

Stefan Brückl
Wilhelm Haefs
Max Wimmer (Hg.)

ME FIKTIONEN A

neoAVANTGARDEN

Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren

et+k

edition text+ kritik

Stefan Brückl / Wilhelm Haefs / Max Wimmer

METAfiktionen

Der experimentelle Roman
seit den 1960er Jahren

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text + kritik

neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-423-9

E-ISBN 978-3-96707-424-6

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

S. 344, Abb. 7: Faksimiles aus HOUSE OF LEAVES: THE REMASTERED, FULL-COLOR EDITION von Mark Z. Danielewski, © 2000 Mark Z. Danielewski. Verwendung mit freundlicher Genehmigung von Pantheon Books, ein Imprint der Knopf Doubleday Publishing Group, eine Abteilung von Penguin Random House LLC. Alle Rechte vorbehalten.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2021
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Druck und Buchbinder: Esser printSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6,
75015 Bretten

Inhalt

Stefan Brückl / Wilhelm Haefs / Max Wimmer
Narrative Experimente – experimentelle Narrative.
Zur Einleitung 7

Max Wimmer
Friction in Fiction. Autoreferenz, Metanarrativität
und Metafiktionalität 18

Nikolas Buck
»Würlich« künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas’
metafiktionalen Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren*
und *Verteidigung der Missionarsstellung* 73

Paul Schäufele
Haarscharf daneben: Poetik des Unwohlseins.
Zu Clemens J. Setz’ *Indigo* 102

Sven Hanuschek
Labyrinthische Übergangs=Gefühle. *Zettel’s Traum* zwischen
Metafiktion, Metalepse, Literaturtheorie 125

Claus-Michael Ort
Zimzum und Erzählen. Selbstreflexives Schreiben in *Schattenfroh*.
Ein Requiem (2018) von Michael Lentz 155

Nora Haller
Erzählen des Jenseits – Jenseits des Erzählens.
Postmortale Narrationen und Selbstreferenzialität 198

Stefan Brückl
~~nicht~~ Mehr oberflächlich betrachtet.
Metatextualität – ein visuelles Erzählverfahren 228

Sascha Pöhlmann
Multimodalität als Grenzgang des Narrativen
im Romanwerk Mark Z. Danielewskis 264

Monika Schmitz-Emans

Das Buch als Inszenierungsraum. Typografie und Metafiktion
bei Raymond Federman 302

Natalia Igl

Multisensorische Lektüren. Zur Rezeption und Meta-Ästhetik
multimodaler Gegenwartsromane 331

Cornelia Ortlieb

Das Buch als (post-)digitale Wundertüte. Jeffrey Jacob Abrams‘
und Doug Dorsts *S. Das Schiff des Theseus* 364

Gustav Frank

Metaisierung und Interpiktoralität. Peter Weiss‘ Komposit
Der Schatten des Körpers des Kutschers (1960) 397

Beiträgerinnen und Beiträger 439

Personenregister 443

Narrative Experimente – experimentelle Narrative

Zur Einleitung

Metafiktion, verstanden als (illusionstörende) ›Literatur über Literatur‹, lässt sich als eine literarische Praxis des Selbstbezugs in unterschiedlicher Ausprägung schon seit Beginn der Neuzeit – etwa in Cervantes' *Don Quijote* – beobachten. Spätestens mit Laurence Sternes *Tristram Shandy* wird eine Form narrativer Autoreferenz begründet, mit der auch spezifische materiell-mediale Repräsentationen der Romanfiktion in den Blick kommen. Der Bogen selbstreferenzieller Literatur spannt sich also von den Anfängen des Romans über die Romantik bis hin zur Moderne und der Gegenwartsliteratur: In der sogenannten literarischen ›Postmoderne‹ (von den USA ausgehend) zeigte sich mit dem Begriff der ›Metafiktionalität‹ in narrativen Texten eine auffallende Tendenz zum Experiment, das sich als vorgeblich notwendiger, radikaler Gegenentwurf zum konventionellen realistischen und historischen Erzählen verstand. Statt Figuren, Handlung und erzählte Welt zu fokussieren, werden etwa in den Texten von John Barth, Marc Saporta, B.S. Johnson, William H. Gass, Raymond Federman, Georges Perec, Italo Calvino und Christine Brooke-Rose narrative Modalitäten, Funktionen und Vermittlungsformen reflektiert. Damit wurde das (illusionistische) Erzählen selbst und die Fiktionsbildung ins Zentrum gerückt, aber auch die Textualität und Medialität fiktionaler Prosa autoreflexiv thematisiert. Dieser Gestus und die Art und Weise der Offenlegung narrativer Illusionsbildung unterminiert und problematisiert auf vielfache Weise narratologisch scheinbar fest definierte Zuschreibungen (Erzählinstanzen, Erzählebenen, ästhetische Illusion etc.) und führt in extremen Fällen zu ihrer De(kon)struktion.

