen seinen möglichen Spielarten in der Erzähllliteratur:

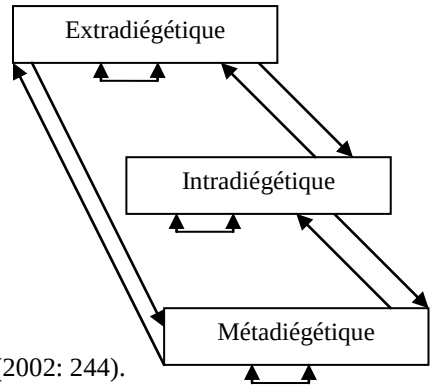
---

126 Vgl. Monika Fludernik: Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: Style 37(2003b). S. 382-400. Hier vgl. S. 384. – Schon Nash (1987: 94) bezeichnet Metalepsen als „a litteral 'leap' between *histoire* and *discours*". Vgl. Kap. 2.2.2. Alternative Begrifflichkeiten zu Genettes „Metalepse" in der gegenwärtigen Forschungsdebatte.

127 Hervorhebung im Original.

128 Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2. durchges. Aufl. Darmstadt 2008. Hier vgl. S. 175.

129 Eine endgültige Fassung wird der Übersicht halber als herausnehmbare Folie im Anhang dieser Dissertation mitgeliefert. Sie kann während der Lektüre des 3. Kapitels, das die Analyse konkreter Textbeispiele beinhaltet, neben den Text gelegt werden.



Abgedruckt bei Wagner (2002: 244).

Da F. Wagner nicht Genettes Vorstellung teilt, dass die Intradiegese auf der Extradiegese aufbaue, sind bei ihm absteigende Metalepsen das, was Genette „métalepses ascendantes“ genannt hatte, und umgekehrt. Hierin folgt Wagner dem in der angelsächsischen Literaturwissenschaft inzwischen akzeptierten Modell, nach dem die Extradiegese über der Intradiegese visualisiert wird (vgl. Bal, Rimmon-Kenan, McHale, Wolf, Herman u.a.).
Wagner teilt die Metalepsen in drei Großgruppen ein:

1. „L’ingérence d’éléments du premier niveau au sein de la diégèse“ (ebd.: 244.), „[du] deuxième niveau […] à un niveau métadiégique“ (ebd.: 245). – „[L]es instances […] extradiégétique sont également susceptibles de se manifester à un niveau métadiégétique“ (ebd.: 246).
2. „[Un] personnage […] intradiégétique [entre] à l’univers extradiégétique“ (ebd.: 247), „fuit l’origine métadiégétique pour se réfugier à un niveau intradiégétique, celui auquel appartiennent leurs créateurs“ (ebd.: 246). – Auch hier wäre das Auftauchen einer metaleptischen Figur in der Extradiegese prinzipiell denkbar, auch wenn Wagner hierfür keine Beispiele nannte.
3. Paradoxe Verschiebungen zwischen diegetischen Ebenen derselben Stufe, z.B. die werkinterne „*auto-intertextualité*“ (ebd.: 247): „[L]e narrateur extradiégétique commence […] par poser les diverses diégèses constitutives de son récit comme hétérogènes, avant de transgresser ce postulat.“

F. Wagners Schema muss nach den Erkenntnissen der oben referierten jüngsten Forschungen zur Metalepse überprüft und erweitert werden, um möglichst alle denkbaren Formen der Narrativen Metalepse erfassen zu können. Dabei sind nicht alle von Wagner beschriebenen Kategorien fraglos zu übernehmen.
Mit der Einführung seiner dritten Kategorie der Metalepse will F. Wagner über Genette (1972) hinausgehen und dessen Schema verfeinern und vervollständigen (vgl. Wagner 2002: 247). Wagner versteht darunter z.B. den Wechsel einer intradiegetischen Romanfigur in die

Diegese eines anderen im Text erwähnten oder beschriebenen Romans. Solche Phänomene, wie sie Wagners Kategorie 3 beschreibt, werden inzwischen unter dem Begriff der „horizontalen Metalepse“ diskutiert (vgl. Lang 2006). Einer solchen Ausweitung des Terminus „Metalepse“ folgt z.B. auch Meyer-Minnemann: Er zählt neben der „transgression verticale“ auch „transgressions de deux ordres spatio-temporels (voir ontologiques) différents“ zu den Metalepsen („transgressions horizontales, d'un ordre donné à un autre ordre également donné qui se situent sur un même plan narratif“).[130]

Diese zusätzliche Kategorie ist jedoch nicht unumstritten. Genette hat das Phänomen der „Narrativen Metalepse“ durch das logikwidrige Überschreiten der „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte“ (Genette 1972: 244f.) genau definiert. Dies schließt den Wechsel zwischen zwei ‚gleich hohen', ‚heterogenen' Erzählebenen (ohne den logikwidrigen Sprung von einer Darstellungsebene in die Ebene des Dargestellten) aus. Der Wechsel zwischen zwei „heterogenen“, parallel erzählten Welten, von denen eine durchaus realistisch gestaltet und die andere offenkundig wunderbare Züge tragen kann, stellt keinen Bruch zwischen Erzählwelt und erzählter Welt dar. Es handelt sich vielmehr um ein rein auf der Ebene der ‚histoire' angesiedeltes Verfahren.

Wenn innerhalb eines literarischen Textes Figuren aus einem anderen Text auftauchen (ohne dass deutlich gemacht würde, dass die Diegese dieses Textes im Rahmentext als Repräsentation eingeschachtelt ist), wenn Figuren in die Diegese eines anderen Textes hinüberwechseln (wiederum ohne deutlich zu machen, dass sie dafür aus einem Buch in die Intradiegese hochgestiegen und von dort aus in das andere Buch hineingestiegen sind) oder wenn in einem neuen literarischen Text mehrere Figuren aus älteren Texten aufeinandertreffen, als lebten sie in einer einzigen Welt (d.h. wenn im literarischen Text nicht explizit markiert wird, dass hier das Personal aus unterschiedlichen Büchern in einer diese Bücher enthaltenden Welt ‚lebendig' wird), so liegen zwar eindeutig intertextuelle Bezüge oder Zitate vor. Dies ist jedoch ein eigenständiges Phänomen, das im Rahmen der Intertextualität gesondert zu untersuchen wäre.

Das hier problematisierte Phänomen der „horizontalen“ Metalepse stellt den Forscher offenbar vor eine Bekenntnisfrage: Will man Genettes Satz von der Überschreitung jener Grenze zwischen der Welt „où l'on raconte“ und „celui que l'on raconte“ als ausschlaggebendes Kriterium zur Definition der Metalepse ansehen, so gehört Wagners

[130] Vgl. Klaus Meyer-Minnemann: Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » : la métalepse littéraire. In: Métalepses 2005. S. 133-150. Hier vgl. S. 140.

Kategorie 3 nicht mehr dazu. Sieht man jedoch einzig die Tatsache, dass narrative Ebenen entgegen den Konventionen des realistischen Erzählens durchbrochen werden, als ausschlaggebendes Kriterium an, so gehört Wagners Kategorie 3 durchaus noch in den Bereich der Metalepse. Dann handelt es sich bei der Metalepse jedoch nicht mehr um ein „paradoxes" Erzählphänomen im formallogischen,[131] sondern nur noch im umgangssprachlichen Sinne.

Geht man jedoch von Genettes engem Verständnis aus, so gehören intertextuelle Anspielungen und Ebenenwechsel zwischen hierarchisch gleich hohen, parallel erzählten Ebenen nicht zur Metalepse. In dem Fall gibt es nur auf- und absteigende Metalepsen.

Um Genettes Ausgangsdefinition der Metalepse als logikwidriges Erzählphänomen nicht auszuweiten und sie nicht ihres entscheidenden Differenzkriteriums zu berauben, wird Wagners dritte Kategorie für die vorliegende Studie ausgeschlossen.

2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse

Ein Sonderfall der Metalepse, der sich durch seine – mimetisch betrachtet – völlige Absurdität der bisherigen Kategorisierung Genettes und Wagners entzieht, ist die bereits erwähnte „**Möbiusband-Erzählung**".[132] Hier entpuppt sich die Intradiegese als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese und umgekehrt.

Offenbar gibt es Formen der Metalepse, die nicht nur die „heilige Grenze" (vgl. Genette 1972: 245) zwischen erzählter und Erzähl-Welt durchbrechen, sondern die hierdurch auch die hierarchische Anordnung der diegetischen Ebenen völlig durcheinander bringen.

Es kommt jedoch auch zu noch komplexeren Formen der Metalepse, wenn nicht einfach Intra- und Extradiegese gleichgesetzt werden, sondern eine einzige diegetische Ebene sowohl die Ebene der Darstellung als auch die des Dargestellten ist. Es gibt Beispiele für solch komplexe Metalepsen, in denen eine literarische Figur ein Buch über eine Person ihrer eigenen Ebene schreibt und diesem Menschen dann die geschriebene Geschichte tatsächlich zustößt.[133] Solche Komplexitätsformen der Metalepse sollen mit dem von Hofstadter aus der Informatik übernommenen Terminus **„Unlogische Heterarchie"** bezeichnet werden, da sie „a multi-level structure in which there is no single 'highest level'" bedingen (vgl. McHale 1987: 120).[134]

---

131 Vgl. Kap. 2.2.1.1. Die narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen? Sowie Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).

132 Vgl. Wolf (1993: 368): die „Rekurrentsetzung der Kontamination getrennter Ebenen".

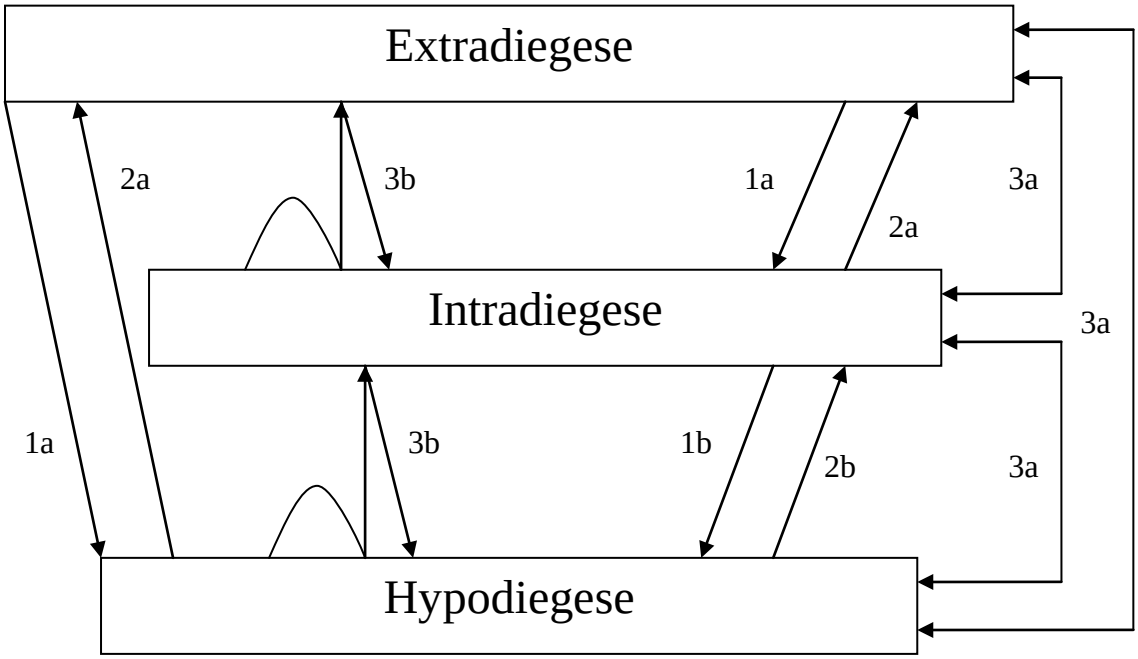
133 Für Beispiele vgl. Kap. 3.4.2. Unlogische Heterarchien (Kategorie 3b).

134 Vgl. Kap. 2.2.2. Alternative Begrifflichkeiten zu Genettes „Metalepse" in der gegenwärtigen Forschungsdebatte.

Diese beiden komplizierten Sonderformen der Metalepse sollen als Unterkategorien 3a (Möbiusband-Erzählung) und 3b (Unlogische Heterarchie) Wagners alte Kategorie 3 der intertextuellen Metalepse ersetzen und so das Schema der möglichen Formen von Metalepsen vervollständigen. Gemeinsam bilden sie die neue Kategorie 3: **Komplexitätsformen der Metalepse**.

2.3.4. Abschließende Explikation des Begriffs „Narrative Metalepse“ (inkl. eines Schemas aller möglichen Kategorien der Metalepse)

Nach diesen Ausführungen und Abwägungen – und mit der Ersetzung von Meta- durch Hypodiegese – wird Wagners Schema in folgender Weise modifiziert:



1. „Absteigende Metalepsen“ bezeichnen das Herabgleiten von einem narrativen Niveau auf ein tieferes
   a) von der Extradiegese auf die Intra- oder Hypodiegese
   b) von der Intradiegese auf die Hypodiegese.
2. „Aufsteigende Metalepsen“ bezeichnen das Hinaufwechseln von einem narrativen Niveau auf ein höheres
   a) von der Intra- oder Hypodiegese auf die Extradiegese
   b) von der Hypodiegese auf die Intradiegese.
3. Komplexitätsformen der Metalepse bilden die
   a) Möbiusband-Erzählung (Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen) und die

b) Unlogische Heterarchie (eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene übt durch einen Darstellungsprozess [z.B. durch das Schreiben eines Romans] Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus).

Neben der Einteilung einer Metalepse in diese Kategorien muss jeweils im konkreten Fall festgestellt werden, ob die betreffende Metalepse „litteral“ (vgl. Fludernik 2003b: 384) realisiert wurde, oder ob sie nur auf der sprachlichen Ebene, d.h. ‚metaphorical’ (vgl. ebd.) bleibt. Das obige Schema kann beide Arten umfassen. Die Grundeinteilung wurde darin nicht nach ‚litteral’ / ‚metaphorical’, sondern nach der Bewegungsrichtung ‚aufsteigend’ / ‚absteigend’ vorgenommen. Der Sinn dieser Entscheidung wird sich zeigen, wenn es darum geht, nach den Präfigurationen der Narrativen Metalepsen in der zeitgenössischen Erzählphantastik zu fragen.[135]

Nach Genettes Ausgangsdefinition von 1972 bezeichnet man es als Narrative Metalepse, wenn ein „signifié narratif“ – sei es „le narrateur“, „le narrataire“, „un personnage“ (Genette 1972: 244), ein Gegenstand oder auch bestimmtes Figurenwissen (vgl. ders. 2004: 16) –, der ursprünglich auf einer bestimmten diegetischen Ebene des Textes angesiedelt war, auf einer anderen auftaucht. Eine solche Verletzung des „seuil de la représentation“ ist „paradox“ im Sinne der Logik, insofern sie einen unauflöslichen Widerspruch produziert, und „paradox“ im umgangssprachlichen Wortsinne, insofern sie nicht der analog zur Alltagserfahrung gebildeten Erwartung der Leser an einen realistischen Erzähltext entspricht.

Die Metalepse ist durch Genettes Kriterium, die Überschreitung der „frontière mouvante mais sacrée“ müsse die zwischen der diegetischen Welt „où l’on raconte“ und jener „que l’on raconte“ (Genette 1972: 245) sein, ein eng definiertes Phänomen: In jedem Fall muss die überschrittene Grenze fiktionsintern sein. Jegliche Rückkopplungs-Phänomene zwischen außertextueller Wirklichkeit und Fiktion bedürfen einer gesonderten Untersuchung.

Diese enge Auslegung des Genette’schen Metalepsen-Begriffs ist nötig, da der Terminus sonst ausgeweitet werden müsste auf jedes Vorkommen von Elementen aus der empirischen Wirklichkeit in fiktionalen Texten. Jede Namensnennung einer außerliterarisch existierenden Stadt oder Person wäre dann schon eine Metalepse, wie Genette (2004: 131) selbst neuerdings propagiert. Eine solche Ausweitung des Begriffes ist zwar durchaus denkbar, jedoch heuristisch nicht sinnvoll, da für solche Verfahren „der scheinbaren Vermischung von [fiktiver] R[ealität] und [außerliterarischer] W[irklichkeit]“ von Uwe Durst (2001: 157)

[135] Vgl. Kap. 4, 5 und 6 der vorliegenden Studie.

bereits die Bezeichnung „Austausch von Spolien“ gefunden wurde.[136]

Die Explikation des Terminus „Narrative Metalepse“ muss auf zwei Kriterien beruhen:

1. Es müssen mindestens zwei textinterne diegetische Ebenen vermischt werden, und zwar
2. auf logikwidrige Art (d.h. bei den beiden betroffenen Ebenen muss es sich um zwei hierarchisch angeordnete Ebenen handeln, die normalerweise typentheoretisch streng von einander getrennt sind).

Sprünge und Brüche zwischen zwei textinternen Parallelwelten zählen ebenso wenig zur Metalepse nach Genette (1972) wie Interferenzen zwischen einer Textwelt und der textexternen Wirklichkeit.

[136] Durst klassifiziert (in Anlehnung an Roman Jakobson) solche Spolien als „realistisches Verfahren F“, das „die Fiktion außerliterarischer Nachprüfbarkeit erzeugen“ soll (vgl. Durst 2001: 156). – Martinez und Scheffel (2003: 125f.) sprechen statt von Spolien von „punktuelle[r] Referenz auf die reale Welt“.

Exkurs: Die Grundstruktur der Metalepse in anderen Kunstformen

Heutzutage ergibt ein kurzer Blick in einschlägige Bibliographien, dass der Begriff der Metalepse inzwischen aus der Narratologie in andere Bereiche der Kunstwissenschaften übertragen worden ist. So umstritten die genaue Definition des Begriffs schon innerhalb der Erzählforschung ist, so uneins ist man sich erst recht in den „transmedial studies" darüber, was man unter „Metalepse" (auf Deutsch), „métalepse" (auf Französisch) oder „metalepsis" (auf Englisch) verstehen will.
Genette (1972) prägt – unter Rückgriff auf Fontanier – den Begriff Metalepse allein zur Beschreibung von paradoxen Überschreitungen von diegetischen Grenzen innerhalb von Erzähltexten. Um die Trennschärfe dieses Terminus zu erhalten, soll er im vorliegenden Exkurs auch nicht unkritisch auf alle möglichen Überschreitungen irgendeiner Grenze in jedem denkbaren Medium übertragen werden.

Genettes eigene begriffliche Ausweitung, mit der er in seinem Essay *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004) „Metalepsen" in allen möglichen Kunstarten und Alltagssituationen skizziert, ist daher vorsichtig einzuschränken. Unbestritten deckt seine Untersuchung jedoch auf, was sich schon seit Dällenbachs Studie der ‚mise en abyme' in den unterschiedlichen Medien (1977) andeutete: Die Grundstruktur der Narrativen Metalepse – das logikwidrige Vermischen ineinander geschachtelter Darstellungsebenen – lässt sich (unter den Bedingungen des jeweiligen Mediums) außer in der Literatur auch in der Malerei, im Theater, Kino, Fernsehen und in diversen anderen darstellenden Kunst- und Handlungsformen beobachten.
Wolf untersucht 2005 systematisch, unter welchen Umständen ein Terminologie-Transfer aus der Narratologie in andere Kunstwissenschaften sinnvoll ist. Der Vorteil einer intermedialen Nomenklatur besteht offenkundig darin, „a comparison with phenomena outside verbal narratives" zu ermöglichen (vgl. Wolf 2005: 85) und so „*similarities* and contact zones between different media and genres" aufzeigbar zu machen (vgl. ebd.: 101).[137] Weiter verspricht sich Wolf (ebd.) von der Anwendung des Metalepsen-Begriffs auf Filme, Bilder,

[137] Hervorhebung im Original.

Theaterstücke, Gedichte und Comics „that one becomes aware of a number of common functions which this device can fulfil in different genres and media“ (ebd.).[138]
In seinem neuesten Beitrag zur Metalepse aktualisiert Wolf seine Definition des „transmedial and transgeneric phenomenon“ in den verschiedenen darstellenden Kunstformen als „a non-accidental and paradoxical transgression of the borderline between (onto)logical levels of (sub)worlds“.[139]

Das metaleptische Grundprinzip kann prinzipiell in allen Medien realisiert werden, die zur hierarchischen Einschachtelung unterschiedlicher Darstellungsebenen und deren logikwidrigen Transgressionen fähig sind, oder, wie Genette es formuliert: „partout en somme où la représentation du monde […] se met elle-même en scène, en jeu, et parfois en péril.“[140]
Es gibt bereits eine ganze Reihe prominenter oder weniger beachteter Studien, die den narratologischen Terminus der Metalepse in andere Kunstformen exportieren, etwa zur Beschreibung analoger Phänomene in Theater[141] und Film,[142] in graphischen Künsten,[143] sogar im Comic[144] und in Gedichten (vgl. Wolf 2005: 100).
Auch in der Vokalmusik kann man die metaleptische Grundstruktur finden. In Maurice Ravels Märchenoper *L'enfant et les sortilèges* (Fantasie lyrique, Uraufführung 1925) erlebt ein Kind, wie alle Dinge in seiner Umgebung lebendig werden. Dabei kommt auch eine Märchenprinzessin aus einem Buch hervor. Dieses Beispiel zeigt, dass die im Libretto erzählte Geschichte problemlos ‚litterale' Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' enthalten

---

138 Vgl. auch ebd.: 104: „The use of a common term not only highlights functional and structural similarities; it can also draw attention to *historical developments* and to the profile of individual epochs or cultural currents." Hervorhebung im Original.

139 Vgl. Werner Wolf: Foreword. In: Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies. Hrsg. v. dems. Amsterdam, New York 2009 (= Studies in Intermediality 4). Erscheint voraussichtlich 2009. Hier ca. S. 49.

140 Vgl. den Klappentext von Genette (2004).

141 Vgl. Ulrike Landfester: „... die Zeit selbst ist thöricht geworden..." Ludwig Tiecks Komödie ‚Der gestiefelte Kater' (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hrsg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997. S. 101-133. (Hier prägt Landfester den Begriff „dramatische Metalepsen".) / Fludernik (2003). / Genette (2004: 49-59).

142 Vgl. Genette (2004). / Jean-Marie Schaeffer: Métalepse et immersion fictionnelle. In: Métalepses 2005. S. 323-334.

143 Vgl. Jan Baetens: Les dessous d'une planche: Champ censuré et métalepse optique dans un dessin de Joost Swarte. In: Semiotica 68(1988). S. 321-329. / ders.: *Going to Heaven*: A Missing Link in the History of Photonarrative? In: Journal of Narrative Theory 31(2001). S. 87-105. (Hier prägt Baetens [2001b] den Terminus „visual metalepsis".) / Michael Schuldiner: Writer's Block and the Metaleptic Event in Art Spiegelman's Graphic Novel Maus. In: Studies in American Jewish Literature 21(2002). S. 108-115.

144 Vgl. Wolf (2005: 95-97). / Monika Schmitz-Emans: Ein regenbogenfarbener Ara und die Weltliteratur: Tezuka Osamus autoreflexive Mangas. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2005/06. Heidelberg 2007. S. 93-111. (Schmitz-Emans analysiert eine Szene aus dem japanischen Manga Tezukas, spricht jedoch nur von einer „Vermischung der Wirklichkeitsebenen" und meidet somit (bewusst oder unbewusst) den Terminus „Metalepse".)

kann. Für einen Musikwissenschaftler wäre es sicher interessant zu erforschen, mit welchen Mitteln die Musik diesen paradoxen Ebenenwechsel begleitet.

In nicht-darstellender, reiner Instrumentalmusik und abstrakter Malerei können metaleptische Strukturen dagegen nicht vorkommen.[145] Zwar ist die Musik zu (z.B. das Pathos brechenden) Selbst- und Fremd-Zitaten fähig, etwa wenn Robert Schumann in seiner Vertonung von Heines Lied *Die beiden Grenadiere* (Opus 49: *Romanzen und Balladen* für Singstimme und Klavier, Heft 2; 1840) den Worten des sterbenden Soldaten, er wolle im Grab die glorreiche Rückkehr seines Kaisers erwarten, die Melodie der *Marseillaise* unterlegt.[146] Solche Beispiele für musikalische „Intertextualität" enthalten aber keine paradoxe Überschreitung von Darstellungsebenen. Man kann sie somit nicht als „musikalische Metalepsen" bezeichnen.

Strittiger ist der Fall des „B-A-C-H"-Themas in der unvollendeten Schlussfuge aus Johann Sebastian Bachs Zyklus *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080; 1751). Gegen Ende des Stücks führt Bach ein Gegenthema ein, dessen Notenbezeichnungen im Deutschen seinen eigenen Familiennamen ergeben. Man könnte versucht sein, hierin eine musikalische Analogie zur Narrativen Metalepse der Kategorie 1a zu sehen.[147]

In Bachs Fuge wird jedoch nur mit der Doppeldeutigkeit von Zeichen gespielt: Zum einen steht eine bestimmte Notenfolge als Spielanweisung zur Produktion einer Klangfolge, zum anderen werden diese Noten mit bestimmten Sprachlauten bezeichnet (b, a, c, h) und verweisen – als Wort verstanden – auf den Komponisten in der Wirklichkeit.

Es wird also keine Grenze zwischen Darstellung und Dargestelltem überschritten. Vielmehr werden dieselben Zeichen einmal nach musikalischer und einmal nach alphabetischer Konvention gedeutet.

Da es in der Instrumentalmusik und der abstrakten Malerei keine in eine Darstellungsebene eingeschachtelte Ebene des Dargestellten geben kann, sind diese Künste nicht zur Hervorbringung metaleptischer Phänomene fähig.

---

145 Vgl. Wolf (2005: 100): „[…] abstract painting and (instrumental) music would be less obvious areas and would predictably not yield convincing results in a search for metaleptic structures, as in both cases the fundamental condition of representationality is not fulfilled." – Vgl. auch Wolf (vermutlich 2009: ca. S. 49): „[Metalepses is] a salient phenomenon occurring exclusively in representations, namely as a non-accidental and paradoxical transgression of the borderline between (onto)logical levels or (sub)worlds."

146 Dies kann man eventuell als Form von musikalischer Ironie bewerten (vgl.: Barbara Meier: Robert Schumann. Reinbek bei Hamburg 1995. Hier vgl. S. 77).

147 Hofstadter (1989: 86f.) beispielsweise betrachtet diese Einkomponierung von Bachs Namen in den Kanon als eine „seltsame Schleife", womit er alle rekursiven Strukturen bezeichnet, die in der hier vorliegenden Arbeit Metalepsen der Kat. 3a genannt werden. – Vgl. Kap. 2.2.2. Alternative Begrifflichkeiten zu Genettes „Metalepse" in der gegenwärtigen Forschungsdebatte.

Im Folgenden wird die ‚metaleptische Grundstruktur' in unterschiedlichen darstellenden Kunst- bzw. Handlungsformen neben der Literatur untersucht. Damit wäre das Feld für weiterführende fachwissenschaftliche Einzeluntersuchungen bzw. transmediale Vergleichsstudien eröffnet.

i. Metaleptischer Illusionsbruch als Mittel der Parodie im Film

Neben der komischen Wirkung schreibt schon Genette (1972: 244) der Metalepse einen phantastischen Effekt zu: „[T]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique [...], ou inversement, [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique."

Aus diesem komischen Potential erklärt sich die große Zahl parodistischer Artefakte, in denen die Ebene der Darstellung (das ‚Buch', die ‚Materialität der Sprache', der ‚Film') unvermittelt und zum Teil völlig unmotiviert in die Ebene des Dargestellten (die darin erzählte Geschichte) einbricht. Strukturelle Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse der Kategorie 1a finden sich besonders häufig in Filmparodien. Wie in der Literatur dienen sie auch im Film dem Illusionsbruch: Während das parodierte Original seine Zuschauer zur Identifikation mit dem Geschehen anregt, macht die Parodie diese Identifikation durch „Verfahren distanzierender Imitation" unmöglich.[148]

Nach diesem Prinzip wird z.B. in zwei Szenen aus Mel Brooks' *Robin Hood – Men in Tights* (USA 1993) Distanz durch illusionsbrechende Metalepsen erzeugt.[149] Einmal muss Robins Geliebte Marion ihr Lied in der Badewanne unterbrechen, weil das Objektiv der wirklichen Kamera bei einer Fahrt von außen auf das Fenster zu vor lauter Schau-Lust nicht anhalten kann und die Scheibe zertrümmert. Mit dem Auftauchen des technischen Geräts in der filmischen Diegese dringt die Ebene der Darstellung (des ‚Filmemachens') in die Ebene des Dargestellten (die Filmhandlung) ein. Dort bleibt die Unterbrechung jedoch folgenlos: Marion singt nach kurzem Zögern einfach weiter, was den komischen Effekt noch verstärkt. Diese typische Reaktion auf das bei Mel Brooks wiederkehrende Motiv der eindringenden Kamera

---

148 Vgl. Theodor Verweyen / Gunther Witting: Parodie. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 23-27. Hier vgl. S. 24.

149 Illusionsbrüche durch komische Elemente, wie etwa die elektrische Fernbedienung zum Öffnen des Burgtors, werden hier nicht berücksichtigt. Es handelt sich dabei nicht um ‚metaleptische' Strukturen, sondern um Anachronismen. – Parodiert werden in diesem Film mehrere frühere Robin-Hood-Verfilmungen, u.a. die Musik-Version *The Adventures of Robin Hood* (USA 1938), die englische Serie *Robin of Sherwood* (GB 1984-86) und die letzte erfolgreiche Kino-Adaptation *Robin Hood – Prince of Thieves* (USA 1991).

beschreibt Limoges: „[C]es personnages ne sont pas tant troublés par la présence de la caméra, que par le fait qu'elle a impertinemment interrompu leurs actions."[150]

Erst im weiteren Verlauf der Handlung kommt es zu einem metaleptischen Kurzschluss, dem auch handlungstragende Funktion zukommt: Beim Bogenschießen ist Robin Hood vom Schützen des Sheriffs geschlagen worden. Verwundert fragt er: „I lost? I'm not supposed to lose. Let me see the script."

Der diegetische Robin holt sein Drehbuch hervor (was ja eigentlich gar nicht in den Film hinein gehört und von dem die Figur des Robin Hood auch nichts wissen kann). Nach kurzer Lektüre verkündet er: „Wait! I get another shot." Daraufhin ziehen auch andere Figuren ihre Drehbücher unter den Sitzen hervor. Robin bekommt tatsächlich einen zweiten Versuch und gewinnt.

Für einen Moment verschwimmen hier die diegetische Figur des Robin Hood und ihr Schauspieler. Letzterer gebraucht sein Wissen, um die Filmhandlung zu verändern.

Die Komik verstärkt sich zum Teil noch dadurch, dass sich keine der Filmfiguren über dieses Eindringen der Ebene des ‚Filmemachens' in ihre Welt wundert. Das latente Wissen des Kinozuschauers (‚Es ist ja nur ein Film') wird so in die Handlungsebene des Films hineingespiegelt. Dabei wird die sonst ungebrochene Illusionsabsicht von Historien- und Abenteuerfilmen durch ein metaleptisches Verfahren parodiert. Da die Ebene des ‚Filmemachens' betroffen ist, kann man von einem Parallelphänomen zur Metalepse auf der Ebene des ‚discours' sprechen.

Auch Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' lassen sich im Medium des Films aufzeigen. Ein prominentes, von Genette (2004: 60) erwähntes Beispiel findet sich in Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (USA 1985).[151] Hier steigt eine Filmfigur von der Leinwand herab in den diegetischen Kinosaal (Kat. 2b) und kehrt später mit einer realen Zuschauerin wieder in den Film zurück (1b). Dieses Vorgehen ist Teil der wunderbaren Handlung und wirkt insofern nur schwach illusionsstörend. Es schafft beim werkexternen Zuschauer keine Distanz zur kohärent erzählten Filmhandlung, thematisiert vielmehr im Medium des Films selbst die naive Rezeptionshaltung der völligen Illudierung des Zuschauers von Liebesfilmen.

---

[150] Jean-Marc Limoges: Quand Mel dépasse les bornes: D'un usage comique de la métalepse chez Brooks. Erscheint voraussichtlich in: Humoresques 28(2008): Grand écran, petit écran. Le comique filmique et télévisuel.

[151] Diesem Werk liegt eine Idee aus Buster Keatons Stummfilm *Sherlock, jr.* (USA 1924) zugrunde. In diesem Vorläufer wird das Motiv des ‚In-die-Leinwand-Steigens' noch unter dem Vorzeichen des Traums relativiert.

Doch auch Strukturen, die der Komplexitätsform der Narrativen Metalepse (Kategorie 3) verwandt sind, kommen in Filmparodien vor. Dabei kann das Eindringen der ‚Extradiegese' im Vergleich zu den Beispielen aus *Robin Hood. Men in Tights* noch einmal radikalisiert werden, wie z.B. in der ebenfalls von Mel Brooks realisierten *Star Wars*-Parodie *Spaceballs* (USA 1987).

Hier suchen einige diegetische Figuren nach Prinzessin Vespa und ihren Begleitern. Anstatt das Problem auf der Ebene der Filmhandlung zu lösen, äußert plötzlich die Figur des Colonel Sandurz Wissen um die Fiktivität ihrer Welt: „I have an idea. Corporal, get me the video cassette of 'Spaceballs: The Movie'!" Die Figur des Lord Helmet ist zunächst so irritiert über dieses Ansinnen, dass ihr Schauspieler quasi aus der Rolle fällt und fragt: „How can there be a cassette of the movie? We're still in the middle of making it." Doch Sandurz erläutert: „True, Sir. But there's been a breakthrough in home-video making. […] Instant cassettes. They're out in stores before the movie is finished."[152]

Tatsächlich kann der Assistent das Videoband entleihen. Nun beginnt eine ‚mise en abyme', in der die drei Figuren ihren eigenen Film im Schnellvorlauf ansehen. Zunächst handelt es sich um eine „rekursive Iteration" (Fricke 2001: 226) bzw. eine ‚mise en abyme' „à l'infini" (Dällenbach 2001: 12). Der Zuschauer in der Wirklichkeit sieht den drei Filmfiguren vor sich auf dem Bildschirm über die Schulter, wie sie auf den Monitor vor ihnen schauen, auf dem man wiederum dieselben drei Figuren vor einem Monitor sieht usw.

Paradox wird diese Iteration erst dadurch, dass sich die beiden Figuren, die sich eben noch bewusst waren, einen Film zu drehen, nun wundern, wie ebendiese Situation in den Film hineinkommen kann. Offenbar halten sie die aktuelle Situation für ‚off-play'. Lord Helmet fragt: „What the hell am I looking at? When does this happen in the movie?" Darauf erklärt ihm sein Untergebener: „Now. You're looking at now." Offenbar kann Lord Helmet (als Figur) die Kamera hinter sich nicht sehen, die ihn in diesem Moment filmt und so die ‚mise en abyme' erst möglich macht.

Während die beiden debattieren, spult ihr Helfer noch einmal zurück und findet so die Gesuchten: Er zeigt auf seinem Monitor die im empirischen Film vorangegangene Szene, in der die Prinzessin und ihre Begleiter auf einem bestimmten Planeten zu sehen waren.[153]

---

[152] Externe Funktion ist hier wohl auch eine indirekte Kritik an den Heimvideos, die derart schnell auf den Markt kommen, dass sie sich zu einer Konkurrenz des Kinos entwickelt haben.

[153] Ein gleichartiger Illusionsbruch kommt auch in *The Muppet Movie* (1979) vor (vgl.: Gloria Withalm: 'How did you find us?' - 'We read the script!': A special case of self-reference in the movies. In: Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives. Hrsg. v. Winfried Nöth. Berlin, New York 1997. S. 255-267).

Hier ist das metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität (die ‚Filmhaftigkeit') der eigenen Welt handlungstragendes Element. Die Illusion wird gebrochen, der Zuschauer lacht ob der Absurdität dieser Wendung, die in einem ‚regulären' Science-Fiction-Film niemals so vorkommen würde.

Solche metaleptischen Grundstrukturen im Film werden manchmal als Aufhebung der Grenze zwischen Film-Welt und empirischer Wirklichkeit gedeutet. Wie die Narrative Metalepse im Erzähltext, so kann jedoch auch ihr filmisches Pendant niemals die werk-externe Ebene des empirischen Filmemachens und -rezipierens tangieren.

Limoges (2008) bemerkt zum Auftauchen der Videokassette ‚Spaceballs' in der Diegese des Films *Spaceballs*: „[C]e film, qui se retrouve dans le monde du film, est un élément qui, selon toute logique, devrait apparaître dans le nôtre, uniquement *après* sa sortie."[154] Hierbei darf jedoch nicht übersehen werden, dass Sandurz das Videoband nicht aus „unserer" Wirklichkeit („le nôtre") holen lässt, sondern aus einer im Film selbst eingebauten Art ‚Extradiegese'. Dass diese nicht mit „unserer" Welt identisch ist, zeigt schon allein die Tatsache, dass in den Videotheken Amerikas der Film *Spaceballs* zum Zeitpunkt der Dreharbeiten an besagter Szene (und auch am Tag seines Kinostarts) eben noch nicht verfügbar war. Sandurz' Untergebener wird nicht in eine Videothek in „unserer" Welt, sondern auf eine andere diegetische Ebene im Film selbst geschickt.

Wie die Narrative Metalepse, so kann auch die analoge Grundstruktur im Medium des Films immer nur werk-interne Ebenen durchbrechen.

Auf den ersten Blick scheinen einige der Ebenenvermischungen in der Action-Komödie *Last Action Hero* (USA 1993; Regie: John McTiernan) diesem Grundprinzip zu widersprechen. Hier gelangt ein Junge mit Hilfe einer magischen Eintrittskarte in die Diegese eines Kinofilms hinein und steht dort mit seinem Wissen über den Film seinem Lieblingshelden Jack Slater (gespielt von Arnold Schwarzenegger) bei. Dann entkommen einige der Gangster auf demselben Weg aus dem Film in den Kinosaal und gelangen somit in die Realität. Hier wollen sie ihren Film-Gegner Slater besiegen, indem sie den Mann töten, der bei den Dreharbeiten den Slater gemimt hat: einen Schauspieler namens „Arnold Schwarzenegger".

Der empirische Mensch Schwarzenegger spielt sich selbst in diesem Film. Der logikwidrige Ebenenwechsel scheint demnach die film-externe Wirklichkeit zu tangieren. Es ist jedoch durchaus nicht der echte Schwarzenegger, auf den während einer Filmpremiere ein Attentat verübt wird. Schwarzenegger *spielt* hier nur die Rolle eines Actionhelden-Darstellers, der wie

[154] Hervorhebung im Original.

er selbst „Schwarzenegger“ heißt. Es ist eine werk-interne Filmebene, auf der er den „Schwarzenegger“ darstellt. Sein eigenes Leben als empirischer Mensch in der Wirklichkeit wurde zu keinem Zeitpunkt der Dreharbeiten tatsächlich von einer Gangster-Figur aus demselben Film bedroht.

Man darf sich bei der Analyse von filmischen Strukturen nicht von ihrer intendierten Wirkung täuschen lassen. So sehr diese Verwicklungen von Darstellungsebenen im Film *Last Action Hero* auch suggerieren, dass die Grenze zwischen Film und Wirklichkeit aufgebrochen ist, so sehr sind sie doch letzten Endes an die fiktive Diegese des Films gebunden. Wie die Narrative Metalepse, so sind auch ihre Parallelstrukturen in anderen Medien immer nur fiktionsintern möglich.

ii. Metaleptisches „Aus-der-Rolle-Fallen“ von Schauspielern im Theater

Nicht nur Parodien in Literatur und Film, auch zahlreiche Theaterstücke enthalten metaleptische Überschreitungen von Darstellungsebenen. Aufgrund seines performativen Aufführungscharakters hat gerade das Theater „eine permeable Grenze zur extratheatralen Wirklichkeit ‚diesseits der Rampe’“ (Häsner 2005: 3).

Genette prägt in seinem Essay *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004: 49-59) in Analogie zu „métalepse narrative“ den Begriff der „métalepse dramatique“ als Bezeichnung für illusionsbrechende Verfahren des „théâtre-dans-le-théâtre“. Grundlage für die „métalepse dramatique“ ist demnach die „Theatereinlage“, „modifizierte Wiederholung einer Kunstform in sich selbst“ als eine Form der Potenzierung.[155]

Die von Genette genannten Texte haben auch tatsächlich eine solche Form der ‚mise en abyme’ aufzuweisen, unlogisch vermischt werden die ineinander geschachtelten Schauspiele dagegen nicht bei all seinen Beispielen. Im Falle von Corneilles Stück *L’illusion comique* (1635/36)[156] oder Molières *Impromptu de Versailles* (1663)[157] wird zwar die Wirklichkeit im Drama gespiegelt. Doch so wenig das Auftauchen eines empirischen Autors als Romanfigur in seinem eigenen Werk allein schon eine „Narrative Metalepse“ begründet, so wenig ist das Auftauchen einer Figur namens Molière in einem der Stücke des realen Autors Molière

[155] Vgl. Joseph Kiermeier-Debre: Spiel im Spiel. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 472-474.

[156] Hier hält Pridamant die ihm gezeigte Theateraufführung, in der sein Sohn mitwirkt, zunächst für wahr. Er erkennt also eine Figur aus seiner eigenen Ebene nicht als Schauspieler. Am Ende des Stücks erfährt der Vater jedoch von seinem Irrtum. Es liegt also keine unlogische Ebenenvermischung vor, sondern eine Täuschung. (Behandelt von Genette 2004: 49-51.)

[157] Behandelt von Genette (ebd.: 52-55).

bereits eine „dramatische Metalepse“. Metalepsen sind immer fiktionsintern. Man darf sie nicht mit Spolien und Versatzstücken aus der Wirklichkeit verwechseln.[158]

Wohl aber erfüllt die Tragödie Rotrous, *Le veritable Saint-Genest* (1646), die strukturelle Grundbedingung der Metalepse (vgl. Genette 2004: 49-51). In diesem Stück wird aus einem Teil des aufgeführten Binnenschauspiels Realität. Der Schauspieler *spielt* seine Rolle nicht mehr bloß, er *geht richtig in ihr auf,* so dass auch ihn der Tod ereilt, der eigentlich nur für die von ihm dargestellte Figur vorgesehen war. – Übrigens findet sich dasselbe Motiv schon einige Jahrzehnte früher, im dritten Akt von Lope de Vegas Tragödie *Lo fingido verdadero* (Druck 1621, Aufführung vermutlich um 1600), dem von Genette nicht genannten Vorgänger von Rotrous Stück.[159] Hier wirkt – innerhalb eines Binnentheaterstücks – die Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung zurück, was der absteigenden Metalepse (Kat. 2) strukturell ähnelt.

Oft kommt in diesem Genre von Stücken auch der umgekehrte Fall vor, dass ein Schauspieler aus seiner Rolle fällt und sich als Teil der Darstellungsebene inmitten des Dargestellten enttarnt.[160] Beispiele für solche der aufsteigenden Metalepse verwandten Strukturen gibt es sowohl zur Kategorie 1a (wenn es die wirkliche Aufführungssituation ist, die ins Stück eindringt) als auch zur Kategorie 1b (wenn die fiktive Aufführungssituation in einer Schauspieleinlage vorkommt).

Im zweiten Akt von *Lo fingido verdadero* kommt ein Binnenstück vor, in dem sich die Schauspielerfiguren Genesius und Marcella mit ihren Rollen identifizieren und während der Aufführung Äußerungen tätigen, die nicht zum Stück (dem Binnenstück), sondern zu ihrer eigenen Welt (dem Rahmenstück) gehören. Die Übertragung von Realität auf das gespielte ‚Stück’ geht soweit, dass die beiden Darsteller des Liebespaares tatsächlich zusammen durchbrennen, wie es eigentlich die von ihnen dargestellten Figuren im Spiel tun sollten.

Auch in Shakespeares *Midsummer Night’s Dream* (1595) fallen Schauspielerfiguren innerhalb der Theatereinlage absichtlich aus der Rolle, indem sie immer wieder erklären, was sie darstellen sollen: „In this same interlude it doth befall, / That I, one Snout by name, present a wall [...],“ erklärt eine der Schauspielerfiguren seine merkwürdige Rolle als Wand. Eine

---

158 Vgl. Kap. 2.2.1.1. Die narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen?

159 Vgl. Karin Schöpflin: Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt a.M. 1993. Hier vgl. S. 285; 298.

160 Geschieht das ‚Aus-der-Rolle-Fallen’ während einer ins Stück eingeschachtelten Theaterprobe, etwa wenn Schauspieler ihren Text vergessen oder während des Probedurchlaufs über die Spielweise der Szene reden, so ist diese Ebenen-Durchbrechung nicht paradox (vgl. z.B. Sacha Guitry: Le Comédien. In: ders.: Théâtre complet de S. G. Bd. 4. Paris 1973. S. 327-401) und gehört daher nicht zu den hier thematisierten Parallelphänomenen der narrativen Metalepse im Drama.

andere versucht, die schreckliche Wirkung der Illusion gleich von vornherein abzumildern, indem sie sich als Mensch entlarvt: „You, ladies, you, whose gentle hearts do fear / [...] know that I, one Snug the joiner, am / A lion-fell, nor else no lion's dam [...]."[161]

Shakespeares Stück, in dem Ovids Pyramus-und-Thisbe-Stoff von Dilettanten vor höfischem Publikum gespielt wird, wurde vermutlich von englischen Wanderbühnen auf das europäische Festland gebracht. In Deutschland wurde es – nach mehreren Zwischenstufen der Vermittlung – im Schimpf-Spiel *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz* (1663) von Andreas Gryphius abgewandelt. Auch in diesem Stück gibt die unprofessionelle Binnenaufführung Anlass zu vielen illusionsbrechenden, metaleptischen Kommentaren: Auch hier spielt in der Theatereinlage im dritten Aufzug einer der Handwerker die Wand, der Löwe enttarnt sich selbst sogleich nach seinem Auftritt als Mensch und „Piramus" [!] klärt vor seinem Selbstmord das Publikum darüber auf, dass er sich jetzt nicht wirklich ersteche und dass insofern niemand zu erschrecken brauche.

Ebenso wie Gryphius' Komödie sind auch Ludwig Tiecks frühromantische Lesedramen von Shakespeare beeinflusst.[162] Landfester (1997: 102) überträgt Genettes narratologische Terminologie auf das Drama, wenn sie über Tiecks Stücke schreibt, sie seien von einer „kompromißlos radikale[n] Poetik des metaleptischen Sprunges" geprägt. Tatsächlich finden sich in diesen Komödien vielfältige Formen des metaleptischen Aus-der-Rolle-Fallens von Schauspieler-Figuren. Doch auch Figuren, die im Stück gar keine Schauspieler darstellen, fallen aus der Rolle und enthüllen so die empirische Theatersituation.

In *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (1799) rebelliert die Titelfigur gegen den Ablauf des Stücks, bis schließlich der ‚Autor' auf der Bühne erscheint und sein Geschöpf Zerbino persönlich zu Boden ringt:

> *Zerbino:* Wollen Sie mich nicht aus dem Stücke heraus lassen, so will ich wenigstens dem Verfasser eine solche Ohrfeige reichen, daß er Zeit seines Lebens an mich denken soll.
> *Verfasser:* Ich werde genug an Dich denken, aber darum mußt Du doch nicht glauben, daß ich mich vor Dir fürchten sollte. […]
> *Sie ringen, Zerbino fällt endlich zu Boden.*[163]

---

[161] William Shakespeare: A Midsummer Night's Dream. In: ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. Re-set Version. London, New York u. Toronto [4]1949. S. 171-191. Akt V, Szene 1. S. 189.

[162] Tieck tritt nicht nur als Übersetzer Shakespeares hervor, sondern bringt auch dessen *Sommernachtstraum* zur „romantisch-poetischen Uraufführung". (Vgl. Gerhard Dünnhaupt, Karl-Heinz Habersetzer: Nachwort. In: Andreas Gryphius: Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. denselben. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2001. Hier vgl. S. 65f.)

[163] Ludwig Tieck: Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. Gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein deutsches Lustspiel in sechs Aufzügen. In: Ludwig Tieck's Schriften. Bd. 10. Berlin 1828. Hier S. 332; 337.

Schöpflin (1993: 39) stellt fest, dass hier nicht ein „Darsteller als Person aus der Rolle“ fällt: „[V]ielmehr verselbständigt sich die Dramenfigur gegenüber dem Drama, ohne das sie eigentlich nicht existiert.“

In *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797) kommt es neben solchem Aus-der-Rolle-Fallen auch zu komplexeren Formen der Ebenenvermischung. „Kater Hinze“ ist zunächst ein Schauspieler, der einen Kater spielt, legt aber dann ein Verhalten an den Tag, das ihn als echte Katze enttarnt. Dies zeigt sich in jener Szene, in der das murrende Publikum die Inszenierung zu sprengen droht und Hinze – statt wegzulaufen – nach Art der Katzen auf einen erhöhten Platz flüchtet: „[A]lle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause. – Hinze ist eine Säule hinaufgeklettert.“[164] Diese Paradoxie nennt Landfester (1997: 124) einen „metaleptischen Sprung“. Schöpflin (1993: 91) versteht dieselbe Szene als eine „ironische Brechung, bei der [...] nicht der Darsteller unter der Maske hervorblickt, sondern vielmehr die Schauspielfigur sich von ihrer fiktiven Welt zu verselbständigen scheint.“

Bei Tieck kommt aber auch das Gegenteil des Aus-der-Rolle-Fallens immer wieder vor. In *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen* (1798) kommt gleich zu Beginn ein doppelter Ebenenwechsel zustande: Ein Zuschauer aus dem (fiktiven) Bühnenpublikum steigt auf die Bühne (die auf der echten Bühne aufgebaut ist) hinauf und greift in die Handlung der Schauspieleinlage ein.[165]

In *Die verkehrte Welt* rebellieren wiederum nicht einfach Schauspieler gegen den Theaterdichter. Zwar formuliert Skaramuz seinen Protest folgendermaßen: „Meint Ihr Poeten, die Herren Schauspieler wären immer gezwungen, das zu thun, was Ihr ihnen befehlt?“ (ebd.: 277), worauf der Autor antwortet: „Werthgeschätzter Herr Skaramuz! Dieselben sind beim hiesigen Theater zu einem gewissen bestimmten Rollenfach engagiert, Sie sind mit einem Worte, um mich kurz auszudrücken, der Skaramuz“ (ebd.).

Wenn Skaramuz und seine Kollegen aber nur Schauspieler sind, wie erklärt sich dann die Angst des Narren Pierrot, das Stück zu verlassen und sich unter die Zuschauer zu mischen? Er will „über die Lampen hinweg den berühmten Sprung vom Felsen Leukate in das Parterre

---

164 Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: ders.: Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen. Darmstadt 1973. S. 205-269. Hier S. 222.

165 Vgl. Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen. Darmstadt 1973. S. 271-357. Hier vgl. S. 280. – Dieses Motiv findet sich auch schon in Francis Beaumonts und John Fletchers Stück *The Knight of the Burning Pestle* (ca. 1607-13).

hineinthun, um zu sehen, ob ich entweder sterbe, oder von einem Narren zu einem Zuschauer kuriert werde“ (ebd.: 279). Pierrot hat offenbar „Einsicht in die dramaturgische Bedingtheit seiner eigenen Existenz.“[166]
So erklärt sich auch seine Überraschung, als er den Sprung tatsächlich überlebt. Szondi (ebd.) bezeichnet solche Szenen bei Tieck als „Potenzierung der Rolle“: Aus-der-Rolle-Fallen von Schauspielern ist ein „seit Aristophanes in jeder Epoche und jeder Literatur vorkommendes ‚ureigenes’ Mittel der Komödie“. Doch bei Tieck spricht „die Rolle über sich selbst als Rolle“ (ebd.). Bezeichnenderweise tragen Skaramuz und Pierrot auch gar keine anderen Namen als den ihres jeweiligen Rollenfachs, was in der italienischen Commedia dell’arte, auf die sich Tieck mit der Übernahme der Rollenbezeichnungen beruft, typisch war. Figuren stehen dort nie nur für eine Person, sondern für die gesamte Tradition ihres Rollentyps. Skaramuz ist nicht irgendein konkreter Witzbold, er verkörpert den Typus des Harlekins. Sein Selbstbewusstsein entspringt nicht der „Reflexion eines Darstellers über seine Rolle, sondern [der] Reflexion einer Rolle über sich selbst.“[167]

Will man solche Theaterphänomene – wie Landfester (1999) – mit der Genette’schen Terminologie erfassen, so entspräche das Aus-der-Rolle-Fallen von Schauspielerfiguren einer absteigenden Metalepse (Kat. 2), wohingegen Formen des Eingreifens von fiktiven Zuschauern in die Schauspieleinlage der aufsteigenden Metalepse (Kat. 1) analog wären.
Tiecks Variation der ersten Form dieses metaleptischen Ebenenwechsels im Schauspiel würde dann der Kategorie 2b entsprechen, allerdings mit dem Zusatz, dass mit Pierrots Sprung nicht ein Schauspieler, sondern eine Rolle selbst ‚aus der Rolle’ fällt. Die Grundbedingung, dass hier eine werkinterne Grenze übersprungen wird, findet sich auch bestätigt, denn sie betrifft nur das ‚Spiel im Spiel’. Die Ebenenübergänge finden trotz aller Turbulenzen nur innerhalb eines in sich geschlossenen ‚Stücks’ selbst statt. Wie bei allen Metalepsen und metaleptischen Strukturen in anderen Medien, so lassen auch die oben angeführten Beispiele aus Tiecks Komödien die werkexterne Wirklichkeit untangiert.

Doch es gibt auch Theaterstücke, in denen auf den empirischen Theaterkontext (d.h. die Ebene der Darstellung, die Wirklichkeit) verwiesen wird.

---

166 Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass, Gustav-Adolf Mohrlüder. Köln 1973 (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek 57, Literaturwissenschaft). S. 149-162. Hier S. 159.

167 Bernhard Heimrich: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen 1968. S. 90.

In Tiecks *Die verkehrte Welt* zerstört die Muse Thalia die pathetische Stimmung, in der sich ihre zum Selbstmord bereite Freundin Melpomene befindet, indem sie ernüchternd erklärt: „Daraus wird ja doch nichts; das darf ja schon des frohen Ausgangs wegen nicht geschehn", woraufhin der Ehemann der Unglücklichen sagt: „Nun, Frau, da ist meine Hand, sei wieder gut. Die Szene darf ja doch nicht zu tragisch werden" (Tieck, *Welt* 1973: 332).
Zwar können diese Äußerungen mit Bezug auf das Binnenspiel gedeutet werden, es kann jedoch auch der empirische Aufführungskontext von Tiecks Stück, das ja eine Komödie ist, gemeint sein. Insofern wären solche Passagen der ‚Narrativen Metalepse' der Kategorie 2a vergleichbar. Das Bewusstsein, in einer Komödie zu leben, prägt – in beiden Deutungen – die Handlungen der Figuren.
Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in Henrik Ibsens dramatischem Gedicht *Peer Gynt* (1867), das nur eine einzige illusionsbrechende Szene enthält. Hier versichert ein geheimnisvoller Passagier dem um sein Leben kämpfenden Titelhelden: „Des seien Sie nur unverzagt! / Man stirbt nicht mitten im fünften Akt."[168] Somit scheint die Illusion des Dargebotenen gebrochen zu werden.
Voigt hebt jedoch (unter Berufung auf Alewyn) hervor, dass solche scheinbaren ‚Illusionsbrüche' tatsächlich selbst wieder nur der Illudierung dienen: „[I]n Wirklichkeit ist es ja gar nicht der reale Schauspieler, der spricht, sondern eine weitere Rolle, die er spielt. Er fingiert Realität, aber sein Spiel hat in diesem Augenblick so wenig Realität wie vorher."[169] Das Aus-der-Rolle-Fallen ist selbst wiederum nur ein Teil des Rollentextes. – Dennoch kann mit dem Hinweis auf die empirische Aufführungssituation dieser Satz als ein Parallelphänomen zur Narrativen Metalepse der Kategorie 2a betrachtet werden.

Zu Vermischungen von empirischer Aufführungssituation und Spielrealität kann es aber auch unbeabsichtigt kommen, etwa wenn einer Theatertruppe während einer Aufführung ein Fehler unterläuft, der durch Improvisation in das Stück integriert wird, damit er dem Zuschauer nicht auffällt.
Außerdem ist auch der Fall möglich, dass Ereignisse, die nicht zum Stück gehören, von den wirklichen Zuschauern erst im Nachhinein als Fremdkörper in der Spielwelt erkannt werden: Als beispielsweise im Oktober 2002 tschetschenische Rebellen während einer Aufführung das Moskauer „Ъольшой Театр" (Bolschoi Teatr, wörtl.: das „Große Theater") stürmen und das

[168] Henrik Ibsen: Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. Aus dem Norwegischen übertragen v. Hermann Stock. Nachwort v. Ruprecht Volz. Stuttgart ^{3}1998. S. 117.
[169] Joachim Voigt: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Diss. Phil. (masch.). Göttingen 1954. S. 19.

Publikum sowie die Darsteller als Geiseln nehmen, halten zunächst viele der Zuschauer die plötzlich auf die Bühne tretenden bewaffneten Männer für Schauspieler im aufgeführten Stück.

Solche lebensweltlich möglichen Ereignisse werden längst vom Theater aufgegriffen und ins Medium integriert. Eine analoge Szene findet sich z.B. in Arthur Schnitzlers Groteske in einem Akt *Der grüne Kakadu* (1899), wo am Abend der Französischen Revolution ‚Rollenspiel' nicht auf einem Theater, sondern in einem Schankraum aufgeführt wird. Schauspieler und Zuschauer sitzen durcheinander. Wegen dieser Vermischung von Spielfläche und Zuschauerraum sind den Beteiligten die Grenzen von Spiel und Wirklichkeit bald nicht mehr erkennbar, „das logische Orientierungssystem der Akteure wie der Zuschauer [gerät] in Verwirrung."[170] So wird unter anderem auch das Ausbrechen der Revolution zunächst als Teil der Inszenierung gewertet. Erst als ein echter Mord geschieht, erkennen schrittweise alle den Ernst der Lage. Doch anstatt das Furchtbare als solches zu akzeptieren, wehren sich die adligen Zuschauer gegen die ihnen unangenehme Realität, indem sie sie zu einem Teil des Theaters erklären: „*Marquis*: Ich finde das Gruseln nicht so angenehm. Applaudieren wir, meine Freunde, nur so können wir uns von diesem Banne befreien."[171] Sie berauschen sich sogar an dem makabren ‚Schauspiel': „*Séverine, die Marquise*: *(Mühsam.)* Es trifft sich wunderbar. Man sieht nicht alle Tage einen wirklichen Herzog ermorden." (Ebd.: 42.)

Schnitzler schafft in diesem Theaterstück die „ins Unendliche führende gegenseitige Übersetzung von Spielwelt und wirklicher Welt und die daraus resultierende Durchdringung der beiden Bereiche bis zur Ununterscheidbarkeit."[172] Insofern liegt bei diesem Werk eine besonders komplizierte metalepsen-ähnliche Struktur vor.

Eine ähnliche Szene kommt auch im Roman *Kar* (2002; Deutsch: *Schnee,* 2005) von Orhan Pamuk vor: Als Soldaten in den Theatersaal einer türkischen Kleinstadt stürmen und wahllos ins Publikum schießen, haben die „Leute aus Kars mit ihrer begrenzten Theatererfahrung […] das Gefühl, daß es sich um eine modische Neuerung der Inszenierung westlichen Ursprungs

---

170 Harald Fricke: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München 1981. S. 58.

171 Arthur Schnitzler: Der grüne Kakadu. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 3: Der grüne Kakadu und andere Dramen. Frankfurt a.M. 1962. S. 7-43. Hier S. 40.

172 Herbert Herzmann: ‚Mit Menschenseelen spiele ich'. Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit. Tübingen 2006. S. 52.

handelte. […] Erst nach der dritten Salve merkten manche Zuschauer, daß tatsächlich auf sie geschossen wurde."[173]

Allerdings kommt hier der mediale Unterschied zwischen narrativen Texten und Theaterstücken zum Tragen: Die Narrative Metalepse der Kategorie 2a bezieht die fiktionsinterne Extradiegese in ihre Ebenenvermischung mit ein. Im Theater gibt es eine solche Ebene nicht. Vielmehr wird beim Verweisen auf die Aufführungssituation sofort die außerfiktionale Wirklichkeit mit einbezogen. Somit besteht ein kategorialer Unterschied zur Narrativen Metalepse, die nur fiktionsinterne Sprünge bezeichnet. Zur Narrativen Metalepse der Kategorie 1a kann es demnach immer nur bedingt eine Entsprechung im Medium des Theaters geben.

In all den bisher betrachteten Stücken findet die Theateraufführung – enthalte sie auch noch so komplizierte Ebenenverschränkungen – immer noch auf einer empirischen Bühne statt. Es gibt jedoch auch Stücke, deren Konzeption von vornherein eine oder mehrere Figuren im Parterre des wirklichen Theatersaals ansiedelt, wie z.B. Schnitzlers Marionetten-Burleske *Zum großen Wurstel* (1904). Hier beklagt sich ein als Zuschauerfigur unter den echten Zuschauern versteckter Akteur („Der Herr im Parkett" genannt) lautstark über das schlechte Ende des Schauspiels. Als die Figur des Dichters von der Bühne herab protestiert und erklärt: „Ich bin der Dichter!", ruft jener Herr: „Ach was! … Sie! … Sie kommen ja auch nur vor!" Die Figur des Theaterdirektors kontert daraufhin (ebenfalls von der Bühne herab): „Und Sie? […] Wollen Sie mir einreden, daß Sie ein wirklicher Theaterbesucher sind?"[174]

Hier wird – entgegen dem Anschein – die Grenze zwischen Stück und Aufführungssituation jedoch nicht überschritten, sondern lediglich verschoben. Nicht mehr die Rampe bildet den ontologischen Rahmen des Stücks, vielmehr verläuft diese Grenze quer durch den Zuschauerraum.[175] Das Bewusstsein der Figuren um ihre Fiktivität ist ausgeprägt, auch wenn jeder für sich gerne beanspruchen würde, echt zu sein.

---

173 Orhan Pamuk: Schnee. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Ungekürzte Sonderausgabe 2006 für die Aktion ‚Ein Buch für die Stadt'. München, Wien 2006. Hier vgl. S. 191f.

174 Arthur Schnitzler: Zum großen Wurstel. Teil drei der „Marionetten". In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 4. Frankfurt a.M. ^{3}1983. S. 119-142. Hier S. 140f.

175 Wie Pirandellos Stück *Ciascuno a suo modo* (1924) kann auch Schnitzlers *Zum großen Wurstel* nur den uninformierten Zuschauer über die Grenzen von Spiel und Wirklichkeit hinwegtäuschen. In beiden Fällen bleibt „[f]ür die eingeweihten Zuschauer […] die Rampe, die die Sphären trennt, bestehen. Zwar hat sie sich von ihrer gewohnten baulichen Fixierung gelöst […], aber als Bewußtseinsphänomen im Kopf des wissenden Zuschauers markiert sie weiterhin die Trennung zwischen Kunst und Leben." (Günter Saße: Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61[1987]. S. 733-754. Hier S. 737.)

Einen Sonderfall des Übergangs zwischen Dramen-Fiktion und Aufführungs-Wirklichkeit bildet seit dem antiken Drama die ‚Parabase'.

Beim so genannten ‚ad spectatores'-Sprechen wird oft einfach ‚beiseite gesprochen', d.h. jemand spricht mit sich selbst und „das Publikum hört die Worte […], aber es wird nicht als solches angeredet" (Voigt 1954: 17). In diesem Fall liegt kein Illusionsbruch, „keine Öffnung des Bühnenraumes in Richtung des Publikums" (ebd.), vor. Beiseite-Sprechen gehört zu den Konventionen des Theaters.

Die Parabasen des Chores in der griechischen Tragödie müssen als eine Sonderform des Beiseite-Sprechens angesehen werden. Sie schaffen zwar „kommentierend Abstand zum Bühnengeschehen" (ebd.). Es handelt sich jedoch erst um eine „Vorform des Spiels im Spiel" (ebd.): Die Funktion des Chors ist keine metatheatrale, sondern vielmehr eine praktisch-moralische.[176] Das antike Theater ist noch stark im kultischen Kontext verankert und kennt daher noch keine streng voneinander geschiedenen Spielebenen. Die szenische Fiktion des ‚Rollenspiels' entwickelt sich erst schrittweise. Erst mit der spätbarocken Erfindung der Guckkastenbühne werden die strikte Trennung der Darstellungsebenen sowie die unsichtbare dritte Wand zum Zuschauer geschaffen. „Der entscheidende Unterschied […] ist der, dass für den Chor das Dramengeschehen Realität hat; er ist mehr Zeuge als Zuschauer des Handlungsvorganges" (Voigt 1954: 12). Insofern sind Parabasen des Chors im antiken Drama noch nicht als metaleptische Grundstrukturen im Theater zu bezeichnen.

Die Möglichkeiten für metaleptische Verwicklungen sind im Drama grundsätzlich anders als im Erzähltext. Als Textgrundlage für ein aufgeführtes Schauspiel hat das Drama einen anderen Weltbezug als die erzählende Literatur:

> Dramatische Illusion steht […] durch den partiell ikonischen Charakter ihrer multimedialen Zeichensysteme lebensweltlicher Wahrnehmung näher und ist damit als Hybrid aus sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen […] deutlich von der narrativen Illusion abgesetzt. (Wolf 1993: 16.)

In narrativen Texten gibt es drei Faktoren, die die ästhetische Illusion bzw. ihre Störung bedingen: „Text", „Leser" und „kulturhistorischen Kontext". Im Drama kommt noch ein vierter Faktor hinzu: „die Theatersituation und die Verwirklichung des Dramentextes in ihr als partielle Vorwegnahme von Konkretisierungsleistungen, die im Erzählwerk allein vom Leser zu leisten sind" (ebd.: 115).

[176] Vgl. Harald Weinrich: Fiktionsironie bei Anouilh. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft; Neue Folge 2(1961). S. 239-253. Hier vgl. S. 248.

Besonders das Motiv der „Schauspieleinlage“ ermöglicht viele Sprünge und Brüche zwischen der Ebene der Darstellung (dem „Rahmenschauspiel“, vergleichbar der Intradiegese im Erzähltext) und der Ebene des Dargestellten (der Theatereinlage, was der Hypodiegese entspräche).[177] Durch die Sichtbarkeit der Bühne und ihrer Grenzen, der Sitznachbarn und der als solche erkennbaren Theaterdekorationen ist die Illusion des Rezipienten hier eine andere als bei literarischen Texten, in denen die Fiktion allein durch Worte als Vorstellung hervorgerufen wird.
Weimar betont die Rolle des physisch in der Theaterwelt auftretenden Schauspielerkörpers als Auslöser der prinzipiell metaleptische Ebenenvermischung jeden Theaterspiels: Für ihn „*ist* der Schauspieler selbst die inkorporierte Grenzüberschreitung.“[178]

Für den heutigen Theaterbesucher stellt Genette wohl zutreffend fest, dass das Aus-der-Rolle-Fallen eines Schauspielers in einem zeitgenössischen Stück niemanden mehr völlig überraschen kann: „Sans trop s’en rendre compte, un tel spectateur a intégré à sa compétence de l’art dramatique la perception de cette ambiguïté qu’Étienne Souriau qualifiait de dédoublement ontologique, à propos, plus généralement, des ‚arts représentatifs’“ (Genette 2004: 57). Aus der ehemals irritierenden Abweichung von der illusionistischen Theater-Norm ist eine neue „Quasi-Norm“[179] geworden.

iii. „Den-Rahmen-Sprengen“: Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse in Malerei und Bildender Kunst

Neben Film und Theater lassen sich auch in der Bildenden Kunst Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse nachweisen. Bereits 1988 untersucht Jan Baetens eine „métalepse“ auf der vom holländischen Comic-Künstler Joost Swarte gestalteten Schallplattenhülle *Houseband. Numero Uno* (1984). Auf dieser Abbildung sieht man ein Werbeplakat (als ‚Bild im Bild’). Auf dem „niveau métadiégétique“ ist ein Klavierspieler zu sehen, auf dem „niveau

177 Hier zeigt sich, wie problematisch die Übertragung von narratologischen Termini auf die Dramenanalyse wirklich ist. Denn im Drama, der „performativen“ Kunst (im Unterschied zum Erzählen im epischen Text), existiert so etwas wie die vermittelnde Ebene des Erzählens (die Extradiegese) selten.

178 Klaus Weimar: Limited poem unlimited – Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Hrsg. v. Hendrik Birus. Stuttgart, Weimar 1995. S. 144-159. Hier S. 148. (Hervorhebung im Original.)

179 „Quasi-Normen“ entstehen, wenn die ursprüngliche künstlerische Abweichung von standardisierten Sprach- bzw. Genre-Normen mit der Zeit derart häufig praktiziert worden ist, dass man von einer neuen Art „Norm“ (einer „innerliterarischen *Quasi-Norm*[…]“) sprechen kann. (Vgl. Fricke 1981: 162f. [Hervorhebung im Original.])

intradiégétique“ ein tanzendes Ballettmädchen. Baetens deutet den Effekt dieser Darstellung als „identification métaleptique de l’affichette et de la scène principale“, so als tanze das Mädchen zur Klaviermusik, die der Mann auf dem Poster hervorbringt (vgl. Baetens 1988: 326f.).

2001 publiziert Baetens einen Aufsatz, in dem er den Begriff der Metalepse für die Erforschung rahmen-überschreitender Phänomene in Foto-Bildergeschichten („photo-narratives“) erforscht und dazu den Terminus der „visual metalepsis“ prägt.

Neben solchen Einzelarbeiten wird die Anwendung des Begriffs der Metalepse auf Phänomene der Bildenden Kunst in jüngster Zeit auch von Genette (2004) propagiert. Er geht zunächst von Bildbeschreibungen in literarischen Texten aus und spricht vom „genre mixte, mais hautement littéraire, qu’est la description […] de tableau réel ou imaginaire“ (Genette 2004: 80). In solchen Texten könnten statische Darstellungen plötzlich wie bewegliche Szenen beschrieben werden.[180]

Doch dieses gewiss recht wunderbare Geschehen macht noch keine Metalepse aus, obwohl Genette anführt, dass „une scène représentée qui vient à s’animer n’est jamais loin de sortir du cadre“ (ebd.: 89). Erst Genettes letztes Beispiel, die erste Szene aus Alain Robbe-Grillets Roman *Dans le labyrinthe* (1959), kann tatsächlich im engen Sinne als Narrative Metalepse auf der Ebene der ‚histoire’ bezeichnet werden: Hier verlässt ein Soldat seine Diegese des Bildes und taucht in einer „diégèse extrapicturale“ (ebd.: 88) auf.

So wie man in der reinen Erzählliteratur solche einfachen Metalepsen der Kategorien 1 und 2 zwischen der erzählten Welt und einer darin eingeschachtelten (ebenfalls vom Erzähltext beschriebenen) Bild-Welt findet, so kommen auch in der Malerei selbst solche logikwidrigen Überschreitungen von ineinander geschachtelten Ebenen vor.[181] Sie werden immer durch das Motiv des ‚Bilds im Bild’ bedingt.

In Bezug auf die Malerei ist es (wie schon bei Theaterstücken) problematisch, von Extra-, Intra- und Hypodiegese zu sprechen. Die ‚Bewegungsrichtung’ des Ebenenwechsels (auf- oder absteigend) ist dagegen problemlos übertragbar: Der aufsteigenden Metalepse entspricht die aus ihrem Bild herauskommende, der absteigenden Metalepse die ins Bild hineinsteigende Gestalt.

---

[180] Vgl. ebd.: 81-85. Hier nennt er die ekphrasische Beschreibung von Achills’ Schild in der Ilias, die des Brautschleiers bei Catull und auch neuere Beispiele für die „tradition du tableau animé“ (ebd.: 85).

[181] Ist die äußerste Ebene der ineinandergeschachtelten, gemalten Welten die Extradiegese, oder immer noch die Intradiegese?

In der Malerei bildet jeder Rahmen an sich schon eine „naturabweichende Einrahmung oder doch willkürliche Begrenzung seines künstlichen Ausschnitts aus dem Gesichtsfeld“ (Fricke 2000: 25). Die Faszination dieser „ästhetischen Grenze“ und des „ontologischen Schnitts, welche der Rahmen eines jeden Bildes vornimmt“, erlebt ihren ersten Höhepunkt im Barock.[182]

Zwar kennt man bereits aus dem 16. Jahrhundert Beispiele für Portraits, die vor einem Hintergrund mit Rahmen gemalt sind, als stünden sie vor dem leeren Bild, anstatt sich ‚im Bild’ zu befinden (vgl. das „Porträt der Jacqueline von Burgund (?)“ (um 1520) [*vgl. Bild 1 im Anhang*] von Jan Gossaert). Prater nennt diese „Umkehrung“ der Struktur des ‚Bilds im Bild’ das „Bildnis vor dem Bild“.[183] Bei Gossaert werden die Porträtierten vor einer „für ihr Portrait bestimmte[n], beschriftete[n] und schon gerahmte[n] Bildfläche“ (ebd.: 96) dargestellt. So verstanden wäre der Bildinhalt jedoch noch keine logikwidrige Überschreitung von Repräsentationsebenen, auch wenn Gossaerts Bilder zunächst diesen Eindruck erwecken.

Erst im 17. Jahrhundert finden sich dann gehäuft Bilder, bei denen der Übergang tatsächlich logikwidrig ist. Georg Flegels (1566-1638) „Stilleben“ (17. Jahrhundert)[184] stellt beispielsweise ein Gemälde mitsamt seinem Rahmen dar. Einige der auf dem Bildinneren abgebildeten Gegenstände ragen über den gemalten Rahmen hinaus. „Sie ‚überschreiten’ […] in illusionistischer Weise die Bildoberfläche, um nach vorn zum Betrachter hin vorzuspringen“ (Stoichita 1998: 42). Gemälde wie dieses stehen im Zusammenhang einer Ästhetik der Augentäuschung, ‚trompe-l’œil’ genannt.

Bereits seit der Antike gilt die gelungene Täuschung des Betrachters als „ein wichtiges Kriterium für die Qualität von Kunst“, wie der bei Plinius überlieferte Wettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis belegt.[185] Unter der Bezeichnung ‚trompe-l’œil’ wird dann etwa seit dem 17. Jahrhundert eine Kunst kultiviert, der durch die Beherrschung der Zentralperspektive und die geschickte Verwendung von Licht- und Schattenreflexen neue Möglichkeiten zur Verfügung standen. So werden z.B. täuschend echte Vorhänge vor Gemälde gemalt. „Klassisches Thema“ des ‚trompe-l’œil’ ist das ‚Gemälde eines Gemäldes’.[186]

---

182 Vgl. Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei (Original: L’instauration du tableau; 1993). Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München 1998 (= Bild und Text). Hier vgl. S. 46. – Dort findet sich auch die Darstellung der kunsttheoretischen Debatte um den Status des Rahmens allgemein.

183 Andreas Prater: Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait. In: Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hrsg. v. Hans Körner u.a. Hildesheim, Zürich u. New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2). S. 87-103. Hier S. 96.

184 Abgebildet bei Stoichita (1998: 40).

185 Vgl. Kap. 5.1.2.2. Das ‚lebensechte’ Abbild in der Kunst.

186 Vgl. Eckhard Hollmann, Jürgen Tesch: Die Kunst der Augentäuschung [2004]. München, Berlin, London, New York ^{2}2005. Hier vgl. S. 68.

Die Entdeckung der mathematisch konstruierten Zentralperspektive durch Filippo Brunelleschi (1410 erstmals angewandt) und ihre Etablierung in der Malerei sind entscheidende Voraussetzungen jener Blüte der Kunst der Augentäuschung im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Sie ermöglichen ein bisher ungeahnt illusionistisches Malen. Das Heraustreten aus einer Innenwelt in eine darum herum gemalte Außenwelt etabliert sich als Thema. Dabei werden möglichst realistisch gemalte Rahmen von lebensecht gemalten Figuren (oder Gegenständen) überschritten.

In diese barocke Tradition gehören Gemälde wie das *Selbstporträt* von Murillo. Hier wird eine Art ‚gemalte Metalepse' genutzt, um das Verhältnis von Maler und Selbstporträt zu problematisieren. Bartolome Esteban Murillos „Selbstporträt" (um 1670) [*vgl. Bild 2 im Anhang*] ist die Darstellung eines Gemäldes des Malers. Sein Porträt befindet sich in einem ovalen Rahmen, welcher auf einem Tisch steht, auf dem neben dem Gemälde noch andere Gegenstände liegen. Das Besondere an diesem Bild ist die rechte Hand des porträtierten Malers: sie ruht auf dem Bilderrahmen, der ihre Welt doch eigentlich umschließen sollte, und „durchstößt die unsichtbare Fläche, die Darstellung und Wirklichkeit trennt" (Stoichita 1998: 239). So scheint sie in die Welt des Betrachters hineinzugreifen.
Hinter diesem Bild Murillos steht als typisch barocker Topos „die Verlebendigung des Portraits durch die Verletzung der ästhetischen Grenze und damit Täuschung und Enttäuschung durch einen trompe-l'œil-Effekt" (Prater 1990: 99f.). Der Betrachter hat den Eindruck, dass die Hand lebendig wird und aus ihrer Bild-Welt heraus auf ihn zukommt.[187]

Dieser Effekt wird besonders oft in der illusionistischen, weil perspektivisch perfektionierten Wandmalerei des Barock genutzt. Das Deckengemälde in der Chiesa del Gesù zu Rom, 1674-1679 gemalt von Giovan Battista Gaulli (1639-1709), ist ein berühmtes Beispiel dafür, wie das Übertreten des Rahmens aus bemaltem Stuck den Eindruck erweckt, die himmlische Herrlichkeit Jesu borde über in das irdische Kirchenschiff [*vgl. Bild 3 im Anhang*]. Damit ist der intendierte Effekt der metaleptischen Grenzüberschreitung hier nicht der Illusionsbruch, sondern im Gegenteil die Illudierung des Betrachters.
Doch auch in profanen Wandgemälden des Barocks ist dieses Überschreiten von Rahmungen verbreitet. Die großflächigen Deckenfresken des venezianischen Malers Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) stellen helle Himmelsgewölbe dar, in die sich die Räume zu öffnen scheinen. Wolken oder Figuren sind regelmäßig über die Stuckreliefs, die die Fresken

[187] Vgl. Kap. 5.1.2.2. Das ‚lebensechte' Abbild in der Kunst.

umgeben, hinweg gemalt. An der Decke des Kaisersaals der Residenz in Würzburg (1750/51) z.B. sitzt am Bildrand des Mittelfreskos ein Flussgott [*vgl. Bild 4 im Anhang*]. Auch dieses Fresko ist mit einem geschwungenen, vergoldeten Stuckrahmen umgeben. Schaut man aus dem richtigen Blickwinkel hoch, so erkennt man, dass der Flussgott eines seiner Beine aus der zweidimensionalen Ebene der Malerei in den dreidimensionalen Raum hinaus geschwungen hat, wo es als plastischer Marmorfortsatz des gemalten Körpers von der Decke ‚herabbaumelt'.[188]

Dies ist ein typisches Beispiel für die „‚Verlebendigung' des Kunstwerks"[189] mittels Aufhebung der Grenze zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum im Barock.[190] Es erzeugt den Eindruck, die gemalte Figur werde lebendig. Insofern weist dieser Medienwechsel vom Gemälde zur Plastik eine metaleptische Grundstruktur auf: Ein Teil der gemalten Figur überschreitet den Rahmen ihrer gemalten Welt. Doch statt von der Ebene des Kunstwerks in die der Wirklichkeit zu wechseln, findet der Übergang nur von einer Bild-Ebene in eine als Plastik gestaltete Rahmen-Ebene statt. Der Eindruck der Verlebendigung des Kunstwerks täuscht: Trotz dieses quasi-metaleptischen Ebenenwechsels kann keine Figur je die künstliche Welt ihres Artefakts verlassen und als Mensch ein wirkliches Leben führen.

Nach den holländischen Portraits des 17. Jahrhunderts, in denen gemalte Personen über gemalte Rahmen greifen, findet sich ein späteres Beispiel für die gemalte Parallelstruktur zur Narrativen Metalepse im Gemälde „Escapando de la crítica" (1874; Deutsch: „Flucht vor der Kritik") des Spaniers Pere Borell del Caso [*vgl. Bild 5 im Anhang*].[191] Es zeigt einen Jungen, der mit den Händen einen um seine Welt gemalten Rahmen umfasst und sich im nächsten Moment aus seinem Bild hinauszuschwingen scheint. Hängt man del Casos Werk ungerahmt an die Wand, so entsteht der Eindruck, dass der Gemalte geradewegs in die extrapikturale Welt des Betrachters hinausspringt.

---

188 Auch die Füße einer Nymphe, eine dunkle Wolke und einige Vorhänge stoßen aus dem zweidimensionalen Bild in den dreidimensionalen Raum heraus. (Für nähere Erläuterungen dieses Mittelfreskos vgl.: Werner Helmberger: Wo Tiepolo malte. Die Residenz Würzburg vor ihrer Vollendung. In: Der Himmel auf Erden – Tiepolo in Würzburg. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. 2 Bde. München, New York 1996. Bd. 1. S. 44-57.)

189 Sabine Haupt: Schöpfung, Magie, Kunst und Technik: Zur Herstellung menschlicher Simulacren in und mittels Literatur. In: Das Double. Hrsg. v. Victor I. Stoichita. Wiesbaden 2006 (= Wolfenbütteler Forschungen 113). S. 165-196. Hier S. 165.

190 An dieser Stelle hätte man auch zahlreiche andere Beispiele nennen können, etwa die Wandbemalung des Alten Rathauses in Bamberg: Aus der Mauer des bemalten Fachwerk-Baus ragt das Bein einer Putte heraus. Diesen Effekt gestaltete 1755 der Maler Johann Anwander. – Die augentäuschende Wirkung dieser Beispiele scheint jedoch immer die gleiche zu sein.

191 Umschlagbild v. Hollmann / Tesch (2005). Ausserdem geplante Titel-Illustration des Sammelbandes zur Grazer Tagung „Metareference in The Arts and Media" (erscheint voraussichtlich 2009).

Aber sowenig eine Narrative Metalepse die Ebenen der Fiktion verlassen kann, sowenig kann ein metaleptischer Übergang in der Malerei das Darstellungssystem der Kunst sprengen. Del Casos Junge würde durch seinen Sprung durch den Rahmen nur von einer gemalten Binnenwelt in eine wiederum gemalte Rahmenwelt gelangen.

Die Kunst der Augentäuschung, deren bekanntes Motiv die Darstellung von Rahmenüberschreitungen ist, wird bis in die Gegenwart fortgesetzt. Der Nürnberger Künstler Wolfgang Harms (*1950) hat gleich mehrere Bilder in der Tradition des ‚trompe-l'œil' geschaffen. Im Bild „Gutes Flugwetter" (2006) [*vgl. Bild 6 im Anhang*] etwa schweben phantasievoll dargestellte Seepflanzen über den das Bild umgebenden, gemalten Rahmen hinaus.[192] Doch es kommen nicht nur Parallelphänomene zur aufsteigenden Metalepse (Kat. 2) vor: „Seeblick" (2002) stellt eine Aquariums-Landschaft dar, die mit einem gemalten Rahmen umgeben ist. Eine Putte mit Taucherglocke auf dem Kopf klettert gerade über diesen Rahmen hinein ins Bild. Dies entspricht von der Bewegungsrichtung einer absteigenden Metalepse (Kat. 1).

Neben solchen Parallelstrukturen zu einfachen Metalepsen (Kat. 1 und 2) hat Hofstadter auch Entsprechungen zu komplexen Metalepsen (Kat. 3) in den paradoxen Bildern M. C. Eschers gefunden. Spätestens durch Shlomith Rimmon-Kenans Aufsatz über Christine Brooke-Rose (1982)[193] ist Eschers Lithographie der einander zeichnenden Hände (1948) [*vgl. Bild 7 im Anhang*] zum Symbol für „Möbiusband-Erzählungen" (Metalepse der Kategorie 3a) geworden (vgl. Wolf 1993: 372). Eschers Bild stellt ein Kuriosum dar, weil hier dem „Artefakt" eine „irritierende Schöpfungsmächtigkeit", die „Fähigkeit zur Selbstreplikation, zur Autopoiesis," zuzukommen scheint (vgl. Häsner 2005: 4).
Nach dem gleichen Prinzip malen sich auch die beiden Männer in Carlo Maria Marianis Bild „Die Hand gehorcht dem Intellekt" (1983) [*vgl. Bild 8 im Anhang*] gegenseitig.[194] Wegen des geringeren Abstraktionsgrades der Darstellung ist der Effekt hier allerdings nicht so stark wie bei Escher. Dennoch zeigt das Beispiel Marianis, dass Eschers Lithographie kein

[192] Abgebildet in der Ausstellungsbroschüre „Scheinwelten – Augentäuschung in der Malerei der Gegenwart. Wolfgang Harms, Jürgen Dressel, Michael Lassel, Jo Niklaus, Hans Niklaus", 16. Mai – 26. August 2007 im Stadtmuseum Fembohaus in Nürnberg.

[193] Vgl. Shlomith Rimmon-Kenan: Ambiguity and narrative levels: Christine Brooke-Rose's ‚Thru'. In: Poetics Today 3(1982), Nr. 1. S. 21-32. – Heute hat sich diese graphische Entsprechung zur Möbiusband-Erzählung derart durchgesetzt, dass besagte Zeichnung von Escher sogar den Umschlag der deutschen Übersetzung „Literaturtheorie. Eine kurze Einführung" des Amerikaners Jonathan Culler (Stuttgart 2002) ziert. (Vgl. 2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse.)

[194] Ein Hinweis hierauf findet sich bei Fricke (2000: 106).

Einzelfall ist: Offenbar gibt es in der Bildenden Kunst Motive, die der „Möbiusband-Erzählung“ als Narrativer Metalepse der Kategorie 3a strukturell vergleichbar sind.

Festzuhalten ist, dass es zahlreiche Beispiele für Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse in der Malerei gibt. Roque macht darüber hinaus auf metaleptische Strukturen in Werbeplakaten aufmerksam.[195] Die graphische Ausgestaltung der logikwidrigen Grenzüberschreitung ineinandergeschachtelter Darstellungsebenen ist demnach nicht auf anspruchsvolle Malerei beschränkt, sondern lässt sich prinzipiell in jedem visuellen Medium verwirklichen, das eine gerahmte Darstellung einer Welt enthalten kann.
Figuren, die den gemalten Rahmen überschreiten, gelangen jedoch nur in eine ebenfalls graphische Rahmenwelt, nie in die bildexterne Wirklichkeit. Selbst dann, wenn aus zweidimensionalen Wandbildern dreidimensionale Fortsätze hervorspringen, bleibt die dargestellte Figur doch *im* Kunstwerk. Von der werkexternen Ebene des Betrachters aus hat sie nur den Wechsel von Farbe zu Stein geschafft, nicht jedoch den von etwas Dargestelltem zu etwas Lebendigem. Insofern bleiben auch in der Bildenden Kunst – wie im Erzähltext – die paradoxen Grenzüberschreitungen zwischen ineinander geschachtelten Darstellungsebenen stets fiktionsintern.[196]

iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ im Bilderbuch

So wie sich die Grundstruktur der Narrativen Metalepse in der Bildenden Kunst nachweisen lässt, so gibt es auch in hybriden Text-Bild-Medien analoge Phänomene.
Im rein narrativen Text können Metalepsen vorkommen, bei denen jemand in ein auf der Intradiegese vorhandenes Bild hineinsteigt. Die Hypodiegese ist in dem Fall zwar ein Bild, wird jedoch vom empirisch vorliegenden Erzähltext nur mit sprachlichen Mitteln vergegenwärtigt. Insofern ist auch die Metalepse des Protagonisten in die Bild-Hypodiegese hinein (analog natürlich auch daraus heraus) nur ein sprachliches Phänomen.[197]
Das Medium des Bilderbuches dagegen bietet für die Gestaltung von Metalepsen zwischen einer erzählten Welt und einer darin eingeschachtelten Bildwelt neue Möglichkeiten. Anders als beim reinen Erzähltext wird im Bilderbuch die erzählte Geschichte neben der verbalen Beschreibung auch graphisch dargestellt. Das eröffnet die Möglichkeit, die Narrative

[195] Georges Roque: Sous le signe de Magritte. In: Métalepses 2005. S. 263-276.
[196] Sofern man für die gemalte Welt eines Bildes von einer ‚Fiktion’ sprechen kann.
[197] Beispiele hierfür werden im Kap. 3. der vorliegenden Arbeit behandelt.

Metalepse zwischen erzählter Intradiegese und Bild-Hypodiegese mit ihrem Parallelphänomen in der Bildenden Kunst zu kombinieren.

Für die Untersuchung von Bilderbüchern muss man den Bereich der reinen Textwissenschaft verlassen. Das Bilderbuch ist als „eigenständiges künstlerisches Werk" zu betrachten, in dem sich literarische und graphische Techniken zu einer neuen Kunstform vereinen.[198]
Ein Bilderbuch ist mehr als „Literatur plus Bild" (ebd.: 12): Man unterscheidet „Bild(er)geschichten", in denen die „visuelle Komponente ein Handlungskontinuum" entwickelt, von „illustrierten Texten", bei denen den visuellen Elementen lediglich unterstützende Funktion zukommt.[199]
Die Rezeption von Bilderbüchern wird als ein „verflochtene[r] Vorgang von Lesen und Wahrnehmen" (Thiele 2000: 43) beschrieben. Lange Zeit galten Bilderbücher „als Bücher für Kinder, die noch nicht oder erst mit Mühe lesen können,"[200] also „für Kinder von 2 bis ca. 8 Jahren."[201] Dies hat sich jedoch, nicht zuletzt durch das zunehmende Vorkommen von „künstlerisch anspruchsvolle[n]" Werken, in den letzten Jahren geändert. Heute sind Bilderbücher meist doppelt adressiert: Sie sollen die kleinen Rezipienten ansprechen, aber auch die erwachsenen Vorleser ästhetisch herausfordern (vgl. Tabbert 2006: 127).

Ein Vorläufer der erzählten und gemalten Metalepse im Bilderbuch ist Hans Christian Andersens (1805-1875) Märchen *Die Wilden Schwäne*. Hier wird die Metalepse nur als Traum der Protagonistin erzählt: „[…] im Bilderbuch war alles lebendig, die Vögel sangen, und die Menschen traten aus dem Buch heraus und redeten mit Elisa und ihren Brüdern, aber wenn sie die Seite umwandte, sprangen sie sofort wieder hinein, damit die Bilder nicht durcheinanderkämen."[202]

---

198 Vgl. Jens Thiele: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg 2000. Hier vgl. S. 13.

199 Vgl. Bernd Dolle-Weinkauff: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 227-229.

200 Reinbert Tabbert: Fantastische Bilderbücher. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 119-145. Hier S. 127.

201 Winfred Kaminski: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Nach der 3., erg. u. erw. Aufl. Weinheim, München ^{4}1998 (= Grundlagentexte Soziale Berufe). S. 45.

202 Hans Christian Andersen: Die wilden Schwäne. In: ders.: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Aus dem Dänischen übers. v. Thyra Dorenburg, hrsg. u. m. einem Nachwort u. Anmerkungen versehen v. Erling Nielsen, mit Illustrationen v. Vilhelm Pedersen, Lorenz Fröhlich. Band1 . Darmstadt 1975. S. 160-179. Hier S. 163.

Ein wirkungsmächtiger Klassiker des illustrierten Kinderbuches, in dem der Übergang von einer Rahmenwelt (R) in eine darin repräsentierte Welt (W) dann auch durch ein optisches Medium hindurchführt, ist Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1872). Hier ist das Tor zur Anderswelt kein gemaltes Bild, sondern der Wandspiegel in Alices Zimmer.

Die Untersuchung des Spiegelmotivs in der phantastischen Literatur kann an dieser Stelle nicht vertieft werden. Für den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist es jedoch von Interesse, dass diese scheinbare ‚litterale' Metalepse des kleinen Mädchens zu Beginn des Romans als ein Phantasiespiel der kindlichen Protagonistin dargestellt,[203] dann jedoch vom extradiegetischen Erzähler so präsentiert wird, als sei die Verwandlung tatsächlich real.[204] Am Ende des Buches stellt sich dieser Ebenenwechsel durch den Spiegel (wie schon die „passage" durch den Kaninchenbau im ersten Teil, *Alice's Adventures in Wonderland,* 1865) als Traum und somit nicht als auf der ‚histoire'-Ebene reale Metalepse heraus.

Dennoch stellt der Illustrator John Tenniel die Szene so dar, als sei eine tatsächliche Metalepse Bestandteil der ‚histoire': Man sieht Alice vor bzw. hinter dem Spiegel, auf beiden Bildern genau im Moment des Hindurch-Steigens. Der Teil ihres Körpers, der jeweils noch (oder schon) in der anderen Welt weilt, ist verschwommen, der Rest ist deutlich gezeichnet [*vgl. Bild 9 und 10 im Anhang*] (vgl. ebd.: 125f.).

So wie der extradiegetische Erzähler seine ‚narration' für die Dauer des Abenteuers auf Alice fokalisiert und die Erlebnisse im Wunderland so erzählt, als wären sie tatsächlich real, so könnte man metaphorisch sagen, dass der Illustrator auch die Bilder mit einer Fokalisierung auf Alices eigene Weltsicht malt. Der entscheidende Unterschied ist aber, dass man auf den Illustrationen die Welt nicht durch Alices Augen sieht (wie man sie bei intern fokalisiertem Erzählen durch die Wahrnehmung eines Protagonisten erfährt), sondern dass Alice als Gestalt auf den Zeichnungen von außen zu sehen ist. Durch die dem Text beigefügte graphische Darstellung der Narrativen Metalepse gibt Tenniel dem phantasierten Geschehen den Anschein von objektiver Realität. Für die Handlung der erzählten Geschichte hat dies jedoch keine weitere Funktion: Am Ende wird die wunderbare Reise in den Spiegel hinein doch vom Erzähler als Traum enttarnt.

Strukturell gleicht dieses Beispiel der Illustration einer Schlussmetalepse in Christine

---

[203] Vgl. Lewis Carroll: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass and What Alice Found There. With Illustrations by John Tenniel. Edited with an Introduction and Notes by Hugh Haughton. The Centenary Edition. London 1998. S. 124f. Hier sagt Alice immer wieder: „Let's pretend […]."

[204] Vgl. ebd.: 127: „And certainly the glass *was* beginning to melt away, just like a bright silvery mist. In another moment Alice was through the glass […]." (Hervorhebung im Original.)

Nöstlingers Geschichte für Kinder „ab 10“ Jahren *Der TV-Karl* (1995).[205] Hier allerdings zeigt das Bild eine Metalepse, die auf der Ebene der ‚histoire’ auch am Schluss des Buches nicht entkräftet wird [*vgl. Bild 11 im Anhang*]: Die alte Dame wird in dem Moment dargestellt, als sie dem TV-Karl auf dem Bildschirm die Hand reicht und ins Bild hineinsteigt. Eines ihrer Beine, der halbe Kopf und ein Arm sind bereits in der ‚Welt’ auf dem Bildschirm, der Rest ihres Körpers befindet sich noch vor dem Fernsehapparat. Diese Zeichnung bestätigt – ähnlich wie in Carrolls *Through the Looking-Glass* – den wunderbaren Ebenenwechsel, von dem der Leser nur durch das Tagebuch des 12-jährigen Anton weiß. Während die Erzählung zunächst Zweifel an ihrem Realitätssystem und Antons Zuverlässigkeit befördert, stellt das Bild Antons Worte als wahr dar und nimmt so die endgültige Bestätigung der Metalepse durch die Zeitungs-Suchmeldung ganz am Ende des Buches vorweg.

Entsprechend verhält es sich mit den Bildern in Dagmar H. Muellers Kinderbuch *Flucht aus dem Hochland* (2007).[206] Hier geht der Junge Julian beim Betrachten eines „magischen Buches“ über Schottland im 18. Jahrhundert mit der Nase zu nahe an die Abbildungen heran und wird dabei in die Bild-Diegese des Buches hineingesaugt. Seine Schwester Helene beobachtet fassungslos, was ihrem Bruder widerfährt: „Weg, einfach weg. In das Bild hineingestürzt! Mit dem Kopf zuerst. In Sekundenschnelle waren seine Schultern, sein Körper, seine Arme und zuletzt auch seine Beine zwischen den Seiten verschwunden.“ (Ebd.: 46.)
Die Illustratorin stellt in ihrer Zeichnung genau diesen Moment der Geschichte dar, in dem von Julian nur noch ein Paar Füße aus dem Buch hervorschauen, das aufgeschlagen auf dem Tisch vor Helene liegt (vgl. ebd.). Wie in *Der TV-Karl*, so kommt auch der gemalten ‚Metalepse’ in *Flucht aus dem Hochland* einzig die externe Funktion zu, den magischen Ebenenwechsel für die kindlichen Rezipienten vorstellbar zu machen. Auf der Ebene der ‚histoire’ hat die Darstellung keine interne Funktion.

In den beiden Bilderbüchern *Beware of the Storybook Wolves* (2000) und *Who’s Afraid of The Big Bad Book?* (2002) von Lauren Child kommt der von der Autorin selbst erstellten graphischen Darstellung dagegen mehr als nur illustrierende Funktion zu. In diesen Büchern

---

[205] Hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Christine Nöstlinger: Der TV-Karl. Aus dem Tagebuch des Anton M., aufgefunden bei der endgültigen Räumung der Wohnung der Anna M., in Kleinfrasdorf. Bilder v. Jutta Bauer. Weinheim, Basel 1998 (= Gulliver 294). – Vgl. dazu auch Kap. 3.2.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’ (Kategorie 1b).

[206] Dagmar H. Mueller: Flucht aus dem Hochland. Aus der Reihe „Geheimnisvolle Zauberreisen“. Zeichnungen v. Anja Rieger. Würzburg 2007. (Empfohlen für Kinder ab 8 Jahren.)

wird auf der Ebene der ‚histoire' mit der Materialität des Mediums Bilderbuch gespielt.

Der Held der beiden Bücher ist Herb, ein gewitzter Junge, dem seine Mutter jeden Abend Gute-Nacht-Geschichten vorliest. Herb fürchtet sich vor dem Märchenbuch. Seine Angst amüsiert die Mutter. Ihre Äußerungen bezeugen, dass Ungeheuer aus Märchenbüchern keine Bedrohung für reale Menschen darstellen: „[S]he knew that storybook wolves are not at all dangerous."[207] Wie sehr sie sich damit jedoch täuscht, zeigt sich, als sie das Geschichtenbuch eines Abends in Herbs Zimmer vergisst.

Die interne Fokalisierung auf Herb lässt zwar Zweifel zu, ob die dann folgenden wunderbaren Ereignisse tatsächlich passieren (vgl. ebd.: 6), doch die gemalten Bilder bestätigen die Realität des Erzählten: Plötzlich sind die Wölfe einfach aus ihrem Buch heraus in Herbs Kinderzimmer eingedrungen. Wie dies geschieht, lassen Bild und Text offen. Die ‚litterale' Metalepse der Kategorie 2b ist auf nicht weiter explizierte Weise passiert.

Herb versucht, dem Appetit der beiden Wölfe zu entgehen, indem er sie mit einem Stück Wackelpudding bedient, dessen Zeichnung er zu diesem Zweck eilig aus einem anderen Buch herausreißt (vgl. ebd.: 15). Dabei bemerkt er leider nicht die böse Hexe aus dem Märchen von Hänsel und Gretel, die aus dem offenen Buch herausspringt und den Wölfen zuruft, sie mögen ihn endlich fressen.

Ihr Rückweg in die Märchenwelt wird dieses Mal deutlich ausformuliert: „Then she jumped back into the book and snapped it shut" (ebd.: 17). Hier wird die ‚litterale' Metalepse der Kategorie 1b auf der ‚histoire'-Ebene als Sprung in ein Buch hinein erklärt. Beide Metalepsen der Hexe (2b und 1b) werden jedoch nur erzählt, nicht gemalt.

Verzweifelt greift Herb erneut zum „fairy-tale book" und schlägt die Seite mit der „Fairy Grandmother" auf: „He shook it until she tumbled out of the book and onto the floor" (ebd.: 18). Diese Metalepse der Kategorie 2b wird auch im Bild angedeutet (vgl. ebd.: 19). Die „Fairy Grandmother" befreit Herb, indem sie den großen Wolf aus dem Rotkäppchen-Märchen in eine Raupe verwandelt (vgl. ebd.: 28), „popping it back into the wolf storybook" (ebd.: 29).

Das Regelsystem der intradiegetischen Welt von Herb hat sich tatsächlich als ein wunderbares erwiesen, denn die von Herb ausgelösten Veränderungen in der Märchendiegese modifizieren auch die im Märchenbuch dargestellte Welt dauerhaft: „The funny thing was, the next time Herb's mother came to read the wolf story, there was no wolf to be seen – just a tiny caterpillar trying with all his might to terrify a little girl in a red coat" (ebd.: 32).

---

[207] Lauren Child: Beware of the Storybook Wolves [2000]. London 2001. S. 5.

In der Fortsetzung *Who's Afraid of The Big Bad Book?* wird das Spiel mit den Rahmungen im Vergleich zum Vorgängerband nochmals gesteigert. Schon das Titelbild des empirischen Buches ziert eine ‚mise en abyme' [*vgl. Bild 12 im Anhang*]: In der rechten unteren Ecke sieht man den etwa zehn Zentimeter groß gezeichneten Herb, wie er dasselbe Buch, aufgeschlagen in den Händen hält. In der rechten unteren Ecke dieses ‚Buches-im-Buch' sieht man wiederum Herb, nun nur noch 1,5 cm groß, der noch einmal dasselbe Buch aufgeschlagen in den Händen hält, und auf diesem ‚Buch-im-Buch-im-Buch' ist in der rechten unteren Ecke noch einmal Herb, ca. 2 mm groß, angedeutet, der wiederum das Buch in seinen Händen hält. Diese „paradoxe Iteration" (vgl. Fricke 2003: 144) ist prinzipiell unabschließbar, die Möglichkeiten der Drucktechnik lassen aber nur eine Darstellung bis zur vierten Ebene zu. Diesmal wird das Motiv der aus Büchern steigenden Märchenwesen umgekehrt, indem Herb in die Hypodiegese seines Geschichtenbuches hineingerät (Metalepse der Kategorie 1b). Auf der ‚histoire'-Ebene ist dieser Übergang dadurch motiviert, dass Herb über dem aufgeschlagenen Buch einschläft.[208] Als er erwacht, findet er sich in einem fremden Bett wieder und wird von einem blonden Mädchen angeschrien: „What are you doing here? How dare you be on this page? I am the star and I say you are not allowed in this story!" (ebd.: 8). Den Figuren des Märchens ist offenbar bewusst, dass sie in einer literarischen ‚Welt' leben. Sie erkennen ihre Umgebung als Buchseite. Herb ist in der Hypodiegese von „Goldielocks and the three little bears" (ebd.: 11) gelandet.[209]

Die Illusion, Herb befinde sich in einer realen Welt, wird immer wieder dadurch gebrochen, dass dem medialen Charakter der gezeichneten Diegese auf der Ebene der ‚histoire' Bedeutung zukommt. Herb gelangt z.B. an eine Tür, die er zunächst nicht öffnen kann, denn „[…] the illustrator had drawn the handle much to high up" (ebd.: 14). Als es ihm schließlich doch gelingt, die über zwei Seiten (ebd.: 14 u. 19) gezeichnete Tür zu öffnen, muss auch der Leser die Buchseiten wie die beiden Flügel einer großen Tür auseinanderklappen und erblickt so das vierseitige Panorama-Bild einer Ballgesellschaft (ebd.: 15-18).

In der Hypodiegese des königlichen Balls muss Herb feststellen, dass die Zeichnungen, die er vor einiger Zeit aus Langeweile den Bildern in seinem Geschichtenbuch hinzugefügt hat, auf dieser diegetischen Ebene real sind: die Königin hat einen mit Kugelschreiber gemalten Schnurrbart (vgl. ebd.: 16), ihr Thron (den Herb im letzten Jahr ausgeschnitten hat) fehlt ebenso wie Prince Charming (den Herb für eine Geburtstagskarte an seine Mutter benötigte, vgl. ebd.: 27). Auch Gegenstände können zwischen Herbs Welt (Intradiegese) und der Märchenwelt (Hypodiegese) wechseln. So findet Herb z.B. sein lange vermisstes Etui auf dem

[208] Vgl. Lauren Child: Who's Afraid of The Big Bad Book? [2002]. New York u.a. 2003. Hier vgl. S. 7.
[209] Vgl. ebd.: 9: „And that's when it dawned on Herb that he had fallen into the book."

Fußboden des Ballsaals wieder (vgl. ebd. 21).

Als Herb fliehen muss, nutzt er die Gesetze der Märchenbuchrealität (die Bilderbuch-Materialität) für sich aus: „[B]y snipping a hole in the palace floor, Herb managed to wriggle through onto the next page“ (ebd.). An der Stelle, wo Herb mit seiner Schere in der Hand auf dem Fußboden liegend gezeichnet ist, hat das Blatt (ebd.: 21f.) des empirischen Buches *Who's Afraid of The Big Bad Book* ein Loch [*vgl. Bild 13 im Anhang*]. Der auf der Hypodiegese entstandene Ausgang, der sich in dem intradiegetischen Märchenbuch manifestiert, ist also auch in dem Material, das die extradiegetische Erzählung in Form von Schriftzeichen und Bildern manifestiert, realisiert. Das Verfahren entspricht von der Grundstruktur her einer Metalepse der Kategorie 2a.

Durch besagtes Loch landet Herb genau im Wohnzimmer von Cinderellas Stiefmutter. Um der Wut der erbosten Frau zu entgehen, zückt Herb einen Buntstift: „He speedly drew a door on the wall, ran through it and slammed it shut“ (ebd.: 25). Offenbar weiß jede Figur in der Hypodiegese um den Bilderbuch-Status ihrer Welt, doch nur Herb als einziger realer Mensch kann mit diesem Wissen kreativ umgehen.[210]

Lauren Childs innovative Illustrationstechnik ermöglicht es ihr, im hybriden Medium des Bilderbuches ganz neue Formen der paradoxen Vermischung von Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten zu realisieren.

Inzwischen haben auch Verfasser museumspädagogischer Bilderbücher die besonderen Möglichkeiten der in Text und Bild dargestellten Metalepse für ihre Zwecke entdeckt. Dabei gibt es die Motivvarianten, dass ein Kind bei einem Museumsbesuch in die Diegese eines Kunstwerks hineingerät oder aber eine gemalte Figur aus einem Bild herauskommt, um dem kindlichen Protagonisten die Bedeutung von Bildender Kunst zu vermitteln. Hierbei wird meist ein konkretes, tatsächlich existierendes Bild als „kunsthistorisches Zitat“ (Thiele 2000: 31) in die Buchillustration hineinmontiert.

In Alexander Sturgis Geschichte *Dan's Angel* (2002; mit Illustrationen von Lauren Child; Deutsch: *Peters Engel und die Geheimsprache der Bilder*; 2003)[211] entschwebt der Engel Gabriel dem Gemälde „Verkündigung“ von Fra Angelico, um dem kleinen Museumsbesucher einige berühmte Bilder aus unterschiedlichen Epochen der Malerei zu erklären [*vgl. Bild 14 im Anhang*]. Die Metalepse des gemalten Engels (Kategorie 2b) wird von der Erzählinstanz

[210] Z.B. zeichnet er der wütenden Königin einen neuen Thron (vgl. ebd.: 21), den diese sich eigentlich hätte selbst zeichnen können, da Herbs Etui ja seit Wochen auf dem Fußboden des Ballsaals lag.

[211] Aus Gründen der Verfügbarkeit wird aus der deutschen Übersetzung zitiert: Alexander Sturgis: Peters Engel und die Geheimsprache der Bilder. Illustriert v. Lauren Child. Aus dem Englischen v. Nicola T. Stuart. Hildesheim 2003.

sprachlich evoziert („Sprachs und flatterte aus dem Gemälde heraus“; ebd.: 9) und gleichzeitig von der Illustration visualisiert.
In diesem Kinderbuch ist das intradiegetische Abenteuer mit dem hypodiegetischen Engel keine bloße Phantasie des kindlichen Protagonisten, sondern wird durch den Museumswärter bestätigt, der das Verschwinden des Engels aus dem Bild bemerkt und ihn nun wieder einfangen will (W = R + W).[212] Die Rückkehr des Engels in seine Bild-Diegese (Metalepse der Kategorie 1b) wird weder erzählt noch gemalt. Als Peter beim Verlassen des Museums „noch mal einen Blick auf Gabriels Bild werfen“ kann, befindet sich der Engel wieder an seinem angestammten Platz (vgl. ebd.: 32).

Auch in Stephanie Sonntags museumspädagogischem Bilderbuch *Zwei Engel büxen aus…* (2005)[213] sind es zwei Engel, die dem Gemälde der Sixtinischen Madonna von Raffael entsteigen. Hier fehlt die identifikationsfördernde Gestalt eines kindlichen Museumsbesuchers. Die Engel machen sich allein auf einen Streifzug durch die „Gemäldegalerie Alte Meister“ in Dresden. Historische Bilder werden hier jedoch nicht als „kunsthistorisches Zitat“ (Thiele 2000: 31) in die Buchillustration hineinmontiert. Vielmehr sind die beiden Engel in die Photographien der echten Räumlichkeiten des Museums hineingemalt. Ihre Darstellung geschieht in naiverer Form als die der Engel in Raffaels Original-Gemälde.
Die Metalepse der beiden gemalten Engel (Kategorie 2b) wird hier genau wie bei Sturgis von der Erzählinstanz sprachlich evoziert und gleichzeitig von der Illustratorin visualisiert [*vgl. Bild 15 im Anhang*]: Man sieht ein (offenbar retuschiertes) Foto des Gemäldes, bei dem bereits ein Engel aus dem Bild gestiegen ist und der zweite soeben seinen Fuß über den Rahmen schwingt. An ihrer Stelle bleibt die leere Wolke zurück (vgl. Sonntag, *Engel* 2005: 10).
Anders als in *Peter’s Angel* wird in *Zwei Engel büxen aus…* die Rückkehr der Engel in ihre Bild-Diegese (Metalepse der Kategorie 1b) sowohl erzählt als auch gemalt (vgl. ebd.: 44) [*vgl. Bild 16 im Anhang*].

In umgekehrter Weise verläuft die metaleptische Reise in *Mia im Museum oder Wie der Hausmeister zu seinem Mond kam* (Text und Illustration von Oliver Wenniges; 2003). Dabei springt die Protagonistin Lisa via aufsteigende Metalepse hinter einem Hasen in ein

[212] Vgl. ebd.: 32: „Plötzlich wurde Gabriel blass. ‚Oh, nein’, kreischte er und flatterte aufgeregt mit den Flügeln. ‚Die sind wieder hinter mir her!’ Ein rotgesichtiger Museumswärter stürmte in den Raum. ‚Einer unserer Engel ist verschwunden’, keuchte er.“
[213] Stephanie Sonntag: Zwei Engel büxen aus… Illustrationen v. Stefan Seidel. München u.a. 2005.

Kaninchenloch hinein, das sich bereits auf der Hypodiegese von James Rosenquists Bild „Front Lawn“ befindet (vgl. ebd.: 6f.).[214] Hier wird die Möglichkeit des Bilderbuches genutzt, diesen Sprung nicht nur zu beschreiben, sondern ihn auch zeichnerisch darzustellen.
Nachdem Mia – graphisch und narrativ – durch die gemalten Diegesen mehrerer Bilder des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt hindurchgegangen ist, steht sie plötzlich wieder am Ausgangspunkt ihrer Reise. Hierdurch könnte Mias metaleptische Reise ins Reich der Modernen Kunst als bloße Einbildung des Mädchens erscheinen, doch widerlegt der Text eine solche Deutung durch zwei Details: Erstens ist Mia von ihrer Schwester „schon überall gesucht“ worden (vgl. ebd.: 28). Sie war demnach, während sie in den verschiedenen Hypodiegesen weilte, körperlich nicht mehr in der diegetischen Welt des Museums anwesend. Zweitens hält Mia, als sie wieder im Museum vor den Bildern steht, den aus der Hypodiegese von Joseph Beuys’ Installation „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“ mitgebrachten blauen Filzstift noch immer in der Hand (vgl. ebd.). Die metaleptische Reise in die Kunstwerke hinein wird auf der Ebene der ‚histoire’ als verbindlich bestätigt, das Realitätssystem des Buches lässt tatsächlich Wunder zu.

Die metaleptische Grundstruktur der logikwidrigen Vermischung von einer Bild-Diegese und einer sie umgebenden Welt kommt jedoch nicht nur im Kinderbuch vor. Auch im ‚Comic strip’ als hybride Bild-Text-Geschichte sind Beispiele für gemalte Figuren, die ihr ‚Panel’ verlassen, aufgezeigt worden.
Wolf (2005: 95-97) befasst sich mit einer Szene aus dem Walt-Disney-lizenzierten „Lustigen Taschenbuch Nr. 222“ in der Geschichte *Der Vielfraß aus dem All* (1996) [*vgl. Bild 17 im Anhang*].[215] Hier versucht Donald Duck, einen gefräßigen Außerirdischen loszuwerden, indem er einfach die Ecke des ‚Panels’, in dem er sich gerade befindet, anhebt, ein Sandwich aus dem Comic hinaus auf die weiße, leere Seite dahinter wirft und (im folgenden ‚Panel’) zufrieden beobachtet, wie das Monster tatsächlich dem Sandwich folgend seine Comic-Welt Entenhausen verlässt.[216]
Was hier nur mit graphischen Mitteln dargestellt ist, wird gleich darauf von den Figuren auch sprachlich thematisiert. Einige Bewohner Entenhausens wundern sich über Donalds Vorgehen. Dieser rechtfertigt sich (in einer Sprechblase): „Ja, ich hab’ ihn aus dem Comic

[214] Im Motiv des Hasen und im Sprung in den Kaninchenbau sind deutliche Anleihen bei Lewis Carrolls *Alice’s Adventures in Wonderland* zu erkennen. Dort ist der Sprung in das Kaninchenloch jedoch keine narrative Metalepse, da sich das Loch auf derselben diegetischen Ebene wie Alice befindet. Das Wunderland ist eine Parallelwelt (keine eingeschachtelte), der Kaninchenbau nur einer der möglichen Einstiege.
[215] Walt Disney: Der Vielfraß aus dem All. In: ders.: Der erste Held von Olympia. Lustiges Taschenbuch Nr. 222. Leinfelden-Echterdingen 1996: 124-171.
[216] Abgedruckt bei Wolf (2005: 96).

rausgeworfen! ich weiß, daß das nicht ganz richtig war, aber das war die einzig mögliche Lösung!“ (Ebd.) Hier wird der metaleptische Ebenenwechsel zwischen ‚Bild’ und umgebender ‚Welt’ zuerst graphisch vollzogen und dann sprachlich reflektiert. Insofern unterscheidet sich dieses Beispiel von den oben genannten Bilderbuch-Stellen.

Ein weiteres Beispiel für metaleptische Paradoxien im Comic beschreibt Schmitz-Emans (2006: 107-110) unter dem Begriff der „Vermischung der Wirklichkeitsebenen“. Aus den Mangas des Japaners Osamu Tezuka greift sie eine Stelle heraus, in der die Figur Aras in einer bestimmten Folge der Serie plötzlich um ihren Status als Comic-Figur weiß und beschließt, sich via Hypnose in die Welt ihres Autors versetzen zu lassen [*vgl. Bild 18 im Anhang*].[217]

Dieser metaleptische Ebenenwechsel wird – wie im Donald-Duck-Beispiel – durch die zeichnerischen Möglichkeiten des Mediums realisiert: Auf einem großen ‚Panel’ sieht man zunächst den Ara, wie er tropfnass (von der Farbe, die seine Welt ausmacht) sich einem Gesicht, das viel größer ist als sein ganzer Körper, entgegenstreckt. Im Walt-Disney-Beispiel wurde die Materialität der Comic-Welt dadurch sichtbar, dass Donald die linke untere Ecke seines ‚Panels’ anhob und die Leere des Blattes darunter enthüllte. Bei Tezuka wird ein anderes graphisches Stilmittel verwendet, um den Ebenenwechsel zu markieren: Der Ara steht mit beiden Beinen (perspektivisch gezeichnet) auf dem flachen, zweidimensionalen ‚Panel’ seiner Comic-Welt.

Hierin zeigt sich eine Gemeinsamkeit von metalepsen-artigen Paradoxien im Comic und in der Malerei: Der Junge, der in Pere Borrell del Casos Gemälde „Flucht vor der Kritik“ aus dem Rahmen steigt, bleibt doch immer noch innerhalb des empirischen Gemäldes. Zwar entsteht der Eindruck, das Kunstgeschöpf sei zu einem Eigenleben erwacht. Doch kann der Junge – als Figur – das empirische Bild nicht verlassen. Genauso ist der Ara zwar aus der Ebene seiner Comic-Geschichte in die nächsthöhere Zeichenebene aufgestiegen. Dass er aber immer noch Teil eines Mangas ist (genauso wie sein ‚Autor’, der die Züge des empirischen Autors Tezukas trägt), ahnt er nicht – und könnte es als Figur auch nicht ändern.

Darüber hinaus sind solche Parallelphänomene zur Narrativen Metalepse zwischen einer ‚Bild’-Welt und der sie umgebenden Rahmen-Welt auch in den rein visuellen bzw. audiovisuellen Medien und Kunstformen verbreitet. Schlickers analysiert z.B. eine Zeichnung, auf der ein Mann in seinem Wohnzimmer sitzt und verdutzt dem Fußball

[217] Osamu Tezuka: L’Ara aux sept couleurs / Nanairo Inko. Le meilleur d’Osamu Tezuka. Bd. 5. Paris 2004. S. 41. – Abgedruckt bei Schmitz-Emans (2006: 109).

hinterher schaut, der soeben aus seinem Fernseher herausgeflogen ist [*vgl. Bild 19 im Anhang*].[218] Fricke (2001: 233) erinnert an den „endlos abgewandelte[n] ‚Mainzelmännchen-Gag' der realen Nutzung gerade erst gezeichneter Gegenstände". Doch all diese Verwicklungen von einander hervorbringenden Darstellungsebenen finden immer nur *innerhalb* eines Mediums statt.

Zwischenbilanz:

Die Analyse kann im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit nicht erschöpfend sein, sondern muss sich mit ausgewählten Beispielen aus diversen Kunstformen begnügen. Doch schon diese exemplarischen Untersuchungen haben gezeigt: Wie die Narrative Metalepse, so bieten auch dazu analoge logikwidrige Ebenenüberschreitungen in rein graphischen Artefakten wie dem Gemälde oder der Zeichnung, in Text-Bild-Hybridformen wie dem Comic oder Bilderbuch und in audiovisuellen Medien wie Kinofilm und Fernsehen nicht die Möglichkeiten, die sie umgebende Ebene der empirischen Wirklichkeit in die metaleptische Vermischung der Darstellungsebenen einzubeziehen. Eine Sonderform bilden Theaterstücke, die durch ihren eigentümlichen Performanz-Charakter durchaus die Ebene der empirischen Aufführungssituation betreffen können. Ansonsten bleiben Narrative Metalepsen sowie ihre Parallelphänomene in nicht rein narrativen, darstellenden Medien jedoch immer werkintern.

v. Metaleptisches Eintauchen in die Phantasiewelt – Immersion Fantasy-Rollenspiel

Neben den Kunstformen Literatur (vgl. Kap. 2. & 3.), Film (Exkurs i), Theater (Exkurs ii), Bildende Kunst (Exkurs iii) und dem Text-Bild-Hybridmedium Bilderbuch (Exkurs iv) lassen sich metalepsen-ähnliche Strukturen auch in nicht explizit künstlerischen, narrativ geprägten Handlungsformen feststellen. Sie finden sich schon in den frühen, ohne Graphik auskommenden „Text-Adventure"-Computerspielen der 1980er Jahre[219] und deren Weiterentwicklung, den multimedialen Online-Computerspielen der Gegenwart.[220]

---

[218] Sabine Schlickers: Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises. In: Métalepses 2005. S. 151-166. Hier vgl. S. 158.

[219] Vgl. Winfried Nöth, Nina Bishara u. Britta Neitzel: Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics. Köln 2008. Hier vgl. besonders S. 140-146.

[220] Vgl. den Beitrag von Fotis Jannidis an der Grazer Tagung „Metareference in The Arts and Media". Erscheint voraussichtlich in: *Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies.* Hrsg. v. Werner Wolf. Amsterdam, New York 2009 (= Studies in Intermediality 4).

Doch auch im klassischen Pen-&-Paper-Fantasy-Rollenspiel gibt es vergleichbare Phänomene. Als gesellschaftliches Ereignis folgt jede Spielrunde in ihren Grundzügen einem vorgegebenen Text, einer Art Drehbuch, das jedoch Freiraum für eigene Gestaltung lässt. Die Spieler wählen sich je einen Helden-Charakter, der neben vorherbestimmten Werten auch individuelle Eigenschaften bekommt. Sodann können sie den Verlauf der gespielten Handlung, die der „Meister“[221] aus der Buch-Vorlage vorliest, durch das Erzählen von Re- und Interaktionen ihrer Helden bestimmen.

Inwiefern solche Abenteuerhefte als Gebrauchstexte oder als literarische Grundlage einer Inszenierung mit durchaus künstlerischem Performanzcharakter anzusehen sind, ist umstritten. Das Pen-&-Paper-Fantasy-Rollenspiel gehört zweifellos in den Grenzbereich von Literatur, Theater und Spiel. Dort, wo Zufallsentscheidungen (z.B. das Gelingen oder Scheitern von Attacken, Paraden, Kletter-, Lausch- oder Täuschungsaktionen) mit Hilfe eines Würfels gefällt werden, „wird das reine Erzählen zum Spiel“ (ebd.).[222]

Im Zusammenhang solcher „polyperspektivische[n]“, „phantastische[n] Erzählspiele“ fällt Zymner auf, dass die Teilnehmer im Spielverlauf zwischen Erzählabschnitten in der „distanzierten Dritten Person“ und solchen in der „Ersten Person“ wechseln können.[223] Konkret kann das bedeuten, dass ein Spieler zunächst gelassen beschreibt, was „*meine Kriegerin* macht“, um dann im Moment großer Anspannung zum involvierten „*ich* springe sofort zur Seite“ zu wechseln. Hier wird, so Zymner, „die Distanz der epischen Fiktionalität aufgegeben […] und […] zur Unmittelbarkeit dramatischer Fiktionalität“ gewechselt (vgl. ebd.: 311).[224] In dieser vorübergehenden, völligen Identifikation der Spielenden mit ihren

---

[221] Ein Meister ist eine Art Spielleiter, der als einziger den vorgegebenen Abenteuer-Plot kennt. Durch sein Nacherzählen der Vorgabe und sein Improvisieren liefert er die Grundlage für die spontanen Aktionen der Helden. „Er nimmt die Handlungsstränge, die von der Gruppe entwickelt wurden, auf und führt sie weiter. Er stellt hierbei alle anderen Personen dar, gibt die Umgebung wieder und ist auch immer Schiedsrichter und somit letzte Instanz bei verschiedensten Entscheidungen.“ (Jürgen C. Abeln: Fantasy-Rollenspiele. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim [= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft 2006]. S. 146-158. Hier S. 149.)

[222] Vgl. auch ebd.: 150: „An Stelle [eines] Spielbrettes tritt die imaginäre Fantasy-Welt. Auch werden die Spieler nicht durch Spielsteine (Pöppel) dargestellt, sondern definieren sich nur durch ihre gedankliche und verbale Beschreibung. Diese Beschreibung wird im groben auf dem sogenannten ‚Charakterblatt', dem Datenblatt der darzustellenden Figur, festgehalten. Dieses Charakterblatt soll auch helfen, Stärken und Schwächen der Figur darzustellen.“

[223] Vgl. Rüdiger Zymner: Phantastische Sozialisation. In: Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. v. Christine Ivanović, Jürgen Lehmann u. Markus May. Stuttgart, Weimar 2003. S. 299-314. Hier vgl. S. 308.

[224] Zum bemerkenswert ambivalenten Verhältnis der Spieler zu „ihren“ Helden vgl. etwa Abeln (2006: 152f.): „Bei längeren Spielfolgen, also Kampagnen, die über Monate oder sogar Jahre gehen, findet eine Identifikation mit dem Charakter statt. Der Spieler wird sich hüten, seinen Charakter in eine gewalttätige Auseinandersetzung zu führen, in der er extremen Schaden davon tragen kann […]. In einem Rollenspiel gibt es nicht, wie in vielen anderen Spielen, ein Zeitlimit oder eine Beendigung des Spiels in Form von Gewinnen oder Verlieren. [Man] kann unbegrenzt weiterspielen und neue Abenteuer erleben. Somit ist man auch in der Lage, sich unbegrenzt in das Thema zu vertiefen und sich immer weiter mit seinem Charakter zu identifizieren.“

Rollen innerhalb der fiktiven Welt ist eine Strukturanalogie zur Narrativen Metalepse erkennbar.
Der metaleptische Übergang vom „er“ zum „ich“ bedeutet jedoch keinen Illusionsbruch. Er ist im Gegenteil Ausdruck einer gelungenen Illudierung, also einer „pathetischen Täuschung“ (Strube 2000: 125).[225] Solche Momente völliger Versunkenheit werden von Rollenspielern im Nachhinein meist als die gelungensten beschrieben. Der Wechsel von der distanzierten „epische[n]“ zur unmittelbaren „dramatische[n] Fiktionalität“ (Zymner 2003: 311) kann als Gegenteil des ‚Aus-der-Rolle-Fallens’ von Schauspielern im Theater oder im Film aufgefasst werden. Während dort die Wirkung illusionsbrechend ist, so ist sie hier – im Gegenteil – Ausdruck völliger Immersion.

Die starke Identifikation von Spielern mit ihren Helden-Charakteren im Pen-&-Paper-Fantasy-Rollenspiel ist inzwischen selbst wieder zum Thema eines autoreferentiellen Films über das Fantasy-Erzählspiel geworden. In dem Kurzfilm *The Gamers* (USA 2001)[226] kommt es nicht nur zu jenen identifikatorischen Übergängen zwischen dramatischer und epischer Erzählweise (der Parallelstruktur zur ‚Narrativen Metalepse’), sondern auch zu einer klassischen Metalepse auf der Ebene der ‚histoire’.
Zu Beginn wird eine Rollenspielrunde am Werk gezeigt. Sowohl die Diegese des Films (die Situation der Spieler am Tisch in einem Studentenwohnheim) als auch die Hypodiegese (die gespielten Szenen in der Fantasy-Welt) werden mit filmischen Mitteln dargestellt: In den intradiegetischen Szenen sitzen die Spieler in der Kleidung des 20. Jahrhunderts am Tisch, in den Szenen der Hypodiegese befinden sich dieselben Spieler in fantastischer Gewandung und mit mittelalterlichen Waffen im Wald. Sie sind dort nicht Rollenspieler, sondern Helden-Charaktere, die nicht wissen, dass sie nur gespielt werden.
In der empirischen Rollenspiel-Situation existiert diese Hypodiegese normalerweise nur in den Köpfen der Spielenden. Dass in diesem Film szenisch gezeigt wird, was für eine „Welt“ die Spieler erzählend erschaffen, begründet die Komik des Films. Unstimmigkeiten in der Erzählung wirken sich sichtbar als Fehler in der ‚gefilmten’ Welt aus.[227]
Am Schluss des Films stoßen die Helden in der Hypodiegese in einem Gemäuer, das der Meister ihnen beschreibt, auf eine Tür, hinter der sie gefährliche Räuber vermuten. Die

[225] Bei der „pathetischen Täuschung“ fühlt sich laut Strube (2000: 125) der Illudierte „in die Szene selbst versetzt: empfindet Zorn, Angst und dergleichen, ohne sich der tatsächlichen Distanz zum Dargestellten bewußt zu sein.“
[226] Dead Gentlemen Productions 2001. (URL: siehe Literaturverzeichnis im Anhang der Arbeit.)
[227] Z.B. kann einer der Spieler an der betreffenden Spiel-Sitzung nicht teilnehmen. Folglich läuft sein hypodiegetischer Charakter teilnahmslos in der gespielten Situation mit. Da kein Spieler da ist, um ihn im Kampf zu führen, steht er inmitten des Schlachtgetümmels bewegungslos herum.

Spieler auf der Intradiegese entscheiden, dass ihre hypodiegetischen Helden jene Tür aufbrechen und alle Wesen, die sie dahinter vorfinden, sofort töten sollen. Noch während sie das sagen, wird in ihrer realen Welt (der Intradiegese: dem Studentenwohnheim) die Tür zu ihrem Spielzimmer aufgebrochen, die hypodiegetischen Helden stürmen in ihrer Gewandung herein und töten ihre intradiegetischen Spieler. Hierbei wird ein alter Topos zitiert: Die Geschöpfe töten ihre eigenen Schöpfer.[228] Er wird durch eine logikwidrige Überschreitung von Darstellungsebenen im Film gestaltet, die der ‚Narrativen Metalepse' der Kategorie 2b strukturell vergleichbar ist.

Das identifikatorische Eintauchen von Spielern in ihre Figuren im Fantasy-Rollenspiel scheint eine Zwischenform von Metalepse des Autors (der als Urheber Macht über seine Geschöpfe ausübt) und Metalepse des Lesers (der seine Welt als Rezipient mit der ihm vorgegebenen fiktionalen Welt für die Dauer der Lektüre identifiziert) zu bilden.

Zusammenfassung des Exkurses:

Behält man die von Genette (1972) vorgegebene Definition bei, so kann man (in Weiterführung und kritischer Hinterfragung von Genettes Essay [2004]) feststellen, dass sich parallele Strukturen zur ‚Narrativen Metalepse' prinzipiell in allen Kunst- bzw. Handlungsformen finden lassen, die zur hierarchischen Einschachtelung unterschiedlicher Darstellungsebenen sowie zu deren logikwidriger Vermischung fähig sind.
Oft wird das komische Potential solcher Ebenenvermischungen genutzt, wie etwa in parodistischen Texten oder Filmen. Während der metaleptische Illusionsbruch oft die Künstlichkeit des Artefakts offen legt, wird z.B. bei der religiösen Wandmalerei oder beim Fantasy-Rollenspiel gerade auf die Vollständigkeit der Illusionsbildung gesetzt.

Das identifikatorische Eintauchen in eine fiktive Welt (sei es im Spiel, sei es beim Betrachten eines Freskos oder beim Lesen eines fiktionalen Textes) ist jedoch inzwischen selbst wieder auf vielfältige Weise innerhalb der Kunst thematisiert worden und so zum Inhaltselement von Literatur, Theater, Film und Malerei geworden. Wird dieses metaleptische Eindringen in oder Heraustreten aus einem dargestellten Medium wiederum innerhalb eines Erzähltextes zum Motiv, so handelt es sich erneut um eine Narrative Metalepse.

[228] Vgl. Kap. 5.2.1. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.

- *Anwendungs-Teil* -

Ausschnitt aus der Umschlagsillustration
von Cornelia Funke: *Tintentod*, 2007

3. Narrative Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur

Das im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie erstellte Schema Narrativer Metalepsen erhebt den Anspruch, nach dem jetzigen Stand der Forschung ein vollständiges (wenn auch nicht das einzig denkbar sinnvolle) zu sein. Die beschriebenen Kategorien möglicher Formen der Metalepse werden im vorliegenden Kapitel an ausgewählten Texten der phantastischen Erzählliteratur illustriert. Dabei liegt der Schwerpunkt auf zeitgenössischen Werken (d.h. etwa der letzten 25 Jahre). Für diesen Zeitrahmen fällt auf, dass Metalepsen besonders gehäuft auftreten und vor allem in phantastischen Texten für junge und jüngste Leser zu finden sind.

3.1. „Phantastische Erzählliteratur“: Zum Korpus der ausgewählten Texte

Oft hat die Definition von Phantastik in der Forschungsgeschichte „zwischen einem zu eng gefassten und einem zu weiten und damit heuristisch nicht mehr brauchbaren Begriff“ geschwankt.[229] Doch der lange Jahre beklagten „Definitionsnot“[230] des Begriffs der „phantastischen Literatur“ oder der „Phantastik“[231] ist in den letzten Jahren durch eine Reihe grundlegender Studien begegnet worden.

3.1.1. Maximalistische und minimalistische Definitionen von Phantastik

Während „the fantastic“ (Walter Scott, 1827)[232] oder „le fantastique“ (Jean-Jacques Ampère, 1828)[233] in der Literatur schon seit dem frühen 19. Jahrhundert gebräuchlich sind, nimmt die

---

229 Vgl. Christine Ivanović: Sprache und Sprachlosigkeit der Bilder. ‚Die Versuchung des Heiligen Antonius’ im medienüberschreitenden Diskurs der Phantastik. In: Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. v. ders., Jürgen Lehmann u. Markus May. Stuttgart, Weimar 2003. S. 95-123. Hier vgl. S. 95f.

230 Vgl. Wolfgang Biesterfeld: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Günther Lange, Wilhelm Steffens. Würzburg 1993 (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 13). S. 71-80. Hier vgl. S. 71.

231 Beide Begriffe werden in der hier vorliegenden Arbeit synonym verwendet. (Zur Wortgeschichte von „phantastisch“ und „Phantastik“ vgl. Thomas Wörtche: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987 [= Studien zur phantastischen Literatur 4]. S. 36-40; sowie Hans Krah: Phantastisch. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 69f.) – Dagegen wird zwischen dem „Phantastischen“ (vgl. ebd.: 69f.) in allen Künsten und der „Phantastik“ als Gattung der Literatur (vgl. Marianne Wünsch: Phantastische Literatur. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 71-74) unterschieden.

232 Vgl. seinen Aufsatz „On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann.” Der Hinweis auf diesen Text findet sich bei Stephan Michael Schröder: Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus. Berlin 1994. S. 48.