Während sich im anglo-amerikanischen Sprach- und Forschungsraum in den 1970er Jahren mit Robert Scholes und William H. Gass¹ der Begriff »metafiction« und in den 1980er Jahren mit den Arbeiten von Patricia Waugh, Linda Hutcheon und Rüdiger Imhof² auch das Konzept von Metafiktion als einer neuen narrativen Form radikaler Autoreferenz verbreitet, wurden die *metafictions* der US-amerikanischen Postmoderne in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, insbesondere in der Germanistik, vornehmlich unter die allgemeine Kategorie des Experimentellen subsumiert. Erst in den 1990er Jahren begann sich auch die deutschsprachige Forschung – die entscheidenden Anstöße kamen von Werner Wolf, Ansgar Nünning und Monika Fludernik und damit bezeichnenderweise aus dem Fach der Anglistik – mit dem Konzept der Metafiktion genauer zu befassen; spätestens kurz vor und nach der Jahrtausendwende wurden dann beachtliche narratologische Systematisierungs- und Theoretisierungsversuche veröffentlicht, die terminologisch und konzeptionell neue Maßstäbe auf dem Feld der Metafiktionsforschung setzten.³

Deutschsprachige literarische Texte in der skizzierten Traditionslinie wurden in der Germanistik lange Zeit in den Kontext der historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und der

1 Vgl. William H. Gass: *Philosophy and the Form of Fiction*. In: Ders.: *Fiction and the Figures of Life* [1970]. Boston 1989, S. 3–26; Robert Scholes: *Metafiction*. In: *The Iowa Review* 1 (1970), S. 100–115.

2 Vgl. Inger Christensen: *The meaning of metafiction. A critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen 1981; Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York 1984; Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* [1980]. New York 1984; Rüdiger Imhof: *Contemporary metafiction: a poetological study of metafiction in English since 1939*. Heidelberg 1986.

3 Vgl. Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993; Ansgar Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen*. In: *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26 (2001) H. 2, S. 125–164; Ansgar Nünning: *Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger*. Heidelberg 2001, S. 13–48; Monika Fludernik: *Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*. In: *Poetica* 35 (2003), S. 1–39.

Neoavantgarden gerückt. Weniger wurden sie mit dem Etikett des Metafiktionalen versehen, meist dagegen als sprachliche, textuelle, formale oder narrative Experimente analysiert und kategorisiert.⁴ Trotz der im Einzelfall differierenden Methoden zeigen sich in den Intentionen metafiktionaler und experimenteller Prosa – Erweiterung der erzählerischen Optionen durch das Aufbrechen tradierter und die Einführung neuer Formen und Formate – signifikante Parallelen. Eine verbindliche Festschreibung und Hierarchisierung der Begriffe erweist sich allerdings als problematisch: So verlockend und einleuchtend es auf den ersten Blick sein mag, Metafiktion als Teilbereich des Experimentellen auszuweisen, ist die Sache doch weitaus komplizierter und perspektivenabhängig.

Generell ist festzuhalten, dass jenseits der engeren Grenzen der Narratologie der Begriff Metafiktion – trotz steigender Popularität in den letzten Jahren – keineswegs fest verankert ist und in seiner mittlerweile fast inflationären Verwendung zum bloßen Schlagwort ohne ausreichenden Erkenntniswert verkommen ist. Die Klage Werner Wolfs über das Fehlen einer »klaren und expliziten theoretischen Grundlage« und über das damit verbundene »Ausufern des Begriffs und seine indifferente Applizierbarkeit auf alles und jedes« ist auch heute noch gültig.⁵ Zudem steht der Terminus Metafiktion in einer Art Konkurrenzverhältnis zu anderen Konzepten wie Selbstreferenzialität, Fiktionsironie, Metanarration, oder wird als verallgemeinerte Kategorie der »Metaisierung« für eine Reihe unterschiedlicher Meta-Komposita (wie Metabiografie, Metahorror oder Metadiskursivität) gebraucht.⁶ Raymond Federmans Essay *surfiction*,⁷ der auch in Deutschland breit rezipiert wurde, liefert ein prägnantes Beispiel dafür, dass das Feld experimenteller literarischer Selbstreferenzialität nach wie vor eine terminologische Reflexion und eine konzeptionelle Ausdifferenzierung erfordert; und dass

4 Vgl. etwa den umfassenden Überblick von Ulrich Ernst: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: *Arcadia* 27 (1992) H. 3, S. 225–320.

5 Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung* (Anm. 3), S. 221.

6 Vgl. Janine Hauthal u. a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin, New York 2007.

7 Raymond Federman: *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a. M. 1992.

Prosatexte, die mit den traditionellen erzählerischen Mitteln brechen und Narrativität, Textualität, Medialität und Materialität reflektieren, sie spielerisch transformieren oder auch ironisieren, tendenziell immer noch unterschiedliche, oft sehr disparate Zuschreibungen erfahren. Ein pragmatisches Instrumentarium zur Bestimmung der narrativen Mechanismen in Form einer terminologisch einheitlichen Systematik und verbindlichen Definition der Phänomene, die eine Kategorisierung und Abgrenzung der Texte ermöglicht, ist nach wie vor nicht vollständig etabliert.

Darüber hinaus gelingt es auch keinem der angeführten Zugänge, jene potenziell illusionsstörenden Normbrüche zu kategorisieren, die nicht-narrativen Ursprungs sind und vielfach in Kombination mit (illusionsbrechenden) metafikcionalen Schreibstrategien auftreten. Romane wie Federmans *Double or Nothing* und *Take it or Leave it*, William H. Gass' *Willie Masters' Lonesome Wife*, Steven Halls *The Raw Shark Texts* und Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* verteilen Text oft scheinbar wahllos über die Seiten, verwenden unterschiedliche Schriftarten, Farben, Papiere oder »zeichnen« Figuren und Symbole des Textinhaltes nach und konstruieren im buchstäblichen Sinne über alternative formale Methoden neue Bedeutungen. Anders als in konventionell gestalteten Narrativen werden Buch, Seite und/oder Schrift nicht allein als medialer Zugang zur Handlung verstanden, sondern selbst als bedeutungstragender, narrativer Aspekt der »Botschaft« funktionalisiert. Bücher wie B.S. Johnsons *Albert Angelo*, Adam Thirlwells *Kapow!* oder J.J. Abrams' und Doug Dorsts *S. Ship of Theseus* verändern sogar die physische Form des Buches durch rechteckige Ausschnitte oder auffaltbare Seiten bzw. durch Texterweiterungen in Form von losen Briefen und Postkarten, die sich zwischen den Seiten finden. Boxromane wie Marc Saportas *Composition Nr. 1*, B.S. Johnsons *The Unfortunates* oder Robert Coovers *Heart Suit* lösen die konventionalisierte Form des Mediums Buch nahezu auf und bieten einzelnen Textteilen nur noch einen losen Rahmen, der im Extremfall nicht einmal mehr an ein Buch erinnert, sondern an ein überdimensioniertes Kartenspiel.

Für solche visuellen Erzählverfahren, die in Form und Gestalt(ung) von einem typografischen Standarddispositiv (das sich auf alle Gestaltungselemente eines Textes bezieht) abweichen, wie man sie zunächst bei Saporta, Gass, Johnson oder Federman und dann auch in den Werken Milorad Pavićs, Mark Z. Danielewskis, Jonathan Safran Foers oder Abrams' und Dorsts findet, fehlt das notwendige

narratologisch-analytische Instrumentarium. Metafiktion, als Störung der Immersionsmöglichkeit des Lesers in die Geschichte oder gar als radikaler Bruch der erzählerischen Illusion verstanden, wirkt da mit seinem Schwerpunkt auf narratologische Problemstellungen für alternative Leitfragen nach experimenteller Textualität (in Visualität und Typografie) oder Materialität (Haptik) reduktionistisch, – was die Notwendigkeit des Nachdenkens über geeignete Analyseinstrumente umso mehr unterstreicht.