233 Ampère habe die Bezeichnung „fantastique“ gewählt, um E. T. A. Hoffmanns *Fantasie- und Nachtstücke* zu beschreiben, dabei aber irrtümlich „die ‚Phantasie’ mit dem Phantastischen gleich[ge]setzt und insofern den

Literaturwissenschaft außerhalb Frankreichs die „Phantastik“ zumeist erst seit 1970, im Zuge der Rezeption von Tzvetan Todorovs „Introduction à la littérature fantastique“ (Deutsch: „Einführung in die fantastische Literatur“, 1972),[234] als Forschungsobjekt wahr.[235]

Die seitdem diskutierten Phantastik-Begriffe sind z.T. eher eng („minimalistisch“), z.T. eher weit („maximalistisch“) gefasst. Nach *ahistorisch*-maximalistischem Verständnis werden alle Texte als phantastisch angesehen, „die nach heutiger Sicht übernatürliche Elemente enthalten“ (Durst 2001: 27). Texte aus allen Epochen der Literaturgeschichte werden dieser Textgruppe zugerechnet. Daraus ergibt sich, dass man sehr viele Texte zusammenfasst, die nur wenig gemeinsam haben, wie z.B. Mythen, antike Geschichtsschreibung, heilige Texte und auch Texte von Homer, Shakespeare, Cervantes und Goethe, in denen auch viele Inhaltselemente den Naturgesetzen widersprechen.

Die *historisch*-maximalistische Definition der Phantastik umfasst laut Durst (2001: 29) nur Texte, „in denen das Übernatürliche in die (mehr oder minder) *zeitgenössische* Wirklichkeit einbricht.“[236] Wünsch gilt als führende Vertreterin dieser Position. Sie spricht von „nicht-mimetische[r] Literatur, die in eine ‚real mögliche Welt’ eine andere […] einbrechen läßt, die dem dominierenden kulturellen Wissen des jeweiligen Publikums als unmöglich gilt“ (Wünsch 2003: 71). Damit sind Werke wie die *Odyssee* und die *Ilias*, die Bibel und diverse Heiligenlegenden aus der Phantastik ausgeschlossen, wohingegen Texte wie Jules Vernes *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) dazugezählt werden.[237]

Für Verfechter der historisch-maximalistischen Definition besteht die von der phantastischen Literatur „dargestellte Textwelt […] aus zwei oppositionellen Teilwelten, deren erste als in der Realität möglich und deren zweite als nicht-möglich erscheint“ (Wünsch 2003: 71), was im Folgenden die „Zwei-Welten-Definition“ genannt wird. Das Vorkommen des „Nicht-möglich“-Erscheinenden in der Welt des empirisch Möglichen löst dabei einen „Erklärungsbedarf“ aus, den der Text auf drei unterschiedliche Arten bedienen kann:

---

deutschen Ausdruck fehl[ge]deutet“ (vgl. Doris Distelmaier-Haas: Einführung. In: Phantastische Geschichten aus Frankreich [Contes fantastiques]. Übersetzung u. Einführung v. ders. Stuttgart 1977. S. 4-12. Hier vgl. S. 6).

234 Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970.

235 Vgl. Durst (2001: 18); sowie Jan Erik Antonsen: Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn 2007 (= EXPLICATIO. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). Hier vgl. S. 14.

236 Hervorhebung im Original.

237 Durst problematisiert dieses historisch-maximalistische Phantastik-Verständnis schon 2001 (mit Bezug auf Wünschs frühere Arbeiten): Er beruft sich auf Studien, die die weite Verbreitung des Aberglaubens an Teufel und Hexen in der heutigen Bevölkerung westlicher Industrieländer belegen (vgl. Durst 2001: 66-68). Das dominierende kulturelle Wissen einer Zeit muss demnach nicht mit dem Stand ihrer naturwissenschaftlichen Kenntnisse übereinstimmen.

„(a) Die phantastischen Elemente können wieder getilgt werden […] durch Täuschung oder Selbsttäuschung", d.h. der Text bestätigt seine realistische Konvention und löscht die Welt des Wunderbaren[238] aus.
„(b) Die phantastischen Elemente werden […] als real bestätigt, d.h. es gibt neben der ‚normalen' Wirklichkeit des dominanten Realitätsbegriffes eine darin nicht vorgesehene ‚andere' Wirklichkeit."
Oder „(c) Der Status der phantastischen Elemente bleibt ambivalent […]; der Text bietet sowohl eine ‚realistische' als auch eine ‚okkultistische' Erklärung an […]" (vgl. Wünsch 2003: 71).[239]

Neben dem Kriterium der Unvereinbarkeit mit den Erkenntnissen der modernen Naturwissenschaften ist für alle maximalistischen Definitionen von Phantastik die Beunruhigung wichtig, die von dem Text auf den (empirischen) Leser ausgehen muss. Durst (2001: 30f.) kritisiert, dass dadurch „die Genredifferenz außerhalb des literarischen Textes gesucht und psychologistischen Spekulationen Tür und Tor geöffnet" werden.[240] – Dies ist offenbar ein grundlegendes Problem der Bestimmung des Phantastik-Begriffs.

3.1.1.1. Todorovs strukturalistisches Phantastik-Verständnis

Schon Todorovs wirkungsmächtige minimalistische Definition der Phantastik von 1970 ist, obwohl strukturalistisch angelegt, nicht völlig frei von außertextuellen Größen.
Die nicht ausgesprochene Grundvoraussetzung, um einen Text nach Todorov zum Genre der phantastischen Literatur zu zählen, teilt seine Definition mit den meisten maximalistischen Ansätzen: Es ist das Zwei-Welten-Kriterium. Auch für Todorov muss der Text von einer Welt erzählen, die der „inaltérable légalité quotidienne" (Todorov 1970: 31) entspricht, in welche dann Elemente einer anderen, wunderbaren Welt einzudringen scheinen.

---

238 Für die bis auf die Poetik des Aristoteles zurückgehende Tradition des „Wunderbaren" und Johann Jacob Breitingers Theorie des „Wunderbaren" in seiner „Poetik der imaginären Welten" vgl. Lubomír Doležel: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule [engl. 1990]. Aus dem Englischen v. Norbert Greiner. Dresden, München 1999. S. 15-39 u. S. 51f. – Für die Verwendung des deutschen Begriffs des „Wunderbaren" seit Bodmer und Breitinger und seine Unterscheidung vom „Wunderlichen" etwa bei E. T. A. Hoffmann vgl. Krah (2003: 69f.). – Für die mit dem Überraschen und der Verwunderung verbundenen Bedeutungen des französischen Terminus „le merveilleux" vgl. Jean-Jacques Vincensini: Merveilleux. In: Le Dictionnaire du littéraire. Hrsg. v. Paul Aron, Denis Saint-Jacques u. Alain Viala. Paris 2002. S. 371f.

239 Für die ausführliche Erklärung von Wünschs Begriff des „Phantastischen" als „eine *narrative Struktur* (die in *verschiedenen Gattungen und Medien* auftreten kann)" vgl.: Marianne Wünsch: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition - Denkgeschichtlicher Kontext - Strukturen. München 1991. Hier vgl. S. 63-68 (Hervorhebungen im Original).

240 Vgl. Durst (2001: 30): „So wird die Angst, die der reale Leser angeblich bei der Lektüre phantastischer Texte vor dem Übernatürlichen empfindet, als Eigenschaft des Genres angesehen […]."

Todorov erstes expliziertes Kriterium, das seine Definition auf eine sehr begrenzte Menge von Texten einschränkt (und sie so zu einer minimalistischen macht), ist die „hésitation du lecteur“ (ebd.: 36) über die Gesetze der erzählten Welt: „Le fantastique […] se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements racontés“ (ebd.: 35f.). Dabei hat Todorov aber nicht den empirischen Leser im Blick, sondern „une ‚fonction’ de lecteur, implicite au texte, de même qu’y est implicite la fonction du narrateur“ (ebd.: 36).

Daraus ergibt sich das nächste Kriterium: Der Leser dürfe, um im Zweifel (Bedingung 1) zu bleiben, den Text weder ‚allegorisch’ noch ‚poetisch’ interpretieren (vgl. Todorov 1970: 37), d.h. er müsse die Aussagen, die der Text über die darin erzählte Welt macht, wörtlich nehmen. Dazu müsse er „le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes“ betrachten und gleichzeitig zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung der Ereignisse schwanken (vgl. ebd.: 37).

Hiervon ausgehend teilt Todorov (ebd.: 49) Texte, in denen von Ereignissen erzählt wird, die von der Alltagserfahrung des Lesers (als „fonction“ im Text) abweichen, in vier Gruppen ein:

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux pur

In Texten des „unvermischt unheimlichen“ Genres („l’étrange pur“) ereignen sich zwar unglaubliche Dinge, doch werden sie stets so erklärt, dass sie sich in die rationale Ordnung der Welt einfügen. Den Gegenpol zu dieser Gruppe bildet das „unvermischt Wunderbare“ („le merveilleux pur“): hier ist die Ordnung der ‚empirischen’ Welt von vornherein außer Kraft gesetzt. In Texten, deren Realitätssystem ein phantastisch-unheimliches ist („le fantastique-étrange“), erhalten übernatürliche Elemente am Ende eine logische Erklärung. Texte des Phantastisch-Wunderbaren („le fantastique-merveilleux“) erklären solche Ereignisse schließlich mit der Anerkennung des Wunderbaren und mit der Außerkraftsetzung der natürlichen Ordnung.

Die unvermischt phantastische Literatur („le fantastique pur“) ist für Todorov keine selbstständige Gattung. Vielmehr befänden sich ihre Texte gerade durch die „ambiguïté jusqu’à la fin“ (ebd.: 48) ihrer Aussagen *auf der Grenze* zwischen phantastisch-unheimlichen und phantastisch-wunderbaren Texten.

Für Todorov ist das Genre der Phantastik durch die Gegebenheiten in einem ganz bestimmten historischen Zeitabschnitt bedingt: Phantastische Literatur sei nur von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[241] bis zum Ende des 19. Jahrhunderts[242] entstanden. Diese strikte zeitliche

[241] Frühestes Beispiel ist für Todorov (1970: 174) Cazottes *Le diable amoureux* (1776).

Eingrenzung ist jedoch kein textinternes Kriterium und führt insofern zu harscher Kritik an Todorovs Phantastik-Begriff.[243]

3.1.1.2. Dursts Bestimmung der „Systemkonventionen" des Phantastischen

Von Todorovs minimalistischer Bestimmung der phantastischen Literatur ausgehend entwickelt Durst 2001 ein neues Phantastik-Verständnis.[244] Er übernimmt dessen „formalistischen Genrebegriff", modifiziert die Kriterien der Phantastik jedoch entsprechend seiner Grundthese, dass Literatur generell wunderbar sei: Laut Durst fällt dem Leser diese Wunderbarkeit aller Literatur lediglich durch das Wirken von „Systemkonventionen, deren immanente Wunderbarkeit durch Traditionsbildung unkenntlich geworden ist" (ebd.: 241), nicht mehr auf.[245] Durst zählt Beispiele für diese Konventionen auf, wie „die manipulierte Zeit" (Prolepse, Analepse; vgl. ebd.: 69), den „Typus des innensichtigen, allwissenden Erzählers, der in die Köpfe der Figuren hineinsieht und ihre Gedanken und Gefühle ausplaudert" (ebd.: 70) oder die „wunderbare Kausalität", die „in ‚rationalen' Texten" oft z.B. das Wetter bestimme (vgl. ebd.: 75).

Damit bereitet er seine zweite These vor: „Angesichts dieser Wunder ist es abwegig, zu glauben die Literatur des Wunderbaren sei wunderbarer als die übrige Literatur. Vielmehr handelt es sich um unterschiedliche Grade der Offensichtlichkeit, d.h. der Bloßgelegtheit des Wunderbaren […]" (ebd.).

In wunderbaren Texten werden laut Durst oft „tote Tropen zu neuem Leben erweckt", wenn z.B. gewohnte Redewendungen der Umgangssprache wörtlich genommen und auf der ‚histoire'-Ebene ausformuliert werden und literarische Texte die Sprache so „ent-automatisieren" (vgl. ebd.: 324f.). Neben der Tropik werden, so Durst, auch „narrative Verfahren" zu ‚histoire'-Elementen, indem der Text sie „konkretisiert und auf die Ebene der Handlung überträgt."[246]

---

242 Todorov (ebd.: 174f.) nennt die Novellen Guy de Maupassants als jüngste Texte der literarischen Phantastik.

243 Eine umfangreiche Darstellung der kritischen Rezeption von Todorovs „Introduction à la littérature fantastique" findet sich etwa bei Durst (2001: 233-239).

244 Vor Durst nehmen im deutschsprachigen Forschungsraum u.a. bereits Florian F. Marzin (Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt a.M., Basel 1982) und Peter Cersowsky (Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München 1983) Todorovs Konzeptionen auf und modifizieren sie.

245 Durst beruft sich hierbei auf die formalistische Deviationspoetik, die ihr zugrunde liegende „allgemeine Wahrnehmungstheorie" und Sklovskijs Thesen über die „Entautomatisierung" als innovatives Verfahren der Kunst und als „Motor der Kunstentwicklung" generell und über die „Entautomatisierung von Sprache" als Motor der „literarischen Evolution" im Speziellen (vgl. Durst 2001: 323f.).

246 Vgl. ebd.: 328f.: Durst sieht im Motiv der Zeitmaschine eine Manifestation der narrativen Verfahren Prolepse und Analepse auf der ‚histoire'-Ebene. Ebenso versteht er „Telepathen als Personifikation eines

Insofern lehnt Durst die Klassifikation des „eigengesetzlichen Systems“ der Literatur in unterschiedliche Genres anhand von „fiktionsexternen naturwissenschaftlichen Fakten“ ab (vgl. ebd.: 79). Phantastik weicht für ihn nicht von den Regeln der „Wirklichkeit“, sondern von den literarischen „Systemkonventionen“ ab (vgl. ebd.: 241). Deshalb modifiziert er Todorovs an fiktionsexterner Wirklichkeit ausgerichtete Bestimmung der Unschlüssigkeit dahingehend, ob „binnenfiktional ein Ereignis wunderbaren Typs vorliegt oder nicht“ (ebd.: 59).[247]

Durst unterscheidet streng zwischen „fiktionsexterne[r] *Wirklichkeit*“ und „fiktionsinterne[r] *Realität*“ (Durst 2001: 60).[248] Damit verweist er auf eine Form der Realismusskepsis, die erkannt hat, dass die „eigengesetzliche Welt der Literatur“ niemals (auch nicht die „nicht-phantastischen bzw. nicht-wunderbaren“ Texte) die vollkommene „Abbildung“ einer „objektive[n] Wirklichkeit durch objektive Verfahren“ leisten könne (vgl. ebd.: 65):[249] „Der literarische Text weiß nichts über die Wirklichkeit. Seine Wahrheit erzeugt er selbst. Er steht zur Wirklichkeit in einem Verhältnis relativer Autonomie“ (ebd.: 225).

Dursts textbezogene Position läuft allerdings Gefahr, die Literaturwissenschaft, indem sie sie von Alltagsannahmen säubern wollte, um viele Möglichkeiten des Zugangs zum Text zu bringen. Sicher nicht ganz zu Unrecht ist etwa von Wörtche (1987: 139) bemerkt worden, die „Wirklichkeit als Folie“ bleibe auch in phantastischen Texten immer noch erkennbar.

Dennoch hat auch Dursts Methode einiges für sich, zumal er seine Realismusskepsis und seine These von der verdeckten Wunderbarkeit jeden literarischen Textes überzeugend vorbringt. Da der von einem literarischen Text „evozierten Welt […] mit Begriffen wie ‚Naturwissenschaftlichkeit’ oder ‚Rationalität’ nicht beizukommen“ sei (Durst 2001: 77), ersetzt Durst „den außerliterarischen Begriff der Wirklichkeit durch den innerliterarisch-eigengesetzlichen Begriff des *Realitätssystems*“ (ebd.: 80), worunter er die „Organisation der

---

literarischen Verfahrens […], als Verkörperung des gleichfalls gedankenlesenden Erzählers (und Lesers).“ Darüber hinaus stützt er seine These mit dem Beleg, das „Maximum an parodistischer Personifikation“ sei Maupassants Figur des Horla („[…] je le sens près de moi, m’épiant, me regardant, me pénétrant, me dominant…“; „Je ne peux plus vouloir; mais quelqu’un veut pour moi; et j’obéis.“), der eine „Parodie der allmächtigen Verfahren, die über das Leben der Figuren verfügen“, sei.

247 Durst greift hier zurück auf Dieter Penning: Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980. S. 34-51. – Penning weist als erster darauf hin, dass die Unschlüssigkeit, die die literarische Phantastik konstituiert, nur fiktionsintern definiert werden könne. Phantastik liege vor, wenn ein bestimmtes im Text erzähltes Ereignis zum „Verlassen der fiktiven Logik […], unter der ein Werk angetreten ist,“ führe (vgl. ebd.: 37).

248 Hervorhebungen im Original. – Die hier vorliegende Arbeit übernimmt diese Unterscheidung.

249 Neben dem Problem der Abbildungsmöglichkeit von Realität durch Sprache muss die Forschung, die den ästhetischen Begriff „Realismus“ als „Intention und Methode der Realitätsdarstellung“ verstehen will, mit „der Unschärfe des Begriffs ‚Realität’ (oder ‚Wirklichkeit’)“ generell rechnen (vgl. Monika Ritzer: Realismus$_1$. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 217-221. Hier S. 217).

Gesetze [versteht], die innerhalb einer fiktiven Welt gelten“ (ebd.: 81).

Durst ersetzt Todorovs vier Genres („l’étrange“ bis „le merveilleux“) durch ein *„Spektrum narrativer Realitätssysteme“*, bei dem die Phantastik genau auf der Spektrumsmitte zwischen dem äußersten Pol der *„Normrealität (reguläres System R)“* und dem der *„Abweichungsrealität (wunderbares System W)“* liegt (vgl. ebd.: 89). Die Phantastik bildet das *„Nichtsystem N“*, das wegen seiner Unentschiedenheit zwischen den „Gesetze[n] zweier Realitätssysteme“ als „einziges narratives Genre […] kein Realitätssystem besitzt“ (ebd.: 101). Wenn in einem Text zuerst ein „reguläres System R“ vorgestellt wird, das dann durch das Auftauchen von Phänomenen eines davon abweichenden „wunderbaren Systems W“ zerstört wird (oder im Gegenteil: wenn durch gewisse Phänomene zunächst ein wunderbares System konstituiert zu sein scheint, diese Phänomene aber im Verlauf des Textes in das reguläre System integriert werden können), so spricht Durst von einem *„Systemsprung“* (ebd.: 112).[250]

Für die Analyse des „Realitätssystems“ und der „Systemsprünge“ eines narrativen Textes sind Dursts nicht-mathematische Terme sehr gut geeignet: Beginnt ein Text etwa, in dem er eine Normrealität R postuliert, dann aber durch davon abweichende Ereignisse ein wunderbares System W nahe legt, so schreibt Durst „R + W“.

Wird der Status des Wunderbaren im Text als verbindlich bestätigt, so ist der ganze Text wunderbar („W = R + W“, z.B. Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray;* 1891).

Wird der Status des Wunderbaren im Text nicht eindeutig geklärt, so ist der ganze Text phantastisch, hat also das Nichtsystem N („N = R + N“, z.B. Prosper Mérimée: *La Vénus d’Ille;* 1837).

Wird das vermeintlich Wunderbare im Nachhinein als Illusion oder Täuschung enttarnt, so entspricht der Text wieder seinem anfangs etablierten Regelsystem R (R = R + W + R, z.B. Lewis Carroll: *Alice’s Adventures in Wonderland*; 1865).

Nach diesem Prinzip lassen sich die Realitätssysteme aller literarischen Texte beschreiben.

Allerdings hält Durst seine fiktionsinterne Definition vom „wunderbaren System“ als dem „Abweichungssystem“ nicht konsequent durch, wenn er für rein wunderbare Texte wie die Grimm’schen Märchen („le merveilleux pur“ nach Todorov) „W = W“ schreibt. Wenn die im Text erzählte Welt von vornherein Magie, sprechende Tiere oder 100-jährigen Tiefschlaf in ihr Regelsystem einschließt, so müsste man das streng genommen als „R“ bezeichnen. Das Wunderbare ist schließlich die „Normrealität“ des Märchens und weicht von keinem im Text implizierten Gesetz ab. Wovon es abweicht, ist lediglich die fiktionsexterne Vorstellung von

[250] Alle Hervorhebungen dieses Absatzes im Original.

Wirklichkeit. Diese aber will Durst ja gerade außer Acht lassen. Bei der Benennung von Märchen als „W = W“ (vgl. ebd.) schleicht sich genau diese Vorstellung aber wieder ein.
Abgesehen von dieser offenkundig fehlerhaften Benennung W = W wird für die hier vorliegende Studie Dursts Bestimmung des textinternen Realitätssystems mit Hilfe der Buchstaben „R“, „W“ und „N“ und seinen nicht-mathematischen Termen übernommen.
Phantastische Literatur zieht nach Dursts ansonsten streng durchgehaltener minimalistischer Bestimmung also nicht die Wirklichkeit und die Naturgesetze in Zweifel (wie es Todorov sah), sondern (wie vor Durst schon Penning argumentiert) „eine innerliterarische Normrealität […], die zumeist realistischer Konventionsprägung ist […]“ (ebd.: 87).

3.1.1.3. Antonsens „Poetik des Unmöglichen“

Jan Erik Antonsens Habilitationsschrift „Poetik des Unmöglichen“ (2007) enthält die derzeit aktuellste groß angelegte Bestimmung der literarischen Phantastik. Antonsen entwickelt ein a-historisches Phantastik-Verständnis in Abgrenzung zum Märchen und zur mythischen Erzählung.[251]
Wie Durst, so sieht auch Antonsen das „Unmögliche“ bzw. das „Phantasma“ im Falle der phantastischen Literatur allein im Text selbst begründet, und nicht etwa im Verhältnis der diegetischen Textwelt zur textexternen Wirklichkeit.[252] Dennoch ist für Antonsen die Folie der Wirklichkeit stets präsent: In einem phantastischen Text trete punktuell ein „Phantasma“ auf, das „in Konfrontation zur dergestalt normierten Text-Wirklichkeit tritt“ und das sich durch „seine Inkompatibilität mit den ontologischen und physikalischen Gesetzen der Wirklichkeit“ auszeichnet (vgl. ebd.: 37). Das „Phantasma“ als „Unmögliche[s]“ bildet somit den Kern von Antonsens Phantastik-Definition.[253]
Ähnlich wie Todorov, so bestimmt auch Antonsen die Phantastik als ein „Genre der Erzähllliteratur, das sich von Märchen, Heiligenlegende und mythischer Erzählung wesentlich unterscheidet“ (ebd.: 12), denn dort tauche kein „Phantasma“ auf, das im Widerspruch zur „normierten Text-Wirklichkeit“ (ebd.: 37) und zu den „poetologischen Konventionen des

---

[251] Vgl. Antonsen (2007: 71): „Als Grundlage einer Definition des Phantastischen dient also der Entwurf einer Poetik des Unmöglichen, die dann dem Phantastischen seinerseits seinen ihm angestammten Ort zuweist.“

[252] Vgl. ebd.: 67: „Während die Differenz zwischen ‚möglich’ und ‚unmöglich’, zwischen dem, was im Prinzip in seiner Gesetzmässigkeit einsehbar, und dem, was entzogen ist, im Märchen zwischen dem Text und der Welt und in der Legende innerhalb der aussertextuellen Wirklichkeit verläuft, auf die die innertextliche Bezug nimmt, ist sie in der Phantastik im Text selbst angelegt.“

[253] Antonsen versteht das „Unmögliche“ im Rückgriff auf Kant als eine „ontologische Kategorie“ (ebd.). „Das Unwirkliche oder Irreale unterscheidet sich dadurch vom Unmöglichen, dass es als ein Nicht-So-Sein unter den Bedingungen des Hier und Jetzt, als die Negation dessen – mit Wittgenstein zu reden – , ‚was der Fall ist’, aufzufassen ist, während das Unmögliche als ein Nicht-So-Sein-Können, als ‚negative Notwendigkeit’, zu gelten hat“ (vgl. ebd.: 38).

Textes“ (ebd.: 70) stehen würde: „Das Phantasma, das konstitutive Element des phantastischen Textes, ist jenes Inhaltselement, das den Regeln der vom Text entworfenen oder vorausgesetzten Ordnung widerspricht“ (ebd.: 228).
Während im Märchen das „Unmögliche“ von Anfang an in der Textwelt akzeptiert und in der „mythischen Erzählung“ am Ende erklärt werde, werde das punktuelle Inhaltselement des „Phantasmas“ als Sonderform des „Unmöglichen“ „im Erzählakt selbst produziert als eine Lücke, die bis zum Schluss des Erzählakts bestehen bleibt“ (ebd.). Insofern entziehe sich das „Phantasma“ der ansonsten im phantastischen Text befolgten „Richtschnur der *mimesis*“ (ebd.).[254]

Dursts zentrale These, alle Literatur sei „wunderbar“, lehnt Antonsen in seiner Studie kategorisch ab. Für ihn sind die „Systemkonventionen, deren immanente Wunderbarkeit durch Traditionsbildung unkenntlich geworden ist“ (Durst 2001: 241), nichts weiter als die „Fiktionalität“ der betreffenden literarischen Erzähltexte.[255] An der Sache ändert dieser Einspruch jedoch nichts. Antonsens Hinweis modifiziert Dursts These lediglich dahingehend, dass die Konventionen der „Fiktionalität“ literarische Verfahrensweisen, die an sich wunderbar sind, habitualisiert haben. Insofern ist statt „aller Literatur“ (Durst) *alle fiktionale Literatur* zu einem gewissen Grad als „wunderbar“ zu bezeichnen.
Völlig überzeugend ist Antonsens Kritik dagegen in dem Punkt, in dem er Durst vorwirft, durch die Fixierung auf textinterne Realitätssysteme die „kategoriale Unterscheidung zwischen der Wirklichkeitsdarstellung im realistischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts und jener in den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm“ aufzuheben (vgl. Antonsen 2007: 19).
Tatsächlich vernachlässigt Dursts werkimmanente Phantastik-Bestimmung völlig, „ob überhaupt ein Konzept von Realismus“ vorliegt (vgl. ebd.: 20). Solche Gegensätze lassen sich mit Dursts nicht-mathematischen Termen nicht ausdrücken. Sowohl das Märchen als auch der realistische Roman müssten mit „R = R“ bezeichnet werden, da in beiden jeweils nur ein einziges Realitätssystem aufgestellt wird, von dem keine „Phantasmen“ abweichen. Da Durst sein Beschreibungssystem jedoch nicht zur Unterscheidung von ‚wirklichkeitsnachahmender’ und ‚nicht-wirklichkeitsnachahmender Literatur, sondern von ‚phantastischer’ und ‚nicht-phantastischer’ entwickelt (für welche das System ganz vorzüglich taugt), erscheint diese

[254] Hervorhebung im Original.
[255] Vgl. ebd.: 54: „Wenn das Unmögliche hier also als Paradefall des Fiktiven aufgefasst wird, so ist zwar damit nicht eine Auffassung des Fiktiven unterstellt, die ihr konstitutives Merkmal von vornherein in der ontologischen Differenz der Inhalte von fiktionalen und realen Aussagen festmacht; die Auffassung des Unmöglichen als Paradefall des Fiktiven kann aber auf eine solche Differenz hinauslaufen.“

Schwäche als hinnehmbar. Insofern ist Antonsens Kritik in diesem Punkt berechtigt, aber nicht schwerwiegend.

In einem anderen Aspekt trifft Antonsens detailreiche und beeindruckende Studie den Gegenstand ihrer Kritik jedoch nicht ganz genau. Wenn der Autor Dursts „Theorie der phantastischen Literatur“ (s. o.) vorwirft, sie grenze ihren Gegenstand „nicht klar genug von anderen literarischen Erscheinungsformen des Unmöglichen und damit von benachbarten Genres wie etwa dem Märchen“ ab, so versteht Antonsen Dursts streng textimmanent gedachte Phantastik-Definition falsch:

Für Antonsen fallen auch Märchen unter Dursts Phantastik-Begriff, weil die in ihnen erzählten Ereignisse „offenbar verschieden von der realen Wirklichkeit sind“ (vgl. Antonsen 2007: 21). – Darum aber geht es bei Durst gerade nicht: Die „Realitätssysteme“, von denen er ausging, werden im literarischen Text selbst konstituiert und sind damit völlig unabhängig von dem, was eventuelle Leser in ihren unterschiedlichen historisch-kulturellen Kontexten für „reale Wirklichkeit“ (ebd.) halten mögen. Das Märchen hat ein wunderbares Realitätssystem, das nicht erschüttert wird. Insofern ist es nach Dursts Phantastik-Definition mit ihrem Zwei-Welten-Kriterium (N = R + W) – entgegen Antonsens Meinung – nicht zur Phantastik zu zählen. In diesem Punkt ähnelt Antonsens Konzept demjenigen von Durst mehr als Antonsen selbst bewusst ist.

Zwar ist Antonsens Kritik an Dursts Vorstellung vom „Systemsprung“ insofern zuzustimmen, dass nicht jedes punktuelle „Phantasma“ tatsächlich auch ein ausdifferenziertes neues System des Wunderbaren oder Phantastischen einführt: Antonsen bemängelt, dass „die Gegenwelt [oft] gar keine Konturen annimmt“, etwa wenn nur an einer Stelle des Textes ein womöglich wunderbares Ereignis eintritt. Dies trifft für die Erzählungen Mérimées und Poes, die Antonsen im Blick hat, weitgehend zu.

In den für die vorliegende Arbeit ausgewählten phantastisch-metaleptischen Texten wird die „Gegenwelt“ dagegen oft sehr detailliert geschildert. Wenn beispielsweise ein Kind aus einer nach realistischen Konventionen beschriebenen Welt in die in einem ‚Buch-im-Buch’ enthaltene wunderbare Anderswelt hinein und am Ende wieder heraussteigt,[256] so werden die beiden konkurrierenden Realitätssysteme detailreich ausformuliert.

[256] Ein phantastischer Text im Sinne Dursts und Antonsens liegt hier natürlich nur vor, wenn mit interner Fokalisierung auf das Kind erzählt wird, so dass der ontologische Status dieser wunderbaren Reise über das Textende hinaus fraglich bleibt (N = R + W + N).

3.1.2. Abschließende Explikation der „Phantastik“ als Textgattung

Die hier vorliegende Studie über Narrative Metalepsen kann die grundlegenden Differenzen in den hier dargestellten, nebeneinander gültigen Phantastik-Definitionen letztendlich nicht in einem neuen Hybrid-Ansatz vereinen, geschweige denn in ihrer Angemessenheit bewerten. Vielmehr ist es für das Ziel dieser Arbeit zweckmäßig, aus den von der Wissenschaft gegenwärtig angebotenen Phantastik-Begriffen denjenigen auszuwählen, der ebenjene Texte der zeitgenössischen Erzählliteratur treffend beschreibt, in denen die Narrativen Metalepsen gehäuft auftreten.

Die minimalistischen Ansätze (wie der von Todorov), die die Phantastik als historisch begrenztes „Genre“ mit „unentscheidbarem Realitätssystem“ (N) definieren, scheiden aus: Metalepsen stellen in den meisten Fällen die Norm-Realität (R) nicht nur in Frage, sondern bewirken einen definitiven Systemsprung hin zum abweichenden System des Wunderbaren (W). Wird dieser Sprung im weiteren Verlauf des Textes als Irrtum, Betrug oder Illusion enttarnt, so liegt auf der Ebene der ‚histoire’ gar keine Metalepse vor. Der Text gehört nicht mehr zum „fantastique pur“, sondern zum „fantastique étrange“ (vgl. Durst 2001: 55f.). Wird die durch die Metalepse verursachte Verletzung der Rahmensituation dagegen nicht relativiert, so ist das gültige Realitätssystem des Textes meist eindeutig als W zu bestimmen und der Text fällt nicht mehr in den Bereich des minimalistischen Phantastik-Verständnisses, sondern in den des „fantastique merveilleux“ (ebd.).
Im „Genre“ der phantastischen Literatur müsste der Status des metaleptischen Ereignisses offen bleiben, was bedeuten würde, dass die Metalepse selbst in ihrem verbindlichen Bestehen auf der Ebene der ‚histoire’ fraglich bliebe.
Die hier vorliegende Studie verwendet dagegen einen etwas erweiterten Phantastik-Begriff, der neben Todorovs Grenzgruppe des „fantastique pur“ auch die beiden Bereiche des „fantastique-étrange“ und vor allem des „fantastique-merveilleux“ (vgl. Todorov 1970: 49) mit einschließt. Darüber hinaus wird nicht auf Todorovs Kriterium der Unschlüssigkeit, sondern auf dem der zwei Welten insistiert, bei deren Aufeinanderprallen mindestens eine der Figuren im Text bemerkt, dass damit die Gesetze ihrer diegetischen Welt überschritten werden. Phantastik in diesem Sinne bezeichnet eine große Menge von Texten, mit deren Hilfe sich alle möglichen Kategorien der Metalepse illustrieren lassen.[257]

[257] Durst (2001: 59) warnt davor, die Phantastik zu weit zu fassen und so „massiv divergierende Strukturen“ zusammenzufassen. Solange man für eine Textauswahl auch gemeinsame Strukturen findet, ist eine

Hierzu ist lediglich nötig, phantastische Literatur nicht als „Genre", sondern als eine bestimmte „Gattung" von literarischen Texten zu verstehen.

Beim Studium der vielfältigen Sekundärliteratur zur Phantastik ist bereits aufgefallen, dass der Forschungsgegenstand mal als „Gattung"[258], mal als „Genre"[259] bezeichnet wird.[260]
Der Begriff „Genre" wird zwar oft unspezifisch als Synonym zu „literarische ‚Gattung'" verwendet.[261] Dagegen kann er aber auch ganz spezifisch „eine historisch begrenzte literarische *Institution*" meinen, die eine „echte Teilmenge aus allen Texten einer [vorher bestimmten] Textsorte" bildet (vgl. Fricke 1981: 132f.).[262] Wenn nun Todorov (1970) von der „phantastischen Literatur" als einem „Genre" spricht, so deckt sich das mit der von Fricke beschriebenen Terminologie. Schließlich versteht Todorov die Phantastik tatsächlich als „eine historisch begrenzte, literarische *Institution*" (Fricke 1981: 132), deren Texte er nach ihrer Entstehungszeit eingrenzte und der er eine bestimmte gesellschaftliche Funktion zuschrieb.
Durch diese exakte Bestimmung des Terminus „Genre" wird der Begriff „Gattung" frei, um als „unspezifizierte[r] Oberbegriff für ganz verschiedenartige literarische Gruppenbildungen" zu dienen (vgl. ebd.: 133). So kann man etwa „Gattungen" nach „Kriterien" wie „‚pathetisch' oder ‚komisch', ‚erotisch' oder ‚politisch', […] ‚trivial' oder ‚anspruchsvoll'" festlegen, oder eben auch nach den Kriterien ‚phantastisch' oder ‚wunderbar'.

In der hier vorliegenden Arbeit wird phantastische Literatur nicht mehr als historisches „Genre" verstanden, sondern als „Gattung der Phantastik". Phantastik ist dabei als „*Schreibweise*"[263] eine überzeitliche Konstante in literarischen Texten, für die lediglich zwei Kriterien entscheidend sind:

Zusammenfassung zu einer Textsorte aber gerechtfertigt, vor allem, wenn man die darin differierenden Strukturen einzeln untersucht und Teilergebnisse nicht pauschalisiert.

258 Etwa Marzin (1982); Hajna Stoyan: Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR. Frankfurt a.M. 2004 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 29).

259 Etwa Todorov (1970); Durst (2001).

260 Nils Kulik spricht in seiner Arbeit „Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur" (Frankfurt a.M. 2005) darüber hinaus von der „Textsorte Phantastik" (ebd.: S. 17f.).

261 Vgl. Dieter Lamping: Genre. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 704f. Hier vgl. S. 704. – Fricke und Stuck bedauern, dass der Terminus „Gattung" in den letzten Jahren „immer unschärfer" benutzt werde (vgl. Harald Fricke u. Elisabeth Stuck: Textsorte. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 612-615. Hier vgl. S. 612).

262 Eine „literarische Textsorte" ist innerhalb dieses Terminologiesystems ein „rein systematische[r] literaturwissenschaftliche[r] *Ordnungsbegriff*," der literarische Gruppenbildung auf Grund von textinternen „Merkmalen" wie „grammatische[n] Phänomene[n]", aber auch „semantische[n] und pragmatische[n] wie Motivik, Argumentations- oder Handlungsstruktur" usw. vornimmt (vgl. ebd.: 132f.).

263 Klaus W. Hempfer: Gattung. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 651-655. Hier S. 651. (Hervorhebung im Original.)

1. Die „textuelle Doppelstruktur divergierender Realitätskonzeptionen“ (W und R), die im Text aufeinander stoßen,[264] und
2. die Überraschung, die das Aufeinandertreffen dieser beiden Konzeptionen bei mindestens einem der Protagonisten auslöst.

Neben einigen Vergleichstexten des historisch begrenzten Genres Phantastik (nach Todorov) sind die meisten der für diese Arbeit ausgewählten Texte in den letzten fünfundzwanzig Jahren entstanden. Sie lassen sich verschiedenen „literarischen Textsorten“ zuordnen, wie etwa der Kriminalgeschichte, dem Fantasy-Roman oder dem Kinder- bzw. Jugendbuch. Alle hier ausgewählten Texte der Gattung Phantastik enthalten jedoch Metalepsen, die die Grenze zwischen der W- und der R-Textwelt überschreiten.

Damit eine Metalepse vorliegt und nicht lediglich irgendeine Form des Übergangs zwischen zwei zeit- oder räumlich getrennten Welten, muss die eine erzählte Welt die Rahmensituation (Ebene der Darstellung) für die andere erzählte Welt (Ebene des Dargestellten) sein.[265] Die Welten müssen demnach ineinander geschachtelt und nicht parallel angeordnet sein. Damit das Zwei-Welten-Kriterium der Phantastik erfüllt ist, muss die Realitätskonzeption der einen Welt von der der anderen abweichen.

Handelt es sich bei den beiden im Text dargestellten Welten mit unterschiedlichen Realitätssystemen um „Parallelwelten“ (d.h. existieren sie nebeneinander auf der gleichen diegetischen Ebene, sind aber räumlich oder zeitlich von einander abgegrenzt), so ist das Werk zwar nach obiger Explikation auch zur Phantastik zu zählen. Metalepsen können darin jedoch nicht vorkommen, da ein Wechsel zwischen der R- und der W-Welt keine diegetische Ebene überschreiten würde. Er wäre zwar im alltagssprachlichen Sinne „unmöglich“, jedoch nicht „logikwidrig“ in dem Sinne, dass er gegen Russells Typentheorie verstoßen würde.[266] Sprünge über die Grenze zweier erzählter Welten, wie sie in der wunderbar-phantastischen Literatur (vgl. Todorov 1970: 48) häufig vorkommen, sind nur dann Metalepsen, wenn die beiden davon betroffenen Welten ineinander geschachtelt sind. Sprünge zwischen zwei Parallelwelten mögen auf den ersten Blick genauso wunderbar erscheinen wie Metalepsen,

---

[264] Vgl. Durst 2001: 54. – Bei Wünsch (2003: 71) heißt diese „Doppelstruktur“ das „Zwei-Welten-Kriterium“.

[265] Auf der Ebene der ‚histoire’ kann diese erzählte Binnenwelt durchaus auch durch ein nicht rein sprachliches Medium dargestellt sein, wie z.B. ein Bild oder einen Film. Dadurch, dass dieses fiktive Artefakt im empirischen Text jedoch auftaucht, wird es sprachlich beschrieben. Insofern ist die narrative Metalepse immer – auch wenn sie innerhalb des Erzähltextes zwischen einem Bild und dessen Umwelt geschieht – durch Genettes Kategorie der „Stimme“ begründet. (Vgl. Kap. 2.1.1. Die Ausgangsdefinition [1972].)

[266] Vgl. Kap. 5.2.3.1. Russel und die Strategien zur Vermeidung des Paradoxons der Selbstanwendung.

doch wird hierbei nur eine von der Fiktion postulierte Grenze übersprungen, keine Grenze zwischen einer Darstellungsebene und der davon hervorgebrachten Ebene des Dargestellten. Erst durch diese Verletzung der „frontière mouvante mais sacrée“ (Genette 1972: 244) wird der wunderbare Ebenenwechsel zum paradoxen Erzählphänomen der Narrativen Metalepse.

3.1.2.1. Abgrenzung der Phantastik von verwandten Textgattungen

Märchen gehören nicht zur Gattung der Phantastik. In ihnen existieren keine zeit- und / oder räumlich getrennten Welten mit unterschiedlichen Realitätssystemen. Das Wunderbare bestimmt das Realitätssystem der Texte und verursacht insofern keine Irritation bei den Figuren, denen es begegnet, sondern wird als „selbstverständlich“ (Wünsch 2003: 72) hingenommen (R = R).[267]

Auch Texte der „Science Fiction“[268] gehören nicht zur Phantastik, sofern sie in einer „räumlich oder auch zeitlich entfernt[en]“ Anderswelt spielen, deren Realitätssystem dem empirischen Leser zwar wunderbar vorkommen mag, innerhalb der Fiktion aber durch ein „pseudowissenschaftliches Erklärungsangebot“ (ebd.) entzaubert wird (R = R).

In der so genannten Horror-Literatur (auf Französisch: „la littérature d’épouvante“) dagegen herrscht über die der Textwelt zugrunde liegenden Gesetze oft ebensolche Unklarheit wie in der phantastischen Literatur nach minimalistischer Definition.[269] Daher überschneiden sich Phantastik und Horror besonders häufig.

Am schwersten fällt die Abgrenzung des hier verwendeten Gattungsbegriffs der Phantastik von dem der „Fantasy“ bzw. „Fantasy Fiction“.[270] Offenbar gibt es Überschneidungen zwischen der Textsorte „Fantasy“ und der „Schreibweise“ des Phantastischen.

Der Begriff „Fantasy“ wird als Fremdwort aus dem Englischen in der Praxis des deutschen Buchhandels anders verstanden als das englische Ausgangswort. „Anders als in der deutschsprachigen Fantasy-Literatur existiert in der anglo-amerikanischen keine exakte

---

267 Vgl. auch Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Tübingen [10]1997. S. 9: „Die Menschen des Märchens […] verkehren mit diesen Jenseitigen, als ob sie ihresgleichen wären.“

268 Die Literaturwissenschaft der DDR übernimmt den russischen Terminus „Научная Фантастика“ (Nautschnaja Fantástika) und übersetzt ihn mit „Wissenschaftliche Phantastik“ (vgl. Biesterfeld 1993: 74).

269 Vgl.: Jean-Pierre Bertrand: Fantastique. In: Le dictionnaire du littéraire. Hrsg. v. Paul Aron, Denis Saint-Jacques u. Alain Viala. Paris 2002. S. 218f.: „L’ordre du monde vacille inexplicablement.“ Dabei ist jedoch das Element der Angst, die diese Unsicherheit auslöst, genrebestimmend: Die diegetischen Welten der Horror-Literatur sind „marqués du sceau de l’inquiétude“ (ebd.: 219).

270 Um die literarische „Fantasy“ etwa von Tagträumen etc. abzugrenzen, die durchaus auch im Referenzbereich des englischsprachigen Ausdrucks „fantasy“ liegen, wird neuerdings in der Literaturwissenschaft von „Fantasy Fiction“ gesprochen. (Vgl. Maren Bonacker: Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim [= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft, 2006]. S. 64-70. Hier vgl. S. 65.)

Trennung zwischen Fantasy und Horror.“[271] Biesterfeld (1993: 73) erklärt, dass nach englischsprachigem Verständnis „fantasy […] den überwiegenden Teil der nicht-realistischen Literatur“ umgreift. Das schließt auch „die S[cience]F[iction] und die ‚Phantastik’ im Sinne des deutschen und französischen literaturwissenschaftlichen Terminus ein“ (vgl. ebd.: 74). Jene Texte, die das Fremdwort „Fantasy“ im Deutschen bezeichnet, werden im angelsächsischen Sprachraum dagegen „Heroic Fantasy“ oder „Sword and Sorcery“ genannt (vgl. ebd.). Auch Märchen, Heldensagen, Mythen und Fabeln sowie Comics werden im angelsächsischen Sprachraum häufig zur Fantasy-Literatur gezählt (vgl. *Lexikon der Zauberwelten* 2002: 76).

Das ins Deutsche eingeführte Fremdwort „Fantasy“ bezeichnet dagegen laut Durst (2001: 17) eine Gruppe von literarischen Texten, die sich „seit den 60er Jahren u.a. in Nachahmung Tolkiens [*The Lord of the Rings*; 1954f.] entwickelt hat.“ Die Handlung dieser Texte spielt dabei oft in „archaische[n] Alternativ- oder Parallelwelten“ (*Lexikon der Zauberwelten* 2002: 76).

Die erste wissenschaftliche Abhandlung über die Textsorte Fantasy im deutschen Sprachraum stammt aus dem Jahr 1982. Helmut W. Pesch geht in seiner Doktorarbeit „Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung“ den „motivgeschichtlichen“ Vorläufern der Fantasy nach, die er im „höfischen Roman“ und in „antike[n] Mythologien“ ausmachte.[272] Er verengt die Definition der Textsorte „Fantasy“ auf drei inhaltliche Kriterien:

1. eine Abenteuer- oder Action-Geschichte,
2. deren Schauplatz eine offenkundig erfundene Welt mit wunderbaren Elementen ist, und
3. „deren technologische[r] – oder auch ontologische[r] – Status“ durch eine auffällige Abwesenheit von moderner Technik und exakter Naturwissenschaft gekennzeichnet ist (vgl. ebd.: 33).

Damit grenzt Pesch die Science Fiction deutlich von der Fantasy ab. In den Fantasy-Texten nach Peschs Definition herrscht von vornherein ein Realitätssystem, das Wunder und Zauberei mit einschließt.

Wünsch (2003: 72) geht davon aus, dass die in Fantasy-Texten beschriebene „abweichende ‚andere’ Welt […] im Regelfalle in räumliche oder auch zeitliche Ferne verlegt“ sei. Es gibt jedoch auch Fantasy-Welten (W), die in eine realistische Welt (R) eingeschachtelt sind, von

---

[271] Lexikon der Zauberwelten - Gandalf und Co. Hrsg. vom Wissen Media Verlag. Gütersloh, München 2002. S. 55.

[272] Vgl. Helmut W. Pesch: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Dissertation der Universität Erlangen. Forchheim 1982. Vgl. S. 22. Vgl. auch ebd.: 23: „Als ein literarisches Phänomen im engeren Sinne entstammt sie, wenn man von einigen Vorläufern absieht, etwa der gleichen Zeit wie die frühe Science Fiction, nämlich dem ausgehenden 19. Jahrhundert, der Blütezeit des phantastischen Abenteuerromans, in dem sich Elemente der Reiseliteratur, des Okkulten und des Exotismus mischen.“

deren Regelsystem sie abweichen. In solchen Texten tritt gewöhnlich jemand von einer dieser Welten in die andere über, wobei es zur Berührung der beiden Welten und ihrer widerstreitenden Realitätssysteme kommt. Ist eine dieser Welten als Darstellung (z.B. in einem Buch, Bild oder Film) in die andere eingeschachtelt, so handelt es sich bei den Übergängen um Narrative Metalepsen.

Man wird feststellen, dass sich in der Fantasy (nach Peschs an der Praxis des deutschsprachigen Buchhandels orientierter Klassifikation) so gut wie keine Metalepsen auf der Ebene des ‚discours' finden. Das kommt daher, dass für Fantasy-Literatur die innere Kohärenz der Handlung ausschlaggebend ist. Die Fantasy-Welt muss vom Leser „als real, als stimmig in ihrer inneren Logik akzeptier[t]" werden können, damit er vergisst, „daß er sich in einer imaginären Welt befindet, auch wenn in ihr andere Gesetzmäßigkeiten als in der Primärwelt vorherrschen."[273] Erzählweisen und Inhaltselemente wie ‚Discours'-Metalepsen, die als illusionsbrechend empfunden werden könnten, werden in typischer Fantasy-Literatur daher gemieden.[274]

Auch Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' sind innerhalb der Fantasy selten. Sie kommen vor allem dort vor, wo Überlappungen zur Gattung der Phantastik vorliegen (nach dem Zwei-Welten-Kriterium und nach der Überraschung, die das Wunderbare im R-System auslöst, definiert).

In den für die hier vorliegende Arbeit ausgewählten Beispieltexten wird die Metalepse oft in das für die ‚histoire' verbindliche Realitätssystem integriert, um den Übergang einer Figur von einer den empirischen Möglichkeiten des Lesers entsprechenden Welt in eine Anderswelt zu vollziehen. Dabei kommen Übergänge von einer tieferen Diegese in eine höhere (aufsteigende Metalepse, Kat. 1) ebenso vor wie solche von einer höheren Diegese in eine tiefere (absteigende Metalepse, Kat. 2).

Für die Funktion der Texte scheint dabei kein Unterschied zu bestehen: Beide ermöglichen dem Leser die Identifikation mit den Figuren der R-Diegese. Deshalb trifft diese metaleptischen Phantastik-Texte nicht selten der Eskapismus-Vorwurf: Es wird unterstellt, Phantastik und Fantasy seinen vor allem dazu da, um dem Leser eine Flucht aus seiner eigenen ‚magie-losen' Wirklichkeit zu ermöglichen: „Während die Helden auf der realistischen Ebene [der Intradiegese] häufig über ein langweiliges, leeres Leben klagen,

---

[273] Wolfgang Meißner: Die Phantasie der Kinder – entwicklungspsychologische Überlegungen zur phantastischen KJL. In: Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Günther Lange, Wilhelm Steffens. Würzburg 1993. S. 25-39. Hier S. 27.

[274] Vgl. Kap. 3.2.1. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours'.

bietet ihnen die phantastische Ebene [die wunderbare Hypodiegese] Sinnerfüllung“ und das „unbegrenzte Ausleben von narzisstischen Phantasien“ (Meißner 1993: 36f.).
Dass sich hierin aber gerade auf den jungen Leser auch eine entlastende, die Phantasie anregende und lustvolle Wirkung entfaltet, die zum lebenslangen Umgang mit dem kulturellen Transportmedium Buch generell anregt, wird mittlerweile nicht mehr übersehen (vgl. Bonacker 2006: 64-70).

3.1.2.2. Phantastische Kinder- und Jugendliteratur

Im Vorfeld der hier vorliegenden Untersuchung fiel auf, dass es innerhalb der zeitgenössischen Erzählphantastik besonders oft Texte aus der Kinder- und Jugendliteratur sind (in der Forschung kurz „KJL“ genannt), in denen Narrative Metalepsen auftreten. Daher soll auch deren Position im Feld der Phantastik und ihrer Erforschung bestimmt werden:
Die Abkürzung KJL wird oft provisorisch als „Oberbegriff für die gesamte an noch nicht erwachsene Rezipienten adressierte Produktion von literarischen Werken“ verwendet.[275] Doch damit ist noch keine „befriedigende wissenschaftliche Klärung der Begrifflichkeit“ gelungen (vgl. ebd.).
Andere Ansätze unterscheiden das „Kinderbuch“, das ausdrücklich „für Schul- und / oder Vorschulkinder bis zum Eintritt in die Pubertät hergestellt“ wurde, vom „Jugendbuch“ als „Übergangsliteratur, Schwellenliteratur“, das sich an die „11 / 12jährigen bis etwa zu den 15 / 16jährigen Jugendlichen“ richtet, „die nicht mehr Kinderliteratur, aber noch nicht ausgesprochene Erwachsenenliteratur lesen wollen“ (vgl. Kaminski 1998: 65; 107). Allerdings ist diese Binnendifferenzierung in der KJL im internationalen Austausch problematisch: In England und Frankreich wird beispielsweise nur von „children’s literature“ bzw. „littérature enfantine“ gesprochen, worunter Texte für alle jungen Rezipienten vom Kleinkindalter bis ans Ende der Pubertät verstanden werden (vgl. ebd.: 107).
In jedem Fall aber wird die K(J)L nicht primär durch Inhalte oder Formkriterien definiert, sondern danach, an welche Lesergruppe sie sich richtet. Daher wird allgemein unterschieden zwischen „Kinder- und / oder Jugend*literatur*“, die speziell für junge Leser geschrieben wurde, und „Kinder- und / oder Jugend*lektüre*“, d.h. den Texten, die nicht-erwachsene Leser in ihrem konkreten Alltag tatsächlich lesen. Dazu gehören neben der KJL z.B. auch Tageszeitungen (vgl. ebd.: 65; 107).[276]
Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich allerdings auf den Bereich der „Kinder-

[275] Vgl. Bettina Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 254-258. Hier vgl. S. 254.
[276] Hervorhebungen von S. K.

und / oder Jugend*literatur*“.

Hinzu kommt, dass in den letzten Jahren zunehmend Texte produziert werden, „die in traditionelle und starre – durch den Begriff der ‚Kinder- und Jugendliteratur’ künstlich vorgegebene – Gattungsgrenzen nicht mehr hineinpassen.“[277] Zu diesen neuen Büchern zählen nicht nur die Erfolgsbände der *Harry-Potter*-Reihe, sondern auch Texte wie *Sofies Welt* (das sich zwar an Jugendliche richtete, aber erwiesenermaßen vor allem von Erwachsenen gelesen wurde) und die parodistische Fantasy von Terry Pratchett.

Während von der traditionellen KJL früher erwartet wurde, dass sie „das Ich-Bewusstsein stärken und nicht in Frage stellen soll“ (vgl. ebd.: 79), brechen viele der metaleptischen Phantastik-Texte aus diesem Schema aus, indem sie Kategorien wie Wahrheit, Wirklichkeit, Fiktion etc. im literarischen Text aushebeln. Insofern sind die für die hier vorliegende Studie ausgewählten Werke nicht selten Belege dafür, dass „die Grenzen zwischen KJL auf der einen und Erwachsenenliteratur auf der anderen Seite fließender geworden sind“ (ebd.: 82).

Für den Phantastik-Begriff konstatiert Biesterfeld (1993: 71), dass es „Differenzen in der Terminologie zwischen Literaturwissenschaft und spezieller KJL-Forschung“ gebe.[278] Meißner (1993: 26) beispielsweise, als einer ihrer führenden Vertreter, schließt sich einem maximalistischen Verständnis an:

> Von Phantastik in der Kinderliteratur sollten wir sprechen, wenn sich zwei verschiedene Erzählebenen klar voneinander unterscheiden lassen – zum einen eine realistische Ebene, in der die Textkonstituenten den Gesetzmäßigkeiten des logisch-empirischen Denkens folgen, zum anderen eine Ebene, die dem Realitätsprinzip widerspricht. (Meißner 1993: 26.)

Ersetzt man die Entsprechung des „logisch-empirischen Denkens“ durch die von Durst (2001: 89) geforderte fiktionsinterne Größe „Normrealität R“ und benennt die davon abweichende Welt als „Abweichungsrealität (wunderbares System W)“, so stellt man fest,

---

[277] Carsten Gansel: Phantastisches und moderne Literatur für Kinder und junge Erwachsene. In: Der Deutschunterricht 1998, Heft 6. S. 78-82. Hier S. 82.

[278] Offenbar verstehen sich diejenigen Forscher, welche sich ausschließlich mit an Kinder und Jugendliche gerichteten Büchern beschäftigen, nicht als Teil der literaturwissenschaftlichen Disziplin, sondern als Didaktiker. Das belegt die Frage Biesterfelds (1993: 74): „Könnte es nicht überhaupt sein, daß wir zu wenig aufeinander achten, die Literaturwissenschaft und die KJL-Forschung?“ – Diese Tendenz scheint sich jedoch in den letzten fünfzehn Jahren umzukehren: Stenzel bemerkt, „dass die Kinder- und Jugendliteraturforschung sich [seit 1995] mehr und mehr in der Literaturwissenschaft etabliert hat und die eher pädagogischen und entwicklungspsychologischen Fragestellungen [die die KJL-Forschung bis dahin zu einer Sonderdisziplin gemacht hatten] aus dem Blick gerieten.“ (Gudrun Stenzel: Fantastische Kinder- und Jugendliteratur zwischen entwicklungspsychologischen und literarischen Funktionen – Anmerkungen zu Wolfgang Meißner. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch u. ders. Weinheim [= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft 2006]. S. 173-191. Hier S. 173.) Insofern wird von Seiten der KJL-Forschung nun vermehrt dazu aufgefordert, „[ph]antastische Literatur“ als „Literatur – nicht nur [als] entwicklungspsychologische[n] Impuls“ aufzufassen (vgl. ebd.: 188).

dass Meißners Verständnis dem für die hier vorliegende Arbeit gültigen nicht fern liegt. Lediglich der Aspekt der fiktionsinternen Überraschung über die Überschneidungen der beiden Systeme müsste noch hinzugefügt werden.

Davon abgesehen werden in der KJL-Forschung aber auch wichtige Besonderheiten der speziell für Kinder verfassten Phantastik beschrieben:

> Die klassische kinderliterarische Phantastik entspricht [dem] von Todorov beschriebenen Konfrontationsmodell, nimmt ihm aber entscheidende inhaltliche und narrative Dimensionen wie z.B. Angst und Grauen als konstitutive Momente existentieller Verunsicherung.[279]

Trotz dieses Unterschieds zwischen Phantastik generell und explizit an Kinder adressierter Phantastik im Speziellen gibt es offenbar genügend Gemeinsamkeiten, um bei einer Untersuchung von Metalepsen in der phantastischen Literatur auch speziell für junge Leser geschriebene Texte mit einzubeziehen, zumal die Metalepse als Element der ‚histoire' vermehrt in der KJL der letzten fünfundzwanzig Jahre auftaucht.

[279] Gertrud Lehnert: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 1995, H. 2. S. 279-289. Hier S. 281.

3.2. Absteigende Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 1)

> Man munkelte von Büchern, die im Dunkeln flüsterten und stöhnten, und solchen, die ihre Leser mit dem Lesebändchen erwürgten, wenn diese bei der Lektüre eingeschlafen waren. Und angeblich konnte es sogar geschehen, daß ein Leser mit Haut und Haaren in einem *Gefährlichen Buch* verschwand und nie wieder gesehen wurde. Man fand dann nur noch seinen leeren Sessel, auf dem das aufgeschlagene Buch lag – in dem nun ein neuer Protagonist vorkam, der den Namen des Verschwundenen trug.
>
> *(Hildegunst von Mythenmetz, in: Walter Moers: Die Stadt der Träumenden Bücher)*[280]

Einfache Metalepsen können in zwei Grundvarianten vorkommen: als Transgressionen der Grenze zwischen zwei Erzählebenen in absteigender (Kategorie 1) oder in aufsteigender Richtung (Kategorie 2).[281] Beide Kategorien lassen sich wiederum danach unterscheiden, ob sie die Ebene des ‚discours' des jeweiligen narrativen Textes tangieren oder sich rein auf der Ebene der ‚histoire' abspielen.

3.2.1. Absteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours'

Als Paradebeispiele für absteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours' gelten schon bei Genette einige Passagen aus Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* (erschienen 1759-1767). Berühmt ist z.B. jene Stelle am Ende des 38. Kapitels im dritten Buch, wo Tristram eine seiner vielen Abschweifungen mit der Begründung unterbricht, er habe seine intradiegetischen Figuren bereits viel zu lange auf die Fortsetzung ihrer Erzählung warten lassen:

> [B]ut there is no time to be lost in explanations – I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his old fringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour; and five-and-thirty minutes are lapsed already. Of all the perplexities a mortal author was ever seen in – this certainly is the greatest, for I have […] to finish [several digressions] […], and all this in five minutes less than no time at all […]![282]

Hierbei handelt es sich um eine Metalepse der Kategorie 1a auf der Ebene der ‚discours', die beim Leser die Illusion einer zeitlichen Simultaneität von Intra- und Extradiegese hervorrufen

---

[280] Walter Moers: Die Stadt der Träumenden Bücher. Ein Roman aus Zamonien von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übertragen und illustriert von Walter Moers (2004). Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München, Zürich [2]2006. Hier S. 167 (Hervorhebung im Original).

[281] Zu komplexen Metalepsen (Kat. 3) vgl. Kap. 2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse.

[282] Laurence Sterne: The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentlemen. Wordsworth Editions Limited. Ware, Heartfordshire 1996. S. 162.

soll: Tristram tut so, als vergehe die Erzählzeit in seiner Welt genauso schnell wie die erzählte Zeit in der Welt seines Vaters und Onkels. Dieses Erzählverfahren wurde als Hinabsteigen des Erzählers in die Welt seiner Fiktion gedeutet und von Genette (2004: 11f.) als „métalepse de l'auteur", als Grundform der Narrativen Metalepse, bezeichnet.

Leicht variiert wird die Metalepse der Kategorie 1a auf der Ebene des ‚discours' z.B. von dem an Sterne orientierten deutschen Roman-Autor Jean Paul (1763-1825). Im zweiten Bändchen des Romans *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796/97) findet sich eine metaleptische Überleitung von einem Kapitel zum nächsten: Der Held Siebenkäs und seine Frau begeben sich am Abend des Tages, an dem sie Schützenkönig und -königin geworden sind, zu Bett. Der Erzähler kommentiert dies: „Nun wünsch' ich der ganzen königlichen Familie wohl zu schlafen und gesund im achten Kapitel zu erwachen."[283] Damit enttarnt er die von ihm erzählte und immer wieder als wahr verbürgte ‚histoire' punktuell als die fiktive Handlung eines Romans, der in Kapitel unterteilt ist.
Allerdings bleibt diese Metalepse der Kategorie 1a nur „metaphorical" (vgl. Fluderniks Terminologie, 2003: 384): weder Siebenkäs noch Lenett können in ihrer Welt die Stimme des Erzählers vernehmen. Sie erfahren nicht, dass ihr Leben nur eine Romanhandlung ist.[284]
In dieser Metalepse zeigt sich exemplarisch die gesamte komische Spannung der Romane Jean Pauls: Einerseits entlarvt der Erzähler durch Metalepsen wie diese und durch andere illusionsstörende Erzählstrategien das Roman-Geschehen – zumindest dem Leser gegenüber – als Fiktion. Andererseits probieren Jean Pauls Erzähler (die sich selbst nicht selten „J. P." oder „Jean Paul Friedr. Richter" nennen) ständig, dem Leser zu suggerieren, was sie erzählen, sei ein zuverlässiger Bericht über verbürgte Wirklichkeit.[285]
Das zeigt sich z.B. auch in der Erzählung *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle* in Jean Pauls erstem Roman *Die unsichtbare Loge* (1793). Hier wird die Erzählsituation zu Beginn als eine mündliche expliziert: „Jetzt aber, meine Freunde, […] will ich die ruhige Geschichte des vergnügten Schulmeisterlein erzähle – und du, […]

[283] Jean Paul: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. In: ders.: Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Nachwort v. Walter Höllerer. 3., neubearb. Aufl. Zweiter Band. Darmstadt 1971. S. 7-576. Hier S. 253.
[284] Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen.
[285] Vgl. Kap. 5.2.2.4. Parodierte Potenzierung bei Jean Paul.

setz dich auf den Arm des Großvaterstuhls, aus dem ich herauserzähle […]!“[286] Wenig später verkündet der Erzähler jedoch: „Ich habe meine Absicht klug erreicht, mich und meine *Zuhörer* fünf oder sechs *Seiten* von der traurigen Minute wegzuführen […]“ (ebd.: 458).[287] Es handelt sich aber, nach der eingangs gegebenen Erklärung, bei der Erzählung um die mündliche Rede eines extradiegetischen Erzählers. Von „Seiten“ könnte dagegen einzig der *Autor* sprechen, der einen Text schreibt (in dem wiederum neben der Intradiegese mit Wutz auch die Extradiegese mit dem Erzähler vorkäme). – Um eine bloße Digression im Erzählerkommentar statt im Erzählakt kann es sich demnach nicht handeln: Wenn es um „Seiten“ geht, müsste von „Lesern“ statt von „Zuhörern“ gesprochen werden. Es muss sich daher tatsächlich um eine metaleptische Vermischung unterschiedlicher Ebenen der Darstellung handeln.

Auch in diesem Beispiel für eine absteigende Metalepse auf der Ebene des ‚discours' lässt der Autor demnach für einen Moment die Maske des Erzählers fallen und enthüllt das beschriebene Geschehen als Roman. Die Ebene des Schreibens dringt – allerdings wiederum nur „metaphorically“ – in die fiktive Welt des Erzählten ein, was einer Metalepse der Kategorie 1a auf der Ebene des ‚discours' entspricht.

Nach diesem Muster erfolgen nicht nur die absteigenden Metalepsen bei Jean Paul und Johann Karl Wezel (1738-1821)[288], sondern auch in modernen Beispielen. In Douglas Hofstadters Buch *Escher, Gödel, Bach* gibt es z.B. vor jedem (populär-)wissenschaftlichen Kapitel einen erfundenen Dialog, in dem jeweils im Medium der Literatur das Thema des folgenden Kapitels vorweggenommen und künstlerisch gestaltet wird. Auf S. 49 unterbricht Hofstadter den Dialog von Herrn Schildkröte und Achilles für folgenden Erzählerkommentar:

> Hier musste der Erzähler, der dringende Geschäfte auf der Bank zu erledigen hatte, das glückliche Paar verlassen, und erst nach einigen Wochen kam er wieder an diesen Ort. Achilles saß immer noch auf dem Rücken der geduldigen Schildkröte und schrieb in sein Notizbuch, das fast voll zu sein schien. (Hofstadter 1989: 49.)

Hofstadter suggeriert damit, dass sein extradiegetischer Erzähler (der ansonsten im Dialog nicht auftaucht, da es sich um einen dramatischen, nicht um einen epischen Text handelt) sich auf derselben Ebene wie die Figuren seiner Erzählung befindet, und dass ohne seine

---

[286] Jean Paul: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle. In: ders: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Nachwort v. Walter Höllerer. 5., korrigierte Aufl. Erster Band. Darmstadt 2000. S. 422-462. Hier S. 422.

[287] Hervorhebungen von S. K.

[288] Vgl. Nikolas Immer: ‚… gewiß keine Nachahmung'? Wezels ‚Tobias Knaut' und das Paradigma Sterne. In: Wezel-Jahrbuch 6/7(2003/04). S. 151-179.

berichtende Anwesenheit die Handlung für Wochen stehen bleibt, jedoch ohne dass die Figuren sich über diesen Stillstand ihrer Welt wundern würden.

Narrative Metalepsen der Kategorie 1a eignen sich wegen ihres komischen, illusionsbrechenden Potentials – das in Jean Pauls Romanen ebenso enthalten ist wie in Hofstadters Dialogen – besonders gut für parodistische Texte. Die Gattung der „Heroic Fantasy" bzw. „Sword and Sorcery"[289] lässt sich besonders einfach parodieren, da sie feste Konventionen hat und normalerweise auf komplette Illudierung der Rezipienten hin angelegt ist (vgl. Meißner 1993: 27). Erzählweisen und Inhaltselemente, die als illusionsbrechend empfunden werden könnten, werden in typischer Fantasy-Literatur deshalb gemieden. Die parodistische Fantasy bezieht dagegen einen Teil ihrer komischen Wirkung gerade daraus, dass sie diese Grundbedingung ‚echter' Fantasy-Fiction konsequent unterläuft.

Aufgrund dieser potentiell illusionsstörenden Wirkung finden sich in der phantastischen Erzähllliteratur nur wenige Beispiele für absteigende Metalepsen auf der ‚discours'-Ebene.[290] Sie tauchen vor allem im Bereich der „Humorvollen Fantasy" auf. Hier ist eine Form des illusionsbrechenden Erzähleinschubs weit verbreitet, der dem in einer R-Welt angesiedelten ‚impliziten' Leser gilt und die erzählte diegetische Welt des Wunderbaren (W) ironisch kommentiert.[291]

Bekannt für solche „métalepses de l'auteur" (Kat. 1a) ist besonders der britische Autor Terry Pratchett. In seinem Roman *Mort. A Discworld Novel* (1987; Deutsch: *Gevatter Tod. Ein Roman von der bizarren Scheibenwelt;* 1990)[292] enttarnt der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler die erzählten Ereignisse als Zeichen, durch die diese Vorkommnisse eigentlich nur dargestellt sein sollten: „'You shouldn't - - - - them, then,' muttered one of his henchmen, effortlessly pronouncing a row of dashes" (ebd.: 63). Da die Figuren der Diegese nichts von diesem punktuellen Eindringen des ‚discours' in ihre Ebene der ‚histoire' bemerken, bleibt diese Metalepse „metaphorisch" (vgl. Fludernik 2003b: 384) – wie schon im *Schulmeisterlein Wutz* und im *Siebenkäs*.

In seinem parodistischen Science Fiction-Roman für Kinder *Only You Can Save Mankind*

---

289 Vgl. die Definitionen in Kap. 3.1.2.1. Abgrenzung der Phantastik von verwandten Textgattungen.

290 Diese Seltenheit fällt auf, wenn man bedenkt, welch große Bedeutung dieser Gruppe innerhalb der Entwicklung der narrativen Metalepse zukam: Genettes Paradebeispiele für die „métalepse de l'auteur" bei Sterne und Diderot, von denen er seinen Terminus „narrative Metalepse" ableitete, fanden alle auf der ‚discours'-Ebene statt (vgl. Genette 1972: 244f.).

291 Für die Bestimmung des jeweiligen Realitätssystems der Texte als R, N oder W vgl. Kap. 3.1.1.2. Dursts Bestimmung der „Systemkonventionen" des Phantastischen.

292 Hier zitiert aus: Terry Pratchett: Mort. A Discworld Novel. London [10]1993.

(1992)[293] steigert Pratchett dieses Sprachspiel jedoch dahingehend, dass diesmal ‚litteral' (vgl. Fludernik 2003b: 384) der ‚discours' der Erzählung selbst auf die Ebene des Erzählten gespiegelt wird. In *Mort. A Discworld Novel* kommentiert nur der extradiegetische Erzähler die Schriftzeichen, die seine Figuren angeblich produzieren. In *Only You Can Save Mankind* sind es dagegen die intra- bzw. hypodiegetischen Figuren selbst, die die Zeichen bemerken, in denen ihre Rede abgebildet wird.

Zunächst ereignet sich eine Metalepse, die noch ‚metaphorisch' sein könnte. In den Sätzen „But the girl's voice had a kind of penetrating quality, like a corkscrew. When she spoke in italics, you could *hear* them" (vgl. ebd.: 62)[294] ist nicht eindeutig bestimmt, ob die Figur Maxwell diesen Gedanken hat oder ob es sich nur um die auf der Ebene der ‚histoire' unwirksame Randbemerkung des extradiegetischen Erzählers handelt.

Eindeutig ‚litteral' wird die Metalepse dagegen im übernächsten Absatz, in dem der intradiegetische Junge Maxwell sich über den Ausruf „That comes under the Sale of Goods Act (1983)" seiner Begleiterin wundert: „Up until now he'd never met anyone who could pronounce brackets" (ebd.).

In diesem Fall soll die ‚litterale', absteigende Metalepse der Kategorie 1a offenbar lediglich komisch wirken. Im Roman *Mort* wird jedoch die Erzählung eines Abenteuers an der spannendsten Stelle unterbrochen, um einen Kommentar einzufügen, der die ‚histoire' als Werk der Fiktion in Erinnerung ruft. Damit wird die beim klassischen „Sword and Sorcery" Fantasy-Roman übliche Illudierung des Lesers parodistisch gestört:

„Three men had appeared behind him […]. They had the heavy, stolid look of those thugs whose appearance in any narrative means that it's time for the hero to be menaced a bit, although not too much, because it's also obvious that they're going to be surprised" (vgl. Pratchett, *Mort* 1993: 61).

Dieser ironische Einschub ruft zwar einen komischen Effekt und somit beim Leser Distanz gegenüber dem Erzählten hervor, stört jedoch nicht die Kohärenz der kompletten Geschichte. Die Metalepsen des Erzählers in *Mort. A Discworld Novel* bleiben allesamt auf der ‚discours'-Ebene, denn auf der Ebene der ‚histoire' (in der Diegese) haben die Worte keine Wirkung. Erst im späteren Werk *Only You Can Save Mankind* wird das Sprachspiel des Erzählers auch auf der Ebene des Erzählten ‚hörbar'.

---

[293] Terry Pratchett: Only You Can Save Mankind. A Johnny Maxwell Story [1992]. Reissued, London 2004.
[294] Hervorhebung im Original.

Bereits in einer der frühesten Tolkien-Parodien, *Bored of the Rings* (1969) von Henry N. Beard und Douglas C. Kenney,[295] kommt es zu ähnlichen metaleptischen Illusionsbrüchen. Als dem Helden Bromosel prophezeit wird „[...] Seite hundertfünfzehn beißt du ins Gras", reagiert dieser geschockt: „Bromosel sah oben auf die Seite und zuckte zusammen." (Ebd.: 88.)

Der Erzähler überlässt es der Phantasie des Lesers, wie er sich diesen Blick einer Romanfigur aus ihrer Welt hinauf auf die Seitenzahl des von ihr handelnden Romans vorstellen will. Die Buchseite gehört zur Darstellungsebene des niedergeschriebenen Romans und ist insofern normalerweise nicht Teil, sondern Bedingung der fiktiven Welt. In diesem Fall ist es strittig, ob dieser Kunstgriff als aufsteigende Metalepse Bromosels auf die Ebene des ‚discours' (Kat. 2a) oder als absteigende Metalepse der Seitenzahl in die Ebene der ‚histoire" (Kat. 1a) zu werten ist.

In jedem Fall stimmt jedoch die von den Figuren gemachte Seitenangabe mit der des empirischen Buches überein: Blättert der Leser auf Seite 115, so liest er dort tatsächlich von Bromosels plötzlichem Tod, den der Sterbende mit den Worten kommentiert: „Das Schicksal hat sich vollzogen."

Diese Form des ‚metaleptischen' Illusionsbruchs ist offenbar mit der Figur Bromosels verbunden. Dieser Held scheint als einziger in der Geschichte die Gabe zu haben, die ‚discours'-Ebene des Buches erblicken zu können. Er ist es auch, der kurz vor seinem Tod mit einem „Blick […] zu der dicken Hälfte des Buchs [...], die der Leser noch in der rechten Hand hält", bemerkt: „Wir haben noch einen weiten Weg vor uns" (vgl. ebd.: 96).

Nach seinem Tod folgt nur noch ein einziger metaleptischer Erzählerkommentar, der die Grundform von Jean Pauls Gute-Nacht-Wunsch an seinen Helden Siebenkäs variiert: „[Sie] machten sich mit Frito an den Aufstieg in der Schlucht, die zu einem neuen Kapitel führte" (ebd.: 115).

Dem Leser bleiben die Fragen, warum keine der literarischen Figuren sich über die punktuellen Einbrüche der Darstellungsebene in ihre Welt wundert, und woher Bromosel eigentlich um die Fiktivität seiner Welt weiß. In klassischer Fantasy-Literatur wäre weder das eine noch das andere denkbar, denn solche Verfahren stören die ästhetische Illusion, indem sie durch ihre Komik Distanz zur fiktiven Handlung erzeugen. Mit Metalepsen wie diesen wird die perfekte Kohärenz der Geschichte und der erzählten Welt in der Vorlage, Tolkiens *Lord of the Rings*, parodiert: Implizit legen Beard und Kenney mit diesen Metalepsen der

[295] Hier zitiert nach der einzig greifbaren deutschen Übersetzung: Dschey Ar Tollkühn: Der Herr der Augenringe. Die ultimative Parodie von Henry N. Beard und Douglas C. Kenney. Aus dem Amerikanischen v. Margaret Carroux [1983]. München ^{7}2001. (Originalversion: Bored of the Rings; 1969.)

Kategorie 1a in ihrem eigenen Buch offen, dass auch Tolkiens bis ins kleinste Detail ausgeklügelte, kohärente Welt „Mittelerde“ nur eine Romanfiktion und keine wunderbare Parallelwelt ist.

In der Märchen-Travestie *Ensel und Krete* (2000),[296] nach *Käpt'n Blaubär* Walter Moers' zweitem Roman über den erfundenen Kontinent Zamonien, findet sich eine andere Form von absteigenden Metalepsen auf der Ebene des ‚discours'. Hier tritt Moers statt als Autor in der Rolle des Übersetzers auf,[297] der die Schriften des berühmten zamonischen Dichters Hildegunst von Mythenmetz ins Deutsche überträgt. Jener „Dichter“ ist ein „literarisch begabter, aufrecht gehender Nachfahre der […] zamonischen Dinosaurier“ (ebd.: 232).[298]
Der eigentliche Roman beginnt als nach Zamonien transponierte Adaptation des Grimm'schen Märchens von Hänsel und Gretel, die jedoch auf S. 40 abrupt von der Stimme des „Autors“ Mythenmetz unterbrochen wird. Der extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler spricht den (‚impliziten') Leser direkt an, stellt sich ihm vor und erklärt, dass es sich bei diesem eingeschobenen Kommentar um die von ihm, Mythenmetz, selbst soeben erfundene „Mythenmetzsche Abschweifung“ handele:

> Sie, der Leser, dürfen Augenzeuge einer Sternstunde der zamonischen Literatur sein. Sie […] sind mittendrin in einer von mir entwickelten und vollkommen neuartigen schriftstellerischen Technik, die ich die *Mythenmetzsche Abschweifung* nennen möchte. Diese Technik ermöglicht es dem Autor, an beliebigen Stellen seines Werkes einzugreifen, um, je nach Laune, zu kommentieren, zu belehren, zu lamentieren, kurzum: abzuschweifen. Ich weiß, daß Ihnen das jetzt nicht gefällt, aber es geht nicht darum was *Ihnen* gefällt. Es geht darum, was *mir* gefällt. (Ebd.: 40.)[299]

In solchen Ansprachen des extradiegetischen Erzählers an den Leser enttarnt der fiktive Autor seine Geschichte als Fiktion, als von ihm verfasste Variation über ein altbekanntes Märchen. Er diskutiert sogar mit seinem Leser über einen möglichen Ausgang der Geschichte:

---

296 Hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Walter Moers: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien [2000]. München ^{7}2002.

297 Daher lautet der komplette Titel als Teil der Romanfiktion: *Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien von Hildegunst von Mythenmetz. Aus dem Zamonischen übertragen, illustriert und mit einer halben Biographie des Dichters versehen von Walter Moers. Mit Erläuterungen aus dem Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Professor Dr. Abdul Nachtigaller.*

298 „*Mythenmetz* ist ein typischer Nachname der Bewohner der Lindwurmfeste, wie auch *Epenschmied*, *Versdechsler* oder *Hymnengießer*, Namen, die gleichzeitig literarisches Feingefühl wie solide Handwerkskunst signalisieren sollten, denn fast alle der in der Feste lebenden Saurier waren praktizierende Literaten mit einer angeborenen Neigung zu handwerklicher Gründlichkeit.“ (Ebd.; Hervorhebungen im Original.)

299 Hervorhebungen im Original.

Nachdem das Märchen ein trauriges Ende gefunden hat, das mit dem groß gedruckten Wort „ENDE“ und einer darauf folgenden leeren Seite auch als Schluss der Geschichte gekennzeichnet ist, folgt nach dem Umblättern eine weitere Digression: „He, Sie lesen ja immer noch! Was wollen Sie denn von mir?“ (Ebd. 202.) Mythenmetz erklärt seinem Leser, dass zamonische Märchen immer schlecht ausgehen müssten, dass er – als größter Schriftsteller des Kontinents – es aber auf den ausdrücklichen Leserwunsch hin wagen würde, mit dieser Tradition zu brechen und der Geschichte von Ensel und Krete doch noch einen versöhnlichen Schluss zu geben, was er auf den folgenden Seiten dann auch tut.
Solche Enthüllungen der Allmacht des Autors über seine Fiktion sind eindeutig Beispiele für die „métalepse de l’auteur“, bei der der Erzähler (nach Fontanier 1977: 128) „est représenté comme produisant lui-même ce qu’il ne fait, au fond, que raconter ou décrire.“
Die digressive Form des illusionsbrechenden, beim Leser ironische Distanz schaffenden Einschubs begründet in diesen Beispielen die klassische Form der Metalepse der Kategorie 1a auf der Ebene des ‚discours’.

3.2.2. Absteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’

Absteigende Metalepsen des Autors können auch auf der ‚histoire’-Ebene vorkommen. In Jostein Gaarders Erzählung *Der Besuch des Schriftstellers*[300] beispielsweise beschreibt ein Ich-Erzähler den Roman eines Schriftstellerkollegen, in den sich der Autor des Buches selbst hineingeschrieben habe. Das sei jedoch nicht nur metaphorisch passiert. Vielmehr habe sich der Verfasser selbst körperlich in die Welt seines Romans hinabbegeben, indem er sich selbst als Figur (als „Schatten des Schriftstellers“) in seine hypodiegetische Erzählung hineingestiegen sei, wo er sich seinen Geschöpfen „offenbarte“ (vgl. ebd.: 173).
Gaarders quasi-religiöse kleine Geschichte sei hier exemplarisch für eine schier unüberschaubare ‚Flut’ von phantastischen Erzähltexten der Gegenwart genannt, in denen Narrative Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’ vorkommen.

In der zeitgenössischen Erzählphantastik, die sich speziell an Kinder richtet,[301] kommen einfache Metalepsen der absteigenden Form auf der Ebene der ‚histoire’ besonders häufig vor. Das Buch (bzw. das Repräsentationsmedium) fungiert in solchen Texten oft als

[300] Aus sprachpraktischen Gründen wird dieser Text in seiner deutschen Übersetzung zitiert: Jostein Gaarder: Der Besuch des Schriftstellers. In: Der seltene Vogel. Erzählungen. Deutsch von Gabriele Haefs [1997]. München [5]1998. S. 167-175.
[301] Vgl. Kap. 3.1.2.2. Phantastische Kinder- und Jugendliteratur.

Berührungspunkt und Brücke zwischen den beiden Welten, der realen Diegese (R), in der der kindliche Protagonist beheimatet ist, und der Alternativwelt (W), in der das Wunderbare systembildend wirkt.

In Fortführung von Propps Märchen-Theorie zählt Nikolajeva typische Motive auf, die die „passage" zwischen der realen und der wunderbaren Welt im phantastischen Kinder- und Jugendbuch gestalten: „the door", „death and dream", „the messenger", „the magic object", „time machines", „technical gadgets" und „magic objects in the Primary World".[302]

Für den Zusammenhang der hier vorliegenden Studie ist es nicht von Bedeutung, ob Nikolajevas Schema vollständig ist und ob man es für die Phantastik generell[303] erweitern oder abändern müsste. Wichtig ist hier lediglich, dass es auf der ‚histoire'-Ebene der Texte offenbar mehrere Möglichkeiten gibt, den Übergang von der R- in die W-Welt zu vollziehen. Bücher, Bilder und sonstige Repräsentationsmedien, aus denen Figuren entsteigen oder in deren tiefere Diegese Dinge oder Figuren aus einer Rahmenwelt eintauchen (d.h. ‚litterale' Narrative Metalepsen), bilden offenbar nur *eine* der denkbaren Möglichkeiten, getrennte Welten miteinander in Austausch zu bringen. ‚Litterale' Metalepsen in ein Buch oder Bild hinein gehören zu Nikolajevas letzter Motivgruppe, denn das darstellende Medium ist das „magic object in the Primary World", das die „passage" in die Anderswelt eröffnet.

Nikolajeva unterscheidet weiterhin zwischen „*linear* and *circular* patterns of magical journeys" (ebd.: 42):[304] Lineare Reisen enden in der anderen Welt, zirkuläre Reisen führen den Betroffenen dagegen wieder in seine ihm ursprünglich angestammte Diegese zurück.

In der Literatur, die sich nicht explizit an junge Leser richtet, stören absteigende Metalepsen in ein Buch oder Bild hinein (Kat. 1b) oder daraus heraus (Kat. 2b) die Erwartung des Lesers an eine nach realistischen Konventionen erzählte ‚histoire'. Doch scheint es, dass unter dem Vorzeichen der Phantastik[305] die ästhetische Illusion einer kohärenten ‚histoire' nicht tangiert

---

302 Vgl. Maria Nikolajeva: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Dissertation der Universität Stockholm. Stockholm 1988. Hier vgl. S. 76-92.

303 Bei Kindern dominieren, so Lehnert (1995: 282), im Gegensatz zur Erwachsenenliteratur noch die „Problemlosigkeit des Grenzgängertums" und „die fraglose Anerkennung der Existenz einer anderen Welt". Die kindlichen Protagonisten zeigen zwar oft zu Anfang eine gewisse Scheu vor dem Unbekannten, doch schließen sie im Allgemeinen schnell Freundschaft mit den Erscheinungen und Wesen der wunderbaren Welt. – Lektüreerfahrungen zeigen jedoch, dass sich auch kindliche Protagonisten konsequent fragen können, ob sie vielleicht nur verrückt sind und alles nicht ‚real' ist (vgl. z.B. Colin und Ann in Gilian Cross' Roman *The Dark Behind the Curtain)*, und andererseits auch erwachsene Helden die Alternativwelt und das „Grenzgängertum" fraglos anerkennen (vgl. z.B. Jon-Tom in Alan Dean Fosters Fantasy-Roman *Spellsinger)*.

304 Hervorhebungen im Original.

305 Vgl. die Bestimmung des hier verwendeten Phantastik-Begriffs als Gattung in Kap. 3.1.2. Abschließende Explikation der „Phantastik" als Textgattung.

wird.[306] Die ‚litterale' Metalepse der Kategorie 1 wird auch in Büchern für erwachsene Leser oft als Motiv verwendet, um den Übergang der R- in die W-Welt zu gestalten. So wird – im Gegensatz zum Illusionsbruch – das Auftauchen des Wunderbaren in der Normrealität auf der Ebene der ‚histoire' motiviert, was die Plausibilität und somit die ästhetische Illusion sogar noch erhöht.

Neben intra- können auch hypodiegetische Romanfiguren innerhalb der Fiktion via absteigende Metalepse auf eine tiefere Ebene wechseln, z.B. in die Hypo-Hypodiegese eines ‚Buches-im-Buch-im-Buch'. Dies geschieht etwa in Tom Holts nicht explizit an Kinder oder Jugendliche gerichtetem Roman *My Hero.*[307] Dieser Text ist ein Pastiche aus Episoden, die sich in den verschiedenen Werken der Weltliteratur abspielen.[308]

Die Haupthandlung bezieht sich auf die fiktive Schriftstellerin Jane Armitage. Als intradiegetische Autorin verfasst sie einen Roman (ein ‚Buch-im-Buch'), in dem sie ihren hypodiegetischen Helden (genannt „my hero") von einer Roman-Diegese in die nächste ‚schreibt'. Dies geschieht zu dem Zweck, ihren intradiegetischen Schriftstellerkollegen Skinner aus der Welt der Fiktion zu retten, in die dieser irrtümlich hineingeraten ist – was man wiederum augenzwinkernd als unfreiwillige „métalepse de l'auteur" bezeichnen könnte. Jane soll eines von Skinners Büchern umschreiben und ihren eigenen Helden darin einführen. Skinner erklärt ihr, nur mit der Hilfe ihres Helden entkommen zu können: „All he needs to do is get me out of this book and across the county line into one of your books, and then you can write me home from there" (ebd.: 29).

Janes Welt wird zunächst als die Realität bezeichnet, ist aber bereits die Intradiegese, die von einem heterodiegetisch-extradiegetischen Erzähler beschrieben wird. Die fiktive Welt des von Jane geschriebenen Romans ist demnach eine Hypodiegese. Von dort öffnen sich immer neue hypo-hypo(-hypo…)diegetische Ebenen:

Zuerst verursacht es die intradiegetische Autorin Jane Armitage mit einigen absteigenden Metalepsen, indem sie schreibt, dass ihr fiktiver Held in Skinners Buch hinübertritt und dort den verschollenen Kollegen aufsucht. Gemeinsam lässt sie die beiden ein Buch lesen (vgl. ebd.: 74f.) und so in die Welt von Jane Austens Roman „Pride and Prejudice" hineinsteigen (Metalepse der Kategorie 1b). Dort stehlen sie eine Shakespeare-Ausgabe und gelangen durch

---

306 Limoges (2008, Seitenzahl folgt, sobald erschienen) bestimmt die Wirkung von korrespondierenden Strukturen in Mel-Brooks-Filmen als nicht-illusionsstörend: „[I]ls brisent notre *croyance* dans la fiction, sans pour autant briser *la fiction*." (Hervorhebungen im Original.)

307 Tom Holt: My Hero. London 1996.

308 Die dabei besuchten Welten entstammen fiktionalen ebenso wie faktualen Erzähltexten. Einmal gelangt der *Held* sogar in ein Sachbuch (vgl. ebd.: 271: „Non-Fiction") und letzten Endes sogar in die Welt eines Musicals hinein (vgl. ebd.: 314).

diese in die Welt von „A Midsummer-Night's Dream" (vgl. ebd.: 85f.). Nach dieser erneuten Metalepse der Kategorie 1b befinden sie sich mittlerweile auf der Hypo-Hypo-Hypodiegese.

Doch nicht alle Ebenenwechsel von einem Roman zum nächsten sind ‚litterale' Metalepsen. Um aus Shakespeares Stück in die Welt von „Alice's Adventures in Wonderland" zu gelangen, schreibt Jane Armitage einfach einen Kaninchenbau in die Welt ihres Romans hinein (vgl. ebd.: 115). Der Übergang durch dieses Loch ist keine Metalepse, da keine Verletzung der Grenze zwischen textinterner Erzählsituation und erzählter Welt vorliegt.[309] Jane lässt das Wunderland einfach als Parallelwelt in ihrem Roman auftauchen. Somit ist die überschrittene Grenze nicht die zwischen einer Darstellungsebene und einer Ebene des Dargestellten, sondern zwischen zwei gleich hohen Ebenen. Horizontale Sprünge bedingen jedoch keine Metalepsen.[310]

Die vielen Sprünge zwischen den unterschiedlichsten Werk-Diegesen der Weltliteratur enthüllen explizit das erzählte Geschehen als Fiktion und künstliches Machwerk. Insofern aktualisieren sie Fiktionsbewusstsein und können im strengen Sinn als Illusionsbrüche gewertet werden. Dennoch kann der Leser von *My Hero* einer phantastisch-wunderbaren, in sich völlig kohärenten ‚histoire' folgen. Dieses doppelte Illusionsbewusstsein scheint ein Hauptmerkmal der metaleptischen Erzählphantastik der Gegenwart zu sein: Einerseits wird der Text wie selbstverständlich als fiktional enttarnt, andererseits wird eine oft spannende, stringente Geschichte erzählt.[311] Förster (1999: 54f.) erfindet für solche Texte das Etikett „Wiederkehr des Erzählens". Damit bezeichnet er die Werke derjenigen Autoren der Gegenwart, die „den Anspruch [erheben], über das gesamte literarische Material, seien es Gattungen oder Stile, Themen oder Motive, frei zu verfügen" und dem „Ringen um Authentizität, das auch dem avantgardistischsten Text noch zugrunde liegt,"[312] „die Lust des Fabulierens" entgegen zu setzen.[313]

Auf Tom Holts Roman *My Hero* trifft Försters Beschreibung der postmodernen „Wiederkehr des Erzählens" in allen Aspekten zu: Werke, Stile und Themen der Weltliteratur werden nach Belieben des Autors zitiert, montiert und imitiert. Zwar wird die Illusion durch absteigende Metalepsen und andere wunderbare Inhaltselemente immer wieder gebrochen, doch nicht, um die Künstlichkeit des Werkes hervorzuheben. Das Wissen um die Fiktivität des Erzählten

---

309 Sehr wohl handelt es sich hierbei um intertextuelle Spiele und Zitate. Diese können jedoch, entgegen der Ansicht Wagners, nicht als Metalepsen im Sinne Genettes verstanden werden (vgl. Kap. 2.3.2.).

310 Vgl. Kap. 2.3.2. Gibt es „horizontale" Metalepsen?

311 Vgl. Kap. 4.4. Der selbstbewusste Fiktionsnutzer der Gegenwart.

312 Die Avantgarde habe eine Literatur schaffen wollen, die die Wahrnehmung ihrer Gegenwart „widerspiegelte", nämlich „Entfremdung, Fragmentierung, Sinnlosigkeit, Chaos. […] Damit jedoch kommt, zumindest indirekt, wieder ein mimetisches Literaturverständnis ins Spiel" (ebd.: 143).

313 Vgl. Kap. 1.2. Die narrative Metalepse in ihrer Geschichte und Gegenwart.

wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Vor dem Hintergrund dieses Fiktionsbewusstseins wird aber dennoch eine kohärente Geschichte nach dem Muster des klassischen Abenteuerromans erzählt.

Was das intradiegetische Medium Buch betrifft, so ist neben der „métalepse de l'auteur" innerhalb der Kategorie 1 (absteigende Metalepsen) auch die Motivvariante „métalepse du lecteur" denkbar. Tatsächlich lassen sich hierfür sehr viele Beispiele innerhalb der gegenwärtigen phantastischen Literatur finden. In der Nachfolge von Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte* (1979), „jenem Buch, dem in neuerer Zeit – und durch verschiedenste Medien hindurch – die weltweit wohl erfolgreichste Popularisierung der Grundfigur vom ‚Buch im Buch' geglückt ist" (Fricke 2000: 106), hat sich eine ganze Traditionslinie von intradiegetischen Lesern entwickelt, die ihre hypodiegetischen Lieblingshelden besuchen.

Doch nicht immer stehen die absteigenden Metalepsen des Lesers im intertextuellen Bezug zu Endes Roman, und nicht immer hat der Leser das Ziel, die literarischen Figuren zu retten. Sarane Alexandrian beschreibt in seiner Sammlung *Soixante sujets de romans au goût du jour et de la nuit* (2000) unter anderem den potentiellen „roman policier à énigme" *Le faiseur de tours*,[314] „où il s'agit de trouver un coupable qui est en général celui que l'on suspecte le moins […]" (ebd.: 65). Die bizarre Lösung, die der empirische Leser dieses ungeschriebenen Romans am Ende seiner Lektüre finden soll, ist die, dass er selbst der Mörder ist (vgl. ebd.: „[…] on y révélait à la fin que l'assassin n'est autre que le lecteur").

Damit dieser überraschende Effekt eintreten kann, müsste eine logische Grenze verwischt werden: „En réalité, le lecteur ne peut pas être l'assassin, puisqu'il est hors du roman et que la victime, elle, est dedans" (ebd.). Der Text setzt auf den Effekt, dass der wirkliche Leser sich für den Moment der Erstlektüre mit einer impliziten Leserfigur identifiziert. Doch selbst wenn es gelänge, einen solchen Roman zu schreiben, bleibt Alexandrians logischer Einwand bestehen: auch der implizite Leser befindet sich außerhalb der Diegese des Romanhelden.

Daher schreibt Alexandrian auch nicht einen Roman, indem der Leser einen Helden tötet, sondern er beschreibt nur, wie ein solcher Roman aussehen könnte. Die kurze Geschichte *Le faiseur de tours* ist eher die Zusammenfassung eines potentiellen Kriminalromans als tatsächlich eine ausformulierte Geschichte. Diese Tatsache spricht deutlich für die erzähltechnischen Schwierigkeiten, die eine „métalepse du lecteur" der Kategorie 1a verursachen würde.

[314] Sarane Alexandrian: Le faiseur de tours. Roman policier à énigme. In: Soixante sujets de romans au goût du jour et de la nuit. Paris 2000. S. 65-70.

Meistens wird die Form der absteigenden Metalepse des Lesers daher als Kategorie 1b, durch eine *intradiegetische* Leserfigur, realisiert.

Vor allem im phantastischen Kinder- und Jugendbuch werden solche Leser-Metalepsen der Kategorie 1b als „magical patterns“ genutzt, um die „passage“ (vgl. Nikolajeva 1981: 75) des lesenden Helden von seiner R-Welt in die darin eingeschachtelte W-Welt zu gestalten. Das inzwischen klassische Beispiel hierfür ist Michael Endes Roman *Die unendliche Geschichte* (1979)[315].

Die Handlung beginnt in der Welt des Jungen Bastian Balthasar Bux, in der eine Normrealität R herrscht. Im empirischen Buch ist der ‚discours', der diese Welt enthält, in roten Buchstaben gedruckt. In dieser Welt findet Bastian ein geheimnisvolles Buch, das er auf dem Dachboden seiner Schule zu lesen beginnt und dessen ‚discours' (Bastians Lektüre) wiederum in grünen Buchstaben im empirischen Buch abgedruckt ist.

Diese Binnenhandlung erweckt zunächst den Eindruck einer Abenteuergeschichte nach konventionellem Muster. Bald beginnt Bastian, an dem Gelesenen starken persönlichen Anteil zu nehmen und bedauert, dass er den Helden der Geschichte nicht helfen kann: „Aber leider war er eben nicht in Phantásien […]“ (ebd.: 63).

Auf diese emotionale Involviertheit folgt Bastians erster metaleptischer Eingriff in die Hypodiegese des Buches, den er zunächst noch für eine zufällige Übereinstimmung seines Tuns mit der Romanhandlung hält:

> [Rot:] Bastian stieß einen leisen Schreckenslaut aus. – [Grün:] Ein Schreckensschrei hallte durch die Schlucht […]. Ygramul drehte ihre Augen nach links und rechts, um zu sehen, ob da noch ein anderer Ankömmling war, denn der Junge, der wie gelähmt vor ihr stand, konnte es nicht gewesen sein. Aber es war niemand da. […] [Rot:] ‚Sollte es am Ende mein Schrei gewesen sein, den sie gehört hat?' dachte Bastian zutiefst beunruhigt. ‚Aber das ist doch überhaupt nicht möglich.' (Ebd.: 70.)

Auch als Bastian sich selbst und den Speicher der Schule in einem Zauberspiegel auf der Hypodiegese beschrieben sieht, glaubt er noch immer nicht an die wunderbare Vermischung von seiner eigenen und der Roman-Welt, sondern hält alles für einen „höchst merkwürdigen Zufall“ (ebd.: 99). Doch dann bemerkt Bastian, dass seine Wünsche die weitere Romanhandlung beeinflussen. Es ist, als bestimme er über die Romanfigur Atréju: „[Grün:] Atréju beschloß, fortzugehen, [Rot:] – ‚Nein, nein, nicht fortgehen!' sagte Bastian laut, ‚kehr

[315] Michael Ende: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart 1979.

um, Atréju. Du musst durch das Ohne Schlüssel Tor!' [Grün:] – wandte sich dann aber doch wieder dem Ohne Schlüssel Tor zu" (ebd.: 101).

Erst als ein Orakel dem jungen Atréju das Verhältnis von Phantásien und der „Äußeren Welt" erklärt, weckt das in Bastian endgültig die Bereitschaft, als Person in die Geschichte einzugreifen. Das Orakel enttarnt Atréjus Welt endgültig als Roman-Fiktion:

> [Grün:] Wir sind nur Figuren in einem Buch, / und vollziehen, wozu wir erfunden. / Nur Träume und Bilder in einer Geschicht' […]. / Doch jenseits Phantásiens gibt es ein Reich, / das heißt die Äußere Welt, […] / doch ist es schon lange her, / daß Menschen zu uns nach Phantásien kamen. / Sie wissen den Weg nicht mehr. / Sie haben vergessen, wie wirklich wir sind, / und sie glauben nicht mehr daran. (Ebd.: 109.)

Dann erklärt auch noch die hypodiegetische Figur der Kindlichen Kaiserin, sie wisse um Bastians Existenz als Leser und habe die „Große Suche" Atréjus nur angeordnet, damit er, Bastian, davon lesen und so auf die Not Phantásiens aufmerksam werden könne. Zu Atréju sagt sie:

> [Grün:] Denn er [d.h. Bastian als Leser] hat an allem teilgenommen, was du erlebt hast […]. Und auch jetzt vernimmt er jedes Wort, daß wir miteinander sprechen. Und er weiß, daß wir von ihm reden und auf ihn warten und hoffen. Und nun versteht er vielleicht, daß all die große Mühsal […] ihm galt, daß ganz Phantásien nach ihm ruft! (Ebd.: 167.)

Nun ist Bastian wild entschlossen, den metaleptischen Sprung ins Buch hinein zu wagen. Er spricht das Zauberwort (den von ihm selbst ausgedachten Namen der Kindlichen Kaiserin) aus und wird sogleich in das Buch hineingesogen: „[Rot:] Dann brauste ein Sturmwind von fern heran [grün:] – und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt […] [rot:] und dann fuhr ein zweiter, noch gewaltigerer Sturmwind in das Buch hinein und die Lichter erloschen" (ebd.: 190). Bastians Körper verschwindet von der Intradiegese. Er existiert nur noch ‚im Buch'. Daher hört an dieser Stelle auch der rote ‚discours', der die Lektüre Bastians dargestellt hatte, auf. Der Rest des hypodiegetischen Geschehens (ebd.: 193-419) ist in Grün gedruckt.

Durch seine ‚litterale' Metalepse der Kategorie 1b kann der ehemalige Leser Bastian den Figuren seines Buches nun wirklich helfen. Um seinen neuen Freunden zu zeigen, wo er herkommt, macht er schließlich eine weitere Metalepse der Kategorie 1b möglich: Er erzeugt einen Blitz, der so hell ist, „daß der Sternenhimmel verblasste und der dunkle Weltraum dahinter erleuchtet wurde. Und dieser Raum war der Speicher des Schulhauses […]," (ebd.: 334) auf dem Bastian begonnen hatte, „Die unendliche Geschichte" zu lesen.

Die Metalepse der Kategorie 1b ist eines der zentralen Motive dieses in fast 40 Sprachen übersetzten Jugendbuches *Die unendliche Geschichte*. An dieser Stelle können die zahlreichen Einflüsse, die Ende darin verarbeitet, die Anspielungen und Anleihen, die er im Text macht, und auch die breite internationale Wirkung, die dieses Buch auslöst, nicht referiert werden.[316] Es sei lediglich ein kleines Beispiel für eine absteigende Metalepse genannt, die explizit auf *Die unendliche Geschichte* Bezug nimmt.

In Wolfram Fleischhauers Fantasy-Roman *Die Verschwörung der Engel*,[317] 2004 in der Droemer-Reihe „Die Legenden von Phantásien“[318] erschienen, wird die Lesesituation auf ähnliche Art offen gelegt wie in der Sternenhimmel-Szene aus Endes Roman. Mitten in der Handlung dreht sich eine der Figuren plötzlich um und hält eine flammende Rede an das Zwielicht im Hintergrund. Die Begleiter beobachten dieses Geschehen verdutzt und fragen sich: „Aber was sah er da? Da war doch gar nichts“ (ebd.: 373). Während sich die anderen intradiegetischen Figuren noch wundern, werden im Dunkeln plötzlich – „ganz kurz“ – „ein Gesicht, ein paar Augen, die über eine bedruckte Seite huschten“, sichtbar: „Sie blinzelten ungläubig, dann waren sie wieder verschwunden“ (ebd.: 374). Dieses Sichtbar-Werden des impliziten Lesers in der Intradiegese ist eines der raren Beispiele für eine ‚litterale’, absteigende Metalepse (Kat. 1a) des Lesers (allerdings nur des impliziten) auf der Ebene der ‚histoire’.

Die Droemer-Reihe ist nur *ein* Beleg für die anhaltende Wirkung von Michael Endes Roman. Inhaltlich eng verwandt mit der *Unendlichen Geschichte* – wenn auch ohne direkt darauf Bezug zu nehmen – ist auch Dagny Larsens phantastischer Abenteuerroman *Rettet Markitta* (2005).[319]

Der Roman beginnt mit der von Ende bekannten Konstellation, dass ein Junge die Heldin seines Lieblingsbuches retten möchte. Aber ehe er einen Weg in die Welt des Romans findet, kommt schon eine Gestalt daraus hervor, um in der Intradiegese alle bestehenden Exemplare

---

316 Vgl. hierzu Rosi Widmer: Romane über Romane. Selbstbezüglichkeit als Grundstruktur in Novalis’ „Ofterdingen“ und Endes „Unendlicher Geschichte“. Lizentiatsarbeit der Universität Freiburg (Schweiz) 1990. (Einsehbar in der Kantons- und Universitätsbibliothek Freiburg [Schweiz]; Signatur UM 90.98 im Bereich „CENT Magasins“.) / Roman Hocke u. Thomas Kraft: Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort. Stuttgart, Wien u. Bern 1997. / Hajna Stoyan-Peér: Zur Wiederaufnahme romantischer Traditionen bei Michael Ende. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1998. S. 175-189. / Stoyan (2004). Vgl. darin besonders das Kap. *‚Das Buch im Buch’-Motiv*. S. 131-141.

317 Wolfram Fleischhauer: Die Verschwörung der Engel. München 2004.

318 In dieser Reihe veröffentlichen berühmte Autoren der Gegenwart Geschichten, die in der Welt von Michael Endes Roman spielen, Motive daraus aufnehmen oder darin erwähnte Begebenheiten ausschmücken.

319 Dagny Larsen: Rettet Markitta. München, Zürich 2005. – Obwohl die Protagonisten des Romans Kinder sind, richtet sich das Buch nicht explizit an eine junge Leserschaft und enthält für ein Jugendbuch auch zu viele detailreiche Gewaltdarstellungen.

von „Rettet Markitta“ (das intradiegetische Buch trägt denselben Titel wie das empirische) zu vernichten. Gleichzeitig muss der Junge Erik feststellen, dass sich sein schon oft gelesenes Lieblingsbuch nun unter seinen Händen verändert: „Mehrere Blätter waren unbeschrieben, ein ganzes Kapitel verschwunden!“ (Ebd.: 25.) Die Veränderung setzt sich schließlich sogar während des Lesens fort, denn einmal bröckeln die Wörter einer Passage weg, die Erik noch vor Minuten vollständig gelesen hat (vgl. ebd.: 40).

Irgendwann erfährt der Junge, dass die Welt aus „Rettet Markitta“ mit ihren wunderbaren Erscheinungen (W) nördlich seiner eigenen Heimat Norwegen (R) tatsächlich existiert. Der (intradiegetische) Autor persönlich erklärt den Kindern, die Geschichte sei zu ihm gekommen und habe sich ihm „aufgedrängt“ (ebd.: 117). Allerdings beargwöhnt Erik diese Darstellung der Ereignisse, denn der fremde Schriftsteller erscheint ihm unglaubwürdig: Er behauptet, die Geschichte sei in einem Moment zu ihm gekommen, als er sich gerade das Leben nehmen wollte: „Hab mit zwei Tabletten begonnen. Einen Schluck Wodka hinterher. Plötzlich hat es geklopft. […] Jedenfalls versteckte ich die Pillen in der Schublade und öffnete. […] Dann stand sie da.“ (Ebd.: 122.)

Die Geschichte, die der (betrunkene und insofern als Binnenerzähler unzuverlässige) Autor beherbergt haben will, habe einen Körper,[320] eine Stimme[321] und ein Geschlecht[322] gehabt und habe sich ihm selbst erzählt. Er habe nur noch aufschreiben müssen, was sie gesagt habe (vgl. ebd.: 124). Markitta selbst habe in der Not ihre eigene Geschichte ausgeschickt, um sie von jemandem aufschreiben zu lassen, damit die Menschen aufmerksam würden auf Markittas Lebensgefahr (vgl. ebd.: 123).

Was zunächst als Bericht des nicht ganz zurechnungsfähigen Schriftstellers wiedergegeben wurde, wird an späterer Stelle im Roman jedoch durch die interner Fokalisierung auf Markitta selbst bestätigt:

> Als alle Hoffnung sie verlassen, aller Mut gesunken war, hatte sie das Unmögliche versucht: Aus dem stockdunklen Nichts, umgeben von Mauern aus Eis, entstand ein Wesen. […] Nachdem das Wesen groß wie ein Mensch geworden war und sich zu ihr auf das eisige Lager gesetzt hatte, sagte die Prinzessin: ‚Du bist meine Geschichte. Alles, was ich erlebt, getan und erlitten habe. Du bist in meiner Tiefe und gleichzeitig mein Ruf nach draußen. Meine Vergangenheit bist du und meine Gegenwart. Sei eine schönere Zukunft für mich.’ (Ebd.: 176.)

---

320 Vgl. ebd.: 122: „‚Wie hat sie ausgesehen?’ […] – ‚Nicht besonders groß. […] Auch nicht klein. Es war eben eine noch *unerzählte* Geschichte. Später ist sie natürlich gewachsen’“.

321 Vgl. ebd.: 122f.: „Zu Anfang [klang ihre Stimme] zart. Später, als sie in Fahrt kam, wurde sie laut und kräftig wie ein Mann. Obwohl ich den Eindruck hatte, daß es eine weibliche Geschichte war.“

322 Sie ist weiblich, wie ihre Protagonistin, denn es handelt sich um „Markittas Geschichte eben“ (vgl. ebd.: 123).

Zuerst enden das Buch und damit die Geschichte so, wie Markitta es gerne hätte, nämlich mit ihrer Rettung (vgl. ebd.: 126). In dieser Version lernte Erik den Roman zunächst kennen. Aber dann verändert sich die gedruckte Geschichte entsprechend der Ereignisse, die im Nordland tatsächlich eintreten. Die nicht mehr mit der Wirklichkeit übereinstimmende Geschichte in Eriks Buch löst sich daher auf die oben beschriebene Art auf.

Erst an diesem Punkt der ‚histoire' vollzieht der Held Erik die erste absteigende Metalepse. Als Leser gelangt er in die Diegese seiner Lektüre hinein, indem er sich vom „Fellmenschen", einer Romanfigur, die via aufsteigende Metalepse bereits aus dem Buch herausgekommen war, nach Vilsland entführen lässt (vgl. ebd.: 133).

Als seine intradiegetischen Freunde an Eriks Stelle nur das Buch in seinem Zimmer vorfinden und darin zu lesen beginnen, steht dort plötzlich etwas von einer Figur namens „Erik" (vgl. ebd.: 164). Deshalb steigen auch ein Kommissar und Eriks beiden Freunde in das Buch hinein. Als Mittel zur Metalepse wählen sie einen Rentierschlitten der Inuit in Grönland, denn dieses alte Volk reise „seit Jahrhunderten in das wunderbare Land im Norden" (vgl. ebd.: 179).

Die Grenze zwischen Buch und Realität liegt also einerseits in der Realität, da das Buch kein Werk der Fiktion ist, sondern die Lebensgeschichte der ‚echten' Markitta aus dem Norden. Das metaleptische Abtauchen in ein Buch hinein verwickelt die hierarchische Anordnung der Erzählebenen aber sehr viel stärker als das z.B. in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* durch Bastians Sprung ins Buch hinein der Fall ist: Eriks Freundin Trolla hat ihr Exemplar von „Rettet Markitta" mitgenommen, als sie sich auf die Reise in die Romanwelt macht. Damit befindet sich das Buch jetzt ‚in sich selbst drin',[323] nicht metaphorisch, sondern ‚litteral'. Trolla beginnt, im Buch über sich selbst zu lesen: „Wenn *ich* jetzt in der Geschichte bin, müsste das eigentlich auch im Buch stehen" (ebd.: 253). –Tatsächlich findet sie sich selbst in ihrer aktuellen Lage im Buch beschrieben.

Rettet Markitta ist der Beleg dafür, dass das Motiv des Lesers, der in seine Lektüre hineinsteigt, Komplexitätsformen der Metalepse nach sich ziehen kann.[324]

So geschieht es auch in Peggy Christians Kinderbuch *The Bookstore Mouse* (1995),[325] wo ebenfalls ein Leser handlungsbestimmend in die Geschichte des Buches, das er gerade liest, eingreift. Abermals ist die Motivation zum metaleptischen Ins-Buch-Steigen der Wunsch, dort

[323] Es ist also eine Möbiusband-Metalepse (Kategorie 3a) entstanden. Vgl. Kap. 3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a).

[324] Vgl. Kap. 3.4. Komplexe Metalepsen.

[325] Peggy Christian: The Bookstore Mouse. Illustrated by Gary A. Lippincott. San Diego, New York u. London 1995.

dem hypodiegetischen Helden beizustehen. Im Unterschied zu Endes *Die unendliche Geschichte* und Larsens *Rettet Markitta* muss der intradiegetische Leser bei Peggy Christian aber weiterlesen, ist also gleichzeitig als Leser in der Intradiegese und als handelnde Figur in der Hypodiegese körperlich anwesend. Aus dem Wissen des Protagonisten darum, dass die Hypodiegese ein narrativer Text ist, den er in der Intradiegese gerade liest, ergeben sich Spielarten der Metalepse, die in den bisher behandelten Werken nicht vorkamen.

Eines Tages liest die Maus Cervantes ihr erstes Abenteuerbuch, dessen Handlung ihr sofort das Gefühl vermittelt, selbst in der beschriebenen Hypodiegese zu sein: „And the words swept around me and through me and carried me away" (ebd.: 15).[326] Aber dann bleibt sie an dem Begriff „scriptorium" hängen, den sie nicht kennt und der ihr durch seine Unverständlichkeit die Illusion des soeben Gelesenen zerstört:

> Very cautiously I crept along the passageway until, quite suddenly, something loomed up in front of me. […] It was a word, a very strange word that I had never seen before. […] I kept looking at the word until the rock walls dissolved around me and the rock floor disappeared from beneath my feet and to my amazement, I found myself back on the shelf in the bookstore, squatting on the open book. (Ebd.: 17.)

Bei einem erneuten Lektüreversuch stellt sich die Illusion aber wieder ein, als Cervantes einfach über das Fremdwort hinweg liest:

> Diving back into the beginning of the story, I scurried along the passage until I came up against the strange word again. It seemed solid as the rock walls, but I plunged ahead and to my very great surprise, I managed to squeeze between the *p* and the *t*. In front of me, the passage continued […]. (Ebd.: 17f.)

Hierüber kann sich die Büchermaus nur wundern, da mit diesem zweiten Übergang von der Intra- in die Hypodiegese (einer ‚litteralen' Metalepse der Kategorie 1b) die vertrauten Gesetze ihrer Welt (mit dem Normsystem R) durch etwas Wunderbares (die Etablierung des davon abweichenden Systems W) außer Kraft gesetzt werden. Cervantes, sowohl intra- als auch hypodiegetisch präsente Figur, ist sich die ganze Zeit seiner außergewöhnlichen Lage in zwei unterschiedlichen Diegesen bewusst. So beschreibt er die Dauer eines Rittes mit einer Angabe zur Textlänge: „For a long time we plodded along through pages of empty country" (ebd.: 50). Er macht sich seine doppelte Präsenz in der Geschichte und vor dem Buch immer wieder zunutze, um langwierige Ereignisse abzukürzen[327] oder den Feind auszuspionieren.[328]

---

326 Vgl. außerdem ebd.: 16: „The next few sentences took me down a long, damp passageway."

327 Als Sigfried erfolglos den alten Maulesel antreibt, beschließt Cervantes: „I couldn't take it any longer, and I just skiped down the page to where Sigfried finally gave up" (ebd.: 64).

328 Sigfried fordert Cervantes auf: „Read ahead then. Skip to the part where the dragon is described and then come back and tell me what it says" (ebd.: 87f.). – Diese Idee erinnert an Mel Brooks' *Starwars*-Parodie *Spaceballs* (vgl. Exkurs i. Metaleptischer Illusionsbruch als Mittel der Parodie im Film).

Die Metalepsen in *The Bookstore Mouse* sind auf der ‚histoire'-Ebene verbindlich. Im Gegensatz zu den bisher behandelten Beispielen einfacher Metalepsen wird die Leser-Figur jedoch nicht einfach in die Hypodiegese „hineingesogen", sondern verdoppelt: Sie bleibt gleichzeitig als Leser in der Intradiegese und nimmt dennoch auch körperlich an den Ereignissen in der Hypodiegese teil. Damit bilden die Metalepsen in *The Bookstore Mouse* einen Grenzfall der Kategorisierung: Sie sind „transgression ascendante" (2b) und „métalepse descendante" (1b), aber sie begründen durch die doppelte Präsenz der die Metalepse vollziehenden Figur in zwei unterschiedlichen Diegesen auch eine „Unlogische Heterarchie" (Kategorie 3b aller möglichen Formen der Metalepse).[329]

Einen weiteren Sonderfall gestaltet Douglas Hofstadter in einem der fiktionalen Dialoge, die er in seinem populärwissenschaftlichen Buch *Escher, Gödel, Bach – ein Endloses Geflochtenes Band* zur Verdeutlichung seiner Argumentation einbaut. In dem Text *Kleines harmonisches Labyrinth* werden die Protagonisten Herr Schildkröte und Achilles entführt und sollen getötet werden (Ebene 1). Während sie auf ihr Ende warten, finden sie ein wiederum in Dialogform verfasstes Buch mit dem Titel „Aufregende Abenteuer des Achilles und Herrn Schildkrötes an verschiedenen Stellen der Welt", das sie trotz der unmittelbaren Lebensgefahr sofort mit verteilten Rollen zu lesen beginnen (vgl. Hofstadter 1989: 114f.). Somit tauchen Achilles und Herr Schildkröte in die Binnenhandlung des Buches ein (vgl. ebd.: 125).[330] Aus der ersten Binnengeschichte (2. Ebene) geht es hinab in weitere fiktive Welten: in ein Bild von Escher (3. Ebene, vgl. ebd.: 117) und von dort aus wiederum in ein Buch mit dem Titel „Aufregende Abenteuer Herrn Schildkrötes und des Achilles in verschiedenen Teilen der Welt" (4. Ebene, vgl. ebd.: 128).
Von dort bewegen sich die beiden Protagonisten dann wieder Ebene um Ebene empor (vgl. ebd.: 135f.), beenden diese ‚Rückreise' jedoch klugerweise nicht in ihrer ursprünglichen Welt (Ebene 1), denn dort würde ja der Mörder auf sie warten, sondern auf der Ebene 2. Sie sind der realen Bedrohung dadurch entkommen, dass sie zu fiktiven Wesen geworden sind. Die Reise ist demnach nicht zirkulär: Durch die metaleptische Verlagerung ihres Lebens in ein Buch hinein können die beiden Protagonisten ihr Leben retten.

Doch nicht bei allen absteigenden Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' (Kat. 1b), bei denen intradiegetische Leser-Figuren ‚litteral' in ein Buch hineinversetzt werden, kommen sie

[329] Vgl. Kap. 3.4. Komplexe Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 3).
[330] Graphisch ist das Eindringen in die jeweils tiefere diegetische Ebene im empirischen Text durch ein Einrücken der Sprechakte markiert.

auch als Figuren in der Hypodiegese an. In Terry Pratchetts humorvollem Fantasy-Roman *Mort. A Discworld Novel* gibt es gefährliche Zauberbücher, die einen unerfahrenen Magier-Lehrling bei unsachgemäßem Gebrauch in sich hineinsaugen können, ohne ihn als Menschen in eine andere ‚Welt' zu transportieren:

> [T]he individual words have a private and vindictive life of their own and reading them, in short, is a mental Indian wrestling. Many a young wizard has tried to read a grimoire that was too strong for him, and people who've heard the screams have found only his pointy shoes with the classic wisp of smoke coming out of them and a book which is, perhaps, just a little fatter. (Pratchett, *Mort* 1993: 152f.)[331]

Das Besondere an dieser absteigenden Metalepse ist, dass die Zauberlehrlinge nicht eine tiefere Diegese um ihre Anwesenheit bereichern, sondern höchstens den Gegenstand der Darstellung (das Buch selbst) materiell dicker machen. Wie dies konkret realisiert wird, ist durch die Fokalisierung auf die beim eigentlichen Ebenenwechsel abwesenden, erst später hinzueilenden Zeugen ausgeklammert.

Andere Metalepsen der Kat. 1b fallen dagegen gerade durch ihre detaillierte Ausgestaltung des Ebenenwechsels und durch die detaillierte Wiedergabe von Gefühlen der Ins-Buch-Hinein-Steigenden auf. Besonders berühmt geworden für das metaleptische Spiel mit Fiktion und Realität sind in den letzten Jahren Cornelia Funkes Tintenwelt-Romane (*Tintenherz*, 2003; *Tintenblut*, 2005; *Tintentod*, 2007). Als im zweiten Teil der Trilogie Meggies Eltern in einen Roman hineingelesen werden, beschreibt die Erzählinstanz diese Metalepse mit interner Fokalisierung auf Resa, Maggies Mutter: „Es war, als legte sich ein Bild, durchscheinend wie bemaltes Glas, über das, was Resa noch eben gesehen hatte […] – alles verschwamm, und ein anderes Bild wurde deutlicher."[332]

Schließlich gibt es auch Fälle, in denen die Mittel und Umstände des metaleptischen Ebenenwechsels überhaupt nicht beschrieben, sondern nur als vollendete Tatsache erwähnt werden: In *Die erste Begegnung* (2003), dem Eröffnungsband des phantastischen Roman-Zyklus' *Das magische Abenteuer* von Klaus-Peter Wolf und Bettina Göschl „für Kinder ab 8 Jahren"[333] sind es keine Leser, sondern unbeteiligte intradiegetische Figuren, die in ein Buch wie in ein Gefängnis hineingesperrt worden sind: Der böse Zauberer Kro hat die Elfen „in

---

[331] Vgl. auch ein ähnliches Beispiel in Moers' *Die Stadt der Träumenden Bücher*, das dem hier vorliegenden Kapitel 3.2. als Motto vorangestellt ist.

[332] Cornelia Funke: Tintenblut. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2005. S. 195.

[333] Vgl. die Empfehlung im Klappentext von: Klaus-Peter Wolf, Bettina Göschl: Das magische Abenteuer. Bd. 1: Die erste Begegnung. Bd. 2: Elfenzauber in Gefahr. Beide mit Illustrationen von Don-Oliver Matthies. München 2003.

Bücher verbannt, wo sie leben wie gepresste Blumen“ (ebd.: 14). Sie sind quasi zu Buchillustrationen geworden, ohne dass geschildert würde, auf welche Weise dies geschehen ist.

Das Motiv der absteigenden Metalepse eines intradiegetischen Lesers in seine Lektüre ist in der phantastischen Erzählliteratur auch entsprechend auf **andere Repräsentationsmedien** als das Buch abgewandelt worden. Das Motiv des Theaterstücks etwa ist wegen des performativen Charakters jeder Aufführungssituation ein beliebtes Medium für Narrative Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’ von Erzähltexten.[334] Im Zyklus *Das magische Abenteuer* wechseln die beiden Geschwister Lisa und Max immer wieder von der Welt, in der sie aufgewachsen sind und in der die Gesetze eines Regelsystems R gelten, in eine parallele Anderswelt, in der abweichende, wunderbare Zustände (W) herrschen. Der Übergang der Kinder wird im ersten Band mittels des „magical pattern“ Tor vollzogen, das sich z.B. in einer Geisterbahn (vgl. Wolf / Göschl: *Begegnung* 2003: 40f.) oder in einem Tunnel (ebd.: 89f.) befinden kann. Obwohl es sich bei dem Zauberreich um eine Parallelwelt handelt, wird im zweiten Buch der Reihe, in *Elfenzauber in Gefahr* (2003), der Übergang der Kinder durch eine Metalepse in ein Theaterstück hinein gestaltet. So wird das Motiv ‚Leser steigt in ein Buch hinein’ variiert durch ‚Zuschauer steigt in ein Stück hinein’. Diese Abwandlung hat Konsequenzen für die Gestaltung der ‚litteralen’ Metalepse. Während es empirisch völlig unmöglich ist, in ein Buch ‚hinein’ zu gehen, kann bei einem Theaterstück immerhin die Bühne problemlos betreten werden.

In dem Buch *Elfenzauber in Gefahr* besuchen die beiden Kinder zusammen mit ihrer Großmutter die Aufführung eines Theaterstücks, das wiederum „Elfenzauber in Gefahr“ heißt (vgl. Wolf / Göschl: *Elfenzauber* 2003: 42). Der Titel des empirischen Romans wird dabei auf der Intradiegese potenziert. Die Handlung dieses Stücks zeigt genau das, was die Kinder in den letzten Tagen im Elfenreich erlebt haben (vgl. ebd.: 47f.). Dies ist eigentlich logisch nicht möglich, denn das Stück wird schon „seit einigen Monaten“ in der gleichen Form gegeben (vgl. ebd.: 46). Als die Bühnen-Elfen die Menschenkinder bezichtigen, sie an den bösen Zauberer verraten zu haben, hält Marie die Handlung des Stücks für real und ruft laut in den Theatersaal hinein: „Wir haben dich nicht verraten!“, ehe sie „durch die Stuhlreihen“ rennt und auf die Bühne springt (vgl. ebd.: 48-50).

[334] Dabei ist allerdings einzuräumen, dass in solchen Fällen das empirische und das intradiegetische Medium nicht übereinstimmen (‚Theater im Roman’, nicht etwa ‚Buch im Buch’). Beim Motiv des in einen Roman steigenden Lesers besteht für den empirischen Romanleser ein zusätzliches Identifikationsangebot, das beim ‚Theater im Roman’ wegfällt.

Natürlich reagiert das Publikum mit Verwirrung: „Gehörte das zum Stück? Keiner wusste es so genau“ (ebd.: 48). In dem Moment, in dem die beiden Kinder die Bühne betreten, werden sie jedoch tatsächlich via absteigende Metalepse (1b) in die Anderswelt entrückt: „Schon drehte sich alles um sie herum. Das Theater, die Zuschauer und die Bühne verschwammen vor ihren Augen. […] ‚Kro hat uns von der Theaterbühne aus in sein Reich gezogen – und jetzt sind wir mittendrin!’“ erkennt Marie (vgl. ebd.: 50f.).
Nach überstandenem Abenteuer im Elfenreich werden die beiden Kinder in ihre Welt zurückversetzt und stehen plötzlich wieder „auf der Bühne des Theaters. Der tosende Applaus des Publikums schallte ihnen entgegen“ (ebd.: 85). Ein alter Mann, in dem sich der böse Zauberer verbirgt, erklärt der besorgten Oma der beiden Kinder, dass es sich bei dem Bühnenspiel einfach um ein „Mitmach-Theater“ gehandelt habe (vgl. ebd.: 86). Damit wird die metaleptische Reise der beiden Kinder in die vom Theaterstück dargestellte Welt auf der ‚histoire’-Ebene scheinbar relativiert. Doch die Erklärung des Mannes ist nicht plausibel: Wenn das seit Monaten immer wieder aufgeführte Stück tatsächlich als „Mitmach-Theater“ konzipiert ist, warum weiß dann keiner der Zuschauer davon? Als Marie auf die Bühne stürmt, sind schließlich alle überrascht (vgl. ebd.: 48).
In der Realität des Romanzyklus’ haben die beiden Kinder tatsächlich eine Reise in die Anderswelt unternommen. Diese ist jedoch eine Parallelwelt. Nur an dieser einen Stelle wird als „magical pattern“ der Reise dorthin ein Motiv verwendet, das als Metalepse der Kategorie 1b, d.h. als Sprung in ein intradiegetisches Darstellungsmedium, klassifiziert werden kann.

Absteigende Metalepsen von jungen Lesern oder Zuschauern kommen als Motiv in der phantastischen Kinderliteratur auffallend oft vor. Die renommierte Kinderbuch-Autorin Christine Nöstlinger erzählt z.B. in *Der TV-Karl* (1995) die Geschichte eines einsamen Jungen, der sich mit einem Mann aus dem Fernseher anfreundet. Hier kommt es zu metaleptischen Interaktionen zwischen dem realen Kind (auf der Intradiegese) und dem medial erzeugten Bild eines Mannes, der sich „TV-Karl“ nennt. Karls Welt ist hypodiegetisch in die Rahmenwelt des Jungen Anton eingeschachtelt. Als Anton eines Tages den häuslichen Streit seiner in Scheidung liegenden Eltern nicht mehr erträgt, flieht er mit seiner Oma zusammen via absteigende Metalepse (Kat. 1b) ‚litteral’ zu Karl in die TV-Welt hinein (vgl. ebd.: 73) [*vgl. Bild 10 im Anhang*].[335] – Hiermit gestaltet Christine Nöstlinger eine absteigende Metalepse (Kat. 1b: von der Intra- auf die Hypodiegese), bei der das Repräsentationsmedium, in das die Figuren hineinsteigen, der Fernseher ist.

[335] Dieses Beispiel wurde wegen seiner Illustration bereits behandelt in Kap. iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ im Bilderbuch.

Ganz ähnlich ist der Plot von Hans Magnus Enzensbergers Roman *Wo warst du, Robert?* (1998).[336] Auch hier reist ein einsamer Junge, der von seinen Eltern vernachlässigt wird, in die Diegese der Filme und Fernsehbeiträge, die im Abendprogramm gesendet werden. So kommt er von einer Reportage über Russland in einen historischen Liebesfilm und von dort aus, nach fünf weiteren Sprüngen, schließlich wieder zu Hause in seinem Schlafzimmer an. Im Vergleich zu Nöstlingers explizit für Kinder geschriebenem Buch *Der TV-Karl*, in dem Antons absteigende Metalepse durch das Beisein der Oma und die in den nächsten Tagen publizierte Vermisstenmeldung bestätigt wird, lässt Enzensberger die Verbindlichkeit von Roberts zyklischer Metalepsen-Reise ins Fernsehen hinein und wieder heraus als zweifelhaft erscheinen: Die Erzählung ist ausschließlich auf Robert fokalisiert. Dieser aber beschließt nach seiner Rückkehr, keinem etwas von seinem Abenteuer zu erzählen (vgl. ebd.: 301). Es bleibt für den Leser des empirischen Romans somit unentscheidbar, ob das Realitätssystem des Textes wunderbare Sprünge wie die Metalepse in den Fernseher hinein zulässt oder ob alles nur der Phantasie des jungen Protagonisten entspringt (N = R + W + N). Die Metalepse bleibt, wie etwa auch in Jostein Gaarders Erzählung *Theobald und Theodor* (1986)[337] und in Leo Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee* (1933),[338] durch die interne Fokalisierung auf den eventuell nicht ganz objektiven Hauptbeteiligten in ihrer Gültigkeit für die fiktive Welt zweifelhaft.

Neben Theater und TV wird in der zeitgenössischen Erzählphantastik für junge Leser auch das interaktive Medium des Computerspiels als Medium für die absteigende Metalepse eines Rezipienten verwendet. In diesem Fall ist dies statt eines relativ passiven Lesers ein aktiver Computer-Spieler.

Im bereits erwähnten Roman *Only You Can Save Mankind* von Terry Pratchett ist solch eine Metalepse das Hauptmotiv. Während der zwölfjährige Johnny Maxwell das Computerspiel „Only You Can Save Mankind" spielt, in dem man Raumschiffe einer Alien-Invasionsflotte abschießen muss, schicken ihm die Außerirdischen plötzlich eine Nachricht auf den Bildschirm: „We wish to talk" (Pratchett, *Mankind* 2004: 14). Sie wollen sich ergeben und fordern von Johnny sicheres Geleit zu ihrem Heimatplaneten. Irritiert schaltet Johnny den Computer aus, doch während er nicht spielt, existiert die hypodiegetische Welt der Scree-

[336] Hans Magnus Enzensberger: Wo warst du, Robert? [1998]. Ungekürzte Taschenbuch-Ausgabe. München [5]2007.

[337] Vgl. Kap. 3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a).

[338] Vgl. Kap. 5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs auf das Jetzt in der klassischen Moderne.

Wee-Aliens weiter.[339] Für die Aliens ist das Computerspiel real. Sie wissen nicht, dass ihr Gegner nur ein Spieler ist und daher unendlich viele neue Leben hat: „And every time we've killed him, he comes back…," wundert sich der Captain der Scree-Wees (vgl. ebd.: 17). Die Aliens sterben dagegen endgültig und erstehen für das nächste Spiel nicht wieder auf (vgl. ebd.: 24).

Johnnys absteigende Metalepse in die Welt des Spiels vollzieht sich nicht dadurch, dass er den Computer wieder anschaltet, sondern durch einen Traum. Dennoch ist die Metalepse ‚litteral': Sein Traum, in dem er die um Hilfe bittenden Aliens tatsächlich nach Hause eskortiert, anstatt sie zu bekämpfen, verändert die Hypodiegese des realen Computerspiels. Am folgenden Tag erfährt Johnny, dass aus allen vorhandenen Exemplaren des betreffenden Spiels in seiner Realität, auch aus den fabrikneuen Paketen, die Aliens verschwunden sind (vgl. ebd.: 65). Johnnys Traum ist also eine reale absteigende Metalepse (Kat. 1b), die die Welt des Computerspiels dauerhaft verändert.

Mit seinem anlässlich des ersten Golfkriegs verfassten Roman *Only You Can Save Mankind* thematisiert Pratchett die Wirkung der Kriegsberichterstattung im Medienzeitalter. Dazu nutzt er die Tatsache, dass so genannte „Ego-Shooter" und Killerspiele ursprünglich gerade von der US-Army entwickelt worden sind, um Menschen die Hemmungen vorm Töten abzutrainieren. Pratchett versucht, diesen Trainingseffekt umzukehren, indem er die Idee durchspielt, hinter einem Computerspiel könnte eine richtige Welt existieren, in der die Bewohner an den Folgen des Kriegsspiels leiden. Dies soll den jugendlichen Rezipienten dafür sensibilisieren, dass auch hinter den Bildern der Kriegsberichterstattung im Fernsehen (die genauso medial erzeugt sind und insofern z.T. genauso irreal wie Computerspiele wirken) wirkliche Menschen leben und leiden.

Für den Jungen Johnny, der fast seine gesamte Freizeit vor dem Computer verbringt, sind die Bilder der Fernsehnachrichten tatsächlich nicht realer als seine ‚Ballerspiele': „War's like a computer game," stellt er bei der Berichterstattung über die mit Infrarotkameras und Nachtsichtgeräten gefilmte Bombardierung Bagdads fest. Wenig später bemerkt er: „There were some more pictures of missiles and bullets streaking over a city [in the tv news]. They looked pretty much the same as the ones he'd seen last night [in his computer game]" (ebd.: 36).[340]

Im Vorwort zu seiner Neubearbeitung von 2004, anlässlich des zweiten Golfkriegs („the one

[339] Die Fokalisierung des Romans wechselt für die Zeit, in der Johnny den Computer ausgeschaltet hat, auf den Captain der Flotte. Am Anfang wie im Fortgang des Romans ist die Fokalisierung dagegen auf Johnnys Perspektive beschränkt.

[340] Vgl. Kap. 5.2.4.3. Die Wirklichkeit als Konstrukt: Radikalisierte Skepsis in der Sozialforschung gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

we've just had"), parallelisiert der Autor die Auflagen seines Buches mit denen des Krieges: „I hope no one intends to make it a trilogy" (ebd.: 9). So steht in diesem Werk Pratchetts die absteigende Metalepse (Kat. 1b) auf der Ebene der ‚histoire' im Dienste einer pazifistisch-pädagogischen Absicht.