Die im vorliegenden Band als Ausgangspunkt dienende Kontrastierung des Metafiktionalen und des Experimentellen soll zum Aufweis von Schnittstellen und Berührungspunkten führen und zeigen, dass metafiktionales Erzählen nicht zwingend auf inhaltlich-narrative Strategien beschränkt ist, sondern durch formale Verfahren substantiell ergänzt und erweitert wird. Der Begriff des »Experimentellen«, auf den ja auch dieser Sammelband im Titel Bezug nimmt, hat insofern in diesem Kontext einen heuristischen Nutzen. Das Experimentelle, allgemein verstanden als intentionale Abweichung von traditionellen Normen und Strukturen, wird in erster Linie auf die visuellen Devianzen von einem mutmaßlichen, in Wirklichkeit eher idealtypisch existierenden typografischen Standarddispositiv narrativer Prosa zugespitzt. Dies erlaubt einen freieren Blick auf jene Phänomene, die über rein narratologische Frage- und Erkenntnisprozesse nicht analytisch erfasst werden können; etwa auch auf den in den Philologien oft verkürzt als Paratext markierten und in seiner Relevanz für den gesamten Text und für seine Rezeption oft marginalisierten Komplex um die Schrift-, Bild- und Objekthaftigkeit eines narrativen Textes.

* * *

Entsprechend der hier vorgestellten Schwerpunktsetzung zwischen dem Experimentellen und dem Metafiktionalen können die Beiträge des Bandes in zwei Blöcke unterteilt werden: Die ersten sechs widmen sich dem Konzept von Metafiktionalität im engeren Sinne und rücken narrative Mechanismen der Illusionsdurchbrechung in den Fokus, während diejenigen des zweiten Teils den Blick erweitern und allgemeinere experimentelle Tendenzen in Romanen und größeren Erzähltexten betrachten, die sich insbesondere mit Verknüpfungen von Bild und Text bzw. der Bildhaftigkeit von Schrift auseinandersetzen. Originäre theoretische Beiträge, die dezidiert an die konzeptionellen literaturwissenschaftlichen Debatten anschließen,

um narratologische Konzepte der Differenzierung, Funktionalisierung und Bedeutung verschiedener Meta-Phänomene zu präsentieren, stehen neben exemplarischen Analysen einzelner Romane sowie Untersuchungen zum Werk eines Autors oder spezifischer Subgattungen. Diese Studien verstehen sich als Bestandsaufnahme des breiten Spektrums metafiktionaler Experimente und beleuchten die Grenzen und Möglichkeiten metafiktionaler, visueller und materieller Darstellung im Roman. Sie schärfen den Blick für die bedeutungskonstituierenden Aspekte der Spezifik materiell-mediale Repräsentationen und ihrer narrativen Funktionalisierungen in META-Romanen.

Der Diagnose, wonach die Praxis der Metafiktion deutlich älter sei als der Terminus, spürt der Beitrag von Max Wimmer kritisch nach, indem er die Begriffsgeschichte skizziert und zu dem Schluss gelangt, dass dieser These nur bedingt zuzustimmen ist. Legt man die Intention der Begriffsschöpfer der 1970er Jahre (Gass und Scholes) zu Grunde, lässt sich Metafikcionalität als radikalere Ausformung narrativer Autoreferenz verstehen, die sich erst in der Literatur der (Post-)Moderne wiederfindet. Überprüft wird diese Erkenntnis an mehreren Beispieltexen, bevor der Beitrag – unter Einbeziehung von Nünning's narratologischem Konzept der Metanarration – mit dem Vorschlag einer Revision der definitorischen Festlegungen schließt, der auf den narrativen Mechanismen nicht-erzählerinduzierter Illusionsdurchbrechung gründet. Mit dieser angepassten systematischen Reorganisation der theoretischen Termini von Autoreferenz, Metanarrativität und Metafikcionalität wird das vorgestellte Konzept auch diachron applizierbar.