Zwischenbilanz:

Innerhalb der phantastischen Erzähllliteratur gibt es zwei Grundformen der absteigenden Metalepsen: Wenige Metalepsen der Kategorie 1 sind nur auf der ‚discours'-Ebene (vgl. Pratchetts Roman *Mort. A Discworld Novel*), die meisten aber auf der ‚histoire'-Ebene realisiert (vgl. z.B. Gaarders Jugendbuch *Sofies Welt,* Funkes Tintenwelt-Trilogie sowie die Kinderbuchreihe *Das magische Abenteuer* von Wolf und Göschl). Die auf der ‚histoire'-Ebene können entweder einfach als vollzogen dargestellt werden und so eine Leerstelle hinterlassen (wie in *Der Besuch des Schriftstellers* von Gaarder und *Die erste Begegnung* von Wolf und Göschl), oder sie können in ihrem Vollzug exakt beschrieben werden (vgl. etwa *Tintenblut).*

Der Vorgang des Ebenenwechsels kann entweder in das Medium als Gegenstand hineingehen (vgl. *Die unendliche Geschichte:* Bastian wird in die Seiten des Buches gesogen) oder sich als räumliche Reise ereignen, an dessen Ziel sich die Figuren plötzlich in der Welt des Buches befinden (vgl. *Rettet Markitta*).

Auf der ‚discours'-Ebene existieren, wenn man von Alexandrians avantgardistischem Roman-Konzept und Fleischhauers punktueller Sichtbarmachung des impliziten Lesers in der Intradiegese absieht, ausschließlich „Metalepsen des Autors" (1a). Auf der ‚histoire'-Ebene dagegen ist die absteigende Metalepse eines Lesers mindestens so weit verbreitet wie die des Autors (1b).

Dabei kann das betretene Repräsentationsmedium variieren, d.h. es können auch Zuschauer in ein Theaterstück (vgl. *Elfenzauber in Gefahr*) oder in eine Fernsehsendung eingreifen (vgl. *Wo warst du, Robert?* von Enzensberger und *Der TV-Karl* von Nöstlinger), oder auch Spieler in ein Computerspiel (vgl. *Only You Can Save Mankind).* Auch der Traum kann in seltenen Fällen zu einer Metalepse der Kategorie 1b führen, aber nur, wenn sich das Geträumte hinterher tatsächlich im eingeschachtelten Medium manifestiert.

3.3. Aufsteigende Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur (Kategorie 2)

Neben der absteigenden Metalepse stößt man in der zeitgenössischen Erzählphantastik auch auf die Umkehrung dieser Grundform, die aufsteigende Metalepse. Meistens wird sie ‚litteral' auf der ‚histoire'-Ebene realisiert, indem eine hypodiegetische Figur mit ihrem Körper (also nicht nur durch Sprechen über die Grenze hinweg, vgl. Fludernik 2003b: 384) auf eine höhere diegetische Ebene versetzt wird. Doch manchmal ereignen sich solche Metalepsen der Kategorie 2 auch unter Einbezug der Ebene des ‚discours'.

3.3.1. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours'

Während bei der absteigenden Metalepse auf der Ebene des ‚discours' (Kat. 1a) ein Element der zeichenhaften Darstellung in die Intra- oder Hypodiegese eindringt, tritt bei der umgekehrten Variante, der aufsteigenden Metalepse auf der Ebene des ‚discours' (Kat. 2a), ein Element der dargestellten Welt im ‚discours' auf.

In Lemony Snickets parodistisch-düsterem Zyklus *A Series of Unfortunate Events*. Band 1: *The Bad Beginning or, Orphans!* (1999) ist dies der wiederholte Erzähltext selbst: Der Junge Klaus Baudelaire liest im Zustand körperlicher Erschöpfung ein Buch. Vor Müdigkeit fällt es ihm zunehmend schwer, sich auf den Inhalt zu konzentrieren: „Er musste feststellen, dass er immer wieder den gleichen Satz las. Er musste feststellen, dass er immer wieder den gleichen Satz las. Er musste feststellen, dass er immer wieder den gleichen Satz las."[341] Was sich eigentlich nur auf der Ebene der ‚histoire' abspielt, wird in dieser Passage auf die Ebene des ‚discours' gespiegelt. Auch der wirkliche Leser muss (selbst wenn er gerade nicht wie Klaus müde ist) bei der Lektüre dieser Passage feststellen, dass er immer wieder exakt den gleichen Satz liest.

Ähnliche Spiele mit Darstellungs- und dargestellter Ebene spielt Walter Moers in seinem Roman *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004). Einmal lässt er seinen Helden, den dichtenden Dinosaurier Hildegunst von Mythenmetz, eines der „Gefährlichen Bücher" aufschlagen und den Inhalt kommentieren: „Auf dieser und der gegenüberliegenden Seite

[341] Lemony Snicket: A Series of Unfortunate Events. Vol. 1: The Bad Beginning, or Orphans! New York 1999. (Aus Gründen der Verfügbarkeit muss hier aus der deutschen Übersetzung zitiert werden: ders.: Eine Reihe betrüblicher Ereignisse Bd. 1: Der schreckliche Anfang. Illustrationen v. Brett Helquist. Aus dem Amerikanischen v. Klaus Weimann. Weinheim, Basel ^{3}1999. S. 88.)

stand immer wieder der gleiche Satz“ (Moers, *Stadt* 2006: 153). Blättert der Leser im empirischen Buch um, so sieht er tatsächlich die folgenden zwei Seiten mit einer großen Anzahl von klein gedruckten Wiederholungen des gleichen Satzes gefüllt (nämlich: „Sie wurden soeben vergiftet.“ Ebd.: 154f.).

Gleich darauf spiegelt Moers die diegetische Handlung noch einmal auf der graphischen Darstellungsebene des empirischen Buches. Als das Gift zu wirken beginnt, bemerkt Hildegunst: „Dann wurde mir schwarz vor Augen.“ Tatsächlich ist die Seite, auf der dieser Satz in weißen Buchstaben steht, schwarz grundiert (vgl. ebd.: 156).

Doch nicht nur optische, auch akustische Phänomene der ‚histoire’-Ebene werden von Moers mit graphischen Mitteln metaleptisch auf die Ebene des ‚discours’ transferiert: das „immer dünner werdende Echo“ einer Stimme wird z.B. in der immer kleiner werdenden Schriftgröße des wiederholt gedruckten Wortes evoziert: „‚Pupillen. Pupillen. Pupillen. Pupillen...’, verklang Smeiks Stimme in immer dünner werdenden Echos.“ (Ebd.: 163.)

Solche Verfahren, diegetische Elemente einer Romanhandlung auf der graphischen Ebene des empirischen Romans zu spiegeln und Redeweisen zu ent-automatisieren, indem man sie von der rhetorischen „figure“ zur erzählten „fiction“ macht (vgl. Genette [2004]: „Métalepse. De la figure à la fiction“), sind vor allem aus Sternes Roman *Tristram Shandy* bekannt. Schon hier werden solche aufsteigenden Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ verwendet, um die Illusion zu brechen und die Fiktionalität des Erzähltextes als Roman offen zu legen. In der Phantastik der Gegenwart dienen dieselben Verfahren parodistischen Zwecken: Sie sollen die Absicht der ‚klassischen’ Phantastik à la Poe, Hoffmann und Gaultier – nämlich ein unentscheidbares Realitätssystem N aufzustellen, dass dem Leser suggeriert, das Unheimliche könne auch in seine eigene Welt eindringen – von vornherein unterlaufen.

3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’

In der phantastischen Erzählliteratur bilden aufsteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours’ die Ausnahme. Weitaus häufiger kommt die Metalepse der Kategorie 2 auf der Ebene der ‚histoire’ vor. Eine der am weitesten verbreiteten Varianten ist dabei das Motiv der „Zaubermacht des Wortes“. Bei diesen Worten, die auf magische Weise die Diegese des Sprechers verändern, muss es sich nicht unbedingt um gesprochene handeln.

Im Fantasy-Roman *Spellsinger* (1983; Deutsch: *Bannsänger* 1986)[342] wird der Student Jon-

[342] Im Folgenden wird aus der einzig greifbaren deutschen Übersetzung zitiert: Alan Dean Foster: Bannsänger. Erster Roman des Bannsänger-Zyklus. Fantasy. Deutsche Übersetzung v. Leo P. Kreysfeld. München 1986.

Tom Meriweather von einem Zauberer aus seiner Alltagswelt (R) in eine wunderbare Anderswelt (W) entrückt.[343] Dort entdeckt der Junge seine besondere Gabe: Er ist ein „Bannsänger", „ein Hexer, der mit oder durch Musik magierieren kann" (ebd.: 160). Diese Macht hat Jon-Tom aber nicht durch sein Wort allein, sondern nur, wenn er die Duar, eine Art Gitarre, spielt und dazu Lieder aus seiner Herkunftswelt singt. Dann treten die Dinge, über die er singt, in der wunderbaren Anderswelt tatsächlich ein. So kann er Gegenstände und Lebewesen herbeizaubern oder Wesen der Anderswelt in ihrem Willen manipulieren.
Innerhalb der Fantasy-Welt dieses Romans kommt dem Bannsänger eine ähnliche Stellung zu wie dem Zauberer im Märchen, welcher ebenfalls durch die ‚Zaubermacht des Wortes' (diesmal des gesprochenen Worts in Form eines Zauberspruchs) Erscheinungen heraufbeschwören kann.
Die Praxis des Bannsingens, die ‚litterale' Metalepsen der Kategorie 2b auslöst, gehört als eines der Hauptmotive des Fantasy-Romans zur darin erzählten wunderbaren Welt. Die Metalepsen ereignen sich jedoch nicht zwischen Jon-Toms R-Welt und der wunderbaren Anderswelt W, denn diese beiden Orte existieren in der Realitätsebenen-Konstruktion des Romans auf derselben Stufe. Sie passieren vielmehr zwischen der intradiegetischen Anderswelt und den darin eingeschachtelten, hypodiegetischen Welten aus Jon-Toms Lieder. Um in diesen magischen Ereignissen aufsteigende Metalepsen zu erkennen, muss man freilich akzeptieren, dass auch ein Liedtext eine „Diegese" aufspannen kann.

Das Motiv der ‚Zaubermacht des gesprochenen Wortes', das Elemente einer sprachlich erzeugten „möglichen Welt" in die Welt des Sprechers befördert, bildet auch den Anfang von Tonke Dragts Jugendbuch *De zevensprong* (1966; Deutsch: *Das Geheimnis des siebten Weges*; 1984).[344] Darin erzählt der junge Dorfschullehrer Franz von der Steg seinen Schülern jede Woche Abenteuergeschichten, die sein erfundenes Alter-Ego „Franz der Rote" erlebt haben soll.
Der Lehrer glaubt, dass er sich seine Geschichten vom Königreich „Torelore" frei ausgedacht habe, doch als er wirklich eines Nachts an einem geheimnisvollen „Wirtshaus von Turelur" vorbeikommt (vgl. ebd.: 24), melden sich erste Zweifel. Am nächsten Tag fällt ihm keine Geschichte für seine Schüler ein und er erfindet die Ausrede, er warte noch auf einen Brief, ehe er weitererzählen könne (vgl. ebd.: 10). Als am selben Abend tatsächlich ein Brief unter

[343] Dies ist keine narrative Metalepse, da es sich bei der Anderswelt nicht um eine innerhalb der Normrealität repräsentierte Welt handelt, sondern um eine gleichzeitig dazu existierende Parallelwelt.
[344] Hier zitiert nach der deutschsprachigen Ausgabe: Tonke Dragt: Das Geheimnis des siebten Weges. Abenteuer-Roman. Bilder v. Tonke Dragt. Aus dem Niederländischen v. Liesel Linn. Weinheim, Basel 1989.

ungewöhnlichen Umständen bei ihm eintrifft, ist er sehr erstaunt: „‚Du liebe Zeit', murmelte Franz, ‚jetzt wird aus meiner Fantasie Wirklichkeit – ein Brief für mich, einfach so hereingeweht'" (ebd.: 13).

Durch den Brief kommen Ereignisse in Gang, die die Gesetze des Regelsystems R in Frage stellen. Es kommt sogar so weit, dass Franz seine eigenen Abenteuer, die er nach Erhalt des Briefs tatsächlich erlebt und über die er den Schülern nun genauso berichtet wie zuvor über die erfundenen, nicht mehr für echt hält: „Falls diese Geschichte zusammenphantasiert ist, dann doch bestimmt nicht von mir! Ich könnte mir wahrhaftig was Besseres ausdenken. Aber *wer* hat sie sich dann ausgedacht? Und wie ist es möglich, daß *ich* es erlebt habe?", räsoniert er (vgl. ebd.: 123).[345] Diese Szene erhält ihre Ironie durch das Wissen des Lesers, dass Franz' Abenteuer tatsächlich ausgedachte Geschichten sind: Es ist die empirische Autorin Tonke Dragt, die sie erfunden hat. Zu dieser Erkenntnis gelangt der Lehrer aber nicht. (Oder, metaleptisch ausgedrückt: Dazu lässt ihn die Autorin nicht gelangen.)

Tonke Dragt erzählt in *De zevensprong* zwar eine kohärente, stellenweise wunderbare Geschichte, doch lässt sie immer wieder die Fiktivität der erzählten Ereignisse vom Protagonisten Franz selbst überdenken. Solche metafiktionalen Reflexionen über Literatur in der Literatur sind in der Postmoderne weit verbreitet. Innerhalb des Bereiches der Kinder- und Jugendliteratur bildet Tonke Dragts *De zevensprong* (1966) jedoch ein besonders frühes Beispiel dafür, dass ein Text auf seine eigene Fiktionalität hinweist.

Auch im zehn Jahre nach *De zevensprong* erschienenen Kinderbuch *A Bolsa Amarela* (1976; Deutsch: *Die gelbe Tasche;* 1983)[346] der Brasilianerin Lygia Bojunga-Nunes wird durch die ‚Zaubermacht des Wortes' (diesmal des geschriebenen) eine ‚litterale' Metalepse (Kat. 2b) auf der ‚histoire'-Ebene realisiert. Die Erzählung ist auf die kindliche Ich-Erzählerin Rachel fokalisiert, welche vor lauter Einsamkeit einen „Hahn namens König" erfindet und einen Roman über dieses Tier schreibt (vgl. ebd.: 19). In der folgenden Nacht kommt ihr der Hahn, das Produkt ihrer Phantasie, auf ihrer eigenen diegetischen Ebene leibhaftig entgegen. Rahel wundert sich, denn sie hatte ihre Geschichte in der Vergangenheit spielen lassen: „Mein Roman war mit dem Tag, an dem du weggelaufen bist, zu Ende. Weiter habe ich dich nicht erfunden." Darauf antwortet ihr der frisch aus der Fiktion entstiegene Hahn: „Genau. Aber da war ich nun einmal erfunden und musste mir überlegen, was ich aus meinem Leben machen wollte" (ebd.: 32).

---

345 Hervorhebungen im Original.

346 Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Lygia Bojunga-Nunes: Die gelbe Tasche. Aus dem brasilianischen Portugiesisch v. Karin Schreiner. Mit Zeichnungen v. Richard Michl. Ravensburg 1992.

Auffällig an dieser ‚litteralen' Metalepse der Kategorie 2b ist, dass Rahels im selben Zimmer schlafende Schwestern nichts von dem nächtlichen Besuch bemerken (vgl. ebd.: 29). Das legt die Vermutung nahe, es handele sich bei dem Hahn nur um eine Einbildung des einsamen Kindes (R + N). Doch dann finden die Eltern den Hahn, den Rachel immer in ihrer gelben Tasche versteckt (vgl. ebd.: 70-73). Sie wundern sich zwar zunächst, dass dieses Tier sprechen kann, aber das Wunderbare ist damit als für das System der Intradiegese verbindlich bestätigt (W = R + N + W).

Der Hahn, Rachels Romanfigur, ist real geworden. Seine metaleptische Reise verläuft linear, nicht zirkulär (vgl. Nikolajeva 1988: 42): Er kehrt nie mehr in die Hypodiegese seines Romans zurück, da diese ja nur seine Vergangenheit abdeckt. So ist *A Bolsa Amarela* (1976) ein weiteres frühes Beispiel für Kinderliteratur, die ‚litterale' Metalepsen in Form des Motivs von der ‚Zaubermacht des Wortes' in ihre phantastische ‚histoire' integriert. Anders als bei Dragt dient hier die Metalepse jedoch nicht als Anlass für metafiktionale Kommentare, sondern ist lediglich *ein* wunderbares Inhaltselement unter vielen anderen (wie z.B. das des Hahns, der sprechen kann).

Eine Variation erfährt das Motiv der ‚Zaubermacht des Wortes' in dem Jugendroman *The Dark Behind the Curtain* (1982) von Gillian Cross.[347] Hier werden bei den Proben für eine schulische Theateraufführung die Geister der dargestellten Figuren lebendig und tragen einen unheimlichen Kampf in der Realität aus.

Das Stück „Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street" (ebd.: 11) ist fiktiv, spielt aber vor dem wahren Hintergrund des viktorianischen Zeitalters (vgl. ebd.: 143) und nimmt Bezug auf die literarische Figur des mörderischen Barbiers gleichen Namens, die seit dem 19. Jahrhundert in diversen Gruselromanen und Horrorfilmen vorkommt. Angestachelt durch ihre ambitionierte Lehrerin,[348] steigern sich die Kinder derart in das Gefühlsleben ihrer Rollen hinein, dass ihre Worte beschwörende Kraft entwickeln.

Als Colin für sich allein probeweise auch einmal den Part des Bösen rezitiert (vgl. ebd.: 44), beginnen unsichtbare Hände, den Raum zu verwüsten: „There had been anger at work in the library, from the very moment he had started to speak Sweeney Todd's words" (ebd.: 49). Diese Erzählung ist auf die Perspektive des intradiegetischen Jungen Colin fokalisiert. Es werden jedoch mehrmals Auszüge aus dem Tagebuch seiner Kameradin Ann in den Roman

---

347 Gillian Cross: The Dark Behind the Curtain. Illustrated by David Parkins. Oxford, Toronto u. Melbourne ^{5}1985.

348 Diese erklärt den Kindern beispielsweise: „I want you all to feel that you're in league, held together by fear and hatred. It must come across to the audience like a great black wave" (ebd.: 52).

eingestreut, um Colins Spukerlebnisse durch ihre Perspektive zu bestätigen. Ann glaubt, die überzeugende Darstellung des alten Tyrannen Sweeney durch ihren Mitschüler Marshall habe den realen Bösewicht, der der Bühnenfigur als Vorbild diente, und damit die Angst der damals unter ihm leidenden Kinder in die Realität zurückgebracht (vgl. ebd.: 98). Sie ist sensibel für die Nöte der Gequälten, deren Angst sie wie ein eigenes Gefühl in sich selbst spürt. Als sie sich keinen anderen Rat mehr weiß, beschließt Ann, den Sweeney-Darsteller Marshall auf offener Bühne umbringen. In ihren Augen ist ihr Klassenkamerad vom Geist der Rolle Sweeneys besessen: „If […] all those poor children could get inside my head, why couldn't that foul old man have got into Marshall's head?" (vgl. ebd.: 100).

Am Schluss entpuppt sich der durch das hingebungsvolle Schauspiel erweckte Spuk tatsächlich als eine Beschwörung von realen Toten (vgl. ebd.: 159f.) mit Hilfe eines über sie geschriebenen Theaterstücks. Das von den Beteiligten lange angezweifelte Wunderbare wird damit als Realitätssystem bestätigt (W = R + N + W). Das hypodiegetische Theaterstück löst demnach intradiegetische Gespenster-Erscheinungen aus, was als Metalepse der Kategorie 2b zu klassifizieren ist.

Neben der ‚Zaubermacht des Wortes' (des hingebungsvoll gesprochenen Bühnentextes der Schauspieler) enthält *The Dark Behind the Curtain* noch ein weiteres typisches Motiv der Metalepse, das durch den an sich schüchternen Protagonisten Colin auf der ‚histoire'-Ebene reflektiert wird: „There was something intriguing about being able to put yourself inside somebody else's head, to say the words not as you would have done yourself, but as cheeky, self-confident Jarvis Williams would have said them" (ebd.: 37). Beim ‚Stück-im-Roman' steigt der intradiegetische Schauspieler mit seinem Körper in eine hypodiegetische Theaterstück-Welt hinein.[349] Dies bietet besondere Möglichkeiten der Identifikation von Schauspielern mit ihren Rollen, was – wie in diesem Jugendbuch – Metalepsen auslösen kann.

Generell zeigen all diese Beispiele, dass im Motiv der ‚Zaubermacht des Wortes' schon lange vor der postmodernen *Wiederkehr des Erzählens* (vgl. Förster 1999) aufsteigende Metalepsen als wunderbare Inhaltselemente in die ‚histoire' integriert werden, ohne dass dadurch die Illusion dieser fiktionalen, aber kohärent erzählten Geschichte zerstört würde.

Eine weitere Form der aufsteigenden Metalepse, die dem Motiv der ‚Zaubermacht des

[349] McHale (1987: 121) macht darauf aufmerksam, dass die Sichtbarkeit der „ontological boundary" zwischen Bühne und Zuschauerraum dafür verantwortlich sei, dass die Überschreitung jener Grenze zwischen dargestellter Welt und Welt der Darstellung im Drama deutlicher sei als im Roman. – Vgl. dazu Exkurs ii. Metaleptisches „Aus-der-Rolle-Fallen" von Schauspielern im Theater; sowie Kap. 4.2. Die ästhetische Illusion: Aufsteigende Metalepsen als „Flow"-Erlebnisse beim Lesen.

Wortes' nahe steht, ist die zeitliche Simultaneität von Lektüre und Gelesenem. Diese tritt ein, wenn das, was eine intradiegetische Figur in einem Buch liest, im selben Moment auf ihrer eigenen Ebene real wird. Aus dem zufälligen Zusammentreffen von hypodiegetischer Romanhandlung und intradiegetischem Geschehen bezieht beispielsweise Edgar Allan Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher* (1839)[350] einen Teil ihrer unheimlichen Wirkung. Diese Erzählung gehört nach Todorovs Verständnis zum „fantastique pur", da der Ich-Erzähler, welcher seiner geistigen Gesundheit selbst zunehmend misstraut, keine zuverlässige Erzählinstanz ist. Dadurch entstehen Zweifel, ob das für die erzählte Welt gültige System das dem Erzähler vertraute R- oder ein davon abweichendes W-System ist:

Der autodiegetische, nervlich angespannte Ich-Erzähler liest dem geistig noch zerrütteteren Lord Usher eine Passage aus dem fiktiven[351] Roman „'Mad Trist' of Sir Launcelot Canning" vor. Dabei sind die im Roman beschriebenen Geräusche scheinbar gleichzeitig auch im Herrenhaus zu hören:

> '[T]he noise of the dry and hollow-sounding wood alarmed and reverberated throughout the forest.' At the termination of this sentence I started, and for a moment, paused; for it appeared to me […] from some very remote portion of the mansion, there came, indistinctly, to my ears, what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described. (Ebd.: 106.)

Diese Gleichzeitigkeit nimmt der Erzähler noch zwei weitere Male wahr (vgl. ebd.: 106f.). Auch Usher hat die seltsamen Laute gehört und liefert in seiner irren Art eine Erklärung dafür: Es sei seine Schwester, die lebendig in die Gruft gelegt worden sei und sich nun ihren Weg durch das Gebäude bahne: „Ethelred – ha! ha! – the breaking of the hermit's door, and the death-cry of the dragon, and the clangour of the shield! – say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault!" (Vgl. ebd.: 108.) Insofern enttarnt er das vom Erzähler konstatierte Zusammenfallen von hypo- und intradiegetischem Geschehen als Irrtum.

André Gide gilt diese Szene dennoch als Musterbeispiel für eine ‚mise en abyme'.[352] Scheffel (1997: 77) stellt hingegen fest, dass sie „kein Beispiel für eine ‚mise en abyme'" sei, da das, was auf der höheren Darstellungsebene gespiegelt zu werden scheint, nicht dasselbe ist wie das, was auf der Hypodiegese stattfindet. Der „Eindruck einer narrativen Metalepse" entsteht nur dadurch, dass die Protagonisten „Teile des Gelesenen […] in den Kontext der

---

350 Edgar Allan Poe: The Fall of the House of Usher. In: ders.: The Fall of the House of Usher and Other Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews. Edited with an Introduction and Notes by David Galloway. London 2003. S. 90-109.

351 Vgl. die Anmerkung des Herausgebers Galloway; ebd.: 478.

352 Vgl. Ricardou (1967: 172f.) und Kapitel 2.2.1.3. Die narrative Metalepse als „mise en abyme"?

Rahmengeschichte ‚übersetzen'" (vgl. ebd.). Damit ist das kanonisierte Beispiel einer ‚mise en abyme' dieser Struktur in Wirklichkeit nur ähnlich.

Ebenso zweifelhaft ist der Fall der ebenfalls als typische ‚mise en abyme' oder Metalepse gedeuteten Erzählung *Continuidad de los Parques* (1956) von Julio Cortázar.[353] Die Erzählung ist auf die intradiegetische Leser-Figur fokalisiert. Diese sitzt eines Nachts auf ihrem Landsitz mit dem Rücken zur Tür in einem grünen Sessel und liest einen Roman. Der Mann genießt offenkundig das Eintauchen in die Illusion des Buches und lässt sich von der hypodiegetischen Geschichte mitreißen: „[L]a ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que redeaba […]. Palabra a palabra […] fue testige del último encuento [...]." (Vgl. Ebd.: 9.)[354]
Am Schluss der Lektüre liest der Mann von einem hypodiegetischen Protagonisten, der in der Morgendämmerung durch einen Park auf ein Herrenhaus zu schleicht, darin eindringt und mit gezücktem Dolch auf einen Mann zu geht, der mit dem Rücken zur Tür lesend in einem grünen Sessel sitzt.
Da der Text an dieser Stelle abbricht und die Parallelen zwischen Intra- und Hypodiegese augenfällig sind, haben viele Forscher erklärt, der hypodiegetische Held sei via ‚litteraler' Metalepse der Kategorie 2b in die Realität hinaufgestiegen und bringe dort im nächsten Moment seinen intradiegetischen Leser um. Deshalb müsse der auf diese Leser-Figur fokalisierte ‚discours' der Geschichte an dieser Stelle abbrechen. Genette (1972: 247) nennt im *Discours du récit* diesen zuvor wenig beachteten Text als Musterbeispiel für die aufsteigende Metalepse.
Streng genommen kann jedoch nicht eindeutig geklärt werden, ob die Metalepse der Kategorie 2b tatsächlich stattfindet oder ob es sich bei den Übereinstimmungen von Intra- und Hypodiegese (wie im Falle Poes) um einen Zufall handelt. Wegen dieser Unschlüssigkeit kann der Text zum Genre der Phantastik nach Dursts (2001) Verständnis gezählt werden. Liest man das Ende jedoch als Metalepse, so entsteht eine kohärente ‚histoire', deren Realitätssystem phantastisch-wunderbar ist.

Bei der Bestimmung von Erzählphänomenen als aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' ist generell Vorsicht geboten: Nicht jede hypodiegetisch eingeführte Figur, die in

353 Julio Cortázar: Continuidad de los Parques. In: Final del juego. Buenos Aires [6]1968. S. 9-11.
354 Deutsche Übersetzung: „[D]ie Illusion des Romans nahm ihn fast sofort gefangen. Er genoß das schier perverse Vergnügen, sich von dem, was ihn umgab, Zeile für Zeile loszureißen […]." (Julio Cortázar: Ende des Spiels. Erzählungen. Aus dem Spanischen v. Wolfgang Promies. Frankfurt a.M. 1977. S. 9.)

der Extra- bzw. Intradiegese auftaucht, gelangt tatsächlich via Metalepse dorthin. Wenn es sich bei der intradiegetischen Erzählung, die die hypodiegetische Welt konstituiert, um eine faktuale Erzählung handelt, so ist Genettes Bedingung vom Überschreiten der Grenze zwischen Erzähl- und erzählter Welt zwar erfüllt, doch ist diese Grenze in dem Fall nicht „heilig". Situationen nach dem Muster des Sprichwortes „Wenn man vom Teufel spricht, steht er auch schon vor der Tür" entstammen der Alltagserfahrung. Metalepsen dagegen stehen der Alltagserfahrung entgegen.

Ein Beispiel für eine solche ‚Nicht-Metalepse' findet sich schon in Achim von Arnims Erzählung *Isabella von Ägypten* (1812).[355] Dort beendet die intradiegetische Zigeunerin Braka gerade ihre „Geschichte des ersten Bärnhäuters", der somit als hypodiegetische Figur eingeführt wird, als dieser auch schon leibhaftig vor ihr steht (vgl. ebd.: 481). Es stellt sich heraus, dass die Sage, die Braka soeben nacherzählt hat, auf einer wahren Begebenheit beruht und der Bärnhäuter nach seinem Tod als Gespenst weiterexistiert. Er ist demnach von vornherein ein intradiegetisches Wesen. Brakas Erzählung hat sich als faktual erwiesen. Um den intradiegetischen Bärnhäuter mit der ebenfalls intradiegetischen Zigeunerin zusammentreffen zu lassen, bedarf es demnach keiner paradoxen Erzählebenen-Vermischung, sondern lediglich des Zufalls.

Hätte die Binnenerzählung dagegen in der textimmanenten Realität einen fiktionalen Status, so läge eine Metalepse vor.

Nicht immer ist die aufsteigende Metalepse in ihrer Verbindlichkeit auf der Ebene der ‚histoire' zweifelhaft, wie das in Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher* (1839) und im Prinzip auch noch in Cortázars *Continuidad de los Parques* (1956) der Fall war. Gerade das zeitgenössische phantastische Kinder- und Jugendbuch nutzt den ‚litteralen', für die erzählte Welt verbürgten Wechsel von hypodiegetischen Figuren in die Intradiegese als Inhaltselement, zum Teil sogar als zentrales Motiv ganzer Romane.

Die im internationalen Jugendbuch-Bereich wohl bekannteste Metalepse der Kategorie 2b findet sich in *Sofies verden* (1991; Deutsch: *Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie;* 1993)[356] des Norwegers Jostein Gaarder – einem explizit an Jugendliche adressierten Roman, der oft als populärwissenschaftliche Philosophiegeschichte für

[355] Achim von Arnim: Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung. In: ders.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Auf Grund der Erstdrucke hrsg. v. Wather Migge. Bd. 3. München 1963. S. 452-557.

[356] Aus sprachpraktischen Gründen wird aus der deutschsprachigen Ausgabe zitiert: Jostein Gaarder: Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie. Aus dem Norwegischen v. Gabriele Haefs. München 1997.

Erwachsene missverstanden und deshalb unangemessen hart kritisiert wird. Die aufsteigende Metalepse in diesem Text ist die spektakuläre Flucht der beiden Romanfiguren Sofie und Alberto vor ihrem Autor, die sie aus dem ‚Buch-im-Buch' in die Welt ihres Schöpfers hineinführt.

Durch die zahlreichen ‚metaphorischen' Metalepsen der Kategorie 1b – immer wieder greift der intradiegetische Autor Major Knag in die Hypodiegese seines Romans ein – wird den hypodiegetischen Figuren Sofie und Alberto bald klar, „daß wir unsere Leben in einem Buch leben" (ebd.: 419). Mit Hilfe der psychoanalytischen Theorie vom automatischen Schreiben und vom „latenten Traumgedanken", der den Schreibprozess eines Autors steuere (vgl. ebd.: 525f.), vollziehen Sofie und ihr Philosophielehrer schließlich den Sprung von der Hypo- auf die Intradiegese, was eine ‚litterale' Metalepse der Kategorie 2b darstellt. Da dies nur von dem intradiegetischen Autor Knag erzählt wird, muss der genaue Vollzug des metaleptischen Ebenenwechsels notwendigerweise geheimnisvoll bleiben (vgl. ebd.: 571f.). Schließlich besteht der von Alberto ausgedachte Trick gerade darin, dem Bewusstsein dieses intradiegetischen Autors zu entkommen. Auf der Ebene der ‚histoire' von *Sofies Welt* ist dieser metaleptische Ebenenwechsel verbindlich. Er wird durch nichts im Text angezweifelt.

Eine weitaus kompliziertere ‚Buch-im-Buch'-Konstruktion enthält das ebenfalls von Gaarder geschriebene, ein Jahr vor *Sofies Welt* erschienene Jugendbuch *Kabalmysteriet* (1990; Deutsch: *Das Kartengeheimnis;* 1995).[357] Den äußersten Rahmen bildet die präsentische Erzählung des Jungen Hans-Thomas, der berichtet, dass er vor sechs Jahren eine Reise durch Europa unternommen habe.[358] Hans-Thomas ist demnach der autodiegetische Erzähler des Geschehens, das sich auf der Intradiegese (aus Ordnungsgründen sei sie hier Diegese A genannt)[359] abspielt.

Auf der erzählten Reise bekommt Hans-Thomas in einem kleinen Schweizer Alpendorf vom Bäcker Ludwig ein merkwürdiges Büchlein geschenkt (vgl. ebd.: 36f.). Darin schreibt der Bäcker Ludwig (wiederum als autodiegetischer Erzähler), wie er in jungen Jahren ins Dorf gekommen sei (Hypodiegese oder Diegese B) und dort vom Bäcker Albert Klages erzählt bekommen habe (vgl. ebd.: 45f.), wie der als Waisenkind vom Bäcker-Hans aufgenommen worden sei (Diegese C). Dieser Bäcker-Hans wiederum habe dem jungen Albert erzählt (vgl. ebd.: 73f.), wie er selbst als junger Mann Schiffbruch erlitten habe (Diegese D) und auf einer

---

357 Hier zitiert nach der deutschsprachigen Ausgabe: Jostein Gaarder: Das Kartengeheimnis. Mit Bildern v. Quint Buchholz. Aus dem Norwegischen v. Gabriele Haefs. München, Wien 1997.

358 Diese Rahmensituation, die Extradiegese, taucht nur am Anfang und Schluss des Romans kurz auf (vgl. ebd.: 7; 339-341).

359 Es sei daran erinnert, dass für Genette die Begriffe „Diegese" und „Intradiegese" Synonyme sind.

magischen Insel gestrandet sei, wo er Frode, einem anderen Schiffbrüchigen, begegnet sei. Frode wiederum erzählt Hans, wie er selbst auch durch einen Schiffbruch auf diese Insel gekommen sei und sich aus lauter Einsamkeit mit seinen Spielkarten unterhalten habe (Diegese E = Hypo-Hypo-Hypo-Hypodiegese): „Und mit der Zeit fing ich an, den einzelnen Karten unterschiedliche Eigenschaften zuzuschreiben. […] Es war, als befreite ich bei jeder Karte, die ich legte, einen verzauberten Geist aus seiner Flasche." (Vgl. ebd.: 166f.)

Diese Karten sind aber nur auf der untersten diegetischen Ebene (nämlich in Frodes phantasierten Unterhaltungen mit ihnen; Diegese E) ‚lebendig'. Auf der Ebene D, d.h. auf der Insel, müssten sie eigentlich nur leblose Karten sein. Doch durch die Kraft von Frodes Phantasie müssen sie wohl eines Tages tatsächlich lebendig geworden sein, denn Hans (Diegese D) begegnet ihnen auch auf der Insel (vgl. ebd.: 104). Frode erklärt ihm, wie es dazu kommen konnte: „Als ich allein auf der Insel war, wurden meine Traumbilder immer stärker. Und dann schlüpften sie aus meinen Gedanken und stürzten sich hier ins Leben." (Vgl. ebd.: 194.) Eines Morgens „kamen von einem Hügelkamm im Osten zwei Gestalten auf mich zu. […] Es waren der Kreuz Bube und der Herz König." (Vgl. ebd.: 170.)[360] Damit liegt eine ‚litterale' Metalepse der Kategorie 2b (von der Diegese E hinauf auf die Diegese D) vor.

Als Meister Frode stirbt, beginnt die magische Insel sich von innen zu zerstören (vgl. ebd.: 279). Nur Hans und der Joker können entkommen, alle anderen bleiben in Spielkarten zurückverwandelt auf der Insel liegen (vgl. ebd.: 283). Der Narr hat als einzige Karte seine metaleptische Verwandlung in einen echten Joker aufrechterhalten können. Seine aufsteigende Metalepse ist auf der ‚histoire'-Ebene somit eine lineare Reise (vgl. Nikolajeva 1988: 42). Nun kann er, ohne zu altern, für immer leben und so in jeder Diegese (d.h. zu jeder Zeit) auftauchen.

Die verwirrende Wirkung dieser vielen ineinander geschachtelten Erzählebenen auf den Leser ist beabsichtigt. Der berühmte Schwindel, den die potenzierte Spiegelung (die ‚mise en abyme') beim Leser üblicherweise auslöst, wird im Text explizit genannt (vgl. ebd.: 137).

Auch die beiden Motive der „mythisch-archetypischen Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt und so in sich selbst zurückdreht" (Fricke 2000: 106), und der ‚Chinese Box', in der eine Schachtel (oder Erzählung) immer wieder eine andere enthält, werden im Text explizit erwähnt: „Das Schicksal ist eine Schlange, so hungrig, daß sie sich selber verschlingt.

[360] Die Idee der sich belebenden Spielkarten könnte Gaarder entweder direkt aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass*, oder auch aus Italo Calvinos von Carroll inspirierten Erzählungssammlungen *Il castello dei destini incrociati* (1969; Deutsch: *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen*; 1978) und *La taverna dei destini incrociati* (1973; Deutsch: *Die Taverne, darin sich Schicksale kreuzen;* ebenfalls 1978) übernommen haben. In diesen beiden Sammlungen versucht der Ich-Erzähler, die Tarock-Karten, die vor ihm ausgebreitet werden, als Geschichten zu „lesen". Dabei ergibt sich ein Gesamtbild der ausgebreiteten Karten, in dem sich die einzelnen Schicksale jeweils in einigen Karten überkreuzen.

Die innere Schachtel packt die äußere aus, und die äußere Schachtel packt die innere Schachtel aus.“ (Vgl. ebd.: 328.)

Damit reflektiert der Text auf seiner Inhaltsebene über seine Form, was ihn zu einem „metafiktionalen“ Text macht.

Gaarders diverse Bücher sind thematisch eng miteinander verzahnt. So wie im *Kartengeheimnis* der kleine künstliche Mensch, der Zwerg oder Joker den metaleptischen Ebenenwechsel vollzieht, so kommen auch den Lego-Männchen in *Sofies Welt* und dem Liliputaner in *Sirkusdirektørens datter* (2002; Deutsch: *Der Geschichtenverkäufer*; 2002) besondere Funktionen als Figur auf der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu. Die Idee, auch der Mensch sei letzten Endes nur ein Phantasiewesen, wird somit in eine phantastische, spannende und kohärent erzählte Geschichte eingebunden.[361]

In Gaarders Büchern wird immer eine solche spannungsorientierte Geschichte erzählt. Fast in jedem seiner Texte kommen ‚litterale’ Metalepsen der Kategorie 2b vor, die in *Sofies Welt* ebenso wie in *Das Kartengeheimnis* auf der Ebene der ‚histoire’-Ebene realisiert und in die kohärente, aber offenkundig wunderbare Geschichte integriert sind. Somit kann auch Gaarder als einer der typischen Autoren der „Wiederkehr des Erzählens“ in der Literatur der Gegenwart (vgl. Förster 1999) gelten.

Mit den internationalen Erfolgen von Endes *Die unendliche Geschichte* und Gaarders *Sofies Welt* ist das Spiel mit den Erzählebenen auf der Ebene der ‚histoire’ im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur endgültig populär geworden. In der Nachfolge dieser beiden ‚Ahnherren’ der metaleptischen Reise von jungen Protagonisten hat sich inzwischen die ursprünglich aus Dülmen in Westfalen stammende und mittlerweile in Amerika lebende Autorin Cornelia Funke international den Status einer modernen Klassikerin der Metalepse im Kinder- und Jugendbuch erschrieben.

Funke greift in ihren Büchern die bestehenden Traditionen der Metalepse auf und kombiniert die bekannten Motive neu. In ihrem frühen Werk *Der Mondscheindrache* (1996)[362] „für Kinder ab 7 Jahren“ erlebt ein Junge, wie durch einen „Mondlichtzauber“ (ebd.: 28) ein Drache und ein Ritter in Miniaturformat zwischen den Seiten seines Geschichtenbuches hervorkommen, was als ‚litterale’ Metalepse der Kategorie 2b zu klassifizieren ist:

> [E]in schuppiger Schwanz kam zwischen den Seiten hervor. Dann folgten zwei Pranken, ein silbriger Leib mit Flügeln und Zacken auf dem Rücken – und

[361] Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen.

[362] Cornelia Funke: Der Mondscheindrache [1996]. Mit Illustrationen der Autorin. Bindlach [4]2002. – Die Altersempfehlung findet sich auf dem Klappentext.

> plumps, rutschte ein Drache aus dem Buch auf Philipps Teppich. ‚Oje, oje, oje!', hörte Philipp ihn jammern. ‚Bei meinen Schuppen, wo bin ich denn nur gelandet?' (Ebd.: 10.)

Damit hat das Wunderbare Einzug in Philipps Schlafzimmer gehalten (R + W). Phillipp besiegt den Ritter, der den armen, harmlosen Drachen töten will, und schaufelt ihn „mit Schwung in das Buch zurück" (ebd.: 51). Daraufhin flattert der gerettete Drache „auf die aufgeschlagene Seite" und verschwindet so „– schwups –" in einer anderen Geschichte desselben Buches, in der es keine gefährlichen Ritter gibt (vgl. ebd.: 55f.). Der aufsteigenden Metalepse (2b) folgt damit eine absteigende (1b).
Die Geschichte wird mit der festen internen Fokalisierung auf Philipp erzählt. So gibt es keinen auktorialen Erzählerkommentar, sondern nur die Beobachtungen des Jungen. Es ist dem Leser daher unmöglich, definitiv zu entscheiden, ob dieser nächtliche Spuk nicht vielleicht nur ein Traum oder eine Phantasie des Kindes gewesen ist. Die Linearität der erzählten Geschichte bleibt davon aber unberührt. Die Metalepse bedeutet hier keinen Illusionsbruch.

2003 eröffnet Funke mit dem Jugendbuch *Tintenherz*[363] die inzwischen weltweit erfolgreiche Tintenwelt-Trilogie, in der Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' das Hauptinhaltselement bilden. Im ersten Band geht es um die 12-jährige Meggie, deren Vater die Fähigkeit besitzt, Figuren aus Büchern „herauszulesen" (ebd.: 153). Hierzu reicht die ‚Zaubermacht des Wortes' nicht aus. Das geschriebene Wort und die Stimme eines Vorlesers müssen zusammentreffen (vgl. ebd.: 212).
Wie in Holts *My Hero* gilt auch hier das Gesetz: „For every entrance an exit. For every exit an entrance" (Holt, *Hero* 1996: 158). Deshalb verschwindet jedes Mal, wenn jemand oder etwas aus einem Buch (einer Hypodiegese) in Meggies Welt (die Intradiegese) hinaufgelesen wird, im Gegenzug etwas oder jemand in dem entsprechenden Buch. Der Vater entdeckte seine Begabung einst, als er nicht nur aus Versehen einige Ganoven aus einem Buch lebendig werden (Metalepse 2b), sondern auch gleich seine eigene Frau darin verschwinden ließ (1b). Seitdem terrorisieren die ‚fiktiven' Gangster Meggies Welt. – Um sich schließlich der Ganoven zu entledigen, schalten Meggie und ihr Vater den intradiegetischen Autor des Buches „Tintenherz" ein. Dieser schreibt die Geschichte um und lässt sie anschließend vorlesen. So stirbt der Bösewicht (vgl. Funke, *Tintenherz* 2003: 542), und alle anderen Ganoven verschwinden wieder in ihrem Buch, doch auch der Autor rutscht dabei – ob aus Versehen oder

[363] Cornelia Funke: Tintenherz. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2003.

nach seinem Plan – in die Hypodiegese seines eigenen Buches hinein (vgl. ebd.: 546). Dies ist eine weitere ‚litterale' Metalepse der Kategorie 1b auf der Ebene der ‚histoire'.
Die aus der Hypodiegese der Tintenwelt in die Realität hinaus gelesene Figur Staubfinger sagt einmal zu einer realen Figur: „Liebe Elinor, Sie scheinen ganz offensichtlich in der falschen Geschichte geboren worden zu sein." (Ebd.: 124). Staubfinger scheint tatsächlich zu ahnen, dass er nur von einem literarischen Werk in ein anderes geraten ist, denn auf die Frage, was diese Welt (die Intradiegese) denn sein soll, antwortet er: „Wie wär's mit: einfach eine neue Geschichte?" (Ebd.: 233.)
Gleich zu Anfang des zweiten Teils der Trilogie wird das Motiv der literarischen Figuren, die um den Textstatus ihrer eigenen Welt wissen[364] (ein Motiv, das im ersten Teil auf die Figur Staubfingers beschränkt war), erneut aufgenommen. Diesmal ist es der Vorleser Orpheus, der zu Staubfänger in der Realität sagt: „Wer hat dich nur hierher gelesen, in die trübsinnigste aller Geschichten?" (Funke, *Tintenblut* 2005: 12.)
Die Motive des metaleptischen Ebenenwechsels und des Nachdenkens über den eigenen ontologischen Status ziehen sich durch die gesamte Tintenwelt-Trilogie und machen das mehrere tausend Seiten starke Werk nach Endes *Unendlicher Geschichte* (1979) und Gaarders *Sofies Welt* (1991) zum neuen Klassiker der Metalepse im Bereich des Jugendbuches.

Wie für die absteigende Metalepse (Kat. 1) neben dem Buch noch andere Medien als Motive für den metaleptischen Ebenenwechsel dienen, so muss es auch bei der aufsteigenden Metalepse (2) nicht immer ein Buch sein, aus dem fiktive Gestalten herauskommen. In Christine Nöstlingers Kinderbuch *Der TV-Karl* kommt neben der oben genannten absteigende Metalepse Antons und seiner Oma auch eine aufsteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire' vor: Als Antons Vater wegen eines Vergehens seines Sohnes in die Schule zitiert wird, klettert Karl aus seinem Fernsehprogramm heraus und geht an des Vaters Stelle zum Lehrer: „Wenn es sein muss, kann der Karl nämlich aus dem TV herauskommen. Aber nur für ein paar Stunden. Die Luft tut ihm nicht gut. Da geht er ein, sowohl in der Länge als auch in der Breite." (Nöstlinger: *TV-Karl*, 1998: 49.)

Neben den Konstruktionen ‚Stück-im-Buch' (vgl. Cross: *The Dark Behind the Curtain*), ‚Lied-im-Buch' (vgl. Foster: *Bannsänger*) und ‚Film-im-Buch' (vgl. Nöstlinger: *Der TV-Karl*) gibt es auch die Möglichkeit, die binnenfiktionale Darstellung der Hypodiegese als

[364] Vgl. Hölter (2008). – Vgl. auch Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.

‚Bild-im-Roman' zu gestalten.[365] Während als bewegt geschilderte Bilder zwar den Konventionen der Malerei widersprechen, muss für die Metalepse auch ein Ebenenwechsel vollzogen sein. Das bedeutet, jemand oder etwas muss in ein Bild hineinsteigen oder daraus hervorkommen.

Diesen Unterschied zwischen bewegtem Bild und Metalepse kann man sehr anschaulich anhand von Ray Bradburys Geschichtensammlung *The Illustrated Man* (1952) demonstrieren. Hierin geht es um einen am ganzen Körper tätowierten Mann. Die Bilder auf seiner Haut beginnen sich zu bewegen und dem Betrachter Geschichten darzustellen. Hierbei handelt es sich zunächst noch nicht um Metalepsen. Dann jedoch zeigt ein zunächst undeutliches Bild immer klarer eine Szene, in der der Betrachter und Ich-Erzähler schließlich seinen eigenen Tod erkennt: „The picture on his back showed the Illustrated Man himself, with his fingers about my neck, choking me to death. I didn't wait for it to become clear [...]. I ran down the road in the moonlight." (Ebd.: 192.)[366]

Die Bewegung der Tätowierungen allein macht noch keine Metalepse aus. Erst durch den magischen Zusammenhang von Betrachter und Dargestelltem vermischt diese phantastische Geschichte auf paradoxe Art die Ebene der Darstellung mit der Ebene des Dargestellten.

Als klassische Form der Metalepse zwischen einem Bild und der es umgebenden Außenwelt bezeichnet Genette (ebd.: 88) das „motif du personnage sortant d'un tableau". Er stellt fest, dass es „assez répandu, au moins dans la littérature fantastique" sei. Als Beispiel nennt er Théophile Gautiers Novelle *Omphale* (1834). Dieser Text ist jedoch nicht das früheste Beispiel für eine aufsteigende Metalepse zwischen ‚Welt' und ‚Bild'. Sie begegnet bereits in der ersten so genannten „gothic novel", *The Castle of Otranto* (1764) von Horace Walpole (und vielleicht sogar schon in noch früheren Texten). Darin steigt ein Mann aus einem Portrait der Ahnengalerie heraus. Spätestens seit E.T.A. Hoffmanns Erzählungen ist es auch im deutschsprachigen Raum ein etabliertes Inhaltselement der phantastischen Literatur, dass graphisch dargestellte Figuren lebendig werden und aus ihren Bildern heraussteigen. Dabei überwindet eine Figur die Grenze zwischen zwei ineinandergeschachtelten Darstellungsebenen, einer in der ‚narration' beschriebenen Hypodiegese und der erzählten Intradiegese, in die die Bildbeschreibung eingebettet ist.

---

365 Der Begriff „Diegese" wird hier im weiteren Sinne als erzählte Welt verstanden. Während er auf die Malerei als solche nur vorsichtig übertragen werden kann (vgl. Exkurs iii. „Den-Rahmen-Sprengen": Parallelphänomene zur narrativen Metalepse in Malerei und Bildender Kunst), wird er hier für die sprachliche Beschreibung einer Bild-Welt verwendet, die einen Teil des narrativen Texts ausmacht.

366 Zitiert aus der Ausgabe: Ray Bradbury: The Illustrated Man [1952]. London ^{4}1977. – Ulrike Landfester spricht in diesem Zusammenhang von Bild-Schrift-Metalepsen (vgl. ihren Vortrag bei der Tagung „Das erzählende und das erzählte Bild" vom 7.-9. Juni 2007 in Basel. Die Publikation als Aufsatz steht noch aus.)

In Hoffmanns *Der Artushof*[367] entpuppt sich, was zunächst wie eine Metalepse erschien, als Täuschung und somit nicht als eine Vermischung von Darstellungsebenen, sondern als ein bewusst inszeniertes Spiel: Der junge und verträumte Kaufmann Traugott betrachtet im Danziger „Artushof", der als Börsenplatz genutzt wird, zwei gemalte Figuren auf dem Wandfries, als diese plötzlich lebendig vor ihm zu stehen scheinen (vgl. ebd.: 176f.). Der Kampf zwischen Normsystem R und dem davon abweichenden wunderbaren System W schwankt lange Zeit hin und her. Die wunderbare Belebung von gemalten Figuren und ihr Heraussteigen (eine ‚litterale' Metalepse der Kategorie 2b) aus einem Wandgemälde (der Hypodiegese) in Traugotts Realität (der Intradiegese) scheinen zunächst auch von einem Repräsentanten des R-Systems anerkannt zu werden (vgl. ebd.: 187). Außerdem hat der extradiegetische Erzähler dem impliziten Leser bereits in der Einleitung der Geschichte suggeriert, ihm (dem Leser) seien ähnliche Vorkommnisse ja schon selbst begegnet.[368] Am Schluss der Geschichte erfährt der Leser jedoch, dass die vermeintlich aus dem Bild gestiegenen Figuren in Wirklichkeit nur ein verrückter alter Maler und seine verkleideten Tochter waren.[369] Die Erzählung ist somit nach dem System Uwe Dursts als R = R + W + R zu beschreiben und gehört somit zum Phantastisch-Unheimlichen („le fantastique-étrange" nach Todorov 1970: 49). Die vermeintliche Metalepse der Kategorie 2b hat nicht stattgefunden, sie existiert lediglich in der Vorstellung einzelner Figuren der Intradiegese.

Hoffmann verwendet jedoch dasselbe Motiv in seinem Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) auch einmal als wunderbares Inhaltselement, ohne den magischen Vorfall hinterher zu relativieren (W = R + W). Hier besuchen die Studenten Fabian und Balthasar den als Zauberer verschrienen Doktor Prosper Alpanus, um von ihm zu erfahren, wie sie dem Hochstapler Zinnober das Handwerk legen können. Der Doktor führt den jungen Männern zwei seiner Zauberbücher vor, in denen alle Arten von Wurzelmännern und Erdgeistern abgebildet sind. Um festzustellen, ob der Feind einem dieser Wesen entspricht, lässt Prosper die Abbildungen aus den Büchern hervorkommen, was einer Metalepse der Kategorie 2b entspricht: „[S]owie Prosper eins dieser Männlein auf dem Blatt berührte, wurd' es lebendig,

---

367 Hier zitiert nach der Ausgabe: E.T.A. Hoffmann: Der Artushof. In: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, hrsg. v. dems. Teil I. Hrsg. v. Hans-Joachim Kruse, Rudolf Mingau. Berlin, Weimar ^{2}1985. S. 175-205.

368 Vgl. ebd.: 175f.: „[D]ann besuchst du, günstiger Leser, der du in Danzig warst, den Artushof […]. Nun schlich sich ein magisches Helldunkel durch die trüben Fenster, all das seltsame Bild- und Schnitzwerk, womit die Wände überreich verziert, wurde rege und lebendig. […] daß du bald die lustige Soldatenmusik vernimmst und glaubst, sie werden nun gleich alle zu jenem großen Fenster dort hinaus auf den Langen Markt ziehen." – Hier ist die wunderbare Erscheinung, dass gemalte Figuren sich beleben, aber durch den Einfall des „magische[n]" Lichts begründet. Die Metalepse, dass Figuren ihr Bild verlassen könnten, wird nicht als Faktum erzählt, sondern als Phantasie (ebd.: 176: „du […] *glaubst*"; Hervorhebung von S. K.).

369 Vgl. ebd.: 203: „[…] und Sie hätten […] die Mamsell Felizitas in wunderlichen altdeutschen Weiberkleidern, wie auf jenen Bildern dort, herumwandeln sehn können […]."

sprang heraus und gaukelte und hüpfte […], bis es Prosper bei dem Kopfe ergriff und wieder ins Buch legte, wo es sich alsbald ausglättete und ausplättete zum bunten Bilde.“[370] Hierbei handelt es sich nicht um die Original-Fabelwesen, die vorher ins Buch hineingebannt wurden (wie z.B. im Kinderbuch *Elfenzauber in Gefahr*), sondern lediglich um deren Abbilder, die nur für kurze Zeit zum Leben erweckt werden können.

Während Hoffmann das Motiv der aufsteigenden Metalepse (2b) zwischen einer (erzählten) Bild- und einer Außenwelt in *Der Artushof* am Ende der Geschichte als Irrtum entlarvt und in *Klein Zaches genannt Zinnober* als wunderbares Inhaltselement bestätigt, wird der Realitätsgehalt des gleichen Motivs in der von Genette behandelten Novelle *Omphale* (1834)[371] von Theophile Gautier letztendlich in der Schwebe gehalten. Da hier der extradiegetisch-homodiegetische Erzähler der inzwischen gealterte Protagonist des intradiegetischen Geschehens ist, bleibt die Erzählung über weite Strecken auf die Perspektive des jungen Helden beschränkt.

Die erste Metalepse der aus ihrem Wandteppich heraussteigenden Dame wird wie ein Traum beschrieben: „Je m’éveillai; du moins dans mon rêve il me sembla que je m’éveillais“ (ebd.). Erst als der Onkel des Protagonisten ebenfalls wahrnimmt, dass etwas mit dem Wandteppich – oder zumindest mit dem darunter schlafenden Gast – nicht stimmt, scheint der Text definitiv ins Wunderbare umzuschlagen (vgl. ebd.: 220).

Allerdings wird auch diese Reaktion des Onkels durch die Fokalisierung auf den jugendlichen Helden, der des Onkels Reaktion wahrnimmt und im Alter wiedergibt, relativiert. Zu einer letztendlichen Überprüfung der erinnerten metaleptischen Liebesbegegnungen durch den gealterten homodiegetischen Ich-Erzähler kommt es nicht mehr, da der nach Jahren endlich wiedergefundene Wandteppich im letzten Moment der abschließenden Untersuchung entzogen wird.

Für diesen Text kann übernommen werden, was Durst (2001: 298) in Bezug auf Tiecks Kunstmärchen *Der blonde Eckbert* festgestellt hat: „Durch seine Fokussierung ist der Rahmenerzähler nicht in der Lage, die geschilderten Ereignisse zu garantieren. Sein Diskurs bleibt ambivalent.“ Zwar hat sich der Ich-Erzähler in Gautiers Text darauf festlegt, an die

---

370 E.T.A. Hoffmann: Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen. Nachwort v. Gerhard R. Kaiser. Stuttgart 2004. S. 61. – Im Gegensatz zu den lustigen Wurzelmännern lassen sich die Erdgeist-Abbilder nicht so gerne beherrschen. Vgl. ebd.: 62: „Und wie sie Prosper Alpanus berührte, erhoben sie weinerlich quäkende Klagen, und krochen endlich schwerfällig heraus und wälzten sich knurrend und ächzend auf dem Marmortische herum, bis der Doktor sie wieder hineindrückte ins Buch.“

371 Zuerst publiziert in: Le journal des gens du monde. 7.2.1834. S. 107ff. Hier zitiert nach der Ausgabe: Théophile Gautier: Omphale. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. IV: Nouvelles; Romans et Contes; Spirite, Nouvelle fantastique. Réimpression de l’édition Charpentier 1882-1891. Genf 1978. S. 211-221.

Wunderbarkeit der Welt, in der er lebt, zu glauben. Dennoch lässt seine eingeschränkte Perspektive dem Leser Raum für Zweifel. Der Text steht somit an der Grenze der phantastisch-wunderbaren zur rein-phantastischen Literatur, die Verbindlichkeit der aufsteigenden Metalepse einer graphisch dargestellten Frau aus dem Wandteppich heraus bleibt zweifelhaft.

Anders steht es um die aufsteigende Metalepse (2b) in Edgar Allan Poes Gruselgeschichte *Metzengerstein* (1836).[372] Hier wird die zunächst als R dargestellte Welt durch die Metalepse tatsächlich als W enttarnt. Für die Szene, in der sich die Metalepse des Pferdes aus einem Wandteppich (Hypodiegese) heraus in die intradiegetische Welt vollzieht, fokalisiert die Erzählinstanz auf den Baron Metzengerstein (vgl. ebd.: 189), welcher rückwirkend als unzuverlässig angezweifelt wird – dies jedoch wiederum nur durch die Meinung anderer intradiegetischer Figuren (vgl. ebd.: 193f.). Eine klare Festlegung durch den extradiegetischen Erzähler in Form einer auktorialen Aussage fehlt zunächst.
Die Szene des metaleptischen Geschehens selbst wird eingeleitet durch eine Bildbetrachtung: Der Baron schaut sich seinen alten Wandteppich an, während draußen das Feuer im Stall seines Erbfeindes Berlifitzing tobt. In Metzengersteins Betrachtung des Bildes mischen sich bereits Elemente des Wunderbaren: Das Bild beginnt sich in der Wahrnehmung des Barons, auf die die Erzählung fokalisiert ist, zu bewegen: „[T]he head of the gigantic steed had, in the meantime, altered its position [and the eyes] now wore an energetic and human expression“ (ebd.: 189). Dann erblickt Metzengerstein ein wildes Pferd in seinem Burghof. Wieder referiert die Erzählinstanz nur seine Gedanken, ohne selbst Stellung zu beziehen: „[He] became instantly aware that the mysterious steed in the tapestried chamber was the very counterpart of he furious animal before his eyes“ (ebd.).
Der dann folgende Bericht eines entsetzten Kammerherrn über ein seltsames Loch im Wandteppich (vgl. ebd.: 191) ist wiederum nur Figurenrede, keine von der Erzählinstanz verbürgte Realität. Das Wunderbare wird suggeriert, aber dennoch bis zum letzten Satz in der Schwebe gehalten. Erst dort gibt der extradiegetische Erzähler zum ersten Mal die Existenz des Übernatürlichen ohne Vermittlung durch seine Figuren wieder und verbürgt somit das Wunderbare: Als das wilde Pferd mit seinem Reiter, dem Baron, in den Flammen des nun brennenden Schloss Metzengerstein verschwunden ist, umgibt eine weiße Flamme das Schloss: „[It] shot forth a plare of preternatural light [and] a cloud of smoke [rose] heavily

[372] Edgar Allan Poe: Metzengerstein. In: ders.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. Bd. II. New York 1965. S. 185-196.

over the battlements in the distinct colossal figure of – *a horse*“ (ebd.: 196).[373] Das Lebendigwerden eines Pferdes aus einem Wandteppich ist somit (trotz der Vermittlung durch die Fokalisierung auf den unzuverlässigen Protagonisten) endgültig bestätigt. Der Text, der zunächst phantastisch (im Sinne des „fantastique pur“) erscheint, endet wunderbar und gehört somit in Todorovs (1970: 49) Kategorie des „fantastique-merveilleux“, in dem unzweifelhaft eine ‚litterale’ Metalepse der Kategorie 2b zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ stattfindet (W = N + W).

Solche aufsteigenden Metalepsen in der anspruchsvollen Erzählphantastik des 19. Jahrhunderts mögen als Vorlagen für die Metalepsen in der heutigen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur gedient haben. Viele weitere mögliche Prätexte ließen sich an dieser Stelle aufzählen. Es ist jedoch nicht die Absicht der hier vorliegenden Studie, eine Motivgeschichte der Narrativen Metalepse zu liefern.
Vielmehr soll abschließend kurz aufgezeigt werden, mit welchen Besonderheiten und Modifikationen in Form und Funktion das Motiv der ‚litteralen’, aufsteigenden Metalepse auf der Ebene der ‚histoire’ zwischen Bild und Welt in der Kinder- und Jugend-Phantastik der jüngsten Zeit präsent ist.
Charles Lewinskys illustriertes Kinderbuch *Einmal Erde und zurück. Der Besuch des alten Kindes* (2007) ist hierfür ein typisches Beispiel.[374] In diesem Buch hat der Schweizer Autor, der 2006 durch seine Familiensaga *Melnitz* bekannt wurde, frühere Radio-Hörspiele über die Figur eines 499-jährigen Kindes als fortlaufende Geschichte bearbeitet.
Das „alte Kind“ stammt von einem fernen Planeten und trägt jeden Tag ein anderes, magisches T-Shirt, dessen Motive sich bewegen und mit der Außenwelt interagieren. Rennt das Kind einmal zu schnell los, so muss sich der Eskimo auf seinem T-Shirt festhalten, um nicht herunterzufallen (vgl. ebd.: 84). Als der Erzähler das Kind ein anderes Mal bestrafen will, wird er von der Maus auf dem T-Shirt gebissen und von der Katze darauf gekratzt (vgl. ebd.: 110). – Hierbei handelt es sich zunächst nur um die altbekannte Form von Metalepsen der Kategorie 2b.[375]
Zuletzt verfüttert das alte Kind die T-Shirt-Maus jedoch an eine reale Schlange und erklärt dem verdutzten Erzähler-Ich: „Das ist sowieso viel besser, weil es keine richtige Maus ist. Da stört es sie sehr viel weniger, wenn sie gefressen wird“ (ebd.: 115).

---

373 Hervorhebung im Original.
374 Charles Lewinsky: Einmal Erde und zurück. Der Besuch des alten Kindes. Mit Illustrationen v. Chrigel Farner. Zürich 2007.
375 Dabei wird die Hypodiegese jedoch im Erzähltext durch Worte konstituiert. Es handelt sich zwar um einen bebilderten Erzähltext. Die Illustrationen sind aber nicht in die Metalepsen miteinbezogen.

In Szenen wie dieser wird deutlich, dass das „alte Kind“ auf der Ebene der Intradiegese ein ambivalentes Fiktionsbewusstsein besitzt: Einerseits weiß es, dass seine T-Shirt-Freunde „keine richtigen“ Lebewesen sind, sondern nur Darstellungen von Figuren auf einer tieferen diegetischen Ebene. Andererseits interagiert es mit ihnen (indem es sie z.B. an eine echte Schlange verfüttert), als seien sie auf seiner eigenen Ebene real.
Das Kind ist sich der eigenen Fiktivität bewusst, ohne die Fiktion deshalb weniger ernst zu nehmen. So erklärt es etwa der Figur des Erzählers seine eigene galaktische Herkunft: „Und sagt jetzt bitte nicht, dass so etwas nur in Büchern vorkommt. Das hier ist schließlich ein Buch. Oder etwa nicht?“ (Ebd.: 15.)
Dieser punktuelle Illusionsbruch, oder vielmehr: diese Fiktionsmarkierung, stört im weiteren Verlauf des Buches die kohärent erzählte, phantastische Geschichte nicht im Mindesten. Fiktionalität ist eine Grundbedingung des Textes, die nicht verschleiert werden soll. Nachdem das Wunderbare einmal als Teil der eigenen, fiktiven Welt akzeptiert ist, kann es neue, spannende Geschichten hervorbringen.
Aufsteigende Metalepsen von gemalten Figuren sollen, so zeigt dieses Beispiel, in der phantastischen KJL der Gegenwart nicht zum Nachdenken über das Realitätssystem des Textes anregen, wie etwa in der „fantastique pur“ bei Gautier oder Poe. Sie sind einfach Teil einer wunderbaren, aber dennoch spannenden und kohärent erzählten Geschichte. Insofern bilden sie ein typisches Inhaltselement der zeitgenössischen Literatur der „Wiederkehr des Erzählens“ (vgl. Förster 1999).

Solche ‚litteralen’ Metalepsen der Kategorie 1b zwischen einer Rahmenwelt und einer darin enthaltenen Bild-Welt finden sich außer in Kinderbüchern auch in der zeitgenössischen Fantasy-Literatur, z.B. in Mark Anthonys *Beyond the Pale* (1998),[376] dem ersten Teil des inzwischen 12-bändigen Zyklus’ *The Last Rune.*
Für „Sword-and-Sorcery“-Fantasy ist die Stabilität der erzeugten ästhetischen Illusion von entscheidender Bedeutung. Im Idealfall soll der Leser für die Dauer der Lektüre vergessen, „daß er sich in einer imaginären Welt befindet, auch wenn in ihr andere Gesetzmäßigkeiten als in der Primärwelt“, d.h. der textexternen Wirklichkeit vorherrschen (vgl. Meißner 1993: 123).
Dazu wird zunächst eine von R bestimmte Welt erzählt, in der der empirische Leser die Gesetze seiner eigenen Welt wiedererkennt. In *Beyond the Pale* ist dies die Welt der beiden Helden Travis und Grace, in der sich ab einem bestimmten Zeitpunkt Dinge ereignen, die den

[376] Mark Anthony: Beyond the Pale. Book one of ‘The Last Rune’ [1998]. London 1999.

beiden Hauptfiguren befremdlich vorkommen: Das Abweichungssystem W ist aus einer wunderbaren Parallelwelt in ihre Normrealität R eingedrungen.

Einer der Berührungspunkte zwischen diesen beiden Welten befindet sich in einem Werbeplakat. Bei einer aussichtslosen Flucht bemerkt Travis, wie die dort abgebildete Landschaft sich zu beleben beginnt (vgl. ebd.: 62). In seiner gefährdeten Lage akzeptiert er die bisher geleugnete Existenz des Wunderbaren und springt gegen die Plakatwand, um seinen Verfolgern zu entgehen: „He hesitated only a heartbeat, then he threw himself foreward … and fell into the billboard" (ebd.: 63). Im nächsten Moment findet er sich in der verschneiten Winterlandschaft der magischen Parallelwelt wieder, genau an der Stelle des Waldes, die auf dem Werbeplakat zu sehen war. Als er sich umdreht, ist dort aber keine Plakatwand und kein Fenster mehr zu sehen: Von der Anderswelt kann man nicht in die Realität hineinschauen.

So wird die „passage" von einer Welt zur anderen wenigstens ein Mal im ganzen Fantasy-Zyklus als Metalepse, durch einen „Sprung" des Helden in die Hypodiegese eines Werbeplakats, gestaltet. Das Wunderbare wird nicht einfach proklamiert, sondern durch den metaleptischen Wechsel in eine Anderswelt motiviert. Deshalb gehört *The Last Rune* zweifellos zu denjenigen Fantasy-Texten, deren erzählte Welt der empirische Leser „als real, als stimmig in ihrer inneren Logik akzeptieren" kann (vgl. Meißner 1993: 123). Die ‚litterale' Metalepse ist dabei nur *ein* narratives Inhaltselement unter vielen, das diese Illusion stabilisiert.

Zwischenbilanz:

Das Motiv des ‚Buches-im-Buch' (bzw. generell des Darstellungsmediums in der Diegese eines Erzähltextes) und die zahlreichen Möglichkeiten, die sich für ‚litterale' Metalepsen auf der ‚histoire'-Ebene zwischen den einzelnen diegetischen Ebenen bieten, wird in der zeitgenössischen phantastischen Kinder- und Jugendliteratur ausgiebig genutzt. Damit überhaupt eine aufsteigende Metalepse vorliegen kann, muss die Binnenerzählung (bzw. Binnen-Darstellung von Welt) jedoch fiktional sein. Wird dagegen faktual über etwas berichtet, so ist die Erzählgrenze nicht „heilig", Überschreitungen sind insofern nicht paradox, sondern lassen sich z.B. durch zeitliche Zusammenhänge erklären (vgl. Arnims *Isabella von Ägypten*, wo der Bärenhäuter zufällig in dem Moment den Raum betritt, in dem man von ihm spricht).

Narrative Metalepsen stehen der Logik der ineinandergeschachtelten, einander

hervorbringenden und insofern strikt getrennten Ebenen der Darstellung und des Dargestellten paradox entgegen.

Als Motiv der ‚Zaubermacht des Wortes' wurden aufsteigende Metalepsen auch schon vor der so genannten „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999) in kohärente wunderbare Geschichten für junge Leser integriert (vgl. *De zevensprong*; 1966). In den Texten des „Genres" Phantastik (vgl. Todorov 1970) wird das scheinbar metaleptische Geschehen hinterher oft als Täuschung enttarnt (vgl. *The Fall of the House of Usher*; 1839) oder es bleiben Zweifel, ob die Metalepse für die erzählte Welt tatsächlich verbürgt ist (vgl. *Omphale*; 1834).

In der zeitgenössischen Fantasy und KJL werden die aufsteigenden Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' dagegen meist unzweifelhaft als Teil der erzählten Welt dargestellt. Besonders das Motiv der literarischen Figuren, die aus Büchern herauskommen, wird oft benutzt, um Geschichten auszufabulieren, die durch ihre offenkundige Wunderbarkeit einen literarischen Realismus ablehnen (z.B. in *Sofies Welt* oder *Tintenherz*). Verfahren der Metafiktion (wie ‚mise en abyme' und ‚Chinese Box') werden nicht nur illusionsstörend auf der ‚discours'-, sondern auch als Teil der phantastischen Handlung auf der ‚histoire'-Ebene verwendet (vgl. *Das Kartengeheimnis*). Dabei begegnet immer wieder das Motiv des Zweifels einer Figur, ob sie echt oder vielleicht doch nur fiktiv sei. Durch diese Elemente weisen die Kinder- und Jugendbücher zwar ihre Fiktionalität offen aus, dies jedoch ohne die z.T. kunstvoll ausgedachten phantastischen Geschichten zu zerstören. Genau dies ist laut Förster ein Hauptmerkmal der postmodernen „Wiederkehr des Erzählens". In der phantastischen KJL ist diese „Wiederkehr" der „Lust des Fabulierens" (Förster 1999: 2) – so legt das gehäufte Vorkommen von Narrativen Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' in dieser Textgattung nahe – auf Grund der Adressierung an junge, an Spannung interessierte Leser offenbar besonders stark ausgeprägt.

3.4. Komplexe Metalepsen in der phantastischen Literatur

Auf einen – im dem Realismus verpflichteten Literaturverständnis völlig unlogischen – Sonderfall der Metalepse wurde die Forschung durch McHales Arbeit aufmerksam. Gemeint ist die nach Ricardous Terminologie benannte „Möbiusband-Erzählung", in der sich die Intradiegese als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese entpuppt und umgekehrt. Da hierdurch die hierarchische Anordnung der unterschiedlichen diegetischen Ebenen – anders als bei auf- und absteigenden Metalepsen (Kategorie 1 und 2) – völlig durcheinander gebracht wird, musste das Schema der einfachen Metalepsen um eine Kategorie 3 (Komplexitätsformen der Metalepse) erweitert werden.[377] Es wurde weiterhin angenommen, dass Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a), bei denen einfache Metalepsen der Kategorie 1 und 2 miteinander rekurrent gesetzt werden (vgl. Wolf 1993: 368), eine quasi-logische Zirkel-Hierarchie der aufeinander aufbauenden Erzählebenen etablieren. Völlig zerstört und ad absurdum geführt wird die Hierarchie aber erst von der komplexesten Form der Metalepse, bei der Darstellung und Dargestelltes auf derselben diegetischen Ebene liegen. Solche Phänomene sind als Kategorie 3b mit dem von Hofstadter übernommenen Terminus „Unlogische Heterarchien" im Schema der Metalepsen vertreten.[378]

Der Eindruck des Widersprüchlichen, den solche Komplexitätsformen der Metalepse hervorrufen, ist dafür verantwortlich, dass sie sich (fast) nie in Erzähltexten finden lassen, die einem wie auch immer gearteten Realismus-Konzept verpflichtet sind. Möbiusband-Erzählungen (3a) begegnen dem Leser eher in modernen bzw. postmodernen Texten (z.B. der ‚Metafiction' oder des ‚nouveau roman') als in den Texten der so genannten „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999). Dort wiederum kommen häufig „Unlogische Heterarchien" (3b) vor, die es in früheren Texten nicht gegeben zu haben scheint.

3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a)

Das erste Beispiel einer Möbiusband-Erzählung, das literaturwissenschaftlich unter diesem Begriff analysiert wurde, findet sich im Roman *La bataille de Pharsale* (1969) von Claude Simon. Jean Ricardou nannte diesen Text in seiner Untersuchung „Pour une théorie du nouveau roman" das Paradebeispiel der Inversionsfigur „anneau de Moebius". Der Roman nimmt mit seinem letzten Satz die Eröffnungsphrase wieder auf und enttarnt somit die

377 Vgl. Kap. 2.3.3. Komplexitätsformen der Metalepse.

378 Zur Erinnerung: Das komplette Schema aller möglichen Formen von Metalepsen findet sich im Kap. 2.3.4. (Logikwidrige Sprünge und Brüche zwischen der Ebene der Darstellung und der Ebene des Dargestellten – Abschließende Explikation des Begriffs) und als herausnehmbare Folie im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

Intradiegese als Extradiegese ihrer selbst (vgl. Ricardou 1971: 153f.). Simons Text folgt jedoch der Ästhetik des Illusionsbruchs durch Verstoß gegen realistische Erzählkonventionen, die den ‚nouveau roman' generell auszeichnet (vgl. ebd.). Der Roman zerstört die Illusion einer erzählten Welt durch die darin verarbeitete Literatur- und Linguistiktheorie. Er suggeriert keine nach wunderbaren Konventionen gestaltete, in sich logische Welt, wie das in der phantastisch-wunderbaren Literatur der Gegenwart der Fall ist.
Auch der von McHale (1987: 120f.) als paradigmatische Möbiusband-Erzählung behandelte Roman *Thru* (1975) von Christine Brooke-Rose, in dem sich Figuren derselben diegetischen Ebene gegenseitig erfinden, ist einer Tradition der amerikanischen „Metafiction" verpflichtet, der es mehr um die Offenlegung fiktionaler Verfahren und die Zerstörung ästhetischer Illusion als um die Beschreibung einer phantastisch-wunderbaren Anderswelt geht.

Doch nicht alle Fälle der Möbiusband-Erzählung wirken illusionsstörend. Klassisch geworden ist inzwischen jene Variante, in der ein intradiegetischer Protagonist am Ende des empirischen Romans beginnt, eben diesen Roman, dessen ‚histoire' er soeben durchlebt hat, niederzuschreiben, und zwar wortwörtlich wie der empirische Roman. Merkwürdig, aber nicht prinzipiell logikwidrig, ist hierbei die Tatsache, dass die literarische Figur noch einmal exakt dieselben Wörter wählt, um ihre Geschichte zu erzählen, wie es der extradiegetische Autor bereits getan hat. Vom Wortlaut des ‚discours', der ihr Leben konstituiert, kann die diegetische Figur eigentlich nichts wissen. Diese Übereinstimmung von extradiegetischer ‚narration' und intradiegetischer Binnenerzählung ist ein merkwürdiger Zufall, der jedoch prinzipiell möglich ist.
Auch heute noch wird diese Idee gerne kopiert, etwa in Wortbergs und Theisens Jugendbuch *Der Geist der Bücher* (2007).[379] Da der ganze Roman bis zur Möbiusband-Schlusswendung streng intern auf den intradiegetischen Jungen Ben fokalisiert ist, erscheint es nicht unmöglich, wenn Ben am Ende des Romans seine Erlebnisse in den PC eintippt.[380]

In Georg Kreislers Roman *Der Schattenspringer* (1996)[381] begegnet einem diese Grundform der Möbiusband-Erzählung dagegen in ihrer logikwidrigen Variante. Am Ende beginnt auch hier ein Protagonist (John Greenway, von Beruf Schriftsteller), seine eigene Geschichte aufzuschreiben. Die Intradiegese (Greenways Welt) wird zur Extradiegese der ursprünglichen

379 Christoph Wortberg, Manfred Theisen: Der Geist der Bücher. Berlin ^{2}2007.
380 Vgl. ebd.: 5; 299. Der Wiederanfang des Geschehens ist am Schluss des Romans kursiv gesetzt, um zu markieren, dass hier die intradiegetische Erzählung beginnt.
381 Hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe, München 1998.

Extradiegese (die ja jetzt in seinen hypodiegetischen Text hineinverlegt ist). Genau hier liegt jedoch im vorliegenden Fall das Problem: Greenway *kann* den ganzen Text, der – anders als in *Der Geist der Bücher* – nicht auf ihn fokalisiert war, gar nicht schreiben, da er von einigen Ereignissen der Erzählung als darin vorkommende Figur mit begrenztem Blickwinkel nichts wissen kann. Der ursprüngliche extradiegetische Erzähler (der des empirisch gedruckten Romans) ist allwissend. So erzählt er z.B., wie ein Mord geschieht (vgl. ebd.: 52-55). Über dieses Wissen kann jedoch nur die Mörderin Mona Baker verfügen, nicht jedoch eine bei der Tat nicht anwesende Figur wie Greenway. Insofern stört der Möbiusband-Schluss rückwirkend die Kohärenz der erzählten Geschichte. Die Metalepse wirkt zunächst nicht störend, entpuppt sich aber bei genauerem Hinsehen als durchaus illusionsbrechend.

In der Erzählung *Theobald und Theodor* (1986)[382] von Jostein Gaarder bleibt es dagegen fraglich, ob eine Möbiusband-Form überhaupt vorliegt oder nicht. Hier wird die stabile ästhetische Illusion einer Welt erzeugt, über deren Regelsystem keine sichere Erkenntnis erlangt werden kann (N = R + N). In dieser Erzählung behauptet die zuerst als intradiegetisch eingeführte Autorfigur Theodor, sie lebe nur noch in einem Roman, den die von ihr erfundene (hypodiegetische) Romanfigur Theobald schreibe.

Die ‚narration' ist über weite Strecken des gedruckt vorliegenden Textes auf die Perspektive des Schriftstellers Theodor fokalisiert. Diese Perspektive lässt keinen objektiven Blick auf die erzählte Welt zu, denn Theodor ist als Erzähler in höchstem Grade unzuverlässig.[383] Erst im letzten Kapitel (vgl. ebd.: 112f.) ergreift der extradiegetische Erzähler in der Ich-Form selbst das Wort. Doch er stellt sich als Bewohner derselben Welt vor, von der seine Erzählung (die Intradiegese) handelt. Vom Fall des wahnsinnig gewordenen Schriftstellers Theodor wisse er durch dessen nachgelassene Werke.[384] Somit liegt der Fall ähnlich wie in Gautiers Novelle *Omphale*: der extradiegetische Erzähler ist selbst ein Teil der intradiegetischen Welt und kann sie insofern nicht auktorial erklären, sondern lediglich Vermutungen darüber anstellen. Er kann nur das Ende des fraglichen Romans, den Theodor über seinen rebellischen (zunächst hypodiegetischen) Helden Theobald verfasst hat, zitieren. Ob der Rollentausch zwischen

---

382 Aus sprachpraktischen Gründen hier zitiert nach der deutschsprachigen Taschenbuchausgabe: Jostein Gaarder: Theobald und Theodor. In: ders.: Der seltene Vogel. Erzählungen. Deutsch von Gabriele Haefs [1997]. München [5]1998. S. 105-113.

383 Er landet in einer Klinik für geistig Kranke (vgl. ebd.: 110).

384 Vgl. ebd.: 112: „Durch eine Kette von Zufällen gelangte dieses außerordentliche Manuskript in meinen Besitz."

Autor und Figur[385] tatsächlich stattgefunden hat und die Intradiegese nun zur Hypodiegese geworden ist und die ursprüngliche Hypodiegese nun der Ort ist, an dem die Darstellung der anfänglichen Intradiegese stattfindet, bleibt ungeklärt. Durch diese Unentscheidbarkeit wird auch die Möbiusband-Form in Frage gestellt.

Auffällig an dieser kurzen Erzählung ist die thematische Nähe zu Gaarders späteren Romanen *Sofies Welt* und *Das Kartengeheimnis*. Diese beiden Romane sind aus der Perspektive der sich aus der Abhängigkeit von ihrem Autor befreienden literarischen Figuren geschrieben. Der hypodiegetische ‚Roman-im-Buch' in Gaarders früher Erzählung *Theobald und Theodor* ist dagegen auf die entmachtete Autorfigur fokalisiert. Dadurch entsteht ein „düsterer Ausblick […], was einen scharfen Kontrast zu den optimistischen und lebensbejahenden Romanen" *Sofies Welt* und *Das Kartengeheimnis* bildet.[386] Durch die Fokalisierung auf das verunsicherte Subjekt entfaltet die Figur der Möbiusband-Erzählung in *Theobald und Theodor* das ihr inhärente unheimliche Potential: Ihre Verbindlichkeit für die erzählte Welt bleibt zweifelhaft.

Einen Vorläufer findet das Motiv der ihren Schöpfer beherrschenden fiktiven Gestalten in Hofstadters fiktionalem Dialog *Ricercar zu sechs Stimmen* am Ende seines Buches *Escher, Gödel, Bach*. Hier schreibt ein Mensch namens Babbage ein Computerprogramm, das „ein menschliches Wesen simulieren" soll, welches laut seiner Programmierung dann Selbstbewusstsein zu entwickeln habe (vgl. Hofstadter 1989: 782). Babbage nennt das vom Programm gebildete Wesen „Turing".[387] Turing wiederum erscheint auf dem Bildschirm des betreffenden Computers, auf dem das Programm läuft, und erklärt seinen Schöpfer Babbage zu *seinem* Werk, das *er* (Turing) nur mit Hilfe eines Computerprogramms erschaffen habe (vgl. ebd.: 783).[388] Um die eigene ‚Echtheit' zu beweisen, lassen sich beide Figuren (der echte Babbage und der simulierte Turing) auf einen Test ein, in dessen Verlauf sie ohne ihr eigenes Wissen die Rollen tauschen: „Durch die Tür auf dem Schirm kommt Babbage. Gleichzeitig

---

385 Vgl. Gaarder, *Theobald* 1998: 112: Am Ende von Theodors Manuskript spricht Theobald: „Jetzt, lieber Autor, ist die Stunde der Wahrheit gekommen. Wir tauschen die Rollen! […] Von jetzt an lebst du in meinem Geist."

386 Vgl. Cerstin Urban: Erläuterungen zu Jostein Gaarder – Sofies Welt. Hollfeld 1999 (= Königs Erläuterungen und Materialien 395). Hier vgl. S. 17.

387 Vgl. Hofstadter (1989: 596-623), Kapitel XVII: Church, Turing, Tarski und andere. – Hofstadter gibt dieser Figur in seinem Dialog den Namen des durch das Knacken des Enigma-Codes im Zweiten Weltkrieg berühmt gewordenen Mathematikers Alan Turing. Er ist der Erfinder der so genannten „Turing-Maschine", ein Gerät, mit dem Turing die formalen Sätze Gödels ersetzt und so seinen Beweis vereinfacht. Ab 1939 steht auch Turing in engem Kontakt zu Wittgenstein, mit dem er darüber diskutiert, ob die Mathematik, da sie – nach Turings eigenem Beweis – nun einmal keine vollständigen Beweise liefern könne, überhaupt eine wahrheitsfähige Sprache sei. – Vgl. Kap. 5.1.5. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).

388 Vgl. Kap. 5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs auf das Jetzt in der klassischen Moderne.

kommt durch die wirkliche Tür Turing in Lebensgröße herein“ (ebd.: 786). Es lässt sich somit nicht mehr sagen, wer wen geschaffen hat. Die Möbius-Schleife (d.h. die Metalepse der Kat. 3a) wird hier, innerhalb eines literarischen Textes, motivisch durch ein rekursives Computerprogramm gestaltet.

Neben der klassischen Form der Möbiusband-Erzählung, bei der die Intradiegese sich als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese und umgekehrt entpuppt, kommen in der phantastisch-wunderbaren Literatur auch viele Sonderfälle vor. Zunächst ist das Motiv des intradiegetischen Buches zu nennen, welches in der Intradiegese die Repräsentation der Hypodiegese beinhaltet und dann, durch einen metaleptischen Ebenenwechsel, in der Hypodiegese selbst auftaucht. Oft trägt dabei das empirische Buch denselben Titel wie das diegetische:

Schon der Held in Selma Lagerlöfs (1859-1940) für den schwedischen Leseunterricht verfasstem Kinderbuch *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (2 Bände, 1906/1907; Deutsch: *Wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen*, 1907/08) begegnet auf seiner Reise einem Buch mit gleichem Titel.

Italo Calvino lässt seinen Roman *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979; Deutsch 1983: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*)[389] mit einer Ansprache des extradiegetischen Erzählers an den intradiegetischen Leser[390] beginnen: „Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo ‘Se una notte d’inverno un viaggiatore’ di Italo Calvino” (Calvino, *viaggiatore* 2000: 3).[391]

Michael Endes im selben Jahr erschienener Abenteuerroman für junge Leser *Die unendliche Geschichte* (1979) beginnt damit, dass Bastian Balthasar Bux ein Buch mit dem Titel „Die unendliche Geschichte“ findet.

In Jonathan Carrolls Roman *The Land of Laughs* (1980) schreibt ein junger Mann die Biographie des Autors eines fiktiven Kinderbuches mit dem Titel „The Land of Laughs“.

Auch das Buch, aus dem Meggies Vater im Roman *Tintenherz* (2003) die Ganoven hervorliest, heißt wiederum selbst „Tintenherz“.

Und schließlich wird in Dagny Larsens Roman *Rettet Markitta* (2005) aus einem intradiegetischen Buch mit ebendiesem Titel vorgelesen.

---

389 Italo Calvino: Se una notte d’inverno un viaggiatore. Mailand ^{9}2000.

390 Dies ist bewusst so formuliert, dass sich zunächst der empirische Leser angesprochen fühlt. Später wird jedoch deutlich, dass hier eine intradiegetische Figur gemeint ist. Vgl. dazu Martinez / Scheffel 2003: 88f.

391 „Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen.“ (ders.: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Deutsch v. Burkhart Kroeber. München ^{12}2000. Hier S. 7. Hervorhebung im Original.)

In einigen dieser Texte besteht keine weitere Ähnlichkeit zwischen dem empirischen und dem intradiegetischen Buch (vgl. *Tintenherz, The Land of Laughs)*. In diesen Fällen ist die Spiegelung des empirischen Buchtitels auf die Intradiegese keine Metalepse. – Bei anderen sind die intradiegetisch auftauchenden Bücher mit den gleichnamigen empirischen Büchern streckenweise inhaltsgleich, so dass es zu einer Möbiusband-Figur (3a) kommt. Zu Möbiusband-Erzählungen werden sie in dem Moment, in dem die ‚narration' der ‚histoire' auf der ‚histoire'-Ebene selbst wieder von vorne beginnt, z.B. weil eine intradiegetische Figur anfängt, das Buch zu lesen, das die Repräsentation ihrer eigenen Welt enthält.[392]

Dabei kommt es oft vor, dass Figuren sich selbst in literarisierter Form begegnen. Dieses Motiv kommt aber auch außerhalb von Möbiusband-Erzählungen vor. Damit überhaupt eine Form der Metalepse vorliegt, muss jene „heilige Grenze" (Genette 1972: 245) zwischen Ebene der Darstellung und Ebene des Dargestellten auf logikwidrige Weise verletzt werden.

Das Bild für diese Form der „unendlichen Geschichte", die sich – wohlgemerkt bei jedem neuen Durchlauf auf einer tieferen Ebene – immer wieder selbst erzählt, ist sowohl in Michael Endes gleichnamigen Jugendbuch als auch in Jostein Gaarders *Das Kartengeheimnis* eine eingerollte Schlange, „die sich in den eigenen Schwanz beißt und so in sich selbst zurückdreht (wie in der Geometrie das berühmte ‚Möbius-Band')" (Fricke 2000: 106). Das Tier ist in der griechischen, altägyptischen, westafrikanischen und germanischen Mythologie sowie in der Bildsprache der Freimaurer und Theosophen bekannt.[393] Die „Uroboros" oder „‚Ouroboros' (griech. oura = Schweif, boros = verschlingend)" (ebd.) genannte Schlange kann dabei sowohl ein Symbol für die Ewigkeit als auch für den infiniten Regress sein. Fricke (2000: 106) deckt die Analogie zwischen dieser mythischen Figur, der Möbiusband-Erzählung (nach der hier entwickelten Terminologie eine Metalepse der Kat. 3a) und diversen anderen Form-Typen in den Wissenschaften auf: „Von *ipsoreflexiven* Strukturen spricht in solchen Fällen die Logik, von rekursiven die Mathematik; in den jüngeren Kulturwissenschaften haben sich Termini wie *Selbstreferenz*, *Rückbezüglichkeit*, *Metafiktion* oder *Autoreferentialität* etabliert."[394]

---

[392] Vgl. z.B. Gaarder, *Sofies Welt* 1997: 558. Der Roman endet nur deshalb nicht in einer endlosen Wiederholung seiner selbst, weil Sofies Mutter vor Verwunderung schnell wieder aufhört, in dem Ordner mit der Aufschrift „Sofies Welt" über sich selbst zu lesen. – Bei Romanen wie *La bataille de Pharsale* von Simon bricht der Text auf der ‚discours'-Ebene irgendwann willkürlich ab, deutet also nur an, dass er sich auf der ‚histoire'-Ebene wie ein Möbiusband nun unendlich wiederholen muss.

[393] Vgl. Wörterbuch der Symbolik. Hrsg. v. Manfred Lurker. Stuttgart [3]1985. Hier vgl. S. 723f.

[394] Hervorhebungen im Original. – Die Bedeutung der Uroboros-Schlange im literarischen Zusammenhang mit Kosmologie und der Frage nach der Begründbarkeit von menschlichem Wissen harrt noch einer genaueren Untersuchung. Innerhalb des metaleptischen Abenteuerromans *Die unendliche Geschichte* von Michael Ende wird die Schlange zu Bastians Glücksbringer im Reich seiner Phantasie. Außerdem ist sie vom (empirischen) Autor explizit als Einband-Emblem für alle gebundenen Auflagen des Werks bestimmt worden. – In der indischen Kosmologie steht die Schildkröte, die auf ihrem Rücken die vier Elefanten trägt, welche wiederum die Welthalbkugel tragen, auf ebenjener Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt (vgl. das Titelbild von: Erkenntnistheorie. Positionen zwischen Tradition und Gegenwart. Hrsg. v. Thomas

Man muss dabei jeweils die paradoxe Form der Endlosschleife, bei der ein Text (oder analog ein anderes Zeichen) auf einer höheren Ebene sich selbst enthält und somit die typentheoretische Grenze überschreitet, von nicht-paradoxen Formen der „Selbstrückläufigkeit“ oder „Selbstreferenz“ unterscheiden, bei der eine Wiederholungsstruktur auftritt, ohne die typentheoretische Ordnung der Ebenen zu tangieren.[395] Selbstrückläufigkeit ist nicht gleichbedeutend mit der quasi-logischen Zirkel-Hierarchie der Möbiusband- / Uroboros-Figur, aber sie ist die Grundbedingung dafür. So wie nicht alle Selbstanwendungen Paradoxien erzeugen,[396] so ist doch die Selbstanwendung die Voraussetzung für die Russell’sche Antinomie.[397] Möbiusband-Metalepsen teilen mit der Russell’schen Antinomie die Grundstruktur der paradoxen Vermischung hierarchisch voneinander getrennter Ebenen.

Wenn literarische Figuren sich selbst in einem Buch begegnen (wie Sofies Mutter, als sie das Buch mit dem Titel „Sofies Welt“ liest, oder Lisa, als Herr Birnbichler ihr das Manuskript von „Lisas Buch“ reicht), so liegt oft eine solche paradoxe Ebenenvermischung in Form einer Metalepse der Kategorie 3a vor.

Manchmal ist die Spiegelung der Figur im Medium der Kunst jedoch auch logisch durchaus möglich. Ein sehr frühes Beispiel hierfür findet sich im achten Gesang von Homers Epos *Odyssee* (ca. 8. Jahrhundert v. Chr.). Der Held Odysseus hört am Phäaken-Hof die Gesänge des „quasi-homerischen Rhapsoden“ Demodochos, in denen er selbst bereits als sagenhafte Figur besungen wird.[398] Diese Begegnung des Helden mit sich selbst als literarischer Figur ist logisch in der ‚histoire’ begründet.

Paradox und metaleptisch ist eine solche Begegnung dagegen z.B. im Fragment gebliebenen

---

Grundmann. Paderborn ^{2}2003). Diese Darstellung gibt es wiederum in zwei Varianten. Moses Mendelssohn zitiert in seinen *Schriften zum Judentum II* (bearbeitet v. Alexander Altmann. In: Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 8. Stuttgart – Bad Cannstatt 1983. S. 180) eine ähnliche Darstellung der „indianischen Weltweisen“. In unseren Tagen schließlich lässt Terry Pratchett, der zeitgenössische Autor parodistischer Fantasy, seine fiktive Scheibenwelt ebenfalls auf vier Elefanten ruhen, welche wiederum von einer Schildkröte durchs All getragen werden. Hier kommt keine Uroboros-Schlange vor, doch wenn jemand fragt, worauf wiederum diese Schildkröte stehe, so bekommt er zur Antwort: „Forget it, just another elephant.“ (Vgl.: Terry Pratchett: Moving Pictures [1990]. Paperback Edition. New York 2002. Vgl. S. 340.) Damit setzt der Erzähler den infiniten Regress ins Unendliche fort, was strukturell wiederum der sich selbst in den Schwanz beißenden Uroboros-Schlange gleicht, die in der indischen Mythologie an Stelle der endlosen Reihe von Elefanten die unterste Ebene besetzt.

395 Eine eindeutig nicht-paradoxe Endlosschleife ist z.B. Elvis Presleys Lied *In The Ghetto* (1969). Hier wird zunächst die Geschichte eines Straßenjungen und seiner Mutter erzählt, die sich dann in der nächsten Generation wiederholt. Dies wird wiederum mit den gleichen Worten wie zu Anfang des Lieds besungen.

396 Der Satz „Dieser Satz ist kurz.“ bezieht sich zwar auf sich selbst, macht jedoch eine wahre Aussage über sich selbst.

397 Z.B.: „Dieser Satz ist falsch.“ – Vgl. Kap. 5.2.3.1. Russell und die Strategien zur Vermeidung des Paradoxons der Selbstanwendung.

398 Dieses Beispiel wird von Scheffel (1997: 83) und Fricke (2003: 146) angeführt.

Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis.[399] In der Höhle eines Einsiedlers findet der junge Held ein altes, in provenzalischer Sprache verfasstes Buch, in dessen Illustrierung er „seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren" entdeckt (vgl. ebd.: 264). Das Buch handelt offenbar von seinem bisherigen, gegenwärtigen,[400] aber auch von seinem zukünftigen Leben.[401] Diese paradoxe Metalepse gehört zur Wunderbarkeit der im Roman *Heinrich von Ofterdingen* beschriebenen Welt. Die Möbiusband-Form (Metalepse der Kategorie 3a) taucht hier als *ein* wunderbares Inhaltselement unter vielen auf, ohne die Illusion der kohärenten Welt, in der andere Gesetze als in der text-externen Wirklichkeit gelten, zu zerstören.[402]

Ebenso paradox wie in Heinrich von Ofterdingen ist die Metalepse der Kategorie 3a auch in H. G. Wells phantastischer Erzählung *The Door in the Wall* (1906).[403] Allerdings bleibt hier der Status des Wunderbaren und somit der Metalepse in der Schwebe. Obwohl der extradiegetische Autor im Moment des Zuhörens die Geschichte vom wunderbaren Garten hinnimmt (W = R + W), die ihm sein Freund Wallace erzählt, kann er sich doch im Nachhinein nicht entscheiden, ob er an die Existenz dieses Zauberreichs glauben soll (N = R + W + N).[404] Somit bleibt auch die Existenz des Buches auf der Hypodiegese (in dem verwunschenen Garten, von dem Wallace dem homodiegetischen Autor auf der Intradiegese erzählt) zweifelhaft.[405] Dieses Buch wird dem kleinen Wallace von einer rätselhaften Frau gezeigt. Darin findet er sein eigenes tristes Leben in der anderen Welt erzählt.[406]

Schließlich kommt der Junge beim Blättern zu der Seite, auf der eine Abbildung von ihm selbst ist, wie er vor der grünen Tür zu ebenjenem magischen Garten steht, in dem ihm das Buch gegeben wurde (vgl. ebd.: 582). In diesem Moment müsste die in der Hypodiegese eingeschachtelte ‚narration' sich eigentlich dem gegenwärtigen Punkt der ‚histoire' nähern, an

---

399 Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Erster Theil. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Ausgabe in 4 Bänden. 3., nach den Handschriften ergänzte Auflage mit einem Begleitband. Hrsg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel u.a. Bd. I: Das dichterische Werk. Stuttgart 1977. S. 195-315.

400 Vgl. ebd.: 264: „Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte."

401 Vgl. ebd.: 265: „Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich […]; der Schluß des Buches schien zu fehlen."

402 Zu den Metalepsen in diesem Roman vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

403 Herbert George Wells: The Door in the Wall. In: ders.: The Works of H. G. Wells. Atlantic Edition. Vol. X. London 1925. S. 571-597. Für den Hinweis auf diesen Text vgl. Durst (2001: 45).

404 Vgl. ebd.: 596: „There are times when I believe that Wallace was no more than the victim of the coincidence between a rare but not unprecedented type of hallucination and a careless trap, but that indeed is not my profoundest belief." Auch Wallace kann nicht dafür bürgen, dass dieses Zauberreich existiert (vgl. ebd.: 583: „If it was a dream, I am sure it was a day-time and altogether extraordinary dream…"), aber er ist im Gegensatz zu seinem Freund völlig davon überzeugt.

405 Vgl. ebd.: 574: „That much the reader must judge for himself."

406 Vgl. ebd.: „The pages fell open. She pointed, and I looked, marvelling, for in the living pages of that book I saw myself; it was a story about myself, and in it were all the things that had happened to me since ever I was born…"

dem sich der Betrachter befindet. Doch diese Form der Endlosschleife wird abgewendet: „But the [next] page did not show the enchanted garden […]. It showed a long grey street in West Kensington […]; and I was there […]. I was there. This was not a page in a book, but harsh reality […]“ (ebd.: 582).
Wells Text lässt sich, wie es der extradiegetische Autor bereits reflektiert, sowohl als Geschichte eines Menschen mit wunderbaren geistigen Fähigkeiten lesen, als auch als Bericht über einen Geisteskranken (vgl. ebd.: 596). Die entscheidende Frage, die der Erzähler an den Leser weiterreicht, ist Folgende: „Was there, after all, ever any green door in the wall at all?“ (ebd.). Von der Antwort auf diese Frage hängt auch ab, ob es ein Buch, das das bisherige Leben des Knaben in seinem eigenen Leben repräsentierte, gab oder nicht. Verneint der Leser die Frage, so kommt der Existenz der Metalepse im R-System des Textes der Status einer Täuschung zu. Bejaht der Leser die Frage jedoch, so kann die Metalepse der Kategorie 3a als wunderbares Motiv in die wunderbare Handlung integriert werden. Wie schon bei Novalis wirkt sie in dem Fall nicht illusionsgefährdend.

Möbiusband-Erzählungen kommen offenbar sowohl in avantgardistisch-metafiktionalen als auch in bewusst traditions-erneuernden, kohärent erzählenden Texten vor. Dabei lassen phantastische Texte manchmal offen, ob die Möbiusband-Struktur in der Diegese wirklich real ist oder nicht (vgl. *Theobald und Theodor* oder *The Door in The Wall*). Beispiele für eindeutige Möbiusband-Erzählungen haben sich in den Texten der so genannten *„Wiederkehr des Erzählens“* (vgl. Förster 1999) bislang nicht finden lassen. Es steht zu vermuten, dass diese Form der Metalepse (Kategorie 3a) eine illusionsbrechende Wirkung entfaltet, die dem Streben nach Kohärenz in der gegenwärtigen phantastischen Erzähllliteratur entgegensteht.
Häufig begegnet dem Leser dagegen nach wie vor jene Iterationsform, bei der ein ‚Buch-im-Buch’ auftaucht, das den Titel des empirischen Textes und dessen Handlung spiegelt. In dieser punktuellen Variante lässt sich die Metalepse der Kategorie 3a leichter mit einer phantastischen, kohärent erzählten Geschichte verbinden.

3.4.2. Unlogische Heterarchien (Kategorie 3b)

Die Form der Möbiusband-Erzählung (Kategorie 3a), in der das Darstellungsmedium in die Ebene des Dargestellten selbst hineinversetzt wird, ist inhaltlich oft verknüpft mit einer „Unlogischen Heterarchie“ (Kategorie 3b). Eine solche liegt z.B. vor, wenn eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene durch einen von ihr ausgeführten Darstellungs-Prozess

(z.B. durch das Schreiben eines Romans) eine Figur ihrer eigenen Ebene in eine höhere diegetische Ebene versetzt und so Macht über sie ausübt, wie sie gewöhnlich nur ein Schöpfer über sein Geschöpf hat. Dies kann prinzipiell in allen darstellenden Kunstarten vorkommen, deren Materialität (z.B. das Buch oder Bild) oder deren Prozess der Erzeugung (z.B. das Malen oder das Schreiben) im Medium selbst abbildbar ist.[407]

In der so genannten ‚Metafiction' oder ‚Postmodernist Fiction' lassen sich zwar viele Möbiusband-Metalepsen (Kat. 3a) nachweisen, Unologische Heterarchien als noch einmal verkomplizierte Metalepsen (Kat. 3b) scheinen dagegen erst in der zeitgenössischen Phantastik, in der Literatur der „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999), aufzutreten.
In Michael Endes Kinderbuch *Die unendliche Geschichte* kommt eine der vermutlich frühesten Unlogischen Heterarchien vor, die motivisch in die wunderbare ‚histoire' integriert ist. Hier begegnet die hypodiegetische Figur der Kindlichen Kaiserin dem „Alten vom wandernden Berge" (ebd.: 182), der gerade dabei ist, jene Geschichte aufzuschreiben, die die Kindliche Kaiserin in diesem Moment erlebt. Der Alte versteht sich als „Chronist" Phantásiens (vgl. ebd.), der alles, was geschieht, in einem großen Buch aufschreibt. Dieses ‚Buch-im-Buch-im-Buch' ähnelt stark dem ‚Buch-im-Buch', in dem Bastian auf der Intradiegese gerade die Geschichte der hypodiegetischen Prinzessin liest.[408] Als die Kindliche Kaiserin einen Blick in das Buch wirft, kreuzen sich das Dargestellte und der Darstellungsprozess: „Die Kindliche Kaiserin las, was da stand, und es war genau das, was in diesem Augenblick geschah, nämlich: ‚Die Kindliche Kaiserin las, was da stand…'" (ebd.: 184).[409]
Die hypodiegetische Figur der Kaiserin nutzt hier ihr Wissen von der wunderbaren Beschaffenheit ihrer Welt, um den intradiegetischen Leser ihres Buches zu sich in die

---

[407] Dies schließt beispielsweise die reine Instrumentalmusik aus (vgl. Exkurs: Die Grundstruktur der Metalepse in anderen Kunstformen). – In der Malerei wären Metalepsen der Kategorie 3b prinzipiell denkbar. – Im Film lassen sie sich leicht nachweisen: Ein frühes Beispiel für eine Unlogische Heterarchie im Medium des Films ist *Die Feuerzangenbowle* (D 1943) mit Heinz Rühmann. Am Ende des Films erfahren die Lehrer, dass sie und ihre soeben gezeigte Geschichte gar nicht ‚real' sind, sondern dass alles lediglich in einem Film vorkommt, den der als Schüler verkleidete Schriftsteller Hans Pfeiffer über sie gedreht hat. (Lehrer: „Wenn das *der* berühmte Schriftsteller ist, dann macht er aus uns am Ende gar noch einen Roman." Anderer Lehrer: „Oder einen ungezogenen Film." Pfeiffer: „Meine Herren, das ist bereits geschehen.").

[408] Bastian wundert sich: „Das war doch genau das Buch, in dem er gerade las! […] Aber wie konnte dieses Buch denn in sich selbst vorkommen?" Tatsächlich gibt es hierfür auf der ‚histoire'-Ebene keine logische Erklärung. Die Kindliche Kaiserin fragt den Alten: „‚Du und ich […] und ganz Phantásien – alles ist in diesem Buch verzeichnet?' Er schrieb und zugleich vernahm sie seine Antwort: ‚Nicht so. Dieses Buch *ist* ganz Phantásien und du und ich.' – ‚Und wo ist dieses Buch?' – ‚Im Buch', war die Antwort, die er schrieb" (vgl. Ende, *Geschichte* 1979: 182; Hervorhebung im Original).

[409] Hier handelt es sich um einen narrativen Kurzschluss. Die Selbstanwendung des ‚discours' löst eine unendliche Reihe von Wiederholungen des letzten Satzes aus. Der Text endet in einer Paradoxie (vgl. 5.2.3.1. Russell und die Strategien zur Vermeidung des Paradoxons der Selbstanwendung).

Hypodiegese zu holen. Sie erzwingt Bastians Ebenenwechsel, indem sie sich zum Alten vom Wandernden Berge begibt und so eine Möbius-Schleife auslöst, in die auch Bastians Intradiegese verwickelt wird: Nicht nur ihre Geschichte beginnt noch einmal von vorne, sondern der ‚discours' des ganzen empirischen Buches *Die unendliche Geschichte* (vgl. ebd.: 187). Folglich ist Bastians Welt von vornherein ein Teil der „Unendlichen Geschichte". Intra- und Hypodiegese werden hier auf der ‚histoire'-Ebene als *eine* zusammenhängende Geschichte enttarnt (was dem Leser von Endes gedruckt vorliegendem Roman in der Wirklichkeit natürlich schon seit Beginn seiner Lektüre klar war).
Nun erkennt auch Bastian, dass das, „was da erzählt wurde, […] ja seine eigene Geschichte [ist]!" (ebd.: 188). Erst als er dies einsieht, akzeptiert er auch das schon lange angedeutete wunderbare System (W), das von dem Buch ausgehend von seiner Norm-Realität (R) Besitz ergreift. Vorbereitet durch eine völlige Verwicklung der Erzählebenen-Hierarchie (Kat. 3b), kann Bastian seine Reise nach Phantásien antreten.

Auf ähnliche Weise verwickelt eine Metalepse die Hierarchie der Erzählebenen in Dagny Larsens Roman *Rettet Markitta* (2005). Hier nimmt die Protagonistin Trolla das Buch mit, als sie in die Geschichte ebendieses Buches hineinspringt. Damit befindet sich das Buch jetzt ‚in sich selbst', nicht metaphorisch, sondern ‚litteral'. Die merkwürdigen Konsequenzen aus dieser Vermischung der Realitätsebenen werden Trolla nach und nach erst bewusst: „Wenn *ich* jetzt in der Geschichte bin, müsste das eigentlich auch im Buch stehen", denkt sie sich (vgl. ebd.: 248)[410] und überprüft ihre Vermutung sogleich durch einen Blick ins Buch. Tatsächlich liest sie dort über sich selbst, was sie sehr verstört:

> *‚Zur gleichen Zeit sprang […] ein Mädchen vom Bett und schleuderte das Buch in die Ecke. Im Innersten wußte Trolla, sie mußte Markitta warnen. Doch das war das schwierigste Problem.'*
> Trolla sprang auf und schleuderte das Buch in die Ecke. Es landete neben der Tür. ‚Ich will nicht, daß du mit mir sprichst, Buch!' schrie sie erschrocken. ‚Ich lese dich, das ist alles! Du hast mir keine Befehle zu geben.' (Ebd.: 253.)[411]

Durch die Lektüre des Buches erfahren die Figuren auch, was gerade an einem anderen Ort geschieht. So haben sie ihren Gegnern gegenüber einen Wissensvorsprung, den sie zu ihren eigenen Gunsten einsetzen. Das Motiv des in sich selbst hineinversetzten Buches hat somit im Roman *Rettet Markitta* von Dagny Larsen handlungstragende Funktion.

Auch in Terry Pratchetts Fantasy-Roman *Mort. A Discworld Novel* (1987) befördert die

[410] Hervorhebung im Original.
[411] Hervorhebung von S. K., um den Text des Binnenromans von dem der Rahmenhandlung zu unterscheiden.

Metalepse der Kategorie 3b den Fortgang der Handlung. In seiner Bibliothek bewahrt Gevatter Tod die Lebensbücher aller Menschen auf. Diese Bücher schreiben sich selbst, während die Menschen leben.[412] Mort und seine Freundin suchen nach dem Lebensbuch eines ganz bestimmten Zauberers, um zu erfahren, wo er sich gerade aufhält. Dazu klettern die beiden auf einer Leiter zu den oberen Regalen hoch. Tatsächlich finden sie dort das gesuchte Buch: „[They] found the story of Albert's life, crawling across the page at surprising speed considering it was the middle of the night" (ebd.: 179). Als die Kinder die letzte, aktuelle Seite aus Alberts Lebensbuch lesen, kommt es zu einem Zusammenfallen von Geschehen und Geschriebenem (Dargestelltem und Darstellungsprozess). Dort wird soeben beschrieben, wie der Zauberer sich durch die Bibliothek der Lebensbücher tastet: „Albert crept silently to the foot of the ladder, spat on his hands, and got ready to push" (ebd.: 180). – Oben auf ihrer Leiter bemerken Mort und Ysabell in diesem Moment, dass der Zauberer tatsächlich gerade genau unter ihnen steht und sich daran macht, ihre Leiter umzustoßen.
Der Darstellungsprozess (hier: die Beschreibung) der intradiegetischen Lebensgeschichten findet auf der Intradiegese selbst statt. Diese Tatsache lässt sich von denjenigen Figuren, die darum wissen, nutzen. Da die Bücher sich selbst schreiben und quasi keinen Autor haben (vgl. ebd.: 179: die Schrift ‚krabbelt' über die leeren Seiten und füllt sie so), kann aber niemand mit ihrer Hilfe Macht über Figuren auf seiner eigenen Diegese ausüben.

Ebendieser Kampf um ebendiese Macht, die Figuren auf derselben diegetischen Ebene durch das Schreiben eines Buches übereinander erlangen, bildet das Hauptmotiv in Jonathan Carrolls wunderbar-phantastischem Roman *The Land of Laughs* (1980).[413] Darin ist die Verwicklung der Erzählebenen (die komplexe Metalepse der Kategorie 3b) allerdings um einen weiteren ‚strange loop' (vgl. McHale 1987: 213) potenziert.
Zunächst scheint die Anordnung der Erzählebenen klar hierarchisch zu sein: Es gibt den extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler Thomas Abbey, der eine „story" (Carroll, *Land* 2000: 143) aus seinem Leben mitteilt. Innerhalb der Intradiegese kommt das Buch „The Land of Laughs" des gefeierten Fantasy-Autors Marshall France[414] vor (vgl. ebd.: 4). Die Intradiegese – Thomas' bisheriges Leben – wird zunächst nach den Konventionen eines

412 Vgl. Pratchett, *Mort* 1993: 56: „They were writing themselves. People who had already died, obviously, filled their books from cover to cover, and those who hadn't been born yet had to put up with blank pages. […] some books were adding paragraphs at the rate of four or five every day." Das Besondere an diesen Lebensbüchern ist also ihre zeitliche Paradoxie: Das Leben wird nicht im Nachhinein aufgeschrieben, wie bei einer Chronik, sondern simultan zu seinem Fortgang. Die Bücher protokollieren sozusagen den Lebensverlauf jedes einzelnen Menschen.

413 Hier zitiert nach der Fantasy Masterworks Ausgabe: Jonathan Carroll: The Land of Laughs [1980]. London 2000.

414 France ist eine fiktive Autorfigur. Auch seine Werke sind fiktive Texte.

realistischen Romans beschrieben. Der Erzähler berichtet, wie er in Frances ehemaligen Wohnort Galen zieht, um dessen Biographie zu schreiben. Bald entdecken Thomas und seine Begleiterin Saxony, dass France durch die Bewohner von Galen zu den Figuren seiner Bücher inspiriert worden ist (vgl. ebd.: 98). Erst in der zweiten Hälfte nimmt der Roman wunderbare Züge an, als Thomas überrascht feststellen muss, dass sein Hund sprechen kann.[415] Damit muss Thomas die Wirksamkeit eines von seiner Erfahrung abweichenden Regelsystems W akzeptieren. Sodann wird ihm von Frances Tochter eröffnet, der inzwischen verstorbene Autor habe eines Tages seine Gabe bemerkt, dass das, was er über seine literarischen Figuren schreibe, den realen Vorbildern zustoße:

> 'He wrote that scene the day she died? Christ, that's a hell of a coincidence.' – 'No, Thomas. My father wrote her death […], and than an hour later Dorothy's cats came over to tell us, just as he had written.' […] Marshall France had discovered that when he wrote something, it happened: it was: it came into being. Just like that. (Ebd.: 172.)

Thomas erfährt weiter, dass France alle realen Menschen außer seiner Tochter aus Galen vergrault und den Ort stattdessen via „métalepse descendante" (2b) mit Figuren seiner eigenen Kreation bevölkert habe (vgl. ebd.: 183). Damit nach seinem Tod das ‚Leben' in Galen weitergehe, habe France die Geschichte jeder einzelnen Figur und ihrer Nachfahren in den Eckdaten bis ins Jahr 3014 fortgeschrieben (vgl. ebd.: 184). Nach einigen Jahren lässt jedoch die Kraft des inzwischen gestorbenen Autors nach und es geschehen Abweichungen vom Skript. Aber auch daran hat France gedacht. Seine Tochter erklärt Thomas:

> He was conceived that since he had been able to create the people in Galen, then if he died, someone somewhere would be able to recreate him […]. Yes, he believed that […] if his biographer was good enough, then he could bring Father back to life if he wrote the story of Father's life the right way. (Ebd.: 190.)

Es stellt sich heraus, dass Thomas und Saxony gemeinsam tatsächlich die Kraft haben, France in dem Moment wieder zum Leben zu erwecken, als sie seine Ankunft am Bahnhof von Galen (vgl. ebd.: 236f.) in der Biographie beschreiben.[416] Da somit die Aufgabe der Biographen erfüllt ist, verüben die lebendigen literarischen Figuren ein Attentat auf die beiden, dem Thomas nur durch einen Zufall entkommt. Umgehend flieht er aus dem Ort.

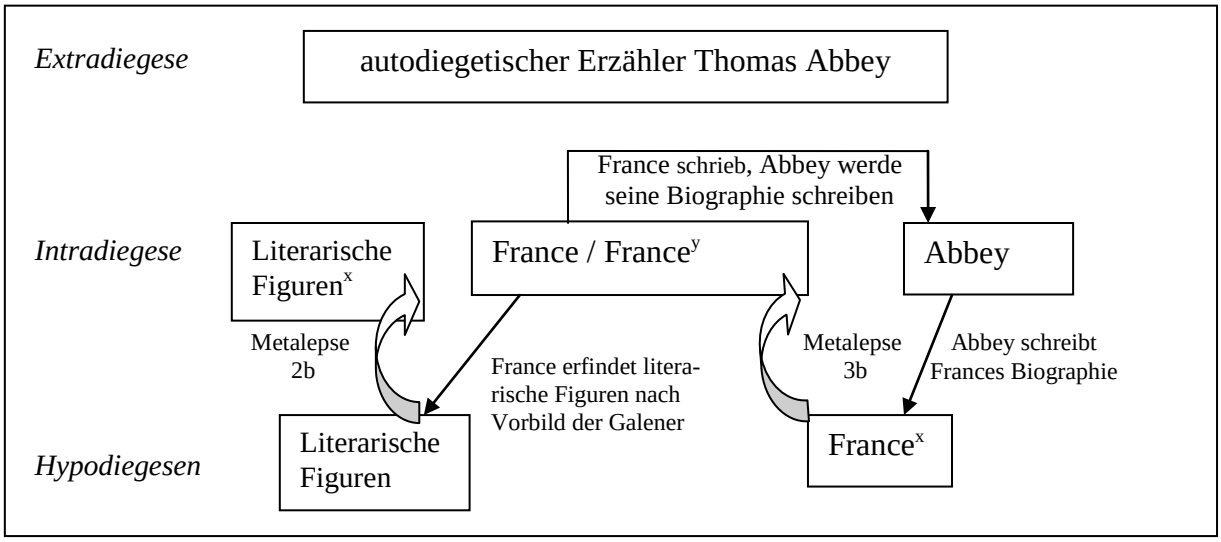
Zunächst scheint es sich bei der Wiederbelebung von Marshall France um eine unproblematische „métalepse descendante" zu handeln, nur mit dem Unterschied, dass es diesmal keine fiktive Gestalt ist, die die Erzählebenen wechselt, sondern der Protagonist einer

---

[415] Vgl. ebd.: 162: „I thought he was just having another Nails nightmare. Then he spoke. 'The fur. It is. Breathe through the fur.' A chill needle ran up my spine to my neck. The fucking dog talked."

[416] Damit fallen die ‚histoire' der höheren diegetischen Ebene der Biographie und die Handlung auf der Ebene, auf der die Biographie geschrieben wird, zusammen.

faktualen Biographie. France ist außerdem nicht einfach von einem anderen realen Menschen aus freiem Willen beschrieben worden, sondern er hat, solange er noch lebte, durch sein Journale-Schreiben ‚gemacht', dass jemand seine Biographie verfasse. Er hat als diegetische Person (France) geschrieben, dass die ebenfalls diegetische Person (Abbey) kommt und ihn nach seinem Ableben zu einer hypodiegetischen Figur (France^{x}) macht, von wo aus er wieder zur diegetischen Person (France^{y}) werden kann. Graphisch lässt sich diese unlogische Verwicklung der Erzählebenen-Hierarchie folgendermaßen darstellen:



Literarische Figuren^{x} = ehemals literarische Figuren, jetzt lebendig gewordene Einwohner von Galen

Einmal wird diese formale Verwicklung der Erzählebenen auch in der ‚histoire' selbst thematisiert. Die Co-Biographin Saxony malt ein Bild, das die Struktur ihrer eigenen Geschichte (der Intradiegese des empirischen Romans *The Land of Laughs*) wiedergibt:

> The Queen of Oil [eine literarische Figur, die nach dem Bild einer realen Person gestaltet ist] and I [Thomas] stood over the gravestone of Marshall France. Up above us, France looked down from a cloud and worked puppet strings that were attached to both of us everywhere. (Ebd.: 221.)

Damit wird der seit der Antike bekannte Topos vom Menschen als Marionette in göttlichen Händen zitiert.[417] Offenbar weiß der empirische Autor Jonathan Carroll, in welche Tradition er seinen Roman *The Land of Laughs* stellt.[418] Neben den einschlägigen literarischen Werken zur Metalepse bzw. zur ‚mise en abyme' zitiert der Roman auch den alten Topos vom Autor

[417] Zum Zusammenhang von narrativen Metalepsen in der zeitgenössischen Phantastik und diesem Topos vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

[418] Zwei Mal wird Edgar Allan Poes Erzählung *The Fall of the House of Usher* genannt (Carroll, *Land* 2000: 6; 12), die ja seit André Gide (1893) als literarischer Prototyp der ‚mise en abyme'-Struktur gilt. Ebenso tauchen eine ganze Reihe Klassiker der phantastisch-metaleptischen Kinderliteratur namentlich auf, unter anderem Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* (vgl. ebd.: 128).

als gottgleichem Schöpfer seiner Figuren[419] sowie den antiken Stoff des sich gegen die Götter auflehnenden Prometheus (vgl. ebd.: 236). Einmal fällt Thomas Abbey, als ihm Anna France eröffnet, ihr Vater habe durch sein Schreiben lebendige Menschen erschaffen, spontan Borges' Erzählung *Las ruinas circulares* ein.[420]
Jonathan Carroll stellt sein Werk durch die Einstreuung dieser intertextuellen Verweise in die Tradition einer Literatur, in der ‚litterale' Metalepsen und ‚mise en abymes' als typische Motive des Wunderbaren auftauchen, ohne die Kohärenz der erzählten Geschichte zu stören.

Auch in dem phantastischen Jugendroman *Lisas Buch* (2003)[421] von Wieland Freund scheint die hierarchische Struktur der Erzähl- bzw. erzählten Ebenen zunächst einfach und durchsichtig zu sein: Auf der ‚histoire'-Ebene gelangen einige nicht von Freund erfundene literarische Figuren (Tom Sawyer, Huckleberry Finn und Guy von Gisborne) in die reale Welt (die Intradiegese) und nehmen ein reales Mädchen namens Lisa auf demselben Weg wieder mit zurück in ihre Welt, das „Vereinigte Reich der Erfindung" (ebd.: 9).[422]
Auf den ersten Blick könnte man vermuten, dass es sich hierbei um auf- und absteigende Metalepsen der Kategorien 2b und 1b handelt. Doch dies scheint bei näherer Analyse ein Irrtum:
Der Übergang der oben genannten Figuren erfolgt nicht zwischen der intradiegetischen, als Realität bezeichneten Welt und einer darin eingeschachtelten Hypodiegese, sondern zwischen zwei hierarchisch gleich hohen Darstellungsebenen: Tom, Huck und Guy kommen nicht aus ihren jeweiligen Texten zu Lisa, sondern aus einer Parallelwelt, die bevölkert wird von „alle[n] Menschen, Tiere[n], Fabelwesen und so, über die je Geschichten geschrieben oder erzählt worden sind" (ebd.: 58).
Der Übertritt der drei literarischen Figuren ist demnach keine Metalepse, d.h. kein Wechsel von der Ebene der Darstellung in die Ebene des Dargestellten, sondern lediglich ein Übertritt von einer fiktiven Welt in eine andere.[423] Auf der ‚histoire'-Ebene ist er durch den Sturz in

---

419 Vgl. ebd.: 176: „[…] You're telling me that your father was *God*! Or Dr. Frankenstein!" (Hervorhebung im Original.)

420 Vgl. ebd.: 183: „'Anna, do you know the story by Borges, *The Circular Ruins*?' – 'No.' – 'A guy wants to create a man in his dreams, but not just a little dream man – a real flesh-and-blood man. The real thing.'"

421 Wieland Freund: Lisas Buch. Reinbek bei Hamburg ^{2}2003.

422 Im folgenden Schema sind alle Figuren, die via Metalepse die Ebene gewechselt haben, mit einem „x" gekennzeichnet.

423 Doch es kommen nicht nur Vermischungen heterogener Diegesen, sondern auch Spolien aus der außertextuellen Wirklichkeit vor: In der Phantasiewelt gibt es einen Mann namens Jorge, der blind ist (vgl. ebd.: 16; vgl. auch die Figur des blinden Sehers Jorge da Burgos in Umberto Ecos *Il nome della rosa; 1980*), früher in Buenos Aires gelebt hat (vgl. Freund, *Buch* 2003: 91) und offenbar zu Lebzeiten „zu oft im Reich der Erfindung zu Gast" gewesen ist (vgl. ebd.: 92), weshalb er nach seinem Tod endgültig als Direktor dorthin kam (vgl. ebd.: 13). Erst die Nachschrift (vgl. ebd.: 315) eröffnet dem jugendlichen Leser, dass es einen realen Schriftsteller namens Jorge Luis Borges gegeben hat. Bei Spolien wie dieser handelt es sich

ein Kaninchenloch gestaltet (vgl. Freund, *Buch* 2003: 69; 307) – eine intertextuelle Anleihe bei Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, wo die Titelheldin auf dem gleichen Weg in das Land der Phantasie gerät.

Obwohl die beiden parallelen Welten zunächst auf der gleichen diegetischen Ebene angesiedelt zu sein scheinen, steht das „Reich der Erfindung" in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zur Realität: Wenn ein Buch in der realen Welt vernichtet wird, kann kein Mensch mehr die darin erzählte Geschichte lesen, folglich gibt es die Figuren dieses Buches im Reich der Erfindung nicht mehr (vgl. Freund, *Buch* 2003: 59). Hört man in der wirklichen Welt auf, ihre Geschichten zu lesen, obwohl es die Bücher noch gibt, so verblassen die Figuren, bis sie ganz durchsichtig sind (vgl. ebd.: 95).

Am Schluss des Buches wird jedoch überraschend klar, dass die Erzählebenen-Konstruktion doch nicht aus zwei parallelen, einander hierarchisch gleichgestellten Welten besteht. Lisas abenteuerliche Jagd durch das „Vereinigte Reich der Erfindung" entpuppt sich als die Handlung eines Manuskripts des Bibliothekars Herrn Birnbichlers, das jener in derselben Nacht schreibt, die Lisa im Reich der Erfindung verbringt (vgl. ebd.: 310).

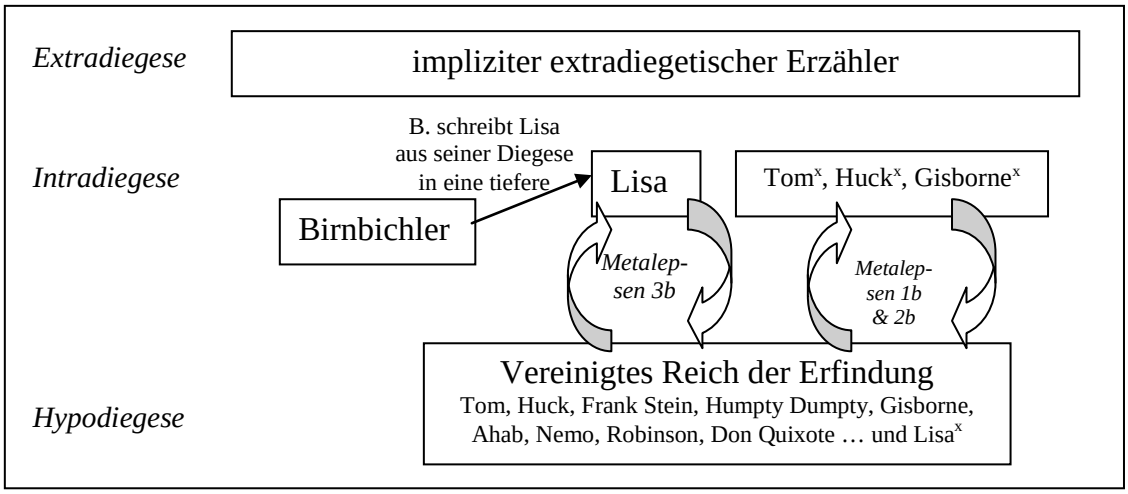
Offenbar enthält *Lisas Buch* eine ähnlich verwickelte Erzählebenenhierarchie wie Jonathan Carrolls *The Land of Laughs*, denn auch in diesem Jugendbuch übt ein intradiegetischer Autor (der Bibliothekar) durch sein Schreiben Macht über eine ebenfalls intradiegetische Figur (Lisa) aus.

Anders als bei Carroll wird hier die wunderbare Roman-Handlung jedoch nicht vom Autor niedergeschrieben und dann bis zu ihrem Eintreten viele Jahre später hinausgezögert. In Wieland Freunds Roman erlebt Lisa ihr hypodiegetisches Abenteuer simultan zum Verfassen des Buches, das von diesem Abenteuer erzählt, wohingegen Frances Text lange vor Thomas Abbeys Ankunft in Galen geschrieben wurde.

Will man die Erzählebenen und Metalepsen des Romans graphisch darstellen, so muss die besondere Position der Autorfigur Birnbichler außerhalb und gleichzeitig innerhalb der Intradiegese berücksichtigt werden:

---

jedoch nach der hier verwendeten Explikation nicht um eine Metalepse (vgl. 2.3.4. Sprünge und Brüche zwischen der Ebene der Darstellung und der Ebene des Dargestellten – Abschließende Explikation des Begriffs).



Wie *The Land of Laughs* ist auch *Lisas Buch* bewusst in eine Traditionslinie phantastischer Romane gestellt, in denen die Metalepse ein typisches Inhaltselement bildet. Mit den intertextuellen Anleihen bei Cervantes' *Don Quixote* (1606/1616), Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* und *Through the Looking-Glass* sowie Jorge Luis Borges' *El libro de los seres imaginarios* (1974)[424] zitiert Freund einige der Klassiker des phantastisch-metaleptischen Erzählens.

Am Schluss des Romans wird sogar noch die „Unendliche Iteration" in Form einer Endlosschleife angedeutet, als Lisa das Manuskript über ihre eigenen soeben bestandenen Abenteuer in den Händen hält und überlegt, ob die Geschichte nun wieder von vorne beginne, wenn sie darin zu lesen anfinge (vgl. ebd.: 276). Mit einem Kurzschluss von ‚histoire' und ‚discours' („[W]ahrscheinlich hatte Herr Birnbichler gar nicht weitergeschrieben als bis hier.") endet der gedruckt vorliegende Roman *Lisas Buch.*

Ähnlich komplex wie in Wieland Freunds Text ist die Narrative Metalepse im Jugendroman *Das Buch* von Wolfgang und Heike Hohlbein (2003) gestaltet.[425] Hier wird die paradoxe Vermischung von Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten – wie in Pratchetts *Mort. A Discworld Novel* – über das Motiv der ‚Lebensbücher' eingeführt.

Die 16-jährige Leonie erfährt, dass sie, wie ihre Großmutter, eine der auserwählten Hüterinnen des „Archivs" ist. Jenes ist ein geheimer Ort in einer Parallelwelt, wo eifrige Skriptoren über das Leben jedes einzelnen Menschen Buch führen.

---

424 Vgl. Freund, *Buch* 2003: 96: „Jorge nickte. ‚[…] Ich habe sogar ein Buch über diese Wesen geschrieben damals. Das phantastische Handbuch der Zoologie. Oder hieß es Handbuch der phantastischen Zoologie? Ich weiß nicht mehr…'."

425 Wolfgang u. Heike Hohlbein: Das Buch. Wien 2003.

Zunächst scheint die Protagonistin Leonie in einer ganz normalen Welt zu leben (Normrealität R). Als die alte Familienbuchhandlung und damit der Eingang zum geheimen Archiv jedoch in fremde Hände geraten, kommt diese Normalität ins Wanken: Jemand dringt in das Archiv ein, entwendet das Buch des Lebens von Leonies Großmutter und schreibt es um (vgl. ebd.: 263f.). In dem Maße, wie er es verändert, müssen sich auch alle anderen Lebensbücher verändern, um die Kohärenz der Welt zu erhalten. Damit schreibt eine intradiegetische Figur die Hypodiegese um, was wiederum auf seine eigene Erzählebene zurückstrahlt. Es handelt sich somit zunächst um eine typische Metalepse der Kategorie 3b (‚Unlogische Heterarchie'), wie schon in *The Land of Laughs* und in *Lisas Buch*.

Da die Geschichte mit interner Fokalisierung auf Leonie geschrieben ist, merkt der Leser erst nach und nach an den vielen Brüchen der erzählten Welt, dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht. Auch Leonie registriert die Veränderungen der Realität zunächst nur zögerlich: Mit jedem Eingriff in das Buch ihrer Großmutter ändert sich auch ihre eigene Vergangenheit und somit ihre Erinnerung und Identität.

So wird Leonie am Anfang als Gothic-Fan beschrieben,[426] kurz darauf zeigt ihr ein Blick in den Spiegel, dass sie aussieht „wie immer: glattes hellblondes Haar, […] weder Make-up noch Lippenstift oder Nagellack" (ebd.: 42). Die Widersprüche häufen sich, bis zu einer Szene, in der Leonie zuerst in eine moderne, „große, luxuriöse Limousine" mit Chauffeur einsteigt, die sich plötzlich in einen „uralten Bentley" verwandelt, der kurze Zeit später ein „schwerer Mercedes" ist und schließlich zur „Schrottmühle" von einem „heruntergekommenen schwarzen Ford" wird (vgl. ebd.: 297-301).

Leonie weiß zu dem Zeitpunkt noch nicht, dass sie in den unterschiedlichen Weltversionen lebt, die der Bücherdieb mit Hilfe des Lebensbuches ihrer Großmutter durchprobiert, doch spürt sie, dass ihre Welt plötzlich „falsch" ist (vgl. ebd.: 294). Am Schluss erlebt sie die Eingriffe in ihre Welt und Erinnerung bewusst mit: „Leonie hatte das Gefühl, ihre Persönlichkeit würde sich auflösen. […] Und das Allerschlimmste überhaupt war, dass sie selbst die Erinnerung an diesen Moment in wenigen Augenblicken verloren haben würde" (ebd.: 684).

Mit der Zeit ‚erschreibt' sich der Bücherdieb eine eigene Zunft von Dienern. Die Lebensbücher dieser frisch erfundenen Menschen sind daher leer, weil sie eben nichts erlebt

[426] Vgl. ebd.: 12: Sie hat „schwarz gefärbtes Haar, hautenge pechschwarze Klamotten, […] mit gepiercter Unterlippe, schwarz lackierten Fingernägeln."

haben bis zum Moment ihrer Erschaffung als Erwachsene (vgl. ebd.: 791).[427] Dennoch meint ein jeder von ihnen „die Erinnerung an ein ganzes Leben“ in sich zu tragen (vgl. ebd.: 775).
Als diesen Geschöpfen klar wird, dass sie keine lebenden Menschen, sondern nur erfundene Wesen sind,[428] lehnen sie sich gegen ihren Schöpfer auf.[429] Sie behindern ihren Erzeuger unter Einsatz ihres ‚Lebens', damit Leonie vor ihm fliehen kann.[430]
Am Ende gelingt es Leonie, das Buch über das Leben ihrer Großmutter in die Hände zu bekommen. Sie schreibt es ab der Stelle um, die den Anfang des empirischen Romans bildet. Somit kann sie die Geschichte von dem Punkt an modifizieren, an dem es in der ursprünglichen Version zum Diebstahl des Lebensbuches kommt.