Nikolas Buck setzt sich mit Wolf Haas' auto- und metafikcionalen Hauptwerken *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarstellung* auseinander. Im Zentrum der Untersuchung steht ein Vergleich der in den Romanen vorgenommenen Authentifizierungsstrategien und ihrer wiederholten metafikcionalen Brechung. Buck konstatiert eine kontinuierliche Radikalisierung in Haas' poetologischer Ausrichtung, die in der *Verteidigung* durch zahlreiche logische Kurzschlüsse und metaleptische Ebenenübertretungen einen vorläufigen Höhepunkt erzählerischer Selbstreferenz erreicht.

Ähnlich wie in Haas' Romanen steht in *Indigo* von Clemens J. Setz das Spannungsverhältnis der pseudo-identischen Trias von Figur, Erzähler und Autor im Mittelpunkt der diegetischen Handlung. Paul Schäufele beleuchtet die narrative Auflösung der vermeintlich

stabilen Grenzen zwischen Fiktionalem und Faktualem, wie sie Setz in seinem Roman durchexerziert. In einer kommentierenden Lektüre richtet sich der Blick insbesondere auf die irritierende Spur der zahlreichen im Text angeregten Rezeptionsprozesse, die in ihrem Anspruch bewusst zwischen fiktionalem Narrativ und dokumentarischem Bericht alternieren.

In der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit gilt Arno Schmidts typografisch-syntaktisches Monumentalwerk *Zettel's Traum* als wegbereitender Exponent experimenteller Literatur, das für Buchproduktion wie -rezeption eine besondere Herausforderung darstellt. Sven Hanscheks Aufsatz geht den poetologischen Verweisen nach, die sich in und um den »gattungslosen Text« finden. Er bestimmt den problematischen Status zwischen Essayistik, Literaturtheorie und fiktionalem bzw. metafiktionalem Erzählen, wie er sich in *Zettel's Traum* in Abhängigkeit von den jeweiligen Zuschreibungen zu verschiedenen narrativen Instanzen entwickelt, insofern das Werk – typografisch separiert – unterschiedliche Ebenen präsentiert, die sich jeweils als ein eigenes Sprechen über Literatur gegenseitig komplementieren.

Ein Sprechen über das Schreiben (und vieles mehr) inszeniert dagegen Michael Lentz in *Schattenfroh*: Vom ersten bis zum letzten Satz des 1000-seitigen »Requiem«, die beide »Man nennt es schreiben« lauten, stellt sich die Schrift, also das sprachliche Zeichen, wechselseitig als Ziel und Medium dar, durch das in zahlreichen Permutationen diverse historische, metaphysische, familiäre, spirituelle Konflikte und Themenkomplexe reflektiert und verhandelt werden. Claus-Michael Ort navigiert durch das hochkomplexe labyrinthische Netzwerk aus Fremd- und Selbstreferenzen, wie es sich in diesem virtuos und anspielungsreichen Roman auffächert. Die zentrale metafiktionale oder paradox metaleptische Kernfrage dreht sich dabei ein weiteres Mal um Instanzen der Bedeutungs-genese und Deutungshoheit – nicht nur in der diegetischen Realität.

Nora Haller schließt die erste Sektion mit einem Aufsatz über die konstitutive Erzählsituation des toten Ich-Erzählers, der in gewisser Weise einige narratologische Problemfelder der vorangegangenen Analysen aufgreift. Sie zeigt, wie die Subgattung der postmortalen Narrationen zwischen metafiktionalem Illusionsbruch und narrativer Authentizitätsbeteuerung changiert. Eine Erzählerfigur, wie Edgar Wibeau aus Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, die ihren eigenen Tod erlebt und erzählt, ist ein narratives und narrato-

logisches Skandalon. Denn ein Erzählen (d. h. Leben) über den Tod hinaus stellt eine erzähltheoretische Detailanalyse in terminologischer und konzeptioneller Hinsicht vor Schwierigkeiten. Postmortale Narrative, das macht die Analyse deutlich, sind immer auch ein Erzählen über das Erzählen, eine metafiktionale Verhandlung und nicht immer utopische Erweiterung der Grenzen des Erzählbaren.