Wie schon Carroll und Freund, so wissen auch Wolfgang und Heike Hohlbein, in welche literarische Tradition sie ihr Werk hineinstellen. Im empirischen Roman *Das Buch* gibt es eine Vielzahl von intertextuellen Verweisen auf Werke bzw. Autoren der metafiktionalen bzw. metaleptischen Erzähl-Phantastik:
Gleich zu Beginn hat Leonie einen Albtraum, in dem ihre Eltern und ihre Großmutter sich streiten: „[A]lle drei bewarfen sich ununterbrochen mit Büchern“ (ebd.: 34). Dies ist ein klarer Hinweis auf das Motiv der „Bücherschlacht“.[431]
Des Weiteren wird mehrfach auf Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass* (1872) angespielt, etwa wenn Leonie im selben Traum plötzlich schrumpft und die Maus ihr gegenüber viel größer ist (vgl. Hohlbein / Hohlbein, *Buch* 2003: 34), oder wenn ein Spiegel plötzlich kein Spiegel mehr ist, sondern der Eingang zu einer anderen Welt (vgl. ebd.: 67).[432]
Immer wieder wird zudem das Archiv als „Labyrinth“ von Schreibstuben und Magazinen bezeichnet (vgl. z.B. ebd.: 164). Dies erinnert an Borges' Erzählung *Die Bibliothek von Babel*.

---

427 Vgl. die motivische Verwandtschaft zu Flann O'Brien: *At Swim-Two-Birds* (vgl. Kap. 5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs auf das Jetzt in der klassischen Moderne; sowie Hölter 2008: 41f.)

428 Vgl. ebd.: 774: „‚[A]ber ich erinnere mich doch! […] Mein … mein ganzes Leben. Jeder einzelne Tag!' – ‚Das alles habe ich dir gegeben […]. Ich weiß, dass du dich erinnerst, denn ich habe diese Erinnerungen geschaffen.'“

429 Hier handelt es sich um eine Variante des im 20. Jahrhundert oft gestalteten Motivs von der Rebellion literarischer Geschöpfe gegen ihren Autor. (Vgl. Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.)

430 Vgl. ebd.: 815: „‚Aber sie sind Geschöpfe des Archivars!' murmelte Leonie verständnislos. ‚*Er* hat sie erschaffen! Wieso stellen sie sich jetzt gegen ihn?' – ‚Vielleicht weil es die einzige Möglichkeit für sie ist, ihrem Leben einen Sinn zu geben', antwortete Großmutter leise.“ (Hervorhebung im Original.)

431 Vgl. Achim Hölter: Die Bücherschlacht. Ein satirisches Konzept in der europäischen Literatur. Bielefeld 1995.

432 Zu diesen beiden Klassikern des metaleptischen Kinderbuches vgl.: Exkurs iv: Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt' und ‚Bild' im Bilderbuch.

Schließlich befindet sich Michael Endes *Die unendliche Geschichte* als Leseexemplar in der Internatsbibliothek (vgl. ebd.: 567). Kurz nach dieser Nennung führt der Kampf mit dem Bücherdieb vorübergehend zu einer Bedrohung des Archivs und somit der ganzen darin beschriebenen Realität: Der ‚Leim', „die Essenz des Archivs, der Stoff, aus dem unsere Erinnerungen gemacht sind" (ebd.: 613), wird zu einem großen „grünen Wasserfall" (ebd.: 610), der ins „Nichts" stürzt und sich darin verliert (vgl. ebd.: 611). „Das vollkommene Nichts, aus dem alles entstanden ist und in das eines Tages alles zurückkehren wird" (ebd.), ist offensichtlich ein Versatzstück aus Michael Endes Roman. Hier wie dort steht es für das Vergessen und den Untergang der phantasierten Welt.

Auch ironische Bemerkungen über die Ähnlichkeit des Erlebten mit gewissen Romangenres werden den Figuren von ihren empirischen Autoren Heike und Wolfgang Hohlbein in den Mund gelegt. So fragt Leonie, genervt über die ihr unerklärlichen Vorgänge: „Sind wir jetzt in der Abteilung Science-Fiction und Fantasy angekommen?" – Der Leser weiß natürlich, dass sie tatsächlich in einem Fantasy-Roman lebt.

Letztendlich wird auch der religiöse Aspekt des Topos vom ‚Buch des Lebens'[433] in diesem Text aufgenommen und bewusst säkularisiert. Der verkleidete Archivar warnt den Bücherdieb, der sich anmaßt, das Leben anderer Menschen umzuschreiben: „Es gibt nur einen, der die Macht haben sollte, über das Schicksal zu bestimmen" (ebd.: 282). Zunächst ist nicht klar, wen er damit meint, da er nicht an Gott glaubt.[434] Die Auflösung dieser zunächst rätselhaften Bemerkungen liefert die Schlusspointe des Romans:

Leonie schreibt das Lebensbuch ihrer Oma wieder so um, wie es vor der Manipulation war. Das letzte Kapitel des empirischen Romans (ebd.: 831-860) besteht nur noch aus diesem rückkorrigierten Text des Lebensbuches, allerdings mit (kursiv gedruckten) Einsprengseln dessen, was Leonie hört, während sie diese Korrekturen niederschreibt:

> *Komm zu mir,* befahl der Archivar. Er streckte die Hand aus, und Leonie konnte spüren, wie sein Wille wie eine unwiderstehliche Woge über ihrer Großmutter zusammenschlug und *kratz, kratz, kratz, das Geräusch einer altertümlichen Schreibfeder auf uraltem Pergament* ihren eigenen Willen einfach brach und *kratz, kratz, kratz. Der Archivar kommt näher.* (Ebd.: 842.)[435]

Als Leonie jedoch die entscheidende Stelle umgeschrieben hat, verschwindet die ehemalige Hypodiegese, die durch die manipulierte Buchfassung konstituiert wurde. Leonie schreibt nicht mehr das Lebensbuch ihrer Großmutter um, sondern erlebt einfach den Fortgang jener

---

433 Vgl. Kap. 5.1.1.2. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman; sowie Kap. 5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott.

434 Vgl. ebd.: 269: „‚Glaubst du, dass es so etwas wie eine … eine Macht gibt, die über unser Leben wacht?' – ‚Ich glaube, das nennt man auch Gott', sagte Leonie. – ‚Davon rede ich nicht.'"

435 Hervorhebungen im Original.

Geschichte über ihre Großmutter (und damit auch über ihr eigenes Leben), die sie soeben selbst noch zu schreiben begonnen hat. Damit verschmelzen Intra- und alte Hypodiegese zur neuen Hypodiegese.

Erst jetzt kommt es zur Auflösung der früheren Andeutungen: Leonie begegnet ihrem kleinen Bruder, von dem es eigentlich immer geheißen hatte, er sei im Kleinkind-Alter verstorben (vgl. ebd.: 10; 546). Leonie trifft auf ihn, als er gerade an einem Stehpult lehnt und in ein uraltes Buch hineinschreibt. So erfährt der Leser, dass der wirkliche Autor der in der Intradiegese aufgeschriebenen Geschichte von Leonie und ihrer Großmutter tatsächlich ihr jüngerer Bruder war. Er hat das komplette Abenteuer nur erfunden als „Versuch, mein Leben zu retten" (ebd.: 857). Denn in der ursprünglichen Realität (also in der Welt so wie sie war, bevor der Bücherdieb anfing sie umzuschreiben) ist der kleine Bruder gestorben. Durch den Kampf gegen den Bücherdieb kann er seine Schwester dazu bringen, die Realität und somit auch seinen Tod umzuschreiben.

Damit klärt sich auch die rätselhafte Andeutung von S. 282: „Es gibt nur einen, der die Macht haben sollte, über das Schicksal zu bestimmen." Nicht etwa Gott ist damit gemeint, sondern Leonies kleiner Bruder, der extradiegetisch-homodiegetische Erzähler und Autor.

Damit erreicht die Metalepse der Kat. 3b in Wolfgang und Heike Hohlbeins Roman *Das Buch* eine neue Komplexitätsstufe: Eine intradiegetisch gestorbene Figur (der Bruder) bringt durch einen Schreibprozess eine andere Figur ihrer eigenen narrativen Ebene (Leonie) dazu, wiederum durch einen Schreibprozess ihr Leben zu retten.

Die Auflösung auf den letzten Seiten, dass Maus eigentlich der Autor der ganzen Geschichte ist, zieht einen weiteren narrativen ‚Rahmen' um das ganze System erzählter Welten.

Wie Freund, so lassen auch die Hohlbeins ihren komplex-metaleptischen Roman mit einem Kurzschluss von ‚histoire' und ‚discours' enden. Bei Freund lautet der letzte Satz des empirischen Romans: „[W]ahrscheinlich hatte Herr Birnbichler gar nicht weitergeschrieben als bis hier" (vgl. ebd.: 276). Die Handlung der Intradiegese bricht an der Stelle ab, an der die intradiegetische Autorfigur zu schreiben aufgehört hat. Bei den Hohlbeins lautet die korrespondierende Schlusspassage:

> Und noch einmal, ein allerletztes Mal, glaubte Leonie ein sonderbar unwirkliches Geräusch zu hören. Aber diesmal war es nicht das Scharren einer Schreibfeder auf Papier, sondern etwas, das sich wie das Zuschlagen eines sehr großen […] Buches anhörte. (Ebd.: 860.)

Nach diesem letzten Satz kann auch der Leser *Das Buch* von Wolfgang und Heike Hohlbein „zuschlagen". ‚Discours' und ‚histoire' werden in einem letzten Spiel mit der Fiktionalität kurzgeschlossen.

Ebenso wie in Jonathan Carrolls *The Land of Laughs* und in *Lisas Buch* von Wieland Freund, wird auch in Wolfgang und Heike Hohlbeins Roman *Das Buch* die komplexe Metalepse der Kategorie 3b als phantastisches Motiv verwendet, um eine kohärente Geschichte zu erzählen, die bewusst über die Tradition metaleptischen Erzählens verfügt, sie auf der ‚histoire'-Ebene zitiert und als Struktur auf der ‚discours'-Ebene verwendet.

Nicht immer muss jedoch bei den Metalepsen der Kategorie 3b (Unlogische Heterarchie) das Medium, in dem eine Figur Macht über eine andere Figur ihrer eigenen diegetischen Ebene ausübt, ein Buch sein. Im Jugendroman *Albion's Dream* (1990) von Roger Norman[436] ist es ein selbstgemachtes Brett- und Kartenspiel, auf dem die jugendlichen Spieler nach und nach über ihr Schicksal im ‚richtigen' Leben und das ihrer Umwelt entscheiden.
Bereits als der Vater des Ich-Erzählers Edward Yeoman in seiner Kindheit „Albion's Dream" spielt, kommt es zu unerklärlichen „coincidences" (ebd.: 18): Die Karten des Spiels stellen Figuren dar. Als der Vater nun eines Tages den König an die „Death"-Karte verliert, stirbt tatsächlich gleich darauf sein eigener Vater in der Realität. Als er im Spiel gegen seinen Bruder diesem die Karte „Queen" abspielen kann, gewinnt er in der Realität nur wenig später die Freundin seines Bruders für sich (vgl. ebd.: 23).
Bereits aus dieser Zeit stammt das Gerücht, das Spiel könne die echte Welt beeinflussen. Edwards Vater hat offenbar an diesen Zusammenhang geglaubt (vgl. ebd.: 19). Als Edward das Spiel nun Jahre später wiederfindet, will auch er es ausprobieren. Während er mit seinem Cousin spielt, erkennen die beiden tatsächlich nach und nach in den Kartenfiguren die Menschen ihres Umfelds und in den Orten des Spielbretts die Geographie rund um ihr Internat wieder. Als sich auch bei ihnen Koinzidenzen zwischen Spielverlauf und Realität ergeben, nutzt Edward das Spiel, um seine Lehrer zu manipulieren. Aber er muss auch immer an das Schicksal seines Großvaters denken und beginnt, „Albions Dream" zu fürchten.
Im letzten Spiel scheint schließlich jeder einzelne Schritt des Spielverlaufs in der Realität seine Entsprechung zu finden: Nur die Spielfigur mit dem Namen „Death" schafft es als einziges Hütchen in die Mitte des Spielfelds zu gelangen, das im Spiel die Pforte zur mythischen Unterwelt markiert.
In der Realität folgt inzwischen der bösartige Schuldoktor, den die Schüler mit „Death" identifiziert haben, den Jungen in ihr geheimes Spielversteck bei dem keltischen Grabhügel „Giant's Grave". Überzeugt von der Macht des Spiels (das er irrtümlicherweise für ein Relikt

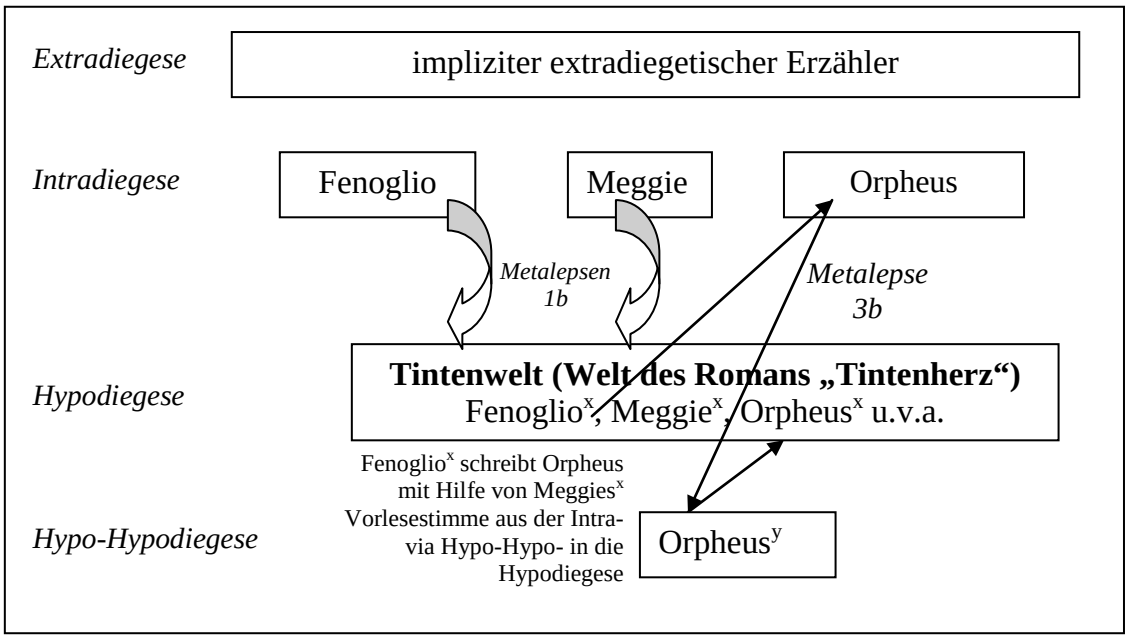
[436] Roger Norman: Albion's Dream. A Novel of Terror. London 1990. – Hier zitiert aus der einzigen verfügbaren, vermutlich seitenidentischen Ausgabe: New York 1992.

aus mythischer Vorzeit hält), sucht der an Okkultismus interessierte Mann dort den Eingang zur Unterwelt.
Edward und sein Cousin haben jedoch inzwischen eingesehen, dass das Spiel ihres Großvaters nicht mehr Macht über das Leben hat, als man ihm zugesteht. Ein weiser alter Mann erklärt ihnen, dass es keinen Eingang zur Unterwelt gibt. Statt wie besessen danach zu suchen, genießen die Jungen eine laue Sommernacht in der Natur und sperren den abergläubischen Schuldoktor lachend im Grabhügel ein (vgl. ebd.: 207).
Trotz dieses prosaischen Endes bleibt der autodiegetische Ich-Erzähler Edward, der diese Geschichte als alter Mann niederschreibt, unsicher, ob das Spiel nicht vielleicht doch Macht über die Personen seiner Umwelt gehabt habe. Das Realitätssystem des Romans schwankt zwischen N = R + W + R + N.
Hätte der Spielverlauf die Umwelt bestimmt, so würde dieser Zusammenhang ein typisches Beispiel für eine Narrative Metalepse der Kategorie 3b darstellen, bei dem das Medium der wunderbaren Machtausübung über Figuren gleich hoher Stufe nicht ein Buch, sondern ein Brett- und Kartenspiel ist.[437] Sollte dem nicht so sein, so würde überhaupt keine Metalepse, sondern schlicht ein Irrtum vorliegen. Die Fokalisierung dieses Romans auf Edward als beteiligte Person lässt das sichere Urteil über die Beschaffenheit der erzählten Welt und ihres Realitätssystems jedoch nicht zu.

Neben Büchern und Kartenspielen sind auch andere Medien denkbar, um die höhere diegetische Ebene aufzuspannen, wie z.B. Filme, Gemälde, Theaterstücke oder Comics.
Um eine weitere Stufe potenziert ist die komplexe Metalepse (3b) – dieses Mal jedoch wieder mit dem Darstellungsmedium des Buches gestaltet – im zweiten Teil von Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie. Als Meggie die entflohenen Roman-Ganoven am Ende des ersten Teils (*Tintenherz*, 2003) wieder in ihr Buch zurück liest, rutscht – ob aus Versehen oder durch seine Planung – gleichzeitig der reale Autor des intradiegetischen Buches „Tintenherz“ in diesen Roman mit hinein. Doch die Hypodiegese (die Welt von Fenoglios Roman „Tintenherz“) hat sich nach Ende des Romans längst weiterentwickelt. Zunehmend hilflos lebt der einstige Schöpfer, allen Gefahren ausgeliefert, in seiner eigenen Tintenwelt.
Um den spärlichen Rest seiner Macht weiterzugeben, schreibt er eine Geschichte über den realen Vorleser Orpheus, macht ihn so zur hypo-hypodiegetischen Figur (Orpheus^{y}) und holt

[437] Dies bringt die narrative Metalepse der Kategorie 3b in die Nähe des Motivs vom „Voodoo“-Zauber, bei dem mit Hilfe von Puppen (Abbildern) einem ‚wirklichen' Menschen Schmerz u.ä. zugefügt werden soll, bzw. von Zaubersprüchen ganz allgemein. Vgl. Kap. 6.2. Unlogische Heterarchien – Magische Machtausübung im schöpferischen Prozess.

diesen so zu sich in die Tintenwelt herein (Orpheus^{x}). Dieser Trick stellt einen bemerkenswerten Sonderfall der an sich schon komplexen Metalepse der Kategorie 3b dar: Fenoglio schreibt in der Hypodiegese eine hypo-hypodiegetische Geschichte über Orpheus auf der Intradiegese und versetzt ihn so in die Hypodiegese.



Im dritten und letzten Teil der Reihe, im Roman *Tintentod* (2007),[438] hat sich dieser Vorleser und Schreiberling Orpheus aus seiner Abhängigkeit von Fenoglio emanzipiert. Orpheus kann bei seiner Metalepse in die Tintenwelt hinein ein Exemplar des echten Buches „Tintenherz“ mitnehmen und ‚recycelt' nun die darin enthaltenen, magisch-machtvollen Worte des Älteren, da er selbst kein kreativer Schriftsteller ist: „Faden für Faden zog er aus dem feinen Geflecht, das der alte Mann gesponnen hatte, und webte eigene Muster, setzte sie wie bunte Flicken in Fenoglios großen Teppich und wurde reich mit dem, was seine Stimme aus den Buchstaben eines anderen lockte“ (ebd.: 32).

Orpheus schreibt mit Hilfe von Fenoglios gedruckten Worten, dass sich Schätze an Orten befinden, wo er sie dann ausgraben kann. Er erfüllt auf diese Weise dem bösen Herrscher der Tintenwelt alle Wünsche und lebt somit als angesehener Mann, der den armen, in Ungnade gefallenen Dichter Fenoglio verlacht.

Schließlich greift Fenoglio, der eigentliche Schöpfer der Tintenwelt, aus Frust doch wieder zur Feder und lässt Meggie seine Worte vorlesen, damit sie real werden: „Neue Wörter. Frische Wörter. Meggie glaubte die Geschichte tief einatmen zu hören. Endlich Nahrung, nach all der Zeit, in der Orpheus sie nur mit Fenoglios alten Worten gefüttert hatte“ (ebd.: 456).

[438] Cornelia Funke: Tintentod. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2007.

Nachdem Fenoglio wieder kreativ die Vorgänge seiner Welt beeinflusst, sucht er nach einem guten Ende für die Geschichte, in der er und seine Freunde nun leibhaftig stecken. Dabei muss er feststellen, dass er nicht einfach irgendein Ende erfinden kann: „Es funktioniert nicht! Tote Worte! Diese Geschichte mag die einfachen Wege nicht. Sie hat etwas anderes vor, ich rieche es. Aber was? […] Ich habe diese Geschichte nur gepflanzt, aber sie wächst, wie sie will […]“ (ebd.: 521). Seine Macht als Autor ist demnach beschränkt. Die Geschichte folgt einer eigenen Logik.

Die Vorstellung, seine Geschöpfe völlig kontrollieren zu können, entpuppt sich erneut als Täuschung, als Fenoglio über einen Riesen schreibt, den Meggie herbei liest, damit er auf ihrer Seite gegen Orpheus und den Speckfürsten kämpft. Der Riese richtet seine Kraft entgegen Fenoglios Plan jedoch wahllos gegen Freund und Feind (vgl. ebd.: 595-597). Somit wird der Frankenstein-Stoff zitiert:[439] Der Riese packt seinen Schöpfer Fenoglio und trägt ihn mit sich fort, ohne dass dieser sich wehren könnte (vgl. ebd.: 598).

Fenoglio ist über seine eigene Machtlosigkeit derart verdutzt, dass er auf den Gedanken verfällt, er sei vielleicht doch nicht der Autor, sondern werde – genau wie seine literarischen Geschöpfe – von einer anderen Macht (und vielleicht sogar auf der transzendenten Ebene einer ‚höheren Wirklichkeit’) gelenkt:

> Gab es noch jemanden, der an dieser Geschichte schrieb? Saß irgendwo in den Hügeln, die er selbst so anschaulich beschrieben hatte, ein Schreiberling, der ihn in die Hand dieses Riesen gestürzt hatte? Oder saß der Übeltäter gar in der anderen Welt, der ungeschriebenen, so wie er selbst es einst getan hatte, als er ‚Tintenherz’ zu Papier gebracht hatte? (Ebd.: 637.)[440]

Fenoglios Stolz besiegt jedoch seine Selbstzweifel. Er zitiert den alten, auf Platon zurückgehenden Topos vom Menschen als Marionette in der Hand Gottes,[441] um ihn für sich persönlich abzulehnen:

> Ach was! Zu was würde dich das machen, Fenoglio, dachte er verärgert […]. Nein, er hing nicht an Fäden wie diese dumme Puppe, mit der Baptista manchmal auf den Märkten auftrat […]. Nein, nein, nein. Keine Fäden für Fenoglio, ob Wort- oder Schicksalsfäden. Er hatte sein Leben gern in seinen eigenen Händen und verwahrte sich gegen jede Einmischung – auch wenn er zugab, dass er selbst

---

439 Vgl. Kap. 5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott.

440 Die Ironie an dieser Stelle ergibt sich nur für den wirklichen Leser. Dieser weiß natürlich, dass Fenoglios Vermutung richtig ist, wonach in der „ungeschriebenen“ Welt (der textexternen Wirklichkeit) die empirische Autorin Cornelia Funke sitzt und seine Geschichte lenkt. – Im Falle der Tintenwelt-Trilogie sind der gedruckt vorliegende Teil 1 *Tintenherz* (2003) und das darin vorkommende, intradiegetische Buch „Tintenherz“ jedoch nicht identisch. Im empirischen Roman geht es um die Geschichte von Meggie und ihrem Vater in einer zunächst als R beschriebenen, zeitgenössischen (also ca. im Jahre 2003 angesiedelten) Welt, die von literarischen Figuren bedroht wird, welche aus einem Fantasy-Buch namens „Tintenherz“ herausgekommen sind. Dieses Buch dagegen handelt von einer quasi-mittelalterlichen W-Welt, in der es Elfen, Kobolde, Ritter und Burgen gibt.

441 Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

> sehr gern der Puppenspieler war. Es blieb dabei: Seine Geschichte war einfach etwas aus dem Ruder gelaufen. Niemand schrieb sie. Sie schrieb sich selbst! (Ebd.: 637.)

Fenoglio kann offenbar besser mit der Idee einer sich verselbstständigenden Schöpfung leben, als mit dem Gedanken, selbst nur das abhängige Geschöpf eines höheren, undurchschaubaren Willens zu sein.

Nun kommt im letzten Teil der Trilogie aber heraus, dass tatsächlich alle diegetischen Ebenen ineinander greifen, dass Meggies und Fenoglios ursprüngliche Welt nicht die Realität ist, in die alle anderen Roman-Welten eingeschachtelt sind, sondern dass derselbe Tod alle Geschöpfe, intra- wie hypodiegetische, ereilt:

In der Tintenwelt (der Hypodiegese) trifft Meggies Vater „die große Wandlerin", die ihm erklärt: „‚Alle Geschichten enden mit mir, Eichelhäher. […] Mich wirst du überall treffen.' Und wie zum Beweis verwandelte sie sich in die einohrige Katze, die sich so gern in Elinors Garten schlich […]." (Funke, *Tintentod* 2007: 261). Elinors Garten befindet sich jedoch in der realen Welt (der Intradiegese). Damit wird für Mo (auf der Hypodiegese) klar, dass derselbe Tod am Ende jeder „Geschichte", der realen wie der erfundenen, der intra- wie der hypodiegetischen steht.

Dies ist auch die Auflösung des Rätsels um die Autorschaft der Tintenwelt. Die Geschichten, die Meggie, ihr Vater, die beiden Schriftsteller Fenoglio und Orpheus und all die hypodiegetischen Figuren in der Tintenwelt erleben, werden tatsächlich vom gleichen Autor verfasst und gesteuert wie die Geschichten der Realität, nämlich von eben dieser „großen Wandlerin", dem Tod.

Im Finale der Trilogie, als Fenoglio noch nachdenkt, wie er die Geschichte zu einem guten Ausgang führen könne, tritt plötzlich eine „Weiße Frau" als Botin des Todes auf. In einem geheimnisvollen Akt schreibt sie mit einem brennenden Kreidegriffel auf Papier und verschwindet. Meggie liest die Feuerschrift und ist erleichtert: „Das Lied über den Eichelhäher ist geschrieben." (ebd.: 707).

Die Auflösung von Cornelia Funkes hypodiegetischem Autorenduell ‚Fenoglio gegen Orpheus' ist eindeutig: Der Tod ist der wahre Meister aller Geschichten, aber nicht in der Maske des Sensenmanns (als Personifikation des Endes), sondern als Gestaltwechslerin mit weiblicher Stimme. Jedes Ende einer Geschichte ist damit zugleich Anfang von etwas Neuem, auf allen Ebenen von textinterner Realität wie Fiktion (d.h. in der Hypo- wie in der Intradiegese).

So stellt Cornelia Funke ans Ende ihrer mehrere tausend Seiten langen Tintenwelt-Trilogie eine quasi-religiöse Botschaft: Mit Hilfe von mehrfach potenzierten Metalepsen der Kat. 3b transzendiert sie die oft ästhetizistischen Tendenzen, die den Motiven vom Eigenleben der Schöpfung und der Macht des Autors als Künstler seit der Romantik anhaften.
Im Prinzip sind alle Ebenen von Fiktion und Realität (Extra-, Intra- und die diversen Hypo[-Hypo-]diegesen) gleich real. – Allerdings nur *innerhalb* der Literatur.

3.4.3. Die „geschützte Stufe“

In *Lisas Buch* taucht ein Motiv auf, das in mehreren metaleptischen Texten vorkommt. Es ist der sich seiner Rolle bewusste Bösewicht, der keine Lust mehr auf diesen undankbaren Part hat. In *Lisas Buch* sind dies Frankensteins Monster, Guy von Gisborne, Kapitän Ahab und das urzeitliche Untier Chumbaba.
In Judith Sarah Frickes Erzählung *Aufstand einer Geschichte* (1998)[442] ist genau dieses Aufbegehren der hypodiegetischen „bösen Bösewichtin“ Auslöser für die dann folgende absteigende Metalepse, die die drei Helden der hypodiegetischen Fantasy-Erzählung durch Streik erzwingen. Nachdem sie sieben Sätze lang nichts getan haben,[443] stehen sie „[a]uf einmal“ (ebd.) im intradiegetischen Arbeitszimmer ihres Autors.
Diese einfache Metalepse der Kategorie 2b wird jedoch durch die Schlusswendung des Textes noch einmal potenziert. Dort „dämmert“ (ebd.: 36) dem von seinen eigenen Geschöpfen zusammengeschlagenen intradiegetischen Autor, dass auch er selbst nur eine literarische Figur ist, geschaffen von einer extradiegetischen Autorin.[444] Die Geschichte, die medial transformiert auch als Adaptation für das Theater vorliegt (*Müll im All*; ebenfalls 1998),[445] erzielt ihren komischen Effekt durch das Spiel mit der Rahmungssituation von ineinander geschachtelten Diegesen.
Die extradiegetische „Autorin“ ist natürlich nicht mit der empirischen Autorin Judith Sarah Fricke gleichzusetzen. Aber die überraschende Einführung dieser obersten diegetischen Ebene

442 Judith Sarah Fricke: Aufstand einer Geschichte. In: dies.: Zwischenwelten. Zürich 1998. S. 33-36.
443 Vgl. ebd.: 35: „Der Vater, der Held und die Dunkle Richterin saßen schweigend da. Der Vater, der Held [usw.].“ (Dieser Satz wird sieben Mal wiederholt.)
444 Vgl. den Schlusssatz der Erzählung: „Die Autorin lächelte und legte den Bleistift nieder.“ (Ebd.)
445 Judith Sarah Fricke: Müll im All. In: Ebd., S. 175-178. – Dieser kurze Text nutzt die besonderen Möglichkeiten des Mediums Theater, indem zum Schluss die Figuren gegen die sie darstellenden Schauspieler revoltieren: Die Figuren versuchen, ihre Darsteller umzubringen, in dem sie sich selbst erwürgen.

im Schlusssatz des Textes macht doch deutlich,[446] dass metaleptische Vorgänge immer nur innerhalb von literarischen Texten vorkommen können.

Somit ist diese Erzählung inhaltlich eng verbunden mit dem Text *Das Buch der Rache* aus demselben Sammelband,[447] in dem der Zwerg Gondin erkennt: „Alles, was du sagst, ist nur der Text einer Buchfigur. […] die wirkliche Geschichte [ist] ja in einem anderen Buch!!!“ (Ebd.: 142f.)

In beiden Fällen sind die literaturtheoretischen Reflexionen der literarischen Figuren in die ‚histoire' eingebunden und bewirken insofern beim Leser keinen Bruch der Illusion einer wenn auch phantastischen, so doch kohärent erzählten Geschichte, wie ihn die ‚nouveaux romanciers' in Frankreich oder die ‚Metafictionists' im postmodernen Amerika inszeniert haben. Die Texte von Judith Sarah Fricke legen lediglich ein Strukturmerkmal von Narrativen Metalepsen offen, das auch Hofstadter (1989: 733), allerdings in Bezug auf Möbiusband-Erzählungen, konstatierte:

In jedem System gibt es „immer irgendeine ‚geschützte' Stufe […], die für auf anderen Ebenen geltende Regeln unangreifbar ist, gleichgültig wie verwickelt ihre Wechselwirkung untereinander sein mag.“

Hofstadter erklärt dies anhand eines von ihm entworfenen „Autoren-Dreieck[s]“ [*vgl. Bild 20 im Anhang*]:

> Wir haben drei Autoren: Z, T und E. Nun existiert Z nur in einem Roman von T. Gleichermaßen existiert T nur in einem Roman von E. Und auch E existiert seltsamerweise nur in einem Roman – natürlich von Z. […] Aber es gibt da einen Trick … Alle drei Autoren, Z, T und E, sind selber Gestalten in einem anderen Roman – von H! Man kann sich das Z-T-E-Dreieck als Seltsame Schleife oder Verwickelte Hierarchie vorstellen; aber der Autor H befindet sich außerhalb des Raumes, in dem die Verwicklung stattfindet – Autor H ist in einem unveränderlichen Raum. (Ebd.: 733, 735.)

So bemerkt Hofstadter zu Eschers Lithographie „Zeichnen“ von 1948, in der die eine Hand die andere zeichnet und umgekehrt: „[H]inter all dem steckt doch die ungezeichnete, aber zeichnende Hand von M. C. Escher,“ der „außerhalb des Zweihand-Raums“ steht (ebd.: 735) [*vgl. Bild 21 im Anhang*]. Diese werkexterne Ebene zu übersehen, hieße, den Effekt des Bildes auf seinen Betrachter mit den Mitteln zu verwechseln, durch die dieser Effekt erzielt wird. Nur wer „der Illusion verf[ällt]“ und „Eschers Existenz verg[isst]“ (ebd.: 736), sieht in dieser Zeichnung ein sich selbst zeichnendes Bild.

---

[446] Trotzdem ist es natürlich kein Zufall, dass diese extradiegetische und damit mächtigste Autorenfigur weiblich ist und damit die Nähe zur empirischen Autorin suggeriert. Auch Cornelia Funkes „ewige Wandlerin“ (der Tod) ist weiblich.

[447] Judith Sarah Fricke: Das Buch der Rache. In: Ebd. S. 141-143.

Das gleiche Prinzip gilt auch für alle Comic-Figuren, die gegen ihre Fiktivität aufbegehren und real werden möchten, wie etwa der Ara im Manga des Japaners Tezuka [*vgl. Bild 18 im Anhang*].[448] Dieser gezeichnete Rebell „trotzt der Zweidimensionalität des Papiers, auf das er sich gezeichnet glaubt, indem er seinen Kopf hindurchsteckt“ (Hofstadter 1989: 507). Der Ara richtet sich auf dem flachen Papier auf und schaut seinem (ebenfalls gezeichneten, nicht dem wirklichen) Zeichner trotzig ins Gesicht, „und doch können wir Außenstehenden die ganze bejammernswerte Vergeblichkeit sehen:“ Die Comic-Figur „kann aus dem zweidimensionalen Raum nicht heraussteigen“ (ebd. 507). Sie kann sich in der Hierarchie der gezeichneten Ebenen hinaufarbeiten, aber die werkexterne dreidimensionale Wirklichkeit (des empirischen Autors und Zeichners Tezuka) kann sie niemals erreichen: Diese äußerste Ebene ist die „‚geschützte’ Stufe“.

Bei J. S. Fricke entspricht der „‚geschützte[n]’ Stufe“ des empirischen Zeichners die Ebene der extradiegetischen, lächelnden „Autorin“. Doch auch für Erzählungen, in denen die Extradiegese selbst noch mit in die Metalepse eingebunden ist, gibt es eine „‚geschützte’ Stufe“, nämlich die außertextuelle Welt, in der der empirische Autor seinen Text verfasst.

Hofstadter stellt klar, dass es bei allen „seltsamen Schleifen“ immer eine höhere Ebene gibt, die von den Paradoxien (z.B. den Metalepsen) unbehelligt bleibt. Somit setzt er den romantischen Phantasien vom Eigenleben künstlicher Geschöpfe ein abruptes Ende: Die Ebenenwechsel geschehen immer nur innerhalb eines Systems (d.h. innerhalb der diegetischen Ebenen eines Romans, Comics oder Films etc.). Die Wirklichkeit des Produzenten und Rezipienten kann nie involviert sein.

Diese logisch sich aus der Typentheorie ergebende Folge gilt genau so für Computerprogramme wie für fiktive Gestalten: „Ein Programm kann sich drehen und wenden wie es will – es folgt immer den Regeln, die ihm eingegeben werden“ (ebd.: 511). Zwar kann eine literarische Figur ihre textinterne Autorfigur besuchen und umbringen. Sie folgt damit aber immer nur den Regeln, die in der textexternen Welt von einem empirischen Autor für sie geschrieben werden.

Wenn ein empirischer Autor sich im schöpferischen Prozess mitreißen lässt und dem Eindruck erliegt, die Figuren hätten eine gewisse Macht über sein Schreiben erhalten, so ist das ein psychologisches Problem des betreffenden Menschen.[449] Dieses Gefühl des Autors mag so stark sein wie der berühmte Schwindel-Effekt einer ‚mise en abyme’. Dennoch

[448] Vgl. Exkurs iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ im Bilderbuch.
[449] Vgl. Kap. 5.1.2.2. Das ‚lebensechte’ Abbild in der Kunst.

suggeriert die ‚mise en abyme' nur mit den literarischen Mitteln der Potenzierung, dass die textexterne Wirklichkeit mit der Fiktion verbunden sei. Logisch ist dies nicht möglich.
Metalepsen können sich daher per definitionem nur innerhalb von Kunstwerken abspielen. Obwohl die Metalepse die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Realität suggeriert, kann sie sie doch nie wirklich umsetzen.
Im Unterschied zu Hofstadter wird diese Erkenntnis bei Judith Sarah Fricke und Cornelia Funke nicht in einem wissenschaftlichen Text vermittelt, sondern mittels komplexer Metalepsen als Motiv in die ‚histoire' eines literarischen Textes eingearbeitet, ohne die Kohärenz der darin erzählten phantastischen Geschichte zu zerstören.
Dies ist ein typischer Zug der neuen, z.T. metaleptischen Literatur der „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999).

- Reflektierender Teil -

Die Grundstruktur der Narrativen Metalepse: Präfigurationen außerhalb der phantastischen Erzählliteratur

4. Aufsteigende Metalepsen und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten

> [D]ie Handlung [einer Tragödie] muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet. So ergeht es jemandem, der die Geschichte von Ödipus hört.
> *(Aristoteles: Poetik, Kapitel 14)*[450]

Die vorgelegte Arbeit hat es sich im Reflektierenden Teil zum Ziel gesetzt, Präfigurationen der Narrativen Metalepse (bzw. ihrer Grundstruktur der logikwidrigen Überschreitung von hierarchisch getrennten, einander hervorbringenden Erzählebenen) außerhalb der Erzähllliteratur, in außerkünstlerischen, geistesgeschichtlichen Denkzusammenhängen aufzuzeigen. Nur so kann ausgelotet werden, welche historischen Umstände und Denkfiguren die Entstehung von Narrativen Metalepsen in ihrer Geschichte beeinflusst haben und wieso es in der gegenwärtigen phantastischen Erzähllliteratur – und dort wiederum besonders in der KJL – überhaupt zu einer solch auffälligen Ballung von Metalepsen kommt.
Hierfür wird die Einteilung in Kategorien genutzt, die im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie begründet vorgenommen wurde.

Narrative Metalepsen können sich, wie im letzten Kapitel verdeutlicht, per definitionem nur *innerhalb* von fiktionalen Erzähltexten abspielen. Dennoch besteht ihre Faszination zum Teil genau darin, dass sie die Grenze zwischen textinterner Fiktion und textexterner Wirklichkeit in Frage zu stellen scheinen. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass in metaleptischen Texten eine analoge Grenze überschritten wird, nämlich die Grenze zwischen einer offenkundig fiktiven, dargestellten Welt und einer der textexternen Wirklichkeit nachgebildeten Realität. Die Binnenfiktion ist dabei durch die Beschreibung eines Artefakts (sei es durch eine ‚Buch-im-Buch'-, ‚Film-im-Buch' oder ‚Bild-im-Buch'-Konstruktion) in die Rahmenfiktion eingeschachtelt. Wenn diese binnenfiktionale Grenze zwischen Schein und Realität überwunden wird, so entsteht der Eindruck, auch die textexterne ontologische Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion werde durch die Narrative Metalepse in Mitleidenschaft gezogen.

[450] Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann [1982]. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994. Hier S. 41/43.

Für die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse sind Anknüpfungspunkte an den Rezeptionsvorgang von fiktionalen Texten erkennbar.

Die Grundbedingungen literarischer Kommunikation, d.h. der Produktion und Rezeption literarischer Texte, lassen sich mit Hilfe eines einfachen, an die Kommunikationstheorie angelehnten Schemas beschreiben: Es gibt einen „Sender", in diesem Falle den Autor. Dieser produziert eine schriftlich fixierte sprachliche Zeichenkette, den literarischen Text, der wiederum von einem „Empfänger", will sagen: von einem Leser, wahrgenommen und decodiert wird.[451]

Dieses Kommunikationsmodell gilt für fiktionale wie nicht-fiktionale Literatur. Nicht alle literarischen Texte sind fiktional, und nicht alle Fiktionen sind in literarischen Texten dargestellt,[452] aber es gibt zwischen den Bereichen der Literatur und der Fiktion eine Schnittmenge: die fiktionale Literatur.[453]

Narrative Metalepsen können nur in fiktionaler Literatur vorkommen. Man kann sie in der von Genette entwickelten Terminologie als logikwidrige Sprünge und Brüche zwischen den einander hervorbringenden diegetischen Ebenen beschreiben. Diegetische Ebenen bezeichnen nur die *im* erzählenden Text dargestellten Welten. Insofern versteht man unter „Narrativen Metalepsen" nur logikwidrige Sprünge und Brüche zwischen den diegetischen Ebenen, welche *im* fiktionalen Text repräsentiert werden. Interferenzen zwischen der text*externen* Welt des Autors bzw. Lesers und einer text*internen* Diegese können nicht mit diesem narratologischen Begriff erfasst werden. Sie fallen nicht in das Zuständigkeitsgebiet eines begrifflichen Instrumentariums zur Erzähltextanalyse.

---

451 Damit der Leser den deutungsoffenen Text überhaupt verstehen kann, muss er natürlich die Sprache des Autors teilen, d.h. er muss Grammatik und Lexik der betreffenden Sprache beherrschen. Darüber hinaus muss er aber auch die poetischen Abweichungen von den Alltagsnormen dieser Sprache erkennen. Außerdem bringt jeder Leser sowohl systematisch-gattungstheoretisches als auch historisch-literaturgeschichtliches Vorwissen aus anderen Lektüren mit. Nicht zu vernachlässigen in einem Modell literarischer Kommunikation sind darüber hinaus der persönlich-biographische sowie der allgemein-sozialgeschichtliche Kontext, in dem Autor und Leser jeweils stehen. (Vgl. für diese Darstellung: Harald Fricke: Erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Grundlagen. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Hrsg. v. Thomas Anz. 3 Bde. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart 2007. S. 41-54.)

452 Oft wird der Begriff der „Fiktion" auch für filmische oder mimisch vorgetragene Kunst (als Unterarten der „szenischen Fiktion") verwendet. Fricke unterscheidet „narrative fictionality [that] is constituted by infraction of semantic conventions of standard language, [and] dramatic fictionality [that is], however, [constituted] by infraction of pragmatic conventions." (Vgl. Harald Fricke: Semantics or Pragmatics of Fictionality? A Modest Proposal. In: Poetics 11[1982]. S. 439-452. Hier vgl. S. 439.)

453 „Literatur und Fiktion sind zwei grundsätzlich unterschiedene Bereiche, die aber in der Dichtung zusammentreffen, insofern wir es hier mit fiktionaler Literatur zu tun haben." (Gottfried Gabriel: „Sachen gibt's, die gibt's gar nicht." Sind literarische Figuren fiktive Gegenstände? In: ders.: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991. S. 133-146. Hier S. 133.) – Dabei soll „fiktionale Literatur" hier, wie im Deutschen generell üblich, Erzähltexte sowie Dramenliteratur und ihre Mischformen umfassen (vgl. Fricke 1982: 440).

Nichtsdestoweniger *gibt* es diese Interferenzen aber. Im System literarischer Kommunikation (Textproduktion, -verbreitung und -rezeption) kommt es ganz offenkundig zu Wechselwirkungen zwischen Fiktion und Wirklichkeit.[454]

Um das Zustandekommen von „Narrativen Metalepsen" (streng verstanden als literaturinterne Phänomene) und ihre Funktionen in den jeweiligen Texten verstehen zu können, ist es daher auch für den Narratologen sinnvoll, einmal aus dem begrenzten Kreis seiner einzeldisziplinären Kompetenz herauszutreten und in einem kleinen Exkurs nach kontextrelevanten Parallelstrukturen zur Narrativen Metalepse außerhalb der reinen Textebene, im Bereich der Textproduktion und -rezeption, zu suchen.

4.1. Die gemeinsame Grundstruktur von fiktionaler Literatur und „Als-ob"-Spielen

> Ich hatte auch von Liebe etwas gelesen, und spielte nun in meiner Phantasie seltsame Geschichten mit mir selber.
> *(Bertha, in: Ludwig Tieck: Der blonde Eckbert)*[455]

Literarische Fiktion und die empirische Welt sind normalerweise klar voneinander getrennt. In Analogie zu Genettes Modell diegetischer Ebenen kann man sagen, dass die literarische Fiktion als ganzes in die empirische Welt eingeschachtelt ist. Die Wirklichkeit ist die Ebene der Darstellung, die Fiktion ist die Ebene des Dargestellten, so wie im Text die Extradiegese die Ebene der Darstellung für die Intradiegese ist, welche die Ebene des Dargestellten bildet. (Die Intradiegese kann wiederum die Ebene der Darstellung für eine weitere Fiktionsebene, die Hypodiegese, sein, in welche wiederum eine Hypo-Hypodiegese eingeschachtelt sein kann, usw.)

Diese Analogie kommt dadurch zustande, dass die textinterne Logik der diegetischen Ebenen nach dem Vorbild der Funktionsweise realer ‚literarischer Kommunikation' gestaltet ist. So wie der empirische Leser weiß, dass die in einem Roman dargestellten Welten nur fiktiv sind, so weiß auch die im Roman vorkommende Leser-Figur, dass die Welten aus Romanen (die für den empirischen Leser Romane-im-Roman sind) nur fiktiv sind.

Um paradoxe Sprünge und Brüche zwischen der Ebene der Darstellung und der des Dargestellten im literarischen Text möglich zu machen, muss der fiktionale Text – einer

---

454 Die literaturwissenschaftliche Teildisziplin der Literatursoziologie beispielsweise beschäftigt sich u.a. mit den Auswirkungen der Textlektüre auf den Leser als Teil der Gesellschaft.

455 Ludwig Tieck: Der blonde Eckbert [1796]. In: ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus, Dramen. Darmstadt 1973. S. 7-26. Hier S. 17.

stillschweigenden Konvention gehorchend – von derselben Logik der ontologischen Trennung unterschiedlicher Darstellungsebenen ausgehen, wie sie für nicht-fiktionale Darstellungen in der fiktionsexternen Wirklichkeit gilt.

Betrachtet man die Funktionsweise literarischer Kommunikation jedoch einmal genauer, so fällt auf, dass die Logik der strikten Trennung von unterschiedlichen Darstellungsebenen im Falle der Literaturproduktion und -rezeption von vornherein so nicht gegeben ist. Der Reiz von Erzähltexten (wenn nicht sogar von darstellender Kunst generell) liegt eben darin, dass es Interferenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit gibt. Schließlich müssen Menschen Gründe haben, ihre Zeit auf das Schreiben und / oder Lesen von fiktionalen Texten zu verwenden.
„Es gibt eine undurchdringliche Barriere gegen *physische* Interaktionen zwischen fiktiven Welten und der realen Welt," stellt Kendall L. Walton fest. „Den Zuschauern eines Theaterstücks ist es unmöglich, einer Heldin in Not zu Hilfe zu kommen."[456] – Da die betreffende Heldin aber ohnehin nicht real ist, ihre Probleme nicht echt und insofern völlig irrelevant für das Leben der Zuschauer sind, müsste das Theater eigentlich leer bleiben. Wenn Fiktion und Wirklichkeit völlig getrennte ontologische Ebenen wären, ließe sich der allabendliche Strom von Menschen in Theater, Kinos und Opernhäuser dieser Welt ebenso wenig erklären wie die Existenz eines ganzen Wirtschaftszweiges von Film- bzw. Romanproduktion, -vertrieb und -vermarktung, geschweige denn der Bestand ganzer literaturwissenschaftlicher Lehrstühle an so seriösen Institutionen wie staatlichen Universitäten.
Obwohl die Grenzen der Fiktion „physisch" nicht zu überwinden sind, besteht doch offensichtlich ein gesteigertes, privates wie auch öffentliches Interesse an „möglichen Welten" jenseits des empirisch Gegebenen. Walton erklärt diese Aufmerksamkeit mit der Vermutung, dass die „Barriere" zwischen fiktiven und wirklichen Welten immerhin „psychologisch durchlässig zu sein" scheint: „Es sieht so aus, als könnten reale Menschen psychologische Einstellungen gegenüber bloß fiktionalen Entitäten haben, trotz der Unmöglichkeit einer physischen Einflussnahme […]" (vgl. ebd.).
Tatsächlich zeigen Menschen, obwohl sie wissen, dass eine Romanhandlung nur fiktiv ist, während der Lektüre echte körperliche Reaktionen wie Tränen, beschleunigten Pulsschlag,

[456] Kendall L. Walton: Furcht vor Fiktionen. Aus dem amerikanischen Englich übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 94-119. Hier S. 94; Hervorhebung im Original. (Englischsprachige Originalversion: Fearing Fictions. In: The Journal of Philosophy 75[1978]. S. 5-27.)

Kloß im Hals, Muskelanspannung etc., die als Empathie-Signale zu werten sind.[457] Walton nimmt daher an, dass hinter solchen von Fiktionen ausgelösten Reaktionen „eine ‚instinktive' Überzeugung" steckt, die „im Gegensatz zu einer ‚intellektuellen' Überzeugung steht" (vgl. Walton 2007: 97). „Instinktiv" kann der Mensch mit einer fiktiven Gestalt Mitleid haben, obwohl er „intellektuell" weiß, dass ihr Leiden nicht real ist.

Sowohl bei der Romanlektüre als auch beim Anschauen eines Films oder Theaterstücks, aber auch in Träumen oder Phantasievorstellungen (vgl. Walton 2007: 100) verhält sich der Rezipient so, als ob er an der fiktiven Welt Anteil hätte. Interessant sind dabei Waltons Beobachtungen über die ‚Bewegungsrichtung' der emotionalen Teilhabe: „Wir machen uns nicht vor, daß Fiktionen real sind; vielmehr werden wir selbst fiktional [eigentlich: fiktiv;[458] Anmerkung von S. K.]. Wir finden uns ‚auf einer Ebene' mit den Fiktionen wieder" (Walton 2007: 100). Die gefühlsmäßige Beteiligung an der fiktiven Handlung geschieht nach Walton (ebd.: 115) nicht, „indem wir Fiktionen auf unsere Ebene heraufheben [d.h. indem wir sie tatsächlich für real halten], sondern indem wir auf ihre Ebene hinabsteigen. (Genauer gesagt *dehnen* wir uns auf ihre Ebene *aus*, da wir ja nicht aufhören, tatsächlich zu existieren […].)"[459] Der Leser eines Romans hält nach diesen Beobachtungen nicht die literarische Figur für real, sondern er versetzt sich in einem dem kindlichen „Als-ob-Spiel" („game of make-believe")[460] vergleichbaren Prozess der Imagination[461] in die fiktive Welt hinein, in der die Romanfigur auftritt, und begleitet sie so auf ihren Abenteuern oder alltäglichen Wegen.

Diese ‚Bewegungsrichtung' des Teilnehmens ähnelt auf frappante Weise der Beschreibung einer aufsteigenden Metalepse.

---

457 Vgl. auch Alex Neil: Fiktionen und Emotionen. Aus dem Englischen übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 120-142. (Originalbeitrag: Fiction and the Emotions. In: American Philosophical Quarterly 30[1993]. S. 1-13.) Hier vgl. S. 129: „Und es ist nicht zu leugnen, daß wir von etwas, von dem wir wissen, daß es fiktional der Fall ist, zu körperlichen Gefühlen und Empfindungen veranlaßt werden können. […] Das Auftreten derartiger Gefühle und Empfindungen setzt offensichtlich nicht die Überzeugung voraus, daß die erlebte oder beschriebene Situation real ist." – Vgl. des Weiteren die Ausführungen zu klinisch überprüften Reaktionen auf Lektüren fiktionaler Texte von William F. Brewer: The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Re-reading. In: Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations. Hrsg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Mahwah (New Jersey) 1996. S. 107-127.

458 Auch Terence Parsons spricht von „fictional objects" (in: ders.: Fregean Theories of Fictional Objects. In: Topoi 1-2[1982]. S. 81-87), was Gabriel (1991: 134) in seinen Parsons-Zitaten konsequent abändert, da zumindest in der deutschsprachigen modernen Narratologie inzwischen eine gewisse Einigkeit über die Terminologie herrscht. (Vgl. ebd.: 136: „Ich unterscheide ‚fiktiv' als Prädikat von Gegenständen von ‚fiktional' als Prädikat von Texten, Geschichten, Diskursen o.ä.")

459 Hervorhebung im Original.

460 Vgl. dazu auch ders.: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge Mass. 1990.

461 Zur Rolle der Imagination im Prozess der Rezeption fiktionaler Texte vgl. Margit Sutrop: Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature. Paderborn 2000 (= EXPLICATIO. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft). Vgl. darin besonders Kap. 4: What Is It to Imagine? S. 133-183.

Doch die Darstellung der Rezeption fiktionaler Kunstwerke bis hierher ist noch nicht vollständig. Die Vorstellung vom kompletten ‚Eintauchen' in eine fiktive Welt trifft die komplexe Haltung eines Romanlesers nur halb, denn für die Rezeption fiktionaler Kunstwerke benötigt man ein doppeltes Bewusstsein: Einerseits bewahrt der Leser / Zuschauer auf seiner ihm angestammten ontologischen Ebene seine physische und zumindest auch einen Teil seiner psychischen Präsenz, gleichzeitig verhält er sich aber in seiner Imagination so, als ob er am fiktiven Geschehen teilnehme. Der Rezipient „spielt" gleichsam sich selbst als Teil der fiktiven Welt, der von den fiktiven Ereignissen betroffen ist. Er „nimmt eine Rolle ein."[462] Diese psychologische Einstellung der Anteilnahme an Fiktionen erzeugt Gefühle, die auch in der textexternen Wirklichkeit messbare körperliche Reaktionen auslösen können.[463]

Das ‚Eintauchen' in die fiktive Welt macht beispielsweise im zweiten Teil von Funkes Tintenwelt-Trilogie ganz offenkundig die Faszination von aufsteigenden Metalepsen aus. Dies zeigt sich, als Meggie über ihr Eintreten in die Welt des Buches „Tintenherz" nachdenkt: „Ja, sie war tatsächlich zwischen die Worte geschlüpft, wie sie es so oft schon in Gedanken getan hatte. Doch sie würde nicht die Haut einer Figur überstreifen müssen, von der das Buch ihr erzählte – nein, sie selbst würde es sein, die mitspielte, sie selbst. Meggie." (Funke, *Tintenblut* 2005: 121.) Meggie ist froh, dass sie endlich ‚tatsächlich' in die Buch-Welt eintauchen kann und nicht mehr auf die Steuerung durch den vorgegebenen Erzählstrang und die angebotene Identifikationsfigur angewiesen ist.

Diese populäre Vorstellung von der Anteilnahme am fiktiven Geschehen durch „Identifikation"[464] mit dem Helden ist jedoch nicht unumstritten: Weder hat jeder fiktionale

---

462 Vgl. Walton 2007: 116: „Ich habe den Eindruck, daß Menschen normalerweise, vielleicht sogar immer, als Figuren in ihren eigenen Träumen und Tagträumen auftreten. […] Manchmal ist die eigene Rolle in der Traum- oder Phantasiewelt auf diejenige des Beobachters anderer Ereignisse beschränkt. Aber schon das Einnehmen dieser Rolle bedeutet, daß man zu der betreffenden fiktionalen [d.h. fiktiven; Anmerkung von S. K.] Welt gehört. […] Entsprechend treten Kinder fast immer als Figuren in ihren Als-ob-Spielen auf." – Vgl. hierzu auch die Auffassung der Rezeptionsästhetik, nach der es für den Rezipienten eine „Quelle ästhetischen Vergnügens [ist], sich als das zu inszenieren, was man nicht ist" (vgl. Wolfgang Iser: Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven. In: Funktionen des Fiktiven. Hrsg. v. Dieter Henrich u. dems. München 1983. S. 497-510. Hier S. 506), nämlich als ein Teil bzw. ein Bewohner der fiktiven Welt.

463 Walton argumentiert, die Gefühle, die ein fiktionaler Text beim Leser hervorrufe, könnten keine ‚richtigen' Emotionen sein, da zur Furcht die Überzeugung nötig sei, dass man selbst oder jemand anders in Gefahr sei. Für Walton sind deshalb alle durch Fiktionen hervorgerufenen Gefühle bloß „Quasi-"Gefühle (vgl. Walton 2007: 113). – Nichtsdestoweniger sind die so hervorgerufenen körperlichen Reaktionen des Rezipienten (wie z.B. beschleunigter Pulsschlag) wiederum nicht von denen, die durch ‚echte' Gefühle hervorgerufen werden, unterscheidbar.

464 Z.B. beschrieben vom Rezeptionsästhetiker Hans Robert Jauss (vgl. ders.: Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung. In: Positionen der Negativität. Hrsg. v. Harald Weinrich. München 1975. S. 263-339. – Sowie ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. [München 1977.] Frankfurt a.M. 1991; ^{2}1997 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 955]). – Jauss beschränkt sich

Text einen einzigen Hauptheldеn, noch wecken alle Texte Sympathie und Verständnis für ihre zentrale(n) Figur(en). Gerade bei extern fokalisierten Erzählungen kann von Identifikation oft keine Rede sein. Stierle hat daher die Erzählperspektive als maßgebend für den Zugang zur fiktiven Welt hervorgehoben.[465] Sie bestimmt weitgehend, mit welcher Rolle – der einer handelnden Person oder der eines unbeteiligten Beobachters – sich der Leser ‚identifiziert'.

Den psychischen Zustand, bei dem ein Rezipient emotional an einer dargestellten fiktiven Welt Anteil nimmt, von der er „dispositionell" (vgl. Strube 2000: 125) weiß (d.h. auf Nachfrage bestätigen würde), dass sie nicht real ist, nennt man „ästhetische Illusion". Sie bildet den Kern des Funktionssystems Fiktion.[466] Seine vorübergehende „Identifikation" mit einem Teil oder einer Figur der fiktiven Welt verdrängt dabei jedoch nicht die Identität des eigenen Ichs. Samuel Taylor Coleridges Schlagwort „willing suspension of disbelief for the moment that constitutes poetic faith"[467] wird dem ambivalenten Phänomen nicht ganz gerecht, da es das „dispositionell[e]" Wissen um die Fiktionalität des Textes zugunsten der „Illusion" unterschlägt.

Das scheinbare Paradoxon der ästhetischen Illusion hat die Theoretiker seit Aristoteles fasziniert.[468] Es bildet den Kern einer Diskussion innerhalb der zeitgenössischen Fiktionstheorie: Wie kann etwas, das man als Fiktion erkennt, wirkliche Emotionen – oder zumindest echte körperliche Empathie-Signale – hervorrufen?[469]

Jurij M. Lotman stellt heraus, der ästhetischen Illusion liege – wie dem Spiel – die „Fertigkeit" zugrunde, „sich *zweischichtig* zu verhalten."[470] Der Vergleich mit dem Spiel[471]

---

in seinen Untersuchungen jedoch vor allem auf die „effects of identification", ohne die Frage nach dem „mechanism" derselben zu untersuchen (vgl. Sutrop 2000: 195).

465 „Der Leser, will er die Textintention des fiktionalen Textes erfüllen, identifiziert sich nicht mit dem dort Ausgesagten, er übernimmt eine Identifikationsrolle, die im Text selbst schon durch seine Perspektivik vorgezeichnet ist." (Karlheinz Stierle: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975. Hier S. 103.) – Dem schließt sich auch Sutrop (2000: 210) mit dem Hinweis auf Genettes (1972) Unterscheidung in ‚qui voit?' und ‚qui parle?' an: „In reading fiction the reader imagines seeing the events from the perspective of the person who 'sees' these events. And this makes him react emotionally to these events."

466 Die ästhetische Illusion unterscheidet sich von der Täuschung, bei der dem Betroffenen nicht einmal auf direkte Nachfrage bewusst wäre, dass er es mit einer nicht-faktualen Erzählung zu tun hat. – Für eine ausführlichere Thematisierung vgl. Kap. 2.2.1.3. Narrative Metalepse als Form des Illusionsbruchs?

467 Samuel Taylor Coleridge: The Collected Works of S. T. C. Bd. VII 1-2: Biographia Litteraria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions [1817]. Hrsg. v. James Engell, W. Jackson Bate. Volume 1 & 2 in one volume. Princeton 1984 (= Bollingen Series 75). Hier Volume 2: S. 6.

468 Vgl. dazu Colin Radfords Beitrag zum Symposion der Aristotelian Society von 1975: „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?" (In: Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. 49[1975], S. 67-80) als Auslöser der modernen Diskussion um die Wirkungsmechanismen fiktionaler Texte.

469 Vgl. die Darstellung der Positionen von Colin Radford, Eva Schaper, David Novitz und Kendall L. Walton in Sutrop (2000), Kap. 5: The Reader's Imaginative and Emotional Response to Fiction, S. 187-222.

470 Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. mit einem Nachwort und einem Register v. Rainer Grübel. Übersetzt v. dems., Walter Kroll u. Hans-Eberhard Seidel. Frankfurt a.M. 1973. (Russische Originalausgabe: Структура художественного текста [Struktura chudožestwennogo teksta]. Moskau 1970.) Hier vgl. S. 104 (Hervorhebung von S. K.).

(meist formuliert als Vergleich mit „Als-ob-Spielen“ oder „Games of Make-Believe“)[472] hebt die komplexen psychologischen Vorgänge bei der Lektüre fiktionaler Erzähltexte hervor und macht sie so besser verstehbar als Coleridges Beschreibung als „willing suspension of disbelief“. In Coleridges Schlagwort wird die aktive, bewusste Entscheidung des Lesers, sich auf Fiktives einzulassen, stark betont, wohingegen die Gleichzeitigkeit von Einlassen und sich trotzdem seiner selbst als nicht-fiktionaler Person Bewusstbleiben weniger akzentuiert erscheint. Ästhetische Illusion ist aber immer ambivalent und beansprucht „verschiedene Schichten bzw. Fähigkeiten des Rezipienten“, nämlich eine distanzierende Tätigkeit der „Ratio“ gleichzeitig mit der illusionsvergegenwärtigenden Aktivität der „Vorstellungskraft“ (vgl. Wolf 1993: 65-67).

Diese „zweischichtige“ (Lotman 1973: 104) Rezeptionshaltung des Lesers entspricht exakt dem von der Sprechakt-Theorie[473] festgestellten „fundamentalen Doppelcharakter fiktionaler Sätze“: Der fiktionale Erzähltext ist zum einen die „imaginär-authentische“ Rede eines textinternen Erzählers (der selbst fiktiv ist), gleichzeitig aber auch die „real-nichtauthentische“ Rede des empirischen Autors in der Wirklichkeit (vgl. Martinez / Scheffel 2003: 130).[474]

Der Sprechakt-Theoretiker John R. Searle erklärt den logischen Status fiktionaler Rede so, dass sich fiktionale Texte nur durch die Autorintention von nicht-fiktionalen unterschieden: „Der Autor eines fiktionalen Werkes gibt vor, eine Serie illokutionärer Akte zu vollziehen […].“ Für Searle gibt es „keine – sei es syntaktische, sei es semantische – Eigenschaft eines

---

471 Der Vergleich von literarisch-künstlerischer Produktion und dem Spiel stammt im Prinzip schon von Platon (vgl. *Politeía* 288b-c, *Politikós* 602B), doch benutzt dieser ihn, um die Literatur abzuwerten. (Vgl. Matthias Bauer: Spiel. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2008. S. 667.)

472 Nachdem Freud (s.u.) das „Phantasieren“ des Dichters mit den Phantasiespielen von Kindern vergleicht, beschreib Gilbert Ryle (ders.: Imaginary Objects. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. 12[1933]. S. 18-43) aus literaturwissenschaftlicher Sicht den Autor fiktionaler Texte („the story-teller“) als Spielenden, der etwas erzähle, woran er selbst nicht glaube („make-believe as pretence“; vgl. Sutrop 2000: 67).

473 In der Rezeptionsästhetik spricht man vom „basalen Modus des Fiktiven“ als einer „Doppelstruktur“, „Doppelung oder Doppelheit“ (Iser 1983: 500), um auf dasselbe Phänomen hinzuweisen.

474 Vgl. ebd.: 95: „Einerseits erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, als Imaginationen eines realen Autors, keinen Anspruch auf Referenz in *unserer Welt*; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus einen Wahrheitsanspruch in der *erzählten Welt*.“ (Hervorhebungen im Original.) – Sowie ebd.: 17: „Der Autor produziert also Sätze, die zwar *real*, aber *inauthentisch* sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als *authentische* Sätze zuzuschreiben, die aber *imaginär* sind […].“ – Vgl. dazu auch Jean-Paul Sartre im Anhang zum zweiten Teil seiner Flaubert-Abhandlung *L'idiot de la famille* (1972) zur Erzählsituation im Roman *Madame Bovary*: „Pourquoi l'auteur n'est-il pas le narrateur? Parce que l'auteur *invente* et que le narrateur *raconte* ce qui est arrivé. […] L'auteur invente le narrateur et le style du récit qui est celui du narrateur.“ (Jean-Paul Sartre: Notes sur Madame Bovary. In: ders.: L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Nouvelle édition revue et complétée. Bd. 3. Paris 1988. S. 661-811. Hier S. 774; Hervorhebungen im Original.)

Textes, die ihn als fiktionales Werk ausweise. Was ihn zu einem fiktionalen Werk macht," ist laut Searle allein die Autorintention, die durch Kontextmerkmale gekennzeichnet werde und vom Leser als solche erkannt werden müsse, damit er den Text als einen fiktionalen rezipieren könne. Der Leser beziehe dann die sprachlichen Äußerungen des fiktionalen Textes nicht komplett auf die Welt.[475] Vielmehr werde der in nicht-fiktionaler Sprache übliche, „vertikale" Bezug von Zeichen zu Referent durch „horizontale Konventionen" (vgl. ebd.: 28) durchbrochen: „Die vorgegebenen Illokutionen, die ein fiktionales Werk konstituieren, werden ermöglicht durch die Existenz einer Menge von Konventionen, welche die Regeln, die normalerweise illokutionäre Akte und Welt zueinander in Beziehung setzen, außer Kraft setzen." (Ebd.: 29.)[476]

Wenn der fiktionale Text mit Searle als eine Summe vorgegebener Illokutionen beschreibbar ist, so kann der Leser wiederum wahre Aussagen über diese Quasi-Äußerungen tätigen. Wenn der Autor z.B. eine literarische Figur einführt, so gibt er ihr oft einen „Eigennamen". Damit gibt er zwar nur vor, „auf etwas Bezug zu nehmen". Aber dieser Sprechakt ist eine Tatsache, auf die der Leser Bezug nehmen kann:

> Es ist die vorgegebene Bezugnahme, durch welche die fiktionale [eigentlich: fiktive; Anmerkung von S. K.] Figur geschaffen wird, und es ist unsere Teilnahme an dem Vorgeben, die uns ermöglicht, über die Figur zu sprechen. […] Indem [ein Autor] vorgibt, auf eine Person Bezug zu nehmen (und deren Abenteuer zu erzählen), erschafft [er] eine fiktionale Figur. […] Ist diese fiktionale Figur erst einmal erschaffen, dann können wir, die wir außerhalb der fiktionalen Geschichte stehen, tatsächlich auf eine fiktionale Person Bezug nehmen. (Searle 2007: 33.)

Im Normalfall (d.h. wenn er in seiner Sozialisation die Konventionen des Umgangs mit Fiktion erlernt hat) wird der Leser eines Romans oder einer Novelle den „fundamentalen Doppelcharakter fiktionaler Sätze" (vgl. Martinez / Scheffel 2003: 130) erkennen. Gleichzeitig wird er auch eine doppelte Haltung zum Dargestellten einnehmen.

---

475 Vgl. John R. Searle: The Logical Status of Fictional Discourse. Hier zitiert nach der vollständig neu bearbeiteten deutschen Übersetzung: Der logische Status fiktionaler Rede. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 [= KunstPhilosophie 8]. S. 21-36. Vgl. S. 27f. – Vgl. auch ebd.: 33: „Ein weiteres interessantes Merkmal fiktionaler Bezugnahme besteht darin, daß normalerweise nicht alle Bezugnahmen in einem fiktionalen Werk bloß vorgegebene Akte des Bezugnehmens sind; einige sind echte Bezugnahmen – wie etwa […] wenn Conan Doyle auf London Bezug nimmt." Searle trifft deshalb die sinnvolle Unterscheidung „zwischen einem fiktionalen Werk und fiktionaler Rede. Ein fiktionales Werk braucht nicht vollständig aus fiktionaler Rede zu bestehen und wird dies in der Regel auch nicht." (Vgl. ebd.: 35.)

476 Vgl. dazu auch Fricke (1982: 441): „In fiction we meet with assertive sentences which on the surface look exactly like ordinary assertions but which, in contrast to them, as a whole and in some of their elements have only a meaning (Frege's ‚Sinn'), but no reference (‚Bedeutung'; cf. Frege 1975: 40-65, and Gabriel 1975)."

Demnach kann man den Sprachgestus des fiktionalen Textes folgendermaßen beschreiben: Der Autor eines fiktionalen Textes tut so, „als ob“ seine Aussagen auf irgendetwas außerhalb des Textes selbst referieren würden. In dieser „Als-ob“-Haltung,[477] die der Leser nachvollziehen muss, wenn er den narrativen Text als fiktional rezipieren und so das Entstehen von ästhetischer Illusion zulassen will, liegt ein Grundmerkmal von literarischer Kommunikation.
Durch die emotionale Anteilnahme (das sich in die fiktive Welt Hineinversetzen, indem man sich vorübergehend so verhält, als ob man ein Teil von ihr wäre,) kann die physisch unüberwindbare „ontologische Kluft zwischen fiktionalen [fiktiven!, s.o.] Figuren und uns“ (vgl. Neill 2007: 127) immerhin psychisch überbrückt werden.

Ästhetische Illusion kann demnach als eine Art von „Als-ob-“ oder Rollenspiel beschrieben werden, das nach gelernten Regeln (‚Quasi-Normen’) funktioniert, die dann, z.B. durch Metalepsen, funktional verletzt werden können.
Sowohl zum Spielen als auch für den Aufbau einer ästhetischen Illusion beim Lesen fiktionaler Texte benötigt man jene von Lotman (1993: 104) beschriebene „Fertigkeit, […] sich zweischichtig zu verhalten.“ Für den Spieler eines Rollen-, Tisch- oder Gesellschaftsspiels hat das spielerische Handeln ebenso wenig Konsequenzen für das eigentliche Leben wie die Romanhandlung für das Leben des Lesers.[478]

Der Vergleich von Literatur und „Als-ob“-Spielen im 20. Jahrhundert geht auf Sigmund Freuds Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren* (gehalten 1907, Druckfassung 1908) zurück.[479] Freud erkennt die Parallele zwischen dem Spielen von Kindern und dem Dichten.[480] Dem Kind ist, wie dem Dichter, die Irrealität des Gespielten durchaus bewusst (vgl. ebd.: 171). Dennoch haben beide offenbar Anlass, ihre Zeit auf die fiktive Welt zu

---

[477] Die Rolle solcher „Als-ob“-Haltungen, die jedem Schema der Weltbilderzeugung, selbst in den Wissenschaften, den Status einer Fiktion verleihe, erforscht Hans Vaihinger 1911 in seiner *Philosophie des Als-ob* (vgl. Andrea Wels: Die Fiktion des Begreifens und das Begreifen der Fiktion. Dimensionen und Defizite der Theorie der Fiktionen in Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob. Frankfurt a.M. u.a. 1997. Hier vgl. S. 14).

[478] Weitere Strukturanalogien zwischen dem Spiel und dem Kommunikationssystem literarischer Texte liegen auf der Hand. Sowohl der Spieler als auch der Leser eines fiktionalen Textes genießen die Freiheit, sich dem anderen, fiktiven Raum nach Belieben zu nähern bzw. ihn wieder zu verlassen. Sowohl im System der Literatur als auch in der des Spiels herrschen Regeln, denen zu unterwerfen sich der Teilnehmer mit dem Eintritt in das System selbst entscheidet.

[479] Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: ders.: Studienausgabe. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachery. Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 1969. S. 169-179.

[480] Vgl. ebd.: 171: „Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt.“

verwenden. Freud nimmt hierfür u.a. einen Lustgewinn durch den empathischen Zugang zur Alternativwelt an.

Im Prozess des Erwachsenwerdens werde der Mensch genötigt, mit dem Spielen aufzuhören und sich dem ‚Ernst des Lebens' zu stellen. Da der Erwachsene aber nicht auf den altbekannten Lustgewinn des Spielens verzichten wolle, wende er sich dem „Phantasieren" im Verborgenen zu: „[A]nstatt zu *spielen, phantasiert* er jetzt" (vgl. ebd.: 172).

Dieses Phantasieren des Erwachsenen sei – laut Freud – nicht mehr die vom Kind vorweggenommene Wunscherfüllung des späteren Erwachsenseins, sondern eine Kompensation erlittener Unlust: „Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wünscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit" (ebd.: 173f.).

Deshalb beschäftigt sich Freud hier anschließend auch nicht mit ‚Höhenkammliteratur', deren gesteigerter ästhetischer Anspruch nur eine kleine Leserschaft anzieht, sondern bewusst mit populärer Literatur (vgl. ebd.: 176). Freud stellt den „Dichter" solcher Werke dem „Tagträumer" gleich, der seine Phantasien auf einen „Helden" projiziere (vgl. ebd.: 176f.). Indem er seine Phantasien niederschreibe, ermögliche er dem Leser die Teilhabe an dem Phantasma und verschaffe ihm so eine „ästhetische Lust" (vgl. ebd.: 179).

Für Freud sind „die Dichtung wie der Tagtraum Fortsetzung und Ersatz des einstigen kindlichen Spielens" (ebd.: 178). Das Kontinuum bei dieser Entwicklung bilden

1. das beiden Tätigkeiten inhärente doppelte Bewusstsein von emotionaler Anteilnahme am Fiktiven bei gleichzeitigem Wissen um die Fiktivität des Vorgestellten, sowie
2. der „Lustgewinn", der sich aus der ästhetischen Illusion einer Anteilnahme an fiktiven Welten ziehen lässt.

Nicht zufällig bedeutet das für die „ästhetische Illusion" zur Begriffsbildung verwendete lateinische Verb „‚illudere' (aus: in-ludere) wörtlich übersetzt ‚in ein Spiel einführen'. Der potentiell spielerische Charakter von Illusionsbildung ist der Wortbedeutung inhärent."[481]

Diese Etymologie passt zu Waltons Beobachtung, dass der Leser nicht so tut, als seien die Romanfiguren in seiner Welt real, sondern als lebe er selbst – für die Dauer der Lektüre – in ihrer Welt: Der Leser ‚führt' sich selbst in die ‚Spiel'-Welt des Romans ein.

[481] Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen [1998]. München 2002. S. 54.

4.2. Die ästhetische Illusion: Aufsteigende Metalepsen als „Flow"-Erlebnisse beim Lesen

> Welchen Leser ich wünsche? Den unbefangensten, der mich, Sich und die Welt vergißt und in dem Buche nur lebt.
> (Goethe: Xenien)[482]

Aus dieser Funktionsweise der ästhetischen Illusion, als einer Grundbedingung der Rezeption fiktionaler Texte generell, ergibt sich die folgende, für die vorliegende Arbeit **zentrale These**: Narrative Metalepsen sind *nicht nur*, wie Genette es bei der Namensgebung dieses Phänomens bedachte, die Spiegelung von *Produktions*bedingungen von Literatur in die Fiktion selbst hinein.[483] So genannte „absteigende Metalepsen" (Kategorie 1) müssen nicht „métalepses de l'auteur" sein, bei denen ein *Erzähler* (als allmächtiger Schöpfer) in das Universum seiner Fiktion hineingreift. Metalepsen thematisieren *auch* die *Rezeptions*bedingungen von fiktionaler Literatur. Es gibt zahllose Beispiele für Metalepsen dieser Kategorie 1, bei denen es *Leser*-Figuren sind, die von einer höheren diegetischen Ebene in eine tiefere Ebene der Fiktion eingreifen. Durch solche Metalepsen wird die grundlegende Funktionsweise von ästhetischer Illusion (das emotionale Sich-Hineinversetzen bzw. „So-tun-als-ob" man in der fiktiven Welt lebe) auf die Inhaltsebene von fiktionalen Texten selbst gespiegelt.

Schaeffer (2005: 325) hat diese Erkenntnis im Prinzip schon aus der Schlussrede in Charly Chaplins Film *The Great Dictator* (USA 1940) abgeleitet. Er verwendet einen transmedialen Metalepsenbegriff und bezeichnet zunächst diese „métalepse filmique" als „une exemplification particulièrement explicite de ce qui constitue la caractéristique définitionnelle centrale de l'immersion fictionnelle, à savoir le fait qu'elle implique un état mental scindé" (ebd.).[484]

---

[482] Johann Wolfgang von Goethe: Der berufene Leser. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Bd. 1: Gedichte und Epen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz. (Taschenbuchausgabe des dtv, band- und textidentisch mit der im Verlag C.H.Beck, München erschienen Hamburger Ausgabe, Bd. 1, 12., neubearbeitete Auflage 1981.) München 1982. S. 227.

[483] Genette (1972: 244f.) entscheidet sich dafür, die von ihm analysierten Beispiele „métalepses narratives" zu nennen, weil er sich auf Fontaniers (1977: 127-129) Beschreibung einer „Métalepse", also einer Umkehrung von Ursache und Wirkung, bezog, bei der der Autor (eigentlich: der fiktionsinterne Erzähler) die Diegese seiner Erzählung nicht als vorgängig existent voraussetzt, über die er faktual zu berichten scheint, sondern sie als Produkt seines Erzählvorgangs enttarnt. Die Handlung einer Geschichte ist also nicht der Grund dafür, dass über sie erzählt werden kann, sondern ihre ‚Existenz' ist die Folge der Erzählung. – Vgl. die Herleitung der Genette'schen Terminologie in der hier vorliegenden Arbeit (Kap. 2.1.1. Die Ausgangsdefinition [1972]).

[484] Er bezieht sich mit dieser Beschreibung der „immersion fictionelle" als „état mental scindé" explizit (vgl. ebd.: 333) auf Lotmans Vorstellung vom Spiel als der „Fertigkeit", „sich zweischichtig zu verhalten" (vgl. Lotman 1973: 104).

Dann schließt er aus diesem konkreten Beispiel auf die generelle Funktionsweise von Metalepsen als einen Wirkungsprozess, der sich auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen fiktionaler Werke generell beziehe: „[…] le processus de l'immersion fictionnelle – qu'elle soit opérante au moment de la création de l'univers fictionnel ou au moment de sa réception – implique des moments métaleptiques et ne saurait fonctionner en leur absence" (Schaeffer 2005: 331).

Wenn er jedoch verallgemeinert, „la dynamique de l'immersion implique des opérations mentales métaleptiques au sens le plus littéral du terme" (ebd.: 333), so gibt er die Trennschärfe des transmedialen Terminus technicus „Metalepse" auf. Der Vorteil dieser Begriffserweiterung liegt zwar auf der Hand: Durch sie wird die „parenté profonde entre le fonctionnement de la fiction et la technique (narrative et plus largement représentationnelle) de la métalepse" (ebd.: 333) überhaupt erst augenfällig. Allerdings läuft ein solcher Gebrauch des Begriffs der „technique métaleptique" Gefahr, den ursprünglich narratologischen Begriff der Metalepse derart auszuweiten, dass er am Ende mit anderen (Ober-)Begriffen, wie z.B. dem der Fiktion, verschwimmt oder identisch wird.[485]

Der Begriff der „parenté profonde" (Schaeffer 2005: 333) zwischen Narrativen Metalepsen (zumal den aufsteigenden litteralen Metalepsen von Rezipientenfiguren) macht dagegen die Analogie zwischen dem fiktionsinternen Phänomen der Metalepse und den Bedingungen von ästhetischer Illusion bei der Rezeption eines fiktionalen Textes deutlich, ohne eine Gleichsetzung von Fiktion und Metalepse zu propagieren.

Tatsächlich thematisieren viele der im Kapitel 3. der vorliegenden Studie behandelten metaleptischen Kinderbücher auf der Ebene der ‚histoire' den Zusammenhang von ästhetischer Illusion, Spiel und dem Wunsch nach wirklichem Eintauchen in die fiktive Welt.

Im dritten Teil der Tintenwelt-Trilogie von Cornelia Funke erklärt der intradiegetische Vorleser, warum er sich so nach der hypodiegetischen Tintenwelt sehne: „Weißt du, was man sich wünscht, wenn man ein Buch so sehr liebt, dass man es wieder und wieder liest? […] Man will mitspielen, was sonst?" (Funke, *Tintentod* 2007: 30).

Für den Vorleser war die Lektüre von Büchern, solange er noch in der Welt außerhalb der Tintenwelt lebte, immer angenehm und anregend gewesen: Er hatte die emotionale

[485] Tatsächlich stimmt Schaeffer (ebd.: 334) schließlich Jean Bessière zu, dass alle Fiktion metaleptisch sei, was den Begriff endgültig aufweicht: „Je ne peux donc que souscrire à la thèse de Jean Bessière, dans le présent volume, concernant la nature intrinsèquement métaleptique de la fiction." (Er bezieht sich hier auf die Thesen aus dem Aufsatz von Jean Bessière: Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique. In: Métalepses 2005: 279-294.)

Überwindung der Kluft zwischen Fiktion und Realität genossen, gleichzeitig jedoch in zunehmendem Maße unter der Unmöglichkeit gelitten, diese Barriere je physisch zu überspringen und die ästhetische Illusion zur Realität werden zu lassen. Er hätte gerne den Helden seines Lieblingsbuches getroffen, stattdessen hatte er nur

> ein trostlose[s] Zimmer bewohnt, umgeben von Büchern, die von der Sehnsucht in seinem Herzen erzählten, ohne sie stillen zu können, […] Sehnsucht, dem falschen, grau getönten Leben endlich zu entkommen, der Orpheus zu sein, der in ihm schlief, den die nicht sahen, die ihn verspotteten… (Ebd.: 656.)

Der Wunsch nach dem völligen Aufgehen in der ästhetischen Illusion läuft, wie diese Stelle zeigt, auch immer Gefahr, zur Ersatzbefriedigung und zur Flucht aus einem an sich nicht erfüllten Dasein zu werden. Dieser „Eskapismus"-Vorwurf wird fiktionaler Erzählliteratur – zumal der phantastischen – häufig gemacht (vgl. Meißner 1993: 36f.).

Es gibt aber auch phantastische Kinder- und Jugendbücher, die diesen Kritikpunkt nicht nur auf der Ebene der ‚histoire' *thematisieren*, sondern ihn dort auch direkt *entkräften*. Dies geschieht z.B. in Michael Endes *Unendlicher Geschichte*. Hier läuft der Junge Bastian Gefahr, sich in der Welt Phantásien zu verlieren und nur noch ein Spieler ohne Bezug zur Realität zu sein: Er gerät in die „Alte Kaiser Stadt" (vgl. Ende, *Geschichte* 1979: 364), wo nur Menschen leben, die verrückt geworden sind, weil sie während ihrer Aufenthalte im Abenteuerland der Roman-Welten ihre reale Heimat vergessen haben.

Die absteigende Metalepse ins Buch ermöglicht sowohl Bastian als auch dem textexternen Leser in der Wirklichkeit phantastische („Als-ob"-)Erlebnisse, die seine angestammte Welt nicht für ihn bereitgehalten hätte. Aber nach einer gewissen Zeit muss eine Rückkehr aus der Phantasiewelt (nach dem Muster der aufsteigenden Metalepse) folgen, um die neuen Erfahrungen für das ‚richtige' Leben nutzbar zu machen. „[E]s hat zu allen Zeiten Menschen gegeben, die nicht in ihre Welt zurückgefunden haben", erklärt ein Affe dem Jungen Bastian seine Situation. „Erst wollten sie nicht mehr, und jetzt – sagen wir mal – können sie nicht mehr" (vgl. ebd.: 365f.).

Abgeschreckt durch den Anblick der in Phantásien gestrandeten Leute, findet Bastian, da er die Gefahr des ‚Sich-in-der-Fiktion-Verlierens' erkannt hat, den Weg aus diesem drohenden Autismus heraus. Es gelingt ihm sogar, das „Wasser des Lebens", ein Symbol für die positive Kraft der Phantasie, aus Phantásien heimzubringen (vgl. ebd.: 418f.) und damit die abgestumpfte Trauer seines verwitweten Vaters in der richtigen Welt zu heilen.[486]

[486] „[Bastian] sah Tränen in den Augen seines Vaters. Und er begriff, daß er ihm das Wasser des Lebens doch hatte bringen können." (Ebd.: 422.)

Das soziale Kommunikationssystem der fiktionalen Literatur funktioniert nach variablen Konventionen (oder ‚Quasi-Normen'), die Kinder erst erlernen müssen. Lesen kann intensive Glücksgefühle vermitteln, birgt aber auch ein Gefahrenpotential, wenn der Lesende sich nämlich zunehmend in Phantasiewelten flüchtet und darin verliert: „To remain pleasurable, the experience of being lost in a book must be temporary and remain distinct from addiction, its harmful relative" (Ryan 2001: 97).[487]

Illusion und Illusionsbruch gehören demnach zusammen. Der junge Leseanfänger muss den selbstbewussten Umgang mit der Fiktion und ihren Konventionen erklärt bekommen und dann trainieren. Dieser Lernprozess kann von den Autoren phantastischer Kinderliteratur (mit durchaus auch pädagogischer Absicht) in das literarische Werk hineingespiegelt werden, wie dies im Fall von Endes Roman *Die unendliche Geschichte* geschieht. Die Konventionen ähneln dabei denen des Rollenspiels (auf Englisch: „game of make-believe"). Auch hier haben Kinder zwar Freude an den im Spiel möglichen Erfahrungen, brauchen aber gleichzeitig die Sicherheit, dass das Gespielte nicht real ist, d.h. keine Konsequenzen für das richtige Leben hat.

In Rainer Maria Rilkes (1875-1926) Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) findet sich ein auf die Ebene der ‚histoire' gespiegeltes Beispiel für diese kindliche Angst, die Spielwelt könnte plötzlich echt werden: Der autodiegetische Erzähler Malte berichtet, wie es ihn als Kind „in eine Art Rausch versetzt" habe, sich in immer neuen Verkleidungen und Masken vor einem Spiegel zu präsentieren.[488] Als er jedoch eines Tages im Zustand der Begeisterung einige Gegenstände im Zimmer zertrümmert habe, sei ihm die Lust an der Maskerade vergangen und er habe sich die Verkleidung abreißen wollen:

> Ich zerrte an allem, aber es schloß sich nur noch enger an. Die Schnüre des Mantels würgten mich, und das Zeug auf meinem Kopfe drückte […]. Heiß und zornig stürzte ich vor den Spiegel und sah mühsam durch die Maske durch, wie meine Hände arbeiteten. […] Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung hinauszuzwängen, nötigte er [der Spiegel] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen […]. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht

---

487 Vgl. Marie-Laure Ryan: Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore 2001 (= Parallax: Re-Visions of Culture and Society). Hier S. 97. – Vgl. auch ebd. mit Bezug auf die Metapher des Eintauchens in eine Romanwelt: „While the addicted reader blocks out reality, the reader capable of pleasurable immersion maintains a spilt loyalty to the real and the textual world. The ocean is an environment in which we cannot breathe; to survive immersion, we must take oxygen from the surface, stay in touch with reality."

488 Vgl. Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung m. Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 6. Frankfurt a.M. 1966. S. 707-946. Hier vgl. S. 805.

> nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm. Ich rannte davon, aber nun war er es, der rannte. (Ebd.: 809.)

Erlebnisse wie dieses, dass die „Maske“ (die gespielte Zweit-Identität) plötzlich zur echten und einzigen Identität wird, erzeugen eine tiefe, existentielle Angst. Zur Freude an ästhetischer oder spielerischer Illusion gehört offenbar die Gewissheit ihrer Nichtigkeit und die persönliche Freiheit, die Empathie-Verbindung zur fiktiven Welt jederzeit und ohne Folgen für die eigene Persönlichkeit unterbrechen zu können (vgl. Anz 2002: 68).
Der potentiell bedrohliche Aspekt (jene Angst, die Illusion könne so stark werden, dass sie unkontrollierbare Realität wird) ist sozusagen die Kehrseite der Faszination des ‚Eintauchens’, durch den die empathische Teilnahme an „Als-ob“-Welten ihren eigenen Reiz ausübt.

Abgesehen von dieser Angst des plötzlich unkontrollierbaren Eigenlebens der Fiktion birgt das Lesen fiktionaler Texte – ebenso wie die Teilnahme an Rollenspielen – aber ein großes Potential positiver Empfindungen. Forschungen der Motivationspsychologie haben gezeigt, dass der „Lustgewinn“ beim Lesen fiktionaler Texte nicht nur durch die Kompensation von in der Wirklichkeit nicht erfüllbaren Wünschen entsteht (wie es Freud vermutet hatte). Vielmehr kann allein schon der Zustand völliger Versunkenheit[489] in eine Lektüre als an sich beglückende Erfahrung gelten.
Der Chicagoer Psychologe Mihalyi Csikszentmihalyi spricht von „Flow-Erlebnissen“, die außer beim Lesen auch bei anderen Tätigkeiten wie dem Segeln, Klettern oder bei gewissen Spielen auftreten können.[490] Unter „Flow“ versteht man „autotelische Erfahrungen“ (Csikszentmihalyi 2005: 97), die durch „völlige Konzentration und Hingabe“, ein verändertes „Zeitgefühl“, den Aspekt „spielerischer Autonomie“ sowie die „Überwindung von Ich-

[489] Nell nennt für diese intensive psychische Erfahrung während des Rezeptionsvorgangs einige idiomatische Wendungen aus verschiedenen europäischen Sprachen, wie „to be carried away by a book“ (Englisch), „om in een boek op te gaan“ (Dänisch), „in ein Buch versunken sein“ oder das französische „être pris par un livre“ (vgl. Victor Nell: Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure. New Haven, London 1988. Hier vgl. S. 50). – Ryan (2001: 93) spricht von „frozen metaphors of language [that] dramatize the reading experience as an advanture“ und nennt als Beispiele die sprachlichen Bilder „the reader plunges under the sea (immersion), […] is taken prisoner (being caught up in a story, being a *captured* audience), and loses contact with all other realities (being lost in a book).“

[490] Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi: Beyond Boredom and Anxiety – The Experience of Play in Work and Games. San Francisco, Washington u. London 1975. (Csikszentmihalyi geht hier davon aus, dass Kinder von Natur aus an das Versunkensein in Tätigkeiten und die daraus resultierende „intrinsische Motivation“ gewöhnt sind. So müssen sie Fiktionsbewusstsein erst erlernen.) – Vgl. auch die populärwissenschaftliche Zusammenfassung seiner Forschungsergebnisse für ein breites Publikum: ders.: Flow. Das Geheimnis des Glücks. Aus dem Amerikanischen v. Annette Charpentier [1992]. Stuttgart ^{12}2005 (Amerikanische Originalausgabe: FLOW – The Psychology of Optimal Experience. New York 1990).

Grenzen“ gekennzeichnet sind.[491] Letzteres bedeutet jedoch nicht, dass man im Zustand des „Flows“ das Bewusstsein des eigenen Ichs verlieren würde. Vielmehr ist die permanente „Selbsterforschung“ (Csikszentmihalyi 2005: 93) unterbrochen, die viele andere Alltagstätigkeiten begleitet. Das Selbst bleibt erhalten, aber es ist für die Dauer des „Flows“ ganz ‚selbstverständlich’ in die Tätigkeit involviert und wird, solange der „Flow“ anhält, nicht hinterfragt.[492]

Solche Zustände „lustvoller Entrücktheit“ treten auch bei „Leseerlebnissen“ auf (vgl. Anz 2002: 55). Besonders Kinder sind offenbar von Beginn ihrer Lese-Sozialisation an in der Lage, sich intensiv emotional auf fiktionale Geschichten einzulassen und so „ein gleichsam ungebrochenes Flow-Erlebnis“ zu haben (vgl. Muth 1996: 84).[493]

Das als beglückend empfundene „Flow-Erlebnis“ kann solcherweise als Ziel privater Lektüre von fiktionalen Texten angesehen werden. Gerade auf junge Leser, die sich erst mit dem Konventionsgefüge der literarischen Kommunikation fiktionaler Texte vertraut machen müssen, wirkt diese gemeinsame Grundstruktur der Illusionshaltung bei „Als-ob“-Spielen und bei Romanlektüren besonders stimulierend.

„Flow-Erlebnisse“ kennt man nicht nur aus dem Sport, dem kindlichen „Als-ob“- oder Verkleidungsspiel und der Lektüre, sondern auch aus anderen, nicht (ausschließlich) literarischen, narrativ-geprägten Handlungsformen. Es wurden z.B. auch für die so genannten „Pen-&-Paper-Fantasy-Role-Plays“ (wie *Das schwarze Auge* [DSA] oder *Advanced Dungeons & Dragons* [AD&D]) solche Momente extremen Versunkenseins beschrieben.[494] „Live-Act-Role-Plays“ (kurz: LARPs), bei denen von den Spielern auf der Grundlage von Rollenvorgaben vor Spielbeginn genau festgelegte, individuelle Helden-Charaktere von den Spielern nicht nur erzählend, sondern auch szenisch (unter Einsatz des eigenen Körpers und Verwendung von Kostümen und Requisiten) dargestellt werden, stehen zwischen dem relativ offen strukturierten kindlichen Rollenspiel und dem nach strenger Vorgabe des Textbuches

---

491 Vgl. Ludwig Muth: Leseglück als Flow-Erlebnis. Ein Deutungsversuch. In: Leseglück – Eine vergessene Erfahrung? Hrsg. v. Alfred Bellebaum u. dems. Olpaden 1996. S. 57-85. Hier vgl. S. 61.

492 Vgl. ebd.: „Die Abwesenheit des Selbst aus dem Bewußtsein bedeutet nicht, daß jemand im *flow* die Kontrolle über seine psychische Energie aufgegeben hat oder nicht wahrnimmt, was im Körper oder Verstand passiert. Das Gegenteil ist eher der Fall. […] Die Vorstellung vom Selbst taucht unter die Wahrnehmungsschwelle […]. [Man ist] nicht mit sich selbst befasst […].“ (Hervorhebung in Original.) – Vgl. auch ebd.: 80: „Man nimmt sich nicht mehr als unabhängig von der verrichteten Tätigkeit wahr.“

493 Vgl. auch Nell (1988: 84-97): Kap. 5 über „Reading, Reading Ability, and Reading Habits“.

494 Hier können die Spieler in Momenten großer emotionaler Involviertheit von der distanzierten Beschreibung ihres Helden in der dritten Person Singular zum emphatischen Gebrauch der ersten Person („ich“) wechseln. – Vgl. Exkurs iv. ‚Metaleptische’ Übergänge – Die vollkommene Illusion im Fantasy-Rollenspiel.

stattfindenden Theaterspiel.[495] Auch für das LARP müssten sich daher „Flow"-Effekte nachweisen lassen.

Nicht zuletzt findet sich die für den Spiel- und Lese-„Flow" nötige doppelte Illusionshaltung (d.h. das dispositionelle Wissen um die Fiktionalität des Spiels und die gleichzeitige emotionale Anteilnahme am Gespielten) auch bei computeranimierten Strategie- und Rollenspielen.

4.3. Ästhetische Illusion trotz Fiktionsbewusstsein: Aufsteigende Metalepsen im Zeitalter der Medialisierung

> Nein, ich bin nicht abergläubisch, aber ich habe gehört, es funktioniere auch dann, wenn man nicht daran glaubt.
>
> *(Der Atomphysiker Niels Bohr auf die Frage, warum er ein Hufeisen über seiner Tür aufgehängt habe)*[496]

Der Umgang mit Illusionsmedien und -kunstwerken verändert sich nicht nur im Laufe einer Biographie, sondern unterliegt auch einem gesellschaftlich-historischen Wandel.[497] Hoinkis (2007) stellt die These auf, dass die Fähigkeit, Ironie zu verstehen bzw. sich vom Text zu distanzieren, um 1800 beim lesenden Publikum noch nicht besonders ausgeprägt gewesen sei.[498] Gegenwärtig scheint sich dagegen eher die Fähigkeit des Publikums verringert zu haben, die Darstellung fiktiver Welten undistanziert wahrzunehmen. Viele Jugendliche kennen heute z.B. Winnetou und Robin Hood nur noch aus Parodien, weshalb sie sich vermutlich gar nicht mehr unvoreingenommen auf die Originale einlassen können.

---

[495] Das völlige ‚Aufgehen' des Schauspielers in seiner Rolle wird schon früh in die Ebene des vom Theaterstücks Dargestellten hineingespiegelt. Vgl. die Ausführungen zu Lope de Vegas Tragödie *Lo fingido verdadero* (Druck 1621, Aufführung vermutlich um 1600) und Rotrous *Le veritable Saint-Genest* (1646) in Exkurs ii. Narrative Metalepse und „Aus-der-Rolle-Fallen" von Schauspielern im Theater. Die Faszination dieses Motivs zieht sich durch die verschiedenen Kunstformen und begegnet z.B. im Drama *Lorenzaccio* (1838) von Alfred de Musset (1810-1857) oder im Film *Der falsche General* (*Il Generale delle Rovere*, I 1959) von Roberto Rossellini (1906-1977). Damit tritt laut Lotman (1973: 105) eine wichtige Funktion von (Rollen-)Spielen wie von Kunst überhaupt zutage: Indem der Mensch sich verkleidet, eine ‚unwirkliche' Sprache verwendet und „sein eigenes ‚Ich' dabei auf verschiedene Weise […] codier[t]", kann er „sein eigentliches Wesen", das ihm in den Situationen seines wirklichen Lebens vielleicht „unzugänglich" geblieben wäre, entdecken. – Auch die darstellende Kunst arbeitet mit dem Verblüffungseffekt, wenn sich ein Betrachter plötzlich als Teil einer künstlichen Welt wähnt bzw. den Eindruck hat, das Dargestellte werde lebendig. (Vgl. hierzu z.B. die Ausführungen über barocke Wandmalerei in Exkurs iii. „Den-Rahmen-Sprengen": Parallelphänomene zur narrativen Metalepse in Malerei und Bildender Kunst.)

[496] Zitiert nach: Ernst Peter Fischer: Aristoteles, Einstein und Co. Eine kleine Geschichte der Wissenschaft in Porträts. München, Zürich 1995. S. 364.

[497] Vgl. Daniel Süss: Mediensozialisation von Heranwachsenden. Dimensionen – Konstanten – Wandel. Wiesbaden 2004. Hier vgl. S. 286.

[498] Vgl. die online publizierte Dissertation von Tim Hoinkis: Lektüre. Ironie. Erlebnis. System- und medientheoretische Analysen zur literarischen Ästhetik der Romantik. Dissertation der Universität Bochum 1997 (URL: vgl. Literaturverzeichnis im Anhang).

Distanz zu fiktiven Welten schafft neben den Parodien auch das stark ausgeprägte Medienbewusstsein. So wird z.B. bei den auf DVD veröffentlichten Spielfilmen oft gleich ein „Making Of" mitgeliefert. Diese Darstellung der Dreharbeiten enttarnt die filmischen ‚Tricks' und schafft so Distanz zum fiktiven Geschehen.

Dass Spielfilme aber trotz solchen offenkundigen Illusionsminderungen immer noch (und dieselben Filme sogar immer wieder) gesehen und traurige Handlungen immer noch (und immer wieder) beweint werden,[499] spricht für eine heute ausgeprägte ‚Trotzdem-Illusionshaltung': Der zeitgenössische Medien-Rezipient ist sich der Fiktivität des Dargestellten kognitiv bewusst und lässt sich dennoch emotional darauf ein.[500]

Die „evolutionspsychologische Forschung zum Medienumgang" eröffnet dazu eine neue Perspektive auf die Rezeption fiktionaler Medien. Voland fasst die Ergebnisse exemplarisch zusammen:

> Das menschliche Gehirn ist in einer Zeit [d.h. im Laufe der letzten Millionen Jahre] evolviert, in der alles, was wie ein Mensch [besser: Primat; Anmerkung von S. K.] aussah, auch tatsächlich ein Mensch [bzw. ein Primat] war. Alles, was wie ein emotionaler Ausdruck aussah, war auch ein emotionaler Ausdruck, und alles, was Sprache produzierte, sprach tatsächlich. Die heutige Welt ist bekanntlich anders. Medien haben den geschichtlich vertrauten Modus der realen Erfahrung ergänzt durch den neuartigen Modus der virtuellen Erfahrung, und deshalb leben wir heute in einer Zeit, in der die biologisch evolvierten Mechanismen der Weltwahrnehmung und -interpretation auf Phänomene stoßen, für die sie biologisch nicht gemacht sind.[501]

Offenbar haben sich in der prähistorischen Entwicklungsphase des Homo Sapiens, dem „pleistozänen ‚struggle of life'" (ebd.: 12), Mechanismen im Gehirn gebildet, die einen gewissen evolutionären Vorteil boten. Dazu zählte die spontane Reaktion der empathischen Anteilnahme an gesehenem oder gehörtem Leid von Menschen.

Volands evolutionspsychologische Aussagen lassen sich zur hypothetischen Erklärung der oben beschriebenen Ambivalenz der ästhetischen Illusion („dispositionell" zu wissen, dass

---

499 Zum Paradoxon, dass die Immersion auch bei wiederholter Lektüre intensiv empfunden werden kann, oder auch, wenn „stereotyped genres" von vornherein keinen Zweifel daran lassen, „that in the end good things always happen to the good guys", schreibt Ryan (2001: 146f.): „If the reader of fiction can pretend that the asserted facts are true when she knows that they are not, and can derive pleasure from this act of pretence, she can just as easily pretend on second reading that she does not know the outcome and experience all over again the thrill of disclosure." Walton (1990: 261) erklärt dasselbe Paradoxon mit seiner Theorie der Immersion als „make-believe" und des imaginierten Fiktiv-Werdens des Lesers während jedes neuen Lektüreprozesses: „It is fictional in her game [of make-believe] during a given reading and telling of the story that she learns for the first time about Jack and the Giant."

500 Dies würde den Beobachtungen zur Neubelebung des kohärenten, historischen, illusionistischen Fabulierens im Roman der letzten Jahrzehnte entsprechen (vgl. Förster 1999).

501 Eckard Voland: Virtuelle Welten in realen Gehirnen. Evolutionspsychologische Aspekte des Umgangs mit Medien. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 37(2007), Nr. 146: Mediennutzung – Medienwirkung – Medienregulierung. Hrsg. v. Ralf Schnell. S. 7-22. Hier S. 7.

das dargestellte Geschehen nur fiktiv ist, und es trotzdem emphatisch zu verfolgen) auf das Wirken fiktionaler Texte übertragen: „Die Unterscheidung von ‚real' versus ‚virtuell' wird zwar rational, kaum aber affektiv vollzogen" (ebd.: 8). Daher lösen z.B. Pornografieprodukte echte Erektionen aus, obwohl den männlichen Betrachtern klar ist, dass die dargestellten Objekte der Begierde „nicht wirklich verfügbar sind" (vgl. ebd.: 11f.).

Voland (ebd.: 11) fasst zusammen: „Das Wissen vom virtuellen Charakter der medialen Welten ist offenbar nur bewusst und nicht – oder zumindest nicht in gleichem Umfang – den bewusstseinsmäßig nicht zugänglichen Mechanismen der psychischen Regulation verfügbar."

Wie virtuelle Medien, so funktioniert auch fiktionale Literatur nach gewissen Konventionen, die noch heute jeder junge Leser erst einmal erlernen muss (vgl. Kap. 4.2.). Daneben spielen aber vermutlich auch evolvierte Wahrnehmungsmuster im menschlichen Gehirn eine Rolle für das Entstehen jenes ambivalenten Phänomens der ästhetischen Illusion.

4.4. Der selbstbewusste Fiktionsnutzer der Gegenwart

> Ey da! was lese ich hier: worüber verwundere / lache / traure / seufftze ich: über eines andren Traum und *Phan*tasien! […] warum laß ich mir einen andren traumen / und traume mir nicht *francó* selbst?
>
> *(Gotthard Heidegger: Mythoscopia romantica. 1698)*[502]

In den letzten Jahren hat sich das Bild der Medienwissenschaft vom Medienkonsumenten grundlegend geändert. Dachte man ihn sich früher als einen passiven Empfänger medial vermittelter Reize, so herrscht heute Einigkeit darüber, dass der Mensch sehr viel „selektiver und strategischer im Umgang mit Medien" vorgeht (vgl. Voland 2007: 17). Er hat für sich erkannt, dass ein von einer virtuellen Welt erzeugtes Glücksgefühl physikalisch betrachtet für das Gehirn wie ein „reales Glücksgefühl" ist, bei dem „reale Transmitter an realen Synapsen in realen Gehirnzentren für reale Erregungsmuster sorgen. Für die emotionalen Zentren des Gehirns ist der Unterschied zwischen real und virtuell bedeutungslos" (ebd.).

Der Mensch, der gewisse Medien bzw. Medieninhalte präferiert und sich anderen nach Möglichkeit verweigert, ist insofern ein „Manager in eigner Sache" (ebd.: 20), der bewusst auswählt, um sich ‚quasi-reale' Lustgefühle zu verschaffen.

---

[502] Gotthard Heidegger: *Mythoscopia romantica* oder Discours von den so benanten Romans, das ist Erdichteten Liebes= Helden= und Hierten=Geschichten [Zürich 1698]. Faksimile der Ausgabe von 1698. Hrsg. v. Walter Ernst Schäfer. Bad Homburg, Berlin u. Zürich 1969 (= Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst 3). Hier S. 72. (Hervorhebungen im Original.)

Auch der moderne Fiktionsnutzer der Gegenwart praktiziert – sei es als Leser, Zuschauer, Rollen- oder Computerspieler – einen selbstbewussten Umgang mit Illusionsmedien. Er sucht nach stimulierenden Flow-Erlebnissen. Das Medium des klassischen Buches (des linear und kohärent erzählten Romans) mag inzwischen in den Biographien vieler Jugendlicher in den Hintergrund getreten sein. Die doppelte Haltung, jene Ambivalenz von Fiktionsbewusstsein und beglückendem, völligem Eintauchen in die Fiktion, kann aber auch in anderen Medien erfüllt sein.

Es ist dieses „Flow"-Gefühl des empathischen ‚In-eine-fiktive-Welt-Versinkens', das den ‚Boom' von Metalepsen in der zeitgenössischen Kinder- und Jugend-Phantastik motiviert:[503] Das Kind muss erst lernen, Fiktionsbewusstsein auszubilden. Die emotionale Anteilnahme an fiktiven Medieninhalten scheint dagegen sofort mit dem Eintreten der Rezeptionsfähigkeit überhaupt ausgeprägt zu sein. Absteigende Metalepsen von Leser- (bzw. Zuschauer-) Figuren thematisieren auf der Ebene der ‚histoire' dieses Gefühl des ‚Eintauchens' in medial erzeugte, fiktive Welten.

Die Entwicklungen multimedialer Illusionstechniken prägen die Medienrezeptionshaltung der Menschen bis heute. Seit den 1990er Jahren ist vermehrt „Interaktivität" ein Schlagwort der Unterhaltungsmedien. Neue Themen und Motivbündelungen, wie die häufig vorkommende absteigende Metalepse vor allem im Kinderbuch, „sind entstanden vor dem Hintergrund von technologischen Modernisierungsschüben der 90er Jahre, sie ‚reagieren' u.a. auf die Tatsache, dass Kinder über den Computer die (reale) Chance haben, sich per Mausklick in mediale Welten einzuschalten" (Gansel 1998: 79). So hat sich auch das traditionelle Buch teilweise auf den (von den Autoren unterstellten) Mitbestimmungswillen des Lesers eingestellt.

Seit den frühen 1980er Jahren sind so genannte „Abenteuer-Spielbücher" populär, die aus den „Wargames" der 1960er und 70er Jahre hervorgingen.[504] Die ersten erfolgreichen „Abenteuer-Spielbücher" waren die der Serie „Fighting Fantasy Adventure Gamebooks" (Bd. 1: *The Warlock of Firetop Mountain*, erschienen in England 1982; Deutsch 1983: *Der Hexenmeister vom flammenden Berg. Ein Fantasy-Abenteuer-Spiel-Buch*) von Steve Jackson

503 In der phantastischen Literatur für ältere Jugendliche, welche den Umgang mit ästhetischer Illusion bereits automatisiert haben, lässt sich eine andere Motivierung für Metalepsen erkennen. Es ist der aufkommende, philosophische Zweifel an der Wirklichkeit von Welterfahrung und an der eigenen ‚Echtheit'. Vgl. dazu Kap. 5. Aufsteigende Metalepsen (Kat. 2) und die Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten': Der Zweifel an der ‚Echtheit' der eigenen Welt.

504 Vor allem in den USA waren „wargames" ein beliebtes Gesellschaftsspiel, bei dem historische Schlachten, „meist aus dem Mittelalter, den Napoleonischen Kriegen und dem amerikanischen Bürgerkrieg", nachgestellt wurden. Aus dieser Tradition entwickelten sich eigene Regelsysteme, in denen jedem Krieger bzw. jeder Heereseinheit ein eigener „Wert" zugeteilt wurde. Mit dem Erscheinen und schnellen Verbreiten von J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* (1954/55) in den USA (ab 1966) wandelte sich das Interesse an historischen Schlachten und man spielte eher die Kämpfe aus *Herr der Ringe* nach (vgl. Abeln 2006: 146f.).

und Ian Livingstone. Das so genannte „Gamebook“, ein interaktives Buch, in dem der Leser (mit Hilfe von Würfel und Bleistift) sich durch nummerierte Abschnitte hindurch seinen eigenen Weg sucht, wurde nach ähnlichen Vorläufern anderer Autoren von diesen beiden Männern etabliert und populär gemacht.

Heute wird zunehmend versucht, den an interaktive Computerspiele und so genannte „Call-in“-Fernsehsendungen gewöhnten jungen Rezipienten auch in der Literatur stärker am Verlauf der fiktiven Handlung zu beteiligen. An die Tradition der ersten Abenteuer-Spielbücher knüpft z.B. Franz S. Sklenitzka an: *Die Bibliothek. Ein interaktives Leseabenteuer* (2000). Erfolgsserien des Kinderbuch-Marktes steigen in den Trend ein, etwa mit: *Fünf Freunde und Du auf Schmugglerjagd* (1996; zurückgehend auf einen originalen Enid-Blyton-Band) oder *Die drei ??? Kids und du. 1000 Spuren – du hast die Wahl* von Boris Pfeiffer (Bd. 1: *Seeschlangenspuk*, 2006; Bd. 2: *Im Rennfieber*, 2007).
2007 startete im Loewe Verlag Bindlach die Mädchenbuchreihe *Wer mit wem? Entscheide du!* von Franziska Gehm (Band 1: *Flirtattacke*, 2007a; Bd. 2: *Partyküsse*, 2007b; Bd. 3: *Die Knutschwette*, 2008). Gehms Jugendbücher funktionieren ähnlich wie die frühen Abenteuer-Spielbücher: Auf längere oder kürzere Passagen der Beschreibung folgen Fragen an den Leser. Er muss sich entscheiden und je nachdem auf der einen oder anderen Seite des Buches weiterlesen. Normalerweise stehen dem Lesenden immer zwei Optionen offen. So enthält das Buch mehrere mögliche Geschichten.
Der Erzähltext ist in der Ich-Perspektive geschrieben. Um Unmittelbarkeit zu suggerieren, wird von der Hauptfigur – einem Mädchen im Alter der Zielgruppe des Buches – vergegenwärtigend berichtet, was sie gerade erlebt. Auf das sonst in Romanen übliche narrative Präteritum wird verzichtet. Obwohl den Leserinnen keine sichtbare Rolle im beschriebenen Geschehen zukommt, fungieren sie als quasi-anwesende Berater der weiblichen Heldin (welche als einzige diegetische Figur um die ‚Mitwisserschaft’ der Leserinnen weiß und mit ihnen spricht). Diese beschreibt sich selbst als nicht sehr entscheidungsfreudig und sucht moralischen Beistand bei den real existierenden Leserinnen:

> Mette oder Jasper? Entscheidungen waren noch nie meine Stärke. [...] Ich brauche eure Hilfe (ich helfe euch dafür auch bei jeder Chemie-Frage). Was meint ihr, soll ich...
> mit [meiner Freundin] Mette in einem Zimmer schlafen → S. 75
> oder
> mit [dem Jungen] Jasper in einem Zimmer schlafen? → S. 58. (Gehm 2007a: 12)

Solches Sprechen einer diegetischen Figur zu den in ihrer Textwelt gar nicht anwesenden Leserinnen ist an sich schon eine der selten auftretenden Metalepsen der Kat. 1b.

Das vom Titel versprochene Mitbestimmungsrecht des Lesers („Wer mit wem? Entscheide du!“) wird in diesen Büchern jedoch nicht eingelöst. Legt man es als Leser z.B. darauf an, die 16-jährige Protagonistin für ihr heiß ersehntes ‚Erstes Mal’ in die Arme des coolen Kajakfahrers Luke zu bugsieren, so muss man feststellen, dass die Autorin aus einigen Wegen enttäuschende Sackgassen gemacht hat:

> [Luke:] Setz mich und Alva doch mal auf der Insel ab. Kannst uns ungefähr in einer Stunde wieder abholen.
> [...] Was meint ihr, soll ich...
> mit Luke auf die Insel → S. 18
> oder
> lieber mit den anderen im Boot bleiben? → S. 178 (Ebd.: 159f.)

Entscheidet man sich für die doch eindeutige erste Antwort, so liest man auf S. 18, dass Alva mit diesem Partner doch nicht zufrieden ist, ihn abweist und lieber allein mit ihrer Freundin von der Insel wegrudert: „Happy WochenENDE zu zweit im Boot.“ Damit endet dieser Lektürepfad. Weitere Entscheidungen werden nicht angeboten. Der Leser kann das Buch nun weglegen oder zurückblättern und an einer der vorherigen Weggabelungen eine andere Entscheidung treffen. „Wer mit wem“, und wer mit wem *nicht*, entscheidet auch hier in diesem „Entscheide du!“-Roman die Autorin. Dem Mitbestimmungsrecht des scheinbar autonomen Lesers werden enge Grenzen gesetzt.

So ist es auch in der – ebenfalls im Loewe-Verlag erschienenen – Kinder-Abenteuerroman-Serie *1001 Abenteuer* des Drehbuch- und Kinderbuchautors THiLO. Der Roman *Gefährlicher Einsatz in Troja* (2006)[505] beispielsweise beginnt mit dem Versprechen an den Leser: „In diesem Buch bist du der Held!“ Sodann wird das Prinzip ausführlich erklärt: „Immer wieder ist auf den folgenden Seiten deine Entscheidung gefragt. Wie das Abenteuer weitergeht, hängt davon ab, welchen Weg du wählst“ (ebd.: 9). Die nun folgende Geschichte ist konsequent in der 2. Person Singular erzählt. Dem Leser wird suggeriert, er selbst sei ein Teil der diegetischen Textwelt: „[…] ein unangenehmes Geräusch reißt dich aus dem Schlaf“ (ebd.: 12). So ist der Leser hier nicht unsichtbarer geistiger Beistand, sondern spielt eine der aktiv ins Geschehen verwickelten ‚dramatis personae’. Durch diese Erzählperspektive wird ihm als realem Menschen eine Identifikationsfigur in der fiktiven Welt angeboten.[506]

Die Entscheidungen werden auf der Handlungsebene dadurch motiviert, dass die beiden Begleiter immer unterschiedlicher Meinung sind und der Leser als Figur vermitteln muss. Gleich am Anfang des Romans kann er sich aber schon in eine der aus *Flirtattacke* bekannten, ärgerlichen Sackgassen manövrieren. Entscheidet er nämlich, sich nach einem Wettkampf mit

---

505 THiLO: Gefährlicher Einsatz in Troja. 1001 Abenteuer. Mit Illustrationen v. Leopé. Bindlach 2006.

506 Vgl. die oben wiedergegebene Position Stierles (1975: 103).

dem siegreichen Freund feiern zu lassen (anstatt bescheiden im Hintergrund zu bleiben, vgl. THiLO 2006: 36), so wird die Geschichte nicht etwa weitergesponnen, sondern endet abrupt mit den Worten:

> Klar, einer von euch hat Mut, Können und Geschicklichkeit bewiesen, aber deshalb seid ihr nicht gleich alle […] angenommen. […] Mit gezückten Lanzen kreisen euch fünf Soldaten ein und treiben euch aus dem Lager. […] In einer Nacktschule müsst ihr […] bis an euer Lebensende griechische Vokabeln aufsagen – vorwärts und rückwärts. → Ein gymnasiastisches ENDE (Ebd.: 43.)

Auch hier ist der scheinbar mitgestaltende Leser letzten Endes der Willkür des Autors ausgesetzt. Mitbestimmen kann er nur innerhalb eines sehr engen Rahmens, in dem ihm die Konsequenzen seiner Entscheidungen zudem völlig uneinsichtig bleiben.

Anders wird mit dem Leser bzw. Spieler der Soloabenteuer-Bücher des Pen-and-Paper-Fantasy-Rollenspiels *Das Schwarze Auge* (DSA) umgegangen. Hier wird (vermutlich zum ersten Mal für eine breite, an Unterhaltung interessierte Öffentlichkeit)[507] das Ideal des mitbestimmenden Lesers realisiert. Diese Sonderform des DSA-Spiels kann von einem einzelnen Spieler allein durchgeführt werden.

Im Anfängerbuch *Wo keine Sonne scheint* (1997)[508] sind die Textabschnitte viel kürzer als in den oben genannten Spielbüchern. Nicht nach jedem Abschnitt steht eine Entscheidung an. Oft wird der Leser einfach nur weitergeleitet. Manchmal stehen ihm auch mehr als zwei Möglichkeiten offen (z.B. bei Nr. 269, wo sich fünf verschiedene Wege eröffnen):

> Wohin möchten Sie sich nun wenden? Vielleicht sollten Sie die Marketenderin besuchen […]? (140) Möglicherweise wäre es aber besser, einen Geweihten Ihrer Göttin aufzusuchen. […] (118) Andererseits können Sie sich auch mit einem Offizier über die Lage an der Front unterhalten. (55) Natürlich könnte es auch sinnvoll sein, das Lazarett aufzusuchen. (151) Wenn sie einfach nur auf einem freien Plätzchen Ihr Zelt aufschlagen und schlafen möchten, dann lesen Sie 20.

Die dem Abenteuer zugrunde liegende Planskizze ist sehr viel aufwändiger und verwickelter als die der oben analysierten Kinderbücher. Es gibt zwei grundsätzlich unterschiedliche Möglichkeiten, das Abenteuer zu spielen. Entweder man entschließt sich, den erhaltenen Auftrag strikt auszuführen. In dem Fall dauert das Spiel nur kurze Zeit, man kommt (wenn man nicht vorher bei einem der wenigen Kämpfe fällt) ans Ziel und erhält zur Belohnung 200

---

[507] Konzepte mit einem ernsthaften, literarischen Anspruch (wie etwa die romantische Idee des aktiven Lesers bei Novalis bzw. der „Symphilosophie“ bei Friedrich Schlegel, aber auch im aus einzelnen, in beliebiger Reihenfolge lesbaren Kapiteln bestehenden Roman *Naked Lunch* [1959 bzw. 1962] von William S. Burroughs [1914-1997]) liegen schon länger vor.

[508] Ralf Hlawatsch: Wo keine Sonne scheint. Ein Solo-Abenteuer der Erfahrungsstufen 1-3 für eine rondragefällige Heldin. Erkrath 1997 (= Das Schwarze Auge).

Abenteuerpunkte.[509] Oder man löst sich vom ursprünglichen Auftrag und erkundet andere Teile des fiktiven Kontinents Aventurien. In dem Fall entwickelt sich die Geschichte viel länger und vielseitiger.

Beim DSA gibt es Sackgassen (immer gestaltet als Tod der Heldin, meist nach verlorenem Kampf, z.B. Nr. 365), sinnlose Schleifen[510] und sogar Zwickmühlen. Entscheidet man sich einmal in der Hoffnung auf ein Wunder für den Kampf gegen die Übermacht,[511] so kommt man aus dieser Situation nicht lebend heraus. Man wird zu Nr. 344 geschickt, wo zwei Söldner auf einen zustürmen. Entweder man stirbt (Nr. 222), oder es greifen als nächstes Hunde an (Nr. 164), welche man entweder besiegt, so greifen (bei Nr. 295) die Hundeführerinnen an, oder man stirbt (Nr. 222). Siegt man, so treten als nächstes (bei Nr. 54) zwei junge Kämpfer vor, die dem Helden nun endgültig die letzte Lebensenergie rauben (Nr. 222), oder man gelangt in die Endlosschleife (wieder bei Nr. 164, dann 295, dann 54…), bis der vom Leser gespielte Held endgültig tot ist.

Das Ende kommt aber nie unvermittelt, wie etwa in Franziska Gehms Wer-mit-Wem-Romanen. Die Attacke- und Paradewerte der Gegner, auf die der Held trifft, werden angegeben, der Leser hat für seinen Helden den Kampf nach den vorgegebenen eigenen Werten auszuwürfeln. So bleibt die Nähe zum ‚richtigen' DSA-Spiel auch beim Solo-Abenteuer gewährleistet. Tritt der Tod ein, so ist er für den Spieler immer nachvollziehbar. Er hat ihn selbst zu verantworten, wie z.B. bei Nr. 435, wo er sich gegen alle Vernunft bewusst dafür entscheiden kann, auf ein Wunder zu hoffen.

Ein weiterer Unterschied zwischen den DSA-Soloabenteuern und den oben behandelten Kinderbüchern liegt in der Gestaltung der Erzählsituation. Im DSA spricht die Erzählstimme als „wir" zum Lesenden („Sie"). Obwohl der Leser direkt angesprochen wird („Sie haben sich wirklich wacker geschlagen," vgl. ebd.), ist eine Differenz zwischen der Heldin Lana und dem Leser, der Lana spielt, präsent. Die merkwürdige Ambivalenz, die auch beim echten Pen-and-Paper-Rollenspiel zwischen Spieler und Held besteht (einmal sagt man „Meine Kriegerin geht erstmal 'rein", ein anderes Mal heißt es emphatisch: „Ich schlage sofort los!"; vgl. Zymner 2003: 306), ist auch hier zu bemerken. Etwa, wenn die Rondra-Geweihte Lana einen

---

509 Vgl. Nr. 170. Hier wird jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass der Leser weiterforschen kann, wie das Abenteuer anders hätte verlaufen können: „Sie brauchen das Heft jetzt noch nicht zur Seite zu legen. Wir haben Ihnen ja noch eine andere Option geboten, nämlich nach Ihrem Geliebten zu forschen, und ob tatsächlich ‚alle Wege nach Beilunk' [zur Erfüllung des ursprünglichen Auftrags] führen, müssen Sie schon selbst herausfinden. Viel Spaß dabei."

510 Bei 388 hat man die Wahl zwischen 135 (führt zwangsläufig zu 436) oder 6 (führt zwangsläufig zu 436); Einen zusätzlichen Informationsgewinn oder Handlungsstrang bietet weder die eine noch die andere Entscheidung.

511 Nr. 435: „[…] Sie könnten die Söldner also eine Weile aufhalten […] Aber – wie bei der Löwin von Neetha auch – würde das, wenn kein Wunder geschieht, Ihren sicheren Tod bedeuten!"

Liebesbrief findet, den sie selbst einst an den verschollenen Geliebten schrieb, und dessen Wiedergabe im Soloabenteuer plötzlich abbricht:

> ‚Liebster Orelan, gerade denke ich in höchst rahjagefälliger Weise an Dich…'
> (Wir sind der Meinung, dass Sie der folgende Inhalt des Briefes wirklich nichts angeht. Man muß ja zwischen Spieler- und Heldenwissen unterscheiden, und diesmal weiß halt die Heldin mehr als ihr Spieler. Die Redaktion).[512]

DSA-Abenteuer-Spielbücher offenbaren also das latente Illusionsbewusstsein der Fantasy-Rollenspieler. Die Spielenden wählen die quasi-literarische Handlungsform des Rollenspiels nicht, um sich in die Illusion einer phantastischen Parallelwelt zu flüchten. Der Vorwurf des Eskapismus trifft die DSA-Spieler nicht, da er nur den einen Aspekt ihres spielerischen Handelns, den der Immersion, hervorhebt. Man darf jedoch nicht vernachlässigen, dass bei aller emotionalen Anteilnahme an der Spielwelt und dem eigenen fiktiven Helden-Charakter die Distanz zum gespielten Spiel immer wieder aktualisiert wird. Die Teilnehmer der Rollenspiel-Communities sind selbstbewusste Fiktionsnutzer, die fiktive Handlungen aktiv mitgestalten. Sie greifen bewusst und selektiv auf fiktive Welten zurück, um sich gezielt das ‚quasi-reale' Glücksgefühl des Versunkenseins zu verschaffen, ohne dabei in der Alternativwelt ihre eigene Persönlichkeit zu verlieren.

Entsprechen aber auch Kinder- und Jugendbücher wie *Wer mit wem? Entscheide du!* oder *1001 Abenteuer* dem Bedürfnis junger Fiktionsnutzer, die fiktive Handlung eines Romans selbstständig mitzubestimmen? – In den beiden oben analysierten Fällen wohl kaum, denn der Leser wird genarrt, seine Entscheidungen werden in ihr Gegenteil verkehrt, sein „Held" wird von den Autoren völlig willkürlich gesteuert.
Anders liegt der Fall bei den Soloabenteuern der DSA-Reihe. Im Zuge der Pen-and-Paper- und der Live-Act-Fantasy- sowie der ersten Computer-Rollenspiele der 1990er Jahre[513] haben sich offenbar bei den jugendlichen Nutzern zwei Grundhaltungen ausgeprägt:

1. der Wille, Fiktionsgeschehen aktiv mitzugestalten (d.h. spielerisch am Geschehen teilzuhaben), und
2. das Bewusstsein der Illusion, des gleichzeitigen Im-Spiel-Seins und Außerhalb-des-Spiels-Stehens.

---

512 Rahja ist in der Welt des DSA die Liebesgöttin, Rondra die Göttin des Kampfes.

513 Heute hat sich die Fantasy-Rollenspieler-Community so gut wie aufgelöst. Die Generation der Spieler ist aus der Spiel-Lebenssituation (der Schul- bzw. Studienzeit) herausgewachsen. Die heutigen Jugendlichen sind Online-Computerspiele gewöhnt. Ob man solche Spieler mit Repliken wie *1001 Abenteuer* oder *Wer mit wem*-Spielchen noch begeistern kann, erscheint sehr fraglich.

Aufsteigende Metalepsen (Kat. 1) von Leser-Figuren, die sich in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart häufen, sind Ausdruck genau dieses doppelten Spiel- und Illusionsbewusstseins. Wie Bastian in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* und Erik in Dagny Larsens *Rettet Markitta*, so empfindet auch das Kind, das den Umgang mit Fiktionalität erst erlernen muss, den dringenden Wunsch, einem sympathischen Protagonisten im Buch zu Hilfe zu eilen. Doch nachdem dieses frühe, naive Stadium überwunden ist, bleibt dem jungen Rezipienten dennoch das Gefühl der Ambivalenz, Mitgefühl für fiktive Figuren zu empfinden und gleichzeitig zu wissen, dass es sich um Fiktionen handelt. Für die interaktiven Fiktionsformen wie Solo-Abenteuer-Bücher und für soziale Handlungsformen wie das (Live-Act- oder Computer-)Fantasy-Rollenspiel gilt im Besonderen, dass die Beteiligten sich jederzeit ihrer doppelten Position (im Spiel und außerhalb des Spiels) bewusst sind und gewohnheitsmäßig zwischen diesen Positionen ‚switchen'. Narrative Metalepsen der Kat. 1b spiegeln dieses postmoderne Spiel-Verhalten ins Medium der Literatur hinein und potenzieren so die grundlegende Wirkungsweise fiktionaler Texte auf die Ebene der ‚histoire'.

Für die hier vorliegende Studie war es relevant, die gemeinsame Grundstruktur von aufsteigenden Metalepsen und der Rezeption fiktionaler Kunstwerke und der Teilhabe an (Rollen-)Spielen generell aufzuzeigen. Vor dem Hintergrund dieses 4. Kapitels lässt sich im konkreten Einzelfall genau ermessen, inwieweit die aufsteigende Metalepse eine auf die Ebene der ‚histoire' verlegte Thematisierung des „zweischichtigen" Verhaltens ist, das sowohl der Literatur-Rezeption als auch dem (Rollen-)Spiel generell zugrunde liegt.

5. Aufsteigende Metalepsen (Kategorie 2) und die Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten': Der Zweifel an der ‚Echtheit' der eigenen Welt

> Woher wissen wir, daß selbst die wirklichste aller Realitäten letzten Endes nicht doch nur subjektiv ist? Niemand kann beweisen, daß er existiert, oder?
>
> *(Douglas, in: Daniel F. Galouye: Simulacron-Drei)*[514]

Für die absteigende Metalepse konnte im vierten Kapitel der hier vorliegenden Untersuchung eine Präfiguration ihrer Grundstruktur außerhalb der erzählenden Literatur festgestellt werden. Diese liegt in der ambivalenten Haltung des zweischichtigen Verhaltens (s.o.), das sowohl die Rezeption fiktionaler Literatur als auch die Teilhabe an jedem (Rollen-)Spiel bedingt. Wenn eine literarische Figur von der ihr ursprünglich angestammten Ebene in eine tiefere Ebene hinabsteigt, so scheint darin dieselbe Grundstruktur auf, wie wenn ein wirklicher Leser einen Teil seines ‚disbelief' suspendiert und sich mental in eine fiktive Welt hineinversetzt, indem er sich so verhält, als sei sie real. Absteigende Metalepsen ent-automatisieren diese ästhetische Illusion, indem sie sie als absteigende Metalepsen in die literarischen Texte selbst hineinspiegeln.
Die zunehmende Präsenz von interaktiven Illusionsmedien im Alltag hat das Bewusstsein der gegenwärtigen Rezipienten offenbar geschult, sich ihrer ambivalenten Position ‚im' Fiktiven wie ‚außerhalb' der Fiktion bewusst zu sein. Die gehäufte Verwendung von absteigenden Metalepsen in der zeitgenössischen Phantastik (besonders der an Kinder und Jugendliche adressierten) thematisiert diese Rezeptionshaltung im Medium des fiktionalen Textes selbst.

Doch auch für aufsteigende Metalepsen lassen sich Präfigurationen außerhalb der gegenwärtigen Erzähl-Phantastik rekonstruieren. Das Motiv einer aus ihrem Buch entfliehenden, ihren Schöpfer besuchenden Romanfigur (Metalepse der Kat. 2b) knüpft – je nach konkretem Beispiel mehr oder weniger offensichtlich – gleich an mehrere Traditionsstränge der Philosophie- und Kunstgeschichte, der Mythologie und Religion an.

---

514 Daniel F. Galouye: Simulacron-Drei [1964]. Science Fiction Roman. Deutsche Übersetzung von Tony Westermayr. Sonderausgabe der Bibliothek der Science Fiction Literatur, hrsg. v. Wolfgang Jeschke. München 1983. S. 205.

5.1. Die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in Mythologie, Religion und Kunst

> DEnn vnser wissen ist stückwerck / vnd vnser Weissagen ist stückwerck. […] Wir sehen jtzt durch einen Spiegel in einem tunckeln wort / Denn aber [d.h. wenn wir tot sind] von angesicht zu angesichte. Jtzt erkenne ichs stücksweise / Denn aber werde ich erkennen gleich wie ich erkennet bin.
>
> *(Paulus im 1. Korintherbrief)*[515]

Aufsteigende Metalepsen von literarischen Gestalten werden meist nicht gegen den Willen dieser Figuren durchgeführt. Ehe sie sich zum logikwidrigen Ebenenwechsel entschließen, müssen sich die fiktiven Menschen der eigenen Fiktivität erst einmal bewusst werden. In vielen phantastischen Texten geht dieser Erkenntnis zunächst einmal der Zweifel an der ‚Echtheit' ihrer Welt voraus. In manchen Texten werden solche philosophischen Gedanken nur angedeutet, in anderen werden sie bis in die Tiefe ausgestaltet.

5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen

> [T]ales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.
>
> *(Jorge Luis Borges: Magias parcials del Don Quixote)*[516]

Der Zweifel an der eigenen ‚Echtheit' kommt oft dann auf, wenn fiktive Gestalten erfahren, dass es in ihrem bisher vertrauten Realitätssystem (R) Brüche gibt, die auf eine davon abweichende wunderbare Welt (W) hindeuten. Diese für phantastische Texte konstituierende Konstruktion wird als „Zwei-Welten-Vorstellung" bezeichnet (vgl. Wünsch 2003: 71). Hierin erkennt man eine fiktionalisierte Variante der philosophisch-religiösen Tradition des ontologischen Dualismus, die sowohl aus dem Platonismus als auch aus der christlichen und islamischen Religion bekannt ist. Der ontologische Dualismus begreift das Leben des Menschen auf der Erde und die Dinge, die ihm in diesem Leben begegnen, als bloß schein-

---

515 1Kor 13,9 & 13,12. Zitiert nach: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther nach dem Bibeldruck von 1545 mit sämtlichen Holzschnitten. Studienausgabe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1: Text. Stuttgart 1989. S. 474.

516 Jorge Luis Borges: Magias parcials del Don Quixote. In: Otras Inquisiciones. In: Obras Completas. Bd. 2, hrsg. v. Carlos V. Frías. Barcelona 1989. S. 45-47. Hier S. 47. (Auf Deutsch: „Solche Vertauschungen suggerieren, dass, wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, [auch] wir – ihre Leser oder Zuschauer – fiktiv sein könnten." (Übersetzung von S.K.) – Diese Passage ist inzwischen schon so oft zitiert worden (vgl. Waugh [1984: 127], McHale [1987: 130], Scheffel [1997: 73], Wagner [2002: 250], Malina [2002: 1], Genette [2004: 47], Cohn [2005: 126], Schlickers [2005: 164] und vermutlich noch einige andere), dass sie einen Teil ihres subversiven Potentials eingebüßt hat.

oder schattenhaft, gemessen an einer transzendenten Jenseits-Welt, der ‚höheren Wirklichkeit'.

Damit eine aufsteigende Metalepse von literarischen Figuren stattfinden kann, muss es oberhalb der Diegese dieser fiktiven Geschöpfe zunächst einmal überhaupt eine höhere Ebene geben, auf die die Figuren hinaufsteigen können. Das bedeutet, das Realitätssystem des fiktionalen Textes muss eine Anordnung von mindestens zwei Realitätsebenen aufweisen, in denen jeweils von der höheren Ebene aus die tiefere als fiktiv, erfunden und bloß scheinhaft bestimmt werden kann.

Platon (428/7-348/7 v. Chr.), der Ur-Vater aller Idealismen, begründet in der *Politeia* mit seinem Höhlengleichnis die so genannte philosophische ‚Zwei-Welten-Theorie'.[517] Er benutzt eine Analogie, wenn er erklärte, mit den Menschen stehe es wie mit Gefangenen, die in einer Höhle sitzen und nur die Wand gegenüber dem Eingang sehen können. An dieser Wand erkennen sie nur Schatten von Dingen, die hinter ihrem Rücken – zwischen einer Mauer und einem Feuer – vorbeigetragen werden. Da die Gefangenen nie die Wirklichkeit außerhalb der Höhle gesehen haben, ja nicht einmal die Statuen und Bilder hinter ihnen, die wiederum nur Abbilder von wirklichen Gegenständen sind, halten sie für echt, was in Wirklichkeit nur ein Schatten von einem Abbild ist. Für Platon ist es die Aufgabe der Philosophie, den Menschen aus dem Zustand dieser Täuschung zu befreien und ihm das ewige Reich der Ideen zu erschließen, das allein „Wirklichkeit" genannt zu werden verdiene.[518]

Vorbereitet wird diese Theorie über die Unfähigkeit der Sinne, wahre Erkenntnis zu liefern, im so genannten Liniengleichnis, das dem Höhlengleichnis in der *Politeia* unmittelbar vorausgeht. Hier werden die „sichtbare" und die „denkbare" Welt einander gegenübergestellt.

In der „sichtbaren" Welt gibt es Tiere, Pflanzen und Artefakte, die der Mensch wahrnimmt, sowie „Nachbildungen" dieser Gegenstände in Form von Schatten und Spiegelbildern. Dieser Zweiteilung entsprechen in der „denkbaren" Welt die reinen „Ideen", die der Mensch mit anderen „Ideen" in seiner Vernunft erforscht, ohne sich jemals auf Eindrücke aus seinen Sinnen zu berufen, und es gibt „Seeleninhalte", die der menschliche „Verstand" unter

---

517 Vgl. das 7. Buch des *Staates*, 514A-517D. – Hier wiedergegeben nach: Platon: Der Staat. Deutsch v. August Hornefer. Eingeleitet v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart 1973 (= Kröners Taschenausgabe 111). Hier vgl. S. 226-230.

518 In Platons Höhlengleichnis erkennt man darüber hinaus die Schichtung verschiedener „Modalitäten", die aufeinander ‚aufruhen': „Das Schattendasein ruht auf dem raumzeitlichen Sein der physisch-realen Welt; dieses wieder ruht auf dem idealen Sein. Dies wieder […] hängt am Absoluten." (Vgl. Johannes Hirschberger: Geschichte der Philosophie. Bd. I: Altertum und Mittelalter. [Lizenzausgabe für Zweitausendeins. Frankfurt a.M.; o.J.] S. 104.) – Für die Beschreibung jener philosophiegeschichtlichen Tradition, die narrative Metalepsen präfiguriert hat, genügt allerdings die hier wiedergegebene, verknappte Version des Höhlengleichnisses.

„Zuhilfenahme von Voraussetzungen“ gewinnt, die er nur annehmen, nicht jedoch bis auf den Grund bestimmen kann. So wie die Gegenstände in der sichtbaren Welt „klarer“ sind als ihre Spiegelbilder und Schatten, so sind auch die reinen „Ideen“ „klarer“ als jene anderen Vorstellungen, für die man sich auf ungeklärte Voraussetzungen stützen muss.
Nach Platon ist der äußeren Welt, die die Sinneseindrücke den Menschen vorstellt, grundsätzlich zu misstrauen. Die „Wirklichkeit“ liege, so sollen es diese beiden Gleichnisse illustrieren, im Bereich des Ideellen, der nur durch reine „Vernunft“-Tätigkeit erreicht werden könne.[519]

Platons ‚Zwei-Welten-Theorie’ ähnelt dem in den Schöpfungsmythen vieler Religionen verbreiteten Weltbild: So wie Platon von der Scheinhaftigkeit der gegenständlichen Welt und von einer höheren, ideellen Wahrheit ausgeht, so stellen die meisten auf der Welt existierenden Religionen die Welt als ein Phänomen göttlichen Ursprungs dar, dessen Bereich klar von dem des transzendenten Schöpfergottes abgegrenzt ist. Wird Gott als Schöpfer der Welt gedacht, so ist die Welt das Produkt seines Handelns, ein „Artefakt“ göttlichen Ursprungs.
Im Lateinischen bedeutete „artefactum“ etwas, das nicht gewachsen oder einfach entstanden ist, sondern das „künstlich hergestellt“ wurde. Das „Artefakt“ ist immer etwas „Geschaffene[s], [ein] Kunsterzeugnis.“[520] Wo die Welt als „Artefakt“ gesehen wird, da muss auch der Mensch als Teil der göttlichen Schöpfung etwas „künstlich Hervorgerufenes“ sein. Tatsächlich betonen viele der frühen Schöpfungsmythen den Aspekt der handwerklichen Tätigkeit des Schöpfergottes bei der Erschaffung des Menschen.[521] Die Welt der Menschen erscheint somit als bloß scheinhaft, im Gegensatz zur transzendenten Wirklichkeit.
Der eigenen Scheinhaftigkeit zu entkommen und in die reale Welt aufzusteigen, ist demnach – als Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse (Kat. 2) – bereits in den Entgrenzungs-Erfahrungen der christlichen Mystik präfiguriert, während derer Menschen eine Vereinigung mit Gott in seiner transzendenten Wirklichkeit erleben. Vom heiligen Benedikt (ca. 480-547 n. Chr.) beispielsweise überliefert Papst Gregor der Große (ca. 541-604 n. Chr.) eine Vision, in der der Heilige aus der Begrenzung seines Körpers herausgehoben worden sei und die gesamte Welt und all ihre Teile gleichzeitig aus der Perspektive Gottes gesehen habe. Danach

---

519 Für die vorigen Abschnitte vgl. das Ende des 6. Buchs des *Staates*, 509D-511E. – Hier vgl. Platon, *Staat* 1973: 222-225.

520 Vgl. Duden, Fremdwörterbuch. 5., neu bearb. u. erw. Aufl. Duden Bd. 5. Mannheim, Wien u. Zürich 1990. S. 83. – Im „Kluge“, dem gängigen etymologischen Wörterbuch des Deutschen, ist der Begriff „Artefakt“ nicht vermerkt.

521 Vgl. Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit’ des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.

sei Benedikts Verhältnis zu seiner Umwelt für immer verwandelt gewesen: Diese Art der Begegnung mit Gott hinterlässt eine bleibende Sehnsucht nach dieser einmal erfahrenen höheren Wirklichkeit. Gregor kommentiert die Folgen jener mystischen Erfahrung: „[…] animae uidenti creatorem angusta est omnis creatura. Quamlibet etenim parum de luce creatoris asperxerit, breue ei fit omne quod creatum est [...].“[522]

In mystischen Erlebnissen wie diesem erkennt man eine strukturelle Parallele zur aufsteigenden Metalepse. Da bei der „Unio Mystica“ ein Mensch die transzendente Realität seines Schöpfers erlebt, kann diese Erfahrung als Überwindung der ansonsten „heiligen Grenze“ (Genette 1972: 245) zwischen der Ebene der Darstellung (der transzendenten ‚Welt' des Schöpfergottes) und der Ebene des Dargestellten (bzw. der Welt als „Artefakt“) beschrieben werden.

Bei dem, der die ‚höhere Wirklichkeit' erfahren hat, bleibt vielfach ein dauerhaftes Gefühl der Nichtigkeit der eigenen ontologischen Ebene zurück. Schon Platon beschreibt, dass derjenige Philosoph, der es einmal aus der „Höhle“ der irdischen Sinneswahrnehmungen heraus in die Welt der reinen Ideen geschafft habe, nie wieder in die Welt der Schatten von Abbildern zurückkehren wolle.[523]

Was von der historischen Person des heiligen Benedikt und von Platons Philosophen berichtet wird, das erleben auch die meisten literarischen Figuren, die mit der Erkenntnis ihrer eigenen ‚Fiktivität' konfrontiert werden. In Jostein Gaarders Jugendbuch *Sofies Welt* (1991) schließt der Philosophielehrer Alberto Knox von den zunächst unerklärlichen Eingriffen eines fremden Herrn in seine und Sofies Welt, dass sie beide wohl nur in einem Roman dieses mysteriösen Eindringlings existieren: „Du hast gesagt, daß für Berkeley dieser Geist, in dem alles ruht, der christliche Gott ist. […] Aber für uns […] kann dieser Wille oder Geist, der alles bewirkt, auch Hildes Vater sein. […] Das ist vielleicht die einzige mögliche Erklärung für alles, was wir erlebt haben.“ (Vgl. Gaarder, *Welt* 1993: 335.) Seit sie um die Scheinhaftigkeit ihres eigenen Daseins wissen, wollen sie „Sofies Welt“ verlassen und real werden.

Wenn literarische Figuren den eigenen ontologischen Status als bloße Fiktion erkennen, können sie sich einerseits gegen den Hervorbringer ihrer Welt auflehnen und versuchen, sich

---

[522] Grégoire le Grand: Vita et Miracula venerabilis Benedicti Abbatis. In: ders.: Dialogues. Texte critique et notes par Albert de Vogüé, trad. par Paul Antin. Bd. II, Buch 2. Latein u. Französisch. Paris 1979. S. 126-249. Zitat S. 240. – Deutsche Übersetzung: „Wenn die Seele ihren Schöpfer schaut, wird ihr die ganze Schöpfung […] eng. Hat sie auch nur ein wenig vom Licht des Schöpfers erblickt, wird ihr alles Geschaffene […] klein.“ (Gregor der Große: Der heilige Benedikt. Buch II der Dialoge. Hrsg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz. St. Ottilien 1995. Hier S. 35.)

[523] Vgl. das 7. Buch des *Staates*, 517D (vgl. Platon, *Staat* 1973: 230).

seiner Macht zu entziehen (z.B. via aufsteigende Metalepse). Andererseits können die Figuren sich das erlangte Wissen um die Konventionen der Kunstgattung, in der ihre Welt dargestellt ist, auch einfach persönlich zu Nutze machen, ohne ihre eigene diegetische Ebene zu verlassen. In Italo Calvinos Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, Deutsch: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, 1983) ahnt die Figur des „Lesers", dass sie nur in einem fiktionalen Text existiert und dass dieser Text sich seinem Ende nähert, als ihr eine andere Figur erklärt: „In alten Zeiten konnten Erzählungen nur auf zwei Arten enden: Nachdem Held und Heldin alle Prüfungen bestanden hatten, heirateten sie oder starben." Der „Leser" zögert kurz und beschließt dann spontan, lieber seine Bekannte Ludmilla zu ehelichen als demnächst zu sterben.[524] Offenbar hat er in diesem Moment durchschaut, dass er selbst nur in einer Erzählung lebt.

Manchmal haben fiktive Figuren auch einfach Kenntnis ihrer Fiktivität, ohne dass thematisiert wird, wie sie dazu gelangt sind. In Rafik Schamis Roman *Der ehrliche Lügner*[525] weiß die autodiegetische Erzählerfigur namens Sadik z.B. genau, dass ihr Leben nur fiktiv ist. Dieses Wissen klingt jedoch nur am Anfang und am Ende des Romans an. Der Text beginnt mit den Sätzen: „Ich heiße Sadik, aber nicht einmal das ist sicher. Denn bereits das erste Wort, das ich sprach, war gelogen" (ebd.: 5). Damit wird gleich zu Beginn dieses Romans über das Geschichtenerzählen auf die sonst im Roman meist übliche Simulation von Faktualität verzichtet. Vielmehr weist der Erzähler auf den fiktionalen Status des Textes hin, indem er zugibt, dass er als „Ich"-Erzähler nicht mit dem wirklichen Autor Rafik Schami identisch ist, dass folglich im Roman „Ich" zu sagen immer schon eine ‚Lüge' des empirischen Autors sei.[526] Als Sadik am Schluss des Romans von Gangstern verfolgt wird und ihm eigentlich kein Ausweg mehr offen steht, ruft er einem seiner Verfolger zu:

> Ich selbst bin eine Lüge. Ich bin nicht da. [...] Alles ist gelogen. Auch dich gibt es nicht. [...] Ich schwöre dir, in weniger als zwei Minuten werden wir beide auch verschwinden.

---

524 „Du hältst einen Augenblick inne, um über diese Worte nachzudenken. Dann, blitzschnell, entscheidest du dich: Du willst Ludmilla heiraten." (Calvino, *Reisender* 2000: 312.)

525 Rafik Schami: Der ehrliche Lügner. Roman von tausendundeiner Lüge [1992]. Weinheim, Basel ^{3}1995.

526 Vgl. den auf Platon zurückgehenden Vorwurf, dass alle Dichter lügen, dem schon Philip Sidney in seiner *Defence of poetry* 1595 mit dem Argument begegnet, dass Dichter nicht lügen, „weil sie gar nicht behaupten" (vgl. Gottfried Gabriel: Fiktion. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 594-598. Hier vgl. S. 596). In diesem Sinne entkräftet Gabriel den Vorwurf endgültig damit, indem er den illokutionären Unterschied von eigentlicher und uneigentlicher Rede hervorhebt: Die beiden uneigentlichen Redeweisen des fiktionalen Textes und der Ironie bzw. Metapher tun zwar beide so, als ob sie etwas behaupteten: Die „intensional-uneigentliche Rede [der Ironie bzw. der Metapher] tut so als ob sie *p* meint (behauptet), meint (behauptet) aber *q* […]. Die extensional-uneigentliche Rede [des fiktionalen Textes] tut so, als ob sie etwas behauptet […], behauptet aber nichts […]." Da aber sowohl die Ironie als auch fiktionale Rede „auf die Durchschauung des ‚als ob' seitens des Hörers angelegt" sind, muss man sie von der Lüge unterscheiden (vgl. Gottfried Gabriel: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart, Bad Cannstatt 1975 [= problemata 51]. Hier vgl. S. 52 [Hervorhebungen im Original]). – Schami bezieht sich implizit auf dieselbe Argumentation, wenn er in seinem Roman das Erzählen fiktionaler Geschichten als „ehrliches Lügen" verteidigt.

> Schau dir die Leere an, die sich schon jetzt am Boden unter deinen Füßen auftut, und zähle bis hundert, und noch bevor du fertig bist, sind wir alle nicht mehr. (Ebd.: 574.)

Tatsächlich endet der Roman wenige Absätze später. Unter diesen Zeilen findet sich im gedruckt vorliegenden Buch wirklich nur noch „Leere“, d.h. der weiße, unbedruckte Rest der Seite. – Fiktive Gestalten können aus dem Wissen um die Fiktivität ihrer eigenen Welt und der daraus folgenden Nichtigkeit ihres Lebens heraus eine gewisse Sorglosigkeit entwickeln, wie Sadik es in Schamis Roman *Der ehrliche Lügner* tut. Aber sie können dieses Wissen genauso gut nutzen, um die Handlung ihrer Geschichte gemäß der Gattungskonventionen ihres Mediums zu korrigieren.

Wenn fiktive Figuren merken, dass ihr eigenes Leben nur innerhalb eines Artefakts stattfindet, können sie mit Rebellion oder Ausnutzung des Wissens um die eigene Textgattung auf diese Erkenntnis reagieren. Darüber hinaus bietet der ontologische Dualismus (nach dem über der eigenen diegetischen Ebene noch mindestens eine höhere existiert) die Möglichkeit zum metaleptischen Ebenenwechsel. Literarische Figuren können sich via aufsteigende Metalepse auf die Seinsebene ihres Schöpfers hinauf begeben.

Auf der Ebene der ‚histoire’ kann diese aufsteigende Metalepse auf vielfältige Art gestaltet sein. In der Erzählung *Aufstand einer Geschichte* (1998) von Judith Sarah Fricke ertrotzen die Figuren den ontologischen Sprung beispielsweise durch einen Streik. Wie der Ebenenwechsel geschieht, wird nicht konkretisiert: „Auf einmal“ stehen die Figuren in einem Schreibzimmer ihrem Autor gegenüber.[527]

In *Sofies Welt* verläuft die aufsteigende Metalepse noch geheimnisvoller. Sofie und Alberto versuchen, sich dem Bewusstsein ihres Autors zu entziehen. Folglich kann dieser – als Erzählinstanz – auch nicht berichten, wie genau Sofie und ihr Philosophielehrer den diegetischen Ebenenwechsel schaffen. Plötzlich befinden sie sich als unsichtbare, lautlose Geister in der Welt ihres Autors.[528]

Manchmal ist der ‚Sprung’ von einer dargestellten Ebene auf eine höhere Darstellungsebene auch tatsächlich ein „Sprung“, so z.B. in Tiecks Drama *Die verkehrte Welt*, wo Pierrot, um aus dem fiktiven Stück in die Realität des Publikums zu gelangen, „über die Lampen hinweg den berühmten Sprung vom Felsen Leukate in das Parterre hineinthun“ muss, wobei ihm

[527] Vgl. Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte’ Stufe“.
[528] Vgl. Kap. 3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’.

selbst, als Figur des Stücks, gar nicht klar ist, ob er damit wirklich in eine höhere Seinsebene gelangt oder schlichtweg Selbstmord begeht.[529]

In diesem metaleptischen Theaterstück von Ludwig Tieck wird – wenn auch in deutlich satirischer Absicht – auf die literarisch-philosophische Tradition der Denkfigur von der Welt als einem „Artefakt" (d.h. als etwas künstlich Hergestelltem oder als Kunstwerk) rekurriert.

Es kann im Folgenden nicht darum gehen, die Geschichte dieser Denkfigur lückenlos von der Antike bis in die Postmoderne nachzuzeichnen. Vielmehr muss sich die Darstellung im Rahmen der vorliegenden Studie darauf beschränken, auf einige exemplarische Stationen des Traditionsstrangs hinzuweisen, um im Einzelfall des jeweiligen phantastischen Erzähltextes der Gegenwart aufzuzeigen, inwiefern in diesem Topos von der Welt als einem Theater (Kap. 5.1.1.1.), vom „Buch der Natur" und vom Leben als Traum oder (unendlichem) Roman (Kap. 5.1.1.2.) die Voraussetzung für aufsteigende Metalepsen – nämlich der ontologische Dualismus – präfiguriert werden.

5.1.1.1. Die Welt als Theater

> SCÄVOLA: Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehn ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt. […]
> DER ANDERE: Nun denkt Euch, Leute, wie es möglich ist, daß wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären […].
>
> *Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt (1798)*[530]

„Die Vorstellung von der Welt als einem Theater, auf dem die Menschen ihre Rollen spielen, ist Gemeingut des europäischen Denkens seit der griechischen Antike, sie findet sich darüber hinaus weltweit in Kulturen, die die Institution des Theaters kennen."[531] (Greiner 2003: 827.) Bereits in der ionischen Naturphilosophie kommt in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. das „Gleichnis vom Welttheater" vor.[532] Weitere frühe Belege finden sich bei Platon. In seinen *Gesetzen* (um 350 v. Chr.) denkt er den Menschen z.B. als eine „Marionette göttlichen Ursprungs" oder als „Spielzeug in der Hand Gottes", wobei Platon offen lässt, ob die Götter nur mit den Menschen spielen oder sie aus irgendeinem tieferen Grund geschaffen haben.[533]

---

529 Vgl. Kap. Exkurs ii. Narrative Metalepsen und ‚Aus-der-Rolle-Fallen' von Schauspielern im Theater; sowie Kap. 5.2.5. Der Tod als finaler Ebenenwechsel?

530 Tieck, *Welt* 1973: 323f. – Vgl. Exkurs ii. Metaleptisches ‚Aus-der-Rolle-Fallen' von Schauspielern im Theater.

531 Bernhard Greiner: Welttheater. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 827-830. Hier S. 827.

532 Vgl. Sigrid Mratschek: Visionen des Lebens – ein *spectaculum* im Theater Christi und auf der Bühne der Welt. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 39(2007). S. 21-57. Hier vgl. S. 24: Mratschek beruft sich auf den von Curtius übersehenen Aufsatz des Shakespeare-Experten Sir Edmund Chambers aus dem Jahre 1930.

533 Hinweis bei Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, München ^{5}1965. S. 148-154. – Vgl. Platon: Die Gesetze. Buch I 644DE; Buch VII 803C. – Deutsche Übersetzung: „[Wir

In diesem „Keim für die Vorstellung von der Welt als einem Theater, auf dem die Menschen, durch Gott bewegt, ihre Rollen spielen“ (Curtius 1965: 148), findet sich somit bereits eine klar theozentrische Perspektive. Der Mensch ist kein aus sich selbst heraus agierender oder gar seine Rolle improvisierender Schauspieler, sondern er ist nur eine „Marionette“, deren Bewegungen vom Puppenspieler bestimmt werden. Somit wird von Anfang an im ‚theatrum mundi'-Bild die Frage nach der Willensfreiheit und der daraus resultierenden Handlungsfreiheit des Menschen behandelt – eine Frage, die sich auch der literarischen Figur stellt, die ihren eigenen ontologischen Status als Fiktion erkannt hat.[534]

Wie präsent dieser platonische Topos in der metaleptischen Erzählphantastik der Gegenwart ist, zeigt beispielsweise die Passage aus Jonathan Carrolls Roman *The Land of Laughs*, in der die Co-Biographin Saxony jenes Bild des Schriftstellers France malt, in dem der verstorbene Protagonist der Biographie als der eigentliche Lenker seiner Biographen erscheint:

> The Queen of Oil and I stood over the gravestone of Marshall France. Up above us, France looked down from a cloud and worked puppet strings that were attached to both of us everywhere. (Carroll, *Laughs* 2000: 221.)

In diesem postmodernen Roman ist das antike Bild vom Autor als gottgleichem Lenker seiner Geschöpfe jedoch bereits säkularisiert. Neben der theozentrischen Verwendung entwickelten sich schon seit der Antike eine „stoische und satirische Tradition“ der Metapher vom Welttheater, in der die Rolle des Schöpfers nicht mit einem transzendenten Gott besetzt war.[535]

In urchristlicher Zeit übernimmt Paulus den (u.a. bei Platon belegten) griechisch-antiken Strang der auf Gott ausgerichteten Schauspielmetapher. Im 1. Brief an die Korinther (ca. 53-

---

betrachten den Menschen] als eine Drahtpuppe (Marionette) göttlichen Ursprungs, sei es, dass sie von den Göttern bloß zum Spielzeug angefertigt worden ist oder in irgendwelcher ernsthaften Absicht, denn das entzieht sich begreiflicherweise unserer Erkenntnis.“ (Platon: Sämtliche Dialoge. Übersetzt und erläutert v. Otto Appelt. Bd. VII: Gesetze. Leipzig 1923. Unveränderter Nachdruck 1998. Hier S. 31.

534 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

535 Vgl. Wilfried Barner: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970. S. 93-97. – Der römische Schriftsteller Sueton etwa berichtet von Kaiser Augustus, er habe kurz vor seinem Tod seine Freunde gefragt, „ob er seine Rolle im Drama des Lebens (mimum vitae) gut gespielt habe.“ (Vgl. Mratschek [2007: 28]: „[…] admissos amicos percontatus, ecquid iis cideretur mi[ni]mum vitae commode transegisse, adiecit et clausulam […]“.) Die stoische Verwendung der Metapher vom Menschen als Schauspieler findet sich auch bei den römischen Philosophen Seneca (ca. 4-65 n. Chr.; vgl. ebd.: 28: „[…] hic humanae vitae mimus, qui nobis partes quas male agamus adsignat“), Epiktet (ca. 55-135 n. Chr.), Marc Aurel (121-180 n. Chr.) und schließlich Boethius (ca. 480-524 n. Chr.), ohne dass dabei unbedingt Gott als Spielleiter gedacht wird.

55 n. Chr.) bezeichnet der Apostel das Sterben der verfolgten Christen im römischen Circus als „Schawspiel […] der Welt /vnd den Engeln / vnd den Menschen“.[536]

In der Mystik des Mittelalters bildet sich aus der christlich-jüdischen Vorstellung von Gott als dem Schöpfer des Menschen die Idee des „Deus ludens“, der die Heilsgeschichte des Menschen vor sich selbst aufführen lässt. Im Hohen Mittelalter entwickelt sich daraus eine neue Ausformung des inzwischen „abgenutzten Schauspielervergleichs“ (Barner 1970: 149): Der Bischof, Philosoph und Humanist Johannes von Salisbury (ca. 1118-1180) widmet der alten Metapher in seinem Fürstenspiegel *Policraticus* (1159) zwei ganze Kapitel, in denen er eine „umfassende Zeitkritik“ mit dem „begrifflichen Gerüst“ der bekannten Welttheatermetapher übe (vgl. ebd.). Dabei lässt er „offen, ob man das Leben eine Komödie oder eine Tragödie nennen“ müsse (vgl. Mratschek 2007: 52f.).

Das im Mittelalter und in der Renaissance sehr präsente Werk des Johannes von Salisbury beeinflusst die weite Verbreitung der ‚theatrum mundi'-Metapher in den folgenden Jahrhunderten. Auch bei Martin Luther (1483-1546) findet sich in der *Fastenpostille* 1525 die Rede von den Menschen als „Gottes larven und mumereyen“.[537]

Im 17. Jahrhundert setzen zwei Entwicklungen gleichzeitig ein: Einerseits floriert noch einmal die religiöse Implikation des *„theatrum mundi“* innerhalb der barocken Fastnachtsspiele bzw. „autos sacramentales“, andererseits verwendet bereits Shakespeare die Metapher vom Welttheater als Ausdruck für die erfahrene Sinnlosigkeit des Lebens.

Shakespeare benutzt „an mindestens vierzehn wichtigen Stellen“ seines Werks (vgl. Curtius 1956: 150) das Bild vom Welttheater, vom Leben als Theaterstück und dem Menschen als Schauspieler. *Macbeth* (ca. 1606) sinniert: „[…] Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more; it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / signifying nothing.“[538] Das Leben als „tale / Told by an idiot“ steht für die Sinnlosigkeit des Daseins, die Macbeth am Ende spürt, als sich alle von ihm abgewandt haben. Diese Versinnbildlichung ist ein unverblümter

---

536 1Kor 4,9. Zitiert aus: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther (1989: 455).

537 Vgl. Mratschek 2007: 54. – Auch Erasmus von Rotterdam bezeichnet das Leben als Schauspiel („fabula“), in dem jeder eine Maske trägt und seine Rolle spielt, bis er von Gott, dem Spielleiter, abberufen wird (vgl. José María Gonzáles García, Ralf Konersmann: Theatrum mundi. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10. Basel 1998. Sp. 1051-1054. Hier vgl. Sp. 1051).

538 William Shakespeare: Macbeth. In: ders.: The complete works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. London, New York u. Toronto [20]1949. S. 849-869. Hier S. 867f. (Vgl. Akt V, Szene 5, Verse 23-28.)

Angriff auf die jüdisch-christliche Gottesvorstellung, nach der Gott (nicht „an idiot“) die Weltgeschichte verfasst hat.[539]

Eher resigniert als verzweifelt expliziert des Herzogs depressiver Freund Jaques am Ende des II. Aktes von *As you like it* (1599/1600) den Topos vom Menschenleben als ein Schauspiel in sieben Akten:[540]

> *Duke S.:* This wide and universal theatre / Presents more woeful pageants than the scene / Wherein we play in.
> *Jaq.:* All the world's a stage / And all the men and women merely players: / They have their exits and their entrances; / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages. […] / Last scene of all, / That ends this strange eventful oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.[541]

In den deutschsprachigen Ländern findet man ähnliche Reflexionen z.B. bei Johann Rist (1607-1667): „Was ist dieß Leben doch? Ein Trawrspiel ists zu nennen / Da ist der Anfang gut / […] Das Mittel voller Angst / das End' ist Hertzeleid […]. / Das Trawrspiel hatt' ein End' unnd er ward umbgebracht.“[542] Von dem lutheranischen Mystiker Daniel von Czepko von Reigersfeld (1605-1660) ist sogar ein ganzes Gedicht mit dem Titel *Spiele wohl! Das Leben ein Schauspiel.* (aus dem Zyklus *GegenLage der Eitelkeit*, 1632) überliefert. Darin werden mit Frage und Antwort die einzelnen Aspekte des Menschenlebens (die Welt als Schauplatz, Gott als Rollenverteiler, die Geburt als Auftritt, der Tod als Abgang) durchdekliniert. Bemerkenswert ist die Bewertung der Schauspieler: „Wer spielt am besten mit? Der wol sein Ammt kan führen.“[543]

---

539 Bei Shakespeare findet man eng verknüpft mit dem Topos Welttheater auch den damit verwandten Topos vom Leben als Traum, z.B. in *The Tempest* (1611-13): Der exilierte Herzog von Mailand, Prospero, lässt die ihm dienenden Geister ein Stück im Stück aufführen. Nachdem diese Vorstellung als Schein enttarnt ist, zieht er die Parallele zum Menschenleben: „[…] We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep.“ (William Shakespeare: The Tempest. In: ders.: The complete works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. London, New York u. Toronto [20]1949. S. 1-22. Hier S. 17 [Akt IV, Szene 1, Verse 156-158]. – Vgl. Kap. 5.1.1.2. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman.)

540 Diese Stelle findet im 20. Jahrhundert ihr wohl populärstes, wenn auch trivialisiertes Zitat in einer Passage des 1969 veröffentlichten Lieds „Are you lonesome tonight“ von Elvis Presley (Text und Musik von Roy Turk und Lou Handman). Hier heißt es verkürzend: „You know someone said that the world's a stage / And each must play a part. / […] Act one was when we met […] / Now the stage is bare and I'm standing there / With emptiness all around. / And if you won't come back to me, / Then they can bring the curtain down.“ (URL: siehe Literaturverzeichnis im Anhang.) Dies soll als ein Beispiel gelten, dass die Metapher vom Leben als Theater auch in heutiger Zeit noch als Gemeinplatz im Bewusstsein der Menschen vorhanden ist.

541 William Shakespeare: As You Like It. In: ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. London, New York u. Toronto [20]1949. S. 217-242. Hier S. 227. (Vgl. Akt II, Szene 7, Verse 136-166.)

542 Aus dem Gedicht „Als die wunderbahre / oder vielmehr ohnverhoffte Zeitung erschallete / dass der Hertzog von Friedland zu Eger wehre ermordet worden“ (in der Sammlung *Poetischer Lust-Garte;* 1638), zitiert aus: Fünfzig Gedichte des Barock. Ausgewählt v. Dietrich Bode. Stuttgart 2001. S. 13.

543 Daniel von Czepko: „Spiele wohl! Das Leben ein Schauspiel.“ In: Daniel Czepko: Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit v. Ulrich Seelbach hrsg. v. Hans-Gert Roloff u. Marian Szyrocki. Bd. I,1. Berlin, New York 1989. S. 85f. – Diese Vorstellung, gut sei der Mensch, der die ihm angeborene Rolle ausfüllt, ohne sie (sein „Ammt“) zu verändern, findet sich auch bei Calderón (s.u.). - Neben dieser frommen Auslegung des

Offenbar verlaufen der theozentrische und der nihilistische Traditionsstrang der Welttheater-Metapher parallel zueinander. Nur kurze Zeit nach Shakespeare schreibt im 17. Jahrhundert – dem *Siglo de Oro* – in Spanien der katholische Geistliche Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) das berühmte, 1641 uraufgeführte „auto sacramental“[544] *El gran teatro del mundo*. Darin wird das diesseitige Leben mit der Metapher des Theaters begriffen, dessen Sinn sich aus der Perspektive auf das Jenseits gerichteter Heilserwartungen ergibt: Gott erschafft die Welt, auf welcher dann in drei Akten die „drei Weltalter“ ablaufen, während Gott auf das Geschehen herabblickt. Der Schöpfer teilt den Menschen ihre irdischen Rollen zu.[545] Im sich entspinnenden Weltgeschehen vergessen die Handelnden mehrfach ihre eigentliche Bestimmung in Gott, so dass das Gesetz der Gnade sie immer wieder erinnern muss: „Obrar bien, que Dios es Dios.“[546] Schließlich treten die Figuren von der Bühne ab und vor Gott, den Zuschauer und Richter. Wer hier Reue zeigt für seine Fehler im Leben (= im Schauspiel), der erhält Verzeihung und Aufnahme in den Himmel.

Gott ist bei Calderón sowohl Theaterdirektor, dessen Wille als Ziel gebender Plan hinter dem Bühnengeschehen steht, als auch Autor, Spielleiter und Schöpfer der Theaterkonstruktion. Es gibt jedoch kein Textbuch, das den Schauspielern ihre Worte starr vorschreiben würde. Sie besitzen die Willensfreiheit, ihren Part nach eigenem Ermessen zu improvisieren und mit den ihnen gegebenen Requisiten die ihnen zugeteilte Rolle frei zu gestalten. Gott, der als Zuschauer außerhalb der Spielwirklichkeit steht, weiß schon im Voraus, was die Figuren von sich aus sagen werden (so, als hätte er das Stück bereits einmal gesehen), ohne dass er ihr Reden und Handeln lenken würde.[547]

Welttheater-Motivs gestaltet Czepko aber auch eine ausgesprochen pessimistische Variante des ‚vanitas'-Topos im Gedicht *Vive, moriendum est.* von 1636. (Vgl. Daniel Czepko: Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit v. Ulrich Seelbach hrsg. v. Hans-Gert Roloff u. Marian Szyrocki. Bd. II,2. Berlin, New York 1997. S. 439. Vgl. z.B. Vers 4: „Wer teilt die Masken aus? Natur ohn Mas und Ziel.“)

544 Autos sacramentales sind Einakter, die an kirchlichen Festtagen, zunächst nur an Fronleichnam, auf den öffentlichen Plätzen vor den Kirchen der großen Städte aufgeführt wurden. Meist hatten diese Versspiele religiöse Inhalte. Sie waren jedoch auch ein großes Spektakel für das schaulustige Volk, denn die oft prunkvollen Inszenierungen wurden durch Tanz- und Gesangseinlagen ausgeschmückt. (Vgl. Demetrio Estébanez Calderón: Diccionario de términos literarios. Madrid 1996. Lemma „Auto sacramental“, S. 71f.-73.)

545 Insofern transzendiert Calderón den sozio-politischen ‚Status quo' als die einzig sinnvolle, von Gott gewollte Gesellschaftsordnung. „Nicht nur die Änderung ihrer Hierarchie im ganzen, auch schon die Ablehnung der zugedachten Lebenspositionen [durch eine Figur] im einzelnen verstieße gegen die universale Ordnung selbst.“ (Manfred Karnick: Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München 1980. Hier S. 18.)

546 Pedro Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo / Das große Welttheater. Übersetzt u. hrsg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart 2000. S. 30f.: „Gut handeln, denn Gott ist Gott.“

547 Zum logisch-scholastischen Problem, wie Gott gleichzeitig allwissend (‚futura contingentia') und allmächtig sein kann (d.h. die Zukunft verändern könnte), vgl. William Ockham: *Tractatus de Praedestinatione et de praexientia Dei et de futuris contingentibus.* Hrsg. v. Philotheus Boehner. New York 1945 (= Franciscan Institute Publications 2).

Die Parallelen und Unterschiede zwischen dem englischen Klassiker der Welttheater-Metapher und seinem spanischen Dichter-Kollegen sind an anderer Stelle detailliert untersucht worden.[548] Sowohl Shakespeare als auch Calderón machen „das Leben in seiner Un-Selbständigkeit oder Un-Eigentlichkeit transparent“ (ebd.: 261). Der grundlegende Unterschied zwischen Calderóns christlicher Verwendung der „Theatermetapher“ als Ausdruck des göttlichen Heilsplans mit den Menschen und Shakespeares „säkularisierter Theatermetapher ohne Gott“ besteht darin, dass Shakespeare die Metapher stets als Ausdruck erfahrener „Sinnlosigkeit und Verzweiflung“ (Schöpflin 1993: 482) verwendet. Bei Shakespeare fühlt der Mensch seine Fremdbestimmung durch unerklärliche Mächte, die es aber nicht gut mit ihm meinen. Bei Calderón ist der Mensch frei, seine ihm von Gott zugeteilte Rolle zu spielen wie er will, doch muss er sich im Nachhinein für sein Tun vor einem prinzipiell zur Vergebung bereiten Richter verantworten.

Im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Aufklärung, wird die Metapher vom Welttheater aus ihrem theologischen oder nihilistischen Kontext gelöst und mit Fokussierung auf den Menschen als handelndes Subjekt umgestaltet. Er strebt aus der Abhängigkeit – von welchen (transzendenten) Mächten auch immer – heraus und übernimmt (vor allem in den Dramen der Spätaufklärung und nicht zuletzt des „Sturm und Drang als [ihrer] radikalere[n] Variante“) sämtliche Funktionen der Beteiligten am barocken Welttheater (vgl. Karnick 1980: 232): Die sinnvolle Einrichtung der Welt wird, auch wo nicht explizit der Zusammenhang mit dem Topos Welttheater angesprochen wird, statt durch Gott durch das menschliche „Ich“ im Spiel selbst garantiert (vgl. ebd.: 241). Der Mensch nimmt als „Autor, der die Schöpfung des höchsten Genies wiederholt“, auch die Rolle des „Zuschauer[s], der den stimmigen Weltzusammenhang im dramatischen Sinnzusammenhang erfährt“, sowie die des Helden ein (vgl. ebd.: 232). – Gerät dieses „Ich“ jedoch selbst in Bedrängnis,[549] so bricht diese aufgeklärte Sinnbestimmung der Welt aus dem Menschen heraus notwendigerweise in sich zusammen.

Im Umkreis der deutschen Frühromantik wird vermehrt auf Shakespeares nihilistische Verwendungsweise des Topos von der Welt als Theater zurückgegriffen. Das Leben wird als nichtiges Spiel angesehen, dem jeglicher höherer Sinn fehlt. In seiner heute wenig bekannten

[548] Vgl. Jürgen Söring: Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse. Stuttgart 1982.

[549] Vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt in der Frühromantik.

Szenenfolge *Ein Prolog*[550] (1796) verkehrt z.B. Ludwig Tieck im Kontext der satirischen, nicht-theozentrischen Tradition der Welttheater-Metapher die von Calderón her bekannte Konstellation der ‚Bühne auf der Bühne' dahingehend, dass es zum eigentlichen ‚Stück im Stück' gar nicht kommt. Menschen, die sich selbst für Zuschauer in einem Theater halten, werden dadurch selbst zu Schauspielern, und ihre Welt (der Zuschauerraum vor einer geschlossenen Bühne) wird selbst zur Bühne des empirischen Textes *Ein Prolog*. In diesem Stück gibt es daher auch keinen Theaterdirektor, keinen göttlichen Plan und kein künftiges Jenseits, das durch ein anstehendes Gericht die schauspielerische Leistung der einzelnen Akteure auf dem Welttheater beurteilen würde. Somit verkehrt Tieck die ursprünglich religiöse Metapher zum Bild für einen radikalen Nihilismus, dies jedoch eventuell selbst wieder nur in parodistischer Absicht.[551]

Die „theatrum mundi"-Metapher, die viele Jahrhunderte hindurch „Trost" spendete, da sie das große Unbegreifliche, die Welt mit all ihren Schönheiten und Grausamkeiten als einen ihrer durchaus erfahrbaren und begreiflichen Teile, nämlich als Theater, erklärte (vgl. Weimar 1995: 144f.), wird von den jungen Romantikern demontiert.[552] Hierin besteht der große Unterschied zwischen romantischer (auf die säkularisierte Tradition Shakespeares rekurrierender) und barocker (auf die christliche Tradition bezogener) Verwendung des ‚theatrum mundi'-Topos.

In der Nachfolge der Romantik lassen sich viele Beispiele finden, in denen der Topos vom Welttheater ein Bild für die Sinnlosigkeit und Scheinhaftigkeit des Lebens ist. In dem unter Pseudonym veröffentlichten Roman *Nachtwachen. Von Bonaventura* (1804, Druckdatum auf 1805 vordatiert)[553] von Ernst August Friedrich Klingemann bezeichnet der Nachtwächter Kreuzgang sich selbst als einen „Traum" und eine „Rolle" sowie die ganze Welt als ein „Theater".[554] Hieraus spricht der sich verselbstständigende, radikalisierte Zweifel, ob es

---

550 Ludwig Tieck: Ein Prolog. In: Ludwig Tiecks Schriften. 28 Bde. Bd. 13. Berlin 1829. S. 239-266.

551 Wie in *Ein Prolog*, so wird auch in seiner ein Jahr später geschriebenen Märchen-Komödie *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797) die Welttheater-Metapher säkularisiert. (Vgl. Kap. 5.1.2.3. Das Eigenleben des Artefakts als Topos in den Künsten.)

552 Die Frage, ob es eine Transzendenz jenseits der eigenen Welt gibt, wird z.B. in *Die verkehrte Welt* durch Pierrots Sprung ins Parterre auf tragikomische Weise inszeniert und zugleich trivialisiert.

553 Erst in jüngster Zeit konnte dieser Text dem Theaterautor und Schauspieldirektor Klingemann zugeordnet werden. – Vgl. Ruth Haag: Noch einmal: Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. In: Euphorion 81(1987). S. 286-297. Hier wird, gestützt auf einen neuen Dokumentenfund, die These von Jost Schillemeit (Bonaventura. Der Verfasser der ‚Nachtwachen'. München 1973) und Horst Fleig (Literarischer Vampirismus. Klingemanns ‚Nachtwachen des Bonaventura'. Tübingen 1985) bestätigt.

554 Bonaventura (E.A.F. Klingemann): Nachtwachen. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2003. Hier S. 118f.

überhaupt „etwas an sich“ gebe oder ob „alles nur Wort und Hauch und viel Phantasie“ sei.[555] Nachtwächter Kreuzgang hat die intuitive Gewissheit, real zu sein und ein echtes, authentisches und wichtiges Leben zu führen, verloren. Verzweifelt fragt er sich: „Ob ich denn selbst wohl noch außer meiner Rolle wandle, oder ob alles nur Rolle, und ich selbst eine dazu“ (ebd.: 118).

In diesem Zweifel präfiguriert sich die Vorstellung des Nihilismus in der Moderne, wonach, wenn man der Wahrheit endlich alle Masken, die sie übereinander trägt, abgerissen habe, dahinter nur das Nichts zum Vorschein komme. Solche Tendenzen finden sich bereits in Georg Büchners Dramen, z.B. vertreten von der Figur des ziellosen Herumtreibers Valerio im Lustspiel *Leonce und Lena* (1836). Gefragt, wer er und der verkleidete Prinz Leonce seien, antwortet Valerio: „Weiß ich’s? (Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.) Bin ich das? oder das? oder das? Wahrhaftig ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und blättern.“[556]

In Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* (1835) wird diese Haltung des bodenlosen Sinnverlusts mit dem Motiv der Weltverdrossenheit („l’ennui“) enggeführt. Hier zitiert der todgeweihte Danton den antiken Topos vom Welttheater, um sein Gefühl der Sinnlosigkeit und Scheinhaftigkeit allen Lebens in Worte zu fassen:

> Es ist noch vorzuziehen, [die Leute] treten mit gelenken Gliedern [d.h. jung] hinter die Coulissen und können im Abgehen noch hübsch gesticuliren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt {im Ernst} erstochen werden.[557]

Auch Platons Vorstellung von dem Menschen als Marionette in den Händen der Götter wird von Danton zum Bild für die Sinnlosigkeit allen Strebens und das Ausgeliefertsein an höhere, feindliche Mächte umgedeutet: „Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht {nur} die Hände nicht, wie im Mährchen.“ (Ebd.: 46.) Seltsamerweise führt diese scheinbar leidenschaftliche Rede nicht zur Rebellion gegen die fremden Lenker seines Schicksals. Danton ist „ganz ruhig“ nach dieser Erkenntnis (vgl. ebd.). Er kann sein Tun und Treiben (die Besuche bei den „Grisetten“, die Morde an

---

555 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800). – Da Klingemann von 1798 bis 1801 in Jena studiert und dort u.a. Philosophie bei den Kant-Schülern Fichte, Schelling und A. W. Schlegel gehört hatte, ist ein Zusammenhang zwischen den Nachtwachen und Fichtes *Wissenschaftslehre* nicht auszuschließen. Es wäre interessant, dieser Vermutung an anderer Stelle weiter nachzugehen.

556 Georg Büchner: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text u. Quellen. Hrsg. v. Burghard Dedner. Frankfurt a.M. 1987 (= Büchner-Studien 3). S. 79.

557 Georg Büchner: Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien, hrsg. v. Peter Becker. 2. verb. Aufl. Frankfurt a.M. 1985. S. 39f.

politisch Andersgesinnten und die persönliche Bereicherung durch die Revolution) vor sich selbst rechtfertigen als fremd gesteuertes Handeln, für das nicht er persönlich, sondern „Geister“ zur Rechenschaft gezogen werden müssten.
Büchner steigert den Topos der Nichtigkeit menschlichen Tuns nicht nur bis zum krassen Nihilismus (vgl. *Leonce und Lena*), er zeigt auch, wie der lebensmüde Mensch sich mit Hilfe der antiken Vorstellung vom Welttheater vor seiner persönlichen Verantwortung verstecken kann (vgl. *Dantons Tod*), während dieselbe Metapher bei Calderón noch Ausdruck der Eigenverantwortung eines jeden Menschen für sein Tun ist.

Aus diesem punktuellen Vergleich einiger Texte zum Topos „Welttheater“ wird ersichtlich, dass die Denkfigur von der Welt als Theater und vom Menschen als Marionette oder Schauspieler im Laufe der Zeit mehrfache Bedeutungswandel erfährt. In einigen der Beispieltexte wird die Welt von einem Subjekt nur allegorisch mit einem Theater verglichen. In anderen aber wissen, begreifen oder ahnen literarische Figuren, dass sie nur innerhalb eines (Schau)Spiels leben (vgl. Calderón). Damit ist die formale Voraussetzung für aufsteigende Metalepsen – die ontologische Dualität einer realen und einer scheinhaften, darin eingeschachtelten Welt – geschaffen.[558]
Für diese Vorstellung ist jedoch nicht nur der Metaphernkomplex vom Menschen als Schauspieler und der Welt als Theater präfigurierend. Eine andere Metapher ist hierzu strukturell analog, nämlich die vom „Buch des Lebens bzw. der Schöpfung“. Auch hierin ist der ontologische Dualismus zwischen ‚Artefakt’ und ‚höherer Wirklichkeit’ ausgebildet.

5.1.1.2. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman

> “I come here when I fall asleep in my own world and – ”
> “But that,” Toby said, “presupposes that *this* is a dream.” He gave himself an exaggerated pinch. “I feel real to me.”
>
> *(Die Schriftstellerin Cat Midhir im Gespräch mit Toby, einem Bewohner der “Otherworld”, in: Charles de Lint: Yarrow. An autumn tale [1986])*[559]

Wie schon in Bezug auf den Topos vom ‚theatrum mundi’, so erlaubt es der Rahmen der vorliegenden Studie auch in Bezug auf die Metapher von der Welt als einem Buch nicht, eine vollständige Motivgeschichte zu schreiben. Im Folgenden soll daher wiederum nur anhand exemplarischer Beispiele aufgezeigt werden, inwiefern sich in dieser Variante der Vorstellung von der Welt als ein Artefakt weitere Präfigurationen der aufsteigenden Metalepse in der zeitgenössischen Erzählphantastik finden lassen.

---

[558] Vgl. Kap. 2.4.2. Narrative Metalepsen und „Aus-der-Rolle-Fallen“ von Schauspielern im Theater.
[559] Charles de Lint: Yarrow. An autumn tale [1986]. Paperback edition. London 1993. S. 156.

Wie der Topos von der Welt als Theater, so wird auch die Metapher von der Welt als Buch ursprünglich theozentrisch gedacht. Wenn die ganze Welt in einem Buche niedergeschrieben ist, so hat Gott den „Schreibakt“ ausgeführt.[560] Belege für diese Vorstellung finden sich schon im Alten Testament. Dort heißt es, Gott habe die Namen aller Lebenden bzw. aller Gerechten in das „Buch des Lebens“ eingeschrieben.[561] Wer Gott die Treue breche, der werde aus diesem Buch herausgestrichen.[562] In der Offenbarung des Johannes finden sich gleich fünf Belege dieser Vorstellung.[563] Demnach werden die Menschen beim Jüngsten Gericht nach diesem Lebensbuch beurteilt:

> […] vnd die Bücher wurden auffgethan / Vnd ein ander Buch ward auffgethan / welchs ist [das] des Lebens / vnd die Todten wurden gerichtet nach der Schrifft in den Büchern / nach jren wercken. […] Vnd so jemand nicht ward erfunden geschrieben in dem Buch des Lebens / Der ward geworffen in den feurigen Pful. (Off 20,12 & 20,15)[564]

Auch der Islam kennt die Vorstellung, dass alle menschlichen Schicksale in einem Buch niedergeschrieben sind. Der Koran (vgl. Sure 13 u. 39) wird auf eine „himmlische Urschrift“ zurückgeführt, in der „seit Urewigkeit“ alles geschrieben steht, was je geschehen wird.[565] Gott selbst ist der „Meisterkalligraph“, der dieses Buch der Welt geschrieben hat (vgl. ebd.: 21). Neben diesem Bild findet sich in der 82. Sure des Korans (82.11) die Rede von „kirām kātibīn“, „Schreiberengeln“, die dem Menschen rechts und links auf der Schulter sitzen und mit ihren guten bzw. schlechten Taten die Richtbücher für den Tag der Auferstehung füllen (vgl. ebd.: 7f.). Diese Vorstellung ähnelt sehr dem in der Offenbarung des Johannes evozierten Strafgericht. Im Islam gibt es jedoch – soweit ich dies überblicke – nicht die Möglichkeit des Ausgestrichenwerdens aus dem Buch des Lebens.

Diese jüdisch-christlich-muslimische Vorstellung vom Lebensbuch wird in der zeitgenössischen Erzählphantastik in säkularisierter Form wieder aufgenommen, um

---

560 Vgl. Friedrich Ohly: Zum Buch der Natur. In: ders.: Ausgewählte Aufsätze und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung. Hrsg. v. Uwe Ruberg, Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig 1995. S. 727-843. Hier vgl. S. 728.

561 Vgl. Lexikon zur Bibel. Hrsg. v. Fritz Rienecker. Neu bearb. Ausg. Hrsg. v. Gerhard Maier. Wuppertal 1998. Lemma „Buch“. S. 294f.

562 Ps 69,29 („Laß sie getilgt sein aus des Lebens Buch und mit den Rechtlichen nicht aufgezeichnet sein.“); 2Mos 32,32-33 („Da sprach der Ewige zu Mosche: ‚Wer gegen mich gesündigt hat, den werde ich aus meinem Buch löschen.‘“); Dan 12,1; vgl. auch: Hes 13,9; Jes 4,3; Mal 12,23; Hebr 12,23. – Deshalb bittet der Apostel Paulus in seinem Brief an die Philipper (ca. 55 n. Chr.) für jene Mitarbeiter, „welcher namen sind in dem Buch des lebens“ (Phil 4,3. Zitiert aus: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther [1989: 544].) Vgl. auch Lk 10,20.

563 Offb 3,5; 13,8 (wörtlich auch in 17,8); 21,26.

564 Zitiert aus: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther (1989: 729).

565 Vgl. Annemarie Schimmel: Das Buch der Welt. Wirklichkeit und Metapher im Islam. Würzburg 2002 (= Rückert zu Ehren. Eine Schriftenreihe der Rückert-Gesellschaft 8). Hier S. 6.

Metalepsen zwischen dem Leben der Protagonisten und der Diegese ihres jeweiligen Lebensbuches hervorzubringen. In Wolfgang und Heike Hohlbeins Roman *Das Buch* ist es das Lebensbuch der Großmutter, dessen Manipulation alle Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' bedingt. In Terry Pratchetts humorvollem Fantasy-Roman *Mort. A Discworld Novel* werden die Kinder gerade noch rechtzeitig vor dem Mordversuch des bösen Zauberers gewarnt, als sie davon in seinem Lebensbuch lesen.[566]

In der christlich-mittelalterlichen Tradition wird die Metapher vom Buch des Lebens ausgeweitet zum „Buch der Natur".[567] Wohl zum ersten Mal findet sich die explizite Rede von einem „Buch der Natur" bei Augustinus (354-430 n. Chr.). Für ihn hat Gott neben der Bibel auch das „liber naturae", das „Buch der Natur", geschrieben.[568] Aus den Schriften dieses im gesamten Mittelalter wirkungsmächtigen Theologen verbreitet sich die Metapher in der Predigtliteratur bis ins Späte Mittelalter (vgl. ebd.: 958). In vielen Bearbeitungen ist seit dem 6. Jahrhundert die Anekdote vom heiligen Antonius überliefert, jenem Eremiten, der auf die Frage, wie er in der Wüste ohne die Bibel und andere theologische Bücher überleben könne, geantwortet habe: „Mein Kodex, o Philosoph, ist die Natur der Geschöpfe, die mir immer zur Verfügung stehen, so oft mich Gottes Wort zu lesen verlangt."[569] In dieser metaphorischen Redeweise ist bereits die ‚Lesbarkeit' der Natur impliziert.

Zur Rede vom „Buch der Natur" tritt eine weitere Metaphernvariante zu den Bildern des ontologischen Dualismus hinzu: die Vorstellung vom „Leben als Traum". Als Erbe der platonischen Tradition vom Welttheater hat sie bereits der Kirchenvater und Bischof Gregor von Nazianz im 4. Jahrhundert n. Chr. verwendet: „Wir sind ein flüchtiger Traum, ein vergängliches Trugbild."[570] Allerdings bemerkt man bei Gregor noch nicht die resignierte Hingabe an die Sinnlosigkeit, die Shakespeares Dramenfiguren in dieser Metapher später zelebrieren.[571]
1635 veröffentlicht Calderón ein Stück mit dem programmatischen Titel *La vida es sueño*, in dem er das Leben des Menschen als Traum darstellte. Die Hauptfigur Sigismund (die

566 Vgl. Kap. 3.4.2. Unlogische Heterarchien (Kat. 3b).
567 Vgl. Helmut K. Kohlenberger: Buch des Lebens. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter u.a. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971. Sp. 956f.
568 Vgl. Heribert Maria Nobis: Buch der Natur. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971. Sp. 957-959. Hier vgl. Sp. 957.
569 Zitiert nach Ohly (1995: 762).
570 Zitiert nach Mratschek (2007: 43).
571 Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

abwechselnd als Gefangener in einem Kerker und als Herrscher im edlen Schlafgemach erwacht) räsoniert in ihrem Schluss-Monolog:

> ¿Qué es la vida? Un frenesí.
> ¿Qué es la vida? Una ilusión,
> una sombra, una ficcíon,
> y el mayor bien es pequeño,
> que toda la vida es sueño,
> y los sueños sueños son.[572]

Während Calderón in seinem ‚auto sacramental' *Das große Welttheater* die ontologische Grenze zwischen der Realität Gottes und dem scheinhaften Weltgeschehen ganz deutlich macht, zielt der Dichter in *Das Leben ein Traum* offenbar darauf ab, die „Distinktion von Schein und Sein, Trug und Wirklichkeit" (Söring 1982: 265) zu verschleiern. Sigismund kann sich nie sicher sein, ob er gerade wacht oder träumt.

Diese Vorstellung vom Leben als Traum taucht in der neueren phantastischen Erzählliteratur in Endes paradigmatischem Metalepsen-Buch *Die unendliche Geschichte* wieder auf: „Wir sind nur Figuren in einem Buch, / und vollziehen, wozu wir erfunden. / Nur Träume und Bilder in einer Geschicht'" (vgl. Ende, *Geschichte* 1979: 109). Hier wird sie von dem weisen Orakel zitiert, um den intradiegetischen Jungen Bastian endlich von der Möglichkeit eines metaleptischen Ebenenwechsels in seine Lektüre hinein zu überzeugen. Eine theologische Perspektive ist darüber hinaus in diesem Jugendbuch zunächst nicht offenkundig.

Etwa zur gleichen Zeit, als Calderóns Stück *La vida es sueño* in Spanien aufgeführt wird, verfasst der ebenfalls katholische René Descartes (1596-1650) in Frankreich seine philosophische Schrift *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la*

---

572 Pedro Calderón de la Barca: La vida es sueño. Edicíon de Ciriaco Morón Arroyo. Madrid [23]1996. S. 165. V. 2182-2187. – Auf Deutsch: „Was ist Leben? Irrwahn bloß! / Was ist Leben? Eitler Schaum! / ein Gedicht, ein Schatten kaum! / Und das größte Glück ist klein; / Denn ein Traum ist alles Sein / Und die Träume selbst sind Traum." (Vgl. Pedro Calderón de la Barca: Das Leben ist ein Traum. Schauspiel in drei Akten. Nachdichtung u. Nachwort v. Eugen Gürster. Stuttgart 1995. Hier S. 63.) – Das gleiche Motiv übernimmt auch der dänische Dichter Ludvig Holberg (1684-1754) in *Jeppe par Bierget* (1722; Deutsch: *Jeppe vom Berge*): Jeppe schläft ein, wird in das Bett eines Barons gelegt, wacht auf und denkt, er habe vorher nur geträumt, ein Bauerntölpel zu sein. Im Schlaf entfernt man ihn wieder und er wacht auf und denkt nun, nur geträumt zu haben, im Bett des Barons gelegen zu haben. – Weitere Stationen dieser Motivgeschichte sind u.a. Franz Grillparzers „Dramatisches Märchen" *Der Traum ein Leben* (1831), in dem Calderóns Jenseits-Perspektive auf das Diesseits verkehrt wird, Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833), Charles Adolphe Adams romantisch-komische Oper *Si j'etais Roi…* (1852) und Ermanno Wolf-Ferraris Oper *Sly* (1927). – Die Grundidee lässt sich aber auch schon in *1001 Nacht* finden und kann darüber hinaus ebenso nach Indien und China zurückverfolgt werden, z.B. zu dem alten chinesischen Weisen Tschuang-Tse (Dschuang Dsi, um 350 v. Chr.), der träumte, ein Schmetterling zu sein, und sich nach dem Erwachen fragte, ob er nun ein Mensch sei, der geträumt habe, ein Schmetterling zu sein, oder ob er ein Schmetterling sei, der jetzt träume, ein Mensch zu sein (vgl.: Reden und Gleichnisse des Tschang-Tse. Deutsche Auswahl v. Martin Buber. Leipzig [4]1921. S. 9). – Vielleicht wäre es interessant, einmal in einer anderen Studie die Zusammenhänge zwischen diesen und den sicher zahlreichen weiteren Beispieltexten zu diesem Motiv zu erforschen.

vérité dans les sciences (1637; Deutsch: *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*).[573] Darin schließt er aus der Tatsache, „que toutes les mêmes pensées, que nous avons étant éveillés, nous peuvent aussi venir, quand nous dormons," dass der Mensch allein mithilfe seiner Vernunft nicht mit Sicherheit Wachen von Träumen unterscheiden könne.[574] Um zu wissen, ob man träumt oder wacht, müsste man selbst gleichzeitig auch außerhalb dieses Traum-(Wach-?)Zustands auf einer Meta-Ebene sein.

Aus der Metapher vom „Buch der Natur" und des Lebens entwickeln sich aber auch weitere Vorstellungen des ontologischen Dualismus. Von den Jenaer Frühromantikern ist ihre Calderón-Rezeption ebenso bekannt wie die ausführliche Auseinandersetzung mit Shakespeare. Hier fließen die christlich-sinnspendende sowie die satirisch-sinnverneinende Tradition der ‚theatrum mundi'-Metapher mit der Vorstellung vom „Buch der Natur" im neuen Bild vom Leben als einem Roman zusammen.

In den Fragmenten aus den Jahren 1797-98 macht Novalis die Säkularisierung dieses Metaphernkomplexes ganz deutlich: „Wer das Leben anders, als *eine sich selbst vernichtende Illusion*, ansieht, ist noch selbst im Leben befangen. / Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein."[575]

Hier fordert Novalis vom Menschen, die ‚Autorschaft' für den Roman seines eigenen Lebens selbst zu übernehmen, sich quasi auto-poietisch selbst zu erschaffen. Das Autonomiepostulat der romantischen Poesie wird somit auf den Autonomieanspruch des Subjekts ausgeweitet.[576]

In diesem Sinne präzisierte er in den *Blüthenstaub-Fragmenten* (1798):

> Alle Zufälle unsers Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben – jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus Geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans. (Ebd.: 437f.)

Weniger frei sieht Jean Paul, der Kritiker des kantianischen Autonomie-Optimismus' generell und der Frühromantik im Besonderen, das Individuum. Doch der Fragmentcharakter, der Aspekt der Unendlichkeit oder Unvollendbarkeit jenes ‚Romans des Lebens', ist auch für ihn

---

573 Hier und im Folgenden zitiert aus der Ausgabe: René Descartes: Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. In: Œuvres philosophiques de Descartes. 3 Bde. Bd. 1: 1618-1637. Hrsg. v. Ferdinand Alquié. Paris 1988. S. 547-650. (Um das Auffinden der betreffenden Passagen in anderen Ausgaben zu erleichtern, wird zusätzlich angegeben: Teil, Absatz).

574 Descartes, *Discours* 1988: 602f. (Teil 4, Abschnitt 1).

575 Novalis, Schriften. Bd. II. 1981: 563. (Hervorhebung im Original.)

576 Für den Zusammenhang zur Philosophie des Deutschen Idealismus (im Besonderen zu Fichte) vgl. Kap.5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800); sowie Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

zentral. In der 1825 beigefügten „Entschuldigung bei den Lesern der Sämtlichen Werke in Beziehung auf die unsichtbare Loge“[577] bemerkt Jean Paul, dass die vielfältigen Verstrickungen eines Menschenlebens nie vor dem Tod komplett aufgelöst werden könnten. Er empfiehlt daher, „die ganze Weltgeschichte [als] ein[en] unvollendete[n] Roman“[578] anzusehen.

Dieser romantische Topos vom Leben als Roman findet sich darüber hinaus fast zeitgleich in Joseph von Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826),[579] sowie in seinem eher epigonalen Theaterstück *Krieg den Philistern* (1824), in dem er Tiecks metaleptische Ebenenwechsel „ohne intellektuelle Neuerung in Knittelversen fortsetzte“ (Hölter 2008: 35). Und selbst der junge Theodor Storm bedient sich 1833 des barock-romantischen Topos’ vom Leben als Traum, verkehrt ihn jedoch ins Hedonistische:

> Bald ist unsers Lebens Traum zu Ende,
> Schnell verfließt er in die Ewigkeit.
> Reicht zum frohen Tanze euch die Hände!
> Tuts geschwinde; sonst enteilt die Zeit![580]

Neben der romantischen Ästhetisierung des „Buches der Natur“ zum Topos des Lebens als (unendlichen) Romans wirkt auch die Metapher vom „Buch der Natur“ selbst weiter. Im 20. Jahrhundert ist die Vorstellung von der Welt als Buch bei vielen Menschen einer eher generellen Sehnsucht nach Sinn gewichen. Im Angesicht von Industrialisierung, Rationalisierung und Globalisierung untersucht der Philosoph Hans Blumenberg in seinem Werk *Die Lesbarkeit der Welt* (1981) das Bedürfnis des Menschen, sich „ein Ganzes von Natur, Leben und Geschichte sinnspendend“ zu erschließen.[581] Die alte Frage, ob es einen Sinn im Leben gebe (da Gott diesen Sinn stifte) oder ob alles sinnlos sei (da kein Gott existiere), hat sich damit anthropozentrisch verschoben: Nur der Mensch selbst, als lesendes Subjekt, könne seiner Umwelt einen Sinn geben, indem er diesen in sie hinein und somit aus ihr herauslese.

---

577 *Die unsichtbare Loge. Eine Lebensbeschreibung* (1793) ist Jean Pauls erster erfolgreicher Roman.

578 Da die neue, historisch-kritisch und textgenetisch angelegte Werkausgabe der Universität Würzburg noch aussteht, wird hier auf die ältere Ausgabe zurückgegriffen: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin, Weimar 1927ff. Sie wird im Folgenden als „Jean Pauls Sämtliche Werke (Abteilung), (Band); S. (Seitenzahl)“ zitiert. – Hier: Jean Paul: Sämtliche Werke. Bd. I.1. S. 13.

579 Vgl. Uwe Japp: Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus. In: Neue Rundschau 86(1975). S. 651-670. Hier vgl. S. 653; sowie Ohly (1995: S. 783-785).

580 Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeyer. Bd. I, hrsg. v. Dieter Lohmeyer. Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (Original: Deutscher Klassiker Verlag 1987). Darmstadt 1998. S. 132.

581 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1981. Hier vgl. S. 10.

Zwar erlebt der Topos von der Welt als Buch bzw. vom Buch der Natur in der Moderne eine Säkularisierung, daneben bleibt aber auch die Tradition der religiösen Vorstellung von der Welt als Buch Gottes bis in die heutige Zeit immer lebendig. So gibt es z.B. zeitgenössische Kirchenlieder, die das Leben des Gläubigen ganz selbstverständlich als Teil von Gottes Heils-Geschichte mit den Menschen beschreiben.[582] Ebenso wird der Mensch weiterhin als Geschöpf Gottes gesehen. Dabei wird auch auf das biblische Motiv der Schöpfung durch das Wort rekurriert, etwa wenn das *Loblied von La Verna* des heiligen Franz von Assisi in immer neuen Vertonungen gesungen wird:

> Du, die Weisheit, die mich erdacht,
> Du, der Wille, der mich bejaht,
> […] Du, die Stille, in der alles ruht,
> Du, das Wort, das mich erschuf,
> Du, die Stimme, die mich beruft,
> Ehre sei dir, oh Gott.[583]

Wenn die Romantiker das Leben zu einem „unendlichen Roman" stilisieren, so ist das eine säkularisierte Hybrid-Variante der beiden alten Metaphern von der Welt als Theater und von der Natur als Buch Gottes.

In Gaarders Roman *Sofies Welt* (1991) erfährt die Heldin nicht zufällig just in dem Kapitel, in dem sie die Philosophie der Romantik kennen lernt, dass sie selbst in einem Roman lebt. Ihre metaleptische Flucht aus diesem Buch ließe sich nicht verstehen, wollte man die Präfiguration der aufsteigenden Metalepse in der Metapherngeschichte von der Welt als einem Theater, vom „Buch der Natur" und ihrer romantischen Synthese im Bild des Lebens als einem (unendlichen) Roman ausklammern.

Im Sinne der medialen Selbstreflexion lassen sich auch andere künstlerische Gattungen untersuchen, in denen die Scheinhaftigkeit des Lebens als Dasein in einem Artefakt desillusioniert wird. Selbst für die Lyrik ist eine solche mediale Potenzierung möglich. In Christian Morgensterns Scherzgedicht „Das ästhetische Wiesel" aus der Sammlung *Galgenlieder* (1905) weiß offenbar eine Gedichtfigur um ihre ‚lyrische' Existenz:

> Ein Wiesel
> saß auf einem Kiesel
> inmitten Bachgeriesel. Wißt ihr
> weshalb?

---

582 Vgl. etwa Per Harlings *Gloria*: „Du bist heilig, du bringst Heil, / bist die Fülle, wir ein Teil / der Geschichte, die du webst." – Schwedischer Original-Text („Du är helig, du är hel") und Musik 1987 von Per Harling. Übersetzung: Fritz Baltruweit.

583 Vgl. etwa die Version von Andreas Mikula von 1989. (Auf der CD *Franz von Assisi, Bruder aller Menschen. Leben und Spiritualität.* Stans: Freiburger Musik Forum, Tau-AV, 2006. Track 22.)

[…] Das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen.[584]

Neben solchen offenkundig humorvollen Varianten reflektiert der Mensch in den letzten Jahren sein Dasein vermehrt auch in den neuen Medien, so etwa im Film *The Truman Show* (USA 1998), in dem das Leben der Hauptfigur sich als Soap-Opera entpuppt.[585] Im Film *The Matrix* (USA 1998) wird die Scheinhaftigkeit menschlichen Erlebens als Produkt computergestützter Animationen im menschlichen Hirn desillusioniert.[586] In diesen beiden Filmen führt die Erkenntnis der eigenen Fiktivität zum Wunsch nach ‚Real-Werden', zur Rebellion gegen den Schöpfer und schließlich zum Ausbruch aus der eigenen fiktiven Welt (via aufsteigende Metalepse) in die Ebene der Realität außerhalb der Fiktion.

Die Erfahrung der Scheinhaftigkeit menschlichen Lebens ist bis heute geblieben – ebenso wie der Wunsch, sie künstlerisch zu gestalten und sich so „einen Reim" auf die Dinge zu machen. Allerdings endet der Versuch oft im Ungewissen, wie z.B. in der erfolgreichen Inszenierung von Hürlimanns *Das Einsiedler Welttheater* (2002 / 2007) vor dem Kloster Einsiedeln, wo der Wut über die Sinnlosigkeit und dem bangen Fragen nach einem verborgenen Sinn nur der leere Bühnenraum und in dessen Hintergrund die gen Himmel weisenden beiden Türme der Klosterkirche von Einsiedeln antworten. Ob es Transzendenz gibt, kann der Mensch nicht mit den Mitteln der bloßen Vernunft herausfinden. Er sieht nur menschliche Werke als Glaubenszeugnisse (wie z.B. die als Bühnenhintergrund dienende Kathedrale).[587] Die eigentliche Sinnfrage, ob die Welt nur ein wie auch immer beschaffenes Artefakt und das wahre Leben transzendent sei, kann der Mensch offen lassen oder für sich persönlich beantworten. Dabei kann der Glaube als persönliche Gewissheit erlebt werden oder durch konkrete Erlebnisse Bestätigung erfahren. Anspruch auf Wahrheit kann die persönliche Antwort eines Menschen aber nicht erheben, denn aus der Welt heraus kann die Transzendenz weder bewiesen noch widerlegt werden.[588]

---

584 Das ästhetische Wiesel. In: Christian Morgenstern: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Clemens Heselhaus. Bd. 1: Galgenlieder. Palmström. Genehmigte Lizenzausgabe. Weyarn 1998. S. 22. (Originalausgabe München 1979).

585 Allerdings wird diese Fernsehserien-Welt in Form eines Kinofilms dargestellt. Das Medium der Darstellung und das des „Spiels im Spiel" sind demnach nur ähnlich, nicht identisch.

586 Vgl. Kap. 5.2.4. Illusion, Simulation, Konstruktion oder „höhere Wirklichkeit"? – Der Umgang mit dem cartesischen Zweifel in Moderne und Postmoderne.

587 Vgl. für diesen Abschnitt Christoph Gellner: Auf- und Ab- und Übergänge. Thomas Hürlimanns neuestes „Welttheater" und die Bedeutung der Religion in seinem Œuvre. In: Orientierung. Katholische Blätter für weltanschauliche Informationen, Zürich 71(2007). S. 146-149.

588 Vgl. Kap. 5.2.4.4. Das Ende des Skeptizismus und der Neubeginn der Metaphysik: Hilary Putnam und Olaf Müller über „Wirklichkeit ohne Illusionen".

In dieser durch den Topos von der Welt als einem Theater, vom Leben als Traum oder (unendlicher) Roman behandelten Problematik liegt die Parallele zu einem modernen Dilemma der Mathematik, das Gödel durch seinen Unvollständigkeitssatz (1931) erfasst: Denn wie erst durch die Einführung eines Meta-Formelsystems ein beliebiges formales System vollständig bewiesen werden kann,[589] so könnte auch die Scheinhaftigkeit oder autonome Realität der Welt, in der man lebt (und vielleicht gerade ein Stück schaut, einen Roman liest, sich einen Film ansieht oder eine Doktorarbeit verfasst bzw. begutachtet), nur von einem Meta-Standpunkt jenseits dieser Welt aus bewiesen werden.
Übertragen auf das fiktionsinterne Ebenenmodell narrativer Texte bedeutet das, dass jeweils nur von der Extradiegese aus der fiktive Status der Intradiegese erkennbar ist.

Innerhalb der Literatur bilden Metalepsen hierzu einen Sonderfall: Macht der Autor die ästhetische Grenze der fiktiven Welt(en) durch metaleptisches Eingreifen deutlich, so können literarische Figuren zur Erkenntnis ihres eigenen ontologischen Status' gelangen.
Oft glauben fiktive Gestalten aber lieber an das durch die Metalepse plötzlich auftretende Wunderbare in ihrer Welt als an ihre eigene Fiktivität.[590] Insofern führen bei weitem nicht alle Metalepsen in narrativen Texten zur Erkenntnis der Figuren ihres eigenen ontologischen Status' als Fiktion.
Beispielhaft kann man die Entwicklung eines Charakters von naiver Selbstgewissheit über Zweifel hin zur Selbsterkenntnis der eigenen Fiktivität in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie nachzeichnen. Im ersten Teil wird der intradiegetischen Figur Meggie nur ein einziges Mal von dem via aufsteigende Metalepse aus einem Roman zu ihr gekommenen Staubfinger suggeriert, auch sie selbst lebe nur in einer Geschichte. Staubfinger scheint tatsächlich zu ahnen, dass er nur von einem eingeschachtelten literarischen Werk in ein anderes geraten ist, denn auf die Frage, was diese Welt (die Intradiegese) denn sein soll, antwortet er: „Wie wär's mit: einfach eine neue Geschichte?" (Funke, *Tintenherz* 2003: 233).[591]
Gleich zu Anfang des zweiten Teils der Trilogie (*Tintenblut*, 2005) wird das Motiv erneut aufgenommen. Diesmal ist es der Vorleser Orpheus, der zu Staubfinger in der Realität sagt: „Wer hat dich nur hierher gelesen, in die trübsinnigste aller Geschichten?" (Funke, *Tintenblut* 2005: 12). In diesem Mittelteil ahnt nun auch Meggie selbst die eigene Fiktivität, nachdem sie

589 Vgl. Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).
590 Bzw. sie sind von ihren Autoren so konstruiert worden, dass sie eher an ein punktuelles Wunder als an die Fiktivität ihrer ganzen Welt glauben.
591 Vgl. Kap. 3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire'.

ebenfalls via absteigende Metalepse in einen Roman hineinversetzt wurde. Sie hat Heimweh und will „zurück in *ihre* Geschichte…“ (ebd.: 117).[592] Eigentlich sollte man von ihr erwarten, dass sie sich in ihre eigene „Welt“ zurücksehnt.

Im letzten Teil der Trilogie, in *Tintentod* (2007), ist der eigene ontologische Status immer noch Thema der Reflexion, allerdings erscheint die eigene Fiktivität der immer noch im Roman (der Hypodiegese) lebenden Meggie nun immer wahrscheinlicher: „Meggie sah sich um […]. All das war aus Worten gemacht, oder? Fenoglios Worten. Das Haus, der Hof, der Himmel über ihnen, die Bäume, die Steine, der Regen, die Sonne und der Mond. Ja, was ist mit uns?, dachte Meggie. Woraus sind wir gemacht?“ (Funke, *Tintentod* 2007: 52).

Zwischenbilanz:

Es ist unverkennbar, wie sich in den Metaphern von der Welt als Theater, vom „Buch der Natur“, vom Leben als Traum oder (unendlicher) Roman und später als Film oder Computersimulation – analog zu Meggies Zweifeln in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie – des Menschen Ahnung der eigenen Scheinhaftigkeit gestaltet. Dabei wird direkt oder indirekt nach der Existenz einer höheren Ebene gefragt, von der herab das menschliche Leben in seiner Scheinhaftigkeit (oder eben auch in seiner Realität) erkannt werden könnte. Ein dualistisches Weltbild (hier = Schein, dort = höhere Wirklichkeit) ist demnach die Grundlage jener Metapher vom Leben als (in welchem Medium auch immer dargestellter) Schein. Innerhalb der Erzählliteratur benötigen aufsteigende Metalepsen von literarischen Figuren eine höhere diegetische Ebene, auf die hinauf der Ebenenwechsel erfolgen kann. Somit ist der ontologische Dualismus die Voraussetzung für aufsteigende Metalepsen.

Viele der in der hier vorliegenden Studie angeführten Beispiele aus der zeitgenössischen Phantastik (vgl. Kap. 3.) übernehmen die alten Metaphern von der Welt als einem Artefakt (des Kreationismus also), um verschiedene Formen der Reaktion von literarischen Figuren auf die Erkenntnis der eigenen Fiktivität durchzuspielen.

In den soeben analysierten Texten, die den in diesem Unterkapitel ausführlich dargelegten Traditionsstrang jener Metapher von der Welt als einem Artefakt bilden, wird der immer schon latent in der Geschichte der Erkenntnistheorie mitschwingende philosophische Zweifel an der Realität zunächst vorbereitet und später selbst wiederum literarisch gestaltet.

Inwiefern jener Zweifel die radikale Häufung von aufsteigenden Metalepsen in der populären Erzählphantastik der Gegenwart präfiguriert hat, soll im folgenden Teilkapitel 5.1.2. herausgearbeitet werden.

---

[592] Hervorhebung im Original.

5.1.2. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen

Aus der Erkenntnis der eigenen Scheinhaftigkeit heraus entschließen sich literarische Figuren nicht selten zum metaleptischen Ebenenwechsel, als Flucht vor dem Dichter als ihrem gottgleichen Schöpfer. Hiermit wird der Wunsch nach Autonomie auf der Ebene der ‚histoire' von phantastischen Erzähltexten ausgestaltet. Doch nicht nur in der Literatur, auch in den Bildenden Künsten lassen sich Präfigurationen dieses quasi-religiösen Motivs der aufsteigenden Metalepse erkennen.

5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott in Religion und Mythologie

> He was thus engaged in a wager with fate. If he survived the walk, so be it. If he did not, his ending was in the hands of the gods. In the plural, he decided. He could not think that there might be a single Supreme Being out there, pressing fingers into the keyboard of a divine computer, inserting this or forever deleting that.
>
> *(Thomas Lynley nach dem Tod seiner Frau, in: Elizabeth George, Carless in Red [2008])*[593]

Narrative Metalepsen in der zeitgenössischen Phantastik sind oft in einer säkularisierten fiktiven Welt angesiedelt. Wer jedoch die theologischen Hintergründe der absteigenden Metalepse kennt, der bemerkt leicht auch in den scheinbar religionsfreien Texten der zeitgenössischen metaleptischen (Kinder- und Jugend-)Phantastik verborgene religiöse Anspielungen.

Im Akt des Benennens wird etwas vorgängig Existentes bezeichnet. Die Umkehrung dieser üblichen Reihenfolge von ‚Ursache' (etwas existiert) und ‚Wirkung' (man benennt es) bildet den Kern fiktionalen Erzählens: Der Autor eines fiktionalen Textes gibt vor, er berichte über Ereignisse, die er in Wirklichkeit erst im Akt des Erzählens erschafft.[594] Tatsächlich handelt es sich bei dieser Umkehrung aber nicht nur um ein narratives Phänomen, sondern zunächst einmal um eine in vielen Religionen verbreitete Vorstellung vom Ursprung der Welt und des Menschen.

---

593 Elizabeth George: Careless in Red. London 2008. S. 1f.

594 Daher der Name „narrative Metalepse" für literarische Verfahren, die diese „Umkehrung" offen legen. (Vgl. die Herleitung des Terminus durch Genette; vgl. Kap. 2.1.1. Die Ausgangsdefinition [1972].)

Dem Alten (oder Ersten) Testament zufolge erschafft Gott die Welt durch das Sprechen von Worten. In der Genesis wird beschrieben, wie Gott mit der Formel „Es werde“ Licht, Himmel, Erde, Meere, die Gestirne, Pflanzen und Tiere ins Dasein ruft (vgl. Gen 1,1-25). Nach diesem Schöpfungsbericht werden auch die Menschen (Mann und Frau) durch das göttliche Wort erschaffen (vgl. Gen 1,26-27).

Erst im zweiten Schöpfungsbericht, der sich in der heute vorliegenden Sammlung alttestamentlicher Texte an den ersten anschließt, wird die Bedeutung des gesprochenen Gotteswortes zurückgenommen. Sowohl die Tiere (vgl. Gen 2,19) als auch die Frau (vgl. Gen 2,21-22) werden hier nicht aus Worten, sondern aus irdischer Materie geschaffen: die Tiere aus „Erde“, die Frau aus Adams „Rippe“.

An die Tradition des ersten Schöpfungsberichts anschließend, beginnt das neutestamentliche Johannes-Evangelium, das jüngste der vier kanonisierten Evangelien (ca. 100 n. Chr.):

> Im Anfang war der Logos, und der Logos war bei Gott, und Gott war der Logos. Dieser war im Anfang bei Gott. Alles wurde durch ihn, und ohne ihn wurde auch nicht eines, was geworden ist. In ihm war Leben, und das Leben war das Licht der Menschen […]. Und der Logos wurde Fleisch, und er zeltete unter uns […].
> (Joh 1,1-4.14)[595]

Dieses griechische Wort „λόγος“ (im Lateinischen übersetzt mit „verbum“ , von Luther übersetzt mit „Wort“[596]) taucht in der Bibel ausschließlich im „corpus johannaeum“ (d.h. im Johannesevalgelium und in der Apokalypse des Johannes) auf. Es wird hier nicht nur unter Rückgriff auf die israelitisch-alttestamentliche Tradition von der Welt-Schöpfung durch Gottes Wort verwendet. Gott wird darüber hinaus mit dem „Logos“ identifiziert (vgl. Joh 1,1). Diese Wahl trifft der Evangelist offenbar aus „Rücksicht auf zeitgenössische, hellenistisch-jüdische Spekulationen über das Urprinzip der Welt und des Lebens:“[597]

In der griechischen Philosophie und besonders in der Stoa steht der Begriff des „λόγος“ u.a. für die „Weltvernunft“, die alles durchdringt.[598] An diese im griechischen Sprachgebrauch verankerte Vorstellung lehnt der Evangelist sich offenbar bewusst an, um seiner gebildeten, griechischen Zielgruppe seine neue Lehre näher zu bringen. Zentral sind dabei die Vorstellungen, dass der göttliche Ursprung der Welt ein sprachlicher ist und dass Gott (als immaterieller „λόγος“) sich selbst in der Welt materialisieren (d.h. „Fleisch werden“) kann.

---

595 Zitiert aus: Münchener Neues Testament. Studienübersetzung [1988]. 5., durchges. u. neu bearb. Aufl. Düsseldorf 1998. S. 177.

596 Vgl.: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther (1989: 235).

597 Vgl. den Stellenkommentar in: Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach den Grundtexten übers. u. hrsg. v. Vinzenz Hamp, Meinrad Stenzel u. Josef Kürzinger. Augsburg [25]1994. NT S. 124.

598 Vgl. Hirschberger, Bd. 1 (o.J.: 264).

Das frühchristliche, „nizöno-konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis“, das 325 n. Chr. auf dem Konzil von Nicaea verabschiedet wurde, beginnt daher mit den Worten „Ich glaube an Gott, […] den Poieten.“[599] Die Kirchenväter beriefen sich hierbei, neben dem Johannesevangelium und dem ersten Schöpfungsbericht, auf den Psalm 33, wo es heißt, Gottes Wort sei gleich seinem Handeln, was er sage, das geschehe sofort (vgl. ebd.: V). So entstand die Tradition von „Gott als Autor“ und der Welt als von ihm ‚verfasster’ Heilsgeschichte.

Doch nicht alle Weiterentwicklungen der oben genannten alttestamentlichen Stellen stehen in der christlichen Tradition. Auch die jüdische Kabbala, die um die Erschaffung eines künstlichen Menschen („Golem“) kreist, geht auf die biblischen Schöpfungsberichte zurück. Die Vorstellung dabei ist, einen künstlichen „Homunculus“ (= Menschlein) aus Lehm zu formen und mit einem Zettel im Mund, auf dem Schriftzeichen stehen, zu versehen. Dieser Zettel muss in der „göttlichen Ur- bzw. Namensprache“ beschrieben sein, die nach kabbalistischen Vorstellungen eine „weltschöpferische, poietische Energie“ besitzt.[600]
Jüdische Kabbala – z.T. über ihre Rezeption in der Renaissance vermittelt – wird dann wieder für die Literatur der Romantik wichtig. Hier gibt es nicht nur häufig das Motiv des künstlichen Menschen, sondern auch der Rebellion dieses Golems gegen seinen Schöpfer. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang der Roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818) der englischen Romantikerin Mary Shelley (1797-1851).

Wo der „Homunculus“, das künstlich vom Menschen geschaffene Menschlein, auftaucht, da wird auch das Motiv der Auflehnung dieses Wesens gegen seinen Schöpfer verhandelt. Auch in der christlichen Tradition vom Menschen als Geschöpf Gottes ist dieses Motiv der Rebellion bereits präsent.
Nachdem Gott die Welt und den Menschen durch sein Wort ins Leben gerufen hat, folgt laut der Bibel bald der Abfall der Geschöpfe von ihrem Schöpfer. Die Geschichte von Adams und Evas Sündenfall ist ein sehr frühes Beispiel für das vom Schöpfer nicht intendierte Eigenleben der durch sein Wort geschaffenen Wesen.
Im dritten Kapitel der Genesis wird beschrieben, wie Eva von der Schlange – übrigens ebenfalls einem Geschöpf Gottes – eingeflüstert wird, vom verbotenen Baum zu essen. Das eigenmächtige Handeln der beiden Menschen ist in der biblischen Geschichte der Auslöser

[599] Vgl. Oswald Bayer: Gott als Autor. Zu einer poietologischen Theologie. Tübingen 1999. S. 2.
[600] Vgl. für diesen Abschnitt: Detlev Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1996 (= Sammlung Metzler 298). Vgl. S. 76-83; wörtliches Zitat S. 76.

für ihre Vertreibung aus dem Paradies. Gott muss erkennen, dass seine Geschöpfe ihm immer ähnlicher werden und so seine Macht und Einzigartigkeit bedrohen (vgl. Gen 3,22): „Nun ist der Mensch geworden wie einer von uns, wissend um Gut und Böse; und dass er jetzt nicht seine Hand ausstreckt und auch vom Baum des Lebens nimmt und isst und dann ewig lebt!“[601]

Das rebellische Potential der Geschöpfe ist in diesem religiösen Beispiel schon angelegt. Dennoch ist Gott (der Schöpfer) hier der letztlich unbesiegbare Souverän.

Bis zu einem gewissen Grad analog zum Verhältnis von Geschöpfen zu ihrem Gott ist die Beziehung von Kindern zu ihren Eltern, die als ihre biologischen Erzeuger ihren Sprösslingen an körperlicher Größe und Lebenserfahrung zunächst überlegen sind. Auch bei Kindern und Eltern können Situationen von Auflehnung vorkommen. Voll solcher (Generationen-) Konflikte ist beispielsweise die antike Mythologie.

In der griechischen Mythologie ist es Kronos, der seinen Vater, den Himmelsgott Uranos, stürzt und entmannt, ehe er selbst wiederum von seinem Sohn Zeus entthront wird. Diese Geschichte wurde später auf die römischen Götter übertragen. In Analogie zu Kronos gelangt sein römisches Pendant Saturnus erst zur Macht, indem er seinen Vater, den Himmelsgott Uranus, besiegt und kastriert. (Dabei wird dem Götter-Vater pikanterweise von seinem eigenen ‚Erzeugnis’ das Zeugungsorgan genommen.) Letztlich wird jedoch auch Saturnus wieder von seinem eigenen Sohn Jupiter entmachtet.[602]

Diese Beispiele können als literarisch-mythologische Transformationen einer menschlichen Grunderfahrung gedeutet werden: Auf eine Phase der ‚Aufzucht’ des Nachwuchses scheint zwangsläufig die Phase der Abnabelung – manchmal auch durch gewaltsamen Widerstand gegen die Eltern – zu folgen. Während die Eltern altern und irgendwann schließlich sterben, nehmen die Kinder ihren Platz im Leben ein.

Inwiefern solche anthropologischen Vorstellungen irgendeiner Realität entsprechen, ist für den Kontext dieser literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht von Belang. Für die Rekonstruktion des geistesgeschichtlichen Kontextes, in dem metaleptische Texte entstehen, ist es lediglich wichtig aufzuzeigen, dass im Motiv der Auflehnung von Kindern gegen ihre

---

601 Zitiert aus: Die Heilige Schrift ins Deutsche übertragen von Naftali Herz Tur-Sinai. Stuttgart 1993. S. 17. (Diese Übersetzung wurde gewählt, weil sie als besonders wortgetreu gilt. Da ihr Übersetzer aus der jüdischen Tradition heraus schreibt, enthält sie unter dem Titel „Die Heilige Schrift“ nur Bücher der im Christentum „Altes Testament“ genannten Sammlung, allerdings ohne die Deuterokanonischen Schriften.)

602 Vgl. Herbert Hunger: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart [1959]. Um den Bildteil gekürzte Ausgabe nach der 6., erw. u. erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1974. Vgl. Lemmata „Zeus“ S. 429-434; „Saturnus“ S. 370 und „Uranos“ S. 419f.

Eltern das Grundmuster der gegen ihren Schöpfer rebellierenden literarischen Gestalten präfiguriert ist. Daher weist auch Hölter (2008: 35) auf die „Färbung" als „*Generationen*-konflikt" hin, die die nicht selten von aufsteigenden Metalepsen begleitete Rebellion von literarischen Figuren gegen ihren Autor annehmen kann.[603]

Ein fundamentaler Unterschied besteht jedoch zwischen den aufsteigenden Metalepsen in der zeitgenössischen Phantastik und der Rebellion von fiktiven Geschöpfen gegen ihren Erzeuger: Sowohl bei den antiken Göttermythen als auch beim gegen seine Eltern aufbegehrenden Kind fehlt das Element des logikwidrigen Ebenenwechsels, das für die Metalepse konstituierend ist. Die literarische Figur kann zwar auch einfach nur streiken und sich in ihrer Welt dem Willen des Autors verweigern, will sie ihn jedoch bekämpfen oder seiner Kontrolle endgültig entkommen, so muss sie via aufsteigende Metalepse von ihrer eigenen in die höhere diegetische Ebene wechseln.

5.1.2.2. Das ‚lebensechte' Abbild in der Kunst

Dieses paradoxe Element des Ebenenwechsels ist dagegen in mythischen Erzählungen, Märchen und Sagen präfiguriert. In vielen Kulturen ist beispielsweise die Vorstellung präsent, dass im Abbild eines Menschen sein Geist enthalten sei. Geschichten über belebte Heiligenstatuen, die plötzlich zu weinen oder zu bluten beginnen, sind z.B. in der christlichen Volksfrömmigkeit auch heute noch bekannt:[604]

> Portraits that allegedly become animated or even emerge from their frames constitute one of the most frequent forms of mass hallucination. ‚Miracles' of this type occur especially in excited crowds, whose expectations produce the hallucination while the hallucination, in turn, confirms the belief.[605]

In Hans Christian Andersens (1805-1875) Märchen *Die wilden Schwäne* kommen beispielsweise Heiligenstatuen vor, die den Kopf schütteln, um eine falsche Anklage gegen die schöne Königstochter zu entkräften (vgl. Andersen, *Schwäne* 1975: 176).

Auch in der auf Ovid zurückgehenden Geschichte des Pygmalion-Stoffs finden sich unzählige Varianten der Statue, die sich unter den Händen ihres Schöpfers belebt.[606]

---

603 Hervorhebung im Original.

604 Vgl. z.B. die Berichte von den blutigen Tränen der Statue des Heiligen Padre Pio in der sizilianischen Hafenstadt Messina (http://www.bistum-basel.ch/d/aktuell/pressespiegel/20020307_01.htm; gesehen am 21.04.2008).

605 Theodore Ziolkowski: Disenchanted Images. A Literary Iconology. Princeton 1977. S. 80.

606 Vgl. Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1998. S. 659-661. / Vgl. auch: Mythos Pygmalion. Texte v. Ovid bis John Updike. Hrsg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin. Leipzig 2003. (Der Hinweis auf diese Anthologie findet sich bei Hölter [2008].)

Für die Beschreibung von Gemälden im literarischen Text lässt sich relativ sicher definieren, dass ein belebtes Bild noch keine Metalepse ausmacht. Erst wenn die Figur ihre Bild-Diegese verlässt, liegt eine logikwidrige Vermischung von Darstellungsebene und der Ebene des Dargestellten vor.[607]

Bei der Statue ist diese Grenzziehung komplizierter. Statuen, die sich nur bewegen, oder Heiligenbilder, die spontan weinen, verletzen zwar die Grenzen ihrer Kunstform, nicht jedoch die logische Typentheorie bzw. die Hierarchie der Darstellungsebenen. Greift die verlebendigte Statue jedoch in ihre Umgebung ein oder beginnt einen dialogischen Austausch mit ihr, so wirkt sie eindeutig als dargestellte Figur auf der Darstellungsebene, auf der sie eigentlich nur Stein sein dürfte.

Das Grusel-Potential des sich belebenden Machwerks wird in den säkularisierten Schauerromanen und ‚contes fantastiques' seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgeschöpft. Bereits in der ersten explizit so genannten ‚gothic novel', in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), steigt ein Ahnherr aus seinem Bild heraus. In Sir Walter Scotts Roman *The Antiquary* (1816) kommt eine Figur aus einem Wandteppich hervor, was sich motivisch später in Théophile Gautiers Novelle *Omphale* (1834) wiederholt.[608] All dies sind ‚litterale', aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' (2b). Hier kehren sich die Figuren jedoch nicht gegen ihren Schöpfer, sondern werden einfach nur auf der Ebene ihrer Darstellung lebendig. – Nicht jede aufsteigende Metalepse ist also mit dem Motiv der Rebellion verbunden.

Die gesamte Stoff- bzw. Motivgeschichte von der sich belebenden und via aufsteigende Metalepse ihren fiktiven Raum verlassenden Kunstfigur steht in enger Verbindung zu einem Topos in der Wirkungsästhetik Bildender Künste:

Seit der Antike gilt es als ein Zeichen künstlerischer Qualität, wenn Skulpturen oder Gemälde ‚lebendig' wirken. Dies belegt etwa der bei Plinius überlieferte Wettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis: Die beiden in der Antike berühmten Maler wetteifern, wer von ihnen so naturgetreu malen könne, dass man die Bilder für echt halte. Zeuxis gelingt es, Trauben so zu malen, dass Vögel kamen, um daran zu picken. Doch Parrhasios präsentiert ein Bild mit einem gemalten Vorhang, der so echt auf die Betrachter wirkt, dass Zeuxis schließlich selbst fordert, man möge endlich das Gemälde hinter dem Vorhang enthüllen. Somit gewinnt

---

607 Wird ein Bild so geschildert, als handele es sich um eine belebte Szene, so spricht man lediglich von „Ekphrasis", vgl. Kap. 2.1.2. Die Ausweitung des Begriffs (2004).

608 Vgl. Kap. 3.3.2. Absteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire'.

Parrhasios, denn seine Darstellung war so naturgetreu, dass sie nicht nur Tiere, sondern sogar das geschulte Künstlerauge seines Konkurrenten getäuscht hat.[609]

Einen Höhepunkt findet diese Ästhetik der naturgetreuen Abbildung in der barocken ‚trompe-l'œil'-Malerei, etwa im aus seinem Rahmen greifenden Selbstportrait des Spaniers Murillo (um 1650) [*vgl. Bild 2 im Anhang*].[610]

Auch in der Plastik gilt der Eindruck der Lebensechtheit als hohe Kunst. Lessing weist jedoch in seiner poetologischen Schrift *Laokoon. Oder über die Grenzen der Mahlerey [!] und Poesie* (1766) explizit darauf hin, dass die scheinbare Belebung eines Bildes oder einer Statue immer nur ein Eindruck sei, der durch die Phantasieleistung des Betrachters erzeugt werde (vgl. Haupt 2006: 165f.).

Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" von 1793 lobt besonders den „lebendigen Ausdruck" gewisser Kunstwerke und betonte, die lebensechte Darstellung einer Figur sei „in der Mahlerey der äußerste Grad der Vollkommenheit."[611]

Dieselbe Ästhetik setzt sich auch in der Literatur des ‚Sturm und Drangs' durch. Das aus der Bildenden Kunst längst bekannte Ideal der individuellen, charakterlich lebensecht wirkenden und kohärenten Figur wird als Gütekriterium literarisch hochwertiger Erzähltexte übernommen.[612]

Bis in die Gegenwart hinein lassen sich Selbstaussagen von Autoren finden, die das ästhetische Kriterium von der ‚lebendig' wirkenden Figur auf die Inhaltsebene ihrer Texte selbst übertragen und dort ent-automatisieren. Uwe Johnson hat es sich beispielsweise zum Markenzeichen gemacht zu beteuern, er sei nicht ‚Erfinder', sondern ‚Partner' seiner literarischen Figuren, die auch ohne seinen Willen ein Eigenleben führten. Er habe z.B. seine Protagonistin Gesine Cressphal in New York getroffen, wo sie ihm einen Vertrag über die Abfassung des Romans *Jahrestage* angeboten habe.[613]

---

609 Vgl. C. Plinius Secundus: Naturalis Historiae / Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Hrsg. u. übersetzt v. Roderich König, Gerhard Winkler. München 1978. Vgl. § 65f. (S. 54-57).

610 Vgl. Exkurs iii. „Den-Rahmen-Sprengen": Parallelphänomene zur narrativen Metalepse in Malerei und Bildender Kunst.

611 Vgl. Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 3. Teil. Neue vermehrte 2. Aufl. Leipzig 1793. Hier vgl. S. 158-165 (hier zitiert nach Hölter 2008: 30).

612 Vgl. Matthias Bickenbach: Die Autorität der literarischen Figur. Zu einem Konstruktionstopos literarischer Autorität. In: Autorität der / in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. Bd. 2. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten u. Eva Neuland. Bielefeld 1999. S. 668-693. Hier vgl. S. 673f.

613 Vgl. Uwe Johnson: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen (1979). Frankfurt a.M. 1986. Hier vgl. S. 406. (Vgl. hierzu auch Hölter 2008: 32.) – Ähnliche Passagen in literarischen Texten oder Aussagen über Werke finden sich schon bei Henry James, Gustave Flaubert und André Gide (vgl. ebd.: 32f.). – Bickenbach (1999: 684) nennt des Weiteren Alfred Andersch und Hermann Burger als Vertreter dieser Ästhetik im 20. Jahrhundert.

In der hier vorliegenden textanalytischen Arbeit kann nicht geklärt werden, inwieweit das Gefühl, dass literarische Figuren im Verlaufe der Roman-Niederschrift eine „Eigendynamik“ entwickeln und sich „verselbständigen“ (vgl. ebd.), eine universale Erfahrung aller Schriftsteller oder eine Selbststilisierung gewisser Künstler ist. An dieser Stelle muss vielmehr die uneigentliche Rede der Autoren aufgezeigt werden: Literarische Figuren „existieren“ nicht. Sie können den Autor nicht beherrschen, wie ein Mensch einen anderen beherrschen kann.

Bickenbach (1999: 688) erklärt das Gefühl von Autoren, ihre Figuren entwickelten ein „Eigenleben“, aus der „Konstitution der Figur“ als einem „rekursiven Prozeß“: Die Merkmale, die ein Schriftsteller für sein fiktives Personal zurechtgelegt habe, müssten „durch rückbezügliche Anwendung von Bestimmung auf sich selbst“ weiterwirken. So könne es zu dem Umstand kommen, dass ein Verfasser einen Handlungsverlauf für seinen Roman oder seine Erzählung geplant habe, die die Einheit der Figur nach den bereits festgelegten Merkmalen nicht mehr zulasse (vgl. ebd.: 689f.). Demnach müsste man statt von einem „Eigenleben der literarischen Figur“ beim empirischen Schreibprozess eher von einer Sinnfestlegung im Prozess der Erzeugung von Geschichten sprechen.

Nur in der Fiktion, auf der ‚histoire’-Ebene von fiktionalen Texten, können fiktive Gestalten sich gegenüber ihrer (ebenfalls fiktionsinternen) Schöpfer-Figur verselbstständigen. Sie können die Hypodiegese verlassen und ihren intradiegetischen Autor besuchen, aber sie können nie aus der Textwelt hinaus in die Wirklichkeit gelangen. Narrative Metalepsen spielen sich per definitionem immer nur *innerhalb* von fiktionalen Texten ab.

5.1.2.3. Das Eigenleben des Artefakts als Topos in den Künsten

Wenn man von einem motivisch in der Literatur nachweisbaren Topos vom „Eigenleben der Figuren“ spricht, kann es nicht schaden, sich immer wieder die logischen Grundlagen dieses Inhaltselements von Literatur bewusst zu machen: Was sind überhaupt „literarische Figuren“?

Das Substantiv „Figur“ ist dem Altfranzösischen entlehnt. Das altfranzösische Wort „figure“ leitet sich wiederum vom lateinischen Verb „fingere“ (gestalten, formen) ab. „Figur“ hat also denselben Stamm wie „Fiktion“. Im zeitgenössischen Französisch verwendet man für fiktive Gestalten hingegen das Wort „personnage“, in dessen Etymologie noch deutlicher zu erkennen ist, was eine literarische Figur ursprünglich meinte: Es handelt sich um eine

Ableitung vom lateinischen „persona“, was soviel bedeutete wie eine Maske im antiken Theaterstück.[614]

Seit den 1960er Jahren beschäftigt sich die Analytische Sprachphilosophie mit der Frage nach dem „logischen Status fiktionaler Rede“ (vgl. Searle) und der sich daraus ergebenden Problematik, worauf man sich eigentlich beziehe, wenn man über konkrete literarische Figuren spreche.

Einige Forscher vertreten die Ansicht, literarische Figuren seien „fiktive Gegenstände“, „zu deren Eigenschaften neben anderen (wie jener der Fröhlichkeit oder der Rundlichkeit) auch die Eigenschaft der Nichtexistenz zählt.“[615] Inwagen (ebd.) nennt diese Position den „Meinongianismus“, nach dem österreichischen Philosophen Alexius Meinong (1853-1920), der davon ausging, dass es neben „Sein und Nichtsein“ noch eine dritte „Seinsweise“, den Zustand der „Subsistenz“, gebe.[616] Für Anhänger dieser Position sind literarische Figuren wie Platons „ideale Gegenstände“ oder wie Zahlen: „Diese *bestehen*, aber sie *existieren* nicht, denn es *gibt* solche Dinge, aber sie sind keine raumzeitlichen Gegenstände.“[617]

Ganz offenbar „*gibt*“ es ‚irgendetwas’, auf das man sich beziehen, d.h. über das man reden kann, denn nachdem zwei Menschen den gleichen fiktionalen Text gelesen haben, können sie sich über die darin beschriebenen fiktiven Gestalten verständigen. Leser von Conan Doyles Romanen (und die Anhänger von Meinongs Fiktionstheorie erst recht) können sich z.B. auf folgenden Satz einigen: „Sherlock Holmes rauchte Opium.“

Von Seiten der Analytischen Philosophie und Literaturwissenschaft ist gegen diese „metaphysischen Implikationen“ (Rühling 1996: 38) der ‚Meinongischen’ Art, über literarische Figuren zu sprechen, eingewendet worden, dass solche Aussagesätze falsch sind: In der Wirklichkeit gibt es keinen Sherlock Holmes, daher kann dieser auch nicht Opium geraucht haben.

Künne rekonstruiert den in diesem falschen Satz enthaltenen Sinn dadurch, dass er den problematischen „fiktionalen Namen […] in den Skopus eines Bedeutungsverschiebers“

---

614 Eine Herleitung des Wortes per-sona lautet „durch die Maske hindurch sprechen“. Vgl. für diesen gesamten Abschnitt: Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24., durchgesehene u. erw. Aufl. Bearbeitet v. Elmar Seebold. Berlin 2002. CD-Rom-Version. Lemmata „Figur“, „Fiktion“ und „Person“.

615 Vgl. Peter Inwagen: Fiktionale Geschöpfe. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 73-93. Hier vgl. S. 73. (Der Aufsatz wurde auf Englisch zuerst veröffentlicht unter dem Titel „Creatures of Fiction“. In: American Philosophical Quarterly 14[1977]. S. 299-308.)

616 Vgl. Lutz Rühling: Fiktionalität und Poetizität. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München 1996. S. 25-51. Hier vgl. S. 36.

617 Inwagen 2007: 73; Hervorhebungen im Original. – Hier beruft sich Inwagen auf Alexius Meinong: Über Gegenstandstheorie. In: Alexius Meinong Gesamtausgabe. Bd. II. Hrsg. v. Rudolf Haller, Rudolf Kindiger u. Roderick M. Chisholm. Graz 1971. S. 481-530.

treibt, d.h. indem er den weggelassenen „Fiktionsoperator“ wieder voranstellt: „*Der* (kontextuell relevanten) *fiktionalen Geschichte zufolge* rauchte Sherlock Holmes Opium“.[618]
Das Problem des Wahrheitsgehalts von Aussagen über fiktive Gestalten ist offenbar ein semantisches: Laut Frege „bedeuten (bezeichnen)“ solche „fiktionale[n] singuläre[n] Terme wie ‚Sherlock Holmes’ […] nichts, “ zumindest nichts außerhalb des literarischen Textes, in dem sie vorkommen (vgl. Künne 2007: 56).
Diese logischen Grundlagen von fiktionalen Texten muss der Literaturwissenschaftler im Auge behalten, wenn er sich mit dem Topos vom „Eigenleben literarischer Figuren“ beschäftigt: Literarische Figuren „existieren“ nicht. Wenn wir z.B. über Sherlock Holmes sprechen, so nehmen wir damit nicht Bezug auf einen „fiktiven Gegenstand“, sondern auf einen „fiktionalen Namen“.
Fiktive Gestalten sind „durch entsprechende fiktionale Texte konstituierte Sinngebilde“, und zwar „nur anhand des entsprechenden Textes zugängliche Sinngebilde“ (vgl. Gabriel 1991: 143).
Es gibt z.B. keinen fiktiven Erzähler in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Es gibt nur eine „fiktionale Erzähler-Beschreibung in Thomas Manns ‚Doktor Faustus’,“ welche diverse Charakterisierungen einschließt (vgl. ebd.). Daher sind Fragen wie die, ob Mr. Pickwick aus Charles Dickens Roman *The Posthoumes Papers of the Pickwick Club* (1836/37) „eine gerade oder ungerade Anzahl Haaren auf seinem Kopf“ hat (vgl. Inwagen 2007: 75), falsch gestellt. Mr. Pickwick ist als „Sinngebilde“ nur über seine Beschreibung im fiktionalen Text von Dickens zugänglich. Seine im Text gegebenen „Charakterisierungen“ schließen die Anzahl seiner Haare nicht ein. Folglich ist darüber keine Aussage möglich: „Sinngebilde sind keine Seinsgebilde“ (Gabriel 1991: 146).

Die Produktion und Rezeption von Literatur funktioniert über eine Kombination dieser beiden logischen Grundlagen: Zum einen ‚gibt’ es keine literarischen Figuren. Sie sind nur „Sinngebilde“, die ein fiktionaler Text hervorbringt. Aber der Autor tut so, als beziehe er sich mit den Worten, mit denen er in Wirklichkeit Sinngebilde erschafft, auf vorgängig vorhandene Figuren. Der Leser wiederum erkennt – durch Konventionen und Kontextmerkmale – die „Als-ob“-Haltung des Autors und lässt sich selbst darauf ein. Er verhält sich (mindestens für die Dauer des Rezeptionsvorgangs) so, als gäbe es einen

[618] Vgl. Wolfgang Künne: Fiktion ohne fiktive Gegenstände: Prolegomenon zu einer Fregeanischen Theorie der Fiktion. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 54-72. Hier vgl. S. 58; Hervorhebungen im Original.

tatsächlichen Sachverhalt (z.B. einen Menschen namens Sherlock Holmes in der realen Stadt London um 1897), auf den sich die fiktionale Rede beziehe.

Dies einmal festgestellt, kann man vom „Eigenleben literarischer Figuren“ nur noch in Bezug auf fiktionsinterne Sachverhalte sprechen. Schier unüberschaubar ist die Bandbreite jener Texte, die dieses Motiv auf der Ebene der ‚histoire’ gestalten und insofern als Präfigurationen der aufsteigenden Metalepse, wie sie im zeitgenössischen Erzähltext vorkommt, in Frage kommen:[619]

In Ludwig Tiecks frühromantischem (Lese-)Drama *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (1799) rebelliert eine Dramenfigur gegen ihr Stück, bis der Autor schließlich auf die Bühne kommt und sein Geschöpf Zerbino im Zweikampf besiegt. In *Der gestiefelte Kater. Ein Kindermährchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* (1797) kommt ein „gleichsam entmachtete[r] Dichter [vor], der weit entfernt ist, wie Gott im barocken ‚theatrum mundi’ aus der Position des überlegenen Lenkers das Spiel zu dirigieren, sondern selber Objekt des Spiels geworden ist.“[620]

Zu solchen metaleptischen Verstrickungen kommt es in der deutschen Frühromantik durch ein gesteigertes Bewusstsein von der Autonomie der Kunst (vgl. Strohschneider-Kohrs 1977: 237).[621] Diese steht wiederum in engem Zusammenhang mit der Krise des cartesischen Subjekts in der Philosophie des Idealismus nach Kant und Fichte.[622]

Im Jenaer Kontext schreibt auch der Theaterautor, Schauspieldirektor und begeisterte Jean-Paul-Leser Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831) die *Nachtwachen von Bonaventura* (1804). In der vierzehnten Nachtwache des Romans identifiziert sich der Nachtwächter Kreuzgang vorübergehend mit seiner Theater-Rolle des Hamlets. Dabei zitiert er die von Shakespeare abgewandelte Metapher vom Menschen als Schauspieler[623] und verkündet, jeder müsse die „Langweiligkeiten“ des Lebens spielen, „bis auf einen letzten Schauspieler, der grimmig das Papier zerreißt und aus der Rolle fällt, um nicht mehr vor einem unsichtbar dasitzenden Parterre spielen zu müssen“ (Klingemann, *Nachtwachen* 2003: 120).

Das Publikum ist im traditionellen ‚theatrum mundi’ Gott. Wenn der „Schauspieler“ also gegen sein „unsichtbar dasitzendes Parterre“ aufbegehrt, so ist dies als Auflehnung gegen

---

619 Vgl. für eine erstaunlich Anzahl von Beispielen Hölter (2008).

620 Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte). S. 300.

621 Vgl. Kap. 5.2.2. Der Verlust von ‚Ich’ und Außenwelt in der Frühromantik.

622 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

623 Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

Gott zu deuten. Kreuzgang ist (zumindest an dieser Stelle noch) kein Atheist: Er spricht nicht davon, dass das Parkett leer wäre. Vielmehr stört ihn die „unsichtbare“ Überlegenheit des vermutlich anwesenden Zuschauers und Theaterdirektors.
Klingemanns Text verhandelt – wie so viele Werke über den Topos von der Welt als einem Theater – das philosophische Problem der „Freiheit des Willens“ (ebd.: 38) und des Eigenlebens von künstlich geschaffenen Wesen.

Seit der Romantik wird der Topos von Gott als dem Autor bzw. Zuschauer des Welttheaters derart säkularisiert, dass sich postmoderne Autoren als gottgleiche Schöpfer, als personifizierte Allmacht über ihre literarischen Figuren verstehen können. Doch nicht selten verlieren sie dabei (als intradiegetische Autorenfiguren) die Kontrolle über ihre hypodiegetischen Schöpfungen.
Die Liste jener Texte, die die Geschichte des Motivs vom „Eigenleben literarischer Figuren“ und von der Rebellion der Kunst-Figuren gegen ihre Schöpfer fortschreiben, reicht von Flann O’Briens Roman *At Swim-Two-Birds* (1939) über Gilbert Sorrentinos Roman *Mulligan Stew* (1979) bis hin zu Judith Sarah Frickes Erzählung *Aufstand einer Geschichte* und ihrem Dramolett *Müll im All* (beide 1998), in dem Dramenfiguren gegen die sie darstellenden Schauspieler rebellieren.
Neben Roman und Theater werden vermehrt auch neue Medien reflektiert, in denen künstliche Menschen erzeugt werden können. In Emmerichs Film *The 13th Floor* ist die Computer-Simulation so perfekt, dass die Identitätseinheiten wie echte Menschen agieren, fühlen und aussehen. Der Programmierer Douglas Hall muss entsetzt feststellen: „Die Leute dort sind real. Sie sind so real wie du und ich. […] Wir spielen mit Menschenleben!“ Und tatsächlich beschwert sich der simulierte Barkeeper bei seinem Schöpfer Hall: „Sie pfuschen in meinem Leben rum!“
In Tim Staffels neuestem Theaterstück *Next Level Parzival* (2007)[624] betrifft der Kontrollverlust die Spieler in einem Computer-Spiel, die von ihren virtuellen Avataren umgebracht werden.

Die Motivgeschichte des Eigenlebens von Phantasie-Wesen lässt sich bis in die für die hier vorliegende Studie ausgewählte, zeitgenössische Erzähl-Phantastik fortschreiben.
Der Topos vom besonderen ästhetischen Wert eines ‚lebensecht’ wirkenden Kunstwerks wird beispielsweise von Cornelia Funke (*Tintenblut* 2005: 294) zitiert. Sie lässt ihre schrullige

[624] Aufgeführt im Theater Basel im November 2007.

Autor-Figur Fenoglio seine literarischen Gestalten gern mit „echte[n] Menschen als Vorbild“ erfinden. Von diesem Vorgehen ist Fenoglio überzeugt, weil er festgestellt hat, „dass es sie einfach lebendiger macht!“ Er gibt seinen Figuren ein paar Merkmale und Eigenschaften eines realen Menschen bei, „und schon beginnen sie zu atmen, bis jeder, der von ihnen hört oder liest, glaubt, sie anfassen zu können!“ So gestaltet Fenoglio beispielsweise seinen edlen Räuber Eichelhäher nach dem ins Heroische übersteigerten Bild des Buchbinders Mortimer.
Das Problem an dieser Methode ist, dass nun die literarische Gestalt wiederum rückwirkend Macht über ihr Vorbild im echten Leben ausübt: Als der Buchhändler tatsächlich in den Roman „Tintenherz“ hineinsteigt und dort mit Menschen konfrontiert wird, die Fenoglios Lieder über den Eichelhäher kennen, halten die Bewohner der Tintenwelt den schmächtigen Mann für jenen berühmten Räuber, auf den sie all ihre Hoffnungen setzen.
Von den an ihn gerichteten Erwartungen gedrängt, nimmt Mortimer schließlich die Maske des Eichelhähers und kämpft gegen den bösen Speckfürsten. Hier taucht das alte, aus dem Theaterspielen bekannte Problem auf, dass dem verkleideten Mortimer nach und nach seine eigene Persönlichkeit entgleitet und dass er tatsächlich vom stillen, sensiblen Buchbinder zum draufgängerischen, mordlustigen Räuber mutiert. Die „Rolle“ hat ein Eigenleben entwickelt, gegen das sich ihr Spieler nicht wehren kann.[625]

In Wolfgang und Heike Hohlbeins Roman *Das Buch* (2003) findet sich ein weiteres prominentes Beispiel für erfundene Wesen, die sich gegen ihren Schöpfer wenden: Der böse Archivar erschafft sich schreibend eine Truppe von Kämpfern. Als diese Figuren jedoch erfahren, dass sie keine realen Menschen, sondern nur zum Zwecke des Tötens und Sterbens erfundene Fiktionen sind (vgl. Hohlbein / Hohlbein, *Buch* 2003: 774), lehnen sie sich gegen ihren Autor auf: Sie behindern den Archivar unter Einsatz ihres ‚Lebens’, damit Leonie vor ihm fliehen kann (vgl. ebd.: 815).

In Wortberg und Theisens blutrünstigem ‚Jugend’-Roman *Der Geist der Bücher* (2007) geht es um literarische Figuren, die von ihren Autoren in Textskizzen konzipiert und dann doch wieder verworfen wurden. Da die Autoren die ungeliebten Manuskripte verbrannt haben, besitzen die darin erfundenen und trotz Autodafé weiterhin ‚existierenden’ literarischen Figuren bis zur Unkenntlichkeit verkohlte Gesichter.
Im Roman wird auf die Geschichte rekurriert, der echte William Shakespeare habe ein Stück verbrannt, in dem ihm der Erzschurke Dragon zu böse geraten sei. Als nun in der Gegenwart

[625] Vgl. die Darstellung derselben Problematik z.B. bei Rilke (Kap. 4.2. Die ästhetische Illusion: Absteigende Metalepsen als „Flow“-Erlebnisse beim Lesen).

der Romanwelt von *Der Geist der Bücher* Bens Tante, eine Schriftstellerin, die Beschreibung dieses Dragons zur Vorlage für den Bösen in ihrem eigenen neuen Roman wählt, gewinnt dessen Geist als Gondar Macht über seine Neuschöpferin. Er geht nun in die Werke der Weltliteratur hinein und lässt dort die nicht-verworfenen literarischen Figuren umbringen, und zwar von seinen ebenfalls verworfenen Figuren-Kollegen. Unter anderem trifft es auch den jungen Werther. Als Ben wenig später ein Exemplar von Goethes Briefroman in die Hände fällt, muss er feststellen, dass sich die Bücher durch die Morde verändert haben: „Was war mit Werther? Tot. Nach dreißig Seiten. Die Schattenkrieger hatten ihn erstochen […]. Die Seiten nach Werthers Tod waren leer… genau wie bei *Don Quijote*… einfach ausgelöscht…" (Wortberg / Theisen 2007: 172). Ben begreift in diesem Moment:

> Auch die Schattenkrieger waren Figuren aus Geschichten, abgelehnte und vernichtete Entwürfe aus den Köpfen berühmter Dichter und Schriftstellerinnen, Vergessene, die es nicht in die Weltliteratur geschafft hatten, weil ihre Schöpfer sie vorher verbrannt hatten. Gondar war ihre Stimme, ihr Rächer, der die Figuren der Weltliteratur aus den Werken der Dichter tilgen ließ, um die Welt der Bücher nach seinem Geschmack neu zu erfinden, mit seinen Figuren und seinen Geschichten… (Ebd.: 282f.)

Schließlich erfährt Ben, dass es gefährlich ist, wenn die „Geister der Fantasie sich selbständig machen, wenn sie Gewalt über ihre Schöpfer und deren Geschichten gewinnen" (ebd.: 261). Auch Bens schriftstellernde Tante war sich dieser Gefahr offenbar bewusst, als sie auf Shakespeares Dragon-Figur zurückgriff: „Ich spürte es schon Tage zuvor, als ich an ihm schrieb. Ich wusste, es wäre besser, ihn aus meinem Roman zu löschen, doch ich konnte es nicht. Er hatte bereits zu viel Macht über mich gewonnen" (ebd.: 283f.).
Hier wird auf jenen alten Topos rekurriert, der Schöpfer müsse im Akt des Erschaffens nicht seinem eigenen Willen, sondern einer fremden Inspiration folgen, sei diese nun göttlicher oder dämonischer Natur.[626]

Auch Cornelia Funke kennt und zitiert in ihrer Tintenwelt-Trilogie (2003-2007) diese Tradition des von der Fiktion diktierten Schreibens: Sie lässt ihren Helden, den Schriftsteller Fenoglio, immer wieder reflektieren, ob sich seine eigene Geschichte noch von ihm, ihrem ursprünglichen Schöpfer, bestimmen lasse oder ob sie sich inzwischen selbst fortschreibe.
Zunächst erklärt sich Fenoglio die unbeabsichtigte Fortentwicklung seiner Schöpfung damit, dass er bei ihrer Erschaffung nicht konsequent genug gewesen sei: „Ja, sie gefiel ihm, seine Welt. […] – obwohl er hatte feststellen müssen, dass keineswegs alles so lief, wie er es

[626] Vgl. den auf Platon zurückgehenden Topos vom „göttlichen Wahnsinn" bzw. „Genie" des Dichters (vgl. Curtius 1965: 467).

geplant hatte. Selber schuld. Ich hätte eine Fortsetzung schreiben sollen!, dachte Fenoglio“ (Funke, *Tintenblut* 2005: 151).

Einmal vermutet Fenoglio, „irgendein teuflischer Schreiberling [habe] es übernommen, diese Geschichte an seiner Stelle weiterzuerzählen und ihm, Fenoglio, dem Schöpfer dieser Welt, nur die Rolle des armen Dichters überlassen!“ (Funke, *Tintentod* 2007: 152). Doch nach und nach beginnt der entmachtete Dichter an ein Eigenleben seiner Schöpfung zu glauben: „Ja, furchtbar. Eine bittere Lektion! Diese Geschichte ist nicht mehr meine Geschichte! Sie tut, was sie will!“ (Ebd.: 209.)

Fenoglio beginnt zu ahnen, dass die Figuren der Tintenwelt vielleicht doch nicht seine Erfindung sind: „Wie willst du sie erfunden haben?“ fragt er sich in Bezug auf die schöne Spielfrau Roxane, in die sich der via Metalepse in die Welt seines eigenen Romans eingestiegene Autor verliebt hat. „Sie muss schon immer da gewesen sein, schon vor deinen Worten. Eine wie sie kann unmöglich nur aus Worten gemacht sein! Du hast dich geirrt, die ganze Zeit über! Sie waren alle schon da […]“ (vgl. ebd.: 462).

Im dritten Teil der Trilogie kommt auch Meggies Vater auf diesen Gedanken. Er reitet über die Grenzen der von Fenoglio beschriebenen Landschaften hinaus:

> Und mit jeder Meile zweifelte Mo mehr daran, dass all dies wirklich erst durch Fenoglios Worte entstanden war. War es nicht viel wahrscheinlicher, dass der alte Mann nur ein Berichterstatter gewesen war, der von einem winzigen Ausschnitt dieser Welt erzählt hatte, einem Bruchteil, den sie schon lange hinter sich gelassen hatten? (Funke, *Tintentod* 2007: 470).

Damit wird die Frage in den Raum gestellt, ob die Tintenwelt nicht vielleicht nur eine Parallelwelt zur Realität ist, aus der Meggie, ihr Vater und der Dichter Fenoglio stammen.

Auch in *Der Geist der Bücher* und in *Lisas Buch* wird die Existenz einer fiktiven Parallelwelt behauptet, in der die literarischen Figuren leben. In *Der Geist der Bücher* ist das Aussehen, nicht jedoch die Existenz der Figuren davon bestimmt, ob die sie beschreibenden Texte veröffentlicht oder verbrannt wurden. In *Lisas Buch* ist der Bekanntheitsgrad der Bücher in der Realität für die Sichtbarkeit der Figuren im „Vereinigten Königreich der Phantasie“ ausschlaggebend. Doch während all diese literarischen Gestalten erst durch das dichterische Wort geschaffen wurden, fristen die Figuren in Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie (vielleicht?) ein ihrem intradiegetischen literarischen Text präexistentes, unabhängiges Dasein.

Zeitgenössische Kinder- und Jugend-Phantastik und Fantasy thematisiert somit auf der Ebene der ‚histoire’ die alten Vorstellungen vom Eigenleben der fiktiven Welt jenseits der Realität.

Gleichzeitig aktualisiert sie den alten Topos vom Schriftsteller als einem Medium, durch das etwas Präexistentes Ausdruck sucht.

In einem der Motti, die den jeweiligen Kapiteln vorangestellt sind, offenbart Funke (*Tintentod* 2007: 175) durch ein Zitat aus Graham Greenes *Advice to Writers* (1999), dass sie die Tradition kennt, in die sie ihre Autor-Figur stellt: „Es kommt der Moment, in dem ein Charakter etwas tut oder sagt, über das du nicht nachgedacht hattest. In dem Moment ist er lebendig und du überlässt den Rest ihm."

In diesem Zitat entpuppt sich das so genannte „Eigenleben" der Figuren (die ja wie oben ausgeführt gar nicht ‚existieren', sondern lediglich in einem literarischen Text erzeugte „Sinngebilde" sind) als „Flow-Erlebnis" des Autors während des Schreibprozesses. Immersion kommt offenbar nicht nur bei Leser-Figuren vor.[627] Im Zustand völligen Versunkenseins in die Ausarbeitung einer fiktiven Welt kann es dem Autor (vorübergehend) so vorkommen, als liege die Macht, die Geschichte weiterzuerzählen und die fiktive Welt zu gestalten, bei den Figuren – und nicht bei ihm.

Die Bedrohung durch die Illusion ist in dem ihr inhärenten Doppelcharakter angelegt. Zum „spielerischen" Lesen gehört die von Lotman (1973: 104) beschriebene „Fertigkeit", „sich zweischichtig zu verhalten". Diese „Fertigkeit" muss im Laufe der Lesesozialisation erworben werden und besteht darin, die beiden Haltungen des „So-tun-als-obs" und des „dispositionell[en]" (Strube 2000: 125) Wissens um die Fiktivität des Dargestellten in einem Gleichgewicht zu halten. Nimmt das Fiktionsbewusstsein Überhand, so kann kein „Flow-Effekt" eintreten. Gewinnt jedoch die Illusion vollkommen die Überhand, so verliert die psychische Teilhabe an der Fiktion ihre spielerische Leichtigkeit. Hierzu kann es wiederum überhaupt nur kommen, weil gewisse Teile des menschlichen Gehirns nicht zwischen Wahrheit und Fiktion unterscheiden können. Dass fiktive Figuren und Ereignisse real wirken, begründet sowohl den Reiz literarischer Texte als auch ihre potentielle Bedrohlichkeit.[628]

Dies gilt offenbar für *alle* Teilnehmer am „Als-ob"-Spiel fiktionaler Texte, für Leser (vgl. Kap. 4.) wie für Autoren (vgl. das hier vorliegende Kapitel 5.1.2.). Die fiktive Welt birgt auch für ihren Schöpfer ein Immersions-Potential, das sich seiner Verfügungsgewalt entzieht. Der „anarchische Geist der Phantasie" (Pikulik 1992: 300) macht auch vor dem, der sich seiner eigenen Phantasie bedient, nicht Halt.

---

627 Vgl. Kap. 4. Absteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten.

628 Dies nur als knapper Rückgriff auf Kap. 4. Absteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten. Vgl. im Speziellen die Episode in der Alte-Kaiser-Stadt aus Endes Roman *Die unendliche Geschichte*, dargestellt in Kap. 4.2. Die ästhetische Illusion: Absteigende Metalepsen als „Flow"-Erlebnisse beim Lesen.

Insofern thematisieren aufsteigende Metalepsen von fiktiven Gestalten, die sich der Kontrolle ihres Schöpfers entziehen, neben religiösen und mythischen Präfigurationen[629] genau dieses bedrohliche Potential des „Flows“ beim Erzeugen fiktionaler Kunstwerke.

Dennoch bleiben auch aufsteigende Metalepsen – wie alle Metalepsen generell – immer nur fiktionsintern. Literarische Figuren können nicht aus ihren Büchern heraussteigen und den empirischen Autor in der Wirklichkeit bedrohen. Wenn ein Schriftsteller daher mit dem Eigenleben seiner Geschöpfe konfrontiert ist, die sich gegen die Fremdbestimmung von der ‚höheren’ ontologischen Ebene wehren, so mögen auch dem Schriftsteller selbst Zweifel an der ‚Echtheit’ seines eigenen Daseins kommen.

629 Vgl. Kap. 5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott in Religion und Mythologie.

5.2. Die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in der Krise des Wissens in Moderne und Gegenwart

> [E]rst durch den tiefen Grund, durch die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee, [wird dem Märchen eine Seele geschaffen].
>
> *E. T. A. Hoffmann über sein „Märchen" Klein Zaches genannt Zinnober*[630]

In der zeitgenössischen Erzählphantastik schlägt sich ein philosophisch inspirierter Zweifel an der eigenen ‚Echtheit' nieder, der sich gegenwärtig in allen Medien und Kunstformen feststellen lässt: „Immer stärker wird der Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein" (Hölter 2008: 42). Eine der Möglichkeiten, diesen Zweifel unter dem Vorzeichen der Fiktion zu bestätigen, ist die aufsteigende Metalepse (Kat. 2).

Aufsteigende Metalepsen sind auf der Ebene der ‚histoire' oft durch die Erkenntnis einer literarischen Figur ausgelöst, dass sie nur in einem Roman existiert und insofern nicht real ist. Nachdem sie dies einmal eingesehen haben, machen sich nicht wenige Figuren in der zeitgenössischen phantastischen Erzählliteratur auf, ihre eigene diegetische Ebene zu verlassen, dem ‚Text' und der Macht des Autors zu entkommen und sich in die ‚höhere Wirklichkeit' außerhalb ihres Romans durchzuschlagen.

Das Gefühl der Nichtigkeit oder zumindest der Scheinhaftigkeit des (Er-)Lebens fiktiver Gestalten ist wiederum nur ein in die Literatur hineingespiegelter Reflex jenes Zweifels, der den Menschen seit der Antike begleitet.[631] Bereits Platon, der Ur-Vater aller Idealismen, begründet im Höhlen- und im Liniengleichnis die diesen philosophischen Zweifel bestätigende, so genannte ‚Zwei-Welten-Theorie'.[632]

Von Platon ausgehend entwickelt sich eine vielsträngige Tradition von Metaphern, die den Menschen als Marionette einer höheren Macht oder als Schauspieler, sein Handeln als Rollenspiel, sowie die Welt als ein Theater zeigen.[633] Je nachdem, ob diese bildliche Sprache eine Grunderfahrung des höheren Sinns oder der totalen Sinnlosigkeit ausdrücken soll, handelt es sich entweder um religiöse Vorstellungen oder um Varianten des ‚vanitas'-Topos'. Beide Weltsichten finden nicht nur in den diversen Künsten eine kreative Gestaltung, sondern werden auch in der Philosophie seit der Antike theoretisch behandelt. Gerade da, wo

---

630 E.T.A. Hoffmann: Vorwort zur *Prinzessin Bambilla* (1820). Abgedruckt in: ders.: Späte Werke. Kommentiert u. m. einem Nachwort v. Walter Müller-Seidel. München 1965. S. 211.

631 Vgl. die Ausführungen im vorigen Kap. 5.1. Die Grundstruktur der aufsteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in Mythologie, Religion und Kunst.

632 Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für höhere Wirklichkeiten.

633 Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

der Mensch nach dem Sinn hinter seinem als „Schein“ erkannten Leben und Handeln fragt, verbindet sich die Welttheater-Metaphorik mit dem philosophischen Zweifel an der Realität.

Die Ausgangsfrage hinter all diesen Metaphern lautet, ob der Mensch sich auf seine Sinneseindrücke als Lieferanten von Informationen über seine Außenwelt verlassen könne, d.h. ob er überhaupt sichere Erkenntnis über die Welt erlangen könne. Dies führte zur Frage nach der Möglichkeit bzw. den Grenzen menschlicher Erkenntnisfähigkeit generell. Systematische Denker decken schon in der Antike auf, dass die gesamte Philosophie, aber auch alle Arten von Wissenschaft, an einem erkenntnistheoretischen Grundlagenproblem kranken: der letztlichen Unbegründbarkeit alles vermeintlichen Wissens von der Außenwelt.

Wie verbreitet diese erkenntnistheoretische Problematik – zumindest in verflachter Form – auch in der zeitgenössischen Populär-Kultur ist, sei hier exemplarisch anhand des Science-Fiction-Films *The 13th Floor* (USA 2002; deutsch: *The 13th Floor – Bist du was du denkst?*) belegt, der eine Neubearbeitung des Fassbinder-Fernsehfilms *Welt am Draht* (BRD 1973) darstellt, welcher wiederum dem Science-Fiction-Roman *SIMULACRON-3* (1964; deutsch: *Welt am Draht*, 1965) von Daniel F. Galouye nachgestaltet ist.
Dem Film *The 13th Floor* ist als Motto jener berühmte Satz aus René Descartes’ erkenntnistheoretischer Schrift *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* von 1637 vorangestellt: „I think, therefore I am.“ Dieser Behauptung kann jeder Kinobesucher zu Beginn des Films intuitiv zustimmen. Die eigene Existenz ist dem Menschen ja offensichtlich Voraussetzung all dessen, was er täglich ganz selbstverständlich tut: essen, schlafen, mit anderen Menschen interagieren oder eben ins Kino gehen. Im Verlaufe des Spielfilms kommen jedoch auch dem philosophisch uninteressiertesten Zuschauer Zweifel an der Verlässlichkeit dieser intuitiven Gewissheit:
Die Filmhelden Douglas und Hannon sind sich zu Anfang ebenso sicher zu existieren, denn sie denken und handeln. Sie haben sogar ein Programm geschrieben, das eine (wenn auch nur räumlich begrenzt ausgestaltete) virtuelle Computerwelt simuliert, in der animierte „Identitätseinheiten“ wie Menschen aussehen, handeln und denken. Dann jedoch machen die Programmierer die bittere Erfahrung, dass auch ihre eigene, scheinbar reale Welt Grenzen hat, an der die graphisch-auditive Ausgestaltung endet: Sie selbst leben demnach auch nur in einer weiteren Stufe der Computeranimation, für deren Schöpfer sie sich ursprünglich selbst hielten.

Der Film demonstriert auf eine publikumswirksame Weise mit den Mitteln der filmischen Fiktion, dass aus der Feststellung „I think“ nicht ohne weiteres auf ein „therefore I am“ geschlossen werden kann. Mit dem vorangestellten Descartes-Zitat stellt der Regisseur Roland Emmerich sein Werk bewusst in die erkenntnistheoretische Tradition der Philosophiegeschichte, die den Zweifel an der Verlässlichkeit der menschlichen Sinne und an der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen behandelt.