In einem weiteren theoriekonzentrierten Beitrag widmet sich Stefan Brückl dem Begriff der Metatextualität. Damit bezeichnet der Verfasser visuelle Textphänomene, die in auffälliger und signifikanter Art und Weise von einem imaginierten Standard der typografischen Gestaltung abweichen. Nach einem kursorischen Überblick, der die historische Tradition des experimentellen Romans und seiner literaturwissenschaftlichen Erforschung skizziert, entwickelt er die These, wonach diese metatextuell normbrechenden Elemente (buchstäblich) ein alternatives visuelles Erzählverfahren vor Augen führen, das traditionelle narrative Prozesse der Bedeutungserzeugung erweitert. Er veranschaulicht die verschiedenen Funktionen visueller Devianzen in Erzähltexten an zahlreichen Beispielen und plädiert auf der Basis dieser Systematik für eine je spezifische Textanalyse der Werke, da die Bedeutungsgenerierung visueller Verfahren oft komplex erfolgt und im und mit dem Text verwoben ist.

Mark Z. Danielewskis in dieser Hinsicht auffälliges und beeindruckendes Debüt *House of Leaves* markiert in seiner Radikalität und Konsequenz einen Höhe- und Extrempunkt der visuell-narrativen Experimente in der Gegenwartsliteratur. Von den narrativen, semantischen und visuellen Verschachtelungen des Bestsellers ausgehend, verfolgt Sascha Pöhlmann die Poetik der funktionalen Kombination von narrativer, visueller, textueller und materieller Ebene durch Danielewskis größere Prosaprojekte: *House of Leaves*, *Only Revolutions* und die fünfteilige Romanserie *The Familiar*. Er verdeutlicht, dass gerade der nicht-narrativen Symbolik im Werk Danielewskis auch ein produktives Moment der Sinnproduktion innewohnt, dem mit einem Begriff wie Metafiktion allein nicht beizukommen ist.

Als einer der paradigmatischen Vorgänger Danielewskis nutzt auch Raymond Federman die gesamte Spannbreite typografischer Experimente zur innovativen Erkundung neuer erzählerischer Möglichkeiten. Wie Monika Schmitz-Emans in ihrem Beitrag herausstellt, entwickelte Federman unter dem Begriff ›surfiction‹ eigene Forderungen zur Erneuerung der Literatur im Zeichen der ständigen Reflexion des eigenen Schreibens, die sich in seinem lite-

rarischen Œuvre vielfach variiert offenbaren und die in seiner individuellen Poetik immer mit dem einschneidenden autobiografischen Trauma – dem Überleben des Holocaust – verknüpft sind. Buchstaben, Wörter, Schrift, Sprache und mithin die (erzählte) Wirklichkeit selbst stellen sich in Federmans visuellen Romanen nur noch als dissoziative Brüche dar, deren vielschichtige Fragmentierung nicht bei der erzählten Geschichte haltmacht, sondern bis in die buchgestalterischen Details vordringt.

Solche Spezifika der Buchgestalt(ung) untersucht Natalia Igl unter dem Stichwort der Multimodalität. Dieser Ansatz arbeitet das essentielle Zusammenspiel von Narration, Text, Medium und Material heraus und nimmt insbesondere die in der Literaturwissenschaft oftmals vernachlässigten Bereiche von Typografie, Schriftbildlichkeit und visuellen Abweichungen und ihre semantischen Potenziale in den Blick. In schlaglichtartigen Skizzen der multisensorisch operierenden Gegenwartsromane von J. J. Abrams und Doug Dorst, Mark Z. Danielewski und Wolf Haas wird das physisch-materielle Objekt Buch, also das »Visuelle, Plastische und Designte der narrativen Textur in den Vordergrund« der Lektüreerfahrung gerückt. Dabei kommt den visuellen Experimenten in diesen Texten nicht nur eine erzählerische Funktion zu, sondern sie bieten gleichfalls einen (metafiktionalen) Reflexionsraum, der die konstitutive Verbindung narrativer und materieller Aspekte in Literatur im doppelten Sinne sichtbar und begreifbar macht.