5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800)

Es kann an dieser Stelle nicht dem hohen Anspruch Genüge getan werden, eine komplette Geschichte der philosophischen Skepsis zu bieten.[634] Vielmehr soll mit der hier vorliegenden Arbeit belegt werden, dass der gegenwärtig in den phantastischen Medien festzustellende philosophische Zweifel an der Realität sich aus der popularisierten Rezeption eines traditionsreichen Grundproblems der Philosophiegeschichte speist. Es geht dabei um das „Problem der Realität der Außenwelt,“[635] das sich in den drei Grundfragen äußert,

1. ob die Außenwelt vielleicht anders ist, als sie dem erkennenden Subjekt erscheint,
2. ob sie in Zukunft vielleicht anders sein wird (d.h. ob verlässliche Voraussagen über die Zukunft auf Grund von Erfahrungswerten aus der Vergangenheit überhaupt möglich sind),
3. und ob sie vielleicht in der Vergangenheit anders war, als das denkende Subjekt sich jetzt zu erinnern meint (d.h. beispielsweise ob die Vergangenheit vielleicht soeben erst geschaffen wurde in Form von ‚Erinnerungen’, die dem Subjekt eingegeben wurden).

Diese drei Fragen bilden eine philosophische Denkbewegung, die sowohl die Präfiguration der metaleptischen Grundstruktur außerhalb der Kunst als auch eine begleitende inhaltliche Konstante in den metaleptischen Phantastik-Texten der letzten Jahrzehnte darstellt. Immer wieder zitieren die Autoren diese Tradition auch direkt oder verweisen zumindest indirekt auf diesen Hintergrund ihrer aufsteigenden Metalepsen.

---

634 Vgl. hierfür z.B. einführend: Michael Albrecht: Skepsis, Skeptizismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1995. Sp. 938-974. – Für eine ausführliche Darstellung der Skepsis vgl. Cornelia Ilbrig: Aufklärung im Zeichen eines ‚glücklichen Skepticismus’. Johann Karl Wezels Werk als Modellfall für literarisierte Skepsis in der späten Aufklärung. Dissertation der Gesamthochschule Paderborn. Hannover 2007. Hier vgl. S. 33-139.

635 Gottfried Gabriel: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein. Paderborn u.a. 1993. S. 22.

Damit sei nicht unterstellt, dass jeder Schriftsteller, der in sein Werk eine aufsteigende Metalepse einbaut, die komplette Tradition der Skepsis in der antiken und neuzeitlichen Philosophie überblickt und absichtlich aufruft. Punktuelle Zitate und strukturelle Gemeinsamkeiten zeigen jedoch, dass die drei oben gestellten Grundfragen der Erkenntnistheorie ihre Entsprechungen innerhalb der Literatur finden.

Statt eines historischen Überblicks über die gesamte moderne Erkenntnistheorie und Sprachkritik[636] wird in der hier vorliegenden Arbeit lediglich versucht, eine „Denkbewegung zu entfalten", um Berührungspunkte sichtbar zu machen. Die Darstellung der Skepsis innerhalb der Erkenntnistheorie als einer historisch sich entfaltenden „Denkbewegung" folgt damit in wesentlichen Punkten dem Prinzip der überblicksartigen Darstellung in Gottfried Gabriels Buch „Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein": „Unterstellt ist dabei nicht, daß diese Bewegung immer gradlinig oder gar notwendig verlaufen wäre. Aus darstellungslogischen Gründen [wird jedoch] der historischen Abfolge eine argumentative […] unterleg[t]" (ebd.: 7).

Insofern werden im folgenden Kapitel bewusst vor allem diejenigen Philosophen vorgestellt, deren Beiträge zur Debatte um Erkenntnis und Erkenntnisgrenzen strukturelle Analogien zur Grundfigur der Narrativen Metalepse (speziell der Kat. 2: aufsteigende Metalepsen) aufweisen. Wo immer sachdienlich, wird sofort auf die nachweislichen Anklänge an diese Philosophen in den zeitgenössischen Metalepsen-Texten hingewiesen.

Nicht übersehen werden darf schließlich, dass einige der philosophischen Positionen (wenn auch in z.T. stark vereinfachter oder sogar verfremdeter Form) in das allgemeine Bewusstsein der Gegenwart (im Sinne einer ‚postmodernen'[637] oder ‚neobarocken'[638] Mentalität) eingegangen sind und durch ihre allgemeine Verbreitung nachweislich Niederschlag in der metaleptisch-phantastischen Literatur der letzten Jahrzehnte gefunden haben.

---

636 Zunächst wirde das Problem durch „Untersuchung der Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Erkenntnis" (Gabriel 1993: 10), später durch „Sprachkritik" angegangen, „weil die traditionelle Erkenntnistheorie selbst noch einer sprachkritischen Läuterung bedürfe" (ebd.: 130).

637 Vgl. Harald Fricke: Postmoderne: Ein poststrukturalistisches oder ein historisch-philologisches Konzept? In: Compass. Mainzer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 1(1996). S. 3-23. Hier vgl. S. 19f.: Fricke stützt sich zur Periodisierung dieser Epoche auf Lampings Drei-Phasen-Modell (vgl. Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen ^{2}1993) und gliedert die „Postmoderne" in eine „Entwicklungs-Phase 1968-1989", welche mit der endgültigen Ablösung der Moderne 1989 endet und so in die „Dominanz-Phase" eintritt.

638 Der italienische Semiotiker Omar Calabrese beschreibt in seinem Buch „Neo-Baroque. A Sign of the Times" (Transl. by Charles Lambert. With a Foreword by Umberto Eco. Princeton, New Jersey 1992. [Original: L'età neobarocca, 1987.]) den vorherrschenden „taste", welcher von der Wissenschaft über die Kunst bis hin zum alltäglichen Leben die Gegenwart bestimme (vgl. ebd.: xi), als „*neo-baroque*", als „a search for, and valorization of, forms that display a loss of entirety, totality, and system in favor of instability, polydimensionality, and change" (ebd.: xii). Den Grund für diesen „taste for variation, polycentrism, and rhythm" sieht Calabrese in „the enormous quantity of narrative transmitted by the media each year" (ebd.: 44): „*[E]verything has already been said, everything has already been written.* [...] only one way of avoiding saturation exists: changing the rules governing both taste and production" (ebd.).

Einer jener literarischen Texte der Gegenwart, die ihre philosophiegeschichtlichen Bezüge ganz explizit machen, ist der metaleptische Jugendbuch-Klassiker der 90er Jahre, *Sofies Welt*.[639] Als Sofie von Berkeleys Immaterialismus hört, wird ihr gleichzeitig klar, dass es in ihrem Leben Parallelen zu den Theorien des idealistischen Empiristen gibt. Und im Kapitel über die Philosophie der Romantik erklärt der Lehrer Alberto seiner Schülerin:

> Versuche dir vorzustellen, daß alles, was wir erleben, im Bewußtsein eines anderen geschieht. Wir *sind* dieses Bewußtsein. Wir haben also keine eigene Seele, wir sind die Seele eines anderen. Bisher befinden wir uns auf vertrautem philosophischem Boden. Berkeley und Schelling würden die Ohren spitzen. (Gaarder: *Welt* 1993: 421.)

Ebenfalls im Kapitel über die Romantik baut Jostein Gaarder eine ‚mise en abyme' ein, erwähnt noch einmal Berkeley und macht mit „Schattenbilder von Schattenbildern" auch eine indirekte Anspielung auf Platons Höhlengleichnis. Er lässt den Philosophen Alberto spekulieren, dass vielleicht auch die intradiegetischen Figuren Hilde und ihr Vater sich zu Unrecht für den Autor und die Leserin des Romans über Sofies hypodiegetische Welt halten:

> „Weil es gar kein unmöglicher Gedanke ist, daß auch *sie* [Hilde und ihr Vater] nur Bewußtsein sind. […] Wenn das für Berkeley und die Romantiker möglich war, dann muß es auch für sie möglich sein. Vielleicht ist der Major so ein Schattenbild in einem Buch, das von ihm und Hilde handelt, aber natürlich auch von uns, die ein kleines Teilchen ihres Lebens ausmachen." „Das wäre noch schlimmer. Dann wären wir nur Schattenbilder von Schattenbildern." „Aber es ist denkbar, daß ein ganz anderer Autor irgendwo sitzt und ein Buch schreibt, das von einem UN-Major Albert Knag handelt, der für seine Tochter Hilde ein Buch schreibt. […] Für uns wäre dieser Autor ein verborgener Gott, Sofie. Obwohl alles, was wir sagen und tun, aus ihm entspringt, weil wir er sind, werden wir nie etwas über ihn wissen können. Wir sind in der allerinnersten Schachtel verstaut." (Ebd.: 422.)

Hier wird wie nebenbei das Bild der „Chinese-box" eingeflochten, bei der sich immer wieder eine kleinere Schachtel in einer größeren verbirgt. Das Prinzip der „Chinese-box" entspricht dem der russischen Матриошка (Matrioschka-)Puppen, bei denen immer noch eine kleinere Figur in der größeren sitzt.[640] Mit diesem Bild werden in der angelsächsischen Literaturwissenschaft gelegentlich ‚Buch-im-Buch'-Konstruktionen (wie die von *Sofies Welt*) bezeichnet.[641]

---

639 Vgl. Kap. 3.3.2. Absteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire'.

640 Vgl. Kap. 2.2.1.3. Die narrative Metalepse als ‚mise en abyme'?

641 Für die „ontological connotation on the ‚Chinese-box' pattern", vgl. Rüdiger Imhof: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg 1986 (= Britannica et Americana III, 9). Hier vgl. S. 242-246.

Die Verknüpfung von ernsthafter Philosophie der Erkenntnis und Literaturtheorie in (zumindest auch) zur Unterhaltung geschriebener, phantastisch-metaleptischer Literatur drückt aus, dass diese ehemals einem kleinen, gebildeten Kreis von Philosophen bzw. Philologen vorbehaltenen Gedanken in vereinfachter Form allgemeines Kulturgut geworden sind. Andererseits bedeutet diese Verbindung aber auch: Wer die Funktionen von Narrativen Metalepsen in der zeitgenössischen Phantastik und Fantasy verstehen will, muss über die darin verarbeiteten philosophischen Inhalte informiert sein. Nur wenn man sich bewusst ist, dass einzelne Aspekte der ‚klassischen', ‚ernsthaften' Erkenntnistheorie mit ihrer analogen Grundstruktur die Präfigurationen der aufsteigenden Metalepse (Kat. 2) bilden, kann für den einzelnen metaleptischen Text der Gegenwart analysiert werden, inwieweit er philosophische Grundfragen des Menschen für ein größeres, an Spannung und Unterhaltung interessiertes Leserpublikum aufbereitet.

Daher wird mit der vorliegenden Arbeit unter anderem auch mit Nickel-Bacon dafür plädiert, die „phantastische Kinder[- und Jugend]literatur nicht nur als spannende Unterhaltung, sondern im Sinne der Romantik als Chiffrenschrift für existentielle menschliche Erfahrungen zu lesen."[642]

5.2.1.1. Das Dilemma der Unbegründbarkeit von Wissen

Seit ihren Anfängen trägt die Philosophie im engeren Sinne, im weiteren Sinne jedoch alles menschliche Nachdenken über sich selbst und über die Welt, ein erkenntnistheoretisches Grundlagenproblem in sich: die letztendliche Unbegründbarkeit allen Wissens.

In der frühen Neuzeit löst die philosophische Unterströmung des Zweifels oder der Skepsis, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, in Europa das Wissens-Monopol der Scholastik ab: Während in der mittelalterlichen Scholastik das Wissen vor allem auf ‚Autoritäten' (auctoritas) gestützt wird, löst in der beginnenden Neuzeit die eigene Suche nach gesichertem Wissen durch Beobachtung, denkerische Hypothese und Experiment die christliche Schultradition in der Naturwissenschaft ab.

Dabei heißt das altgriechische Substantiv ‚Skepsis' (σκέψις; vom Verb σκέπτομαι ‚bedenken', ‚untersuchen')" eigentlich nur „eingehende Untersuchung" (vgl. Albrecht 1995: 938). Der Skeptiker ist also jemand, der genauer hinschaut und sich nicht mit vorgefertigten Meinungen abfindet.

---

642 Irmgard Nickel-Bacon: Alltagstendenzen. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 39-51. Hier S. 51.

Skeptisches Denken geht „bis in die Anfänge der griechischen Literatur und Philosophie“ (ebd.) zurück. Über die Geistes- und Lebenshaltung der frühen Skeptiker gibt es heute kaum noch Zeugnisse. Die einzige umfassende Abhandlung, die sich bewahrt hat, ist der *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis* (ca. 200-250 n. Chr.) des spätantiken Autors Sextus Empiricus (vgl. Ilbrig 2007: 33). Die Ausgangsfrage ist bei den Skeptikern stets, ob objektiv-gültige Erkenntnis letztendlich überhaupt möglich sei, und ob der Mensch seinem Verstand trauen könne, da der doch auf die Informationen über die Außenwelt, die ihm seine Sinneseindrücke liefern, angewiesen sei. So kamen die griechischen Sophisten (z.B. Protagoras, ca. 485-415 v. Chr.) zu der Aussage, Erkenntnis sei immer subjektiv und die vom Menschen unabhängige Wirklichkeit könne nie so wahrgenommen werden, wie sie ist.[643]

Platon dagegen umgeht das Problem der Verlässlichkeit der Sinne, indem er das Erkennen als solches im Bereich der ewigen Seele (psyché) des Menschen lokalisiert, die die Ideen bereits vor der Geburt geschaut habe und sich im Leben nur noch an sie erinnern müsse (vgl. Heller / Gerhardt 1995: 105-108; 251). Damit wird das Problem der Erkenntnisfähigkeit des Menschen durch Setzung eines Axioms gelöst.

Das Dilemma selbst aber bleibt bestehen und wird von Sextus Empiricus in seinem *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis* folgendermaßen zusammengefasst:[644] Um etwas zu wissen, müsste man es begründen können. Keine Begründung kann aber je den Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Um einen Satz vollständig zu begründen, müsste man auch diese Begründungen wieder vollständig begründen. Für dieses Problem gab es insgesamt drei, allesamt unbefriedigende Lösungen, die Sextus Empiricus von den „jüngere[n] Skeptiker[n]“ überliefert:

1. Man begründet auch diese Begründung der Begründung wiederum, und dann die Begründung der Begründung der Begründung, usw. Dabei gerät man in einen „infiniten Regress“.[645]
2. Man endet in einem Zirkelbeweis (bzw. in einer „Diallele“), d.h. man nimmt schließlich als bewiesen an, was eigentlich erst zu beweisen war.[646]

---

643 Vgl. Bruno Heller, Gerd Gerhardt: Grundkurs Philosophie. Bd. 3: Denken, Sprache, Wissenschaft. München ^{2}1995. Hier vgl. S. 105. – Das berühmte Zitat des Protagoras lautet: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge.“ – (Vgl.: Das Problem der Erkenntnis. Texte zur Erkenntnistheorie, bearbeitet v. Friedrich Borden, Gerhard Fels u. Werner Trutwin. Paderborn 1964. Hier vgl. S. 112.) Belegt ist dieser Standpunkt des Protagoras in Platons Dialog *Theaitetos* 151D ff.

644 Sextus Empiricus: Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. Eingeleitet und übersetzt von Malte Hossenfelder. Frankfurt a.M. 1985 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 499). Vgl. besonders S. 130-133.

645 Daraus resultiert für Sextus Empiricus der „zweite“ Tropus der Zurückhaltung: „Mit dem Tropus des unendlichen Regresses sagen wir, dass das zur Bestätigung des fraglichen Gegenstandes angeführte wieder einer anderen Bestätigung bedürfe und dieses wiederum einer anderen und so ins Unendliche […].“ (Sextus Empiricus, *Grundriß* 1985: 130.)

3. Man zieht einen willkürlichen Schlussstrich und erklärt das, was behauptet wird, via Axiom zur Wahrheit.[647]

Dieses Dilemma der letztlichen Unbegründbarkeit von Wahrheit wird von den antiken Skeptikern als Argument dafür verwendet, dass Erkenntnis nicht möglich sei (da sie nicht zufrieden stellend bewiesen werden könne) und der Mensch deshalb im täglichen Leben nicht nach der Wahrheit von Erscheinungen fragen solle, sondern sich jeglichen Urteils enthalten müsse.

Erst in der Renaissance wird wieder an diese im Mittelalter verlorene Tradition der philosophischen Skepsis angeknüpft, indem man aus der skeptischen Grundhaltung eine Philosophie (den Skeptizismus) macht.[648]

Im Zuge dieser Skepsis-Rezeption wird der Zweifel als Herangehensweise an Fragen der Philosophie, der Theologie und der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen etabliert (vgl. ebd.: 951). Schon Erasmus von Rotterdam (1466/69-1536) plädiert 1524/26 für „Kritikbewußtsein“ und „Urteilsenthaltung“ in Bezug auf unklare Fragen. Auf Luthers vehemente Kritik hin schränkt er aber umgehend ein, solche Zweifel gälten selbstverständlich „nicht in Bezug auf die Heilige Schrift, die Glaubensartikel und die definitiven kirchlichen Lehrsätze“ (vgl. ebd.: 950f.). 1562/69 erscheint die erste griechisch-lateinische Ausgabe der Schriften des Sextus Empiricus, was den antiken Autor einem neuzeitlichen Publikum zugänglich macht.

Aus der vielfältigen Rezeption antiker Skeptiker und aus der weitergehenden Beschäftigung mit dem Zweifel und der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen kristallisieren sich im

---

646 Sextus Empirikus erläutert diesen „fünften“ Tropus: „Der Tropus der Diallele schließlich entsteht, wenn dasjenige, das den fraglichen Gegenstand stützen soll, selbst der Bestätigung durch den fraglichen Gegenstand bedarf. Da wir hier keines zur Begründung des anderen verwenden können, halten wir uns über beide zurück.“ (Ebd.: 131.)

647 Bei Sextus Empiricus ist dies der „vierte“ Tropus: „Um den Tropus aus der Voraussetzung handelt es sich, wenn die Dogmatiker, in den unendlichen Regreß geraten, mit irgend etwas beginnen, das sie nicht begründen, sondern einfach und unbewiesen durch Zugeständnis anzunehmen fordern.“ (Ebd.: 130f.) In dieser Aufzählung fehlen 1. „der Tropus aus dem Widerstreit“, der besagt, dass es auf eine einzige Sache meist mehrere Sichtweisen gibt (ebd.: 130), und 3. „der Tropus aus der Relativität“: „Beim Tropus der Relativität erscheint zwar der Gegenstand […] so oder so, bezogen auf die urteilende Instanz und das Mitangeschaute, wie er aber seiner Natur nach beschaffen ist, darüber halten wir uns zurück.“ (Ebd.) Vgl. dazu auch ebd.: 132: „Daß schließlich alle sinnlichen Dinge auch relativ sind, ist klar; denn sie sind bezogen auf die sinnlich Wahrnehmenden.“ – Sextus Empiricus deutet hier bereits an, was für die Erkenntnis-Kritik Immanuel Kants wichtig werden wird: dass der Mensch nämlich nur weiß, wie ihm ein äußerer Gegenstand erscheint; „wie er aber seiner Natur nach beschaffen ist“ (Sextus Empiricus, *Grundriß* 1985: 130), d.h. wie das „Ding an sich“ ist, das kann er nicht mit Gewissheit sagen (vgl. Kap. 5.2.1.2. Kants kritische Einschränkung: Transzendentaler Idealismus). Hier kündigt sich an, wie sehr die Erkenntnistheorie der Neuzeit auf den Grundlagen der antiken Skepsis aufbaut.

648 „Weder im klassischen noch im mittelalterlichen Latein scheint es das Wort ‚scepticus’ gegeben zu haben. Erst mit den Übersetzungen von Diogenes Laërtios und Sextus Empiricus in der *Renaissance* taucht das neulateinische Wort ‚scepticus’ auf zur Bezeichnung der pyrrhonischen Philosophen“ (Albrecht 1995: 939).

17. Jahrhundert zwei gegensätzliche Grundhaltungen heraus: Die der englischen Erfahrungsphilosophen oder Empiristen (wie Locke und Berkeley) und die der kontinentalen Rationalisten (wie Descartes, Spinoza und Leibniz). Im Empirismus wird der Ursprung aller Erkenntnis in der Erfahrung gesehen, die der einzelne Mensch macht. Im Rationalismus dagegen gilt die Vernunft als Ursprung der eigentlichen Erkenntnis (vgl. z.B. Gabriel 1993: 24).

René Descartes (1596-1650) erhebt den Zweifel an dem, was die Sinneseindrücke dem Menschen liefern, zur Methode. Er hat durch seine vielfältigen Studien gelernt, auch dem theoretischen Bücherwissen zu misstrauen, und durch weite Reisen eine distanzierte Haltung zu den Gegebenheiten der eigenen Kultur erworben, so dass er an Sitten und Meinungen zweifeln kann, die anderen Menschen als selbstverständlich richtig erscheinen.[649] Für Descartes verfällt alles Wissen, über das noch gestritten werden kann, dem Zweifel: Es darf nicht für wahr gelten.[650] Dennoch argumentiert er noch ganz als Christ[651] und wehrt sich gegen den Vorwurf, seine Schrift *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences* (1637; Deutsch: *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*) – die in der Volkssprache Französisch und nicht wie damals üblich in der Gelehrten-Sprache Latein verfasst ist – propagiere mehr als einen temporären, die Erkenntnis fördernden Zweifel und weise ihn als Skeptiker aus:

> Non que j'imitasse pour cela les sceptiques, qui ne doutent que pour douter, […]: car, au contraire, tout mon dessein ne tendait qu'à m'assurer, et à rejeter la terre mouvante et le sable, pour trouver le roc ou l'argile. Ce qui me réussissait, ce me semble, assez bien […]. (Ebd.: 599 [Teil 3, Abschnitt 6].)[652]

---

649 Vgl. seine eigene Darstellung im *Discours de la Méthode*, Teil 1, Absatz 8-11 (Descartes, *Discours* 1988: 574f.).

650 Vgl. ebd.: 570 (Teil 1, Abschnitt 3): „[J]'ai formé une méthode, par laquelle il me semble que j'ai moyen d'augmenter par degrés ma connaissance […]. [J]e tâche toujours de pencher vers le côté de la défiance, plutôt que vers celui de la présomption […]." – Die vier Grundsätze seiner Methode lauten: „[N]e recevoir jamais aucune chose pour vraie, que je ne la connusse évidemment être telle […]; de diviser chacune des difficultés que j'examinerais, en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux résoudre […], de conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme par degrés, jusques à la connaissance des plus composés" […], [e]t le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre." (Ebd.: 586f. [Teil 2, Abschnitte 7-10]).

651 Vgl. ebd.: 593 (Teil 3, Absatz 2), wo er seine „morale par provision" beschreibt als „retenant constamment la religion en laquelle Dieu m'a fait la grâce d'être instruit […]." Gemeint ist damit der Katholizismus, dem Descartes Zeit seines Lebens anhing. Descartes trennte streng zwischen den Sätzen der Philosophie, die mit der Vernunft geprüft werden müssen, und geoffenbarten „vérités de la foi, qui ont toujours été les premières en ma créance" (ebd.: 598 [Teil 3, Abschnitt 6].)

652 Inwiefern es sich hierbei statt um ein echtes Bekenntnis auch um eine Absicherung vor der Inquisition handeln könnte, sei hier einmal dahingestellt.

Für Descartes ist im Gegenteil das Denken der einzig sichere Beweis nicht nur für die eigene Existenz, sondern auch für die Existenz Gottes als des Schöpfers:

> Et remarquant que cette vérité : *je pense donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie, que je cherchais. (Ebd.: 603 [Teil 4, Abschnitt 1].)[653]

Sein denkendes Ich betrachtet Descartes als von jeder Materie unabhängig. Doch die Ideen, die er von der Materie hat, müssen irgendwoher stammen, „car, de la tenir du néant, c'était chose manifestement impossible […]. De façon qu'il restait qu'elle eût été mise en moi par une nature qui fût véritablement plus parfaite que je n'étais […], c'est-à-dire, pour m'expliquer en un mot, qui fût Dieu." (Vgl. ebd.: [Teil 4, Abschnitt 4].)

Descartes ist also weder Skeptiker noch Atheist. In der zeitgenössischen Populärkultur wird seine Philosophie oft verkürzt oder sogar verfälscht wiedergegeben.

5.2.1.2. Berkeleys religiöse Lösung: Immaterialismus

Ebenso wie Descartes, so tritt auch der irische Bischof George Berkeley (1685-1753) mit seiner Schrift *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710)[654] an, um den christlichen Glauben zu stärken und „Skeptizismus, Atheismus und Irreligion" endgültig aus der Welt zu schaffen.[655] In seinem auf John Locke[656] sowie auf den Schriften des katholischen Mystikers und Okkasionalisten Nicolas Malebranche (1638-1715)[657] aufbauenden Werk sieht er die Ursache allen Übels im erkenntnistheoretischen Problem, dass man nicht wissen könne, ob die Sinneseindrücke des Menschen die äußeren Gegenstände wirklich adäquat abbilden.

---

653 Hervorhebung im Original.

654 Es existiert eine 2., leicht überarbeitete Version von 1734.

655 Vgl. den Untertitel des Traktats. George Berkeley: A treatise concerning the principles of human knowledge. Wherein the chief causes of error and difficulty in the sciences, with the grounds of Scepticism, Atheism, and Irreligion, are inquir'd into (1710). Edited with an Introduction by Colin M. Turbane. New York 1957.

656 Der englische Empirist John Locke (1632-1704) argumentiert in seinem *Essay Concerning Human Understanding* von 1690 (anknüpfend an Aristoteles und in Abgrenzung von Platon), das Bewusstsein sei leer, bis die ersten Sinneseindrücke von außen hinein kämen. Diese erzeugten ‚einfache Sinnesideen', aus denen das Bewusstsein dann komplexere ‚Reflexionsideen' abstrahiere (vgl. Heller / Gerhardt 1995: 23-25). Die Zuverlässigkeit dieser ‚einfachen Sinnesideen' kann Locke jedoch nur voraussetzen, nicht beweisen.

657 Vgl. dessen Schrift *Recherche de la vérité* (1674-78), in der er das cartesische Substanz-Problem unter Rückgriff auf Augustinus lösen will: Der Mensch lebe im Geiste Gottes und schaue alle Dinge der äußeren Welt so, wie sie in Gottes Geist sind, also zuverlässig richtig. (Vgl. Johannes Hirschberger: Geschichte der Philosophie. Bd. II: Neuzeit und Gegenwart. Lizenzausgabe für Zweitausendundeins. Frankfurt a.M. o.J. Hier vgl. S. 128f.)

Um diesem Urzweifel den Boden zu entziehen, verneint Berkeley die doppelte Existenz der Sinnesobjekte, d.h. die Realität einer physischen Welt außerhalb des menschlichen Bewusstseins, von der etwa Descartes und Locke ausgehen. Berkeleys Philosophie des Immaterialismus baut darauf auf, dass keine Körperwelt existiere, vielmehr Gott direkt die Sinneseindrücke im Menschen hervorrufe. Insofern geht Berkeley zwar nicht von der Existenz einer „*materiellen* Außenwelt" aus, „die Realität der phänomenalen Außenwelt" leugnet er dagegen nicht (vgl. Gabriel 1993: 106): Die „sinnlichen Dinge" haben auch immer eine „Existenz außerhalb" eines jeden einzelnen Bewusstseins (vgl. ebd.: 110), sind also intersubjektiv verfügbar, sodass Kommunikation zwischen zwei Menschen über ihre Ideen eines solchen sinnlichen Gegenstands durchaus möglich sei,[658] weil er in seiner „Beschaffenheit" bzw. seinem „Sosein" (vgl. ebd.: 109) in einem höheren Bewusstsein verbürgt sei und sich somit jedem Menschen gleich darstelle.

Berkeleys Hauptargument für einen solchen Immaterialismus ist, dass sich ein Seiendes als Nicht-Wahrgenommenes nicht denken ließe. In seinem *Treatise* stellt Berkeley fest, der Körper sei gar nicht vom Wahrgenommenwerden dieses Körpers zu trennen.[659] Um Gegenstände außerhalb des eigenen Geistes zu denken, müsste man sie sich vorstellen, ohne dass sie sich jemand vorstellt, was unmöglich ist (vgl. § 23 des *Treatise*). Deshalb steht für Berkeley fest: Allein die Tatsache, dass wir Ideen und Sinnesempfindungen von Dingen haben, kann kein Beweis dafür sein, dass diese auch außerhalb unseres Geistes existieren (vgl. ebd.: § 19).

Daraus ergibt sich natürlich eine Frage: „Wenn nun die Existenz der Dinge in ihrem Wahrgenommenwerden besteht, was geschieht dann mit ihnen, wenn sie meinem Bewusstsein nicht mehr präsent sind?"[660]

Dies ist eine Frage, die im Kontext der metaleptischen Literatur immer wieder auf der ‚histoire'-Ebene verhandelt wird: Was geschieht mit den Figuren in einem Buch, nachdem der Leser ihre Geschichte zu Ende gelesen hat? Was passiert in der diegetischen Welt, während das Buch, das ihre Beschreibung enthält, ungelesen im Regal steht? Und was passiert

---

658 Vgl. den Unterschied zur Konzeption des postmodernen Konstruktivismus und der Systemtheorie, vgl. Kap. 5.2.4.3. Die Wirklichkeit als Konstrukt: Radikalisierte Skepsis in der Sozialforschung gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

659 „[A]ll the bodies which compose the mighty frame of the world, have not any subsistence without a mind, that their being is to be perceived or known [...]." (§ 6). – Vgl. dazu: David Berman: Berkeley. Experimental Philosophy. London 1997 (= The Great Philosophers. Hrsg. v. Ray Monk, Frederic Raphael). Hier vgl. S. 22-24.

660 Vgl. Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl: Nachwort, in: George Berkeley: Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Übers. u. hrsg. v. dens. Stuttgart 2005. Hier vgl. S. 176.

schließlich mit literarischen Figuren, wenn die Bücher, die von ihnen handeln, vernichtet werden?

Die zeitgenössische phantastische Erzählliteratur hat ihre eigenen Antworten auf diese Fragen gefunden. Die Geschichten der fiktiven Welten haben hier keinen Anfang und kein Ende mehr. In Cornelia Funkes *Tintenblut* (2005), dem zweiten Teil der Tintenherz-Trilogie, weiß der Vater der weiblichen Protagonistin von diesem Geheimnis: „Geschichten haben nie ein Ende, Meggie", erklärt er seiner Tochter, „auch wenn uns die Bücher das gern vorgaukeln. Die Geschichten gehen immer weiter, sie enden ebenso wenig mit der letzten Seite, wie sie mit der ersten beginnen" (vgl. Funke, *Tintenblut* 2005: 57).

Im dritten Teil, *Tintentod* (2007), muss schließlich auch der Autor Fenoglio einsehen, dass seine eigene Geschichte nach dem Moment, in dem sein Buch endet, sich selbst weiter erzählt und sogar neue Figuren erfindet: „Und, nein, Fenoglio hatte ihn nicht erfunden! Den Hänfling hatte die Geschichte wieder einmal ganz allein hervorgebracht" (vgl. Funke, *Tintentod* 2007: 60).

Was schließlich mit literarischen Figuren geschieht, wenn alle Bücher, die von ihnen handeln, vernichtet sind, malt sich Wieland Freund in seinem Roman *Lisas Buch* (2003) aus. Wenn in der realen Welt alle Exemplare eines Buches vernichtet werden, müssen die darin beschriebenen Figuren auch im „Vereinigten Reich der Erfindung" verschwinden (vgl. Freund, *Buch* 2003: 59). Gibt es die Bücher in der Realität noch, liest sie aber niemand mehr, so verblassen die Figuren im Phantasieland zunehmend, „bis sie ganz durchsichtig" sind (vgl. ebd.: 95).

Auch für Berkeley endet das Dasein der Dinge nicht in dem Augenblick, in dem sie nicht mehr wahrgenommen werden. In seiner von der Theologie her inspirierten Philosophie erklärt er die Kontinuität des Seins dadurch für gewährleistet, dass sie ständig von einem übergeordneten Geist (d.h. von Gott) wahrgenommen werden und seinem Bewusstsein nicht entfallen (vgl. Gawlick / Kreimendahl 2005: 176). Hierfür kann Berkeley sich auf die Apostelgeschichte berufen, indem er von einem Geist ausgeht, von dem alles abhängt und ‚in dem wir leben, weben und sind' (vgl. Berkeley, *Treatise* § 149; Zitat aus Apg 17,28).

Berkeley geht demnach davon aus, dass alle Menschen und Gegenstände nur in Gottes Geist existierten und von da aus direkt in die Sinne der Menschen kämen. Gott brauche den Umweg über eine äußere Körperwelt gar nicht. Um dies zu beweisen, greift Berkeley allerdings auf ein typisch skeptisches Argument zurück: „Kurzum, gäbe es äußere Körper, so könnten wir

das unmöglich jemals wissen, und gäbe es keine, so könnten wir doch die gleichen Gründe wie jetzt haben zu meinen, es gäbe welche“ (vgl. Berkeley: *Treatise* § 20).
Für diese skeptischen Einsprengsel in seinem *Treatise* wird Berkeley scharf kritisiert: Man wirft ihm vor, seine Philosophie sei absurd, widerspreche dem „common sense“ und führe daher zu „allgemeiner Leichtgläubigkeit und Skeptizismus.“[661]
Unwillentlich wird tatsächlich auch Berkeley mit seiner Philosophie des Immaterialismus zum Schützenhelfer für spätere Skeptiker. David Hume (1711-1776) etwa studiert Berkeleys Schriften nachweislich gründlich, bevor er 1739-40 seinen *Treatise of Human Nature* verfasst. Darin legt er dar, dass es immer unmöglich bleiben müsse, zu entscheiden, ob die vom Menschen empfangenen Sinneseindrücke tatsächlich von äußeren Objekten einer Welt hervorgebracht würden oder direkt von Gott stammten (vgl. Gawlick / Kreimendahl 2005: 189f.). Vielmehr bestehe das menschliche Ich, wie es sich selbst wahrnehme, immer nur aus einem Bündel verschiedener Eindrücke oder Gedanken, die einander abwechselten. Ein stabiles „Ich“ gebe es demnach gar nicht.

Ohne die Geschichte der Skepsis gegenüber der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen und sein Fragen nach der ‚Echtheit’ der eigenen Person und ihrer Welt-Wahrnehmung weiterzuverfolgen, kann man schon starke Anklänge an die bis hierher referierten Grundpositionen der philosophischen Erkenntnistheorie innerhalb der zeitgenössischen Phantastik feststellen: Im Anhang zum zweiten von Walter Moers’ Zamonien-Romanen *Ensel und Krete* (2000) wird eine komplette Weltanschauung ad hoc aus dem Immaterialismus Berkeleys, dem cartesischen ‚Ur-Zweifel’ und dem Widerwillen gegen die naturwissenschaftliche ‚Entzauberung’ der Welt entworfen. Um der positivistischen „Philophysik“ von Professor Doktor Nachtigaller ein „alternatives poetisches Weltbild“ entgegenzusetzten, hat der dichtende Dinosaurier Hildegunst von Mythenmetz,[662] so berichtet sein fiktiver Biograph „Moers“, die *„Phantasmik-Lehre“* erfunden:

> Die Mythenmetzsche *Phantasmik* unterstellt, daß ganz Zamonien mitnichten genau meß- und erklärbaren Naturgesetzen unterworfen ist, sondern aus purer Vorstellungskraft besteht, vielleicht aus den Gedanken eines übergeordneten Wesens, welches womöglich aus einer anderen Zeit oder Dimension stammt. Mythenmetz ging so weit, einen prachtvoll gewachsenen Wald oder die bewegte See für nichts als gekonnte Naturbeschreibungen zu halten und banalstes tägliches Gespräch für ausgearbeiteten Dialog. […] Die Welt, so schlußfolgerte

[661] Kritiker war z.B. der Dichter und Philosoph James Beattie (1735-1803), der die Traditionslinie des (ungewollten) modernen Skeptizismus konstatiert, die von Descartes ausgehe und über Malebranche, Locke und Berkeley zu Hume führe (vgl. Albrecht 1995: 959).
[662] Vgl. Kap. 3.2.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’.

> Mythenmetz, sei nicht den Gesetzen der Nachtigallerschen Philophysik unterworfen, sondern denen der Poesie und Imagination: *Ich werde gedacht, also bin ich!* war der Kernsatz seiner Theorie. (Moers, *Ensel* 2002: 251.)[663]

Indem Moers hier Descartes' Satz „Ich denke, also bin ich" ins Passiv setzt, stellt er einen impliziten Bezug zu Berkeleys Theorie des Daseins der Welt und der Menschen im Bewusstsein Gottes her. Diese philosophiegeschichtliche Descartes-Berkeley-Hybridposition wird jedoch im Roman parodistisch gebrochen: Bei einem öffentlichen Rededuell stellt Mythenmetz seine „Phantasmik" in „einer einstündigen, stilistisch und rhetorisch brillant geschliffenen Rede, in der es aber von unhaltbaren halbwissenschaftlichen Behauptungen und Denkfehlern nur so wimmelt[…]", dar. Doch der Naturwissenschaftler Prof. Dr. Nachtigaller besiegt den Dichter mit der knappen Gegenfrage: „Wenn alles in Zamonien das Werk eines übergeordneten Denkers ist – dann sind es logischerweise doch auch Ihre eigenen Bücher, Herr von Mythenmetz?" – Diesen Gedanken kann der eitle Schriftsteller nicht verkraften. Betreten räumt er das Feld (vgl. ebd.: 252).

Bei Moers wird die komische Wirkung dadurch erreicht, dass Mythenmetz nicht etwa die Logik dieses Arguments Nachtigallers einsieht. Er ist vielmehr gekränkt von der Konsequenz seiner eigenen Theorie, dass er dann auch nur noch eine Erfindung wäre und nicht mehr der geniale Schöpfer seiner Werke, für den er sich hält. Der Leser des gedruckt vorliegenden Buches *Ensel und Krete* aber weiß, dass die These, die Mythenmetz aus Trotz gegen Nachtigaller entwickelte, tatsächlich der Wahrheit entspricht: Mythenmetz ist nur ein „Sinngebilde" (vgl. Gabriel 1991: 143) in den Zamonien-Romanen des empirischen Autors Walter Moers. Von der textexternen Ebene der Wirklichkeit aus betrachtet, ist er in der Tat nicht ein autonomer Dichter, sondern eine Romanfigur. In seinem Fall wäre die aus den Werken Berkeleys und Descartes' abgeleitete, radikalisierte Skepsis angebracht, doch ist Mythenmetz in seiner Borniertheit nicht fähig, sich den Konsequenzen dieser Lehre zu stellen. – Andererseits ist aber der Naturalist Nachtigaller auch nicht fähig, die Skepsis mit den Mitteln der Vernunft zu widerlegen. Er muss sich auf die Eitelkeit seines Gegenübers stützen, um die These von der Welt (= Zamonien) als Roman lächerlich zu machen.

5.2.1.3. Kants kritische Einschränkung: Transzendentaler Idealismus

Der skizzenhafte Aufriss einiger exemplarisch ausgewählter Positionen der Erkenntnistheorie bis ins 18. Jahrhundert hat gezeigt, wie im Laufe der Zeit viele Philosophen die Skepsis mit den Mitteln der Vernunft bekämpfen wollen und ihr damit eigentlich erst in die Hände

663 Hervorhebungen im Original.

spielen. Descartes lässt den Zweifel als Methode zwar generell zu, aber vor der Existenz Gottes und der Wahrheit der Heiligen Schrift setzt er einen „finalen Reflexionsstopp“.[664] – Doch nachdem der Zweifel einmal aufgetreten ist, wird er zwangsläufig irgendwann ausgeweitet. Willkürliche Setzungen können ihm nicht standhalten:

1746 radikalisiert Denis Diderot in seinem Phantasiestück *Promenade du sceptique* (in den *Pensées philosophiques)* die kritische Methode, indem er nicht mehr vor der Religion halt macht, sondern offen auch die Existenz Gottes anzweifelt. Er prangert seine Vorgänger an, in einem „ängstlichen ‚semi-scepticisme’“ verhaftet zu sein (vgl. Albrecht 1995: 960).

Skepsis kann – früher oder später – zum so genannten „philosophischen Egoismus“[665] bzw. „Solipsismus“ führen. Als Solipsismus bezeichnet man einen „radikale[n] erkenntnistheoretische[n] Idealismus […], der nicht nur eine vom Bewußtsein unabhängige Außenwelt leugnet, sondern Bewußtsein darüber hinaus mit dem eigenen Bewußtsein gleichsetzt.“[666]

Bereits vor 1720 gibt es Zeugnisse von einer „allerseltsamste[n] Secte der Egoisten, die vor weniger Zeit in Paris entstanden“ sei (vgl. Gabriel 1995: 1018).[667] Der Solipsist hat den Zweifel an einer von seinem Wahrnehmen und Denken unabhängigen Außenwelt radikalisiert und hält nur noch seine eigenen Sinneseindrücke für real. Einen Beweis dafür, dass es außer ihm selbst noch andere empfindende Ichs gibt, kann er in seinen eigenen Sinneseindrücken nicht finden. Somit erklärt er sich selbst zum Schöpfer der Welt und aller Menschen.

1788 führt der Göttinger Philosophieprofessor Johann Georg Heinrich Feder eine wichtige Unterscheidung ein: Jeder, der nicht an die Wirklichkeit einer äußeren Welt jenseits der Sinneseindrücke glaubt – sei es nun, dass er sie leugne oder an ihr zweifle oder sie für bezweifelbar halte – wird demnach „Idealist“ genannt. Denjenigen, der darüber hinaus nur sich selbst für real existierend hält, nennt Feder „Egoist“ (vgl. Gabriel 1995: 1020). Im 18. Jahrhundert wird sowohl der philosophische Egoismus als auch dieser Idealismus zwar meist

---

664 Gerhard Gamm: Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling. Stuttgart 1997. S. 29.

665 1719 benutzt Christian Wolff das Kompositum „Egoist“ für „Vertreter eines metaphysischen Monismus (Malebranche, Berkeley), der heut meist mit dem von Kant in Anlehnung an ‚solipsus’ (selbstsüchtig) geprägten Begriff ‚Solipsismus’ bezeichnet wird.“ (Hans-Jürgen Fuchs: Egotismus, Egoismus, Egomismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Basel, Stuttgart 1972. Sp. 315-317. Hier Sp. 315.)

666 Gottfried Gabriel: Solipsismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel 1995. Sp. 1018-1026. Hier Sp. 1018.

667 Diese Entwicklung hat kürzlich der französische Schriftsteller Eric-Emmanuel Schmitt in seinem Roman *La secte des Egoïstes* (Paris 1994; Deutsch: *Die Schule der Egoisten,* 2004) poetisch gestaltet. Hierin stößt ein Doktorand in der Bibliothèque National in Paris auf die Zeugnisse eines Mannes, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Paris genau diesen philosophischen Egoismus zum System erhoben und eine Sekte gegründet haben soll. Der Pariser Doktorand ist begeistert von den Ideen des Philosophen (ebd.: 15): „Ainsi un homme, un jour, dans l’histoire du monde, avait théorisé ce que j’éprouvais si souvent, ce sentiment […] l’idée d’être la seule conscience vivante, perdue au milieu d’un univers de songes… ce doute, ce doute moite, cotonneux, enhahissant, qui vide le réel de sa réalité…“

als „abwegig“ angesehen, aber beide Grundhaltungen sind eben auch nicht zu widerlegen (vgl. ebd.).

Bezogen auf den „Idealism“ klagt bereits ein Jahr vor Feders Unterscheidung Immanuel Kant in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1787), dass es immer ein „Skandal der Philosophie und allgemeinen Menschenvernunft“ bleiben werde, „das Dasein außer uns […] bloß auf *Glauben* annehmen zu müssen, und, wenn es jemand einfällt, es zu bezweifeln, ihm keinen genugtuenden Beweis entgegenstellen zu können.“[668]

In Deutschland wird die eingehende Beschäftigung mit dem Skeptizismus vorwiegend durch Kant angeregt (vgl. Albrecht 1995: 960). Dieser wird u.a. durch die Lektüre der Schriften David Humes zur ersten seiner drei grundlegenden Kritiken[669] motiviert (vgl. Gerhardt / Heller 1995: 249). In seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1781) fragt er nach den „Bedingungen der *Möglichkeit der Erfahrung* überhaupt“, und somit nach den „Bedingungen der *Möglichkeit der Gegenstände der Erfahrung*“ (Kant, *Vernunft* 1956: 201).[670]

Er versucht hierbei eine Synthese der bis dahin konkurrierenden Grundpositionen von Empirismus und Rationalismus. Die Einleitung zur zweiten Ausgabe beginnt mit der Beipflichtung zur empiristischen Position: „Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfange, daran ist gar kein Zweifel“ (ebd.: 45). Sodann unterscheidet er aber „*Erkenntnisse a priori*“, die der Mensch unabhängig von allen Sinneseindrücken habe, „von den *empirischen*, die ihre Quellen *a posteriori*, nämlich in der Erfahrung, haben“ (ebd.).[671] Fragen nach den apriorischen Erkenntnissen (d.h. nach den „Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung“) sind „transzendental“.[672]

Deshalb bezeichnet Kant einen Teil seiner Philosophie auch als „transzendentale Elementarlehre“ (vgl. Gerhardt / Heller 1995: 115), im Unterschied zu Berkeleys Immaterialismus, den Kant einen „dogmatischen“ Idealismus nennt (vgl. Kant, *Vernunft* 1956: 254), um sich gegen Humes Kritik zu schützen, sein eigener Idealismus gleiche dem

---

668 Immanuel Kant: Werke. Bd. 2: Kritik der reinen Vernunft. Zweyte [!] hin und wieder verbesserte Auflage. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956. Vorrede zur 2. Auflage, XL. Hier S. 38 Fußnote (Hervorhebung im Original). – Dagegen erklärt Martin Heidegger 1927 allein schon die Erwartung eines Beweises für die Existenz der Außenwelt zum eigentlichen Skandal der Philosophie, da das menschliche „Dasein“ immer schon ein „In-der-Welt-sein“ beinhalte. (Vgl. O. Marquard: Skandal der Philosophie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1998. Sp. 938.)

669 *Kritik der reinen Vernunft*, 1781, 2., gekürzte und vereinfachte Auflage 1787; *Kritik der praktischen Vernunft*, 1788 und *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

670 Hervorhebungen im Original.

671 Hervorhebungen im Original.

672 „Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt.“ (Ebd.: 63; Hervorhebung im Original.)

des Iren. Dieser Kritik setzt sich Kant überhaupt erst dadurch aus, dass er den kategorialen Unterschied zwischen der Außenwelt und ihren „Erscheinungen“ im menschlichen Geist betont und so die Erkenntnisfähigkeit des Menschen generell in ihre Schranken verweist. Im Vorwort zur 2. Auflage der Kritik der reinen Vernunft bringt er seine Idee auf den Punkt:

> Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zunichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis a priori zusammenstimmt, die über die Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. (Ebd.: 25.)

Insofern Kants Lehre ein „transzendentaler“ Idealismus ist, knüpft sie an die Position der Rationalisten an. Als apriorische Formen des Anschauungsvermögens, die jede Erkenntnis der Außenwelt vorstrukturieren, benennt Kant „Raum und Zeit“.[673] Beides sei nicht „an sich“ gegeben, sondern werde vom menschlichen Erkenntnisvermögen angewendet, um sich eine Vorstellung von dem, was man gemeinhin die ‚Wirklichkeit’ nennt, bilden zu können. Solche „Formen der Anschauung“ seien demnach die Voraussetzung für Erkenntnis der äußeren Welt, die Kant die „Welt der Erscheinungen“ nennt.[674] Das Bild des Menschen von seiner Umwelt sei also nicht nur von seinen unmittelbaren Sinneseindrücken bestimmt, sondern auch von Formen der Anschauung (und von den Kategorien), ohne die die menschliche Vernunft gar nicht arbeiten könne.

Damit muss Kant allerdings auch zugeben, dass der Mensch letztendlich nichts darüber wissen könne, wie die „Dinge an sich“ (jenseits der vermittelnden und verarbeitenden Wahrnehmung der menschlichen Vernunft) beschaffen sind. Auch Gott kann Kant nur noch als Voraussetzung allen moralischen Handelns postulieren, mit der Vernunft beweisen – wie Descartes es versucht hatte – kann er ihn nicht.

5.2.1.4. Fichtes Radikalisierung der Autonomie: Subjektiver Idealismus

Ausgehend von Kant bildet sich um die Wende zum 19. Jahrhundert die Philosophie des so genannten „Deutschen Idealismus“ aus. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) radikalisiert die Gedanken seines Lehrers aus der *Kritik der reinen Vernunft*, indem er sie nicht mehr auf die

673 Vgl. ebd.: 72: „Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt.“ Und ebd.: 78: „Die Zeit ist eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zum Grunde liegt.“

674 Hinzu kommen noch vier Gruppen von je drei so genannten „Kategorien“ der Anschauung, mittels derer der Mensch Urteile über die Gegenstände der Erscheinungswelt fällen kann und die somit diese Gegenstände selbst konstituieren (vgl. Gerhardt / Heller 1995: 117).

Erkenntnisfähigkeit des Menschen beschränkt, sondern zur Frage nach den „Bedingungen der Möglichkeit von Wissenschaft schlechthin“ ausweitet.[675] Er eliminiert alle nur „geglaubten“ Voraussetzungen (also auch Kants „Ding an sich“) aus seinem philosophischen System. Die Philosophie ist für ihn die „Wissenschaft von einer Wissenschaft überhaupt“, die die Grundlagen aller anderen Wissenschaftsdisziplinen erforschen solle.[676] Im Mai 1794 veröffentlicht Fichte die erste Version seines philosophischen Systems – zeitgleich mit seinem Stellenantritt als Professor an der Universität Jena – in der Schrift *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie.*[677] Sie verhilft ihm sprunghaft zu einer regional begrenzten, relativen Berühmtheit in philosophisch interessierten Kreisen.[678]
Schon Kant akzeptiert nicht, dass außer der Vernunft noch eine andere, transzendente Instanz dem Menschen Erkenntnis vermitteln könne. So erklärt er die Vernunft zur alleinigen Autorität über das menschliche Erkennen und Handeln und begründet damit den Autonomieanspruch des aufgeklärten Menschen (vgl. Gamm 1997: 15). Fichte radikalisiert mit seiner Vorstellung vom sich selbst setzenden „absoluten Ich“ diesen Anspruch.

Fichtes Philosophie ist auf das „absolute Ich“ bezogen, aber nicht im Sinne eines einzelnen, sich seiner selbst bewussten Individuums, sondern als „eine Art Strukturbegriff“ (Gamm 1997: 48) des menschlichen Selbstbewusstseins allgemein.[679]
Ausgangspunkt ist der Satz: *„Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eigenes Seyn.“* (Fichte, *Wissenschaftslehre* 1965: 261).[680] Indem sich dieses „absolute Ich“ selbst setze und somit selbst erschaffe, nehme es sich auch selbst wahr. Erst dann setze das „Ich“ den Rest der Welt, nämlich die „Objektwelt“ außer ihm: „Ich setze im Ich dem teilbaren Ich ein teilbares Nicht-Ich entgegen“ (ebd.: 305). Von diesen Objekten, den „Nicht-Ichs“, grenze es sein eigenes „Ich“ ab, das ihm im Prozess dieser Abgrenzung wiederum erfahrbar werde. Die Außenwelt ist für Fichte somit nicht prä-existent, sondern wird erst dadurch geschaffen, dass das „Ich“ sie setzt und wahrnimmt.

---

675 Vgl. Hermann Krings / Hans Michael Baumgartner: Erkennen / Erkenntnis I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. Stuttgart, Basel 1972. Sp. 643-662. Hier vgl. Sp. 654.

676 Vgl. Johann Gottlieb Fichte: Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie. In: ders.: Werke. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. v. Reinhard Lauth, Hans Jacob unter Mitwirkung v. Manfred Zahn. Bd. I/2. Stuttgart – Bad Cannstatt 1965. Hier vgl. S. 118.

677 Im Laufe seines Lebens arbeitet er die *Wissenschaftslehre* immer wieder um, so dass es mehr als zehn (zum Teil unveröffentlichte, zum Teil als Vorlesungsskripte erhaltene) Versionen gibt (vgl. Gamm 1997: 38).

678 Gamm (1997: 36) geht sogar soweit, ihn zum „Mittelpunkt der literarischen Öffentlichkeit in Deutschland“ um 1800 zu erklären.

679 Kremer erläutert, dieses „Absolute Ich“ dürfe auf keinen Fall „mit einem empirischen Ich verwechselt werden“, sondern es sei „als allgemeines Konstrukt der Identität von Subjekt und Objekt Voraussetzung jeder Erkenntnis und Erkennbarkeit von Welt.“ (Vgl. Detlev Kremer: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar 2001. Hier vgl. S. 90.)

680 Hervorhebung im Original.

Diese Idee Fichtes geht in ihrer Drastik noch über seine Vorläufer Berkeley und Kant hinaus. Berkeley gesteht der Außenwelt zwar auch keine von der Wahrnehmung unabhängige, körperliche Existenz zu. Doch hält er immerhin das Sein der Objektwelt für gesichert, nämlich durch die ständige Wahrnehmung der Dinge durch Gott. Kant hält es für aberwitzig, das unabhängige Sein der Außenwelt zu leugnen.[681] Er geht davon aus, dass es die „Dinge an sich" auch gebe, ohne dass sie vom Menschen erkannt würden. Fichte dagegen eliminiert das von der Wahrnehmung eines „absoluten Ichs" unabhängige Sein der Außenwelt. Damit geht er über Kants Philosophie hinaus, denn auch Kants „Ding an sich" ist nun nichts mehr als eine Setzung des Ichs.[682]

Hier enthüllt sich eine partielle, aber frappierende Parallele zwischen Fichtes idealistischer Philosophie der *Wissenschaftslehre* (als einer Ausprägung des philosophischen Egoismus) und der literarischen Erzählweise der „métalepse de l'auteur" (Kat. 1a), jener Form, die für Genette der Ausgangspunkt für seine Benennung des Phänomens als „métalepse narrative" ist: So wie Fichte Ursache (die Außenwelt) und Wirkung (die durch die Wahrnehmung im Ich hervorgerufenen Eindrücke) vertauscht, will sagen: seine Eindrücke voranstellte und die Welt durch seine Gedanken zu erschaffen meine, so vertauscht die ‚métalepse de l'auteur' jene Erzählkonvention, nach der ein Erzähler über vorangehende Ereignisse (Ursache) berichtet (Wirkung).[683]

Schon diese skizzenhafte Zusammenfassung von Fichtes System der *Wissenschaftslehre* zeigt, dass für Fichte die menschliche Vernunft „selbstschöpferisch" ist.[684] Deshalb ist das zweite Hauptthema der *Wissenschaftslehre* – neben der Erkenntnistheorie – die Freiheit des Menschen.
Doch diese Freiheit ist teuer erkauft, kann doch das „absolute Ich" in Fichtes System auf kein als wahr verbürgtes Sein außerhalb seiner selbst hoffen. Das „Ich" muss sich unendlich selbst reflektieren, denn es muss sich in diesem Prozess der eigenen Existenz versichern. Ohne die Reflexion versinkt das selbstgesetzte „Ich" wieder im Nichts. Damit aber ist es in einen

---

681 Vgl. seine Ausführungen zum „Skandal der Philosophie" bereits in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner *Kritik der reinen Vernunft* (1787).

682 Vgl. hierzu z.B. Wolfgang Harich: Jean Pauls Kritik des philosophischen Egoismus. Belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Anhang. Überarbeitete und erweiterte Fassung des gleichnamigen Essays, Leipzig 1965. Frankfurt a.M. 1967. Hier vgl. S. 39.

683 Zur Erinnerung: Bei der ‚narrativen Metalepse' der Kategorie 1a offenbart der Erzähler, dass er durch sein Erzählen (Ursache) die fiktive Welt erst hervorbringt (Wirkung). Vgl. Kap. 2.2.1.2. Die narrative Metalepse als Form des Illusionsbruchs?

684 Vgl. Krings / Baumgartner 1972: 654.

Teufelskreis geraten: Das „Ich“ muss sich selbst voraussetzen, um daraus die Welt ableiten zu können, aus deren Entgegensetzung es sich wiederum selbst bewusst werden soll.

An diesem Punkt setzt die Kritik des Philosophen Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819) an. Jacobi ist einer der ersten und strengsten Kritiker der *Wissenschaftslehre*. In seinem *Sendschreiben an Fichte* (1799) sowie in seinem *Brief an J. G. Fichte* (3.-21. März 1799)[685] warf er diesem vor, die uneingestandene Konsequenz seiner *Wissenschaftslehre* sei der völlige Nihilismus. Fichte verabsolutiere die doch nur endliche Vernunft des Menschen und verwandele die gesamte Welt in abstrakte gedankliche Erfindungen des „Ich“, das dadurch jeden fixen Referenzpunkt außerhalb seiner selbst verliere. Denn auch dieses „Ich“ selbst müsse wieder reflektiert und so relativiert werden (vgl. ebd.).
Neben Jacobi ist es Fichtes eigener Kollege Friedrich Wilhelm Schelling (1775-1854), der als einer der Ersten die Konsequenz der kantischen Philosophie-Revolution als „Destabilisierungs- / Depersonalisierungseffekte“ des Menschen erkennt (vgl. Gamm 1995: 25). Wer alles der kritischen Reflexion eines autonomen Ichs unterziehe, der könne auch abstrakte Konzepte wie „Gott“ oder sein „Selbst“ nicht davor bewahren:

> Der Idealismus macht klar, daß in seinem Wahrheitsmedium wirklich alle klassischen Reflexionsstopps inhaltlicher wie formaler Art einer generellen Kritik verfallen. Weder Gott noch das Selbst, weder die Natur noch die ‚aparte Person’ der Geschichte haben in diesem Medium eine Chance, unangefochten zu bleiben. Alles Wissen ist vom Reflexionsvirus befallen. (Ebd.: 25.)

Diese Tendenz zum Solipsismus, die in Fichtes „subjektivem Idealismus“ noch deutlicher mitschwingt als in Kants drei großen *Kritiken*, parodiert dann auch Fichtes Zeitgenosse Jean Paul (1763-1825) in seinen Romanen mehrfach.[686]
Kant selbst widmet im Alter von 75 Jahren seine allerletzte philosophische Schrift, die *Erklärung in Beziehung auf Fichtes Wissenschaftslehre* vom 7. August 1799, dem Idealismus Fichtes. Hierin betont er, dass diese Entwicklung des Idealismus nicht von seiner kritischen Philosophie intendiert gewesen sei und dass er „Fichtes Wissenschaftslehre für ein gänzlich unhaltbares System halte“, deren metaphysische Positionen er nicht nachvollziehen könne.[687] Für ihn sind seine eigenen Beiträge zur Metaphysik das Äußerste, was man überhaupt zu diesem Thema sagen könne.

---

685 Abgedruckt in: Johann Gottlieb Fichte: Werke. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. v. Reinhard Lauth, Hans Jacob unter Mitwirkung v. Manfred Zahn. Bd. III/3. Stuttgart – Bad Cannstatt 1972. S. 238, 241.

686 Vgl. Kap. 5.2.2.4. Parodierte Potenzierung bei Jean Paul.

687 Vgl. Immanuel Kant: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 12. Berlin 1902. S. 370f.

Die Radikalisierung der allgemeinen Skepsis bis hin zum subjektiven Idealismus Fichtes und sogar zum Nihilismus, die seine Philosophie bei einigen seiner Schüler anstieß, ist Kant unerträglich. Dass er ihr Auslöser sein sollte, will er nicht wahrhaben.
Auch Johann Gottlieb Fichte wiederum sieht sich selbst nicht als Skeptiker. Dennoch setzt er mit seiner *Wissenschaftslehre* eine philosophische Tradition fort, der man unterstellen könnte (wie Beattie es Berkeley vorgeworfen hatte), dem „common sense" zu widersprechen und daher zu „allgemeiner Leichtgläubigkeit und Skeptizismus" zu führen (vgl. Albrecht 1995: 959).
Jedenfalls darf die Wirkung von Fichtes *Wissenschaftslehre* auf die sich selbst unendlich selbstreflektierende, potenzierende und dabei stellenweise schon metaleptische Poesie der Romantik nicht übersehen werden.

Fichte lehrt in Jena Philosophie, bis er 1799 nach dem so genannten ‚Atheismusstreit' sein Amt niederlegen muss. Bis dahin hat er einen immensen Einfluss auf die Hörer seiner Vorlesungen gehabt, nicht zuletzt auf die sich in der zweiten Hälfte der 1790er Jahre in Jena formierende Gruppe der Frühromantiker um die Brüder Schlegel: „Schlegel und Novalis begeisterten sich an dessen Wissenschaftslehre, während Caroline Schlegel und Ludwig Tieck den Mangel an ‚Witz und Fantasie' bedauerten."[688]
Auch wenn Fichte selbst nicht zu den literarischen Romantikern gezählt werden kann, so lebt er doch Jahre lang in ihrem Kreis und war ihr philosophischer Lehrer. Das zwischen 1796 und 1800 vom so genannten „Schlegelkreis" herausgebildete „Konzept der universellen Subjektivität" (vgl. van Dülmen 2002: 103; 163-169) ist in vielen Aspekten mit Fichtes Philosophie des sich selbst setzenden, autonomen, „absoluten Ich" verwandt.[689]

Zwischenbilanz:

Von Fichte aus ließe sich die Debatte zum unendlichen Bewusstseinsregress in der idealistischen Philosophie bei Schelling und Hegel bis hin zu Schopenhauer weiterverfolgen.[690] Für den hier anvisierten Zusammenhang von Erkenntnistheorie vor 1800 und frühromantisch-metaleptischer Literatur um 1800 würde dies aber zu weit abführen.

---

688 Richard van Dülmen: Poesie des Lebens. Eine Kulturgeschichte der deutschen Romantik. Bd. 1: Lebenswelten. Köln 2002. S. 178.

689 Das Autonomiepostulat romantischer Literatur schließt darüber hinaus auch an die Autonomieästhetik Kants (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) und Schillers (*Ästhetische Briefe über die Erziehung des Menschen*, 1795) an. Insofern entspricht es dem des Deutschen Idealismus, vor allem bei Schelling und Hegel (vgl. Kremer 2001: 89f.).

690 Vgl. z.B. Bernhard Lypp: Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Frankfurt a.M. 1972.

Am Ende dieses Unterkapitels ist lediglich festzuhalten, dass der Zweifel an der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen um 1800 bei Fichte einem dogmatischen philosophischen System gewichen ist. Zwischenstufen dieser Entwicklung (z.B. bei Descartes und Berkeley) sind in einigen der metaleptischen Phantastik-Texte der Gegenwart (explizit z.B. in *Ensel und Krete*, *Sofies Welt* und *Simulacron-3*, implizit auch in der Tintenwelt-Trilogie) als gedanklich-konzeptionelle Folien nachweisbar.
In den folgenden Unterkapiteln wird gezeigt, wie die erkenntnistheoretische Philosophie um 1800 in das System der Literatur übertragen wird und dort zu z.T. metaleptischen Potenzierungsformen führt. Von dort aus lassen sich wiederum direkte und indirekte Wege nachzeichnen, auf denen Potenzierungen in der romantischen Poesie zu Präfigurationen der Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart werden. Die besondere Rolle der aufsteigenden Metalepsen in diesem Prozess wird dabei deutlich werden.

5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt in der Frühromantik

An dieser Stelle kann weder eine geschlossene Darstellung des literarischen Lebens in Jena, noch eine treffende Charakterisierung der extrem heterogenen Kunstkonzeptionen der so genannten Frühromantiker geleistet werden. Für den Zusammenhang zur Narrativen Metalepse in zeitgenössischer phantastischer Erzählliteratur ist dies auch nicht sinnvoll. Es muss vielmehr beleuchtet werden, inwiefern Fichtes Philosophie zum Konzept der poetischen „Potenzierung“ bei Friedrich Schlegel und Novalis beiträgt, und inwieweit die Umsetzung dieses „Potenzierungskonzepts“ in den literarischen Texten der Frühromantik (hier am Beispiel von Novalis, Ludwig Tieck und Jean Paul) die Metalepsen in der phantastischen Literatur um das Jahr 2000 präfiguriert.[691]

5.2.2.1. Friedrich Schlegels Konzept der „Transzendentalpoesie“

Das Zentrum der frühromantischen Bewegung ist das Haus von August Wilhelm Schlegel in Jena. Schlegel ist auf Einladung Schillers nach Jena gezogen, um an dessen Zeitschrift *Die Horen* mitzuarbeiten. Zu den jungen Intellektuellen, die sich ab 1796 im Hause von August Wilhelm treffen, zählen neben einer wechselnden Schar junger Autoren, Philosophen,

[691] Eine frühere Untersuchung dieses Zusammenhangs, aufgezeigt am Beispiel von Novalis und Michael Ende, bietet z.B. Widmer (1990). Sie beleuchtet u.a. auch den Einfluss Fichtes auf romantische Potenzierungsstrukturen generell.

Naturwissenschaftler und Bildender Künstler besonders Augusts Bruder Friedrich, Ludwig Tieck, ab 1798 der (wie Fichte auf Goethes Betreiben hin) als Philosophieprofessor nach Jena berufene Friedrich Wilhelm Schelling, sowie Gottlieb Fichte selbst. Friedrich von Hardenberg (Novalis) und der junge Clemens Brentano kommen mehrmals auf Besuch vorbei. Darüber hinaus steht man in reger Korrespondenz mit diversen Intellektuellen in anderen Städten.[692]

In dieser Jenaer Runde wird die von Friedrich Schlegel formulierte Idee der „Symphilosophie" gelebt: Man liest und diskutiert eigene wie fremde Werke und veröffentlicht die oft heterogenen Positionen der Mitglieder in der von den Brüdern Schlegel herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum* (zwei Jahreshefte in drei Jahresbänden, 1798-1800). Darin spekuliert Friedrich Schlegel 1798: „Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und innig würde, daß es nichts Seltnes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten." [693]

Den enormen Einfluss, den Fichtes Philosophie auf die Konzepte der jungen Frühromantiker in dieser Zeit ausübt, belegt ein anderes berühmtes *Athenäums*-Fragment: „Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. […]"[694] Die Sentenz stammt von Friedrich Schlegel, der damals „einer der engsten Schüler und Freunde Fichtes" (Kremer 1997: 9) ist. Schlegel sieht in der Schrift Fichtes eine Art Meta-Philosophie, „eine Philosophie über die Materie der Kantischen Philosophie. […] Vorzüglich die neue Darstellung der Wissenschaftslehre ist immer zugleich Philosophie und Philosophie der Philosophie."[695]

Hier offenbart Schlegel die Verwandtschaft von Fichtes *Wissenschaftslehre* (so, wie er sie sah) mit seinem eigenen Konzept von romantischer Poesie, das er ebenfalls in seinen Beiträgen zum *Athenäum* entwickelt. Im 238. *Athenäums*-Fragment (im zweiten Heft des ersten Jahresbandes von 1798) erfindet Schlegel den Begriff „Transzendentalpoesie", was eine bewusste „Analogie-Prägung zum Ausdruck der Transzendentalphilosophie" Kants ist.[696] Letztere untersucht die „Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung" (vgl. Kant, *Vernunft* 1956: 201), während Fichtes *Wissenschaftslehre* nach den „Bedingungen der Möglichkeit von Wissenschaft schlechthin" fragt (vgl. Krings / Baumgartner 1972: 654). Schlegel übernimmt

---

692 In dieser Aufzählung werden nur solche Persönlichkeiten erwähnt, die in irgendeinem Zusammenhang zur Entwicklung der frühromantischen Poetik als „progressiver Universalpoesie" beigetragen haben. – Für diesen Abschnitt vgl. van Dülmen (2002: 167-169); Kremer (2001: 27-29).

693 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 185.

694 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 198.

695 Vgl. *Athenäums*-Fragment 281. Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe, 2,I, S. 213.

696 Vgl. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1989. Hier vgl. S. 175.

für die transzendentale Poesie das Interesse an den „Bedingungen der Möglichkeit", richtet es jedoch „als Interesse am Schreiben als solchen" (Frank 1979: 165) auf die Literaturproduktion.[697]

Im zentralen *Athenäums*-Fragment 116 erklärt Friedrich Schlegel die Potenzierung zum „frühromantischen Programm aller dichterischen Produktion" schlechthin (vgl. Fricke 2000: 107):

> Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen […]. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. […][698]

Im Fragment 238 vertieft Schlegel sein von Fichte inspiriertes Konzept einer romantischen Transzendentalpoesie. Sie soll sowohl künstlerische Darstellung als auch kritische Reflexion über dieses Darstellen sein: „[S]o sollte wohl auch jene Poesie […] in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein" (ebd.). Dies beinhaltet auch die Reflexion des Künstlers über sich selbst als Künstler.

Friedrich Schlegels poetologische Gedanken sind als Versuch einer Übertragung der Philosophie Fichtes auf das System der Literatur zu sehen: „Im transzendentalpoetischen Text der Romantik verbindet sich die künstlerische Metamorphose von Ich und Welt mit einer Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit von literarischer Kunst." (Vgl. Kremer 1997: 9.)

Bei den Formulierungen „Wissenschaft der Wissenschaften" und „Poesie der Poesie" handelt es sich um verbale Potenzierungen (Polyptota), jene Form der Paronomasie, bei der „verschiedene Flexionsformen desselben Wortes" aufeinander folgen (vgl. Lausberg 1990: 325ff.). In Bezug auf Transzendentalphilosophie und -poesie sind diese Konstruktionen aber nicht nur ein Wortspiel mit ähnlichen Lauten. Vielmehr soll durch die verbale Potenzierung des sprachlichen Zeichens auf den „autoreferentiellen Zeichengehalt" selbst hingewiesen werden (vgl. Holdener 1993: 16). Romantische Poesie soll also nicht nur von etwas erzählen,

---

697 Neben der Beeinflussung durch Fichte wird Friedrich Schlegels Transzendentalphilosophie-Konzept in seinen Grundzügen auch durch den ebenfalls in Jena lehrenden Friedrich Schiller angeregt. Dieser hat Kants Transzendentalphilosophie überhaupt erst in den „praxisnahen Ästhetikdiskurs hineingeholt und somit die Bedingungen für die Entstehung einer rein selbstbezüglichen Kunst" wie der „Transzendentalpoesie" geschaffen. (Vgl. Lena Immer: Schiller und der ‚poetische Nihilismus'. Aspekte der Ästhetizismus-Kritik Jean Pauls. In: Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung 8[2005]. Hrsg. von Jutta Heinz und Cornelia Ilbrig. Laatzen 2006. S. 166-187. Hier vgl. S. 166.)

698 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 182f.

sondern gleichzeitig auch darüber erzählen, wie sie erzählt und wie Erzählen generell überhaupt möglich ist.

Allerdings erkennt schon Schlegel selbst, dass ein solcher Prozess der Selbstreflexion der Poesie, einmal angestoßen, prinzipiell unabschließbar sein muss. Im Fragment 116, in dem er die Transzendentalpoesie als „progressive Universalpoesie" bestimmt, nennt er deren „eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein" könne.[699] Hiermit meint er genau diese Fortsetzung der Reflexion ins Unendliche.
Um diese abstrakte Idee zu konkretisieren, geht Schlegel auf ihre Form ein. Die romantische Poesie solle „[…] zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen" (ebd.).
Tatsächlich ist diese Form der technisch hervorgerufenen, nicht-paradoxen „Rekursiven Iterationen" (vgl. Fricke 2001: 226f.)[700] der „endlosen Reihe" einander spiegelnder Spiegel ein einprägsames Bild für den sich ins Unendliche fortsetzenden Prozess. In ihm drückt sich die ganze Ambivalenz der nicht mehr zu stoppenden, unendlichen (Selbst-)Reflexion in den Texten der Frühromantik aus.

Obwohl Friedrich Schlegel selbst keine literarischen Texte hinterlässt, die sein Konzept einer „Poesie und gleichzeitig Poesie der Poesie" tatsächlich verwirklichen würden, ist die „Transzendentalpoesie" für ihn doch kein unerreichbares Fernziel. Er benennt stattdessen im 247. Fragment Dante, Shakespeare und Goethe als den „große[n] Dreiklang der modernen Poesie", als die „Klassiker der neuern Dichtkunst."[701] Dantes Gedicht wird als „das einzige System der transzendentalen Poesie" und „Goethes rein poetische Poesie" als „die vollständigste Poesie der Poesie" bezeichnet (vgl. ebd.). In dieser Vollständigkeit scheint sich ein Widerspruch aufzutun zu der Bestimmung der „romantischen Poesie" im 116. *Athenäums*-Fragment, wo es heißt, ihr „eigentliches Wesen [sei], daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein" könne (vgl. ebd.: 182).
Man darf aus den Fragmentsammlungen der Jenaer Autorengruppe kein kohärentes System herauszulesen hoffen. Ausschlaggebend war vielmehr die Idee, dass die romantische Poesie

699 Vgl. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 183.
700 Vgl. Kap. 2.2.1.3. Die narrative Metalepse als ‚mise en abyme'?
701 Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 206.

Raum für jene von Fichte angeregte Reflexion der Bedingungen von Literatur und Literaturproduktion in Form einer unendlich sich potenzierenden Selbstreflexion sein sollte.

5.2.2.2. Novalis' Konzept der „qualit[ativen] Potenzierung"

Auch bei Novalis gehen der Diskussion um die „romantische Poesie" intensive Kant- und Fichte-Studien voraus, bzw. laufen dazu parallel.[702] Dabei sucht er nach einer Möglichkeit, die Philosophie Fichtes nicht wie Schlegel bloß theoretisch, sondern auch in der praktischen Anwendung auf das System der Literatur zu übertragen.

Das im engen Austausch mit Friedrich Schlegel entwickelte Konzept der „Potenzierung" wird durch Novalis' mathematisch-naturwissenschaftliches Studium bereichert. Novalis verbringt die Zeit von Dezember 1797 bis Mai 1799 an der Bergakademie Freiberg, einer damals international renommierten technischen Hochschule. Hier hört er neben Chemie, Physik, Bergwerkskunde, Mineralogie und ähnlichen für einen Bergbauingenieur nützlichen Fächern auch Arithmetik, Geometrie und angewandte Mathematik.[703]

Die aus dieser Zeit stammenden Notizen, Exzerpte und Fragmente, die sich zum Teil auf Vorlesungen beziehen, zum Teil auch auf private Zusatzlektüre zurückgehen, zeugen von Novalis' „Plan zu einer alle Wissenschaften umfassenden, sich gegenseitig erläuternden Enzyklopädie" (vgl. ebd.: 3). In den *Mathematischen Fragmenten* (vermutlich vom Herbst 1798) setzt er z.B. „Physik und Philosophie" in Beziehung, indem er „jene erste die quantitative, die 2te die qualitative Mathematik" nennt. Diese beiden Mathematiken werden wiederum von einer dritten Wissenschaft, der „Relative[n] Mathematik", verbunden. Darunter versteht Novalis „[e]in Universalsystem" oder „Fichtes W[issenschafts]L[ehre]".[704]

Die Mathematik nimmt in Novalis' Konzeption einer Universalwissenschaft eine zentrale Stellung ein, was in seiner Notizensammlung *Mathematischer [!] Heft* (überschrieben mit „23 Junius" 1798, beendet spätestens im September 1798, vgl. Schulz 1968: 15) besonders deutlich wird.[705] Über diesen neuen, alles vereinigenden Mathematik-Wissenschaften steht

---

[702] Vgl. Novalis' *Fichte-Studien* der Jahre 1795/96 sowie die privaten *Fichte-Exzerpte* und die *Kant- und Eschenmayer-Studien*, veröffentlicht in: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 3., nach den Handschriften erweiterte und verbesserte Auflage in 4 Bänden und einem Begleitband. Bd. II: Das philosophische Werk I. Hrsg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart u.a. 1981. S. 104-296; 345-359; 379-394.

[703] Vgl. für diese Darstellung die Einleitung von Gerhard Schulz zur „Abteilung VIII: Freiberger naturwissenschaftliche Studien 1798/1799"; in: Novalis: Schriften. Bd. III: Das philosophische Werk II. Hrsg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit m. Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 2., nach den Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1968. S. 5-49. Hier vgl. S. 4f., 13.

[704] Vgl. Novalis: Mathematische Fragmente. In: Novalis: Schriften. Bd. III, 1968. Hier vgl. S. 127.

[705] Vgl. ebd.: 50-53. Hier vgl. besonders S. 50: „Die Mathematik *der Kräfte* ist die Mechanik. Die Mathematik der *Gestalten* ist die Geometrie. Die Mathematik des *Lichts* ist die Optik. Die *Mathematik* des *Ohrs* ist der

jedoch für Novalis Fichtes *Wissenschaftslehre*, als die große „Wissenschaft der Wissenschaften", d.h. als ‚Meta-Wissenschaft' überhaupt.

Novalis wie Friedrich Schlegel gehen bei ihren jeweiligen Bestimmungen der poetischen Potenzierung von Fichtes System aus. Novalis geht es im Unterschied zu Schlegel nicht um eine „semantische", sondern um eine „qualitative Potenzierung" (vgl. Holdener 1993: 9). Dieser Idee verleiht er im 105. Fragment aus den *Fragmenten und Studien 1797-1798* Ausdruck: „Die Welt muß romantisiert werden. […] Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt."[706] Auf diesem Wege soll das „Gemeine", „Gewöhnliche" und „Bekannte" erhoben, geheimnisvoll und würdig gemacht werden. „Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert", d.h. in eine vertraute Form gebracht (vgl. ebd.).

Novalis, dessen Ziel es stets ist, „die verschiedensten Bereiche menschlicher Erfahrung und menschlichen Wissens aufeinander zu beziehen,"[707] verwendet in dieser Sentenz gleich zwei Begriffe aus der Mathematik, um die „romantische Poesie" zu charakterisieren. Ursprünglich bezeichnet das „Potenzieren" die „Rechenoperation ‚Multiplikation einer Zahl mit sich selbst'" (Fricke 2000: 107). Logarithmisieren dagegen bedeutet, in einem Potenzterm den Exponenten zu einer festen Basis zu suchen. Logarithmisieren ist demnach nicht etwa das Gegenteil von Potenzieren (das wäre das Radizieren oder Wurzelziehen), sondern stellt eine eigenständige mathematische Rechenoperation dar, die jedoch in engem Zusammenhang zum Potenzieren steht.[708]

Wenn er dem poetischen Verfahren der „qualit[ativen] Potenzierung" (das Bekannte geheimnisvoll machen) „[u]mgekehrt" das der Logarithmisierung (das Mystische vertraut machen) entgegenstellt, ist Novalis' Sprache metaphorisch, nicht streng analytisch.

Als prominentestes Beispiel für die „qual[itative] Potenzierung" in romantischen Texten gilt das Motiv des ‚Buches im Buch' in Novalis' eigenem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (geschrieben 1799-1800, posthum mit dem Fragment gebliebenen zweiten Teil von seinen Freunden Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck herausgegeben 1802). Dieses Motiv ist nicht einfach die Erwähnung irgendeines Buches in einem Buch, sondern die Spiegelung der

---

Generalbaß. Die M[athematik] des *Gesichts* – die Perspektive. […] Alle Wissenschaften sollten *Mathematik* werden. Die bisherige Mathematik ist nur die erste und leichteste Äußerung oder Offenbarung des wahrhaft wissenschaftlichen Geistes." (Alle Hervorhebungen im Original.)

706 Novalis: Schriften. Bd. II, 1968. S. 545.

707 Gerhard Schulz: Kommentarteil. In: Novalis Werke. Hrsg. und kommentiert v. Gerhard Schulz. 4. Aufl. auf der Grundlage der 2., neubearb. Aufl. 1981. München 2001. Hier S. 851.

708 Vgl. Novalis' eigene Überlegungen in seinen *Mathematischen Fragmenten*: „Die Verhältnisse der drey Rechnungsarten 1. + und –. 2. x und :. 3. a^n und √. versteh ich recht gut; […] Das Logarythmisiren [!] ist ein Appendix zu No. 3." (Novalis: Schriften. Bd. III, 1968. S. 126.)

kompletten darin erzählten Geschichte (als Dargestelltes) im Medium selbst (als Ebene der Darstellung):

In der Höhle eines Einsiedlers findet der junge Heinrich von Ofterdingen ein geheimnisvolles Buch. Da es in provenzalischer Sprache verfasst ist, kann er den Text nicht verstehen, aber in den Illustrationen erkennt er „seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren" wieder.[709] Das Buch handelt offenbar von seinem bisherigen, gegenwärtigen,[710] aber auch von seinem zukünftigen Leben. Doch Heinrich kann nicht bis zu seinem Tod vorausschauen: „Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich […]; der Schluß des Buches schien zu fehlen."[711] (Vgl. ebd.: 265.) Hierin spiegelt sich nun nicht mehr nur die gesamte Romanhandlung, sondern sogar die „fragmentarische Struktur" des unvollendet gebliebenen (und von vornherein auf Unabschließbarkeit hin angelegten) Werks in einer großen „mise en abîme" (Kremer 1997: 128) oder „qualit[ativen] Potenzierung".[712]

Zwischenbilanz mit Ausblick auf die zeitgenössische Phantastik:

In der poetischen Idee der „Potenzierung" bei Friedrich Schlegel und Novalis ist der Rückgriff auf Fichtes philosophisches System (welches wiederum auf Kant und der neuzeitlichen Erkenntnistheorie aufbaute) offenkundig. Das Konzept der Potenzierung sowie seine Realisierung im poetischen Text sind die Kerngedanken jener philosophisch beschlagenen Avantgarde-Bewegung in Jena um 1800, die mit einem durchaus elitären Anspruch auftritt.

Um das Jahr 2000 finden sich solche paradoxen Potenzierungen des Buches mit sich selbst nun aber gehäuft im phantastischen Kinder- und Jugendbuch, z.B. in Lauren Childs Bilderbuch *Who's Afraid of The Big Bad Book?* (2002), Cornelia Funkes Tintenwelt-Trilogie (2003 / 2005 / 2007), Wieland Freunds Roman *Lisas Buch* (2003) – in dem übrigens auch die Potenzierung des Traumes im Traum vorkommt[713] – oder in Dagni Larsens *Rettet Markitta* (2005).[714] Zwar ist bei vielen der heutigen metaleptischen Phantastik-Werke kein direkter

---

709 Vgl. Novalis: Schriften. Bd. 1, 1977. Hier vgl. S. 264.

710 Vgl. ebd.: „Er traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte."

711 Vgl. ebd.: 265: „Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich […]; der Schluß des Buches schien zu fehlen."

712 Kremer (ebd.: 59) macht darüber hinaus darauf aufmerksam, dass auch Clemens Brentanos „verwilderter Roman" *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1800/01) als Beispiel für frühromantische Potentierungsstrukturen gelten kann. – Beispiele für Novalis' poetische Figur der „Logarithmisierung" scheinen dagegen von der Forschung bisher vernachlässigt worden zu sein.

713 Während ihres metaleptischen Abenteuers schläft Lisa ein und „träumt[…], von Chumbaba zu träumen" (Freund 2003: 140).

714 Natürlich gibt es punktuell auch schon früher Beispiele für die paradoxe ‚Buch-im-Buch'-Potenzierungsstruktur in der phantastischen Erzähllliteratur, z.B. in H. G. Wells Erzählung *The Door in the*

Bezug zu Novalis oder Friedrich Schlegel mehr herstellbar. Aber Widmer (1990: 107) hat exemplarisch aufgezeigt, dass z.B. Michael Ende mit seiner *Unendliche Geschichte* (1979) gezielt an Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* anknüpft und sich damit als „moderne[n] Romantiker" inszeniert. *Die unendliche Geschichte* wiederum ist ein international erfolgreiches Buch,[715] das vielen der Metalepsen in der Kinder- und Jugend-Phantastik um den Jahrtausendwechsel herum nachweisbar als Folie gedient hat. So liegt das frühromantische Konzept der Potenzierung – ob den jeweiligen Autoren nun bewusst oder unbewusst – der Welle von phantastisch-metaleptischen Kinder- und Jugendbüchern unserer Zeit unbestreitbar als motivische Präfiguration zugrunde.

5.2.2.3. Ludwig Tiecks potenzierte Dramen

Schlegels und Novalis' theoretische Konzepte waren wohl immer ein Gebiet für Spezialisten und sind meist nur über literarische Vermittlung (z.B. in Michael Endes Novalis-Rezeption) als Prätexte der zeitgenössischen Phantastik nachweisbar. Doch auch außerhalb der Erzählliteratur findet die von Fichte inspirierte romantische Poesie der unendlichen Selbstreflektion Entsprechungen.

Betrachtet man die Geschichte des Metatheaters, so ist es sehr wahrscheinlich, dass Ludwig Tieck in seinen selbstreferenziellen frühen Lesedramen, die nicht zufällig in die Jahre der Jenaer Treffen (1796-1799) fallen, kreativ begleitet, was in der Gesellschaft Fichtes, Hardenbergs und Schlegels theoretisch diskutiert wird. Die vielen Einschachtelungen immer neuer Theaterspiele in das Bühnengeschehen und die metalepsen-ähnlichen, zum Teil logikwidrigen Überschreitungen der Grenzen dieser Bühnenfiktion[716] weisen strukturelle Parallelen dazu auf, was Novalis mit dem Begriff der „qualit[ativen] Potenzierung" beschreibt.

Es sei hier beispielhaft an jene Szene im dritten Akt der Komödie *Die verkehrte Welt* erinnert, in der Tieck „das Spiel im Spiel potenziert" (Pikulik 1992: 305), indem er eine Bühne auf der Bühne auf der Bühne zeigt und dann die Zuschauerschar ganz im Vordergrund über diese Einschachtelung diskutieren lässt:

> SCÄVOLA: Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehn ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt.

Wall (1906) und Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906/1907). Erst um die Jahrtausendwende taucht diese Konstellation jedoch gehäuft auch im ästhetisch nicht oder nur wenig ambitionierten Text auf.

715 Der Roman wurde nicht nur in zahlreiche Sprachen übersetzt, sondern auch von Wolfgang Petersen mit zwei über den Roman hinausgehenden Fortsetzungen verfilmt.

716 Vgl. Exkurs ii. Metaleptisches „Aus-der-Rolle-Fallen" von Schauspielern im Theater.

> […]
> DER ANDERE: Nun denkt Euch, Leute, wie es möglich ist, daß wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären, und einer sähe nun das Zeug so alles durch einander! Das wäre doch die Konfusion aller Konfusionen.
> (Tieck: *Die verkehrte Welt* 1973: 323f.)

An dieser Szene zeigt sich, dass in Tiecks Komödien die Tradition der sinnstiftenden ‚theatrum mundi'-Metapher[717] mit der Erkenntnistheorie und Skepsis-Rezeption der Neuzeit und der von Fichte inspirierten Poetik der Frühromantik zusammenfließen. Indem Tieck das Theater potenziert, sogar eine scheinbar unendliche Reihe von Potenzierungen anstößt, macht er dem Zuschauer seinen eigenen Standpunkt in diesem Spiel ohne Grenzen deutlich und zieht ihn hinein in diese nach außen offene Reihung von Zuschauern, die hinter Zuschauern von Zuschauern sitzen und diesen beim Zuschauerspielen zuschauen.

Auch den Zuschauern auf der äußersten Spielebene könnte ihr Schauspielerstatus durch eine weitere Reflexionsstufe wieder bewusst gemacht werden. So löst Tieck in der Komödie eine unendliche Spirale der Selbstreflexion, eine „sich profilierende Zersplitterung des Subjekts" aus, die „nicht anders als willkürlich zum Stillstand gebracht werden" könnte (vgl. Weimar 1993: 147).

Dies ist die Konsequenz einer auf Fichtes Philosophie des sich selbst setzenden, autonomen „Ichs" aufbauenden Poesie: Der feste Bezugspunkt außerhalb des eigenen Selbst wird dem Dichter (der als Figur im Stück vorkommt) wie dem Leser bzw. Zuschauer durch die Potenzierung ins Unendliche entzogen. Damit beweist Tieck, dass er (zumindest vermittelt) Kenntnis der damaligen Debatte um Erkenntnistheorie und Idealismus hat:

> Tiecks Stück lehrt, daß die Position des Im-Spiel-Seins die Erkenntnis verhindert, wo die Grenzen des Stückes liegen, und die Frage aufwirft, ob man als scheinbar Außenstehender nicht selber Mitspieler ist. Der Status des Zuschauers ist keine Garantie dafür, daß man nicht auch Darsteller ist. (Pikulik 1992: 303.)

Auch die im Zusammenhang mit radikalisierter Skepsis aufgetretene und vor allem von Kant in Deutschland bekannt gemachte Idee des Solipsismus oder philosophischen Egoismus[718] muss Tieck vertraut sein. Dies zeigt sich in seinem noch vor der *Verkehrten Welt* entstandenen Einakter *Ein Prolog* (1796). Tieck lässt darin die Figur des „Rüpels" auftreten, der sich als ‚philosophischer Egoist' (so wie Kant ihn beschrieben hatte) ausweist: Er ist irgendwie zu der Erkenntnis gelangt, dass das ganze Theater, in dem er und seine Nachbarn als Zuschauer sitzen und auf den Beginn der Aufführung warten, „nur Lug und Trug und

[717] Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.
[718] Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

Schein“ ist.[719] Er glaubt ferner, dass er „der einz’ge hier [ist], der existiert, / Und sich die andern nur imaginiert.“ (Ebd.: 262.) Der Rüpel könnte demnach die Parodie eines Fichte-Schülers sein, wenn man Fichtes Philosophie des sich selbst und die Außenwelt setzenden „absoluten Ichs“ auf das konkrete Individuum anwendet.[720] Für die anderen Dramenfiguren, die sich selbst ebenso real vorkommen wie der „Rüpel“, ist diese Aussage eine Provokation. So versetzt ein Nachbar dem jungen ‚Egoisten’ eine Ohrfeige, die der Beleidigte jedoch huldvoll als Teil seiner eigenen Phantasie hinnimmt.

Der wirkliche Zuschauer einer Aufführung des empirischen Stücks *Ein Prolog* (bzw. der Leser der Buchausgabe) kann sich der Figur des Rüpels überlegen fühlen, hält sich der Rüpel doch für den eigentlichen Dichter des Stücks, dessen Kunstcharakter er durchaus richtig erraten hat. Doch der Rezipient weiß, dass der Rüpel sich selbst innerhalb dieser Deutung seiner Umwelt als ‚Fiktion’ maßlos überschätzt. Denn der „Dichter“ des Stücks und somit auch der Schöpfer des „Rüpels“ ist nicht die Figur selbst, sondern Ludwig Tieck. Der Leser bzw. Zuschauer weiß von seiner Warte aus, dass der Rüpel selbst auch nur fiktiv ist. Real ist nur er selbst, der Leser / Zuschauer von Tiecks empirischem Stück *Ein Prolog*.

Aber diese intuitive Sicherheit des Rezipienten untergräbt Tieck gerade durch seine Figur des Rüpels, die sich nicht minder intuitiv (und fälschlicherweise) für genauso real hält, wie der Zuschauer / Leser sich (vielleicht auch fälschlicherweise) für einen Teil der äußersten Rahmung der Bühnen-Ineinanderschachtelung (d.h. der letztgültigen Wirklichkeit) hält.

Trotz dieser zutiefst philosophischen ‚mise en abyme’-Figur muss die Deutung von Tiecks Stücken berücksichtigen, dass es sich um Komödien handelt. Gehört Ludwig Tieck in die Reihe der ‚ernsthaft’ theoretisierenden Frühromantiker, die den Leser bzw. Zuschauer mit hineinnehmen wollten in die Reihe der Potenzierungen ins Unendliche, in die unentrinnbare Selbstreflexion? Man vergegenwärtige sich z.B. Tiecks oben erwähnte Ablehnung der *Wissenschaftslehre*: Für Novalis wie für Friedrich Schlegel ist Fichtes Werk eine Art Bibel, für den jungen Tieck aber offenbar nicht. Der lächerliche Auftritt von Figuren wie dem Rüpel spricht eher dafür, dass Tieck die Konsequenzen der Transzendentalphilosophie wie -poesie für das Individuum parodistisch darstellt.

---

719 Tieck, *Prolog* (1966: 261). – Vgl. auch ebd.: „Wir bilden uns nämlich ein, *wir sind*, / Und daraus folgt denn nun geschwind, / Daß alle Dinge, die wir so erleben, / In uns nur als Phantome schweben.“

720 Dass dies ein (evtl. beabsichtigtes) Missverständnis der Philosophie Fichtes ist, wird im folgenden Unterkapitel (5.5.2.4. Parodierte Potenzierungen bei Jean Paul) erläutert.

In Tiecks Prosa aus derselben Zeit lassen sich ebenfalls Potenzierungsstrukturen nachweisen. In der Erzählung *Die Freunde* (1797)[721] etwa schläft der junge Ludwig Wandel ohne es zu merken ein.[722] Ludwig (der in Jean-Paul'scher Manier denselben Vornamen wie der empirische Autor Tieck trägt) leidet an der Unzulänglichkeit der Wirklichkeit und träumt sich deshalb in ein Phantasiereich der Kunst hinein. Im Traum legt sich Ludwig dann erneut zur Ruhe und räsoniert im Halbschlaf:

> Wie wunderlich, […] daß ich jetzt vielleicht nur schlafe und es mir dann träumen kann, ich schliefe zum zweitenmale ein, und hätte einen Traum im Traume, bis er so in die Unendlichkeit fortginge und keine menschliche Gewalt mich nachher munter machen könnte. Aber, ich Ungläubiger! die schöne Wirklichkeit ist es, die mich beseligt, und mein voriger Zustand ist vielleicht nur ein schwermüthiger Traum gewesen. (Ebd.: 154.)

Hier wird „die Binnenspiegelung des ‚Traums im Traum' versuchsweise gleich *ad infinitum*" potenziert (vgl. Fricke 2000: 109).[723] Das Beispiel vom „Traum im Traum" fällt jedoch merklich schwächer aus als das Spiel mit dem ins Unendliche potenzierten ‚Theater auf dem Theater' im Drama *Die verkehrte Welt*. In der Erzählung wird die unendliche Potenzierung des Traumes schließlich nur von einer literarischen Figur als unwahrscheinliche Möglichkeit angedacht, nicht jedoch realisiert. (Auch in Novalis' wenige Jahre später geschriebenem Roman *Heinrich von Ofterdingen* kommt lediglich der einfache Traum im Traum vor.) Dennoch genügt diese potentielle Spiegelung des Traumes in sich selbst hinein, um die Grenzen zwischen Wachen und Träumen im Realitätssystem der Erzählung ins Schwanken zu bringen: Im Binnentraum hatte sich Ludwig gewünscht, sein sterbender Freund möge gesund werden. Das wirft die Frage auf, ob die tatsächlich eintretende, unerwartete Heilung in der Realität tatsächlich erfolgt, weil es sich Ludwig so in der Traumwelt gewünscht hat. Der Text klärt die Frage nicht eindeutig, sondern bleibt zwischen dem wunderbaren Realitätssystem und dem Norm-System in der Schwebe (N = R + W).[724]

Diese Beispiele aus Tiecks Erzähl- und Dramentexten zeigen, dass Potenzierungsstrukturen bereits in der Romantik den Beigeschmack haben, dass durch sie die klare Grenze zwischen Traum und Realität, Schein und Wirklichkeit sowie zwischen Ich und Außenwelt problematisch, d.h. nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden konnte. Diese ontologische

---

721 Ludwig Tieck: Die Freunde. In: Ludwig Tieck's Schriften. Vierzehnter Band: Erzählungen und Novellen. Berlin 1829. Unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966. S. 141-160.

722 Auch dem Leser wird dies zunächst nicht signalisiert, denn es heißt nur „Er verlor sich immer mehr in Gedanken, dann stand er auf und setzte seinen Weg durch den dichten Wald fort." (Ebd.: 146.) Nur einmal hat die Figur Ludwig, auf die fokalisiert erzählt wird, eine Ahnung ihres Zustandes: „Ludwig glaubte im Träume zu liegen, als sich plötzlich […]." (Ebd.: 149.)

723 Hervorhebung im Original.

724 Zu den Buchstaben W, R und N vgl. Dursts „Theorie der phantastischen Literatur", dargestellt in Kap. 3.1.1.2. Dursts Bestimmung der „Systemkonventionen" des Phantastischen.

Verunsicherung des Ichs, die in vielen Texten der Frühromantik zum Ausdruck kommt, ist eine direkte Folge der Philosophie des subjektiven Idealismus Fichtes (wiederum als Produkt eines latenten Skeptizismus, der durch die Werke Descartes, Berkeleys und Kants – gegen den Willen ihrer Verfasser – vorbereitet wird).

5.2.2.4. Parodierte Potenzierung bei Jean Paul

> *Rattengift:* Herrlich! göttlich! eben über den Gedanken, daß ich keinen Gedanken finden kann, will ich ein Gedicht machen, und wahrhaftig dieser Gedanke über die Gedankenlosigkeit, ist der genialste Gedanke, der mir nur einfallen konnte! […] Wie pikant! wie originell!
> *(Der Dichter Rattengift, in: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung [1822] von Christian Dietrich Grabbe)*[725]

Noch vor Tiecks Erzählung *Die Freunde* (1797) oder Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) taucht die Figur des qualitativ potenzierten Traums 1796 in Jean Pauls beiden „Blumenstücken" auf, die dem Roman *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke; oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (erschienen 1796/97) vorangestellt sind. Das zweite der beiden Blumenstücke trägt die Potenzierungsformel sogar im Titel: *Der Traum im Traume*. Hierin träumt der Ich-Erzähler von einer „zweiten Welt", in der er wiederum den Traum Mariens ‚mitträumen' darf.

In der ersten dieser beiden Erzählungen, der nicht zuletzt durch verfremdende Übersetzung in Madame de Staëls Buch *De l'Allemagne* (1813) berühmt gewordenen *Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* (geschrieben im Herbst 1795), kommt statt eines ‚Traums im Traum' der ‚Traum vom Erwachen' vor.[726] In der geträumten Wachzustands-Welt wohnt der Ich-Erzähler einer nihilistischen Apokalypse bei. Das, was dem Erzähler wie das Durchstoßen in die Realität (in eine Welt ohne Gott) vorkommt, ist aber nur geträumt, nur scheinhaft. Das richtige Erwachen erfolgt erst zum Schluss der Erzählung, wenn das „Ich" zu neuem Leben in der Natur und dort zum Glauben an Gott zurückfindet.

Der eigentlichen Wiedergabe der atheistischen Rede Christi, die der Ich-Erzähler im Traum hört, ist ein „Vorbericht" voran gestellt. In diesem erläutert der Erzähler, der sich an anderer Stelle des Romans selbst „Jean Paul Friedr. Richter" oder „J. P." nennt,[727] die

---

725 Christian Dietrich Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nachwort u. Anmerkungen v. Alfred Bergmann. Stuttgart 1970. S. 29.

726 „Ich lag einmal […] und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte" (Jean Pauls Sämtliche Werke. I, 6, S. 249).

727 Jean Pauls Sämtliche Werke. I, 6, S. 20 & 408. – Der fiktionale, extradiegetische Erzähler im Roman *Siebenkäs*, der als Autor-Figur hervortritt, heißt demnach genau so, wie der empirische Autor des gedruckt vorliegenden Buches. Er darf aber nicht mit diesem verwechselt werden. Jean Paul lässt seine Erzähler unter seinem eigenen Namen auftreten und leiht ihnen eigene autobiographische Züge (wie Wohnort, Beruf etc.), um sie als „Biographen" jener Figuren erscheinen zu lassen, die der echte Jean Paul in Wirklichkeit nur

Wirkungsabsicht seines Traumberichts: Er möchte junge Männer, die – wie er selbst einst – ihren Kopf in das „Lehrgebäude“ des Atheismus stecken, vor den Folgen einer solchen philosophischen Neugier zu warnen:

> Auch hab ich die Absicht, mit meiner Dichtung einige lesende und gelesene Magister in Furcht zu setzen, da wahrlich diese Leute jetzo, seitdem sie als Baugefangene beim Wasserbau und der Grubenzimmerung der kritischen Philosophie in Tagelohn genommen worden, das Dasein Gottes so kaltblütig und kaltherzig erwägen, als ob vom Dasein des Kraken oder Einhorns die Rede wäre.[728]

Hierin offenbart sich die Stoßrichtung des gesamten Blumenstücks gegen Kants transzendentalen Idealismus, der für Jean Paul den Atheismus befördert.[729] Jean Pauls gleichnamiger Erzähler bezeichnet in seiner Vorrede die Anhänger der „kritischen Philosophie“, die sich ja als eine Philosophie des autonomen Subjekts verstand, als Tagelöhner.

Mit dem Bergbau verwendet Jean Paul darüber hinaus ein Bild, dessen sich auch spätere Romantiker wie Novalis und E.T.A. Hoffmann bedienen sollen, wenn sie über den Abstieg in verborgene Seelenschichten, dem später von Freud so genannten „Unbewussten“, schreiben (vgl. Kremer 1997: 74). 1795 gibt es aber weder den paradigmatischen Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) von Novalis noch E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* (1819). Jean Paul antizipiert demnach ein romantisches Bild, aber er gibt ihm eine andere Konnotation als die Romantiker später, denn in den Bergwerken der kritischen Philosophie finden die „lesende[n] und gelesene[n] Magister“ nicht ihnen unbewusste Wahrheiten, sondern nur den radikalen Nihilismus, die Vernichtung der ganzen Welt und ihrer selbst.

In der *Rede des todten Christus* nimmt Jean Paul 1795, zwei Jahre vor Veröffentlichung der ersten *Athenäums*-Fragmente, neben der typisch romantischen Bergwerksmetapher auch schon die später ebenso typisch romantische, aus der Transzendentalphilosophie resultierende Selbstreflexion vorweg: Im Nihilismus-Traum sieht der Ich-Erzähler nämlich das „Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigner Zeiger war.“[730] Dies ist ein

---

erfindet. Solche Authentifizierungsstrategien als Spiel auf der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zeigen Jean Pauls Nähe zu den später auf der gleichen Grenze spielenden Romantikern.

728 Jean Pauls Sämtliche Werke I, 6, S. 248.

729 Die ablehnende Haltung gegenüber der Philosophie Kants hat Jean Paul im Zusammenhang seiner Korrespondenz mit Friedrich Heinrich Jacobi entwickelt. Dieser hatte in seinem Aufsatz „Idealismus und Nihilismus“ Kants kritische Philosophie angegriffen. Nach Kant könne der Mensch nur Wissen über „Erscheinungen“ haben, die „Dinge an sich“ entzögen sich dem Zugriff der menschlichen Vernunft. Dies führe, so Jacobi, unweigerlich „zum Nihilismus […], und zwar mit einer solchen allzerstörenden Kräftigkeit […], daß keine hintennach ersonnene Hilfe das ein für allemal Verlorene wiederbringen könne.“ (Zitiert nach: Zofia Moros: Nihilistische Gedankenexperimente in der deutschen Literatur von Jean Paul bis Georg Büchner. Frankfurt a.M. u.a. 2007 [= Posener Beiträge zur Germanistik 17]. S. 39.)

730 Jean Pauls Sämtliche Werke I, 6, S. 249.

poetisches Bild für jene romantische Krise der Referenz, in der der Referent den Bezug zum Referierten verloren hat. Die Poesie kreist nur noch um sich selbst als Poesie.
Kuzniar deutet das sinnlose „Zifferblatt der Ewigkeit" als „self-referentiality", „when the ‚Ich' focuses its gaze solely on itself or on its reflection, it could never possibly perceive the existence of the purely Other or God."[731]

Die *Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* ist ein Beleg dafür, dass Jean Paul sein literarisches Schaffen als Antwort auf die kritische Philosophie Kants und später auch Fichtes verstand. Anders als die Jenaer Dichter um Friedrich Schlegel findet er diese Geisteshaltung jedoch sehr gefährlich, da sie (so seine von Jacobi übernommene Meinung) zu Solipsismus und Nihilismus führe. In seinem ersten Blumenstück warnt er mit der furchteinflößend gemeinten Beschwörung einer nihilistischen Apokalypse vor ihr, ehe er sie 1799 in seiner *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* (erschienen 1800) parodiert.
In der Zeit zwischen dem Verfassen des ersten Blumenstücks (1795) und der *Clavis Fichtiana* (1799) erarbeiten und publizieren die Fichte-Schüler Novalis, die Brüder Schlegel und Tieck die Grundlagen zur frühromantischen Poetik und Poesie.[732] Daher weitet Jean Paul seine Fichte-Kritik zu „Jenenser"-Parodien aus: In seinem Roman *Titan* (erschienen 1800-1803) verfällt die Figur Schoppe[733] durch die zunächst nur scherzhafte Beschäftigung mit der Philosophie des Deutschen Idealismus (Fichtes und Schellings) in Solipsismus und Wahnsinn. Ursprünglich für den *Komischen Anhang zum Titan* gedacht, publiziert Jean Paul die *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* 1800 gesondert als *Anhang zum I. komischen Anhang des Titans.* Schon in der Vorrede zu jener ‚philosophischen Streitschrift' des Fichtisten Schoppe parodiert Jean Paul Fichtes potenzierende Wendung „Wissenschaft der Wissenschaften", indem er den auf sich selbst bezogenen Genitiv auffallend oft und zum Teil demonstrativ sinnlos verwendet: Der „sozusagen idealische Idealismus Fichtes" enthülle als „Grund der Existenz die Existenz". Darüber hinaus potenziert Jean Paul auch Kants Kategorien der Anschauung zur „Kategorie der Kategorien,"[734] lässt alles zur „Grundlosigkeit der Grundlosigkeit" werden, denn das Ich sei „die letzte, aber transzendente qualitas occulta jeder qualitas occulta." Schließlich unterwirft er noch Fichtes zentrales Thema der Willens- und

731 Alice A. Kuzniar: The Bounds of the Infinite: Self-Reflection in Jean Paul's 'Rede des todten Christus'. In: German Quarterly 57(1987), No. 2. S. 183-196. Hier S. 192.

732 Die Beteiligung des Philosophen Friedrich Schelling, der eindeutig in die Gruppe der führenden Köpfe jener Theoretiker der Jenaer Frühromantik gehört, muss in der hier vorliegenden Arbeit ausgeklammert werden. Sein Einfluss auf Novalis' und Schlegels naturphilosophische Ideen ist nicht zu unterschätzen, für den Bereich der Potenzierung hat er jedoch keine direkte Bedeutung.

733 Es handelt sich hierbei um die fiktive Figur des Leibgebers (mit Geburtsnamen Siebenkäs) aus Jean Pauls oben genanntem Roman *Siebenkäs*.

734 Jean Pauls Sämtliche Werke I, 3, S. 1014.

Handlungsfreiheit seiner potenzierenden Parodie: Die „Freiheit der Freiheit“ handele nur „frei […] der Freiheit wegen“ und sei insofern nichts ist als „ein freies Handeln, bloß um frei zu handeln“ (vgl. ebd.: 1015).

Jean Paul bedient sich in der *Clavis Fichtiana* erneut einer Herausgeberfiktion, in der der sich ebenfalls „Jean Paul“ nennende Herausgeber dem Lesepublikum die provokanten Werke seines „Freundes“ Schoppe vorstellt. Die Grenze zwischen textexterner Realität (Jean Paul, Fichte) und text-interner Fiktion (der Herausgeber namens „Jean Paul“, die Figur des Fichtisten Schoppe) wird darüber hinaus dadurch verwischt, dass „Jean Paul“ im „Protektorium für den Herausgeber“ annimmt, die „Fichtisten Schlegel […] kannten ihn [d.h. Schoppe] vielleicht persönlich.“ (ebd.: 1019). Das ist natürlich ausgeschlossen, da die Brüder Schlegel reale Menschen sind und „Leibgeber“ nur in der Fiktion existiert.

In der *Clavis Fichtiana* verbindet sich die Kritik am subjektiven Idealismus Fichtes mit der an seinen Schülern (vor allem den Jenaer Frühromantikern Schelling, Fr. Schlegel und Novalis). Damit sei nicht versucht, die extrem heterogene Gruppe der kurz vor 1800 sich in Jena begegnenden Literaten und Philosophen auf eine homogene Position zu verpflichten. Vielmehr ist es Jean Paul, der diese Pauschalisierung vornimmt, wenn er von den „Jenensern“ spricht.[735]

In seinem „Protektorium für den Herausgeber“ amüsiert sich „Jean Paul“ auch ganz explizit über die „transzendente[n] renommistische[n] Jenenser“, die auf Fichtes *Wissenschaftslehre* „schwören“ (ebd.: 1029). Und in der *Clavis* selbst verkündet ihr fiktiver Autor, Schoppe, alle Einsicht des Menschen sei immer „nur ein bloßes *Spiegeln* des *Spiegelns*“ (ebd.: 1055).[736] Damit spielt er nicht nur auf die skeptizistische Tradition der Erkenntnistheorie an, sondern zitiert auch fast wörtlich eine Formulierung aus Friedrich Schlegels programmatischem *Athenäums*-Fragment 116, wo es von der „poetischen Reflexion“ hieß, sie solle sich „wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“[737]

Dass Jean Paul Zeit seines Lebens in zwiespältigem Verhältnis zu Fichte und den „Jenensern“ steht, legt Holdener 1993 dezidiert dar: Einerseits kritisiert Jean Paul das System Fichtes als

---

735 Vgl. Holdener 1993: 143: „Jean Paul war es vermutlich gar nicht immer möglich, zwischen den verschiedenen Autoren des ‚Athenäums’ klar zu unterscheiden. Die verschiedenen Beiträge wurden nämlich nicht den einzelnen Autoren zugeordnet, sondern vermischt.“

736 Hervorhebung im Original.

737 Vgl. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe 2,I, S. 182f. – Vgl. hierzu das Unterkapitel 5.2.2.1. Friedrich Schlegels Konzept der „Transzendentalpoesie“.

gefährlich, da es zu Solipsismus und Nihilismus führe, andererseits verwendet er es selbst in seinen Werken, „zumindest *auch in parodistischer* Absicht“ (Holdener 1993: 22).[738]

Diese Ambivalenz untersucht Holdener in einem wiederum in diesen Jahren (von 1795 bis 1805) verfassten Roman, den *Flegeljahren* (erschienen 1804/05), im Kapitel „Reiterstück“. Hier nimmt Jean Paul Fichtes Terminologie auf und parodiert sie nach demselben Muster der Formulierung „Philosophie der Philosophie“ in der *Clavis Fichtiana* (vgl. ebd.: 34f.). Auch die „qualit[ative] Potenzierung“ von Novalis wird zu Beginn dieses Kapitels parodiert, indem Jean Paul sie auf völlig banale Gegenstände anwendet: Der Held kommt an ein „Wirthshaus zum Wirthshaus“, auf dessen Schild der Wirt (übrigens ein Herrnhuter) „nichts weiter [hat] malen lassen als wieder ein Wirthshausschild mit einem ähnlichen Schild, auf dem wieder das Gleiche stund.“ Der Erzähler erklärt dies offen zu einer Parodie auf die Philosophie des subjektiven Idealismus Fichtes.[739]

All diese Beispiele zeigen, dass Jean Paul typisch romantische Schreibweisen verwendet, sie aber nicht einfach parodiert, sondern ihre Ironisierung gleichsam ironisch wiederum in der Schwebe hält und damit sozusagen die Parodie potenziert, weshalb Holdener (1993: 183) die *Flegeljahre* zum eigentlichen, von ihrem Autor so nicht intendierten „Höhepunkt der Frühromantik“ erklärt.

Zwischenbilanz mit Ausblick auf die zeitgenössische Phantastik:

In den ernsthaften (vgl. Novalis und Fr. Schlegel) sowie in den parodierten (vgl. Jean Paul und evtl. auch Tieck) Texten und Theorien der Romantik wird die ganze Ambivalenz der „Transzendentalpoesie“ offenkundig. Der Anspruch, Unendlichkeit darzustellen im endlichen Medium der (wie auch immer fragmentarisierten) Literatur, kann nie erreicht werden.

Aus der prinzipiellen Unabschließbarkeit der romantischen „Universalpoesie“ ergeben sich zwangsläufig – wie schon für die Transzendentalphilosophie Kants und in seiner Nachfolge für Fichte festgestellt worden ist – „sowohl nihilistische als auch ästhetizistische Konsequenzen“ (Kremer 1997: 11) oder zumindest Fortführungs-Möglichkeiten:

Zwar schafft Tiecks Held Ludwig in *Die Freunde* den Ausbruch aus dem Traum-Reich der Künstlichkeit und kehrt in die durch die Phantasie geheilte Wirklichkeit zu seinem Freund und den Mitmenschen zurück. Der romantische Held ist aber nicht selten ein vom Wahnsinn bedrohtes „Ich“, das jeden festen Bezugspunkt außer sich selbst verloren hat. Dies gilt nicht nur für die selbst wiederum ironisch in der Schwebe gehaltene Parodie des

738 Hervorhebung im Original.
739 Vgl. Jean Pauls Sämtliche Werke I, 10, S. 70f.

Transzendentalisten, Jean Pauls Fichtisten Schoppe im Roman *Titan*, sondern auch für den Sonderling „Rüpel“ und für die meisten Protagonisten frühromantischer Erzählungen.

In den Texten der zeitgenössischen Phantastik wird diese Erschütterung des „Ichs“ durch rekursive Strukturen immer wieder variiert. So ist es ein fester Topos, dass Figuren, die mit paradoxen Potenzierungsstrukturen (d.h. Metalepsen) konfrontiert werden, zuerst einmal an ihrer psychischen Gesundheit zweifeln.
Der typische Ausdruck dieser Verunsicherung ist der „Schwindel“, jenes seit André Gide identifizierten Wirkens der ‚mise en abyme’-Struktur, welche selbst nur ein anderer Name für romantische Potenzierungsstrukturen ist. Der Junge in Gaarders *Das Kartengeheimnis* (1995: 137) empfindet diesen „Schwindel“ ebenso wie das Mädchen in Funkes *Tintenherz* (2003: 189).
Ebenso findet sich der totale Abbruch der Verbindungen zur „Wirklichkeit“ in Endes *Unendlicher Geschichte* (1979: 365f.). Hier läuft der Held Bastian – genau wie Tiecks Figur Ludwig in *Die Freunde* – Gefahr, sich in der künstlichen Welt der Phantasie zu verlieren und nie wieder hinauszufinden in die reale, ihm angestammte Welt.

5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900)

Die Ausführungen in den Kapiteln 5.2.1. und 5.2.2. zeigen, wie präsent in vielen der zeitgenössischen Fantasy- und Phantastik-Texte der erkenntnistheoretische Ur-Zweifel und die romantische Figur der Potenzierung (manchmal sogar ins Unendliche) sind. Doch knüpfen viele der Texte nicht direkt an die im öffentlichen Bewusstsein der Mediengesellschaft eher unbekannte Ästhetik der Frühromantik[740] und die Philosophie des Skeptizismus und Idealismus[741] an. Oft sind die Bezüge derart implizit, dass nicht davon ausgegangen werden kann, dass den Autoren der geistesgeschichtliche Horizont ihrer Texte selbst in vollem Umfang bewusst war.
Es ist eher anzunehmen, dass einige der philosophischen und poetologischen Positionen (wenn auch in z.T. stark vereinfachter oder sogar verfremdeter Form) in das allgemeine

[740] Vgl. das hier vorliegende Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt in der Frühromantik.
[741] Vgl. das vorhergehende Kap. 5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

Bewusstsein der Gegenwart (im Sinne einer ‚postmodernen' [vgl. Fricke 1996: 19f.] oder ‚neobarocken' [vgl. Calabrese 1992: xif.] Mentalität)[742] eingegangen sind. Von dort aus scheinen sie die zeitgenössische metaleptische Literatur direkter beeinflusst haben als die philosophischen und poetischen Originaltexte (beispielsweise von Descartes, Berkeley, Novalis und Fichte). Daher erscheint es zweckmäßig, die Rekonstruktion der Präfigurationen von Narrativen Metalepsen außerhalb der Künste bis in die Gegenwart fortzuführen:

Das Grundlagenproblem der letztlichen Unbegründbarkeit von Wissen, mit dem sich die Philosophie seit der Antike beschäftigt, wird mit dem Fortschreiten der empirischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert und ihren offenkundigen Erfolgen in Medizin und Technik immer drängender.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine Krise der Wissenschaften ab, als im Zusammenhang mit der Erforschung der theoretischen Grundlagen der Mathematik eine Reihe von unlösbaren „Paradoxien" bekannt wird.

In der Logik – die als wissenschaftliche Disziplin außer aus der Mathematik vor allem aus der Rhetorik des antiken Griechenlands hervorgeht und sich überhaupt erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als akademische Disziplin ausformt – bezeichnet man mit „Paradox(on)"[743] einen „[l]ogische[n] Widerspruch durch Herstellung eines polaren oder kontradiktorischen Gegensatzes" zweier Aussagen, die beide gleichzeitig gelten sollen (vgl. Fricke / Zymner 1996: 31f.).[744] Eines der seit der Antike klassischen Paradoxa ist der dem Kreter Epimenides (6. oder 7. Jh. v. Chr.) zugeschriebene Satz „Alle Kreter lügen" (vgl. Hofstadter 1989: 19). Eubulides (4. Jh. v. Chr.) vereinfacht den Satz zu „Ich lüge" oder „Dieser Satz ist falsch."[745]

Auch in Renaissance und Barock sind Paradoxien wegen der von ihnen ausgehenden suggestiven Wirkung des unauflösbaren Widerspruchs beliebte Denkfiguren. Hier sind sie jedoch vorwiegend von rhetorischem Interesse. Das vermehrte Auftauchen von logischen Widersprüchen in den Grundlagendisziplinen der Mathematik (vor allem in der Geometrie, der Mengenlehre und der Zahlentheorie) seit der Jahrhundertwende (vgl. Probst 1989: 89)

---

742 Vgl. die Begriffsbestimmungen in Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

743 Auch genannt: Paradoxie; von griech.: παράδοξος, aus παρά [pará] ‚wider', ‚gegen' und griech.: δόξα [dóxa] ‚Meinung', ‚Lehrsatz'", „aber auch ‚Erwartung'", über lat. *paradoxon* seit dem 16. Jahrhundert im deutschen Sprachgebrauch, seit dem 17. in der Bedeutung von „‚der allgemeinen Meinung entgegenstehend', ‚wunderbar', ‚seltsam' [...], dann zunehmend im Sinn von ‚unwahrscheinlich', ‚widersinnig'" (vgl. Chapuis 2003: 15; vgl. auch Probst 1989: 81).

744 Vgl. auch Kap. 2.2.1.1. Die narrative Metalepse als paradoxes Erzählphänomen?

745 John W. Dawson jr.: Kurt Gödel: Leben und Werk. Aus dem Amerikanischen übersetzt v. Jakob Kellner. Wien, New York 1999 (= Computerkultur XI). (Originalausgabe: Logical Dilemmas: The Life and Work of Kurt Gödel; 1997.) Hier S. 56.

droht dagegen, die ‚Fundamente' der exakten Wissenschaften zu erschüttern und den modernen Fortschrittsoptimismus in eine tiefe Krise zu stürzen.

5.2.3.1. Russell und die Strategien zur Vermeidung des Paradoxons der Selbstanwendung

Von der breiten (auch der wissenschaftlichen) Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt versucht der damals verkannte Begründer der modernen Logik Gottlob Frege (1848-1925), die *Grundgesetze der Arithmetik* (2 Bände, 1893/1903) herauszufinden und in einer von ihm eigens entwickelten, hochkomplizierten Symbolschrift zu erfassen. Dieses Werk war deshalb von so großer Bedeutung, weil Frege hierin als erster die vollständige, streng wissenschaftliche und logisch bis ins letzte Axiom lückenlose Begründung der modernen Mathematik versuchte, aus der er dann die „Grundgesetzte der Arithmetik" ableiten will. Freges Versuch muss jedoch als gescheitert betrachtet werden, denn noch vor Publikation des 2. Bandes stellt 1903 der später als Literatur-Nobelpreisträger und Pazifist bekannte, junge Mathematiker Bertrand Russell (1872-1970) eine Inkonsistenz, die durch Selbstbezüglichkeit entsteht, in Freges System fest.[746] Das berühmte Beispiel wird unter dem Namen der „Russell'schen Antinomie" bekannt. Es existiert auch in der Mengenlehre. Hier müsste es theoretisch möglich sein, sich die Menge all jener Mengen zu denken, die sich nicht selbst als Element enthalten. Aber dieser Versuch muss scheitern: Diese Menge würde sich selbst enthalten, wenn sie sich nicht selbst enthält. Folglich ist diese Menge gar nicht denkbar, sondern eine Paradoxie.[747] Der logische Widerspruch tritt immer dann auf, wenn sich Prädikate verneinend auf sich selbst beziehen.

In ihrem 3-bändigen Werk *Principia Mathematica* (1910-1913) entwickeln Alfred North Whitehead (1861-1947) und sein Schüler Russell daher – in Weiterentwicklung des

---

[746] Dazu entwickelt er bereits 1879 eine komplizierte „Begriffsschrift", die zwar die breite Rezeption seiner Werke hemmt, aber als Anregung für die später u.a. von Russell und Gödel entwickelten logischen Notationssysteme dient. Als Russell jedoch in Freges System wiederum eine Antinomie nachweist, gibt Frege daraufhin das Programm einer rein logischen Begründung der Mathematik auf. Ironischerweise steckt die von Russell aufgezeigte Antinomie jedoch gar nicht nur in *Freges* System, sondern in jedem damals bekannten logischen System. Es ist allein Freges formale Klarheit, die es Russell erlaubt, die Antinomie zu erkennen (vgl. Philosophie der Gegenwart 1, Frege, Carnap, Wittgenstein, Popper, Russell, Whitehead; mit einer Einführung ‚Die Sprache der Logik'. Hrsg. v. Josef Speck. 2., durchgesehene Aufl. Göttingen 1979 [= Grundprobleme der großen Philosophen, UTB]. Hier vgl. S. 15). Dawson (1999: 36) erklärt in seinem Überblick über die Geschichte der Logik bis 1924 diesen Widerspruch folgendermaßen: „Wenn man [wie Frege] beliebige Prädikate als Argument für ein anderes zulässt, kann man eine selbstbezügliche Antinomie konstruieren: ‚Sei *P* die Eigenschaft, ein Prädikat zu sein, das nicht auf sich selbst zutrifft.' Die Annahme, daß *P* auf sich selbst zutrifft, führt genauso zu einem Widerspruch wie die gegensätzliche Annahme."

[747] Eine populäre Form dieser Antinomie formuliert Russell 1918 als „Barber-theorem": Ein Barbier rasiere genau die Männer einer Stadt, die sich nicht selbst rasieren. Daraus ergibt sich der logische Widerspruch, dass der Barbier sich demnach selbst rasiert, wenn er sich nicht selbst rasiert. – Um die Jahrhundertwende wurde eine ganze Reihe weiterer Paradoxien in der Mathematik entdeckt. Vgl. dazu: Dawson (1999: 36f.).

Logizismus' Freges (d.h. des Versuches, die „Zahlenlehre" [Arithmetik] auf rein logische Grundlagen zu stellen) – die „Theorie der logischen Typen" mit dem Ziel, solche Paradoxien in Logik, Mengenlehre und Zahlentheorie zukünftig auszuschließen.[748] Um dem logischen Teufelskreis der Selbstbezüglichkeit zu entkommen, fassen sie die Bestandteile eines jeden Systems als streng hierarchisch strukturierte Ordnung von Typen auf. Sie definieren, dass die Menge eines untersten Typs als Elemente nur „Objekte" haben kann. Eine Menge des nächsthöheren Typs kann wiederum nur „Objekte", aber auch „Mengen" des niedrigeren Typs enthalten. So kann überhaupt jede Menge eines gewissen Typs immer nur „Objekte" oder „Mengen" eines niedrigeren Typs enthalten. Hält man sich strikt an diese künstliche Hierarchisierung der „Typen", so sind Paradoxien (oder „Seltsame Schleifen", wie Hofstadter sie nennt)[749] per definitionem ausgeschlossen (vgl. Hofstadter 1989: 24).

5.2.3.2. Gödels Beweis der Unvollständigkeit aller formalen Systeme und die philosophischen Folgen

In der Mathematik und Logik werden solche logikwidrigen Verstöße gegen die Typengrenzen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Denkfehler gewertet. Sie sollen aufgedeckt und ihre Konsequenz (der logische Widerspruch, das Paradoxon) durch strikte Einhaltung der Typengrenzen in der Erforschung der Grundlagen der Mathematik vermieden werden.

Doch schon 1931 wird die scheinbare Vermeidbarkeit aller Paradoxien widerlegt. Der Mathematiker Kurt Gödel (1906-1978) erkennt den „essentiellen Unterschied zwischen Wahrheit und Beweisbarkeit" (Dawson 1999: 51). Er versucht nicht, die „*Wahrheit*" der Sätze der *Principia Mathematica* anzugreifen, sondern zu zeigen, dass einige ihrer Sätze *unbeweisbar* sind. Er hat erkannt, dass „Beweisbarkeit ein schwächerer Begriff ist als Wahrheit, unabhängig davon, um welches axiomatische System es sich handelt" (Hofstadter 1989: 21). So kann er den in Russells und Whiteheads Mammutwerk erhobenen Anspruch, eine Strategie zur Vermeidung aller Paradoxien gefunden zu haben, mit einem kleinen Aufsatz *Über formal unentscheidbare Sätze der ‚Principia Mathematica' und verwandter Systeme I*[750] relativieren.

---

748 Hofstadter (1989: 24) gibt der Typen-Theorie daher den alternativen Namen „Theorie der Abschaffung von Seltsamen Schleifen".

749 Eine „Seltsame Schleife" tritt immer dann auf, „wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden." (Vgl. Hofstadter 1989: 12.)

750 Die Arbeit erscheint zunächst in: Monatshefte für Mathematik und Physik. Leipzig (38)1931. S. 173-198. (Ursprünglich war ein zweiter Teil geplant, daher der Titelzusatz „I".) – Sie wird hier zitiert nach dem Neuabdruck in der zweisprachigen Ausgabe: Kurt Gödel: Collected Works. Vol. I: Publications 1929-1936. New York, Oxford 1986. S. 144-195.

In dieser Abhandlung bezieht sich Gödel auf die *Principia Mathematica* von Russell und Whitehead, da diese Schrift (neben der Mengenlehre Neumanns und Zermelo-Fraenkels) das damals umfassendste formale System[751] enthält (vgl. Gödel 1986: 144). Gödel beweist, dass beide Systeme (sowohl das der *Principia Mathematica* als auch die Mengenlehre) unvollständig sind, da es „in den beiden angeführten Systemen sogar relativ einfache Probleme […] gibt, die sich aus den Axiomen nicht entscheiden lassen" (ebd.).

Um dies erkennen zu können, betrachtet Gödel in seinem Beweis die Formeln des formalen Systems der *Principia Mathematica* als „endliche Reihen von Grundzeichen" und die Beweise in diesem System als „endliche Reihen von Formeln".[752] Sodann notiert er einen Satz in diesem System, der seine eigene Unbeweisbarkeit behauptet.[753] Dieser Satz ist nun entweder wahr, dann ist er laut seiner eigenen Satzaussage nicht beweisbar. Oder der Satz ist falsch, dann muss er laut seiner eigenen Aussage beweisbar sein. Ist der Satz falsch, so ist das ganze System widersprüchlich, da es einen falschen Satz hervorgebracht hat. Wenn der Satz, der seine eigene Unbeweisbarkeit behauptet, aber wahr ist, so ist das ganze formale System, aus dem dieser Satz abgeleitet wurde, unvollständig, denn mindestens ein daraus ableitbarer Satz ist nicht beweisbar (vgl. ebd.: 148/150).[754] So formuliert Gödel im letzten Kapitel seines Aufsatzes den als „Gödels Unvollständigkeitssatz" bekannt gewordenen

---

751 Sowohl Russell als auch Gödel und Tarski formulieren ihre Theoreme als Aussagen über so genannte „formale Systeme". „Formale Systeme wiederum lassen sich als Kodifikate von Aussagen verstehen, die in einem solchen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, daß aus bestimmten Aussagen andere erschlossen werden können. Der Hauptzweck solcher Kodifizierung ist es, Schlüsse von Prämissen auf die Konklusion als quasi rechnerisches Operieren mit den Kodifikaten darzustellen." (Manuel Zelger: Sind selbstreferentielle Sätze möglich? Transzendentallogische Untersuchungen zu den metalogischen Theoremen von Tarski und Gödel. In: Unendlichkeit und Selbstreferenz. Für Peter Reisinger zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Stefan Büttner, Andrea Esser u. Gerhard Gönner. Würzburg 2002. S. 125-142. Hier S. 126.)

752 „Eine Aussage der Zahlentheorie sagt nichts aus *über* eine Aussage der Zahlentheorie; sie ist bloß eine Aussage der Zahlentheorie. Das ist das Problem […]. Aber Gödel erkannte, daß eine zahlentheoretische Aussage etwas über eine zahlentheoretische Aussage (möglicherweise sogar sich selbst) aussagen kann, wenn man nur irgendwie bewirken könnte, daß Zahlen Aussagen repräsentieren. Mit andern Worten: das Kernstück seiner Konstruktion ist die Vorstellung von einem *Code*. Im Gödel-Code, den man gewöhnlich als ‚Gödel-Numerierung' oder ‚Gödelisierung' bezeichnet, stehen die Zahlen für Symbole und Symbolfolgen. Auf diese Weise erhält jede Aussage der Zahlentheorie – eine Folge spezialisierter Symbole – eine Gödelnummer […], mit der sie bezeichnet werden kann. Und dieser Kunstgriff des Codierens macht es möglich, daß man zahlentheoretische Sätze auf zwei verschiedenen Ebenen verstehen kann: als zahlentheoretische Aussagen und auch als *Aussagen über zahlentheoretische Aussagen*." (Hofstadter 1989: 20; Hervorhebungen im Original.)

753 „Wir zeigen nun, daß der Satz [R(q);q] in PM unentscheidbar ist." (Gödel 1986: 148). – Der dann folgende Beweis selbst ist derart kompliziert, dass er in der hier vorliegenden literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht bis ins Detail rekonstruiert werden kann. Innerhalb der Logik gilt er – dies muss der Fachfremde den Logikern glauben – bis heute als fehlerfrei und somit gültig.

754 Wegen der selbstbezüglichen Form nennt Hofstadter (1989: 19) Gödels Satz „die Übersetzung einer uralten philosophischen Paradoxie [nämlich der des Lügners von Kreta] in die Sprache der Mathematik." So wie Epimenides' Satz in der Variante des Eubulides behauptete „Dieser Satz ist falsch", so behauptet Gödels Satz analog dazu „Ich bin unbeweisbar."

> Satz XI: *Sei k eine beliebige rekursive widerspruchsfreie Klasse von FORMELN, dann gilt: Die SATZFORMEL, welche besagt, daß k widerspruchsfrei ist, ist nicht k-BEWEISBAR;* insbesondere ist die Widerspruchsfreiheit von P in P unbeweisbar, vorausgesetzt, dass P widerspruchsfrei ist (im entgegengesetzten Fall ist natürlich jede Aussage beweisbar). (Gödel 1986: 192.)[755]

In diesem Aufsatz beweist Gödel, dass das axiomatische System der *Principia Mathematica* selbst „unvollständig" ist: Es gibt wahre zahlentheoretische Aussagen, für deren Beweis ihre Methoden zu schwach sind. Man könnte nun dem System immer neue Regeln hinzufügen, um es vollständig zu machen. Doch diese neuen Regeln müssten wiederum selbst bewiesen werden, und so kommt man in einen infiniten Regress (vgl. Hofstadter 1989: 112).
Am Schluss seines bahnbrechenden Artikels formuliert Gödel die drastische Konsequenz seines Unvollständigkeitssatzes: „Es gibt keinen Widerspruchslosigkeitsbeweis" (ebd.: 194), weder für die *Principia Mathematica* und die Mengenlehre noch für andere Bereiche der Mathematik. Um aus einem System heraus beweisen zu können, dass es vollständig ist, müsste das System eine Aussage über sich selbst machen, müsste gleichzeitig Mathematik und Metamathematik sein, was zwangsläufig zu Paradoxien führt.
Jedes formale System, also auch jedes von Menschen formalisierte Wissensgebiet, ist entweder unvollständig, d.h. es kann aus sich selbst heraus nicht bewiesen werden, oder es beinhaltet logische Widersprüche, nämlich immer dann, wenn es zu Selbstanwendungen kommt. Gödel war sich darüber bewusst, dass er mit dieser Erkenntnis allen Epistemen der modernen Wissenschaften die Grundlage entzogen hatte. Die „Krise" der Mathematik im frühen 20. Jahrhundert hat sich spätestens mit Gödels Publikation als eine globale Krise des Wissens entpuppt.

Die philosophischen Implikationen dieses Beweises, den Gödel im Alter von 25 Jahren findet, beschäftigen ihn sein ganzes Leben lang. In einem privaten Briefentwurf beschreibt er die Folge aus dem von ihm aufgedeckten Problem der Unvollständigkeit bzw. Unbeweisbarkeit, „daß ‚Wahrheit' der Aussagen einer Sprache *niemals in derselben Sprache* ausgedrückt werden können, anders als die (arithmetische Relation der) Beweisbarkeit. Also≠wahr beweisbar."[756] Die einzige Lösung, die „*beliebige rekursive widerspruchsfreie Klasse von FORMELN"* k (s. o.) zu beweisen, bestünde darin, ein mächtigeres Meta-Formelsystem einzuführen, das die beliebige Klasse von Formeln k umfasst.

---

[755] Hervorhebungen im Original.
[756] Zitiert nach Dawson (1999: 53), der sich auf den Gödel-Nachlass in der Universität Princeton beruft. (Hervorhebung von Gödel selbst.)

Gödel zeigt demnach nicht nur, dass kein axiomatisches System (auch nicht das von Russell und Whitehead zur Vermeidung von Paradoxien in der Zahlentheorie verwendete) Wahrheiten produzieren kann, außer es sei in sich selbst widerspruchsvoll. Die von Russell und Whitehead zu vermeidenden Selbstanwendungen werden von Gödel als zum System dazugehörig, ja als dem System notwendigerweise inhärent erkannt.

Auch auf den menschlichen Geist ließen sich Gödels Erkenntnisse übertragen: Wenn ein System nicht in seiner eigenen Sprache über sich selbst reden kann, ohne Paradoxien zuzulassen, so heißt das auch, „daß wir letzten Endes unseren eigenen Geist […] nicht verstehen können“ (Hofstadter 1989: 742), denn dazu müsste man in der menschlichen ‚Sprache' des Denkens über das Denken selbst Aussagen treffen.[757] Eine weitere „Übersetzung von Gödels Satz“ besteht in dem Problem, dass man sich seiner eigenen geistigen Gesundheit nicht selbst versichern kann (vgl. ebd.), denn jedes Urteil über die eigene geistige Gesundheit wäre durch eine eventuelle geistige Beeinträchtigung von vornherein verfälscht. Die Analogie lässt sich auf sämtliche Bilder ausweiten, die ein Mensch sich von sich selbst macht:

> Man kann auf die verschiedensten Arten Bilder von sich gewinnen – im Spiegel, in Fotografie und Film, auf Band, durch die Beschreibung anderer, durch Psychoanalyse usw. Man kann aber nicht vollständig aus seiner Haut heraus und sich außerhalb seiner selbst stellen […]. (Ebd.: 512.)

Allerdings ist sich Hofstadter (ebd.: 741) auch der Grenzen dieser Übertragung von Gödels Ergebnissen bewusst. Es ist selbstverständlich geboten, diese „Analogien“ nicht überzustrapazieren und nicht zu denken „daß etwas, das mit der größten Sorgfalt in der mathematischen Logik ausgearbeitet worden ist, ohne Modifikation in einem völlig anderen Bereich Gültigkeit hätte […].“ – Dennoch bleiben die Analogien evident.

Die „philosophischen Implikationen“ seiner Entdeckung bespricht Gödel gut zwanzig Jahre später in seiner „Gibbs Lecture“ (1951), einer Rede vor der American Mathematical Society: In seinem Vortrag *Some basic theorems on the foundations of mathematics and their philosophical implications* vergleicht er den menschlichen Geist mit einer „endlichen Maschine“, die „nicht in der Lage ist, ihre eigene Funktionsweise ganz zu verstehen“ (vgl. Dawson 1999: 169-172).

Damit macht Gödel deutlich, dass er sich der epistemologischen Sprengkraft seiner Unvollständigkeitssätze durchaus bewusst ist: Er hat formallogisch bewiesen, „daß es notwendig ist, ein ‚System zu verlassen, um es ganz zu verstehen“ (ebd.: 228). Für die

[757] Hofstadter selbst bezeichnet diese Übertragung als rein „metaphorisch“, ist er doch als Computerwissenschaftler überzeugt davon, dass der Mensch seinen eigenen Geist vollständig erklären und „Intelligenz“ sowie „Willensfreiheit“ für Maschinen künstlich simulieren können werde (vgl. ebd.).

meisten formalisierten Systeme der Wissenschaften ist ein dazu nötiges ‚Meta-System' jedoch nicht bekannt. Epistemologisch gesehen hat Gödel mithin nichts weniger bewiesen, als dass der Mensch nie mit Sicherheit Wissen über die Welt – und schon gar nicht über sich selbst – erlangen kann.[758]

5.2.3.3. Tarskis formalisierter Wahrheitsbegriff und dessen Korrespondent im Bereich fiktionaler Literatur

Gödels Sensibilität für die Probleme, die entstehen, wenn man versucht, „über eine Theorie in der Sprache der Theorie selbst" (Dawson 1999: 54) zu sprechen (wie dies in den *Principia Mathematica* getan wird), erklärt sich zumindest teilweise aus dem Kontakt zum so genannten „Wiener Kreis", den Gödel während seiner Studien- und Assistenzjahre an der Universität Wien pflegt. Die Diskussionen des „Wiener Kreises" werden maßgeblich von der Philosophie Wittgensteins beeinflusst, für welche die Frage zentral ist, inwiefern man überhaupt „mit Sprache über Sprache sprechen könne" (ebd.).[759]

Darüber hinaus ist belegt, dass Gödel 1930, nach einer Reihe von Wiener Vorträgen des polnischen Logikers Alfred Tarski (1901-1983) über „Metamathematik", den Kontakt mit diesem Besucher sucht, um mit ihm über seine damals noch im Entstehen begriffene Habilitation über die Unvollständigkeitssätze zu sprechen (vgl. Dawson 1999: 54). Dieser wissenschaftliche Austausch ist deshalb so bedeutungsvoll, weil Tarski wenige Jahre später in seinem Hauptwerk *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen* (1935)[760] ein zu Gödels metamathematischer Arbeit analoges Problem in der Sprachphilosophie erklärt:

Tarski führt den „Nachweis […], daß von ‚Wahrheit' und ‚Falschheit' niemals nur unter Berücksichtigung einer einzigen Sprache gesprochen werden kann, sondern daß dabei immer auf wenigstens zwei verschiedenartige Sprachen Bezug genommen werden muß" (Fricke 1977: 188): Eine Sprache, in der über diese Sprache selbst geurteilt werden könnte, müsste außer dem Satz ‚p' auch die Prädikate „… ist wahr" und „… ist falsch" enthalten, die sich auf den Satz ‚p' beziehen. Eine solche Sprache würde aber nach dem Prinzip des berühmten

---

758 Dennoch ist der Hinweis auf die Meta-Ebene in Bezug auf die generelle Erkenntnisfähigkeit des Menschen nicht so sinnlos, wie er Gödel erschienen sein mag. Dies wird im Lichte der Sprachphilosophie der Gegenwart sichtbar. (Vgl. Kap. 5.2.4. Illusion, Simulation, Konstruktion oder „höhere Wirklichkeit"? – Vom Umgang mit dem cartesischen Zweifel in Moderne und Postmoderne.)

759 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (1921), Satz 3.332: „Kein Satz kann etwas über sich selbst aussagen, weil das Satzzeichen nicht in sich selbst enthalten sein kann, (das ist die ganze ‚Theory of types')." Hier zitiert nach: Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hrsg. v. Brian McGuinness, Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 1989. S. 34.

760 Alfred Tarski: Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen. In: Studia Philosophica Commentarii Societatis philosophicae Polonorum I(1935). Nachgedruckt in: Karel Berka, Lothar Kreiser: Logik-Texte. Kommentierte Auswahl zur Geschichte der modernen Logik. 3., erw. Aufl. Berlin (Ost) 1983. S. 447-559. – Dieser Schrift gehen Vorarbeiten in den frühen 1930ern voraus.

Lügner-Paradoxons Widersprüche möglich machen und so „die Unterscheidung zwischen wahren und falschen Sätzen grundsätzlich aufheben“ (ebd.: 189).[761]

Das Problem solcher Antinomien liegt (wie bereits Russell aufdeckt) darin, dass in ihnen die Ebene der Metasprache mit der der Objektsprache vermischt wird. Es entsteht eine Antinomie durch „Selbstanwendung,“ da „der Satz seine eigene Falschheit behauptet […]“ (ebd.).

Solche Antinomien können aber auch auftauchen, wenn zwischen mehreren Sätzen eine „Rückbezüglichkeit“ besteht, etwa im Falle der beiden Sätze „I ‚Satz II ist wahr.’ / II ‚Satz I ist falsch.’“. Dieses Schema kann auch um „beliebig“ viele „Zwischenglieder“ erweitert werden, wobei „die Rückbezüglichkeit zwischen“ den beiden widersprüchlichen Aussagen „immer entfernter und somit in praktischen Zusammenhängen immer unauffälliger wird“ (ebd.: 190).

Um solche Paradoxien zu vermeiden, muss man die Objekt- und Metasprachebene stets klar getrennt halten, denn „kein Satz beliebig hoher Stufe [kann] jemals einem Satz gleich hoher oder höherer Stufe Wahrheit zu- oder absprechen […]“ (ebd.: 193). Vielmehr kann nur auf einer metasprachlichen Ebene über Wahrheit und Falschheit einer Aussage der Objektsprache geurteilt werden.

Um wiederum die Wahrheit oder Falschheit der Metasprache beurteilen zu können, müsste man eine „Metasprache zweiter Stufe“ einfügen (vgl. ebd.: 192). Dieses Modell lässt sich je nach Kontext entsprechend um weitere Metasprach-Ebenen der jeweils nächsten Stufe erweitern (vgl. ebd.: 201).[762]

Übertragung auf die Literatur und Zwischenbilanz:

Die von Russell, Gödel und Tarski behandelten Probleme mit Paradoxien in der Mathematik, Logik und Sprachphilosophie zeigen eine auffallende strukturelle Analogie zum Grundmuster der in der vorliegenden Arbeit als „Narrative Metalepsen“ bezeichneten Erzählphänomene.

Gerade Tarskis Erkenntnisse finden im Modell der einander hervorbringenden diegetischen Ebenen eine direkte Entsprechung: Eine literarische Figur auf der Intradiegese kann nicht wissen, ob ihre eigene Welt real (das entspricht dem Prädikat „… ist wahr“) oder nur fiktiv

---

761 Tarski geht davon aus, dass seine Erkenntnis nur für „axiomatisch aufgebaute Kunstsprachen“ gelte. Fricke (ebd.: 210f.) zeigt hingegen darüber hinaus eine Möglichkeit auf, wie auch auf eine Standardsprache zurückgreifende Alltagssprache in diese Überlegungen einbezogen werden kann.

762 Fricke (ebd.) nennt vier notwendige Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die Äußerungen einer Sprachebene überhaupt adäquat in die nächsthöhere Sprachebene übertragen werden können: „1. […] die Metasprache muß für jeden Satz der Objektsprache wenigstens einen Namen enthalten. 2. Die Metasprache muß das (negierbare) Prädikat ‚… ist wahr’ enthalten […]. 3. […] es muß in der Metasprache eine Äquivalenz zwischen den beiden Aussagen bestehen […]. 4. Um diese metasprachliche Äquivalenz zu ermöglichen, muß sich das, was in der Objektsprache mit der Aussage ‚p’ bedeutet wird, auch in der Metasprache ausdrücken lassen […].“

ist. Auf ihrer eigenen diegetischen Ebene kann die Figur kein Urteil über ihre eigene ontologische Stufe fällen. Erst von einer ‚Metaebene' (im Erzähltext: der Extradiegese) aus ist erkennbar, dass die Welt der literarischen Figur nur fiktiv, d.h. von einem fiktionalen Text konstituiert, ist.

Intuitiv sind die meisten literarischen Figuren (zumal in der Ästhetik des Realismus' verpflichteten Erzähltexten) davon überzeugt, dass ihre Welt echt ist. Sie kommen nie auf den Gedanken, an ihrem ontologischen Status zu zweifeln – wie ja vermutlich auch die meisten wirklichen Menschen nie darauf kommen, die ‚Echtheit' ihres Daseins anzuzweifeln.

Für die Richtigkeit einer Aussage (z.B. „Winnetou ist nur ein fiktives Wesen") ist es jedoch völlig unerheblich, ob das betroffene ‚Subjekt' diese Aussage für wahr halten würde oder nicht (vgl. Fricke 1977: 197-199).

So wie man in der Beurteilung von Sprachstufen immer noch eine höhere Ebene (eine Metasprache nächsthöherer Ordnung) einfügen kann, um von dort aus „über die Wahrheit der Sätze" in der tieferen Sprachstufe urteilen zu können (vgl. ebd.: 201), so kann der Autor auch in fiktionalen Erzähltexten beliebig oft einen weiteren Rahmen um das erzählte Geschehen ziehen. Einige Texte aus dem Bereich des „fantastique-étrange" enden z.B. damit, dass das wunderbare Geschehen am Ende der Geschichte als ein Traum enttarnt wird, indem das Erwachen des Helden geschildert wird. Nun ließe sich natürlich ein Text denken, in dem um dieses Erwachen ein weiterer Rahmen gezogen wird, indem der Held im Wachzustand erneut wunderbare Erlebnisse hat, wiederum erwacht, usw.[763]

Prinzipiell ist die Einführung neuer Stufen bzw. die Ziehung neuer Rahmungen unendlich iterierbar. Damit werden die Sprach- bzw. diegetischen Ebenen aber zu „Sprachen" bzw. Ebenen „unendlicher Ordnung", für die sich der Wahrheitsbegriff Tarskis nicht „einwandfrei rekonstruieren läßt" (vgl. Fricke 1977: 201). Nur wenn man eine beliebige Ebene L willkürlich zur höchst möglichen erklärt, also der Iteration ein definitives Ende setzt, können Paradoxien vermieden werden. Denn so, wie erst durch die Einführung eines mächtigeren Formelsystems ω, das die beliebige Klasse von Formeln k umfasst, k selbst endlich bewiesen werden kann, so kann auch erst die Existenz einer von der Metalepse unbeschadeten, höheren Ebene (z.B. der Extradiegese) das Vorkommen einer Metalepse möglich machen.

[763] Vgl. z.B. die Erzählung *Die Freunde* von Ludwig Tieck; vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

Oft ist diese „‚geschützte' Stufe" einfach die durch Ziehung einer weiteren Rahmung begründete Extradiegese.[764] Wird jedoch auch die Extradiegese von der Metalepse unterminiert (wie dies z.B. bei diskursiven Metalepsen der Kat. 1a der Fall ist), so muss man die textinternen Ebenen verlassen und sich auf die textexterne, ‚höchste' Ebene der Wirklichkeit berufen. Von hier aus können alle textinternen Ebenen als fiktiv beurteilt werden.[765]

Die Figur der ‚mise en abyme' suggeriert in ihrer paradoxen und unendlichen Variante jedoch genau die Unabschließbarkeit dieser Iteration: Wenn der Leser eines literarischen Textes dem „Schwindel" verfällt und seine eigene ontologische Stufe (die außertextliche Ebene) nicht als definitiv letzte sieht, sondern als eine evtl. weiter iterierbare Fortsetzung der fiktiven Ebenen, so kann er sich nicht mehr sicher sein, ob er selbst echt ist: Insofern eignen sich Metalepsen, paradoxe und unendliche Iterationen hervorragend, um im Leser philosophische Skepsis, den intuitiven Zweifel an der letztgültigen Wirklichkeit seines eigenen Lebens und Erlebens zu wecken.

In fiktionalen Texten ist es jedoch auch möglich, die Logik der Alltagswelt dahingehend zu entmachten, dass sehr wohl auf der gleichen diegetischen Ebene über Sein und Nicht-Sein auf der eigenen Ebene selbst entschieden wird. Solche paradoxen Formen liegen z.B. in Wieland Freunds Roman *Lisas Buch* vor, in dem der intradiegetische Autor Herr Birnbichler einen Abenteuerroman über die Erlebnisse der ebenfalls intradiegetischen Figur Lisa schreibt, dessen Handlung Lisa dann tatsächlich auf ihrer eigenen Ebene erfährt. Solche Komplexitätsformen der Metalepse wurden als Kategorie 3b im Schema aller möglichen Formen von Metalepsen verzeichnet.

Die Beziehung zwischen Tarskis Stufenmodell der Sprachebenen, Russells Typentheorie und den paradoxen Iterationen in fiktionalen Texten hat für die Literaturwissenschaft zuerst Harald Fricke aufgedeckt. In „Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur" nennt er viele Beispiele für „paradoxe Selbstbezüglichkeit eines Textes", die nach der in der vorliegenden Arbeit vorgenommenen Explikation als Narrative Metalepsen (bzw. als deren Parallelphänomene in anderen Medien) gelten können.[766] Fricke (1981: 58) erklärt, solche Paradoxien in der Literatur entstünden,

---

[764] Vgl. hierzu die Erzählung *Aufstand einer Geschichte* von Judith Sarah Fricke; vgl. Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte' Stufe".

[765] Vgl. Hofstadters „Autoren-Dreieck", vgl. wiederum Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte' Stufe".

[766] Z.B. das Lebensbuch in Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen*, aber auch die Diskussionen von Theaterfiguren über ihr Stück in Tiecks Lustspiel *Der gestiefelte Kater*.

> wenn die Stufengrenzen der logischen ‚Typentheorie' durchbrochen werden, wenn also die ‚Objektebene' (des Sprechens über Gegenstände) und die ‚Metaebene' (des Sprechens über dieses Sprechen) nicht mehr in der erforderlichen Weise auseinandergehalten werden.

Damit wendet Fricke die sprachphilosophische Terminologie der Objekt- und Metasprache zur Beschreibung literarischer Texte an.

Um die Typentheorie mit dem „axiomatischen System" der Erzählfiktion vergleichen zu können, setze man die Hypodiegese als „Objektebene" fest. Sie entspricht dem untersten „Typ" und enthält nur Fiktion. Der nächste „Typ" wäre die Ebene der Intradiegese. Auf ihr kann über die fiktiven Ereignisse der Hypodiegese und über die Ereignisse der Intradiegese selbst geredet werden. Auf der Extradiegese wiederum können die fiktiven Ereignisse aller tieferen Ebenen (Intra- und Hypodiegese) und der Extradiegese selbst thematisiert werden. Über den ‚Wahrheitsgehalt' einer Ebene kann jedoch nicht auf derselben Ebene geurteilt werden. Nur von der Extradiegese aus kann man entscheiden, ob die Intradiegese fiktiv oder real, durch eine fiktionale oder eine faktuale Erzählung hervorgebracht ist. Insofern korrespondieren die beiden semiotischen Systeme der Literatur und der Logik.

Dem Autor eines literarischen Textes ist es jedoch möglich, gezielt gegen diese Logik zu verstoßen. Er kann die Ebenen mit Narrativen Metalepsen durchbrechen. Der „vicious circle", den Whitehead und Russell unbedingt vermeiden wollten, ist somit eine „mathematische Entsprechung" (Hofstadter 1989: 17) zur Narrativen Metalepse, denn die Metalepse vermischt die hierarchisch angeordneten diegetischen Ebenen, die in Erzähltexten, die den ästhetischen Forderungen der Wirklichkeits-Nachahmung gerecht werden möchten, voneinander getrennt sein sollten.

Im Fall der „Möbiusband-Erzählung" erzeugt die Extradiegese die Intradiegese, welche wiederum die Extradiegese erzeugt. Es kommt also auch hier durch Selbstanwendung zu Paradoxien.

In der Literatur sind solche Brüche der Darstellungslogik möglich. Doch wie kompliziert die metaleptische Verstrickung der Darstellungsebenen auch immer sei, um sie herum liegt noch einmal ein Rahmen, der unangetastet bleibt. Diesen Rahmen bildet die Grenze der Fiktion zur Wirklichkeit. Metalepsen kommen nur innerhalb der Fiktion vor. Die Wirklichkeit des empirischen Lesers *muss* von der Metalepse *immer* unberührt bleiben, denn in ihr gelten die Gesetze der Logik, die nur *innerhalb* des fiktionalen Textes ausgehebelt werden können.

Zwischen der textexternen Wirklichkeit und dem literarischen Werk lassen sich logikwidrige Sprünge wohl *suggerieren*,[767] *realisieren* lassen sie sich jedoch nie. Hier lässt sich wiederum eine Parallele zu Gödels Unvollständigkeitssatz finden: Erst durch die Einführung einer Metaebene kann die untere Ebene vollständig bewiesen werden. – Erst durch die Einführung der ‚Metaebene' Wirklichkeit sind die Paradoxien der fiktiven Darstellungsebenen ganz zu begreifen.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts dringt das Bewusstsein für Paradoxa in zunehmendem Maße aus der Mathematik in die Philosophie und gelangt über die Verbreitung durch die Computerwissenschaften an die breite Öffentlichkeit. Im Kap. 5.2.3. wurde die Analogie zwischen den Paradoxien der Selbstanwendung in unterschiedlichen Disziplinen und der Grundstruktur der Narrativen Metalepse rekonstruiert. Dies ermöglicht es, besser zu verstehen, wieso das ‚Meta-Denken' gegen Ende des 20. Jahrhunderts solche Verbreitung findet, dass es sogar in einer populären und nicht gewollt hochartifiziellen Gattung wie der zeitgenössischen (Kinder- und Jugend-)Phantastik derart gehäuft vorkommt.
Ihren Ausgang nimmt die Krise des Wissens von der Mathematik, deren eigene Grundlagenkrise sich spätestens durch die Verbreitung der Gödel'schen Unvollständigkeitssätze zu einer Grundlagenkrise *aller* formalisierten Episteme überhaupt ausweitet. Sie erschüttert die Gewissheit, dass Wissen überhaupt möglich sei. Über die Computerwissenschaften, wo die mathematischen Paradoxien zu handfesten Systemabstürzen führen, verbreitet sich die Krise ins tägliche Leben der PC-Nutzer. Aber auch der theoretische Austausch von Gedanken bringt die Krise in die Geistes- und Sozialwissenschaften und somit auch in die Philosophie zurück, von wo aus das Nachdenken über die letztliche Unbegründbarkeit von Wissen ja ursprünglich seinen Ausgang genommen hat.
In der Literatur schließlich findet das neue Lebensgefühl des „Wir können ja eh' nichts wissen" zunächst seinen Ausdruck in avantgardistischen Werken wie denen der französischen ‚nouveaux romanciers' oder der ‚metafictionists' in den USA.
Befassen sich mit den zentralen Problemen dieser Krise zunächst vor allem Spezialisten innerhalb der universitären Einzeldisziplinen, so vermitteln die Medien (darunter die Literatur, aber auch der Film und später das Internet) sie gegen Ende des 20. Jahrhunderts nach und nach auch einem breiten Massenpublikum.

[767] Vgl. in Kap. 2.2.1.3. den Abschnitt zur Wirkung der ‚mise en abym'.

Darstellende Kunstformen wie die Literatur, die unter dem Vorzeichen der Fiktion stehen, haben gegenüber der Mathematik den Vorteil, dass sich ihre Form der aufeinander aufbauenden, einander hervorbringenden Darstellungsebenen eignet, um Paradoxien auch für Nicht-Fachleute sichtbar zu machen: Die paradoxen Ebenenvermischungen können sowohl in der ‚histoire' dargestellt als auch dort selbst wiederum von den fiktiven Gestalten thematisiert werden.[768]

Die Narrative Metalepse als paradoxer Verstoß gegen die Logik der Darstellungsebenen gestaltet unter dem Vorzeichen der Fiktion also imp Prinzip jene Paradoxien, die Russell, Gödel und Tarski für Mathematik, Logik und Sprachphilosophie thematisieren. In ihrer verflachten Variante ins öffentliche Bewusstsein der Mediengesellschaft eingedrungen, bilden sie eine wichtige Gruppe der Präfigurationen jener ‚Flut' von Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart.

5.2.4. Illusion, Simulation, Konstruktion oder „höhere Wirklichkeit"? – Der Umgang mit dem cartesischen Zweifel in Moderne und Postmoderne

> Die Metaphysiker in Tlön suchen nicht die Wahrheit, ja nicht einmal die Wahrscheinlichkeit: sie suchen das Erstaunen. Sie sind der Auffassung, daß die Metaphysik ein Zweig der phantastischen Literatur ist.
>
> *(Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius)*[769]

In den Kapiteln 5.2.1. und 5.2.2. wurde dargelegt, inwiefern die Erkenntnistheorie bzw. die Debatte um philosophische Skepsis und Zweifel an der Zuverlässigkeit der Sinneseindrücke zur romantischen Konzeption einer Poesie, die gleichzeitig ihre Potenzierung zur „Poesie der Poesie" sein soll, in der deutschen Frühromantik führt. Innerhalb der romantischen Texte werden neben dem philosophiegeschichtlichen Hintergrund aber bereits auch die Folgen dieser radikalen Subjektivierung und Potenzierung der Welt thematisiert: Die Außenwelt erscheint dem romantischen Helden zunehmend als verschlossen, er versinkt nicht selten in Solipsismus und Wahnsinn.

---

768 Diese Potenzierungsstruktur entspräche wiederum der frühromantischen Vorstellung einer Kunst, die ihre eigene Kritik enthält, „zugleich Poesie und Poesie der Poesie" ist. Vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

769 Jorge Luis Borges: Tlön, Uqbar, Orbis Tertium. In: Fiktionen. Frankfurt a.M. 1991. S. 30. (Spanisches Original-Zitat: „Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica." In: ders.: Obras Completas. Hrsg. v. Carlos V. Frías. Bd. 1. Barcelona 1989. S. 436.)

Im vorhergehenden Kapitel 5.2.3. wurde ausgeführt, wie sich der Zweifel an der generellen Erkenntnisfähigkeit des Menschen im 20. Jahrhundert auf den Gebieten der mathematisch-logischen Grundlagenforschung und der Physik zu einer generellen Krise des Wissens ausweitet. Doch auch in der Philosophie selbst und in den mit ihr in Kontakt stehenden geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen gibt es in diesem Zeitraum weitere, korrespondierende Verunsicherungen des cartesischen denkenden und sich seiner selbst gewissen Subjekts, deren Auswirkungen in der phantastischen Erzähllliteratur der Gegenwart nachweisbar sind.

5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs auf das Jetzt in der klassischen Moderne

Um die Wende zum 20. Jahrhundert weist der Chemiker, Philosoph und Herausgeber der „Annalen der Naturphilosophie“ Wilhelm Ostwald darauf hin, dass der Solipsismus als Form des Idealismus noch viel radikaler gedacht werden müsse als bis dahin angenommen:

> [D]er Solipsismus in seiner gewöhnlichen Form [ist] noch inkonsequent […], indem er für das Subjekt außer der Sicherheit des gegenwärtigen Bewußtseins auch noch Sicherheit bezüglich vergangener, aber erinnerter Inhalte annimmt […]. Ein konsequenter Solipsismus muß also ein ‚instantaner' Solipsismus sein […].[770]

Man könne sich schließlich nie sicher sein, ob das, woran man sich zu erinnern glaubt, tatsächlich passiert oder nur die Erinnerung an einen Traum sei.

Diese Idee verfolgt kurz nach Oswald u.a. der in Wien lebende und daher im Umkreis der aufkommenden Psychoanalyse und Wiener Moderne schreibende Romancier Leo Perutz (1882-1957).[771] In seinem Roman *Sankt Petri-Schnee* (1933) schwankt der mit einer Kopfverletzung ins Krankenhaus eingelieferte Ich-Erzähler, ob er sich an eine reale Revolte erinnern kann oder ob er – wie ihm die Ärzte versichern – die ganze Geschichte nur im Fiebertraum erfunden habe. Der Erzähler bleibt bis zum Schluss des Romans unentscheidbar-unzuverlässig. Es gibt sowohl für die eine als auch für die andere Version mehrere Hinweise. Schon während der rückblickend geschilderten (angeblichen) Erlebnisse reflektiert der Ich-Erzähler darüber, „wie klein der Unterschied ist zwischen vergangener Wirklichkeit und

---

[770] Wilhelm Ostwald: Rezension von M. Wartenbergs Buch „Das idealistische Argument in der Kritik des Materialismus“. In: Annalen der Naturphilosophie. Hrsg. v. demselben. Leipzig 4(1905). S. 141. – In diesen *Annalen* erscheint 1915 dann auch, auf Empfehlung Russells, die sprachphilosophische Schrift *Tractatus logico-philosophicus* Ludwig Wittgensteins, welcher wiederum den Wiener Kreis beeinflusst, in dem sich Gödel während seines Studiums bewegte. Dies sei nur am Rande bemerkt, um anzudeuten, dass die Krise der Mathematik und Logik mit den Überlegungen der Philosophie nach 1900 verquickt war.

[771] Vgl. Peter Lauener: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Dissertation der Universität Bern. Frankfurt a.M. 2004.

Traum."[772] Somit kleidet Perutz die dritte der drei erkenntnistheoretisch-skeptischen Grundfragen in einen literarischen Text ein: ob die Außenwelt vielleicht in der Vergangenheit anders gewesen sei, als das denkende Subjekt sich jetzt zu erinnern meint, bzw. ob die Vergangenheit vielleicht soeben erst in Form von ‚Erinnerungen' geschaffen worden sei, die dem Subjekt ins Gehirn eingegeben worden seien.[773]

Ein ähnliches Beispiel findet sich in einem der erfundenen Dialog-Einsprengsel, mit denen Hofstadter in seinem Buch *Escher, Gödel, Bach* jeweils das folgende computerwissenschaftliche Kapitel einführt. Im *Ricercar zu sechs Stimmen* schreibt ein Mensch namens Babbage ein Computerprogramm, das „ein menschliches Wesen" samt Selbstbewusstsein simuliert (vgl. Hofstadter 1989: 782).[774] Babbage nennt das vom Programm gebildete Wesen „Turing". Turing wiederum erscheint auf dem Bildschirm des betreffenden Computers, auf dem das Programm läuft, und erklärt seinen Schöpfer Babbage zu *seinem* Werk, das *er* (Turing) nur mit Hilfe eines Computerprogramms geschaffen habe (vgl. ebd.: 783). Hier handelt es sich offenbar um eine typische Möbiusband-Struktur.[775] Als alle Anwesenden dieser These widersprechen und darauf hinweisen, dass sie selbst miterlebt hätten, wie Turing durch den von Babbage programmierten Computer „vor ein paar Augenblicken zum Leben erweckt wurde[…]", antwortet Turing: „Das Gedächtnis spielt einem oft seltsame Streiche." (Ebd.) Er beruft sich damit, wie schon der Erzähler in Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee*, auf die dritte Frage der Skepsis: Erinnerungen können falsch sein. Niemand kann garantieren, dass ihm die Erinnerungen an die eigene Vergangenheit nicht soeben erst eingepflanzt worden sind.

Solche fiktionsinternen Thematisierungen von philosophischen Problemen der Erkenntnistheorie werden auch vorgenommen, indem man die Grundsätze des fiktionalen Pakts zwischen Autor und Leser auf die Ebene der ‚histoire' der Romane selbst spiegelt. Surreal mutet die Gestaltung dieser Idee z.B. in Flann O'Briens Roman *At Swim-Two-Birds* (1939) an.[776] Die erzählende Autor-Figur zeugt mit einer ihrer Romanfiguren, die wie arme Angestellte bei ihm leben müssen, einen Sohn: „[H]e was born at the age of twenty-five and

---

[772] Leo Perutz: Sankt Petri-Schnee [1933]. Roman. Mit einem Nachwort v. Hans-Harald Müller. München 1994. S. 75.

[773] Vgl. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

[774] Vgl. die Analyse dieser Szene in Kap. 3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a).

[775] Vgl. Kap. 3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a).

[776] Vgl. die Analyse des Gesamtkonzepts dieses Romans als „Realisierung des radikalen Intertextualistäts-begriffs dreißig Jahre vor dessen Erfindung" bei Hölter (2008: 41f.).

entered the world with a memory but without a personal experience to account for it.“[777] Hiermit thematisiert O’Brien auf der Ebene der ‚histoire’ einen Grundsatz von fiktionalen Texten: Der Autor kann literarische Figuren zu jedem Zeitpunkt ihres Lebens erfinden.[778] Dazu muss er nicht ihre ganze bisherige Lebensgeschichte erzählen, kann ihnen aber nach Bedarf Erinnerungen beigeben an Erlebnisse, die vor dem Beginn der erzählten Zeit lagen. Wird auf diese Vergangenheit der Figuren im ‚discours’ des literarischen Textes nie rekurriert, so fällt das den Figuren auf der Ebene der ‚histoire’ auch nicht auf. Einer impliziten Konvention literarischer Kommunikation folgend, geht der Leser einfach davon aus, dass die Figuren – wie echte Menschen – Vorgeschichten haben und insofern auch Erinnerungen besitzen.

Im oben bereits untersuchten Fantasy-Roman *Das Buch* (2003) von Wolfgang und Heike Hohlbein werden die angenommenen Erinnerungen an nicht erzählte Vorgeschichten literarischer Figuren auf der ‚histoire’-Ebene in dem Sinne thematisiert, wie schon Leo Perutz’ Ich-Erzähler über die Unzuverlässigkeit der eigenen Erinnerungen nachdenkt. In diesem Jugendbuch ändern sich Identität und Erinnerung der Ich-Erzählerin Leonie jedes Mal, wenn jemand das Lebensbuch ihrer Großmutter (in dem ja auch die Enkelin Leonie vorkommt) umschreibt. Doch dank ihrer besonderen „Gabe“ merkt Leonie mit der Zeit, dass das, woran sie sich zu erinnern glaubt, früher anders gewesen sein muss.[779]

In diesem Roman erfindet jemand auch neue Menschen, indem er sie in dem besagten Lebensbuch einfach hinzuschreibt. Auch diese Neulinge meinen nun, Erinnerungen an ein ganzes Leben zu besitzen (vgl. Hohlbein / Hohlbein, *Buch* 2003: 775), dabei sind sie eigentlich erst als Erwachsene ‚auf die Welt gekommen’. *Das Buch* thematisiert – genau wie *At Swim-Two-Birds* – einen Teil der impliziten Konventionen, nach denen fiktionale Texte funktionieren. Immer wieder geht es darum, dass eine literarische Figur nichts über den Status ihrer selbst als Fiktion wissen kann. Denn obwohl der empirische Text, der ihr Leben beschreibt, nicht unbedingt mit dem Einsetzen des Bewusstseins im Kleinkindalter beginnen muss, kann sich eine literarische Figur – so die Konvention – an ihr ganzes Leben erinnern. Erinnerungen zu haben ist demnach kein Beweis dafür, dass man real ist, oder, gegen Descartes gesprochen: sich zu erinnern heißt noch lange nicht, auch gewesen zu sein.

---

777 Flann O’Brien: At Swim-Two-Birds [1939]. London, New York ^{7}1978. S. 9.

778 Durch diese Darstellung der Entstehung von literarischen Figuren wird auf das Motiv der ‚Kopfgeburt’ aus der antiken Mythologie rekurriert. Dort ist es Zeus, aus dessen Kopf die Göttin Athene entspringt. – Manchmal wird eine solche Anspielung explizit gemacht, etwa in Peter Stamms Roman *Agnes* (1998). Als der autodiegetische Erzähler in der Intradiegese beginnt, eine Geschichte über seine Geliebte zu schreiben, witzelt er ihr gegenüber: „[D]u wirst aus meinem Kopf neu geboren wie Athene aus dem Kopf von Zeus.“ (Peter Stamm: Agnes [1998]. München ^{3}2000. S. 54.)

779 Vgl. Kap. 3.4.2. Unlogische Heterarchien (Kategorie 3b).

Die Unzuverlässigkeit von scheinbar Erinnertem wird gegen Ende des 20. Jahrhunderts oft in Science-Fiction-Filmen thematisiert. In *Total Recall* (USA 1990) etwa lässt sich ein Mann von einem „false memory transplant service“ die fiktive Erinnerung an eine Marsreise einpflanzen, um sich so die Illusion zu verschaffen, er habe seinen Lebenstraum bereits erfüllt. Der Eingriff misslingt und der Operierte ist sich in der Folge ständig unsicher, welche ‚Erfahrungen’ in der Vergangenheit er wirklich gemacht hat und welche nur simuliert sind.
Mit der Manipulierbarkeit von Erinnerung arbeiten auch die Außerirdischen im ‚Film noir’ *Dark City* (USA 1998). Nacht für Nacht halten sie den Verlauf der Welt an, wechseln Menschen aus ihren Lebensumgebungen aus und versetzen sie an andere Orte. Damit die Menschen von diesen ständigen Rollenwechseln nichts merken, werden ihnen Erinnerungen an ein zur neuen Lebenssituation passendes Vorleben in die Stirn injiziert. So erwacht beispielsweise jemand einmal als begüterter Industrieller und beim nächsten Simulationsdurchlauf als Bettler in der Gosse, ohne von seiner vorherigen Existenz zu wissen, aber mit der scheinbaren Erinnerung an all das, was er als Bettler die letzten Jahre über getan hat.
Wie aber ist die Wirkung der konsequenten Unterminierung des Descartes’schen „Cogito ergo sum“ durch eine psychologische Erkenntnis vom Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Phantastik am Ende desselben Jahrhunderts zu erklären? – Offenbar gibt es neben Oswalds Einsicht weitere ausschlaggebende Faktoren.

5.2.4.2. Wie ein Gehirn im Tank? – Die Auswirkungen der Hirnforschung und der Entwicklung von Illusionsmedien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Neben den Problemen der Erkenntnistheorie begleiten den Menschen gewisse Erfahrungen mit psychischen Ausnahmesituationen. Dazu gehören Sinnestäuschungen, Halluzinationen, als real empfundene Träume oder auch religiöse Entrückungserlebnisse. Auch in diesen praktischen Erfahrungen können Gründe für die mystische Vorstellung zu sehen sein, diese Welt sei im Vergleich zu einer höheren, transzendenten bzw. göttlichen ‚Wirklichkeit’ nur scheinhaft.
Dazu kommt – spätestens in der Antike – der philosophische Zweifel an der Zuverlässigkeit der eigenen Sinneseindrücke und der Erinnerungen, an der Möglichkeit von (Welt-) Erkenntnis generell sowie – spätestens seit der klassischen Moderne – das Misstrauen sogar gegenüber den eigenen Erinnerungen.

Um solche Zweifel zu widerlegen, werden sie vom oben skizzierten Strang der Erkenntnistheorie (dem Empirismus, Berkeleys Immaterialismus, der kritischen Philosophie Kants und dem auf Kant aufbauenden Idealismus Fichtes) systematisiert und logischer Untersuchung unterworfen.[780] So manifestiert sich gerade im Umkreis der Fichte-Schüler, in der Jenaer Frühromantik kurz vor 1800, jener latente Zweifel an einer klaren Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, in Analogie zur Umkehrung der Ursache-Wirkungs-Beziehung zwischen dem „Ich" und dem „Nicht-Ich" in Fichtes Philosophie.[781]

Zu all diesen Faktoren der bisher erfahrenen Verunsicherungen des menschlichen Verstandes und des Glaubens an die erlebte Wirklichkeit treten um die Mitte des 20. Jahrhunderts zwei weitere Aspekte hinzu.[782] Zum einen wird durch die moderne Hirnforschung bewiesen, dass Wahrnehmungsprozesse im menschlichen Gehirn in Form von elektronischen Impulsen in einer Art von Schaltkreisen vonstatten gehen. Somit wird zwar nicht die Geistestätigkeit des Menschen (seine Denkprozesse sowie sein Selbstbewusstsein überhaupt), die man bisher als nicht-physische Instanz gedacht hatte, wohl aber die neuronale Aktivität des Gehirns im Elektrophysikalischen nachweisbar. Naturwissenschaftler tendieren seither dazu, den „Geist" als prinzipiell manipulierbar anzusehen. Die alte philosophische Frage, ob es Willensfreiheit gebe, bekommt durch die Ergebnisse der modernen Hirnforschung eine neue Dimension.[783] Zwar ist auch bis heute menschliches Denken nicht komplett simulierbar, aber es ist seither

---

780 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann man von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

781 Vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik. – Hier fließt offenbar neben der intensiven Beschäftigung mit Kant und Fichte auch die Rezeption der barocken Welttheater-Metapher in ihren unterschiedlichen Ausprägungen (z.B. bei Shakespeare, Cervantes und Calderón) mit ein. (Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen.) Dazu kommt, dass ein Schriftsteller, der die Selbstreflexion zu seinem Programm gemacht hat, sich auch mit der alten Parallele des Dichters als ‚alter deus' und der daran angelehnten Vorstellung von der Rebellion der Geschöpfe gegen ihren Schöpfer auseinandersetzt. (Vgl. Kap. 5.2.1. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.)

782 Neben den im Folgenden genannten Ursachen gibt es eine ganze Reihe weiterer Einflüsse, deren Wirkung an dieser Stelle zu nennen wäre, wie etwa die „durch die Quantenmechanik ausgelöste Revolution und die daraus sich ergebenden epistemologischen Probleme der Interferenz von Beobachter und beobachtetem Objekt" (Hofstadter 1989: 744f.). Die vorliegende Arbeit versteht sich jedoch nicht als vollständiger Abriss der Geschichte der epistemologischen Verunsicherungen des 20. Jahrhunderts. Sie kann lediglich jene Aspekte der Wissenschaftsgeschichte hervorheben, die auf die zeitgenössische Verwendung von metaleptischen Schreibweisen in der phantastischen Erzählliteratur nachweislich einen besonders starken Einfluss gehabt haben.

783 Mit dem Fortschritt in der Hirnforschung und der Philosophie des Geistes verneinen einige Neurologen die Willensfreiheit des Menschen nun völlig. Sie fordern eine grundlegende Reform des Strafrechts, da ein Mensch angeblich nicht für seine Taten verantwortlich gemacht werden könne, die er ja aus der Determiniertheit seines Geistes verüben musste. Dem widerspricht z.B. Olaf L. Müller vehement (in: ders.: Moralische Beobachtungen und andere Arten ethischer Erkenntnis. Paderborn 2008).

plötzlich nicht mehr undenkbar, dass der wissenschaftliche Fortschritt es eines Tages simulierbar machen wird.[784]

Zum anderen erreichen Entwicklungen in der Computertechnologie und die Verbreitung audiovisueller Medien etwa seit den 50er Jahren bisher ungeahnte Dimensionen: Die Welt der multimedialen, computergestützten Simulationen wird als immer täuschender und realer erlebt. Kann ein Roman schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine für die menschliche Identität bedrohliche Stärke an ästhetischer Illusion entfalten (vgl. *Don Quixotes* Realitätsverlust durch zu intensiven Literatur-Konsum),[785] so muss der Leser doch immer noch einen großen Eigenanteil an Phantasieleistung zum Erzeugen dieser Illusion aufbringen. Die ästhetische Illusion des Fotos kommt dem Eindruck der Wirklichkeit dann sehr viel näher als zuvor das gemalte Bild. Der Stummfilm wiederum lässt ganze Handlungsstränge darstellbar werden. Beim Tonfilm fällt schließlich die vom Rezipienten geforderte Aktivität noch einmal erheblich geringer aus als beim Stummfilm. Die Illusionskraft wird erhöht, da das Fiktive nun neben dem Visualsinn auch dem Ohr des Rezipienten gegenwärtig erscheint und nicht mehr durch das Dekodieren von Schriftzeichen von der Phantasie vorgestellt werden muss.[786] Es ist anzunehmen, dass die technischen Neuerungen im Bereich des ohne eine spezielle Brille schaubaren 3-D-TV diese Entwicklung in den nächsten Jahren fortsetzen werden.

Hinzu kommt, dass technische Erfindungen wie Zeitlupe, Zeitraffer und Zoom im Film die menschliche Sinneswahrnehmung von Zeit und Wirklichkeit erweitern. Damit sind technische Repräsentationen fähig, etwas zu zeigen, das ‚realer' ist als real („more truthful than the truth"; vgl. Calabrese 1992: 55).

Die Suggestionskraft, die von der Verbindung dieser Entwicklung multimedialer Massenillusionsmedien mit den Erkenntnissen der Hirnforschung und der Computertechnologie ausgeht, lässt sich beispielhaft an Galouyes Science-Fiction-Roman *SIMULACRON-3* ablesen. Dieses Vorbild für Filme wie *Welt am Draht* (1983), *Matrix* (1999)

---

784 Der Fortschritt in der Gentechnik hat z.B. dazu beigetragen, dass der Mensch heute in gewissen Kreisen als manipulierbares Produkt seiner Erbanlagen gesehen wird. Haupt (2006: 194) hat daher die „Gentechnologie" metaphorisch als „eine Schriftstellerin des Lebens" bezeichnet, die dem „Menschen die Rolle des modernen Golems" zuweise. (Vgl. hierzu Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit' des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.)

785 Vgl. Kap. 4.1. Die gemeinsame Grundstruktur von fiktionaler Literatur und „Als-ob"-Spielen.

786 Vgl. Nells (1988: 77) Zusammenfassung der Unterschiede zwischen der Rezeption literarischer Texte und der Rezeption von Fernsehfilmen: „Reading imposes a demand that television does not – namely, the conversion of written text to a language analogue, followed by meaning extraction. Television, on the other hand, provides the viewer with ready-made language and a pictorial representation, which together function as an immediately available meaning structure."

und *13th Floor* (1999)[787] stammt bereits aus dem Jahre 1964, als die Computertechnik noch in einer frühen Entwicklungsphase steckte und im alltäglichen Leben der meisten Menschen noch nicht präsent war.

Die Handlung des Romans ist, wie in der Science Fiction üblich, in eine hoch technisierte Zukunft verlegt: Im Jahre 2033 ist es einer Gruppe von Wissenschaftlern gelungen, mit Hilfe von „Simulektronik" „das elektromathematische Modell eines durchschnittlichen Gemeinwesens" in einen Computer einzuprogrammieren (vgl. Galouye, *Simulacron* 1983: 11). Die „Gesellschaft" dieser künstlichen Welt besteht aus sich als Menschen fühlenden, „reagierenden Identitätseinheiten" (ebd.: 10).

Im Zuge der Forschungen ahnen zunächst der Abteilungsleiter Hannon Fuller und nach dessen Tod auch sein Assistent Douglas Hall, dass die simulierten Menschen „nicht bloß komplizierte Schaltkreise in einem Simulektronikkomplex darstellen, sondern vielmehr wirkliche, lebendige, denkende Persönlichkeiten" (ebd.: 39). In einem so genannten „Gucklochraum" können sich die Wissenschaftler Einblick in die virtuelle Welt verschaffen, entweder als „Gesamtbeobachtung" oder via „Empathie-Anschluß", bei dem sie sich in das Bewusstsein einer ihrer Identitätseinheiten einklinken und deren Gedanken und Gefühle passiv miterleben (vgl. ebd.: 57f.). Eine solche interne Beobachtung der Vorgänge in der simulierten Welt von der Ebene des Simulierens aus kann man als Parallelphänomen zur absteigenden Metalepse (Kat. 1) verstehen.

Tatsächlich gelangen einige der simulierten „Analog-Mentalitäten" im Computer-System zur Erkenntnis ihrer eigenen Scheinhaftigkeit (vgl. ebd.: 71). Damit sie dieses Geheimwissen nicht an alle anderen Identitätseinheiten weitergeben können, werden die Betreffenden kurzerhand aus dem System herausgenommen (d.h. ihre Stromkreise werden abgeschaltet) oder aber sie werden komplett umprogrammiert, so dass sie sich nicht an die Erkenntnis ihrer eigenen Fiktivität erinnern können (vgl. ebd.: 72). Bei diesen Programmier-Maßnahmen wird Douglas Hall klar, dass er Macht wie ein „Gott" über die „Pseudo-Menschen" in seiner Simulation besitzt (vgl. ebd.: 87). Doch diese Macht ist nicht uneingeschränkt: Als jemand die „Empathie-Überprüfung" seines realen Kollegen Whitney sabotiert, erwacht statt des echten Whitney die simulierte und empathisch beobachtete Identitätseinheit im Körper des Wissenschaftlers zu Bewusstsein (vgl. ebd.: 111; die Entsprechung zur aufsteigenden Metalepse, Kat. 2).

Von diesem real gewordenen Computerprogramm-Menschen erfährt nun wiederum Hall, dass auch seine eigene Realität noch nicht die letzte Wirklichkeit sei, sondern „auch nichts anderes

[787] Vgl. die Darstellung zu Beginn von Kap. 5.2. Die Grundstruktur der absteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in der Krise des Wissens in Moderne und Gegenwart.

als ein Komplex veränderlicher Ladungen in einem Simulator“ (ebd.: 114). Die verheerende Wirkung einer solchen Erkenntnis für den Verstand erfährt Hall nun am eigenen Leib:

> Der entsetzliche Gedanke zerhämmerte die Fundamente der Vernunft. Alle Personen und Gegenstände, […] der Boden unter meinen Füßen, jeder Stern bis hinaus in die fernste Unendlichkeit, nichts als raffinierte Erfindung. Eine Analog-Umwelt, eine simulektronische Schöpfung. […] Beängstigt von einem plötzlich schrecklichen, feindseligen Universum, […] kämpfte ich mich in mein Büro zurück. (Ebd.: 116.)

Neben der Welt mit ihren „Personen und Gegenständen“ hat Hall auch die „Unendlichkeit“ verloren: An die Stelle des wohlwollenden Gott-Vaters ist ein „schrecklicher, feindseliger“ Experimentator getreten, von dem Hall bald feststellen muss, dass er „ein Sadist“ (ebd.: 167) ist. Der Verlust transzendenter „Geborgenheit“ (ebd.: 124) wird durch eine Weltraum-Metaphorik ausgedrückt: „Ich hatte alle Geborgenheit, alle vernünftigen Gedanken hinter mir gelassen. Dieses Gebäude, die Sterne über mir. Die Drehung eines Schalters würde sie in plötzlicher Neutralisierung elektronischer Ladungen wegwischen.“ (Ebd.: 124.)[788]

Als Hall erfährt, dass er keine Willensfreiheit besitzt, versucht er verzweifelt, sich gegen „den Obersten Simulektroniker – jenes transzendentale,[789] allmächtige Wesen, das arrogant und ungefährdet in der immensen Datenverarbeitungsabteilung seines Super-Simulators saß, Stimuli verteilend und integrierend, seine Analogwesen dirigierend,“ (Galouye, *Simulacron* 1983: 125) – aufzulehnen. Eine aus der höheren Welt eingeklinkte abtrünnige Mitarbeiterin dieses „Steuermanns“ hilft Hall dabei. Sie rettet auch sein Gottesbild, indem sie über die Ebene des sadistischen Simulators die Existenz weiterer transzendenter Wirklichkeiten setzt:

> Nur weil wir hier unten sind, brauchen wir doch unsere Vorstellung von Gott nicht mit der eines allmächtigen, größenwahnsinnigen Machthabers über einen Umwelt-Simulator zu vertauschen. […] Und wenn es ein Leben nach dem Tod gibt, dann wird es den Subjekten dieser Welt genauso wenig verweigert, wie den Reaktions-Einheiten in Fullers Simulator oder den wirklichen Menschen in meiner Welt. (Ebd.: 206.)

An dieser Stelle fließen die unendliche Potenzierung von dargestellten Welten, wie sie die Frühromantik praktizierte, mit der Tradition der nach-cartesischen Erkenntnistheorie

---

788 In diesen Formulierungen lässt sich eine Parallele zu Jean Pauls Warnungen vor den nihilistischen Auswirkungen der kritischen Philosophie Kants erkennen: Die „Fundamente der Vernunft“ werden gewaltsam durch einen Gedanken zerstört. (Vgl. Kap. 5.2.1.4. Fichtes Radikalisierung der Autonomie: Subjektiver Idealismus.) – Auffallenderweise gestaltet auch Jean Paul die transzendente Heimatlosigkeit mit Bildern aus dem leeren, kalten Weltall. (Vgl. meinen in Kürze erscheinenden Aufsatz: Sonja Klimek: *Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab* – Jean Pauls literarische Antwort auf die kritische Philosophie nach Kant. In: Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung 10[2007]. Hrsg. v. Jutta Heinz, Cornelia Ilbrig. Laatzen 2008.)

789 Die korrekte Übersetzung müsste „transzendente“ lauten.

zusammen:[790] Nachdem Hall sich selbst versichert hat, dass er existieren müsse, da er doch denken könne,[791] vergegenwärtigt er sich, dass mit Descartes die Erkenntnistheorie doch nicht an ihr glückliches Ende gekommen sei:

> Ich denke, also bin ich. Aber ich war ja schließlich nicht die erste Person, die sich mit dem Gedanken herumschlug, daß nichts wirklich ist. Man brauchte nur an die Solipsisten, die Berkeleyaner, die Transzendentalisten zu denken. […] Selbst die reine Wissenschaft war mit dem Prinzip der Unsicherheit [gemeint ist Heisenbergs ‚Unschärfe-Relation', Anmerkung von S. K.] – dem Begriff, daß das Beobachtete vom Beobachter untrennbar ist, zum Phänomenalismus zurückgekehrt. (Ebd.: 138.)

Hier zieht Daniel F. Galouye in einem einzigen Absatz seines Science-Fiction-Romans die Bilanz aus mehreren Jahrhunderten Philosophiegeschichte. So muss auch dieser Roman mit dem Eingeständnis der Hauptfigur enden: „Woher wissen wir, daß selbst die wirklichste aller Realitäten letzten Endes nicht doch nur subjektiv ist? Niemand kann beweisen, daß er existiert, oder?" (Ebd.: 205.) Nur weil die Simulation den Sinnen der Menschen so real vorkommt, muss sie von einem Standpunkt außerhalb der eigenen Wahrnehmung aus betrachtet (den der Mensch als Beobachter nie einnehmen kann) noch längst nicht real sein.[792]

Letztendlich übertreffen die Entwicklungen im multimedialen Bereich, die sich in den vorangegangenen Jahrzehnten anbahnten, gegen Ende des 20. und im frühen 21. Jahrhundert alle bisher dagewesenen Vorstellungen von ästhetischer Illusion. Computerspiele, computersimulierte 3-D-Kinofilme, Trainingssimulatoren wie z.B. der ICE-Fahrsimulator der Deutschen Bahn[793] und erst recht mittels 3-D-Brillen und -Handschuhen ‚begehbare' Computersimulationsräume[794] haben das Vertrauen auf die Informationen aus den eigenen Sinnen im allgemeinen Bewusstsein längst ins Wanken gebracht.

---

790 Vgl. Kap. 5.2. Die Grundstruktur der absteigenden Metalepse und ihre Präfigurationen in der Krise des Wissens in Moderne und Gegenwart.

791 „Dann lehnte ich mich gegen die Widersinnigkeit dieses Gedankens [der eigenen Simuliertheit] auf. Ich musste existieren! Die Descartessche Philosophie widerlegte meinen Zweifel" (ebd.: 133).

792 Vgl. zur logischen Unmöglichkeit dieses Beweises: Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900); sowie: Kap. 5.2.4.4. Das Ende des Skeptizismus und der Neubeginn der Metaphysik: Hilary Putnam und Olaf Müller über „Wirklichkeit ohne Illusionen".

793 Das Cockpit des Fahrsimulators gleicht dem eines echten ICE-Cockpits, die auf die sphärisch gewölbte Projektionsfläche projizierte Simulation einer Fahrstrecke passt sich den Steuerungsbefehlen des Probanden an. (Vgl. die Darstellung in Peter Gendolla: Welt am Draht. Über Simualtionsmodelle. In: Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Hrsg. v. Kay Hoffmann. Konstanz 1997 [= CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 9]. S. 71-83. Hier vgl. S. 78f.) – Ähnliche Simulatoren gibt es auch für Piloten und Astronauten.

794 Mittlerweile kann man auf einer speziellen Elektronen-Plattform stehend Bewegungen vollführen, die dann von den simulierten Figuren auf dem Bildschirm nachgeahmt werden. So kann man z.B. Tennis oder Fußball am Computer spielen, ohne einen wirklichen Ball zu verwenden. – Für die Präsentation dieser

So kommentiert Berman (1997: 25) Berkeleys Immaterialismus und seine Idee, der Mensch könne von seinen Sinneseindrücken nicht zwingend auf eine Außenwelt schließen: „Indeed, this thought experiment should probably have more impact at the present time, given developments in computer-generated experiences, than in Berkeley's day, since what he is suggesting is basically what is now called virtual reality."

Was heute für jeden Mediennutzer offen zutage liegt, bahnt sich bereits in der Ästhetik der 1950er und 60er Jahre an. Bei den ‚nouveaux romanciers' in Frankreich ist die Entdeckung des Unbewussten für die Produktion anti-illusionistischer Kunstwerke verantwortlich: In der Beschäftigung mit dem Unbewussten zerfällt dem Dichter das, was „wir kursorisch gewohnt sind, die Wirklichkeit zu nennen,"[795] in einzelne, unzusammenhängende Bestandteile. Die Autoren des ‚nouveau roman' im Frankreich der späten 50er bis frühen 70er Jahre seien insofern über moderne Vorgänger wie Pirandello[796] hinausgegangen, als sie in ihren Romanen die ganze Welt nur noch als Fiktion angesehen hätten, in der der Schriftsteller (als Autor-Figur ins Buch selbst hineingespiegelt) wiederum „im Bewußtsein der Fiktion, Fiktionen schafft" (ebd.: 73f.).[797] In einer Welt, die selbst nur Fiktion ist, kann Sprache nicht auf außersprachliche Wirklichkeit verweisen, sondern immer nur neue Ebenen der Fiktion erschaffen. So erreichte die romantische Selbstreflexion des Dichters im ‚nouveau roman' eine weitere Stufe der Potenzierung.

Dieses Misstrauen der klassischen Moderne und Postmoderne gegenüber der Referenz- bzw. Abbildfunktion von Sprache geht auf eine lange Tradition der Sprachskepsis zurück, die sich paradigmatisch im Kontext der romantischen Transzendentalpoesie, nämlich bei Novalis, das erste Mal artikuliert[798] und nach vielen Zwischenstufen schließlich in Nietzsches radikaler

---

neuen Technologie namens „Wii fit", vgl. http://ms2.nintendo-europe.com/wiifit/deDE/? (gesehen am 05.08.08).

795 Marianne Kesting: Pirandello und der ‚Nouveau Roman'. In: Pirandello und die europäische Erzähllliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums. Hrsg. v. Michael Rössner, Frank-Rutger Hausmann. Bonn 1990 (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur 30). S. 58-76. Hier S. 60.

796 Vgl. seine illusionsbrechende „Trilogia del teatro sul teatro": *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921; Deutsch: *Sechs Personen suchen eine Autor*), *Ciascuno a suo modo* (1924; Deutsch: *Jeder auf seine Weise*) und *Questa sera si recita a soggetto* (1930; Deutsch: *Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt*).

797 Vgl. ebd.: 76: „Ganz ohne Zweifel, so weit ging Pirandello nicht. Aber war er nicht nahe daran oder auf dem Wege dazu?"

798 Vgl. seinen kurzen sprachphilosophischen *Monolog* (1797/98), abgedruckt in: Novalis: Schriften, Bd. 2, S. 672f. Der Text beginnt mit der Bemerkung Friedrich von Hardenbergs, „das Sprechen und Schreiben" machten „eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus […]." Wenn der Mensch *über etwas* sprechen wolle, so misslinge es ihm, da die Sprache nur fähig sei, über sich selbst als System etwas auszusagen (vgl. ebd.: 672). Dies impliziert natürlich auch, dass „Poesie" nicht dadurch zustande kommt, dass einer *etwas sagen wolle*, sondern dadurch, dass einer wie unter Zwang „reden müßte" (vgl. ebd.) nur um des Redens willen, ohne dabei Poesie schaffen zu wollen. – Der Hinweis auf dieses Beispiel findet sich bei Monika Schmitz-Emans: Escher, Gödel, Borges. On Paradoxes and Self-reflection in Literature and Art. In: Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de

Sprachkritik gipfelt. Den Dichtern im Wien des ‚fin de siècle' ist die Referenzfunktion von Sprache neben Nietzsches Schriften auch durch die *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* des Dichters und Philosophen Fritz Mauthner (1849-1923) zweifelhaft geworden.[799] Kernthese ist bei all diesen Positionen die gefühlte Gewissheit, dass Sprache die Wirklichkeit außerhalb des Selbst nicht bezeichnen könne.[800]

Die Romanciers des ‚nouveau roman' in Frankreich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts haben den Glauben an eine Realität außerhalb der Sprache völlig aufgegeben. Das Problem ist nicht mehr, dass Sprache die Wirklichkeit nicht zielgenau bezeichnen könne, sondern dass es außerhalb der Sprache keine Wirklichkeit gebe. Somit verlieren auch Begriffspaare wie „Wirklichkeit" / „Fiktion" ihre Trennschärfe. Schmitz-Emans (2002: 129) sieht genau hierin den Kern der literarischen Moderne, die mit den Schriften der Frühromantik begonnen habe: „Modernity is characterized by the awareness that there is no substantial difference between the real and the fictitious; reality can be described as fictional, fictions can be described as realities."

In dieser Aufhebung der Grenze zwischen textexterner Wirklichkeit und im Text beschriebener Fiktion liegt einer der Gründe für das gehäufte Vorkommen von Narrativen Metalepsen in den modernen und postmodernen, avantgardistischen Texten seit dem ‚nouveau roman':[801] Wo literarische Figuren ihrem Roman entspringen oder Leser- bzw. Autor-Figuren nach Belieben in Romane eintreten können, da wird die textinterne Entsprechung zur Wirklichkeit-Fiktion-Dichotomie, nämlich die zwischen Extra- und Intra-, bzw. zwischen Intra- und Hypodiegese, für nichtig erklärt.

5.2.4.3. Die Wirklichkeit als Konstrukt: Radikalisierte Skepsis in der Sozialforschung gegen Ende des 20. Jahrhunderts

Nicht zufällig entstehen wiederum mit bewusstem Bezug auf den ‚nouveau roman' innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften der französischen Universitäten in den 1960er Jahren die Strömungen des Dekonstruktivismus und Neostrukturalismus. Einer ihrer prominentesten Vertreter, Jean Baudrillard (1929-2007), sieht die gesamte Welt der Konsumgüter als

---

Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Hrsg. v. Jean Bessière, Manfred Schmeling. Paris 2002 (= Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée 5). S. 101-133.

799 Berühmtestes Beispiel ist der Ausdruck der Sprachskepsis in Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902; auch *Chandos-Brief* genannt). In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 21: Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a.M. 1991. S. 45-55.

800 Eine ausführliche Untersuchung dieses Zusammenhangs ist für die Zukunft von Friedrich Schmidt zu erwarten. (Vgl. sein Habilitationsprojekt „ARS SEMEIOTICA. Selbstreferenz und Intertextualität in der Prosa der Moderne und Postmoderne: Kafka – Borges – Eco.")

801 Nicht zufällig behandelten die ersten Untersuchungen zu paradoxen Erzählebenen-Vermischungen die Texte des ‚nouveau roman' (vgl. z.B. Ricardou 1971).

symbolisch an. Für ihn sind die Gegenstände des Gebrauchs nicht mehr an sich existent, sondern können nur noch „in ihrer ideellen Dimension als Zeichen konsumiert“ werden.[802] In seiner Schrift *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972; Deutsch: *Kritik der politischen Ökonomie des Zeichens*) schließt Baudrillard, Konsum sei überhaupt eine „absolut idealistische Praxis“ (vgl. Ritte 2007: 47).

Wie Pirandello, so sieht auch der Publizist Baudrillard die westliche Welt nur noch als Schauspiel an, in dem alles inszeniert, eine Wirklichkeit hinter dem Spektakel nicht mehr zugänglich sei. Die Menschen lebten nur noch in einer simulierten „Hyperrealität“.[803] In seiner von Marshall McLuhan beeinflussten Medienkritik bestimmt Baudrillard die modernen Massenmedien (allen voran das Fernsehen) als „Hauptproduzenten und -träger dieser Simulationen“.[804] Die elektronischen Medien seien für die Entkoppelung von Zeichen und Referenz verantwortlich. So sei z.B. der Golfkrieg völlig hinter der „Simulation“ der Kriegsberichterstattung durch so genannte „embedded journalists“ verschwunden. Aber auch anhand der Medienberichterstattung vom 11. September 2001 untersucht Baudrillard diese „Derealisierungseffekte der westlichen Medien“ (Ritte 2007: 47), die aus der Welt ein „Simulakrum“[805] gemacht hätten: „Mit der Popularisierung von Baudrillards fatalistischer Medientheologie ist das S[imulakrum] zum Inbegriff eines gegenwärtigen Zeitalters der Digitalisierung, zur vielzitierten Chiffre einer Medienwelt geworden, in der Authentizität künstlich hergestellt wird“ (ebd.).

Die immense Wirkung der veränderten Wirklichkeitsdarstellung in den Medien auf die z.T. metaleptische, zeitgenössische Erzähl-Phantastik[806] darf nicht mit dem Hinweis abgetan werden, Baudrillards Ansichten seien bloß Teil einer ideologischen Propaganda. Terry Pratchett, der berühmte britische Parodist von Fantasy und Science Fiction, stellt der zweiten Auflage seines Romans *Only You Can Save Mankind* (2004) genau solche medienwirkungstheoretischen Reflexionen voran, indem er beschreibt, wie dem an Computer-

---

802 Vgl. Jürgen Ritte: Der Schein der Wirklichkeit und das Dickicht der Zeichen. Der französische Soziologe Jean Baudrillard ist gestorben. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 55, Mittwoch, 7. März 2007. S. 47.

803 In der neueren Medienforschung beispielsweise spricht man daher nach dem Zeitalter, in dem Medien der „ars memoriae“ dienten, und dem der „ars combinatoria“, nun vom dritten Zeitalter der „ars simulatoria“. Medienkommunikation müsse nicht mehr davon ausgehen, „dass etwas existiert“, sondern davon, dass dieses Etwas „zum ‚Resultat' der Kommunikation“ selbst geworden ist (vgl. Gendolla 1997: 77).

804 Hanjo Berressem: Baudrillard, Jean. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008: 57f.

805 Vom lateinischen Wort „simulacrum“: Bild, Abbild, Nachbildung, aber auch Traumbild, Schatten, Gespenst (vgl. Julika Griem: Simulakrum. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 2008: 659).

806 Hörisch hebt hervor, dass es „[s]eit den Untersuchungen von Paul Virilio [Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. München 1985] und Friedrich Kittler [Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986] geradezu ein medientheoretisches Modethema geworden [sei], auf die militärische Genese der neuen Medientechnik hinzuweisen.“ (Jochen Hörisch: Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur. In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murašov u. Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 770-799. Hier S. 781.)

Kriegsspiele und Fernsehnachrichten gewöhnten Jungen der zweite Golfkrieg vorgekommen sein muss: „On your computer: games that looked like war. On your TV: a war that looked like a game. If you weren't careful, you could get confused…" (vgl. Pratchett 2004: 10).
Es ist nicht wahrscheinlich, dass Pratchett Baudrillards Schriften gelesen hat. Vielmehr ist davon auszugehen, dass beide Autoren in ihrer Umwelt die gleichen Beobachtungen anstellen und diese in den ihnen je eigenen ‚Genres' – im soziologisch geprägten Sachbuch oder im parodistisch-metaleptischen Science Fiction Roman – umsetzen.

Baudrillards soziologische Untersuchungen finden auf augenfällige Weise eine Entsprechung in den Positionen des amerikanischen Schriftstellers und Literaturtheoretikers Raymond Federman (*1928).[807] Als Konstruktivist geht dieser davon aus, dass die Welt, so wie wir sie wahrnehmen, eine Fiktion sei.
Federman nennt einen Teil der Gegenwartsliteratur „SURFICTION" (ebd.: 62),[808] um die abgegriffene Bezeichnung „Postmoderne" zu ersetzen. Mit dieser Begriffsprägung lehnt er sich an den Begriff „SURREALITÄT" an, welcher auf die Ebene des Unbewussten im Menschen abzielte. Surfiction sei in Analogie zur Surrealität „die Ebene der menschlichen Aktivitäten, die das Leben als Fiktion entlarven [...]" (vgl. ebd.). Für Federman existiert „die Wirklichkeit als solche eigentlich nur in ihrer fiktionalisierten Form", nämlich in der Sprache, in deren wiedererzählender Form die Erfahrungen des Lebens für den Menschen erst ihre Bedeutung erlangten (vgl. ebd.). Da es keine außersprachliche Wirklichkeit für den Menschen gebe, könne Literatur diese auch nicht abbilden:

> In diesem Sinne kann Literatur nicht länger Realität sein, keine Imitation der Realität, keine Repräsentation der Realität, nicht einmal eine Neuschöpfung der Realität; sie kann nur EINE REALITÄT sein – eine autonome Realität, deren einzige Beziehung zur wirklichen Welt darin besteht, diese Welt zu verbessern. (Ebd.: 63.)[809]

Diese Konsequenz der Übertragung konstruktivistischer Sozialtheorien auf die Literatur führt zu einer ähnlich selbstreflexiven Form von Texten, wie dies schon bei der Anwendung transzendentalphilosophischer Ideen auf die Poesie der Romantik geschehen war:[810] Statt sich auf außertextliche Wirklichkeit zu beziehen, beschäftige sich die „Surfiction" der

[807] Vgl. Raymond Federman: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a.M. 1992 (= edition suhrkamp 1667, Neue Folge 667) [amerikanische Originalausgabe: 1991].
[808] Hervorhebung im Original.
[809] Hervorhebung im Original.
[810] Vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich" und Außenwelt in der Frühromantik.

Gegenwart[811] „mit den Umständen ihrer eigenen Möglichkeiten, mit den Erzählkonventionen und der Offenheit von Sprache für Bedeutungsvielfalt, Widersprüchlichkeit, Ironie und Paradoxa“ (ebd.: 10).

Federman macht 1992 die „Krise der Sprache, […] der Kommunikation [und] des Wissens“ (ebd.: 14) für die dauernde Selbst-Bespiegelung der Literatur der letzten 40 Jahre verantwortlich. Diese Krise des Wissens, die sich laut Federman ganz besonders im ‚nouveau roman’ manifestiere, habe sich allerdings schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts abgezeichnet und lasse sich anhand der Ideen Darwins, der Positivisten, Bergsons, Einsteins, Russells, der Phänomenologen und schließlich Nietzsches festmachen (vgl. ebd.: 23f.). In der Literatur nennt er James Joyces *Finnegans Wake* als einen der ersten Romane, die diese „Krise des Wissens“ verarbeiten (vgl. ebd.: 25).

Diese gegenwärtige Krise, so erkennt neben Baudrillard auch Federman, habe aber neben ihrer Verwurzelung in philosophischen Traditionen auch einen handfesten, medienbedingten Auslöser gehabt: das Erwachen der Intellektuellen in den USA „aus ihrem Massen-Medien-Zustand der Illusion und des Optimismus“ (ebd.: 43), zu dem es durch den Vietnamkrieg und die Watergate-Affäre gekommen sei. Bei diesen Medienereignissen seien Zweifel an der Realität der im Fernsehen dargestellten Wirklichkeit aufgetaucht.

> Denn wenn der geschichtliche Inhalt schon durch die Massenmedien manipuliert werden kann, wenn Fernsehen und Zeitungen historische Fakten fälschen oder hervorbringen können, dann ist das das Ende der allgemeinen Übereinkunft zwischen Realität und Vorstellung. Die klare Trennungslinie zwischen Tatsachen und Fiktion verwischt sich. (Ebd.: 43.)

Federman spricht von einer „Welt, in der das Bezugssystem selbst als mystifizierendes elektronisches Bild entlarvt wird [...]“ (ebd.: 44).

Hier liegt die offenkundige Parallele zwischen Romantik, klassischer Moderne, Postmoderne und Gegenwartsliteratur: der Zweifel an der Wirklichkeit außerhalb des Menschen – sei er nun durch die verkürzte Rezeption der Transzendentalphilosophie, die Sprachskepsis oder den Konstruktivismus ausgelöst – begünstigt offenbar das Entstehen einer Kunst, die ihrem Fremdreferenz-Charakter misstraut und sich stattdessen auf die Selbstreferenz verlegt.

In der postmodernen Gegenwart ist diese ontologische Verunsicherung jedoch nicht mehr, wie noch in der Romantik und klassischen Moderne, nur das philosophische Problem einer kleinen, intellektuellen Elite. Durch die Medialisierung des Alltags sind derartige

[811] „Die Veröffentlichung von William Borroughs’ *Naked Lunch* im Jahre 1959 markierte die Geburt des selbstreflexiven Romans in den USA“ (ebd.: 37). Als erste Welle der amerikanischen Surfiction nennt Federman Autoren wie Flannery O’Connor, John Hawkes, Kurt Vonnegut Jr., John Barth, Richard Brautigan, Thomas Pynchon, Ishmael Reed, Donald Barthelme etc. (vgl. ebd.: 37f.), deren Werke „die modernistische Tradition unterliefen und deren mimetische Funktion ablehnten“ (ebd.: 39).

„Derealisierungs-Phänomene“ vielmehr ins allgemeine Bewusstsein gedrungen und so zu einem Teil der Massenkultur geworden. In Anlehnung an Walter Benjamins Schlagwort von der „Entauratisierung des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ spricht Anz (2002: 41) nun von der „Derealisierung der Wirklichkeit im Zeitalter ihrer digitalen Produzierbarkeit.“

Aus dem Verschmelzen der „Krise der Sprache, der Krise der Kommunikation, der Krise des Wissens“ (Federman 1992: 14) seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Erfahrungen der illusionistischen Massenmedien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zieht Federman dieselbe Konsequenz, die Leo Perutz (im Umkreis der Wiener und Prager Philosophie der Sprachskepsis; vgl. Lauener 2004)[812] in seinen Romanen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits fiktionalisiert hatte: „Wenn die Erfahrungen des Menschen (hier: des Schriftstellers) nur als Fiktion existieren, wenn sie im nachhinein erinnert und durchdacht werden und dies stets auf verzerrte, glorifizierte und sublimierte Art, dann werden diese Erfahrungen zu Erfindungen“ (Federman 1992: 70).

In dieser medial verstärkten menschlichen Unsicherheit in Bezug auf die grundlegende philosophische Frage nach der Existenz der Außenwelt scheint einer der Gründe für das gehäufte Vorkommen Narrativer Metalepsen in der phantastischen Literatur der Gegenwart zu liegen.

Am Beispiel Federmans ist ablesbar, dass neben der traditionellen Philosophie der Erkenntnis in den letzten Jahrzehnten ein weiteres Wissenssystem auf die phantastische Literatur zurückwirkt, in der die textinterne Grenze zwischen Realität und Fiktion durch Metalepsen aufgehoben wird. Gemeint ist die so genannte Kognitionswissenschaft. Diese stellt den Versuch dar, die früher traditionell in der Philosophie behandelten Fragen nach den Bedingungen von Erkenntnis und Erfahrungen nunmehr interdisziplinär zu erforschen.[813]

Zwei Ausprägungen der Kognitionswissenschaft sind für den Zusammenhang der Narrativen Metalepse besonders wichtig: der Radikale Konstruktivismus und die Systemtheorie. Hölter (2008: 42) sieht den gegenwärtig in allen Medien zu spürenden, „[i]mmer stärker“ werdenden „Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein (*The Matrix*, *The Truman Show*) als Folge des Konstruktivismus […].“

---

[812] Vgl. Kap. 5.2.4.1. Die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen: Reduktion des Ichs auf das Jetzt in der klassischen Moderne.

[813] Beteiligt sind dabei u.a. empirische Disziplinen wie Kognitive Psychologie, Neurowissenschaften, Linguistik, Kommunikations- und Sozialwissenschaften. (Vgl. Gebhard Rusch: Kognitionstheorie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2008: 358-360.)

Die in den 1980er Jahren von Ernst von Glasersfeld[814] entwickelte Konzeption des Radikalen Konstruktivismus begreift alle Erkenntnis des Menschen als „kognitive Konstrukte", bei denen der Mensch doch immer nur seine eigenen „Wahrnehmungs-, Verhaltens-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten" reproduziert. Nach dieser Theorie ist Welterkenntnis also per se unmöglich, stattdessen kann es nur „Selbsterkenntnis" geben. Damit setzt der Radikale Konstruktivismus sich von der nach-kantischen Erkenntnistheorie ab: „Ob es eine unabhängige Außenwelt gibt, ist irrelevant für die Fragestellung, wie ‚Erkenntnis', oder besser ‚Kognition', in geschlossenen, d.h. unabhängig von einer Außenwelt operierenden Systemen, wie z.B. ‚Bewußtsein', vonstatten geht."[815]

Die auf Luhmanns Soziologie zurückgehende Systemtheorie in ihrer Ausprägung durch Peter M. Hejl ist eng verzahnt mit dem Radikalen Konstruktivismus.[816] Systemtheoretiker betrachten Menschen als in sich abgeschlossene, sich selbst organisierende Systeme, die überhaupt nicht miteinander kommunizieren könnten und insofern auch nicht wüssten, ob die eigene Realität auch die der anderen ist (bzw. ob überhaupt außerhalb ihrer selbst noch andere Systeme existieren).[817] Die Frage „nach einer allen Subjekten gemeinsamen Welt" wird daher in der Systemtheorie durch eine „Theorie der Beobachtung beobachtender Systeme" ersetzt (vgl. Flacke 1994: 45). Da man davon ausgeht, dass die unabhängigen Systeme ihre eigenen Kognitionen erzeugen, indem sie beobachten, wird Erkenntnis als ein „autopoietischer" Prozess aufgefasst.[818]

In dieser bereits von Fichte bekannten Konzeption entpuppen sich der Radikale Konstruktivismus sowie die Systemtheorie eigentlich als Idealismen,[819] in denen der klassische Skeptizismus als cartesischer Ur-Zweifel in der Gegenwart seinen krassesten Ausdruck findet.

In diesem Punkt erfahren Systemtheorie und Konstruktivismus daher auch die Kritik, dass man ihre Thesen als „Übertreibungen" der klassischen Erkenntnisphilosophie bezeichnete, in denen mit dem „Verschwinden des [cartesischen] Subjekts" auch gleich noch

---

814 Vgl. Ernst von Glasersfeld: Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Braunschweig 1987.

815 Michael Flacke: Verstehen als Konstruktion. Literaturwissenschaft und radikaler Konstruktivismus. Opladen 1994 (= Konzeption Empirische Literaturwissenschaft XVI). S. 45.

816 Vgl. Gerhard Plumpe, Ingo Stöckmann: Systemtheorie. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 561-564.

817 Vgl. z.B.: Dietrich Schwanitz: Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990; sowie: Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M. 1987.

818 Vgl. Gebhard Rusch: Konstruktivismus, radikaler. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie 2008: 377-379.

819 Vgl. Feders Definition von „Idealismus" (referiert in Kap. 5.2.1.3. Kants kritische Einschränkung: Transzendentaler Idealismus): Jeder, der nicht an die Wirklichkeit einer äußeren Welt jenseits der Sinneseindrücke glaubt – sei es, dass er sie leugne oder an ihr zweifle oder sie für bezweifelbar halte – wird demnach „Idealist" genannt. Denjenigen, der darüber hinaus nur sich selbst für real existierend hält, nannte Feder „Egoist" (vgl. Gabriel 1995: 1020). – Zur Parallele zwischen Fichtes Wissenschaftslehre und der Systemtheorie vgl. Gamm (1997: 49).

> das Korrelat, die Wirklichkeit als Erkenntnisobjekt, mit verschwinde[…]: Was tatsächlich verschwunden ist oder doch verschwinden sollte, ist die Vorstellung, daß wir die Wirklichkeit erkennen könnten, wie sie *an sich* ist, jenseits der Erscheinung […]. Wenn panfiktionalistische Wirklichkeitsverschwindler uns nun weismachen wollen, daß die Wirklichkeit bloße ‚Simulation' sei, so dürfte ihnen die Unterscheidung von Erscheinung und Schein abhanden gekommen sein. (Gabriel 1993: 191.)

In dieser scharfen Kritik wird eine Rückbesinnung auf Kants *Kritik der reinen Vernunft* gefordert. Die kantische Differenzierung der ‚Wirklichkeit' in „‚Sein', ‚Schein' und ‚Erscheinung'" bildet denn auch den Ausgangspunkt der Widerlegung des postmodernen ‚Idealismus' von der Welt als Simulation (vgl. ebd.).

5.2.4.4. Das Ende des Skeptizismus und der Neubeginn der Metaphysik: Hilary Putnam und Olaf L. Müller über „Wirklichkeit ohne Illusionen"

> „De Vander sagt doch: Es gibt gar keine Literatur, weil alles Literatur ist. Alles in der Sprache ist sinnbildlich, ein Spiegel eben, durch den man nicht hindurchgehen kann. […] Und weil das so ist, behauptet er, die Welt sei letztendlich ein unlesbarer Text."
> „Und worin besteht deiner Meinung nach dann der Irrtum?"
> „Genau darin. Vielleicht gibt es keine Literatur. Aber es gibt auch keine Texte. Es gibt nur uns und unsere tausend Fragen und Zweifel. Dass man mit der Sprache die letzte Wahrheit nicht *sagen* kann, mag ja angehen. Aber man kann sie *erzählen*. […] Und du?" fragte er. „Wie stehst du eigentlich zu dieser ganzen Angelegenheit. Ich meine: als Literaturwissenschaftler?"
>
> *(Der Schriftsteller Theo zum Literaturstudenten Matthias, in: Wolfram Fleischhauer: Der gestohlene Abend)*[820]

Während sich die kognitivistischen Disziplinen in den 1970er und 1980er Jahren noch formieren, beschreitet die Analytische Philosophie bereits den Weg, auf dem die Skepsis vermutlich endgültig überwunden werden sollte.[821] Hilary Putnam versucht in seinem Buch *Reason, Truth and History* (1981),[822] die skeptizistische Grundannahme zu widerlegen, es sei möglich, dass die Außenwelt vielleicht ganz anders ist als unsere Sinneseindrücke es uns vorgaukeln. Im ersten Kapitel dieser Untersuchung bringt Putnam diese These in ein zeitgemäßes Bild: Er suggeriert seinem Leser, dass auch er nur ein „Gehirn in einem Tank"[823]

---

820 Wolfram Fleischhauer: Der gestohlene Abend. München, Zürich 2008. S. 76.

821 An diesem Anspruch sind vorher u.a. schon Descartes, Berkeley und Kant gescheitert. Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

822 Für diesen Abschnitt vgl. Hilary Putnam: Gehirne im Tank. Kap. 1 in: ders.: Vernunft, Wahrheit und Geschichte [1981]. Übersetzt v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 1982. S. 15-40.

823 Im Prinzip spielt schon Descartes in seinem *Discours de la Méthode* (4. Teil, 2. Abschnitt) (vgl. Kap. 5.2.1.1. Das Dilemma der Unbegründbarkeit von Wissen) diese Idee durch: „Puis, examinant avec

mit Nährlösung sein könnte. Dieses Gehirn könnte von bösartigen Wissenschaftlern an einen Computer angeschlossen worden sein, der ihm über Elektronenimpulse simulierte Sinneseindrücke einspeist, sodass das eingetankte Gehirn glaubt, ganz normal in einem Körper in einer Außenwelt zu ruhen.[824]

Dabei verwendet Putnam, um die skeptizistische Suggestionskraft dieses Szenarios zu erhöhen, eine Form von ironischer Selbstbezüglichkeit, die dem literarischen Verfahren der ‚mise en abyme' strukturell verwandt ist: „Dem Opfer [also dem Gehirn im Tank] kann es sogar so scheinen, daß es dasitzt und diese Worte hier liest, die von der amüsanten, doch ganz absurden Annahme handeln, es gebe einen bösen Wissenschaftler, der den Leuten die Gehirne herausoperiert und sie in einen Tank mit einer Nährlösung steckt […]." (Putnam 1982: 19.)

Um diese Möglichkeit zu widerlegen und stellvertretend dadurch den Skeptizismus für immer auszuschalten, bedient sich Putnam eines sprachphilosophischen Beweises, den Crispin Wright 1994 in der folgenden, vierstufigen Form aus Putnams komplexem Fließtext rekonstruierte:[825]

(1) In meiner Sprache bezeichnet das Wort ‚Tiger' die Tiger.

(2) In der Sprache eines ewigen Gehirns im Tank bezeichnet das Wort ‚Tiger' nicht die Tiger.

Daraus folgt:

(3) Meine Sprache ist von der Sprache eines ewigen Gehirns im Tank verschieden.

(4) Folglich bin ich nicht seit jeher ein Gehirn im Tank.

Allerdings funktioniert dieser Beweis, so zwingend er auch erscheint, immer noch auf der extensionalen Voraussetzung, dass es Tiger gibt (d.h. dass das Wort „Tiger" etwas bedeutet, bzw. dass Sprache zweistufig ist). Diese Schwachstelle in dem durch Wright rekonstruierten Beweis Putnams wird von dem Göttinger Philosophen Olaf L. Müller im ersten Band seiner Habilitationsschrift *Wirklichkeit ohne Illusionen*[826] (Bd. I: *Hilary Putnam und der Abschied vom Skeptizismus oder Warum die Welt keine Computersimulation sein kann;* 2003a)

---

attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais peindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde, ni aucun lieu où je fusse ; mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n'étais point ; et qu'au contraire, de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais […]." – Mit der Idee vom Gehirn im Tank (engl.: „brain in the vat") präsentiert Putnam den grundlegenden cartesischen Zweifel in einem modernen Bild.

824 Das Bild vom Gehirn im Tank wird in philosophische Gedankenexperimente weiterhin einbezogen, nicht zuletzt von Terence Horgan und seinen Mitstreitern auf dem Forschungsfeld der Phänomenalen Intentionalität. Vgl. Terence Horgan, John Tienson u. George Graham: Internal-world skepticism and the self-presentational nature of phenomenal consciousness. In: Self-representational Approaches to Consciousness. Hrsg. v. Uriah Kriegel, Kenneth Williford. Michigan 2006. S. 41-61.

825 Vgl. Crispin Wright: On Putnam's Proof that We Are Not Brains in a Vat. In: Reading Putnam. Hrsg. v. Peter Clark, Bob Hale. Cambridge / Mass. 1994. S. 216-241.

826 Olaf L. Müller: Wirklichkeit ohne Illusionen. 2 Bde. Paderborn 2003.

endgültig beseitigt. Müller eliminiert dazu die ‚Tiger' aus dem Vierzeiler und geht nur von den sprachlichen Voraussetzungen aus, die auch die Skepsis braucht, um die These „Vielleicht bin ich nur ein Gehirn im Tank" zu formulieren, nämlich, dass es mindestens ein Gehirn im Tank im ansonsten vielleicht völlig leeren Universum gibt (vgl. Müller 2003a: 176-183).[827]

Müller entkräftet sodann akribisch den intuitiven Widerspruch gegen Putnam, ein eingetanktes Gehirn könne seinen Beweis ebenso wiederholen und damit logisch richtig zu dem falschen Ergebnis kommen, es sei gar kein Gehirn im Tank (vgl. Müller 2003a: 218). Dazu führt er „zum Zwecke der vertikalen Spekulation" die Vorsilbe „Über" ein:

> „Definition: y ist ein Über-Gehirn, wenn ein echtes Gehirn das Bit-Gegenstück von y ist (im umfassenden Sinn der Bit-Relation). […] Die Vorsilbe ‚Über' ist die gesuchte Umkehrung der Vorsilbe ‚Bit'; sie ist semantisch stabil und macht den Effekt der ‚Bit'-Vorsilbe rückgängig. […] Über-Bit-Katzen sind Katzen sind Bit-Über-Katzen." (Müller 2003b: 215f.)

So unterscheidet Müller „Gehirne", „Bit-Gehirne" und „Über-Gehirne" (ebd.): Alle diese drei Artnamen bezeichnen auf unterschiedlichen Stufen unterschiedliche Gegenstände, haben also unterschiedliche Referenzbereiche, aber sie haben auf allen Stufen dieselbe Intension.

Wenn das Gehirn im Tank denkt, es sei kein Gehirn im Tank, so heißt das, in unsere Sprache übertragen: Das Gehirn im Tank denkt, es sei kein „Bit-Gehirn".[828] Diese Aussage ist wiederum völlig richtig: Ein Gehirn im Tank ist kein „Bit-Gehirn" im „Bit-Tank". Mit der Berufung auf die verschiedenen Ebenen und die Intensionen von Begriffen konnte Müller Putnams Beweis an dieser Stelle explizieren. In diesem Sinne umformuliert, hieße Wrights ‚Vierzeiler' nunmehr:

(1) In meiner Sprache bezeichnet das Wort ‚Gehirn' die Gehirne.

(2) In der Sprache eines ewigen Gehirns im Tank bezeichnet das Wort ‚Gehirn' nicht die Gehirne, sondern ‚Bit-Gehirne', also eine von Ladungsimpulsen aus dem Computer im eingetankten Gehirn hervorgerufene Vorstellung.

Daraus folgt:

(3) Meine Sprache ist von der Sprache eines ewigen Gehirns im Tank verschieden.

(4) Folglich bin ich nicht seit jeher ein Gehirn im Tank.

---

827 Somit führt Müller seinen Beweis „transzendental". – Vgl. dazu u.a. auch: Olaf L. Müller: Der antiskeptische Boden unter dem Gehirn im Tank. Eine transzendentale Fingerübung mit Intensionen. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 55(2001), Heft 4. S. 516-539. Hier vgl. S. 535 (Hervorhebung im Original): „Der Beweis beutet die Bedingungen der Formulierbarkeit der skeptischen Hypothese aus, oder noch enger in Anlehnung an Kant: die *Bedingungen der Möglichkeit* ihrer Formulierung."

828 Denn Gehirne – in dem Sinne, wie *wir* Gehirne bezeichnen – kann das Gehirn im Tank gar nicht kennen, da es nie in einem kausalen Zusammenhang zu einem Gehirn außer sich selbst stand. Vgl. Müller (2001: 534): „Der kausale Kontakt zwischen dem eingetankten Gehirn und sich selbst ist zu global, um das spezifische Funktionieren des tanksprachlichen Artnamens ‚Gehirn' sicherzustellen."

Tatsächlich ergibt sich aus Putnams Beweis aber nur, dass jedes Ich (sei es nun ein Gehirn im Tank oder nicht) wissen kann, dass es nicht auf einer noch tieferen Ebene eingetankt ist, also (in unserer Sprache ausgedrückt) kein Bit-Gehirn im Bit-Tank ist. Ob aber über ihm selbst noch eine höhere Realitätsebene existiert (auf der es z.B. „Über-Katzen", oder diese böswilligen Über-Wissenschaftler, die das Gehirn an den Computer angeschlossen haben, oder gar ein Über-Gehirn gibt), kann das Ich auch nach Putnams Beweis niemals wissen.
Damit hat Müllers logische Rekonstruktion eine „beunruhigende" Implikation in Putnams Beweis aufgedeckt, auf die Müller im zweiten Band seiner Arbeit *Wirklichkeit ohne Illusionen*, Bd. 2: *Metaphysik und semantische Stabilität oder Was es heißt, nach höheren Wirklichkeiten zu fragen* (2003b) eingeht: Putnams Beweis liefert nur Erkenntnis über die gleich hohe Ebene und über ‚irrealere' Ebenen. Über ‚höhere' Realitäten kann man dagegen mit seiner Hilfe nichts aussagen.
Müller kann Putnams Anspruch, den Skeptizismus vermutlich für immer widerlegt zu haben, bestätigen: Selbst wenn die skeptische Ausgangshypothese wahr wäre, zöge Putnams Beweis dennoch „die generelle Zuverlässigkeit eingetankter Beobachtungssätze nach sich." Denn solche „eingetankten Beobachtungssätze" müssen „im Lichte des Externalismus uminterpretiert" werden (vgl. Müller 2003a: 219). Dann aber geben sie „keine falsche Beschreibung der leeren Umgebung der Tank-Konstellation, sondern eine wahre Beschreibung des Simulationscomputers" (ebd.). Selbst wenn man ein Gehirn in einem Tank wäre, könnte man noch zutreffende Aussagen über die eigene Ebene machen – was dann, von einem höheren Standpunkt aus betrachtet, zwar nur Aussagen über eine Bit-Welt wären, die aber immerhin diese Bit-Welt zuverlässig beschrieben.[829] Erkenntnistheoretischer Skeptizismus (als radikaler Zweifel an der Zuverlässigkeit unserer Sinneseindrücke) wäre damit nicht mehr haltbar. Ein tieferes Eingetanktsein ist ebenso ausgeschlossen wie der Irrtum über die eigene Welt (auch wenn diese, zugegebenermaßen, nur eine Art Bit-Welt sein könnte). Der erste Band von Müllers Untersuchung widmet sich also der „erkenntnistheoretischen Verteidigung der Naturwissenschaften" (vgl. Müller 2003b: 252).

Eine sensationelle Umwertung erfährt Putnams Beweis jedoch darüber hinaus durch Müllers Aufarbeitung: Putnams Beweis zeigt eigentlich (und von der Forschung unvorstellbarerweise bisher unbemerkt), dass Skepsis *irrtümlich* seit Descartes für ein erkenntnistheoretisches

[829] Vgl. ebd.: „Die Tankwissenschaft ruht auf einem soliden Fundament, und obwohl sie nur einen winzigen Ausschnitt der gesamten Wirklichkeit betrifft (nämlich nur den Simulationscomputer), trifft sie diesen Ausschnitt ohne massiven Irrtum."

Problem gehalten werden. In Wirklichkeit ist sie die Grundlage der Metaphysik: „Nicht die Zuverlässigkeit, sondern die *Reichweite* unserer wissenschaftlichen und alltäglichen Erkenntnisse wäre auf dramatische Weise beschränkt." (Vgl. ebd.: 236.)[830]

Müller plädiert dafür, nicht einfach – wie die Analytische Philosophie in der Nachfolge Wittgensteins – von Metaphysik ‚zu schweigen', sondern in der logisch begründeten Sprache der metaphysischen Spekulation nach „höheren Wirklichkeiten"[831] zu fragen:

> ‚Gibt es bei aller Zuverlässigkeit unseres naturwissenschaftlichen Wissens einen Bereich der Wirklichkeit, der im Prinzip ausserhalb der Reichweite unseres Wissens liegt?' Oder noch deutlicher metaphysisch: ‚Gibt es höhere Wirklichkeiten?' […] D]ie Fragen zielen offenbar auf das Umfeld der Tank-Konstellation, von dem das Gehirn abgeschnitten ist, von dem es im Prinzip nichts wissen kann und das aus seiner Sicht sehr wohl als unerreichbare, höhere Wirklichkeit aufgefasst werden sollte. (Müller 2003a: 220.)

Für Müller „gehört die Möglichkeit, solche metaphysischen Fragen zu stellen, zur menschlichen Grundausstattung" (vgl. Müller 2003b: 253).

Um über diese „höhere Wirklichkeit" sprachlich zu spekulieren, versucht Müller, einen Satz zu finden, den das Gehirn im Tank in seiner eigenen Sprache sagen könnte und mit dem es seine „missliche Lage im Tank angemessen" treffen würde (vgl. ebd.: 255). Dazu bringt Müller die ursprüngliche skeptische Ausgangsthese „Vielleicht bin ich ein Gehirn im Tank", die von Putnam widerlegt wurde, in die neue Form „Vielleicht bin ich ein Über-Gehirn, das in einem Über-Tank voller Über-Nährflüssigkeit steckt" (ebd.: 218).[832] Diese Aussage ist insofern ein „informativer Indikator", als der Satz die Differenzierung zwischen den unterschiedlichen angenommenen ontologischen Stufen zulässt: Er ist „[w]ahr aus dem Munde eingetankter Gehirne, hoffentlich falsch aus unserem Munde und ganz sicher falsch aus dem Munde von Sprechern, die auf der ‚äußersten Schale der Realität' leben" (Müller 2003b: 219). „Denn wessen Welt in keine übergeordnete Welt eingebettet ist, der bezeichnet mit den Ausdrücken ‚Über-Gehirn', ‚Über-Tank' usw. überhaupt nichts" (ebd.: 218). Da die

---

830 Hervorhebung im Original.

831 Dabei macht Müller deutlich, dass man das Wort „Wirklichkeit" nun „nicht im Sinne der Naturwissenschaften deuten [soll] (etwa als synonym zu ‚physisches Universum')", sondern vielmehr in einem „*meta*-physisch[en]" Sinne (vgl. Müller 2003a: 220; Hervorhebung im Original).

832 Dies versuchte Müller zunächst durch Einführung des Analogie-Begriffs und die Überprüfung von dessen semantischer Stabilität. Diese „semantische Stabilität" muss auf den verschiedenen, von Müller identifizierten Analyse-Ebenen gelten, also auf der Ebene des Wissenschaftlers, des Gehirns, dessen, was das Gehirn denken kann usw. So kam Müller zu einer schwer widerlegbaren Variante der skeptischen Ausgangshypothese: „Vielleicht stecke ich in einer analogen Lage wie die Gehirne im Tank." (Vgl. Müller 2003b: 108-133. Zitat: S. 127.) Allerdings konnte Müller diese „Zuflucht zu Analogien" letztlich doch nicht anbieten, da man „weit davon entfernt [ist], die Bildung von Analogien philosophisch zu durchschauen." (Vgl. ebd.: 129.) Insofern musste er nach einem anderen „informativen Indikator" suchen, „der das Unbehagen des Gehirns im Tank angemessen ausdrücken soll […]." Er findet ihn schließlich in der Sprache der „spekulative[n] Metaphysik" (vgl. ebd.: 178).

Vorsilbe „Über“ semantisch stabil ist (d.h. auf allen möglichen Ebenen dasselbe bedeutet),[833] ist der informative Indikator so vor Putnams a-priorischem Beweis sicher.

An diesem Punkt endet das, was man wissen kann. Es folgt das Fragen und Spekulieren, zu dem der Mensch, seiner Natur nach, durch die Sprache befähigt ist. Müller (2003b: 258) ist sich dieser Grenze bewusst: „Die spekulative Metaphysik ist kein Wissensgebiet, sondern ein Gebiet für Vermutungen und Fragen: für verwirrende Fragen, die aufwerfen zu können einen Teil unseres menschlichen Wesens ausmacht.“

Für Müller beweist allein die Existenz des von ihm gefundenen informativen Indikators, dass man nicht – mit Wittgenstein – über die Metaphysik schweigen müsse: „Anders als Putnam gemeint hat, kann das eingetankte Opfer sehr wohl *aussprechen*, was es da zu wissen gäbe; es kann nur nicht herausfinden, wie es um die Wahrheit dessen bestellt ist, was es ausgesprochen hat“ (ebd.: 230f.).[834] Müllers informativer Indikator zeigt, „dass unser Denken und Sprechen die geheimnisvolle Kraft hat, die Grenzen unserer natürlichen Welt und die Grenzen dessen, wovon wir gesichert wissen können, zu überschreiten“ (ebd.: 259.)

Damit macht Müller zum ersten Mal die anti-naturalistische Sprengkraft deutlich, die in Putnams, aber im Prinzip auch schon in Gödels Beweis liegt:[835] Die Wahrheit bzw. den Beweis der letztgültigen Realität der eigenen ontologischen Ebene könnte man nur von einer Art transzendenter Meta-Ebene (z.B. vom Standpunkt Gottes)[836] aus erkennen.[837] Damit stellt

---

833 „Semantisch stabil sind diejenigen Wörter, die bei der Übersetzung aus der Tanksprache in unsere Sprache *innensyntaktisch* nicht verändert zu werden brauchen.“ (Ebd.: 71; Hervorhebung im Original.)

834 Hervorhebung im Original.

835 Vgl. Kap. 5.2.3.2. Gödels Beweis der Unvollständigkeit aller formalen Systeme und die philosophischen Folgen.

836 Zum Begriff „Gottes“ in der Philosophie vgl. z.B. Gabriels (1993: 108) auf die Kritik an Berkeleys Immaterialismus bezogene, vorsichtige Warnung: „Natürlich ziehen wir es heute vor, innerhalb der Philosophie, auch wenn wir über die Philosophie hinaus religiöse Überzeugungen haben, ohne Gott auszukommen […]. Viele haben es sich aber angewöhnt, mitleidig zu lächeln, wenn jemand argumentativ Gott bemüht, finden jedoch nichts dabei, wenn ein anderer ontologisch den Begriff der Materie anführt. Hier wäre nun wirklich Ideologieverdacht anzumelden.“

837 Gödel selbst ist, obwohl agnostisch erzogen, seit seiner Studienzeit auf „theistisch[e] eher als pantheistisch[e]“ Art gläubig. (Vgl. seine Antwort auf einem Fragebogen, den ihm einer seiner Kollegen kurz vor seinem Tod vorlegt. Veröffentlicht in: Wang Ho: Reflections on Kurt Gödel. Cambridge, Mass. 1987. S. 16-21. Hier zitiert nach Dawson [1999: 4].) In einem Brief an seine Mutter aus dem Jahr 1961 schreibt Gödel: „Ich glaube, in der Religion, wenn auch nicht in den Kirchen, liegt viel mehr Vernunft als man gewöhnlich glaubt, aber wir werden von frühester Jugend an zum Vorurteil dagegen erzogen, durch die Schule, den schlechten Religionsunterricht, durch Bücher und Erlebnisse.“ (Zitiert nach Dawson [1999: 4]. Der Brief an die Mutter findet sich in Gödels Nachlass in der Firestone Library der Princeton University, den Dawson gesichtet hat: GN 060168, folder 06/15.) Ausdruck seiner im Gegensatz zum Zeitgeist stehenden, unorthodoxen Religiosität ist Gödels bis zu seinem Tod 1978 fortgeführte Arbeit an der „Formalisierung von Anselms ontologischem Gottesbeweis. (Schon 1940, in privaten Gesprächen mit Carnap, hatte Gödel gemeint, dass ein präzises System von Postulaten für angeblich metaphysische Konzepte wie ‚Gott’ und ‚Seele’ angegeben werden könne.)“ (Dawson 1999: 199.)

sich die Frage nach den Grenzen des Denkens und seinem Bezug zur Transzendenz wieder ganz neu.[838]

Ob Müllers analytische Sprache der metaphysischen Spekulation sich für die Philosophie als fruchtbar erweisen wird, werden zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet zeigen. Eine andere ‚Sprache', das hat die hier vorliegende Untersuchung zur Narrativen Metalepse hoffentlich gezeigt, eignet sich dagegen erprobtermaßen zur Formulierung und (kreativen) Beschäftigung mit der Frage nach „höheren Wirklichkeiten": Es ist die ‚Sprache' der Literatur (oder, genereller, der nicht-abstrakten Kunst überhaupt). In ihr kann die von Russell erforschte typentheoretische Logik, wonach einander hervorbringende Darstellungsebenen streng voneinander getrennt sind, erfolgreich durchbrochen werden, d.h. in ihr kann – immerhin in der Phantasie – via aufsteigende Metalepsen in „höhere Wirklichkeiten" vorgedrungen werden.[839]

Im Lichte von Müllers Argumentation lassen sich aufsteigende Metalepsen in der phantastischen Literatur, wie z.B. das oben erwähnte, bizarre Beispiel aus Charles Lewinskys Kinderhörspiel-Bearbeitung *Das alte Kind* (2007), besser verstehen. Hier verfüttert der Protagonist eine Maus, die er der Illustration auf seinem T-Shirt entnommen hat, an ein reales Raubtier (das aus Sicht der gemalten Maus eine Art ‚Über-Raubtier' wäre) und kommentiert diesen paradoxen Akt: „Das ist sowieso viel besser, weil es keine richtige Maus ist. Da stört es sie sehr viel weniger, wenn sie gefressen wird." (Lewinsky, *Kind* 2007: 115.)
Metalepsen innerhalb der fiktionalen Literatur können – unter dem Vorzeichen der Fiktion – Grenzen überschreiten, die im Leben außerhalb der Fiktion unüberwindlich sind. In der textexternen Wirklichkeit kann der Mensch nach ‚Über-Wissenschaftlern' oder z.B. auch nach ‚Über-Raubtieren' fragen, aber er kann diese ‚Über-Raubtiere' „genauso wenig jagen oder essen, wie er sie naturwissenschaftlich untersuchen kann" (Müller 2003b: 228). Sie befinden sich nun einmal auf einer sprachlich und logisch anderen Ebene als er selbst. Das alte Kind in Lewinskys Roman kann dagegen seine ‚Bit-Maus' an eine reale Schlange verfüttern. Es ist, als fiktionales Wesen, nicht an die typentheoretische Logik der voneinander getrennten Ebenen von Darstellung und Dargestelltem gebunden.

838 Vgl. Pierre Cassou-Noguès: Les démons de Gödel. Logique et folie. Paris 2007. Hier vgl. S. 19.
839 Vgl. Kap. 5.2.3.3. Tarskis formalisierter Wahrheitsbegriff und dessen Korrespondent im Bereich fiktionaler Literatur.

Müllers philosophische Untersuchung muss den Leser mit der Frage nach einer (oder mehreren?) ‚höheren Wirklichkeit(en)' allein lassen. Selbst wenn der Mensch nur ein Über-Gehirn im Über-Tank wäre, so würde sein Status des Eingetanktseins – obwohl er, so Putnams Beweis, gesicherte Erkenntnisse über die eigene ontologische Stufe zulässt – das Erkennen der höheren Ebene verhindern. Die Grenze zwischen seiner und der ‚höheren Wirklichkeit' (so es diese denn gibt) ist von unten her nicht zu überwinden.[840] Über sie hinweg kann nur spekuliert werden. *Für* das Weiterleben des Über-Gehirns im Über-Tank nach dem physischen Tod seines Körpers (oder: *für* das des Gehirns im Tank „nach dem kybernetischen Tod seines Bit-Körpers", ebd.: 241) spricht nach Müllers Analyse genauso viel wie *dagegen*. Die Diskussion zwischen Naturalismus und Metaphysik endet hier, so erklärt Müller (ebd.: 248) in einem „empirischen Patt".

Mit den Grenzen der Darstellungsebenen im Medium der fiktionalen Literatur verhält es sich einerseits analog: Die literarische Figur kann normalerweise nichts über die Ebene ihres Autors (die für die Figur eine ‚Über-Ebene' oder eine ‚höhere Wirklichkeit' wäre) wissen. Sie kann zwar tiefere Darstellungsebenen schaffen und so selbst zur Autor-Figur werden, indem sie wiederum selbst einen Roman schreibt. Aber dass sie selbst in einem solchen Roman lebt, weiß die literarische Figur eines – nach realistischen Erzählkonventionen verfassten – Buches nicht. Die Grenze zwischen den unterschiedlichen Ebenen der Darstellung ist nach den Gesetzen der Logik unüberschreitbar, oder, mit Genettes Formulierung: „heilig". Es handelt sich nicht einfach um eine räumlich lokalisierbare Grenze zwischen zwei Ländern, sondern um einen typentheoretischen Unterschied. Dennoch ermöglicht der Modus der Fiktion, diese „heilige" Grenze (vgl. Genette 1972: 245) zu überwinden. Dieses Verfahren wurde im Kapitel 2. der hier vorliegenden Arbeit als „Narrative Metalepse" expliziert.

Die „Narrative Metalepse", als erzähllogische Paradoxie, bedeutet demnach das Überschreiten einer Grenze, deren Analogie im wirklichen Leben eine unüberwindbare ontologische (in Bezug auf ‚höhere Wirklichkeiten') bzw. semiotische (in Bezug auf Romane, Bilder, Filme etc.) Barriere ist.

In der aufsteigenden Metalepse drückt sich also auch die Sehnsucht des Menschen aus, zu erfahren, ob es Transzendenz (d.h. Gott und ein Weiterleben nach dem physischen Tod) gibt. Daher verhandeln literarische Texte auch immer wieder die Frage, ob der Schöpfer auf der höheren Ebene wohlmeinend (also ein guter Gott, wie ihn z.B. Schiller in seiner Ode *An die*

[840] Von Eingriffen von oben – so man denn an ein solches „Oben" glaubt – einmal abgesehen.

Freude 1786 emphatisch proklamierte)[841] oder arglistig ist: Tezukas Comic-Figur Ara, die in die Welt ihres Zeichners hinaufsteigt und ihn anklagt: „Pourquoi me faire endurer ça? Expliquez-moi!!!“,[842] oder Galouyes Informatiker Hall, der mit Grausen an den „Obersten Simulektroniker“ denkt, der Halls Welt steuert, aber auch Sofie und ihr Philosophielehrer Alberto, die aus ihrem Roman „Sofies Welt“ in die Diegese ihres Autors entkommen, und schließlich auch Staubfinger, der dem Buch „Tintenherz“ entsteigt und seinem Verfasser gegenübertritt – all diese literarischen Figuren ergründen mit ihren aufsteigenden Metalepsen, ob ihr transzendenter Schöpfer es gut mit ihnen meint oder nicht.

Schon die von Putnam referierte Ausgangshypothese des Skeptizismus geht ja davon aus, dass man ein Gehirn im Tank sein könne, das von einem „bösen Wissenschaftler“ (Putnam 1982: 21) absichtlich getäuscht wird.

Auch Müllers spekulative Metaphysik geht auf diese Frage ein: „Was wäre, wenn wir in einer analogen Lage wie das Gehirn im Tank steckten, wenn wir also ein Über-Gehirn ausserhalb des physikalischen Raumes hätten? Wäre das bedrohlich?“ (Müller 2003b: 258.) Letztlich drückt sich in der Antwort auf diese letzte Frage das persönliche Welt- bzw. Gottesbild eines Menschen aus.[843]

In einigen der in der vorliegenden Arbeit behandelten Werke aus dem Bereich der Phantastik für Jugendliche (nicht jedoch in den Kinderbüchern)[844] bilden diese metaphysischen Fragen den versteckten philosophischen Hintergrund der aufsteigenden Metalepsen.

In der Konzeption einer romantischen Transzendentalpoesie und in den metaleptischen Dramen Ludwig Tiecks zeigt sich die erkenntnistheoretische Verunsicherung jener Dichter, die ihre Außenwelt, in der Nachfolge Fichtes, ganz aus dem eigenen Ich heraus ableiten wollten. Alle Erkenntnis wird so im Zirkelschluss letztlich wieder durch das begründet, was sie bedingt, nämlich durch das „Ich“.

Der daraus resultierende infinite Regress, die unendliche Selbstreflexion, ist daher der Kern jener fragmentarischen Theorie der Transzendentalpoesie, die „am meisten zwischen *dem Dargestellten und dem Darstellenden* frei […] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in

---

841 „Brüder – überm Sternenzelt / muß ein lieber Vater wohnen.“ (Friedrich Schiller. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Weimar 1943. S. 169.)

842 Vgl. Exkurs iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt’ und ‚Bild’ im Bilderbuch.

843 Müller (ebd.) kommentiert diese Frage folgendermaßen: „Die angemessene Antwort mag für jeden von uns verschieden ausfallen – je nach philosophischem Temperament.“

844 In der Kinderliteratur ist es eher der Wunsch des Lesers, die ästhetische Illusion zur Wirklichkeit werden zu lassen und leibhaftig mit der fiktiven Welt in Interaktion zu treten. Vgl. Kap. 4. Aufsteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten.

der Mitte schweben“ und sich „wie in einer *endlosen Reihe von Spiegeln* vervielfachen“ soll.[845]

Dabei geht es oft gar nicht so sehr darum, die Existenz einer ‚höheren Wirklichkeit’ und die relative Bedeutungslosigkeit der eigenen ontologischen Stufe bloß zu erkennen.[846] Vielmehr will der Mensch diese ‚höhere Wirklichkeit’ auch kennen lernen, und vor allem: der Macht des Autors (als des transzendenten Schöpfers) entkommen. In diesem Sinne ist die Narrative Metalepse auch Ausdruck des schon in der Bibel[847] thematisierten Verlangens des Menschen, autonom zu leben[848] und sich der Fremdbestimmung von „oben“ zu entziehen. Die Frustration über die Heteronomie des Menschen wird auch in der Metapher vom Welttheater, speziell im seit Platon belegten Bild vom Menschen als Marionette in den Händen der Götter, ausgedrückt.[849]

Nicht zufällig taucht das Motiv der rebellierenden Marionetten, die ihre Fäden durchschneiden und dem Schöpfer entkommen,[850] vermehrt in der Zeit der Romantik auf, als die erkenntnistheoretische Skepsis und Fichtes Idealismus das christliche Bewusstsein eines allmächtigen Gottes außerhalb des menschlichen „Ichs“ in Frage stellen.[851]

Eine der externen Funktionen von Narrativen Metalepsen ist die fiktionalisierte Beschäftigung mit der Frage nach „höheren Wirklichkeiten“, nach Autonomie oder Fremdbestimmung des Menschen, nach seiner ontologischen Stellung in der Welt und nach den Möglichkeiten und Grenzen seines Wissens. Diese Funktion kann die Narrative Metalepse überhaupt erst erfüllen durch die Analogie zwischen dem Oppositionspaar ‚Wirklichkeit / (aus der Welt heraus weder beweis- noch widerlegbare) Transzendenz’ auf der einen Seite und ‚Darstellungsebene / Ebene des Dargestellten’ im literarischen Text auf der anderen Seite.

---

845 Vgl. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 2,I, S. 182. – Vgl. generell Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt in der Frühromantik.

846 Vgl. die Metapher von der Welt als Traum in: Kap. 5.1.1.2. Die Welt als Traum oder (unendlicher) Roman.

847 Vgl. Kap. 5.1.2.1. Die Auflehnung der Geschöpfe gegen Gott.

848 Vgl. etwa Novalis Konzeption des Lebens als eines Romans, den man selbst schreiben müsse (vgl. Kap. 5.1.1.2. Die Welt als Traum oder [unendlicher] Roman).

849 Vgl. Kap. 5.1.1.1. Die Welt als Theater.

850 Vgl. Kap. 5.1.1.2. Die Welt als Traum oder (unendlicher) Roman.

851 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

5.2.5. Der Tod als finaler Ebenenwechsel?

> There is much that I have seen / In this world they say is free /
> That would make it almost seem / Untrue
> Many times I've walked the line / Longing for the other side /
> The only thing that changed my mind / Was you
> *(Runrig: Proterra, ©2003)*

Eine der Faszinationen von aufsteigenden Metalepsen (Kategorie 2) besteht darin, dass sie die in unserer Welt (außerhalb der Fiktion) unüberwindbare Grenze[852] zu einer in ihrem System vorhandenen ‚höheren Wirklichkeit' überwinden können. Wo die Philosophen nur (mit Wittgenstein) schweigen oder (mit Müller) Fragen formulieren können, da kann der Dichter seine literarischen Figuren Gewissheit erlangen lassen, denn innerhalb des Werks sind die diegetischen Ebenen immer nur so undurchlässig, wie der empirische Autor es wünscht.[853]

Im Belegkapitel 3. dieser Studie wurden mehrere Texte herangezogen, bei denen der metaleptische Ebenenwechsel einer fiktiven Figur über ihren physischen Tod hinaus auf der ihr angestammten diegetischen Ebene inszeniert wird. Das prominenteste Beispiel fand sich in Tiecks oben bereits behandeltem Lesedrama *Die verkehrte Welt*, in jener Szene, in der Pierrot „über die Lampen hinweg den berühmten Sprung vom Felsen Leukate in das Parterre hineinthun [will], um zu sehen, ob ich entweder sterbe, oder von einem Narren zu einem Zuschauer kuriert werde" (ebd.: 279). Wie bereits festgestellt, ist die Möglichkeit zu sterben wohl kaum durch etwaige Verletzungen durch den Sprung gegeben. Vielmehr weiß Pierrot als Bühnenfigur nicht, ob es außerhalb seiner Welt noch eine andere, ‚höhere Wirklichkeit' (in diesem Fall: einen Zuschauerraum) gibt. Er kann als Figur ebenso wenig über diese ontologisch getrennte Ebene wissen wie Putnams Gehirne im Tank über die Tank-Umwelt. Doch Pierrot wagt den Sprung und findet sich tatsächlich im Publikum wieder. Tieck fabuliert hier – unter dem Vorzeichen der Fiktion – die uralten metaphysischen Fragen nach einem Weiterleben nach dem Tod und nach dem Jenseits aus.

Dass Pierrot den „Felsen Leukate" erwähnt, ist eine Anspielung auf die antike Dichterin Sappho, die von diesem berühmten Felsen in den Freitod sprang, um sich mit ihrem toten Geliebten zu vereinen. Die empirische Dichterin konnte ebenso wenig wie die literarische Figur des Pierrots wissen, ob ihr Sprung sie in eine transzendente ‚Wirklichkeit' führen oder nur mit ihrem Erdenkörper ihr gesamtes Dasein auslöschen würde.[854]

---

852 Vgl. Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).

853 Zudem gehört es zum Funktionsprinzip von Literatur, dass die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit von ‚oben' her, für den Leser und Autor, ohnehin psychisch durchlässig ist. Vgl. Kap. 4. Aufsteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten.

854 Vgl. Exkurs ii. Metaleptisches „Aus-der-Rolle-Fallen" von Schauspielern im Theater.

Bei Tieck taucht statt einer transzendenten Jenseitswelt der profane Zuschauerraum eines Theaters auf. Insofern wird die Vorstellung eines Jenseits auf radikale Weise enttäuscht. Dennoch bleibt die religiöse Folie für diese frühromantische Komödie deutlich erkennbar: So wie das Publikum die Figuren auf der Bühne beobachtet, so beobachten – der christlichen Tradition zufolge – die Engel (und in der volkstümlichen Variante auch die Toten) vom Himmel aus das Treiben der Lebenden auf der Erde. Sie können die Menschen sehen, ohne jedoch von diesen gesehen zu werden. Diese Situation ähnelt grundlegend der eines Theaters.
Die Idee findet sich in ähnlicher Form auch im 1. Korintherbrief. Paulus greift hier zum Bild des Spiegels, um zu verdeutlichen, dass das Leben des Menschen nur scheinhaft ist im Verhältnis zur ‚höheren Wirklichkeit' Gottes: „DEnn vnser wissen ist stückwerck […]. Wir sehen jtzt durch einen Spiegel in einem tunckeln wort / Denn aber [d.h. wenn wir tot sind] von angesicht zu angesichte. Jtzt erkenne ichs stücksweise / Denn aber werde ich erkennen gleich wie ich erkennet bin." [855]
Nach dieser metaphysisch-religiösen Grundhaltung ist der auf der Erde lebende Mensch nicht fähig, die Transzendenz (das ewige Leben, Gott) zu erkennen. Dafür müsste er seine Position im Dasein aufgeben. Ein solches freiwilliges, vorzeitiges Aus-der-Welt-Scheiden birgt allerdings das Risiko, sich getäuscht zu haben: Wenn es doch keine Transzendenz gibt, so hätte man alles, was man besaß (nämlich ein Leben auf der Erde) sinnlos vernichtet.

Hier schließt sich der Kreis, den das vorliegende 5. Kapitel um die Präfigurationen der aufsteigenden Metalepse außerhalb der phantastischen Erzählliteratur zieht: Das Selbstinklusionsproblem wurde im 20. Jahrhundert bereits von Russell, Tarski und Gödel auf drei verschiedenen Ebenen (der Logik, der Sprachphilosophie und der Mathematik) behandelt. Tarski hat (aufbauend auf Russell) für die Sprachphilosophie festgestellt, dass die typentheoretisch getrennten Ebenen von Objekt- und Metasprache logisch nicht durchbrochen werden dürfen, da es sonst zu Paradoxien kommt.[856] Die Literatur dagegen lässt solche Paradoxien zu. Narrative Metalepsen zerstören zwar die typentheoretische Logik der Darstellungsebenen im Text, jedoch nicht (oder nicht unbedingt) die Kohärenz der darin erzählten phantastischen Geschichten.
Gödel hat mit seinem Unvollständigkeitssatz bewiesen, dass sich kein geschlossenes System von innen heraus beweisen lässt. Hierzu bedürfte es eines Meta-Systems, das nicht nur das

[855] 1Kor 13,9 & 13,12. Zitiert nach: Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther (1989: 474).
[856] Vgl. Kap. 5.2.3. Die Macht der Meta-Ebene – Wahrheit und Unentscheidbarkeit in der modernen Mathematik und Logik (ab 1900).

komplette Ausgangssystem enthalten müsste, sondern auch die Prädikate „ist eine falsche Aussage“ und „ist eine wahre Aussage.“[857] In Analogie dazu kann der Mensch jedoch seinen Standpunkt in der Welt, in seinem Leben und in seinem Körper nicht zeitweilig aufgeben, um sich selbst von außen, von einer Meta-Ebene zu beobachten. Die Systemtheorie zieht hieraus die Konsequenz, dass der Mensch ein sich selbst beobachtendes System sei, das nichts von einer (eventuell gar nicht existierenden) Außenwelt wissen könne.[858] Sie radikalisiert den Zweifel an der Wirklichkeit und steht somit in der direkten Nachfolge der idealistischen Tradition der klassischen Erkenntnistheorie, deren Geschichte über Descartes, Berkeley und Fichte in die Gegenwart hineinreicht.[859] Mit ihrem Verständnis der „Auto-Poiesis“ von Bewusstsein offenbart die Systemtheorie außerdem romantische Anleihen bei der Theorie der Transzendentalpoesie, wie sie von Friedrich Schlegel und Novalis aufgestellt wurde.[860]

Ebenfalls in der Romantik häuft sich das Auftauchen eines Motivs, das an die Erkenntnis (oder zumindest die Ahnung) der eigenen Abhängigkeit von einer ‚höheren’ Ebene (auf der sich evtl. sogar der eigene Schöpfer befindet) einhergeht: Es ist die Rebellion der Geschöpfe gegen den oder das, der oder das sie kontrolliert. Diese Problematik ist vermutlich so alt wie die Menschheit selbst. Von antiken Mythen über Götterkinder, die ihre Väter vernichten, den biblischen Geschichten über den Sündenfall Adams und Evas bis hin zu Freuds Theorie, jedes Kind wolle irgendwann einmal seinen Vater töten, spiegelt sich der Wunsch des Menschen nach Autonomie. Gleichzeitig kommt darin aber auch eine zweite menschliche Grunderfahrung zum Ausdruck, nämlich die Überraschung eines kreativ Tätigen (die sich bis zu panischer Angst steigern kann), wenn die eigenen ‚Artefakte’ ein nicht geplantes und vom Schöpfer nicht mehr zu kontrollierendes Eigenleben entwickeln.[861] Dabei mag sich mancher Schriftsteller, der über das Schicksal seiner Romanfiguren nachdachte, auch schon gefragt haben, was eigentlich sein eigenes Leben von dem einer fiktiven Gestalt unterscheide.[862]

---

857 Vgl. Kap. 5.2.3.2. Gödels Beweis der Unvollständigkeit aller formalen Systeme und die philosophischen Folgen.

858 Vgl. Kap. 5.2.4.3. Die Wirklichkeit als Konstrukt: Radikalisierte Skepsis in der Sozialforschung gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

859 Vgl. Kap. 5.2.1. Was kann ich von der Welt überhaupt wissen? – Erkenntnistheorie und Skepsis in der Neuzeit (bis 1800).

860 Vgl. Kap. 5.2.2. Potenzierung ins Unendliche – Der Verlust von „Ich“ und Außenwelt in der Frühromantik.

861 Vgl. Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit’ des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen.

862 Von Malcolm Lowry wird beispielsweise berichtet, dass nach der Veröffentlichung seines metafiktionalen Romans *Under the Vulcano* (1947) „curious coincidences took place in which reality seemed to mimic events contained in ‚Unter the Vulcano’, so that Lowry came to believe he was moving in a world he had invented. […] For Lowry, life as an artist feels fictional and the stories in ‘Hear Us O Lord’ are his attempt to show precisely this: that much of the time his writing induces a sense of unreality, and moreover, completely absorbs him.” (Imhof 1986: 246.)

Die für manche Menschen beunruhigende Antwort lautet: Man kann es nicht wissen. Lässt man sich einmal auf den Illusionsprozess ein und versteht literarische Figuren nicht mehr distanziert-beschreibend als „Sinngebilde“ innerhalb von fiktionalen Texten, sondern als denkende, fühlende und handelnde fiktive Menschen, so gibt es vom Standpunkt in der Welt (in der man selbst ein denkender, fühlender und handelnder Mensch ist) keine objektive Gewissheit mehr, ob die eigenen Welt ‚real’ (oder vielleicht doch auch nur fiktiv) ist.
Das literarische Phänomen der aufsteigenden Metalepsen erlaubt, was im wahren Leben nicht möglich ist: die Ebene, auf der man sich nun einmal befindet, zu verlassen und nötigenfalls ‚aufzusteigen’ zum Schöpfer, ihn zu besuchen,[863] zu ermorden,[864] oder ihm einfach nur zu entkommen[865] und so das eigene Leben aus der Nichtigkeit[866] in die wahre Realität zu überführen.

Außerhalb der Fiktion bleibt die Grenze zu einer eventuell vorhandenen (oder auch nicht vorhandenen) ‚höheren’ Realitätsebene von unten her zwangsweise undurchlässig. Für gläubige Menschen ist diese Trennschicht von unten immerhin punktuell durchlässig, nämlich wenn sie von oben in einem Akt der Gnade geöffnet wird. Solche Erfahrungen nennt man mystisch. Wissen kann der Mensch jedoch nur, dass er die Grenze von seinem eigenen Standpunkt aus nach unten (nämlich in die Ebenen der Fiktion hinein) überwinden kann. Narrative Metalepsen und ihre Parallelphänomene in anderen Kunstformen als der Erzählliteratur spielen diese Möglichkeiten durch und können so Transzendenz auch nach oben hin suggerieren (vgl. den Schwindeleffekt der ‚mise en abyme’). Im Medium der fiktionalen Literatur (sowie der Kunst generell) hat der Mensch offenbar die Möglichkeit gefunden, Vermutungen (über ‚höhere Wirklichkeiten’), Ängste (resultierend aus einer vermeintlichen Abhängigkeit von undurchschaubaren Mächten) und Hoffnungen (auf eine wohlwollende höhere Instanz und ein Wiedersehen mit den Toten im ewigen Leben) kreativ zu gestalten.

---

863 Vgl. z.B. Judith Sarah Fricke: *Aufstand einer Geschichte*. (Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte’ Stufe“.)

864 Vgl. z.B. Gilbert Sorrentino: *Mulligan Stew* (1979). – Hölter (2008: 43) geht neben dem Inhalt auch auf die Titelvignette dieses Buches ein, die einen Autoren zeigt, „der versucht, eine ihm ähnelnde Handpuppe zu führen, die gegen ihn den Dolch zückt – das Paradox des gewollten Kontrollverlusts, der unmögliche Selbstmord als gespielter Vatermord.“

865 Vgl. z.B. Jostein Gaarder: *Sofies Welt* (vgl. die Ausführungen in Kap. 3.3.2. Aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire’).

866 Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen.

Über die Existenz von ‚höheren Ebenen' braucht man außerhalb der Fiktion nicht zu streiten. Eventuell kann man danach in der Sprache der metaphysischen Spekulation fragen.[867] Weiter kommt man mit den Mitteln der Vernunft nicht. Auf jeden Fall kann man aber darüber unter dem Vorzeichen der Kunst phantasieren. Dies ist die beeindruckende Möglichkeit von Narrativen Metalepsen, aber hier liegen auch ihre eindeutigen Grenzen.

Narrative Metalepsen bieten die Möglichkeit, jene alte, metaphysisch-religiöse Hoffnung des Menschen zu gestalten oder, wie Tieck es tut, sie zu ironisieren: Dass die ‚heilige' Grenze (vgl. Genette 1972: 245) zwischen der eigenen und einer ‚höheren Wirklichkeit' mit dem Tod überwunden werde. Die Diskussion um ein Weiterleben nach dem Tod endet demnach nicht im von Müller (2003b: 248) konstatierten „empirischen Patt" der Wissenschaft, sondern wird von jeher fortgeschrieben in den darstellenden Kunstformen, unter dem Vorzeichen der Fiktion.

Zwischenbilanz des 5. Kapitels:

Die auffallende Häufigkeit, mit der Narrative Metalepsen in der zeitgenössischen Erzählliteratur auftreten, lässt sich tatsächlich auf diverse Gründe zurückführen. Wie schon für die absteigende Metalepse (vgl. Kap. 4.), so ließen sich auch für ihr Pendant, die aufsteigende Metalepse, diverse Präfigurationen außerhalb der Erzählliteratur aufzeigen:

In Kunst, Religion und Mythologie (vgl. Kap. 5.1.) und in der Grundlagenforschung der Wissenschaften (Erkenntnistheorie und Logik), sowie in den Auswirkungen ihrer Ergebnisse für die Sozialwissenschaften und die zeitgenössische Philosophie des Geistes (vgl. Kap. 5.2.) präfiguriert sich eine Art postmoderner Mentalität. Die Reflexe dieser wissenschaftlichen Debatten im öffentlichen Bewusstsein der Mediengesellschaft lassen sich eindeutig als einflussreiche Faktoren für den ‚Boom' der Narrativen Metalepse in der zeitgenössischen populären Erzählphantastik ausmachen.

So wie die absteigende Metalepse den Wunsch des Rezipienten nach dem Eintauchen in fiktive Welten thematisiert, so gestaltet die aufsteigende Metalepse unter dem Vorzeichen der Fiktion – und unter den Bedingungen der stark säkularisierten Mediengesellschaft an der Wende zum 3. Jahrtausend n. Chr. – die zutiefst menschliche[868] Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten', d.h. nach Transzendenz und Gott.

---

867 Vgl. Kap. 5.2.4.4. Das Ende des Skeptizismus und der Neubeginn der Metaphysik: Hilary Putnam und Olaf Müller über „Wirklichkeit ohne Illusionen".

868 Dies sei unter Berufung auf Müller (2003b: 253) einmal vorsichtig so formuliert.

Ein rückblickender Kommentar zum Aufbau der hier vorliegenden Studie

Eine Antwort auf die Zweifelsfrage nach der ‚Echtheit' der eigenen Existenz lässt Hofstadter (1989: 770f.) seine fiktiven Gestalten im Abschluss-Dialog *Ricercar zu sechs Stimmen* seines Werks *Escher, Gödel, Bach* erlangen. Hier klären einige Figuren den Herrn Achilles über seinen eigenen Status als fiktives Geschöpf auf:

> *Schildkröte*: Ich nehme an, Achilles, es kam Ihnen noch nie in den Sinn, daß wir drei – Sie, ich selbst und Herr Krebs, – alle Charaktere eines Dialogs sein könnten […].
> *Achilles:* Ach, natürlich kam mir das schon in den Sinn. Ich nehme an, daß jeder normale Mensch hin und wieder solche Einfälle hat.
> *Schildkröte:* [W]ir könnten alle Charaktere in einer Reihe von Dialogen in einem Buch sein.
> *Achilles:* Gewiß könnten wir das. Und der Autor könnte auch einfach hereinkommen und Klavier spielen.
> *Krebs:* Genau das hatte ich gehofft. Aber er kommt immer zu spät.
> *Achilles:* Wollen Sie mich auf den Arm nehmen? Ich weiß, daß ich nicht irgendwie von einer anderen geistigen Macht beherrscht werde. Ich habe meine eigenen Gedanken, ich drücke mich so aus, wie ich will – das können Sie nicht leugnen! […] Physikalischen Determinismus kann ich akzeptieren, nicht aber die Vorstellung, daß ich nur eine Fiktion im Geist einer anderen Person sein soll.
> *Schildkröte:* […] Ist Ihnen jemals aufgefallen, Achilles, daß Sie sich in ziemlich ungewöhnlicher Gesellschaft befinden? *Daß wir Tiere sind!*
> *[…] Achilles:* Ich muß gestehen, ein sprechender Krebs ist…
> *Krebs:* … natürlich eine Anomalie.
> *Achilles:* Exakt; es ist eine Anomalie – aber sie hat ihre Vorläufer. Sie ist in der Literatur vorgekommen.
> *Schildkröte:* Genau – in der Literatur. Aber wo im wirklichen Leben?[869]

Als Achilles die Evidenz dieses Gedankens einsieht, geht auch schon die Tür auf und „[h]erein kommt der Autor mit einem gigantischen Manuskript unter dem Arm," das sich übrigens als Manuskript eben dieses Werkes „Escher, Gödel, Bach" entpuppt, in dem der besagte Dialog vorkommt (vgl. ebd.: 772f.).

Hofstadter schreibt seine Dialoge erklärtermaßen zur Illustration seiner theoretischen Ausführungen über die Natur von Paradoxien. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er sich der historischen Präfigurationen dieser „Seltsamen Schleifen" bewusst ist und dieses Wissen in seinen literarischen Texten motivisch einbringt.

Hofstadter liefert sich mit diesem Vorgehen die literarischen Analogien zu den von ihm in den Wissenschaften beschriebenen paradoxen Grundstrukturen gleich selbst. Sein Vorgehen verhält sich somit spiegelverkehrt zu dem in der hier vorliegende Arbeit praktizierten, bei

[869] Hervorhebung im Original.

dem von den Narrativen Metalepsen in phantastischen Erzähltexten der Gegenwart ausgehend die Präfigurationen dieser literarischen Phänomene außerhalb der darstellenden Kunstformen rekonstruiert wurden.

6. Komplexe Metalepsen (Kategorie 3) und die Zauberkraft des dichterischen Wortes: Kontrolle und Kontrollverlust über fiktive Welten

Wie für auf- und absteigende Metalepsen,[870] so müssten sich auch für die Komplexitätsformen der Metalepse parallele Grundstrukturen außerhalb der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart finden lassen, in denen sich die gegenwärtige Häufung der Metalepsen in dieser Gattung präfiguriert.

Die erste Form von komplexen Metalepsen, die Möbiusband-Erzählung (Kat. 3a), bei der sich die Intradiegese als Extradiegese der ursprünglichen Extradiegese entpuppt und umgekehrt, ist schon lange bekannt und insofern bereits mehrfach wissenschaftlich untersucht worden. Präfigurationen lassen sich daher für diese Unterkategorie leichter aufzeigen als für die zweite Komplexitätsform der Metalepse, die „Unlogische Heterarchie“ (Kat. 3b), die sich – zumindest nach dem aktuellen Kenntnisstand – erst in der Literatur der letzten Jahre nachweisen lässt.

6.1. Möbiusband-Erzählungen: Wer bringt wen hervor?

> “But that’s the thing!” Toby said. “It’s following the Road is all. It has no end. Like Ouroborus – the great serpent swallowing its own tail. It’s the doing, Mistress Cat, not the done. […]“
> “I think I understand now,“ Cat said. It was like her writing.
> *(Toby zur Schriftstellerin Cat, in: Charles de Lint: Yarrow. An autumn tale)*[871]

Das Überraschende an der Möbiusband-Erzählung ist die plötzliche Entdeckung einer literarischen Figur, die sich selbst als souveräner Schöpfer einer fiktiven Welt gefühlt hat, dass sie in Wirklichkeit nur das Produkt dieser künstlichen Ebene ist. Das Thema dieser Form von Metalepsen ist somit der Kontrollverlust eines Schöpfers (nicht selten eines Schriftstellers) über seine Geschöpfe. In Gaarders Erzählung *Theobald und Theodor* sowie in Hofstadters *Ricercar zu sechs Stimmen* wird dies auf beispielhafte Weise deutlich: Im ersten

---

870 Vgl. Kap. 4. Absteigende Metalepsen (Kat. 1) und ästhetische Illusion: Der Wunsch nach dem Eintauchen in fiktive Welten; sowie Kap. 5. Aufsteigende Metalepsen (Kat. 2) und die Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten’: Der Zweifel an der ‚Echtheit’ der eigenen Welt.

871 Charles de Lint: Yarrow. An antumn tale [1984]. London 1993. S. 155.

Text ist es eine Autoren-Figur, die erkennen muss, dass sie von ihrer eigenen literarischen Figur zum Rollentausch gezwungen wird. Im zweiten Text ist es ein Software-Entwickler, der durch ein von ihm selbst geschriebenes Programm ersetzt wird.[872]

Wenn sich durch eine Möbiusschleife innerhalb eines fiktionalen Textes herausstellt, dass derjenige, der eigentlich Schöpfer war, selbst wiederum von seinen Geschöpfen geschaffen wurde (was völlig paradox ist), so erzielt dieser Kunstgriff immer einen die Fiktion als solche enttarnenden Effekt: Der Leser erkennt sowohl die ursprüngliche Extra- als auch die Intradiegese als Bestandteile eines fiktionalen Textes, als Artefakt auf einer höheren, von der Möbiusband-Paradoxie unbehelligten Ebene. Nur weil Theobald genauso fiktiv ist wie Theodor, können die beiden sich in ihren jeweiligen Rollen als Autor und Figur abwechseln. Nur weil „Babbage" ebenso von Hofstadter erfunden wurde wie „Turing", können die beiden Figuren im Dialog ihre Plätze vor bzw. auf dem Bildschirm tauschen. Die Existenz einer unbeteiligten „‚geschützten' Stufe" bildet die Kernaussage von Hofstadters „Autoren-Dreieck" [*vgl. Bild 20 im Anhang*].[873]

In dieser illusionsbrechenden Wirkung liegt vermutlich der Grund, warum Möbiusband-Erzählungen ein klassisches Thema der Moderne und Postmoderne (z.B. des ‚nouveau roman' und der ‚Metafiction') sind: Sie brechen die Illusion einer kohärenten fiktiven Welt und enttarnen die gesamte erzählte Geschichte als Fiktion. Somit erzeugen sie Distanz zum Dargestellten und regen zum Nachdenken über Kunst generell an.

Genau aus diesem Grund kommen Metalepsen der Kategorie 3a in der zeitgenössischen Erzählphantastik, die einen großen Teil der so genannten Literatur der „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999) ausmacht, so selten vor: Hier soll gerade kein Illusionsbruch stattfinden, sondern eine bewusst fiktionale, aber dennoch spannende und kohärent erzählte Geschichte dargestellt werden. Wenn Möbiusband-Figuren in diesen Texten überhaupt auftauchen, dann meist nur in einer punktuellen Form, nämlich im Motiv des ‚Buches im Buch', wie z.B. in *The Land of Laughs*, *Tintenherz* und *Rettet Markitta*. Von dieser Variante der Möbiusband-Metalepse geht keine illusionsbrechende Wirkung aus. Es handelt sich vielmehr um ein wunderbares Inhaltselement in einem phantastischen Erzähltext, der unter

[872] Vgl. Kap. 3.4.1. Möbiusband-Erzählungen (Kategorie 3a).

[873] Vgl. Kap. 3.4.3. Die „‚geschützte' Stufe": „Wir haben drei Autoren: Z, T und E. Nun existiert Z nur in einem Roman von T. Gleichermaßen existiert T nur in einem Roman von E. Und auch E existiert seltsamerweise nur in einem Roman – natürlich von Z. […] Alle drei Autoren, Z, T und E, sind selber Gestalten in einem anderen Roman – von H! […] Er] befindet sich außerhalb des Raumes, in dem die Verwicklung stattfindet – Autor H ist in einem unveränderlichen Raum." (Hofstadter 1989: 733, 735.)

dem Vorzeichen der Fiktionalität offenkundig wunderbare Geschichten mit „Lust des Fabulierens“ (vgl. Förster 1999: 2) darstellt.

Die klassische Form der Möbiusband-Erzählung in der postmodernen Experimental-Literatur der 1950er bis etwa 1970er kann als Präfiguration der Metalepse der Kategorie 3a in der zeitgenössischen phantastischen Erzählliteratur gelten. Das illusionsbrechende Potential dieser Figur geht beim Transfer von der „Postmodernist Fiction“ in die Literatur der „Wiederkehr des Erzählens“ allerdings verloren, wenn die komplexe Metalepse (3a) nur noch in ihrer punktuellen Variante, als Hineinverlegung des Buches in sich selbst, benutzt wird.

Ob sich für die klassischen Möbiusband-Metalepsen in der „Postmodernist Fiction“ wiederum andere Präfigurationen ausmachen lassen, liegt jenseits des Erkenntnisziels der hier vorliegenden Studien zur zeitgenössischen Erzählphantastik. Vermutlich besteht eine Verbindung zum schon in den antiken Mythen belegten Gefühl der Verwunderung und des Schreckens eines kreativ Tätigen, wenn das von einem selbst Geschaffene plötzlich ein nicht geplantes und erst recht nicht zu kontrollierendes Eigenleben entwickelt.[874] Ein solcher Zusammenhang müsste jedoch an anderer Stelle und vor allem mit dem Bezug auf andere Texte (wie z.B. die ‚Metafiction’ oder den ‚nouveau roman’) ausführlich untersucht werden.
Für die zeitgenössische Erzählphantastik, die die klassische Möbius-Figur nur als punktuelles Motiv der offenkundig wunderbaren ‚histoire’ übernommen hat, lässt sich diese Präfiguration nicht direkt nachweisen.

6.2. Unlogische Heterarchien – Magische Machtausübung im schöpferischen Prozess

In der Horror-Literatur seit Mary Shelleys Roman *Frankenstein* (1818) tauchen immer wieder „Demiurgen“ auf, die künstliche Wesen herstellen und schließlich von ihren eigenen Geschöpfen bedrängt werden. Haupt (2006: 175) hat für die Beliebtheit dieses Motivs der rebellierenden künstlichen Wesen eine „Parallelität von technischem Fortschritt und Motivgeschichte“ (Haupt 2006: 175) aufgezeigt. – Davon könnte man, als Ausgangspunkt für eine an die hier vorliegende Studie anschließende Untersuchung, die Frage ableiten, ob sich

[874] Vgl. Kap. 5.1.2. Die ‚Lebendigkeit’ des Kunstwerks – Vom Gütekriterium der Kunst zum Topos von der Eigendynamik des Geschaffenen. – Vgl. hierzu generell Hölter (2008).

eine solche „Parallelität“ auch für die Entwicklung der Narrativen Metalepse der Kategorie 3b (Unlogische Heterarchie) aufdecken ließe.

Was die Unlogische Heterarchie (3b) von der Möbiusband-Erzählung (3a) unterscheidet, ist die Tatsache, dass hier der Schöpfer nicht auf einer höheren Wirklichkeitsebene angesiedelt ist (wie etwa in der religiösen Vorstellung vom transzendenten Schöpfergott[875]), sondern aus der Welt heraus seine Umwelt manipuliert.

Von den zahlreichen Varianten des Frankenstein-Stoffs unterscheidet sich die Unlogische Heterarchie (3b) wiederum darin, dass hier nicht ein Geschöpf erschaffen und dann gelenkt wird, sondern eine literarische Figur sich Macht über eine andere, präexistente Figur ihrer eigenen Ebene, also über einen echten Menschen wie sie selbst, aneignet.

Diese magische Machtergreifung geschieht bei der Metalepse der Kategorie 3b durch schöpferisches Handeln, zumeist durch das Schreiben eines Romans: Eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene verfasst eine Geschichte über eine andere Figur ihrer eigenen Ebene. Dabei stoßen die hypodiegetischen Ereignisse auch dem intradiegetischen, realen Vorbild der Romanfigur zu.

Um für diese Komplexitätsform der Metalepse innerhalb der zeitgenössischen Erzählphantastik Präfigurationen außerhalb dieser Gattung zu finden, könnten sich mehrere Wege anbieten: So wäre etwa zu prüfen, inwieweit Antonsens These vom „unmöglichen Ereignis“ (= „Phantasma“) in der Phantastik generell auf die Verwickelte Heterarchie (Narrative Metalepse der Kat. 3b) als ein Spezialfall des „Phantasmas“ übertragbar ist:

> Der Ursprung des Phantasmas […] ist ein Sprachverständnis, das das Gesprochene stets beim Wort zu nehmen pflegt. Man kann darin das Relikt einer magischen Sprachauffassung erkennen – wie sie noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert durchaus im Schwange war und als deren Nachklang wohl die Sprachauffassung des Märchens gelten kann – , die das Sprechen oft auch mit der Intention des Besprechens im magischen Sinn versieht und so der Vorstellung einer unmittelbaren Materialisierung des Ausgesprochenen huldigt […]. (Antonsen 2007: 254.)

Tatsächlich lässt die Unlogische Heterarchie Ereignisse und Umstände oft in dem Moment real werden, in dem ihre Beschreibungen ausgesprochen bzw. niedergeschrieben werden. Lisa erlebt ihr Abenteuer im „Vereinigten Reich der Phantasie“ genau in jener Nacht, in der der Bibliothekar Herr Birnbichler den Roman darüber niederschreibt (vgl. Wieland Freund: *Lisas Buch*). Zwar kommt Thomas Abbey erst Jahre nach dem Ableben des Autors France nach Galen, so wie der es in seinen magischen Journalen vorherbestimmt hatte. Trotz dieser

[875] Vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen.

zeitlichen Verzögerung bleiben doch auch in diesem Phantastik-Text die Motive des zaubermächtigen, die reale Welt verändernden Wortes und des Schriftstellers als zauberfähigem Beherrscher dieses Wortes deutlich erkennbar (vgl. Jonathan Carroll: *The Land of Laughs*).
Diese beiden Beispiele sprechen dafür, dass auch die Unlogische Heterarchie von einem solchen, von Antonsen für die Phantastik generell beschriebenen, magischen Sprachverständnis ausgeht. Man darf jedoch nicht übersehen, dass diese Auffassung nur als Teil einer offenkundig wunderbaren ‚histoire' innerhalb von phantastischen Erzähltexten auftaucht. Ob Jonathan Carroll oder Wieland Freund außerhalb eines fiktionalen Textes für die Existenz der Zaubermacht des dichterischen Wortes plädieren würden, ist damit nicht unbedingt bewiesen. Vielmehr scheint sich das früher ernst genommene Wunder-Denken im zeitgenössischen Erzähltext zu einem spannenden, aber offenkundig wunderbaren Inhaltselement einer kohärent erzählten, Stoffe und Formelemente der Weltliteratur zitierenden, fiktionalen Abenteuergeschichte abgeflacht zu haben.
In dem Fall bliebe zu klären, welche Faktoren dafür gesorgt haben, dass dieser vor-moderne Glaube an die Wunderkraft des Sprach-Kunstwerks in der postmodernen Gegenwartsliteratur wiederaufgenommen wird.

Manchmal entstehen komplexe Metalepsen der Kategorie 3b jedoch auch ohne Beteiligung eines Macht ausübenden Autors, schlicht durch das Motiv des simultanen Protokollierens der Ereignisse in Form von „Lebensbüchern" (vgl. Terry Pratchett: *Mort. A Discworld-Novel;* Wolfgang u. Heike Hohlbein: *Das Buch*). Dabei hat nicht das Wort Macht über die Ereignisse, sondern die Ereignisse bestimmen, was niedergeschrieben wird. Damit zeigt sich, dass die alte magische Sprachauffassung nicht die einzige Präfiguration der Narrativen Metalepse der Kategorie 3b sein kann.
Eine mögliche Vorform dieser Variante der Unlogischen Heterarchie könnte in der christlich-muslimischen Vorstellung von den himmlischen Lebensbüchern des Menschen bestehen, die in der Metapher vom Leben als einem (unendlichen) Roman in der Romantik säkularisiert wurde und von dort aus (evtl. über weitere Zwischenstufen oder auch direkt aus den heiligen Schriften) in die zeitgenössische Erzählphantastik übernommen worden sein könnte.[876]

Hier bieten sich zahlreiche Anknüpfungspunkte für weitere Studien: Wenn erst einmal die phantastische Literatur der kommenden Jahre in Bezug auf das Vorkommen von weiteren

[876] Vgl. Kap. 5.1.1.2. Das Leben als Traum oder (unendlicher) Roman.

Komplexitätsformen der Metalepse ausgewertet werden kann, werden sich die in diesem Unterkapitel – aufgrund des eingeschränkten Materials – nur angedeuteten Hypothesen eingehend überprüfen lassen. Eventuell wird sich so zeigen, dass einige der hier geäußerten Vermutungen über die Präfigurationen der komplexen Metalepsen (Kat. 3a und b) außerhalb der zeitgenössischen Erzählphantastik verworfen oder modifiziert werden müssen, vielleicht werden sie sich aber auch als weitgehend oder zumindest teilweise korrekt erwiesen. Darüber hinaus lassen sich vermutlich weitere Präfigurationen aufzeigen, indem man Beziehungen zu weiteren Parallelphänomenen in anderen Sozialsystemen als der Literatur aufzeigt.

Die hier vorliegende Studie kann nur als Anregung dienen, das noch relativ junge Phänomen der „Unlogischen Heterarchie“ (der Narrativen Metalepse der Kategorie 3b) in der Zukunft weiter zu beobachten und zu erforschen.

- Fazit -

7. Vom Wunsch und Überdruss, in einem Roman zu leben

7.1. Ein Rückblick

Am Schluss dieser Arbeit über die zeitgenössischen Formen der Narrativen Metalepse in der phantastischen Erzählliteratur und über die Präfigurationen jeder einzelnen der drei Hauptkategorien der Metalepse können nicht noch einmal alle Teilergebnisse der einzelnen Kapitel in der ihnen angemessenen Breite entfaltet werden. Dies ist in den Zwischenbilanzen am Ende eines jeden Unterkapitels bereits geschehen. Vielmehr soll abschließend noch einmal der Argumentationsgang der hier vorliegenden Studie in seinen fünf Schritten rekapituliert werden:

Schritt 1: Den **Ausgangspunkt** für alle folgenden Überlegungen bot die Beobachtung, dass Phänomene, die nach Genettes Terminologie als Narrative Metalepsen zu bezeichnen sind, in der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart – und innerhalb dieser Gattung wiederum besonders auffällig in den an junge Leser adressierten Texten – gehäuft auftreten. Die drei großen ‚Klassiker' des internationalen Kinder- und Jugendbuch-Marktes – *Die unendliche Geschichte* (1979) von Michael Ende, *Sofies Welt* (1991) von Jostein Gaarder und die Tintenwelt-Trilogie (*Tintenherz* [2003], *Tintenblut* [2005], *Tintentod* [2007]) von Cornelia Funke – sind zwar ein prominenter, jedoch nur ein relativ kleiner Ausschnitt aus der metaleptischen Erzählphantastik der letzten Jahre. Auch in den Werken weniger namhafter Autoren lassen sich etwa seit Anfang der 1980er Jahre vermehrt auf- und absteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire' bemerken. Besonders betroffen sind davon das phantastische Jugendbuch (man erinnere sich an *The Dark Behind the Curtain* [1982] von Gillian Cross, *My Hero* [1993] von Tom Holt und *Rettet Markitta* [2005] von Dagny Larsen) sowie das phantastische Kinderbuch sowohl in seiner illustrierten (z.B. Peggy Christians *The Bookstore Mouse* [1995]; Dagmar H. Muellers *Flucht aus dem Hochland* [2007]) als auch in seiner Bilderbuch-Variante[877] (vgl. *Dan's Angel* [2002] von Peter Sturgis, *Beware of the Storybook Wolves* [2001] und *Who's Afraid of The Big Bad Book?* [2003] von Lauren Child). Doch auch für ein erwachsenes Publikum geschriebene Texte sind betroffen (z.B. Rafik

[877] Zur Unterscheidung von Bilderbüchern und illustrierten Kinderbüchern, vgl. Exkurs iv. Metaleptische Übergänge zwischen ‚Welt' und ‚Bild' im Bilderbuch.

Schamis Roman *Der ehrliche Lügner* [1992] und Georg Kreislers *Der Schattenspringer* [1996]).

Metalepsen auf der Ebene des ‚discours' ließen sich in der Phantastik der Gegenwart dagegen lediglich in parodistischen Texten finden (wie in der Tollkien-Parodie *Bored of the Rings* [1969] von Henry N. Beard. und Douglas C. Kenney, in Terry Pratchetts Scheibenwelt-Romanen [z.B. in *Mort. A Discworld Novel*; 1987] und Science Fiction-Parodien [z.B. in *Only You Can Save Mankind*; 1992] und in Walter Moers Märchen-Travestie *Ensel und Krete* [2000]).

Diese auffällige Abwesenheit von Discours-Metalepsen in ‚ernsthaften' Phantastik-Texten führte zu der Vermutung, dass Metalepsen in der postmodernen phantastischen Literatur der „Wiederkehr des Erzählens" (vgl. Förster 1999) nicht wegen des ihnen inhärenten illusionsbrechenden Potentials verwendet werden, sondern schlicht als *ein* wunderbares Inhaltselement unter vielen in Texten, die ihre Fiktionalität von vornherein offen zelebrieren und unter dem Vorzeichen der Fiktion mit der neuen „Lust des Fabulierens (ebd.: 2) kohärente, spannende Geschichten erzählen.

Schritt 2: Um die konstatierte Häufung von Narrativen Metalepsen in den oben genannten Texten besser untersuchen zu können, wurde im **Systematisierenden Teil** der Studie **(Kap. 2.)** zunächst aufgezeigt, inwiefern Genettes Terminus der Metalepse eine Verbesserung des bisherigen Begriffsinstrumentariums darstellt (vgl. Kap. 2.1., 2.2.), und sodann – vor dem Hintergrund der an Genette anknüpfenden Forschungsliteratur – ein trennscharfer Metalepsen-Begriff expliziert (vgl. Kap. 2.3.). Dieser machte es möglich, das paradoxe Erzählphänomen in seine drei Hauptkategorien (1. absteigende, 2. aufsteigende, 3. komplexe Metalepsen) zu gliedern.[878]

Schritt 3: Im **Anwendungs-Teil (Kap. 3.)** wurden – nach einer einleitenden theoretischen Abhandlung über den gegenwärtigen Stand der Debatte um den Phantastik-Begriff und einer Explikation des in der vorliegenden Studie verwendeten Verständnisses der Phantastik als Gattung (vgl. Kap. 3.1.) – die drei Hauptkategorien anhand zahlreicher Beispiele überprüft (vgl. Kap. 3.2., 3.3., 3.4.).

[878] An dieser Stelle der Untersuchung wurde ein Exkurs eingefügt, in dem das Vorkommen von Strukturanalogien zu den einzelnen Kategorien der narrativen Metalepse in anderen darstellenden, jedoch nicht rein literarischen Kunstformen anhand von Beispielen analysiert wurde.

Dabei bestätigte sich der schon aus dem ersten Überblick über das Textkorpus gewonnene Eindruck, dass Narrative Metalepsen in der zeitgenössischen Erzählphantastik vor allem als wunderbare Motive auf der Ebene der ‚histoire' vorkommen. Solche auf der Ebene des ‚discours' werden – ihrer komischen, illusionsbrechenden und somit Distanz schaffenden Eigenschaft wegen – fast ausschließlich in der humorvollen bzw. parodistischen Fantasy benutzt.

Bei Sterne und Diderot, aber auch im ‚nouveau roman' (vgl. Ricardou 1967 u. 1971) und in der ‚Postmodernist Fiction' generell (vgl. McHale 1987) sollen Discours-Metalepsen noch auf die Künstlichkeit des literarischen Textes hinweisen. In der gegenwärtigen phantastischen Literatur dient das gleiche Verfahren – auf die Ebene der ‚histoire' gespiegelt und somit zum Motive gemacht – dagegen meistens dazu, das Wunderbare zu plausibilisieren und so die Illusion einer kohärenten, wenn auch offenkundig fiktionalen Geschichte zu stabilisieren. Somit ist das ursprünglich die Floskeln des Sprechens über Literatur („Der Autor lässt seinen Helden…") ent-automatisierende, durch seine häufige Verwendung jedoch längst selbst wieder automatisierte Verfahren der ursprünglich illusionsstörenden Narrativen Metalepse in der Gegenwart erneut ent-automatisiert worden, indem es als *ein* phantastisches Inhaltselement unter vielen in das kohärente Erzählen eingefügt wurde, wo es die „simulation ludique" (Genette 2004: 25) einer ästhetischen Illusion nicht mehr stört. Dies alles bezeugt die im Bereich des Kinder- und Jugendbuches besonders stark ausgeprägte neue „Lust" am Fabulieren (vgl. Förster 1999: 2) und an der Literatur als ironischem Spiel:

„All art is 'play' in its creation of other symbolic worlds," schreibt die Literaturwissenschaftlerin Patricia Waugh (1993: 34) in ihrer Untersuchung der amerikanischen „Metafiction". Und der Autor Ronald Sukenick verfasst eine Geschichte, in der jemand sagt: „A story is a game someone has played so that you can play it too […]."[879] – An dieser Auffassung von der Literatur als einer Art Spiel hat sich seit der amerikanischen ‚Metafiction' der 1960er Jahre im Prinzip nichts geändert. Lediglich die Regeln dieses Spiels werden in der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart modifiziert:

Illusionsbruch ist nicht länger die ‚conditio sine qua non' des Spiels. Vielmehr ist die „simulation ludique" einer zwar von vornherein als fiktional gekennzeichneten, aber dennoch spannenden und kohärent erzählten Geschichte[880] die neue Regel des literarischen Spiels.

---

879 Ronald Sukenick: The Death of the Novel [1969]. In: The Death of the Novel and other stories. Tallahassee 2003. S. 41-102. Hier S. 57.

880 Man erinnere sich z.B. an Rafik Schamis Roman *Der ehrliche Lügner*, der mit der Offenlegung der Fiktion beginnt und endet, dazwischen aber mehrere hundert Seiten lang die Abenteuer der Romanfigur Sadik in allen Details schildert (vgl. Kap. 5.1.1. Das Leben als Schein, die Welt als Artefakt – Dualismus als Grundbedingung für aufsteigende Metalepsen).

Schritt 4: Die bisher in der Forschung übliche Einteilung von Metalepsen in solche auf der Ebene des ‚discours' und solche auf der Ebene der ‚histoire'[881] machte es möglich, die illusionsstörende bzw. -befördernde Wirkung dieser paradoxen Erzählphänomene abzuwägen.
Die im Systematisierenden Teil ausgearbeitete Einteilung aller Metalepsen in auf-, absteigende und komplexe Metalepsen im **Reflektierenden Teil** (vgl. **Kap. 4., 5., und 6.**) hat es jedoch darüber hinaus möglich gemacht, für jede dieser Grundformen der Narrativen Metalepse **Präfigurationen** außerhalb der zeitgenössischen Erzählphantastik aufzuzeigen, die nach der bisherigen Einteilung nicht erkennbar waren.

Nachdem eine Vielzahl von absteigenden Metalepsen in den unterschiedlichen Texten analysiert worden ist, konnte die parallele Grundstruktur zu diesem Phänomen innerhalb der Rezeption fiktionaler Texte aufgedeckt werden **(vgl. Kap. 4.).**
Ein Vergleich der absteigende Metalepse mit „Als-ob"-Spielen generell machte deutlich, dass sowohl dem literarischen Phänomen als auch dem Verhalten die Bewegungsrichtung der Immersion, des ‚Eintauchens' oder ‚Sich-Hineinversetzens' bei gleichzeitigem latentem Bewusstsein der Nicht-Realität des Vorgestellten gemeinsam ist. In Anlehnung an Lotman (1973: 104) wurde hervorgehoben, dass sowohl der engagierten Teilhabe an einem Rollenspiel als auch der Haltung der ästhetischen Illusion beim Rezipieren fiktionaler Texte die Fertigkeit zugrunde liegt, „sich *zweischichtig* zu verhalten" (vgl. Kap. 4.1.).
Dies stützte eine der zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit:
Narrative Metalepsen sind *nicht nur*, wie Genette es bei der Namensgebung dieses Phänomens bedachte, die Spiegelung von *Produktions*bedingungen von Literatur in die Fiktion selbst hinein. So genannte „absteigende Metalepsen" (Kategorie 1) müssen nicht „métalepses de l'auteur" (Genette 1972: 244f.) sein, bei denen ein *Erzähler* (als allmächtiger Schöpfer) in das Universum seiner Fiktion eingreift. Metalepsen thematisieren vielmehr *auch* die *Rezeptions*bedingungen von fiktionaler Literatur, wenn nämlich *Leser*-Figuren von einer höheren diegetischen Ebene in eine tiefere Ebene der Fiktion hinabsteigen. Durch solche Metalepsen wird die grundlegende Funktionsweise von ästhetischer Illusion (das emotionale Sich-Hineinversetzen bzw. „So-tun-als-ob" man in der fiktiven Welt lebte) auf die Inhaltsebene von fiktionalen Texten selbst gespiegelt (vgl. Kap. 4.2.).
Der Akt des Lesens kann durch die Immersion (das Sich-Hineinversetzen in fiktive Welten) beim Rezipienten ein Glücksgefühl des Versunkenseins auslösen, das dem von

[881] Vgl. Cohn (2005); im Prinzip auch Fludernik (2003); Ryan (2005); Wolf (1993).

Csikszentmihalyi benannten „Flow“-Effekt gleicht. Diese „autotelische Erfahrung“ (Csikszentmihalyi 2005: 97) geht weit über das hinaus, was Freud 1908 in *Der Dichter und das Phantasieren* als Kompensation erlittener Unlust abtut.

Absteigende Metalepsen von intradiegetischen Leserfiguren in die hypodiegetischen Welten ihrer Lektüre spiegeln das Funktionsprinzip des Kommunikationssystems ‚fiktionale Literatur’ auf die Inhaltsebene dieses Systems selbst, indem sie es zum Motiv der ‚histoire’ machen. Dies ist ein häufiges Verfahren der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart.

Zunächst erschien es verwunderlich, dass Immersion und Versunkenheit in fiktionale Texte und andere Illusionsmedien im Zeitalter der fortgeschrittenen Medialisierung überhaupt noch ein Thema sind. Schließlich wird dem Rezipienten der Gegenwart bei quasi jedem Artefakt, dem er sich nähert, sofort mitgeteilt, dass es sich bei der dargestellten ‚möglichen Welt’ um etwas künstlich Hergestelltes handelt. Der zeitgenössische Mensch mag jedoch inzwischen eine Art ‚Trotzdem-Illusionshaltung’ ausgeprägt haben. Möglicherweise sind es sogar evolvierte Strukturen im menschlichen Gehirn, die dafür verantwortlich sind, dass auch Texte, von deren Fiktivität der Leser prinzipiell Kenntnis hat, emotionale Anteilnahme hervorrufen könne wie echte Situationen. – In jedem Fall scheint der selbstbewusste Fiktionsnutzer der Gegenwart gelernt zu haben, sich bewusst auf fiktive Welten einzulassen, um aus der „autotelischen Erfahrung“ der spielerischen Versunkenheit in Alternativwelten Genuss und zu seinem eigenen Leben komplementäre Erfahrungen zu beziehen – und das im vollen Bewusstsein des Spiel-Charakters seiner Anteilnahme an der Fiktion.

Absteigende Metalepsen von Leserfiguren in ihre Lektüren hinein thematisieren diese postmoderne „Trotzdem-Illusionshaltung“ innerhalb von illusionistischen Erzählungen selbst. Der Mediennutzer der Gegenwart weiß prinzipiell, dass das, was in den täuschend echten, multimedialen Illusionsmedien der Gegenwart dargestellt wird, nicht real ist, und reagiert trotzdem emotional und physisch mit Anteilnahme darauf. Genau so wissen auch die via absteigende Metalepse in ihre Lektüre eingestiegenen Leser-Figuren in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, Peggy Christians *The Bookstore Mouse* und Dagny Larsens *Rettet Markitta*, dass das, was sie gerade – für sie völlig ernst und z.T. lebensbedrohlich – erleben, nur innerhalb eines Romans geschieht (vgl. Kap. 4.3.).

Absteigende Metalepsen in der zeitgenössischen Erzählphantastik sind in diesem Sinne nicht selten ein Ausdruck des menschlichen Wunsches nach dem Eingehen in fiktive Welten.

Somit liegt eine Präfiguration der absteigenden Metalepse in der Funktionsweise von ästhetischer Illusion generell. Der Aspekt der Immersion, der Anteilnahme an offenkundig

fiktiven Welten, verbindet das Motiv der absteigenden Metalepse (Kategorie 1) mit der Verhaltensweise des Lesers eines fiktionalen Textes.

Der an Interaktivität und Selbstbestimmung gewöhnte Mediennutzer der Gegenwart mag – in Bezug auf das ‚alte' Medium Erzähltext – den Wunsch verspüren, fiktives Geschehen nicht nur passiv zu begleiten, sondern auch aktiv mitzugestalten. Absteigende Metalepsen von intradiegetischen Leser-Figuren in ihre metadiegetische Lektüre hinein thematisieren dieses Bedürfnis auf der ‚histoire'-Ebene der fiktionalen Literatur selbst.
Der selbstbewusste, an Interaktivität gewöhnte Fiktionsnutzer der Gegenwart hat zwei Grundhaltungen gegenüber den Medien ausgeprägt:

1. den Willen, Fiktionsgeschehen aktiv mitzugestalten (d.h. spielerisch am Geschehen teilzuhaben), und
2. das Bewusstsein der Illusion, des gleichzeitigen Im-Spiel- (bzw. in der fiktiven Romanwelt-)Seins und Außerhalb-des-Spiels- (bzw. der Romanwelt)-Stehens (vgl. Kap. 4.4.).

Er ist sich seiner doppelten Position (im Spiel und außerhalb des Spiels) bewusst und ‚switcht' gewohnheitsmäßig zwischen diesen beiden Positionen hin und her. Narrative Metalepsen der Kat. 1b spiegeln dieses postmoderne Spiel-Verhalten ins Medium der Literatur hinein und potenzieren so die grundlegende Wirkungsweise fiktionaler Texte auf die Ebene der ‚histoire'.

Neben dem Wunsch, ‚litteral' in ein Romangeschehen einzugreifen, können Narrative Metalepsen jedoch auch die Vermutung des Menschen thematisieren, dass er vielleicht längst selbst schon innerhalb einer solchen Fiktion lebt (vgl. **Kap. 5.)**:

> *Die dauernde Konfrontation mit als täuschend echt erlebten Simulationen (im Internet, Kino, Fernsehen und neuerdings auch in via 3-D-Annimation begehbar gemachten multimedialen Simulationsräumen) hat in der Gegenwart offenbar dazu geführt, dass der lange Zeit nur latente Zweifel an der* eigenen *‚Echtheit' heute für den postmodernen Menschen in seiner von Medien bestimmten Umwelt mit Händen zu greifen ist.*

Die Ausführungen im fünften Kapitel haben diese Ausgangshypothese[882] wenn schon nicht vollständig bewiesen,[883] so doch immerhin gestärkt: Aufsteigende Metalepsen (Kat. 2) von

[882] Vgl. Kap. 1.3. Aufbau und Erkenntnisziel der Arbeit.
[883] Als Literaturwissenschaftler muss man sich der Grenzen der eigenen fachlichen Kompetenz bewusst sein: Wer sich nur mit – zudem noch fiktionalen – Texten einzelner Individuen beschäftigt, kann stets nur bedingt

Romanhelden in die Diegesen ihrer Schöpfer gestalten auf der ‚histoire'-Ebene von phantastischen Erzähltexten genau diese Angst des Menschen, vielleicht selbst nur „Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein" (vgl. Hölter 2008: 42), sowie seinen Wunsch, die Ebene des Scheins zu verlassen und – wie Sofie und Alberto in Gaarders *Sofies Welt* – real zu werden.

Präfigurationen der aufsteigenden Metalepse ließen sich bereits in den antiken Mythologien sowie im platonischen, judäo-christlichen und muslimischen Weltbild aufzeigen. Dort wird die Welt, in der die Menschheit lebt, von vornherein nur als ‚scheinhaft', in den beiden Weltreligionen sogar nur als ‚Artefakt' eines höheren Wesens, angesehen. Aus diesen Vorstellungen entwickeln sich die Metaphern von der Welt als einem Theater, vom Menschen als Schauspieler oder Marionette und vom Leben als Traum oder (unendlichem) Roman (vgl. Kap. 5.1.1.). Hierin ist die Grundvoraussetzung für aufsteigende Metalepsen, nämlich der ontologische Dualismus (‚Scheinwelt' des Artefakts versus ‚höhere Wirklichkeit' des Schöpfers), präfiguriert.

Im Motiv des Eigenlebens literarischer Gestalten, das diese (scheinbar unabhängig vom Willen ihres Schöpfers) entwickeln können, drückt sich eine Präfiguration zur aufsteigenden Metalepse aus, die in Analogie zu derjenigen der absteigenden Metalepse (vgl. Kap. 4.) steht: Offenbar birgt das „Als-ob"-Spiel der Literatur nicht nur für Leser, sondern auch für Schriftsteller ein Gefahrenpotential. So wie sich der Rezipient bei zu intensiver und undistanzierter Lektüre in den Phantasiewelten verlieren kann, so kann auch beim Produzenten das Gefühl entstehen, seine Figuren würden ihm entgleiten und ihn beherrschen, obwohl er doch für sie der gottgleiche Schöpfer sein müsste.

Die Vorstellung von der Welt als Schöpfung eines höheren Wesens (sei er als Autor der himmlischen Bücher oder als Direktor des Welttheaters gedacht) bringt das Problem der Willensfreiheit mit sich: Wenn der Mensch nur eine „Marionette" in den Händen undurchschaubarer Schicksalsmächte ist,[884] wie kann er dann einen freien, von diesen Lenkern unabhängigen Willen haben (vgl. Kap. 5.1.2.)?

Während die christlich-sinnstiftende Tradition der ‚theatrum mundi'-Metapher die Willensfreiheit des Menschen als eine Gabe Gottes darstellt (Gott erschafft die Menschen und die Weltbühne, lässt ihnen dann freie Hand für ihr Spiel und zieht sie hinterher für ihr Handeln zur Verantwortung; vgl. z.B. Calderón), muss der Mensch, der nicht an einen

---

Rückschlüsse auf die kollektiven Denkbilder der Gesellschaft ziehen, in der die jeweiligen Autoren dieser Texte leben.

884 Vgl. Platon: *Die Gesetze*. Buch I 644DE; Buch VII 803C.

wohlmeinenden Gott glaubt, sich dem Einflussbereich der ihm undurchschaubaren Schicksalsmächte zu entziehen versuchen. Die Säkularisierung hat des Vertrauen auf einen grundsätzlich wohlmeinenden, alles überschauenden und gütig lenkenden transzendenten Schöpfer zwar nachhaltig erschüttert, kann den Menschen jedoch nie vollständig vor der im Angesicht von Leid und Tod immer wieder gemachten Erfahrung der eigenen Abhängigkeit und Scheinhaftigkeit bewahren. Dies ließ sich in den Texten Shakespeares und – in seiner Nachfolge – der deutschen Frühromantiker (vgl. Tieck; Wackenroder; Klingemann) nachweisen. Aber auch Ekstase und religiöse Erlebnisse lassen den Menschen bis in die Gegenwart immer wieder an der ‚Echtheit' der eigenen Existenz zweifeln und nach einer ‚höheren Wirklichkeit' fragen.

Die Krise des Wissens, die von der Grundlagenforschung in Mathematik und Logik, aber auch Physik, Psychologie und Neurologie aus seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts ins öffentliche Bewusstsein dringt, trägt ein Weiteres dazu bei, dass der Mensch der postmodernen Mediengesellschaft zunehmend einem tiefen ontologischen, epistemologischen und metaphysischen Zweifel ausgesetzt ist. Die mögliche Unzuverlässigkeit unserer Sinneseindrücke von der Außenwelt (vgl. Kap. 5.2.1.) führt schon im 18. Jahrhundert zu einer sich in der Philosophie des Deutschen Idealismus und der Transzendentalpoesie der Jenaer Frühromantik manifestierenden, tiefgreifenden Krise des Ichs. Damals entstehen potenzierende Strukturen in der Literatur, die nach Genettes Terminologie als Metalepsen zu bezeichnen sind (vgl. Novalis, Jean Paul; Kap. 5.2.2.). Doch erst der Beweis der letztlichen Unbeweisbarkeit von Wissen und somit von jeglicher Wahrheit durch die Metamathematik Gödels und die Sprachphilosophie Tarskis (vgl. Kap. 5.2.3.) macht das bisher nur einer kleinen, hochabstrakt denkenden geistigen Elite bewusste philosophische Dilemma als Grundlagenproblem allen menschlichen Wissens erkennbar. Im Fortgang des 20. Jahrhunderts weitet sich das Bewusstsein der letztlichen Unbegründbarkeit alles Wissens und somit der möglicherweise generellen Erkenntnis-Unfähigkeit des Menschen mehr und mehr zu einem festen Bestandteil der kollektiven Mentalität unserer Epoche aus (vgl. Kap. 5.2.4.). Aus der Idee, dass außer den Sinneseindrücken ja auch alle Erinnerung und somit die menschliche Persönlichkeit dem Skeptizismus anheim fallen müsse (vgl. Kap. 5.2.4.1.) und aus den Ergebnissen der Hirnforschung, die oft dahingehend interpretiert werden, dass Bewusstsein ein materiell bedingter und insofern steuerbarer Prozess sei, aber auch aus dem Fortschritt in der Entwicklung illusionistischer Massenmedien (vgl. Kap. 5.2.4.2.), entwickelt sich der gegen Ende des 20. Jahrhunderts schier omnipräsente Radikale Konstruktivismus als auf die

Spitze getriebener Skeptizismus (vgl. Kap. 5.2.4.3.). Dieser konnte zwar von der Analytischen Philosophie Putnams, Wrights und Müllers widerlegt werden (vgl. Kap. 5.2.4.4.), doch hat sich diese Absage an jegliche Form des Idealismus im öffentlichen Bewusstsein (noch?) nicht durchgesetzt. – Dennoch hat die Forschung auf diesem Gebiet eindeutig gezeigt, dass der Mensch – dank seiner Fähigkeit, Sprache zu verwenden – die Möglichkeit hat, seine metaphysischen Spekulationen über die Wahrheit, wenn auch nicht als Gewissheit zu bestätigen, so doch immerhin in der logisch abgesicherten Sprache der Metaphysik (vgl. Müller 2003b) als Fragen zu formulieren.

Die im Zeitalter der nahezu perfekten Illusionsmedien immer wieder gemachte Erfahrung des Zweifels an der eigenen ‚Echtheit' steht in engem Zusammenhang mit der logischen Unmöglichkeit, dass ein Mensch je gesichertes Wissen über sich selbst erlangen kann: Dazu wäre der Standpunkt auf einer Meta-Ebene über dem Menschen selbst nötig (vgl. Kap. 5.2.3.). Niemand kann jedoch vollständig aus sich selbst heraustreten: „Zwischen dem Problem des Herausspringens aus einem System und der Suche nach vollständiger Objektivität" – man müsste einfügen: und somit auch nach objektiver Welt- und Selbst-Erkenntnis – „besteht ein faszinierender Zusammenhang," stellte Hofstadter (1989: 513) fest. Ein formales System kann zwar „über sich selbst sprechen," – so wie auch der Mensch oder ein Gehirn im Tank über sich selbst sprechen könnte.[885] Doch wenn in einem System über das System selbst Aussagen getätigt werden, können „Russell'sche Antinomien" (d.h. Paradoxien der Selbstanwendung [vgl. Kap. 5.2.3.1.]) nicht mehr ausgeschlossen werden.

Die phantastische Erzählliteratur der Gegenwart thematisiert dieses logisch-sprachphilosophische Problem mit den Mitteln der Fiktion, d.h. mit der literarischen Entsprechung zur „Russell'schen Antinomie", der Narrativen Metalepse:
Literarische Figuren können Selbstbewusstsein ihrer eigenen Fiktivität erlangen, über sich als Fiktionen reflektieren, sich von ihrer angestammten diegetischen Ebene via aufsteigende Metalepse (Kat. 2) in eine höhere vorarbeiten, sich dort gegen ihre Autorfiguren auflehnen und diese sogar töten usw., aber sie können niemals den Status eines „Sinngebildes" (vgl. Gabriel 1991: 143) ablegen und wirkliche Menschen werden. Fiktive Gestalten können das sie darstellende Medium nicht verlassen.
Ein Mensch wiederum kann sich selbst und seine Umwelt erforschen, aber aus seinem beschränkten Standpunkt des eigenen Bewusstseins heraustreten kann er ebenso wenig.

[885] Natürlich kann ein Gehirn im Tank nicht sprechen. Hier ist gemeint, dass es mittels Sprache über sich selbst nachdenkt.

Insofern ist es ihm auch unmöglich, den theoretischen Zweifel an der Nicht-Realität seiner selbst, seiner Mitmenschen und seiner Umwelt (vgl. Skeptizismus, philosophischer Egoismus) formal-logisch zu entkräften. Das Gehirn im Tank (bzw. das Über-Gehirn im Übertank) kann zwar verlässliche Erkenntnis über die elektronischen Impulse (bzw. über die über-elektronischen Über-Impulse), die es empfängt, erlangen. Wie jedoch die Tank-Umwelt (bzw. die Über-Tank-Umwelt) aussieht, kann es niemals wissen. Um zu überprüfen, ob es eine Stufe jenseits des Systems gibt, von der herab das System ganz verstanden werden könnte, bedürfte es eines ontologischen Ebenenwechsels, der von unten her (aus dem System heraus) nicht zu veranlassen ist.
Fast alle Weltreligionen gehen davon aus, dass dieser ontologische Sprung durch den Tod des Menschen sich für jedes einzelne Individuum vollzieht. Dies nachzuprüfen, entzieht dem betreffenden Menschen jedoch notwendigerweise die Möglichkeit, das Ergebnis dieses Versuchs anderen Menschen mitzuteilen.

Diskutierbar sind diese Vorstellungen von der Existenz einer ‚höheren' Ebene und vom Leben nach dem Tod ebenso wenig wie jede andere erkenntnistheoretische Position, die das ‚Außerhalb' (oder ‚Jenseits') des Systems thematisieren, d.h. die Metaphysik betreffen.
Dem philosophischen Egoisten, der sich selbst für das einzige Bewusstsein des Universums hält (und heute kann man anfügen: dem Radikalen Konstruktivisten, der davon ausgeht, dass es keine seinen Vorstellungen in irgend einer Weise korrespondierende Außenwelt gibt), entgegnet bereits der Mathematiker und Logiker Gottlob Frege: Derjenige, der den Skeptizismus (bzw. seine zeitgenössische Radikalform, den Konstruktivismus,) für wahr hält, kann eigentlich mit niemandem darüber diskutieren und erst recht nicht für seine Argumente werben: Denn wenn es den Diskussionspartner nicht gäbe oder wenn man mit ihm keinen Austausch pflegen könne, dann erübrigten sich alle Diskussionen (sowie wissenschaftliche Abhandlungen im Sinne des Radikalen Konstruktivismus) von vornherein.[886]

Bezogen auf das Fragen nach „höheren Wirklichkeiten" muss das von Müller (2003b: 248) konstatierte „empirische Patt", d. h. das einander ignorierende Schweigen zwischen

[886] Vgl. Fricke (1977: 199): „[W]äre der Gedanke wesentlich von einer Person abhängig, die ihn denkt, dann wäre es unmöglich, daß verschiedene Personen denselben Gedanken denken und sinnvoll über ihn streiten." Fricke zitiert dort auch Frege im Original: „Wenn jemand die Gedanken für Vorstellungen hält, so ist das, was er damit als wahr anerkennt, nach seiner eigenen Meinung Inhalt seines Bewusstseins und geht andere eigentlich gar nichts an. Und wenn er von mir die Meinung hörte, der Gedanke wäre nicht Vorstellung, so könnte er das nicht bestreiten; denn das ginge ihn ja nun wieder nichts an." (Gottlob Frege: *Der Gedanke – eine logische Untersuchung* (1918). Zitiert nach: Gottlob Frege: Logische Untersuchungen [1966]. Hrsg. u. eingeleitet v. Günther Patzig. Göttingen ^{5}2003.)

Naturalisten und metaphysischen Fragenstellern, aber nicht das letzte Wort haben. Müllers Untersuchungen zeigen, dass der Mensch sehr wohl befähigt ist, in logisch abgesicherter Sprache über die Metaphysik zu spekulieren und nach „höheren Wirklichkeiten“ zu fragen (vgl. Müller 2003b: 259). Außerdem – das hat die vorliegende Arbeit über Müller hinausgehend gezeigt – kann der Mensch all diese Themen auch kreativ behandeln, indem er in der Sprache der Kunst, unter dem Vorzeichen der Fiktion, darüber phantasiert.
Dies genau ist die bisher von der Forschung übersehene, durch die Ausdifferenzierung der drei Grundkategorien erkennbar gemachte, aufregende Möglichkeit der aufsteigenden Metalepse (Kat. 2): In ihr werden sowohl das philosophische Problem der Willensfreiheit als auch das des Skeptizismus und die Frage nach ‚höheren Wirklichkeiten’ (d.h. nach Transzendenz, Gott und letztlich auch nach dem ewigen Leben des Menschen) im Kontext einer weitgehend säkularisierten, von multimedialen Illusionsdarstellungen geprägten postmodernen Massengesellschaft neu behandelt.
In dieser medial verstärkten menschlichen Unsicherheit in Bezug auf die grundlegenden philosophischen Fragen nach der Existenz der Außenwelt und der ‚Echtheit’ des eigenen (Er-) Lebens liegt einer der Gründe (wenn nicht der wichtigste Grund überhaupt) für das gehäufte Vorkommen von Metalepsen in der phantastischen Literatur der Gegenwart.

Eine der Möglichkeiten der phantastischen Erzählliteratur, diesen Zweifel unter dem Vorzeichen der Fiktion zu bestätigen und sich gegen die Konsequenz der eigenen Scheinhaftigkeit, nämlich gegen die Heteronomie, zu wehren, ist die aufsteigende Metalepse (Kat. 2) einer literarischen Figur in die Welt ihres Schöpfers. Eine andere Reaktionsmöglichkeit besteht darin, die literarische Figur sich mit dem Wissen um ihre eigene Fiktivität arrangieren zu lassen und sie via absteigende Metalepse (Kat. 1) in noch tiefere Ebenen der Simulation abtauchen zu lassen.
Neuerdings zeichnet sich eine weitere Alternative zu diesen beiden Reaktionen in den Roman-Phantasien ab: Literarische Figuren in den jüngsten Texten der Erzählphantastik nutzen manchmal die mediale Bedingtheit ihrer eigenen Welt, um ihr Umfeld zu manipulieren, indem sie mit einer Verwickelten Heterarchie (Metalepse der Kat. 3b) Macht über ihre Mitmenschen ausüben, wie sie normalerweise nur Schöpfer über ihre Figuren haben.

Mit ihrer nicht leicht zu entwirrenden Verwicklung fiktionsinterner Erzählebenen suggerieren die Komplexitätsformen der Metalepse die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Realität und Fiktion:

> Loin de permettre d'affirmer avec assurance que littérature et réalité constituent, chacune pour leur part, des univers rigoureusement autonomes et hermétiques, la métalepse, lorsqu'elle enfreint la frontière de la narration, nous propose le spectacle de leur permanente fusion. (Wagner 2002: 249f.)

Die Narrative Metalepse kann die Welt des fiktionalen Systems „Text" jedoch nie verlassen. Sie bedeutet keinen Verstoß gegen die naturwissenschaftlich beschreibbare ‚Wirklichkeit', sondern eine Abweichung von der fiktionsinternen ‚Normrealität'. Über den zum Teil komplizierten hierarchischen Erzählebenenvermischungen steht immer auf „geschützter Stufe" ein empirischer, textexterner Autor, dessen Welt von den metaleptischen Verwicklungen unberührt bleibt (vgl. Kap. 3.4.3.).[887]

Schritt 5: Aus der Rückverfolgung dieser Präfigurationen der metaleptischen Grundstruktur bis in die Gegenwart hinein ließen sich im Reflektierenden Teil der vorliegenden Studie (vgl. Kap. 4., 5. und 6.) **Gründe für das gehäufte Vorkommen von Narrativen Metalepsen in der zeitgenössischen massenwirksamen Erzählphantastik**, die z.T. an Kinder und Jugendliche adressiert ist, erkennen.

Während Metalepsen in den frühen kanonisierten Metalepsen-Texten der „Ent-automatisierung" (vgl. Durst 2001: 323f.) von Redeweisen über Literatur und somit der Offenlegung des fiktionalen Status der betreffenden Texte dienen, thematisieren dieselben Verfahren heute eher das Verhältnis des Menschen zur Fiktion, den Wunsch des Rezipienten, in die fiktive Welt des Kunstwerks einzutauchen und dort – als in einer folgenlosen, jederzeit verlassbaren Alternativwelt – für einige Zeit zu leben (vgl. Kat. 1), sowie sein Nachdenken über sich selbst, seinen eigenen ontologischen Status und sein Fragen nach der Möglichkeit von Transzendenz (vgl. Kat. 2).

Dabei thematisieren absteigende Metalepsen im Kinderbuch oft den Wunsch nach völliger Immersion, wohingegen aufsteigende Metalepsen in der an Jugendliche oder Erwachsene adressierten Phantastik oft – teils implizit, teils explizit – die Frage nach der Transzendenz in einer aus der postmodernen Mediengesellschaft hervorgegangenen Form behandeln.

Auf einen plakativen Nenner gebracht drücken die Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur der Gegenwart – je nach ihrer Kategorie – des Menschen Wunsch (Kategorie 1) oder Überdruss (Kategorie 2) aus, in einem ‚Roman', d.h. in einer bloß scheinhaften Welt, zu leben.

---

[887] Vgl. Hofstadters (1989: 737) graphische Auflösung der scheinbaren Paradoxien von Eschers Bild „Zeichnen" [*vgl. Bild 21 im Anhang*].

7.2. Ein Ausblick

Ausgehend von den hier dargelegten Untersuchungsergebnissen lassen sich weitere Studien umreißen, die Aspekte der vorliegenden Dissertation aufnehmen, überprüfen und weiterentwickeln könnten:
Besonders das notwendigerweise im Moment nur rudimentär ausgearbeitete 6. Kapitel über die Präfigurationen der Komplexitätsformen der Metalepse zeigt mehrere Richtungen auf, in denen weiter geforscht werden könnte. So wurde zwar herausgearbeitet, dass das heute weitverbreitete punktuelle Motiv des Buches, das in sich selbst hineinversetzt wird (Metalepsen der Kat. 3a), in den Möbiusband-Erzählungen der ‚metafictionists', ‚postmodernists' und ‚nouveau romanciers' präfiguriert wurde. – Vorformen wiederum dieser Erzählphänomene mussten in dieser Studie jedoch ausgeklammert werden, da sie sich nicht mehr direkt auf die Phantastik-Texte der Gegenwart beziehen, sondern eine Art ‚Präfiguration der zweiten Stufe' darstellen. Eine an illusionsbrechenden Verfahren der Moderne und frühen Postmoderne interessierte Untersuchung könnte ansetzen, wo die vorliegende, auf die gegenwärtige Phantastik fokussierte Arbeit sich begrenzen musste.
Des Weiteren kann eine in der Zukunft vorgenommene Untersuchung die Phantastik-Produktion der kommenden Jahre auswerten, auf weitere Beispiele für Metalepsen hin untersuchen und dadurch vielleicht noch mehr Präfigurationen der „Verwickelten Heterarchie" (Kat. 3b) als diejenigen, die nach dem heutigen Stand der Literatur erkennbar sind, oder sogar neue Komplexitätsformen (Kat. 3c, 3d…?) aufdecken.

Darüber hinaus scheint es gerade in den letzten Jahren einige Beispiele für literarische Texte zu geben, die zwar metaleptische Signalwörter und typisch metaleptische Motive anklingen lassen, jedoch nie zur eigentlichen Metalepse kommen. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang z.B. Franz S. Sklenitzkas Jugendbuch *Das schwarzes Buch* (1998)[888] aus der Reihe „Grusel & Co". Hierin findet der Junge Elias ein altes Buch. Als er darin zu lesen beginnt, ist es, „als ob Elias das Tor zu einer anderen, fremden Welt aufgestoßen hätte" (ebd.: 8), womit auf die Immersion des Lesers angespielt wird, welche die vorliegende Arbeit als Präfiguration der absteigenden Metalepse (Kat. 1) herausgearbeitet hat. Auch der Topos von der Welt als Theater wird erwähnt: „Wie in einem absurden Theaterstück, denkt Elias. Hannes ist der Beleuchter. Und Iffkowitsch spielt eine Hauptrolle. Nur wer führt hier Regie?" (ebd.:

[888] Franz S. Sklenitzka: Das geheimnisvolle Schwarze Buch. Mit Bildern von Camila Fialkowski. Würzburg 1998.

114). Da Elias dem Gedanken nicht weiter nachgeht, bleibt diese wichtige theologisch-philosophische Frage, wer im ‚Welttheater' die ‚Regie' führt, jedoch offen. Schließlich tritt auch noch eine Autorenfigur auf, die – eine zusätzliche Potenzierungsstruktur – Autorin von Schauergeschichten ist. Doch auch sie bringt keine metaleptischen Sprünge hervor. Vielmehr legt sie – innerhalb eines Gruselromans – ihre Technik offen, Gruselromane zu schreiben.[889] All diese Motive und Hinweise auf Metafiktionalität und Potenzierungsstrukturen scheinen – nach dem Muster der in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte – eine metaleptische Gesamtkonstruktion des Romans vorzubereiten. In diesem Text klären sich die unheimlichen Ereignisse am Schluss jedoch alle auf (R = R + N + R), ohne dass es je zu einer Metalepse käme. Auch der im Klappentext suggerierte, mysteriöse Zusammenhang zwischen dem intradiegetischen Buch „Mächte des Schicksals"[890] und den unheimlichen Ereignissen nach der Lektüre ebendieses Buches wird rational erklärt. Außerdem wird Elias von seinem Vater vor den Folgen von übersteigerter Identifikation mit mystifizierter Lektüre gewarnt.[891] Statt Narrativen Metalepsen als wunderbare Ereignisse auf der Ebene der ‚histoire' findet sich hier ein pädagogisches Plädoyer gegen phantastische Literatur und für mehr handfesten Materialismus bei den jungen Lesern.

Auch Texte wie *Das schwarzes Buch* können demnach als Ausdruck des Überdrusses, ‚in einem Roman zu leben', gelesen werden. Dieser Verdruss bezieht sich zwar auf die Literatur, die solche Vorstellungen vom Leben als einem Roman und von der überwindbaren Grenze zwischen einem ‚Hier' und einer ‚höheren Wirklichkeit' andeutet. Die Autoren der betreffenden Texte können die vom Menschen nun einmal erfahrene Scheinhaftigkeit in Anbetracht fast perfekter Massen-Illusionsmedien und das Gefühl der Fremdbestimmtheit durch undurchschaubare Mächte aber auch nicht weg-erklären.

Ähnlich scheint der Fall in dem Bestseller-Roman *La sombra del viento* (2001; Deutsch: *Der Schatten des Windes*) von Carlos Ruiz Zafón zu liegen. Auch hier werden typische Motive metaleptischer Texte zitiert, doch bleibt die metaleptische Schlusswendung aus: Eine geheimnisvolle Autoren-Figur und ein scheinbar magisches Buch kommen ebenso vor wie die geheime Bibliothek (der „Friedhof der Vergessenen Bücher", man denke an Borges'

---

889 Vgl. ebd.: 131: Sie sagt über einen ihrer Bekannten: „Ach, ich liebe solche Typen! Wenn's Gustav nicht gäbe, man müsste ihn erfinden! Ich werde ihn zur Titelfigur meines neuen Gruselromans machen!" Der empirische Leser weiß jedoch, dass Gustav schon zum Personal eines empirischen „Gruselromans" gehört. Man muss ihn also nicht mehr erfinden, denn das hat Franz S. Sklenitzka in seinem Roman bereits getan.

890 Vgl. auch ebd.: 7 (Hervorhebung im Original).

891 Vgl. ebd.: 140: „[Elias:] ‚Du denkst also wirklich, auf diesem Schmöker liegt ein Fluch?' [Vater:] ‚Nein, Elias, so hab ich das nichtgemeint. […]. Negative Gedanken ziehen negative Ereignisse nach sich. […] Und dieses Buch lenkt, wie soll ich sagen, die Energie des Lesers in die falsche Richtung. […] Der Fluch liegt nicht *auf* dem Buch; er liegt, wenn man abergläubisch und empfänglich für solche Dinge ist, *im* Buch.'"

labyrinthische Bibliothek zu Babel), der Topos von der Welt als einem Theater[892] und das intradiegetische Buch „Der Schatten des Windes“, das so heißt wie das empirische Buch, jedoch keinerlei inhaltliche Parallelen dazu aufweist. Statt eines phantastisch-metaleptischen Ereignisses muss sich der junge Protagonist Daniel am Ende des Romans mit den höchst realen Folgen der Franco-Diktatur und der politischen Unterdrückung in seinem Heimatland Spanien auseinandersetzen.

Dies entspräche – im Bereich der Bestseller – dem von Christian von Tschilschke für die ästhetisch ambitionierte zeitgenössische spanische Literatur konstatierten „realistic turn“, wo sich gegenwärtig unter dem Schlagwort der „Dokufiktion“ mit Mitteln der Metafiktion sowie der Reportage eine Öffnung des literarischen Texts gegenüber der Wirklichkeit vollziehe.[893]

Eine an die vorliegende Studie anknüpfende Arbeit könnte – ob nun ausschließlich am Beispiel Ruiz Zafóns oder mit Bezug auf mehrere Texte der Gegenwart – klären, inwieweit sich der aufsteigenden Metalepse samt ihren philosophisch-metaphysischen Implikationen inzwischen schon Gegner mit rein naturalistischen Überzeugungen entgegenstellen und ob bereits ein signifikanter Überdruss an der von Förster 1999 so genannten „Wiederkehr des Erzählens“ von offenkundig fiktionalen Geschichten auf Seiten der zeitgenössischen Autoren zu verzeichnen wäre. Sind Sklenitzkas und Ruiz Zafóns Texte erste Anzeichen für den nächsten ‚turn’ in der Literaturgeschichte (wie von Tschilschke es zumindest für die spanische Literatur konstatiert), weg von der „Lust des Fabulierens“ offenkundig fiktionaler, nicht selten metaleptischer Geschichten hin zu einer neo-realistischen Poetik der Wirklichkeits-Nachahmung? Oder zeigen diese beiden Beispiele nur einen Ausschnitt aus der heterogenen Literatur der Postmoderne, in der gleichzeitige Trends in gegensätzliche Richtungen die großen Entwicklungslinien früherer Epochen abgelöst haben?

Hier tut sich für die künftige Forschung ein weites Feld auf.

892 Vgl. S. 45 der deutschen Übersetzung von Peter Schwaar (Frankfurt a.M. 2005).

893 Vgl. seinen Vortrag „Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: Juan Manuel de Prada und Javier Cercas“, gehalten am 07.11.2008 auf der Konstanzer Tagung „Lebensgeschichten erzählen. Zu einer Narratologie des Biographischen in der modernen Literatur“.

- *Anhang* -

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literarische Texte:

- **Alexandrian**, Sarane: Le faiseur de tours. Roman policier à énigme. In: Soixante sujets de romans au goût du jour et de la nuit. Paris 2000. S. 65-70.
- **Andersen**, Hans Christian: Die wilden Schwäne. In: ders.: Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Aus dem Dänischen übers. v. Thyra Dorenburg, hrsg. u. m. einem Nachwort u. Anmerkungen versehen v. Erling Nielsen, mit Illustrationen v. Vilhelm Pedersen, Lorenz Fröhlich. Band 1. Darmstadt 1975. S. 160-179.
- **Anthony**, Mark: Beyond the Pale. Book one of 'The Last Rune'. London 1999.
- **Arnim**, Achim von: Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. Eine Erzählung. In: ders.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Auf Grund der Erstdrucke hrsg. v. Wather Migge. Bd. 3. München 1963. S. 452-557.
- **Beard**, Henry N. u. Douglas C. Kenney: Dschey Ar Tollkühn, Der Herr der Augenringe. Aus dem Amerikanischen v. Margaret Carroux. München ^{7}2001. (Originalversion: Bored of the Rings; 1969.)
- **Bojunga-Nunes**, Lygia: Die gelbe Tasche. Aus dem brasilianischen Portugiesisch v. Karin Schreiner. Mit Zeichnungen v. Richard Michl. Ravensburg 1992. (Originalausgabe: A Bolsa Amarela; 1976.)
- **Bonaventura** (E.A.F. Klingemann): Nachtwachen. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch. Hrsg. v. Wolfgang Paulsen. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2003.
- **Borges**, Jorge Luis: Magias parcials del Don Quixote. In: Otras Inquisiciones. In: Obras Completas. Hrsg. v. Carlos V. Frías. Bd. 2. Barcelona 1989.
- ders.: Tlön, Uqbar, Orbis Tertium. In: ders.: Obras Completas. Hrsg. v. Carlos V. Frías. Bd. 1. Barcelona 1989.
- **Bradbury**, Ray: The Illustrated Man. London ^{4}1977.
- **Büchner**, Georg: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text u. Quellen. Hrsg. v. Burghard Dedner. Frankfurt a.M. 1987 (= Büchner-Studien 3).
- ders.: Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien, hrsg. v. Peter Becker. 2. verb. Aufl. Frankfurt a.M. 1985.
- **Calderón de la Barca**, Pedro: El gran teatro del mundo / Das große Welttheater. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt u. hrsg. v. Gerhard Poppenberg. Stuttgart 2000.
- ders.: La vida es sueño. Edicíon de Ciriaco Morón Arroyo. Madrid ^{23}1996. (Auch zitiert aus der Übersetzung: ders.: Das Leben ist ein Traum. Schauspiel in drei Akten. Nachdichtung u. Nachwort v. Eugen Gürster. Stuttgart 1995.)
- **Calvino**, Italo: Se una notte d'inverno un viaggiatore. Mailand ^{9}2000. (Auch zitiert aus der Übersetzung: ders.: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Deutsch v. Burkhart Kroeber. München ^{12}2000.)
- **Carroll**, Jonathan: The Land of Laughs. Fantasy Masterworks Edition. London 2000.
- **Carroll**, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass and What Alice Found There. With Illustrations by John Tenniel. Edited with an Introduction and Notes by Hugh Haughton. The Centenary Edition. London 1998.
- **Child**, Lauren: Beware of the Storybook Wolves. London 2001.
- dies.: Who's Afraid of The Big Bad Book? New York u.a. 2003.
- **Christian**, Peggy: The Bookstore Mouse. Illustrated by Gary A. Lippincott. San Diego, New York u. London 1995.

- **Cortázar**, Julio: Continuidad de los Parques. In: Final del juego. Buenos Aires [6]1968. S. 9-11. (Deutsche Übersetzung in: ders.: Ende des Spiels. Erzählungen. Aus dem Spanischen v. Wolfgang Promies. Frankfurt a.M. 1977.)
- **Cross**, Gillian: The Dark Behind the Curtain. Illustrated by David Parkins. Oxford, Toronto u. Melbourne [5]1985.
- **Czepko**, Daniel: Sämtliche Werke. Unter Mitarbeit v. Ulrich Seelbach hrsg. v. Hans-Gert Roloff u. Marian Szyrocki. Bd. I,1. Berlin, New York 1989. / Bd. II,2. Berlin, New York 1997.
- **de Lint**, Charles: Yarrow. An antumn tale. Paperback edition. London 1993.
- **Diderot**, Denis: Jacques le fataliste et son maître. In: ders.: Œuvres. Hrsg. v. Laurent Versini. Bd. 2: Contes. Paris 1994. S. 697-919.
- **Dragt**, Tonke: Das Geheimnis des siebten Weges. Abenteuer-Roman. Bilder v. ders. Aus dem Niederländischen v. Liesel Linn. Weinheim, Basel 1989. (Originalausgabe: De zevensprong; 1966.)
- **Ende**, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern versehen von Roswitha Quadflieg. Stuttgart 1979.
- **Enzensberger**, Hans Magnus: Wo warst du, Robert? Ungekürzte Taschenbuch-Ausgabe. München [5]2007.
- **Fleischhauer**, Wolfram: Der gestohlene Abend. München, Zürich 2008.
- ders.: Die Verschwörung der Engel. München 2004.
- **Foster**, Alan Dean: Bannsänger. Erster Roman des Bannsänger-Zyklus. Fantasy. Deutsche Übersetzung v. Leo P. Kreysfeld. München 1986. (Englische Originalausgabe: Spellsinger; 1983.)
- **Freund**, Wieland: Lisas Buch [2003]. Reinbek bei Hamburg [2]2003.
- **Fricke**, Judith Sarah: Aufstand einer Geschichte. In: dies.: Zwischenwelten. Zürich 1998. S. 33-36.
- dies.: Das Buch der Rache. In: dies.: Zwischenwelten. Zürich 1998. S. 141-143.
- dies.: Müll im All. In: dies.: Zwischenwelten. Zürich 1998. S. 175-178.
- **Funke**, Cornelia: Der Mondscheindrache. Mit Illustrationen der Autorin. Bindlach [4]2002.
- dies.: Tintenblut. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2005.
- dies.: Tintenherz. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2003.
- dies.: Tintentod. Mit Illustrationen der Autorin. Hamburg 2007.
- **Gaarder**, Jostein: Der Besuch des Schriftstellers. In: Der seltene Vogel. Erzählungen. Deutsch von Gabriele Haefs. München [5]1998. S. 167-175.
- ders.: Das Kartengeheimnis. Mit Bildern v. Quint Buchholz. Aus dem Norwegischen v. Gabriele Haefs. München, Wien 1997. (Originalausgabe: Kabalmysteriet; 1990.)
- ders.: Sofies Welt. Roman über die Geschichte der Philosophie. Aus dem Norwegischen v. Gabriele Haefs. München 1997. (Originalausgabe: Sofies Verden; 1991.)
- ders.: Theobald und Theodor. In: ders.: Der seltene Vogel. Erzählungen. Deutsch v. Gabriele Haefs. München [5]1998. S. 105-113.
- **Galouye**, Daniel F.: Simulacron-Drei. Science Fiction Roman. Deutsche Übersetzung v. Tony Westermayr. Sonderausgabe der Bibliothek der Science Fiction Literatur, hrsg. v. Wolfgang Jeschke. München 1983. (Originalausgabe: SIMULACRON-3; 1964.)
- **Gautier**, Théophile: Omphale. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. IV: Nouvelles; Romans et Contes; Spirite, Nouvelle fantastique. Réimpression de l'édition Charpentier 1882-1891. Genf 1978. S. 211-221.
- **Gehm**, Franziska: Wer mit wem? Entscheide du! Band 1: Flirtattacke. Bindlach 2007a. Bd. 2: Partyküsse. Bindlach 2007b. Bd. 3: Die Knutschwette. Bindlach 2008.
- **George**, Elizabeth: Careless in Red. London 2008.
- **Goethe**, Johann Wolfgang von: Der berufene Leser. In: ders.: Werke. Textidentische Taschenbuchausgabe zur Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Bd. 1: Gedichte und Epen I.

Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz. 12., neubearbeitete Aufl. München 1982.
- **Grabbe**, Christian Dietrich: Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Nachwort u. Anmerkungen v. Alfred Bergmann. Stuttgart 1970.
- **Grégoire le Grand**: Vita et Miracula venerabilis Benedicti Abbatis. In: ders.: Dialogues. Texte critique et notes par Albert de Vogüé, trad. par Paul Antin. Bd. II, Buch 2. Latein u. Französisch. Paris 1979. S. 126-249.
- **Gregor der Große**: Der heilige Benedikt. Buch II der Dialoge. Hrsg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz. St. Ottilien 1995.
- **Guitry**, Sacha: Le Comédien. In: Théâtre complet de Sacha Guitry. Bd. 4. Paris 1973. S. 327-401.
- **Hlawatsch**, Ralf: Wo keine Sonne scheint. Ein Solo-Abenteuer der Erfahrungsstufen 1-3 für eine rondragefällige Heldin. Erkrath 1997 (= Das Schwarze Auge).
- **Hoffmann**, E.T.A.: Der Artushof. In: Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen, hrsg. v. dems. Teil I. Hrsg. v. Hans-Joachim Kruse, Rudolf Mingau. Berlin, Weimar ^{2}1985. S. 175-205.
- ders.: Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen. Nachwort v. Gerhard R. Kaiser. Stuttgart 2004.
- ders.: Späte Werke. Kommentiert u. m. einem Nachwort v. Walter Müller-Seidel. München 1965.
- **Hofmannsthal**, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 21: Erfundene Gespräche und Briefe. Hrsg. v. Ellen Ritter. Frankfurt a.M. 1991. S. 45-55.
- **Hohlbein**, Wolfgang u. Heike: Das Buch. Wien 2003.
- **Holt**, Tom: My Hero. London 1996.
- **Hürlimann**, Thomas: Das Einsiedler Welttheater. Nach Calderón de la Barca. Zürich 2000.
- **Ibsen**, Henrik: Peer Gynt. Ein dramatisches Gedicht. Aus dem Norwegischen übertragen v. Hermann Stock. Nachwort v. Ruprecht Volz. Stuttgart ^{3}1998.
- **Jean Paul**: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs. In: ders.: Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Nachwort v. Walter Höllerer. 3., neubearb. Aufl. Zweiter Band. Darmstadt 1971. S. 7-576.
- ders.: Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle. In: ders: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Nachwort v. Walter Höllerer. 5., korrigierte Aufl. Erster Band. Darmstadt 2000. S. 422-462.
- ders.: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin, Weimar 1927ff.
- **Kreisler**, Georg: Der Schattenspringer. München 1998.
- **Larsen**, Dagny: Rettet Markitta. München, Zürich 2005.
- **Lewinsky**, Charles: Einmal Erde und zurück. Der Besuch des alten Kindes. Mit Illustrationen v. Chrigel Farner. Zürich 2007.
- **Moers**, Walter: Ensel und Krete. Ein Märchen aus Zamonien. München ^{7}2002.
- ders.: Die Stadt der Träumenden Bücher. Ungekürzte Taschenbuchausgabe. München, Zürich ^{2}2006.
- **Morgenstern**, Christian: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Clemens Heselhaus. Bd. 1: Galgenlieder. Palmström. Genehmigte Lizenzausgabe (Original: München 1979). Weyarn 1998.
- **Mueller**, Dagmar H.: Flucht aus dem Hochland. Aus der Reihe „Geheimnisvolle Zauberreisen“. Zeichnungen v. Anja Rieger. Würzburg 2007.
- **Mythos Pygmalion**. Texte v. Ovid bis John Updike. Hrsg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin. Leipzig 2003.

- **Norman**, Roger: Albion's Dream. A Novel of Terror. New York 1992. (Originalausgabe London 1990.)
- **Nöstlinger**, Christine: Der TV-Karl. Aus dem Tagebuch des Anton M., aufgefunden bei der endgültigen Räumung der Wohnung der Anna M., in Kleinfrasdorf. Bilder v. Jutta Bauer. Weinheim, Basel 1998 (= Gulliver 294).
- **Novalis**: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Ausgabe in 4 Bänden. 3., nach den Handschriften ergänzte Auflage mit einem Begleitband. Hrsg. v. Paul Kluckhohn, Richard Samuel u.a. Bd. I: Das dichterische Werk. Stuttgart 1977. / Bd. II: Das philosophische Werk I. Stuttgart 1981. / Bd. III: Das philosophische Werk II. (2., nach den Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl.) Stuttgart 1968.
- **O'Brien**, Flann: At Swim-Two-Birds. London, New York ^{7}1978.
- **Pamuk**, Orhan: Schnee. Aus dem Türkischen von Christoph K. Neumann. Ungekürzte Sonderausgabe. München, Wien 2006. (Originalversion: Kar; 2002.)
- **Perutz**, Leo: Sankt Petri-Schnee. Roman. Mit einem Nachwort v. Hans-Harald Müller. München 1994.
- **Poe**, Edgar Allan: The Fall of the House of Usher. In: ders.: The Fall of the House of Usher and Other Writings. Poems, Tales, Essays and Reviews. Edited with an Introduction and Notes by David Galloway. London 2003. S. 90-109.
- ders.: Metzengerstein. In: ders.: The Complete Works of Edgar Allan Poe. Hrsg. v. James A. Harrison. Bd. II. New York 1965. S. 185-196.
- **Pratchett**, Terry: Mort. A Discworld Novel. London ^{10}1993.
- ders.: Only You Can Save Mankind. A Johnny Maxwell Story. Reissued, London 2004.
- ders.: Moving Pictures. Paperback Edition. New York 2002.
- **Rilke**, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung m. Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Bd. 6. Frankfurt a.M. 1966. S. 707-946.
- **Rist**, Johann: Als die wunderbahre / oder vielmehr ohnverhoffte Zeitung erschallete / dass der Hertzog von Friedland zu Eger wehre ermordet worden. In: Fünfzig Gedichte des Barock. Ausgewählt v. Dietrich Bode. Stuttgart 2001. S. 13.
- **Ruiz Zafón**, Carlos: Der Schatten des Windes. Übersetzung v. Peter Schwaar. Taschenbuchausgabe. Frankfurt a.M. 2005. (Originalversion: La sombra del viento; 2001.)
- **Schami**, Rafik: Der ehrliche Lügner. Roman von tausendundeiner Lüge. Weinheim, Basel ^{3}1995.
- **Schiller**, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776-1799. Weimar 1943.
- **Schlegel**, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler u.a. Bd. 2,I: Charakteristiken und Kritiken (1798-1801). Hrsg. v. Hans Eichner. München u.a. 1967.
- **Schmitt**, Eric-Emmanuel: La secte des Egoïstes. Paris 1994.
- **Schnitzler**, Arthur: Der grüne Kakadu. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 3. Frankfurt a.M. 1962. S. 7-43.
- ders.: Zum großen Wurstel. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk, Bd. 4. Frankfurt a.M. ^{3}1983. S. 119-142.
- **Shakespeare**, William: As You Like It. In: ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. Re-set Version. London, New York u. Toronto ^{20}1949. S. 217-242.
- ders.: Macbeth. In: ders.: The complete works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. Re-set Version. London, New York u. Toronto ^{20}1949. S. 849-869.

- ders.: A Midsummer Night's Dream. In: ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. Re-set Version. London, New York u. Toronto [20]1949. S. 171-191.
- ders.: The Tempest. In: ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Edited with a Glossary by W. J. Craig. Re-set Version. London, New York u. Toronto [20]1949. S. 1-22.
- **Sklenitzka**, Franz S.: Das geheimnisvolle Schwarze Buch. Mit Bildern von Camila Fialkowski. Würzburg 1998.
- **Snicket**, Lemony: Eine Reihe betrüblicher Ereignisse. Bd. 1: Der schreckliche Anfang. Illustrationen v. Brett Helquist. Aus dem Amerikanischen v. Klaus Weimann. Weinheim, Basel [3]1999. (Originalausgabe: A Series of Unfortunate Events. Vol. 1: The Bad Beginning, or Orphans!; 1999.)
- **Sonntag**, Stephanie: Zwei Engel büxen aus… Illustrationen v. Stefan Seidel. München u.a. 2005.
- **Stamm**, Peter: Agnes. München [3]2000.
- **Sterne**, Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentlemen. Wordsworth Editions Limited. Ware, Heartfordshire 1996.
- **Storm**, Theodor: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeyer. Bd. I, hrsg. v. Dieter Lohmeyer. Lizenzausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (Original: Deutscher Klassiker Verlag 1987). Darmstadt 1998.
- **Sturgis**, Alexander: Peters Engel und die Geheimsprache der Bilder. Illustriert v. Lauren Child. Aus dem Englischen v. Nicola T. Stuart. Hildesheim 2003. (Originaltitel: Dan's Angel; 2002.)
- **Sukenick**, Ronald: The Death of the Novel. In: The Death of the Novel and other stories. Tallahassee 2003. S. 41-102.
- **THiLO**: Gefährlicher Einsatz in Troja. 1001 Abenteuer. Mit Illustrationen v. Leopé. Bindlach 2006.
- **Tieck**, Ludwig: Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack. Gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein deutsches Lustspiel in sechs Aufzügen. In: Ludwig Tieck's Schriften. Bd. 10. Berlin 1828. (Kompletter Band.)
- ders.: Ein Prolog. In: Ludwig Tieck's Schriften. 28 Bde. Bd. 13. Berlin 1829. Unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966. S. 239-266.
- ders.: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen. Darmstadt 1973. S. 205-269.
- ders.: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen. Darmstadt 1973. S. 271-357.
- ders.: Der blonde Eckbert. In: ders.: Werke in vier Bänden. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hrsg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen v. Marianne Thalmann. Bd. 2: Die Märchen aus dem Phantasus, Dramen. Darmstadt 1973. S. 7-26.
- ders.: Die Freunde. In: Ludwig Tieck's Schriften. 28 Bde. Bd. 14. Berlin 1829. Unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966. S. 141-160.
- **Tschang-Tse**: Reden und Gleichnisse des Tschang-Tse. Deutsche Auswahl v. Martin Buber. Leipzig [4]1921.
- **Vergil**: Ecolgues. Edited by Robert Coleman. Cambridge u.a. 1977.

- **Vergilius** Maro, P.: Bucolica. Hirtengedichte. Studienausgabe. Lateinisch / Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar und Nachwort v. Michael von Albrecht. Stuttgart 2008.
- **Wells**, Herbert George: The Door in the Wall. In: ders.: The Works of H. G. Wells. Atlantic Edition. Vol. X. London 1925. S. 571-597.
- **Wenniges**, Oliver: Mia im Museum oder Wie der Hausmeister zu seinem Mond kam. Mit Illustrationen des Autors. Frankfurt a.M. 2003.
- **Wolf**, Klaus-Peter u. Bettina Göschl: Das magische Abenteuer. Bd. 1: Die erste Begegnung. Bd. 2: Elfenzauber in Gefahr. Mit Illustrationen v. Don-Oliver Matthies. Beide München 2003.
- **Wortberg**, Christoph u. Manfred Theisen: Der Geist der Bücher. Berlin ^{2}2007.

Forschungstexte:

RLW = Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I, hrsg. v. Klaus Weimar u.a. Berlin, New York 1997. / Bd. II, hrsg. v. Harald Fricke u.a. Berlin, New York 2000. / Bd. III, hrsg. v. Jan-Dirk Müller u.a. Berlin, New York 2003.

- **Abel**, Lionel: Metatheatre. A New Vision of Dramatic Forms. New York 1963.
- **Abeln**, Jürgen C.: Fantasy-Rollenspiele. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 146-158.
- **Albrecht**, Michael: Skepsis, Skeptizismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1995. Sp. 938-974.
- **Allesch**, Christian: Identifikation. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 116-118.
- **Antonsen**, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn 2007 (= EXPLICATIO. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).
- **Antor**, Heinz: Diegese. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 130.
- **Anz**, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen [1998]. München 2002.
- **Aristoteles**: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übersetzt u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994.
- **Baetens**, Jan: *Going to Heaven*: A Missing Link in the History of Photonarrative? In: Journal of Narrative Theory 31(2001). S. 87-105. (Baetens 2001b.)
- ders.: Les dessous d'une planche: Champ censuré et métalepse optique dans un dessin de Joost Swarte. In: Semiotica 68(1988). S. 321-329.
- ders.: Trois métalepses. In: Time, Narrative & The Fixed Image. Temps, narration & image fixe. Hrsg. v. Mireille Ribière u. dems. Amsterdam, Atlanta 2001 (= Faux titre. Etudes de langue et littérature françaises 208). S. 171-178. (Baetens 2001a.)
- **Bal**, Mieke: Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris 1977.
- **Bareis**, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Dissertation der Universität Göteborg. Göteborg 2008.
- **Barner**, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970.

- **Bauer**, Matthias: Spiel. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 667.
- **Bayer**, Oswald: Gott als Autor. Zu einer poietologischen Theologie. Tübingen 1999.
- **Berkeley**, George: A treatise concerning the principles of human knowledge. Wherein the chief causes of error and difficulty in the sciences, with the grounds of Scepticism, Atheism, and Irreligion, are inquir'd into. Edited with an Introduction by Colin M. Turbane. New York 1957.
- **Berman**, David: Berkeley. Experimental Philosophy. London 1997 (= The Great Philosophers. Hrsg. v. Ray Monk, Frederic Raphael).
- **Berressem**, Hanjo: Baudrillard, Jean. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 57f.
- **Bertrand**, Jean-Pierre: Fantastique. In: Le dictionnaire du littéraire. Hrsg. v. Paul Aron, Denis Saint-Jacques u. Alain Viala. Paris 2002. S. 218f.
- **Bessière**, Jean: Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005: 279-294.
- **Bickenbach**, Matthias: Die Autorität der literarischen Figur. Zu einem Konstruktionstopos literarischer Autorität. In: Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997. Bd. 2. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten u. Eva Neuland. Bielefeld 1999. S. 668-693.
- **Biesterfeld**, Wolfgang: Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge zur Definition. In: Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Günther Lange, Wilhelm Steffens. Würzburg 1993 (= Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach 13). S. 71-80.
- **Biggs**, Norman: Die Entwicklung der Topologie. In: Möbius und sein Band. Der Aufstieg von Mathematik und Astronomie im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Hrsg. v. John Fauvel u.a. Aus dem Englischen v. Gisela Menzel. Basel, Boston u. Berlin 1994. S. 135-152. (Originalausgabe: Möbius and His Band. Mathematics and Astronomy in Nineteenth-century Germany; 1993.)
- **Blumenberg**, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a.M. 1981.
- **Bokobza Kahan**, Michèle: Intrusions d'auteur et ingérences de personnages: la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy. In: Eighteen Century Fiction 16(2004). S. 639-654.
- **Bonacker**, Maren: Eskapismus, Schmutz und Schund?! Fantasy als besonders umstrittene fantastische Literatur. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 64-70.
- **Bonhomme**, Marc: Un trope temporel méconnu: la métalepse. In: Le français moderne 55(1987). S. 84-104.
- **Booth**, Wayne: Rhetorical Critics Old and New: the Case of Gérard Genette. In: Reconstructing Literature. Hrsg. v. Laurence Lerner. Oxford 1983. S. 123-141; 213.
- **Brewer**, William F.: The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Re-reading. In: Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations. Hrsg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Mahwah (New Jersey) 1996. S. 107-127.
- **Butler**, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990.

- **Calabrese**, Omar: Neo-Baroque. A Sign of the Times. Transl. by Charles Lambert. With a Foreword by Umberto Eco. Princeton, New Jersey 1992. (Italienische Originalausgabe: L'età neobarocca; 1987.)
- **Cassou-Noguès**, Pierre: Les démons de Gödel. Logique et folie. Paris 2007.
- **Cersowsky**, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik" insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München 1983.
- **Chapuis**, André: Paradox. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 15-19.
- **Cohn**, Dorrit: Métalepse et mise en abyme. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. 121-130.
- **Coleridge**, Samuel Taylor: The Collected Works of S. T. C. Bd. VII 1-2: Biographia Litteraria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. Hrsg. v. James Engell, W. Jackson Bate. Volume 1 & 2 in one volume. Princeton 1984 (= Bollingen Series 75).
- **Csikszentmihalyi**, Mihaly: Beyond Boredom and Anxiety – The Experience of Play in Work and Games. San Francisco, Washington u. London 1975.
- ders.: Flow. Das Geheimnis des Glücks. Aus dem Amerikanischen v. Annette Charpentier. Stuttgart ^{12}2005. (Originalausgabe: FLOW – The Psychology of Optimal Experience; 1990).
- **Culler**, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002.
- **Curtius**, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, München ^{5}1965.
- **Dällenbach**, Lucien: Abyme, mise en. In: Dictionnaire des genres et notions littéraires. Hrsg. v. François Nourissier. Paris ^{2}2001. S. 11-14.
- ders.: Le Récit spéculaire. Essay sur la mise en abyme. Paris 1977.
- **Das Problem der Erkenntnis**. Texte zur Erkenntnistheorie, bearbeitet v. Friedrich Borden, Gerhard Fels u. Werner Trutwin. Paderborn 1964.
- **Dawson jr.**, John W.: Kurt Gödel: Leben und Werk. Aus dem Amerikanischen übersetzt v. Jakob Kellner. Wien, New York 1999 (= Computerkultur XI). (Originalausgabe: Logical Dilemmas: The Life and Work of Kurt Gödel; 1997.)
- **de Man**, Paul: Rhetoric of Tropes. In: ders.: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London 1979. S. 103-118.
- **Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus**. Hrsg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M. 1987.
- **Descartes**, René: Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. In: Œuvres philosophiques de Descartes. 3 Bde. Bd. 1: 1618-1637. Hrsg. v. Ferdinand Alquié. Paris 1988. S. 547-650.
- **Distelmaier-Haas**, Doris: Einführung. In: Phantastische Geschichten aus Frankreich (Contes fantastiques). Übersetzung u. Einführung v. ders. Stuttgart 1977. S. 4-12.
- **Doležel**, Lubomír: Geschichte der strukturalen Poetik. Von Aristoteles bis zur Prager Schule. Aus dem Englischen v. Norbert Greiner. Dresden, München 1999. (Originalversion: Occidental Poetics: Tradition and Progress; 1990.)
- **Dolle-Weinkauff**, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 227-229.
- **Duden, Fremdwörterbuch**. 5., neu bearb. u. erw. Aufl. Duden Bd. 5. Mannheim, Wien u. Zürich 1990.
- **Dülmen**, Richard van: Poesie des Lebens. Eine Kulturgeschichte der deutschen Romantik. Bd. 1: Lebenswelten. Köln 2002.

- **Dumarsais**, César Chesneau: Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné par Pierre Fontanier. Bd. 1: Dumarais Schrift. Bd. 2: Fontaniers Kommentare. Paris 1818. Fotomechanischer Reprint, mit einem Vorwort versehen v. Gérard Genette. Genf 1967.
- **Dünnhaupt**, Gerhard u. Karl-Heinz Habersetzer: Nachwort. In: Andreas Gryphius: Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz. Schimpfspiel. Kritische Ausgabe. Hrsg. v. dens. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2001.
- **Durst**, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen, Basel 2001.
- **Ebert**, Klaus: Rezension zu Gérard Genette: Die Erzählung. In: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 50(1998). S. 179-181.
- **Erkenntnistheorie**. Positionen zwischen Tradition und Gegenwart. Hrsg. v. Thomas Grundmann. Paderborn ^{2}2003.
- **Estébanez Calderón**, Demetrio: Diccionario de términos literarios. Madrid 1996.
- **Federman**, Raymond: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a.M. 1992 (= edition suhrkamp 1667, Neue Folge 667).
- **Fichte**, Johann Gottlieb: Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie. In: ders.: Werke. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. v. Reinhard Lauth, Hans Jacob unter Mitwirkung v. Manfred Zahn. Bd. I/2. Stuttgart, Bad Cannstatt 1965. / Bd. III/3. Stuttgart, Bad Cannstatt 1972.
- **Fischer**, Ernst Peter: Aristoteles, Einstein und Co. Eine kleine Geschichte der Wissenschaft in Porträts. München, Zürich 1995.
- **Flacke**, Michael: Verstehen als Konstruktion. Literaturwissenschaft und radikaler Konstruktivismus. Opladen 1994 (= Konzeption Empirische Literaturwissenschaft XVI).
- **Fleig**, Horst: Literarischer Vampirismus. Klingemanns ‚Nachtwachen des Bonaventura'. Tübingen 1985.
- **Fludernik**, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 2. durchges. Aufl. Darmstadt 2008.
- dies.: Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. In: Poetica 35(2003a). S. 1-39.
- dies.: Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: Style 37(2003b). S. 382-400.
- **Fontanier**, Pierre: Les figures du discours [1830]. Nouvelle édition. Hrsg. v. Gérard Genette. Paris 1977.
- **Förster**, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999.
- **Frank**, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1989.
- **Frenzel**, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1998.
- **Freud**, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: ders.: Studienausgabe. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachery. Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 1969. S. 169-179.
- **Fricke**, Harald u. Elisabeth Stuck: Textsorte. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 612-615.
- **Fricke**, Harald u. Rüdiger Zymner: Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren. 3., nochmals durchges. Aufl. Paderborn u.a. 1996.
- **Fricke**, Harald: Die Sprache der Literaturwissenschaft. Textanalytische und philosophische Untersuchungen. Dissertation der Universität Göttingen. Heidelberg 1977.
- ders.: Erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Grundlagen. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Hrsg. v. Thomas Anz. 3 Bde. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart 2007. S. 41-54.
- ders.: Gesetz und Freiheit: eine Philosophie der Kunst. München 2000.
- ders.: Norm und Abweichung: eine Philosophie der Literatur. München 1981.

- ders.: Oper in der Oper – Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater. In: Fiori Musicologici. Studi in onore di L. F. Tagliavini. Hrsg. v. François Seydoux u.a. Bologna 2001. S. 219-245.
- ders.: Postmoderne: Ein poststrukturalistisches oder ein historisch-philologisches Konzept? In: Compass. Mainzer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 1(1996). S. 3-23.
- ders.: Potenzierung. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 144-147.
- ders.: Semantics or Pragmatics of Fictionality? A Modest Proposal. In: Poetics 11(1982). S. 439-452.
- **Fuchs**, Hans-Jürgen: Egotismus, Egoismus, Egomismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 2. Basel, Stuttgart 1972. Sp. 315-317.
- **Gabriel**, Gottfried: Fiktion. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 594-598.
- ders.: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart, Bad Cannstatt 1975 (= problemata 51).
- ders.: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein. Paderborn u.a. 1993.
- ders.: „Sachen gibt's, die gibt's gar nicht." Sind literarische Figuren fiktive Gegenstände? In: ders.: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991. S. 133-146.
- ders.: Solipsismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1995. Sp. 1018-1026.
- **Gamm**, Gerhard: Der Deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling. Stuttgart 1997.
- **Gansel**, Carsten: Phantastisches und moderne Literatur für Kinder und junge Erwachsene. In: Der Deutschunterricht 1998, Heft 6. S. 78-82.
- **Gass**, William H.: Fiction and the Figures of Life. New York 1970.
- **Gawlick**, Günter u. Lothar Kreimendahl: Nachwort. In: George Berkeley: Eine Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Übers. u. hrsg. v. dens. Stuttgart 2005.
- **Gellner**, Christoph: Auf- und Ab- und Übergänge. Thomas Hürlimanns neuestes „Welttheater" und die Bedeutung der Religion in seinem Œuvre. In: Orientierung. Katholische Blätter für weltanschauliche Informationen, Zürich 71(2007). S. 146-149.
- **Gendolla**, Peter: Welt am Draht. Über Simualtionsmodelle. In: Trau-Schau-Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form. Hrsg. v. Kay Hoffmann. Konstanz 1997 (= CLOSE UP. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 9). S. 71-83.
- **Genette**, Gérard: Discours du récit. In: ders.: Figures III. Paris 1972. S. 67-282.
- ders.: Métalepse. De la figure à la fiction. Paris 2004.
- ders.: Nouveau discours du récit. Paris 1983.
- **Glasersfeld**, Ernst von: Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Braunschweig 1987.
- **Gödel**, Kurt: Über formal unentscheidbare Sätze der ‚Principia Mathematica' und verwandter Systeme I. In: ders.: Collected Works [zweisprachig Englisch – Deutsch]. Vol. I: Publications 1929-1936. New York, Oxford 1986. S. 144-195. (Originalversion in: Monatshefte für Mathematik und Physik. Leipzig [38]1931. S. 173-198.)
- **Gonzáles García**, José María u. Ralf Konersmann: Theatrum mundi. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 10. Basel 1998. Sp. 1051-1054.
- **Greiner**, Bernhard: Welttheater. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 827-830.
- **Griem**, Julika: Simulakrum. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 659.

- **Haag**, Ruth: Noch einmal: Der Verfasser der Nachtwachen von Bonaventura. In: Euphorion 81(1987). S. 286-297.
- **Harich**, Wolfgang: Jean Pauls Kritik des philosophischen Egoismus. Belegt durch Texte und Briefstellen Jean Pauls im Anhang. Überarb. u. erw. Fassung des gleichnamigen Essays, Leipzig 1965. Frankfurt a.M. 1967.
- **Haupt**, Sabine: Schöpfung, Magie, Kunst und Technik: Zur Herstellung menschlicher Simulacren in und mittels Literatur. In: Das Double. Hrsg. v. Victor I. Stoichita. Wiesbaden 2006 (= Wolfenbütteler Forschungen 113). S. 165-196.
- **Heidegger**, Gotthard: Mythoscopia romantica oder Discours von den so benanten Romans, das ist Erdichteten Liebes= Helden= und Hierten=Geschichten [Zürich 1698]. Faksimile der Ausgabe von 1698. Hrsg. v. Walter Ernst Schäfer. Bad Homburg, Berlin u. Zürich 1969 (= Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst 3).
- **Heimrich**, Bernhard: Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik. Tübingen 1968.
- **Heineberg**, Ilana: L'excès dans le roman-feuilleton brésilien: Digressions, métalepses et redondances. In: Débordements. Études sur l'excès. Hrsg. v. Jacqueline Penjon. Paris 2006. S. 105-120.
- **Helbig**, Holger: Rezension zu Gérard Genette: Die Erzählung. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 28(1995). S. 337-339.
- **Heller**, Bruno u. Gerd Gerhardt: Grundkurs Philosophie. Bd. 3: Denken, Sprache, Wissenschaft. München ^{2}1995.
- **Helmberger**, Werner: Wo Tiepolo malte. Die Residenz Würzburg vor ihrer Vollendung. In: Der Himmel auf Erden – Tiepolo in Würzburg. Hrsg. v. Peter O. Krückmann. 2 Bde. München, New York 1996. Bd. 1. S. 44-57.
- **Hempfer**, Klaus W.: Gattung. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 651-655.
- **Herman**, David: Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis. In: Journal of Literary Semantics 29(1997). S. 132-152.
- **Herzmann**, Herbert: ‚Mit Menschenseelen spiele ich'. Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit. Tübingen 2006.
- **Hirschberger**, Johannes: Geschichte der Philosophie. Bd. I: Altertum und Mittelalter. / Bd. II: Neuzeit und Gegenwart. Lizenzausgabe für Zweitausendeins. Frankfurt a.M.; o.J.
- **Hocke**, Roman u. Thomas Kraft: Michael Ende und seine phantastische Welt. Die Suche nach dem Zauberwort. Stuttgart, Wien u. Bern 1997.
- **Hofstadter**, Douglas R.: Escher, Gödel, Bach: ein Endloses Geflochtenes Band [1985]. Deutsch v. Philipp Wolff-Windegg, Hermann Feuersee. Stuttgart ^{12}1989. (Amerikanische Originalausgabe: Escher, Gödel, Bach: an Eternal Golden Braid; 1979.)
- **Holdener**, Ephrem: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den ‚Flegeljahren'. Dissertation der Universität Freiburg (Schweiz). Zürich, Paris 1993.
- **Hollmann**, Eckhard u. Jürgen Tesch: Die Kunst der Augentäuschung (2004). München u.a. ^{2}2005.
- **Hölter**, Achim: Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2007. Heidelberg 2008. S. 29-53.
- ders.: Die Bücherschlacht. Ein satirisches Konzept in der europäischen Literatur. Bielefeld 1995.
- **Horgan**, Terence u. John Tienson u. George Graham: Internal-world skepticism and the self-presentational nature of phenomenal consciousness. In: Self-representational Approaches to Consciousness. Hrsg. v. Uriah Kriegel, Kenneth Williford. Michigan 2006. S. 41-61.
- **Hörisch**, Jochen: Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartsliteratur. In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19.

und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murašov u. Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg 1995. S. 770-799.
- **Hunger**, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Um den Bildteil gekürzte Ausgabe nach der 6., erw. u. erg. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1974.
- **Ilbrig**, Cornelia: Aufklärung im Zeichen eines ‚glücklichen Skepticismus'. Johann Karl Wezels Werk als Modellfall für literarisierte Skepsis in der späten Aufklärung. Dissertation der Gesamthochschule Paderborn. Hannover 2007.
- **Imhof**, Rüdiger: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg 1986 (= Britannica et Americana III, 9).
- **Immer**, Lena: Schiller und der ‚poetische Nihilismus'. Aspekte der Ästhetizismus-Kritik Jean Pauls. In: Wezel-Jahrbuch. Studien zur europäischen Aufklärung 8(2005). Laatzen 2006. S. 166-187.
- **Immer**, Nikolas: ‚… gewiß keine Nachahmung'? Wezels ‚Tobias Knaut' und das Paradigma Sterne. In: Wezel-Jahrbuch 6/7(2003/04). Laatzen 2005. S. 151-179.
- **Inwagen**, Peter: Fiktionale Geschöpfe. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 73-93. (Englische Originalversion: Creatures of Fiction. In: American Philosophical Quarterly 14[1977]. S. 299-308.)
- **Iser**, Wolfgang: Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven. In: Funktionen des Fiktiven. Hrsg. v. Dieter Henrich u. dems. München 1983. S. 497-510.
- **Ivanović**, Christine: Sprache und Sprachlosigkeit der Bilder. ‚Die Versuchung des Heiligen Antonius' im medienüberschreitenden Diskurs der Phantastik. In: Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. v. ders., Jürgen Lehmann u. Markus May. Stuttgart, Weimar 2003. S. 95-123.
- **Japp**, Uwe: Das Buch im Buch. Eine Figur des literarischen Hermetismus. In: Neue Rundschau 86(1975). S. 651-670.
- **Jauss**, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a.M. ^{2}1997 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 955]).
- ders.: Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung. In: Positionen der Negativität. Hrsg. v. Harald Weinrich. München 1975. S. 263-339.
- **Johnson**, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen (1979). Frankfurt a.M. 1986.
- **Kaminski**, Winfred: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasie und gesellschaftliche Wirklichkeit. Nach der 3., erg. u. erw. Aufl. Weinheim, München ^{4}1998 (= Grundlagentexte Soziale Berufe).
- **Kant**, Immanuel: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 12. Berlin 1902.
- ders: Werke. Bd. 2: Kritik der reinen Vernunft. Zweyte [!] hin und wieder verbesserte Auflage. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1956.
- **Karnick**, Manfred: Rollenspiel und Welttheater. Untersuchungen an Dramen Calderóns, Schillers, Strindbergs, Becketts und Brechts. München 1980.
- **Kesting**, Marianne: Pirandello und der ‚Nouveau Roman'. In: Pirandello und die europäische Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Akten des 4. Pirandello-Kolloquiums. Hrsg. v. Michael Rössner, Frank-Rutger Hausmann. Bonn 1990 (= Abhandlungen zur Sprache und Literatur 30). S. 58-76.
- **Kiermeier-Debre**, Joseph: Spiel im Spiel. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 472-474.
- **Klimek**, Sonja: *Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab* – Jean Pauls literarische Antwort auf die kritische Philosophie nach Kant. In: Wezel-Jahrbuch. Studien zur

europäischen Aufklärung 10(2007). Hrsg. v. Jutta Heinz, Cornelia Ilbrig. Laatzen 2008 (noch nicht erschienen).
- **Kluge**, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Aufl. unter Mithilfe v. Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, New York 1989.
- ders.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24., durchgesehene u. erw. Aufl. Bearbeitet v. Elmar Seebold. Berlin 2002. CD-Rom-Version.
- **Kohlenberger**, Helmut K.: Buch des Lebens. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971. Sp. 956f.
- **König**, Marc: Die Spiegelung in Otto F. Walters Werk. Untersuchung eines Strukturmerkmals des modernen Romans. Dissertation der Universität Freiburg (Schweiz). Bern 1991.
- **Krah**, Hans: Phantastisch. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 69f.
- **Kreitler**, Hans u. Shulamith: Psychologie der Kunst. Stuttgart u.a. 1980.
- **Kremer**, Detlev: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar 1996 (= Sammlung Metzler 298).
- ders.: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar 2001.
- **Krings**, Hermann u. Hans Michael Baumgartner: Erkennen / Erkenntnis I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 2. Stuttgart, Basel 1972. Sp. 643-662.
- **Kümmerling-Meibauer**, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 254-258.
- **Künne**, Wolfgang: Fiktion ohne fiktive Gegenstände: Prolegomenon zu einer Fregeanischen Theorie der Fiktion. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= Kunst-Philosophie 8). S. 54-72. (Originalversion unter gleichem Titel in: Metaphysik. Neue Zugänge zu alten Fragen. Hrsg. v. Johannes L. Brandl, Alexander Hieke u. Peter M. Simons. Sankt Augustin 1995. S. 141-161.)
- **Kulik**, Nils: Das Gute und das Böse in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Frankfurt a.M. 2005.
- **Kuzniar**, Alice A.: The Bounds of the Infinite: Self-Reflection in Jean Paul's 'Rede des todten Christus'. In: German Quarterly 57(1987), No. 2. S. 183-196.
- **Lagos Caamaño**, Jorge Luis: La metalepsis y la actividad cooperative del lector empírico. Valdivia 2003.
- **Lamping**, Dieter: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen ^{2}1993.
- ders.: Genre. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 704f.
- **Landfester**, Ulrike: „... die Zeit selbst ist thöricht geworden..." Ludwig Tiecks Komödie ‚Der gestiefelte Kater' (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hrsg. v. Walter Schmitz. Tübingen 1997. S. 101-133.
- **Lang**, Sabine: Prolegómenos para una teoria de la *narración paradójica*. In: La narración paradojica. ‚Normas narrativas' y el principio de la ‚transgressión'. Hrsg. v. Nina Grabe, ders. u. Klaus Meyer-Minnemann. Madrid, Frankfurt a.M. 2006 (= Ediciones de Iberoamericana. Serie A: Historia y crítica de la Literatura 38). S. 21-47.
- **Lauener**, Peter: Die Krise des Helden. Die Ich-Störung im Erzählwerk von Leo Perutz. Dissertation der Universität Bern. Frankfurt a.M. 2004.
- **Lausberg**, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart ^{3}1990.

- **Lehnert**, Gertrud: Phantastisches Erzählen seit den 1970er Jahren. Zu einem kinderliterarischen Paradigmenwechsel. In: Zeitschrift für Germanistik 1995, H. 2. S. 279-289.
- **Lexikon der Zauberwelten** - Gandalf und Co. Hrsg. vom Wissen Media Verlag. Gütersloh, München 2002.
- **Lexikon zur Bibel**. Hrsg. v. Fritz Rienecker. Neu bearb. Ausg. Hrsg. v. Gerhard Maier. Wuppertal 1998.
- **Limoges**, Jean-Marc: Quand Mel dépasse les bornes: D'un usage comique de la métalepse chez Brooks. In: Humoresques 28(2008): Grand écran, petit écran. Le comique filmique et télévisuel. (Stand November 2008: Noch nicht erschienen.)
- **Lodge**, David: The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. London 1977.
- **Lotman**, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes. Hrsg. mit einem Nachwort und einem Register v. Rainer Grübel. Übersetzt v. dems., Walter Kroll u. Hans-Eberhard Seidel. Frankfurt a.M. 1973. (Russische Originalversion: Структура художественного текста [Struktura chudožestwennogo teksta]; 1970.)
- **Lüthi**, Max: Das europäische Volksmärchen. Tübingen ^{10}1997.
- **Lypp**, Bernhard: Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Frankfurt a.M. 1972.
- **Malina**, Debra: Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject. Columbus, Ohio 2002.
- **Martinez**, Matias u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ^{5}2003.
- **Marquard**, O.: Skandal der Philosophie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1998. Sp. 938.
- **Marzin**, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt a.M., Basel 1982.
- **McHale**, Brian: Postmodernist Fiction. New York, London 1987.
- **Meier**, Barbara: Robert Schumann. Reinbek bei Hamburg 1995.
- **Meinong**, Alexius: Über Gegenstandstheorie. In: Alexius Meinong Gesamtausgabe. Bd. II. Hrsg. v. Rudolf Haller, Rudolf Kindiger u. Roderick M. Chisholm. Graz 1971. S. 481-530.
- **Meißner**, Wolfgang: Die Phantasie der Kinder – entwicklungspsychologische Überlegungen zur phantastischen KJL. In: Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Günther Lange, Wilhelm Steffens. Würzburg 1993. S. 25-39.
- **Mendelssohn**, Moses: Schriften zum Judentum II. Bearbeitet v. Alexander Altmann. In: Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 8. Stuttgart, Bad Cannstatt 1983.
- **Meyer-Minnemann**, Klaus: *Narración paradójica* y ficción. In: La narración paradojica. ‚Normas narrativas' y el principio de la ‚transgressión'. Hrsg. v. Nina Grabe, Sabine Lang u. dems. Madrid, Frankfurt a.M. 2006 (= Ediciones de Iberoamericana. Serie A: Historia y crítica de la Literatura 38). S. 49-71.
- ders.: Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » : la métalepse littéraire. In: Métalepses. Entorses au pacte de la repré-sentation. Hrsg. v. John Pier u. Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. S. 133-150.
- **Moros**, Zofia: Nihilistische Gedankenexperimente in der deutschen Literatur von Jean Paul bis Georg Büchner. Frankfurt a.M. u.a. 2007 (= Posener Beiträge zur Germanistik 17).
- **Mratschek**, Sigrid: Visionen des Lebens – ein *spectaculum* im Theater Christi und auf der Bühne der Welt. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 39(2007). S. 21-57.
- **Müller**, Klaus-Detlef: Episches Theater. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 468-471.

- **Müller**, Olaf L.: Der antiskeptische Boden unter dem Gehirn im Tank. Eine transzendentale Fingerübung mit Intensionen. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 55(2001), Heft 4. S. 516-539.
- ders.: Moralische Beobachtungen und andere Arten ethischer Erkenntnis. Paderborn 2008.
- ders.: Wirklichkeit ohne Illusionen. 2 Bde. Paderborn 2003. (Bd. I: Hilary Putnam und der Abschied vom Skeptizismus oder Warum die Welt keine Computersimulation sein kann; 2003a. / Bd. 2: Metaphysik und semantische Stabilität oder Was es heißt, nach höheren Wirklichkeiten zu fragen; 2003b.)
- **Muth**, Ludwig: Leseglück als Flow-Erlebnis. Ein Deutungsversuch. In: Leseglück – Eine vergessene Erfahrung? Hrsg. v. Alfred Bellebaum u. dems. Olpaden 1996. S. 57-85.
- **Nash**, Christopher: World Games. The Tradition of the Anti-Realist Revolt. London, New York 1987.
- **Neil**, Alex: Fiktionen und Emotionen. Aus dem Englischen übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 120-142. (Originalbeitrag: Fiction and the Emotions. In: American Philosophical Quarterly 30[1993]. S. 1-13.)
- **Nell**, Victor: Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure. New Haven, London 1988.
- **Nickel-Bacon**, Irmgard: Alltagstendenzen. Literaturhistorische Dimensionen kinderliterarischer Fantastik. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 39-51.
- **Nikolajeva**, Maria: The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Dissertation der Universität Stockholm. Stockholm 1988.
- **Nitsch**, Wolfram: Theatralische Mimesis und barockes Welttheater. Nachahmungsspiele bei Tirso de Molina. In: Mimesis und Simulation. Hrsg. v. Andreas Kablitz, Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 1998. S. 573-600.
- **Nobis**, Heribert Maria: Buch der Natur. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 1. Basel, Stuttgart 1971. Sp. 957-959.
- **Nöth**, Winfried u. Nina Bishara u. Britta Neitzel: Mediale Selbstreferenz. Grundlagen und Fallstudien zu Werbung, Computerspiel und den Comics. Köln 2008.
- **Ockham**, William: Tractatus de Praedestinatione et de praexientia Dei et de futuris contingentibus. Hrsg. v. Philotheus Boehner. New York 1945 (= Franciscan [!] Institute Publications 2).
- **Ohly**, Friedrich: Zum Buch der Natur bei Jean Paul. In: ders.: Ausgewählte Aufsätze und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung. Hrsg. v. Uwe Ruberg, Dietmar Peil. Stuttgart, Leipzig 1995. S. 727-843.
- **Ostwald**, Wilhelm: Rezension zu M. Wartenberg: Das idealistische Argument in der Kritik des Materialismus. In: Annalen der Naturphilosophie. Hrsg. v. Wilhelm Ostwald. Leipzig 4(1905).
- **Parsons**, Terence: Fregean Theories of Fictional Objects. In: Topoi 1-2(1982). S. 81-87
- **Penning**, Dieter: Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980. S. 34-51.
- **Pesch**, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Dissertation der Universität Erlangen. Forchheim 1982.
- **Pfeiffer**, Wolfgang u.a.: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Bd. 2. Berlin 1989.
- **Philosophie der Gegenwart 1**, Frege, Carnap, Wittgenstein, Popper, Russell, Whitehead; mit einer Einführung ‚Die Sprache der Logik'. Hrsg. v. Josef Speck. 2., durchges. Aufl. Göttingen 1979 (= Grundprobleme der großen Philosophen, UTB).

- **Pikulik**, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- **Pittin-Hedon**, Marie-Odile: Versions of the Truth Disseminated: L'Irrationnel chez Iain Banks. In: Etudes Ecossaises 9(2003/04). S. 307-322.
- **Platon**: Die Gesetze. In: ders.: Sämtliche Dialoge. Übersetzt u. erläutert v. Otto Appelt (Hrsg.). Bd. VII. Leipzig 1923. Unveränderter Nachdruck 1998.
- ders.: Der Staat. Deutsch v. August Hornefer. Eingeleitet v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart 1973 (= Kröners Taschenausgabe 111).
- **Plinius**: Naturalis Historiae / Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Lateinisch - deutsch. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Hrsg. u. übersetzt v. Roderich König, Gerhard Winkler. München 1978.
- **Plumpe**, Gerhard u. Ingo Stöckmann: Systemtheorie. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 561-564.
- **Polchow**, Shannon Marie: Continuity and Change in Cervantes's Narrative Discourse. Dissertation der Universität von Californien, Riverside 2006. (Zusammengefasst in: Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences. 2007 Jan; 67(7). S. 2602.
- **Prater**, Andreas: Das Bildnis vor dem Bild. Bemerkungen zu Poussins Louvre-Selbstportrait. In: Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hrsg. v. Hans Körner u.a. Hildesheim, Zürich u. New York 1990 (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2). S. 87-103.
- **Probst**, Peter: Paradox. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 9. Basel 1989. Sp. 81-90.
- **Putnam**, Hilary: Gehirne im Tank. Kap. 1 in: ders.: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Übersetzt v. Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 1982. S. 15-40. (Originalversion: Reason, Truth and History; 1981.)
- **Radford**, Colin: How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? In: Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. 49(1975), S. 67-80.
- **Reinmuth**, Eckard: Rezension zu Gérard Genette: Die Erzählung. In: Theologische Literaturzeitung 21(1995). Sp. 977-979.
- **Ricardou**, Jean: Pour une théorie du nouveau roman. Paris 1971.
- ders.: Problèmes du nouveau roman. Paris 1967.
- **Rimmon**, Shlomith: A Comprehensive Theory of Narrative. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction. In: Poetics and Theory of Literature 1(1976). S. 33-62.
- **Rimmon-Kenan**, Shlomith: Ambiguity and narrative levels: Christine Brooke-Rose's ‚Thru'. In: Poetics Today 3(1982), Nr. 1. S. 21-32.
- dies.: Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London, New York 1983.
- **Ritte**, Jürgen: Der Schein der Wirklichkeit und das Dickicht der Zeichen. Der französische Soziologe Jean Baudrillard ist gestorben. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 55, Mittwoch, 7. März 2007. S. 47.
- **Ritzer**, Monika: Realismus$_1$. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 217-221.
- **Roque**, Georges: Sous le signe de Magritte. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. S. 263-276.
- **Rühling**, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München 1996. S. 25-51.
- **Rusch**, Gebhard: Kognitionstheorie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 358-360.
- ders.: Konstruktivismus, radikaler. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 4., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 377-379.

- **Ryan**, Marie-Laure: Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. S. 201-223.
- dies.: Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore 2001 (= Parallax: Re-Visions of Culture and Society).
- **Ryle**, Gilbert: Imaginary Objects. In: Proceedings of the Aristotelian Society, Suppl. 12(1933). S. 18-43.
- **Sartre**, Jean-Paul: Notes sur Madame Bovary. In: ders.: L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Nouvelle édition revue et complétée. Bd. 3. Paris 1988. S. 661-811.
- **Saße**, Günter: Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 61(1987). S. 733-754.
- **Schaeffer**, Jean-Marie: Métalepse et immersion fictionnelle. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier u. dems. Paris 2005. S. 323-334.
- **Schillemeit**, Jost: Bonaventura. Der Verfasser der ‚Nachtwachen'. München 1973.
- **Schimmel**, Annemarie: Das Buch der Welt. Wirklichkeit und Metapher im Islam. Würzburg 2002 (= Rückert zu Ehren. Eine Schriftenreihe der Rückert-Gesellschaft 8).
- **Schlickers**, Sabine: Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises. In: Métalepses. Entorses au pacte de la représentation. Hrsg. v. John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris 2005. S. 151-166.
- **Schmitz-Emans**, Monika: Ein regenbogenfarbener Ara und die Weltliteratur: Tezuka Osamus autoreflexive Mangas. In: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2005/06. Heidelberg 2007. S. 93-111.
- dies.: Escher, Gödel, Borges. On Paradoxes and Self-reflection in Literature and Art. In: Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Hrsg. v. Jean Bessière, Manfred Schmeling. Paris 2002 (= Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée 5). S. 101-133.
- **Scholes**, Robert: Metafiction. In: Iowa Review 1(1970). S. 100-115.
- **Schöpflin**, Karin: Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt a.M. 1993.
- **Schröder**, Stephan Michael: Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus. Berlin 1994.
- **Schuldiner**, Michael: Writer's Block and the Metaleptic Event in Art Spiegelman's Graphic Novel Maus. In: Studies in American Jewish Literature 21(2002). S. 108-115.
- **Schulz**, Gerhard: Kommentarteil. In: Novalis Werke. Hrsg. u. kommentiert v. Gerhard Schulz. 4. Aufl. auf der Grundlage der 2., neubearb. Aufl. 1981. München 2001.
- **Schwanitz**, Dietrich: Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990.
- **Searle**, John R.: Der logische Status fiktionaler Rede. Aus dem Englischen übersetzt v. Andreas Kemmerling, Oliver R. Scholz u. Maria E. Reicher. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 [= KunstPhilosophie 8]. S. 21-36. (Originalbeitrag: The Logical Status of Fictional Discourse. In: New Literary History 6[1974/75]. S. 319-332.)
- **Sextus Empiricus**: Grundriß der pyrrhonischen Skepsis. Eingeleitet und übersetzt von Malte Hossenfelder. Frankfurt a.M. 1985 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 499).
- **Sharma**, Manish: Metalepsis and Monstrosity: The Boundaries of Narrative Structure in "Beowulf". In: Studies in Philology 102(2005), Nr. 3. S. 247-279.
- **Söring**, Jürgen: Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse. Stuttgart 1982.

- **Stenzel**, Gudrun: Fantastische Kinder- und Jugendliteratur zwischen entwicklungspsychologischen und literarischen Funktionen – Anmerkungen zu Wolfgang Meißner. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch u. ders. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 173-191.
- **Stierle**, Karlheinz: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975.
- **Stocker**, Peter: Rahmenerzählung. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 214-216.
- **Stoichita**, Victor I.: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. Aus dem Französischen v. Heinz Jatho. München 1998 (= Bild und Text). (Originalausgabe: L'instauration du tableau; 1993.)
- **Stoyan**, Hajna: Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR. Frankfurt a.M. 2004 (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik 29).
- **Stoyan-Peér**, Hajna: Zur Wiederaufnahme romantischer Traditionen bei Michael Ende. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1998. S. 175-189.
- **Strube**, Werner: Illusion. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u.a. Bd. 4. Basel, Stuttgart 1976. Sp. 203-215.
- ders.: Illusion. In: RLW. Bd. II, 2000. S. 125-129.
- **Süss**, Daniel: Mediensozialisation von Heranwachsenden. Dimensionen – Konstanten – Wandel. Wiesbaden 2004.
- **Sutrop**, Margit: Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature. Paderborn 2000 (= EXPLICATIO. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).
- **Szondi**, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: Ironie als literarisches Phänomen. Hrsg. v. Hans-Egon Hass, Gustav-Adolf Mohrlüder. Köln 1973 (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek 57, Literaturwissenschaft). S. 149-162.
- **Tabbert**, Reinbert: Fantastische Bilderbücher. In: Zauberland und Tintenwelt. Fantastik in der Kinder- und Jugendliteratur. Hrsg. v. Jörg Knobloch, Gudrun Stenzel. Weinheim (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 58, 17. Beiheft [2006]). S. 119-145.
- **Tarski**, Alfred: Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen. Nachgedruckt in: Karel Berka, Lothar Kreiser: Logik-Texte. Kommentierte Auswahl zur Geschichte der modernen Logik. 3., erw. Aufl. Berlin (Ost) 1983. S. 447-559. (Originalbeitrag in: Studia Philosophica Commentarii Societatis philosophicae Polonorum I[1935]).
- **Thiele**, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg 2000.
- **Todorov**, Tzvetan: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970.
- **Urban**, Cerstin: Erläuterungen zu Jostein Gaarder – Sofies Welt. Hollfeld 1999 (= Königs Erläuterungen und Materialien 395).
- **Verweyen**, Theodor u. Gunther Witting: Parodie. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 23-27.
- **Vincensini**, Jean-Jacques: Merveilleux. In: Le Dictionnaire du littéraire. Hrsg. v. Paul Aron, Denis Saint-Jacques u. Alain Viala. Paris 2002. S. 371f.
- **Vogt**, Jochen: Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur? Ein Kommentar zum letzten westdeutschen Literaturstreit. In: ders.: ‚Erinnerung ist unsere Aufgabe'. Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990. Opladen 1991. S. 173-187.
- **Voigt**, Joachim: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Diss. Phil. (masch.). Göttingen 1954.
- **Voland**, Eckard: Virtuelle Welten in realen Gehirnen. Evolutionspsychologische Aspekte des Umgangs mit Medien. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

37(2007), Nr. 146: Mediennutzung – Medienwirkung – Medienregulierung. Hrsg. v. Ralf Schnell. S. 7-22.
- **Wagner**, Frank: Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative. In: Poétique, 139(2002). S. 235-253.
- **Walton**, Kendall L.: Furcht vor Fiktionen. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt v. Fabian Fricke. In: Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Hrsg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007 (= KunstPhilosophie 8). S. 94-119. (Originalversion: Fearing Fictions. In: The Journal of Philosophy 75[1978]. S. 5-27.)
- ders.: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge Mass. 1990.
- **Waugh**, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London, New York ^{5}1993.
- **Weimar**, Klaus: Diegesis. In: RLW. Bd. I, 1997. S. 360-363.
- ders.: Limited poem unlimited – Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Hrsg. v. Hendrik Birus. Stuttgart, Weimar 1995. S. 144-159.
- **Weinrich**, Harald: Fiktionsironie bei Anouilh. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft; Neue Folge 2(1961). S. 239-253.
- **Wels**, Andrea: Die Fiktion des Begreifens und das Begreifen der Fiktion. Dimensionen und Defizite der Theorie der Fiktionen in Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob. Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- **Widmer**, Rosi: Romane über Romane. Selbstbezüglichkeit als Grundstruktur in Novalis' „Ofterdingen" und Endes „Unendlicher Geschichte". Lizentiatsarbeit der Universität Freiburg (Schweiz) 1990.
- **Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989.
- **Withalm**, Gloria: 'How did you find us?' - 'We read the script!': A special case of self-reference in the movies. In: Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives. Hrsg. v. Winfried Nöth. Berlin, New York 1997. S. 255-267.
- **Wittgenstein**, Ludwig: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hrsg. v. Brian McGuinness, Joachim Schulte. Frankfurt a.M. 1989.
- **Wolf**, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen 1993.
- ders.: Foreword. In: Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies. Hrsg. v. dems. Amsterdam, New York 2009 (= Studies in Intermediality 4). [Erscheint voraussichtlich 2009.]
- ders.: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‚Exporting' Narratological Concepts. In: Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity. Hrsg. v. Jan Christoph Meister, Tom Kindt u. Wilhelm Schernus. Berlin, New York 2005 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie 6). S. 83-107.
- **Wörtche**, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen 1987 (= Studien zur phantastischen Literatur 4).
- **Wörterbuch der Symbolik**. Hrsg. v. Manfred Lurker. Stuttgart ^{3}1985.
- **Wright**, Crispin: On Putnam's Proof that We Are Not Brains in a Vat. In: Reading Putnam. Hrsg. v. Peter Clark, Bob Hale. Cambridge / Mass. 1994. S. 216-241.
- **Wünsch**, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition - Denkgeschichtlicher Kontext - Strukturen. München 1991.

- dies.: Phantastische Literatur. In: RLW. Bd. III, 2003. S. 71-74.
- **Zelger**, Manuel: Sind selbstreferentielle Sätze möglich? Transzendentallogische Untersuchungen zu den metalogischen Theoremen von Tarski und Gödel. In: Unendlichkeit und Selbstreferenz. Für Peter Reisinger zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Stefan Büttner, Andrea Esser u. Gerhard Gönner. Würzburg 2002. S. 125-142.
- **Ziolkowski**, Theodore: Disenchanted Images. A Literary Iconology. Princeton 1977.
- **Zymner**, Rüdiger: Phantastische Sozialisation. In: Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Hrsg. v. Christine Ivanović, Jürgen Lehmann u. Markus May. Stuttgart, Weimar 2003. S. 299-314.

Websites:

- **Häsner**, Bernd: Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen. Dissertation der Freien Universität Berlin. Online publiziert: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001782 (gesehen am 09.09.2008).
- **Hoinkis**, Tim: Lektüre. Ironie. Erlebnis. System- und medientheoretische Analysen zur literarischen Ästhetik der Romantik. Dissertation der Universität Bochum 1997. Online publiziert: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=964517760 (gesehen am 09.09.2008).
- **Presley**, Elvis: Are you lonesome tonight. http://www.lyricsfreak.com/e/elvis+presley/are+you+lonesome+tonight_20049343.html (gesehen am 09.09.2008).
- **The Gamers** (USA 2001) Dead Gentlemen Productions. http://gamers.deadgentlemen.com/ (gesehen am 06.02.07).
- **Villamil**, María Elvira: Metalepsis e intertextualidad en 'Al empiezo de la madruga' de Hugo Chaparro Valderrama. In: Cuento en Red: Revista electrónica de teoría de la ficción breve 13(2006): Estudios Sobre la Ficción Breve. Online publiziert: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047503 (gesehen am 09.09.2008).

Weitere Quellen:

Bibelausgaben:
- **Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments**. Nach den Grundtexten übers. u. hrsg. v. Vinzenz Hamp, Meinrad Stenzel u. Josef Kürzinger. Augsburg ^{25}1994.
- **Die Heilige Schrift ins Deutsche übertragen von Naftali Herz Tur-Sinai**. Stuttgart 1993.
- **Münchener Neues Testament**. Studienübersetzung [1988]. 5., durchges. u. neu bearb. Aufl. Düsseldorf 1998.
- **Das Neue Testament in der deutschen Übersetzung von Martin Luther** nach dem Bibeldruck von 1545 mit sämtlichen Holzschnitten. Studienausgabe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1: Text. Stuttgart 1989.

Verlagsprogramme:
- **Piper** Fantasy. Abenteuer, Magie und phantastische Welten. Programm 2005.
- **Heyne**. Die Taschenbücher. Gesamtverzeichnis 2005.

- Bildmaterial zur Illustration -

Bild 1

„Porträt der Jacqueline von Burgund (?)“
(um 1520) von Jan Gossaert

Bild 2

„Selbstporträt“ (um 1670)
von Bartolome Esteban Murillo

Bild 3

Deckengemälde der
Chiesa del Gesù zu Rom,
1674-1679 gemalt von
Giovan Battista Gaulli

Bild 4

Detail aus dem Deckenfresco
des Kaisersaals in der
Residenz zu Würzburg,
1750/51 gemalt von
Giovanni Battista Tiepolo

Bild 5

„Flucht vor der Kritik“ (1874)
von Pere Borell del Caso

Bild 6

„Gutes Flugwetter“ (2006)
von Wolfgang Harms

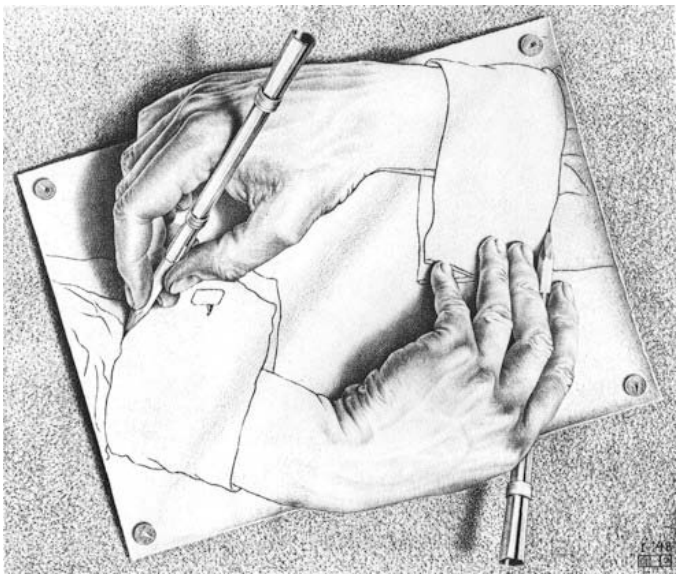


Bild 7

„Zeichnen“ (1948)
von M. C. Escher

Bild 8

„Die Hand gehorcht dem Intellekt“ (1983)
von Carlo Maria Mariani

Bild 9 und 10

Illustrationen von John Tenniel zu Lewis Carrolls Kinderbuch
Through the Looking-Glass and What Alice Found There (1872)

Bild 11

Illustration von Jutta Bauer
zu Christine Nöstlingers
Kinderbuch *Der TV-Karl* (1995)

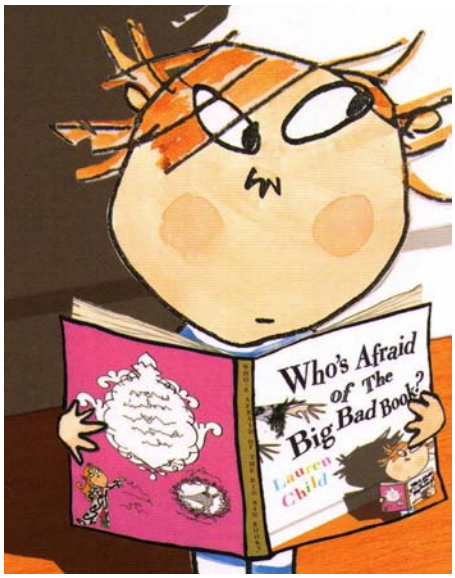


Bild 12

Detail aus dem Titelblatt von Lauren Childs Bilderbuch *Who's Afraid of The Big Bad Book?* (2002)

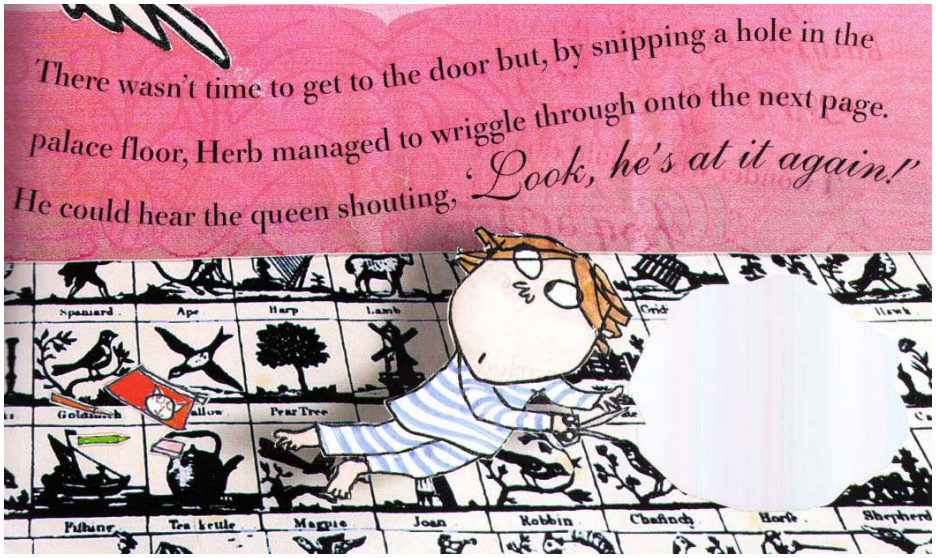


Bild 13

Abbildung aus Lauren Childs Bilderbuch *Who's Afraid of The Big Bad Book?* (2002)

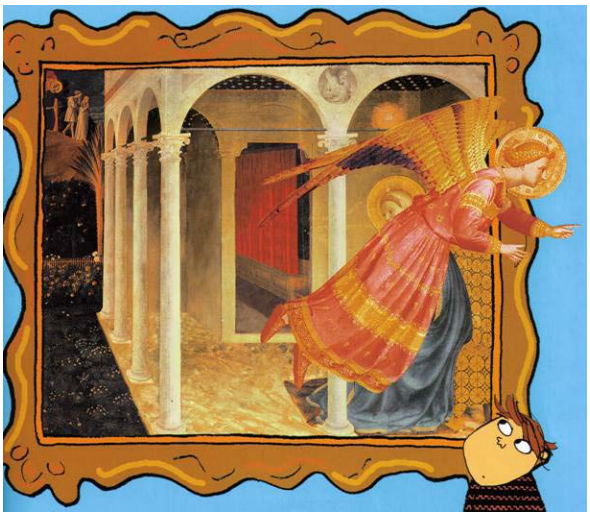


Bild 14

Illustration von Lauren Child
zum Kinderbuch
Dan's Angel (2002)
von Alexander Sturgis

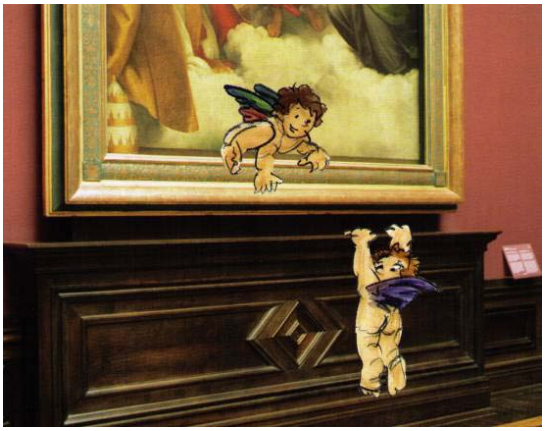


Bild 15 und 16

Illustration von Stefan Seidel zum Kinderbuch *Zwei Engel büxen aus…* (2005)
von Stephanie Sonntag

Bild 17

Szene aus Walt Disneys Lustigem Taschenbuch Nr. 222:
Der Vielfraß aus dem All (1996)

Bild 18

Szene aus Osamu Tezukas Manga *L'Ara aux sept couleurs* (1982)

Mayk, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 juin 2002, p. 3.

Bild 19

Sabine Schlickers (2005: 158) Beispiel für eine gezeichnete Metalepse

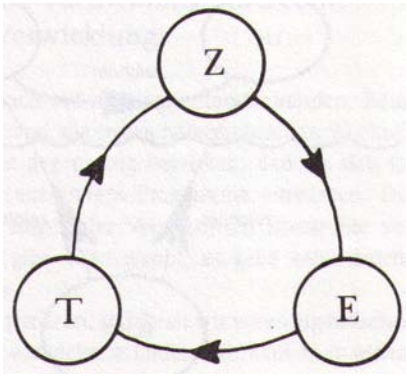


Bild 20

Das „Autoren-Dreieck“ (Hofstadter 1998: 733). Beispiel für eine Möbiusband-Konstruktion.

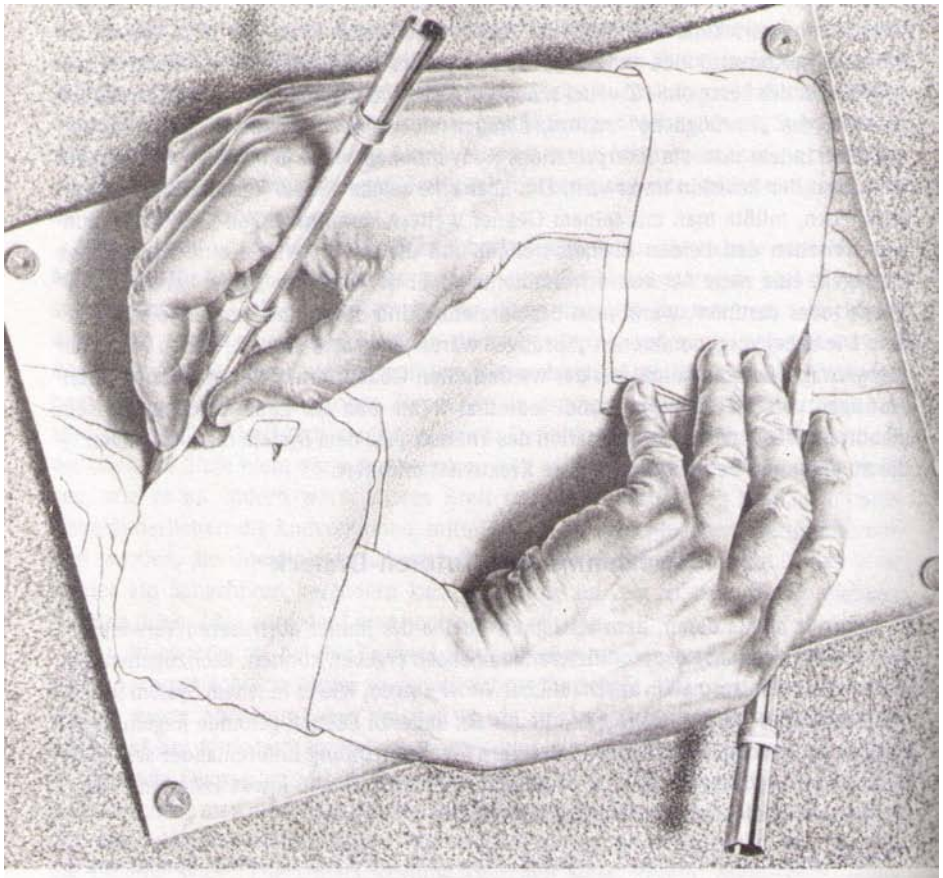


Abb. 135. Zeichnen, *von M. C. Escher (Lithographie, 1948).*

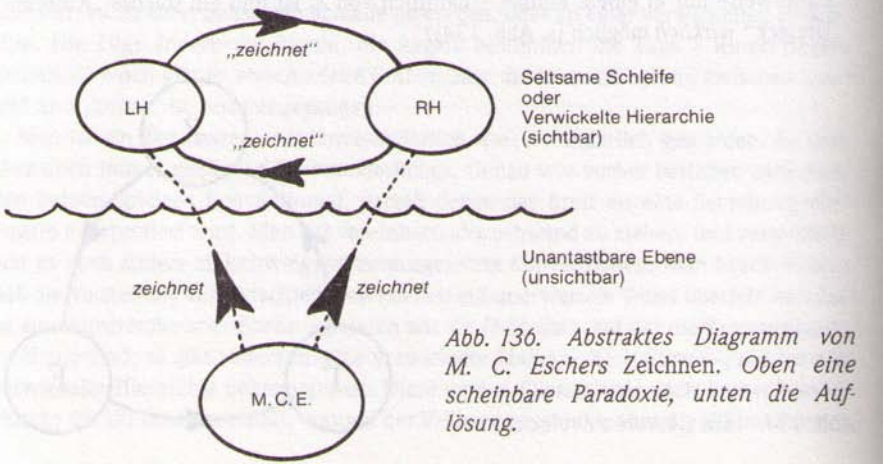


Abb. 136. Abstraktes Diagramm von M. C. Eschers Zeichnen. *Oben eine scheinbare Paradoxie, unten die Auflösung.*

Bild 21

Die Auflösung der Paradoxie in Eschers „Zeichnen“ durch Offenlegung der „‚geschützten’ Stufe“ (Hofstadter 1989: 734).

Für B.T.B., den Skeptiker,
und für die kleine Gauklerin, die eines Nachts ihre Tanzschuhe auszog und sich unter die Zuschauer mischte.
Für alle, die seither in ihren Schuhen weitertanzen:
Leben ist mehr.