Eine vertiefende Einzelanalyse von J. J. Abrams' und Doug Dorsts aufwendig gestaltetem Roman *S. Das Schiff des Theseus* liefert Cornelia Ortlieb. Sie spürt den Funktionen der bibliophilen Ornamentalität dieser für seinen analogen Artefaktcharakter vielfach gelobten literarischen »Wundertüte« nach, die auf (fast) jeder Seite eine neue Überraschung liefert: Die diversen (losen) Beigaben reichern den Buchkörper und damit den Raum des Buches an und sprengen ihn gleichsam durch ein vielschichtiges Referenzsystem. Es stellt sich schließlich die Frage, wessen Geschichte hier eigentlich erzählt wird und wer im Getümmel der Instanzen dies unternimmt. Der Beitrag schlüsselt in einer Detailanalyse die verschiedenen narrativen Ebenen auf, die das Werk in quasi simultanen Lese- und Schreibprozessen möbiusschleifenartig präsentiert, und fragt nach der Wirkung – und in letzter Konsequenz nach der Wirksamkeit – des betrachteten Meta-Projekts.

Abschließend setzt sich Gustav Frank mit einem Randphänomen aus dem Spektrum der (metafiktionalen) Experimentalprosa ausein-

ander, indem er das intrikate Verhältnis der auf den ersten Blick unverknüpft, allenfalls assoziativ erscheinenden Bildkollagen und der erzählten Geschichte in Peter Weiss' narrativ-visuellem Komposit *Der Schatten des Körpers des Kutschers* darlegt. Die visuellen Elemente haben nicht lediglich eine dekorative Funktion und dürfen nicht von der diegetischen Handlung isoliert betrachtet werden, da sie keine Parallel-Handlung entwickeln. Wie Franks Analyse zeigt, werden die eingefügten Collagen hingegen »gezielt funktionalisiert«: Sie fungieren nicht als mimetisch-illusionistische Abbilder, sondern operieren auf einer epistemischen Ebene, von der aus ihnen eine Art generalisierter, atmosphärischer und damit rezeptionssteuernder Kommentarfunktion zukommt. Text und Bilder, so seine These, informieren sich wechselseitig. Die Erzählung kann so als ein paradigmatisches Beispiel betrachtet werden, wie non-verbale und nicht-narrative Elemente eine zusätzliche allgemeingültigere semantische Dimension generieren können.

Eine Vertiefung der in den Einzelbeiträgen angesprochenen Aspekte, nicht zuletzt eine über die Philologien hinausgehende interdisziplinäre Kooperation, insbesondere mit der Kunst- und Buchwissenschaft, die das an seine Grenzen geratende narratologische Instrumentarium mit neuen Impulsen versehen und damit erweitern sowie den Blick schärfen könnte für den konstitutiven Zusammenhang von Textualität, Materialität, Medialität und Narrativität, wäre angesichts der in diesem Band vorgestellten Ansätze und der Problemfelder höchst sinnvoll und perspektivenreich.⁸ Die Forschung könnte sich mit den Implikationen, die aus diesen »Lese- und Sehtexten« für die Rezeption(shaltung) ableitbar sind, eingehender befassen oder sich dem Einfluss von optischer, haptischer und kinetischer Semantik und dem prononcierten Objekt- und auch Hybridcharakter jüngerer Publikationen (z. B. bei Jonathan Safran Foer, Dorst & Abrams) zuwenden. Darüber hinaus fehlt ein genauerer Blick auf Materialitätsdiskurse und avantgardistische Poetiken des Buchs – im Blick sowohl auf das »Künstlerbuch« als auch auf das »Gebrauchsbuch« – und auf ihre Relevanz für die hier untersuchten Bücher. Zudem wäre die

8 Mit dem von Monika Schmitz-Emans herausgegebenen, monumentalen »Kompendium« zu allen Aspekten des Zusammenhangs von Literatur und Buchgestaltung liegt ein bedeutsames Arbeitsmittel für die weiteren Forschungen und Diskussionen vor. Vgl. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*. Berlin 2019.

Frage zu diskutieren, inwieweit diese Bücher, die vielfach als inszenierte Experimente erscheinen (womit sie auf dem Buchmarkt Aufmerksamkeitsgewinne generieren können) auch als Gegenreaktion auf die zunehmende Digitalisierung im globalen Buchmarkt zu verstehen sind – freilich im Kontext einer generell zu beobachtenden Aufwertung der Ausstattung von literarischen Gebrauchsbüchern.

Friction in Fiction

Autoreferenz, Metanarrativität und Metafiktionalität

1 Präliminarien

»Metafiktion« ist ein Problembegriff. Er entstand um 1970¹ als Bezeichnung fiktionaler Texte, die ihre eigene Konstruiertheit und Fiktionalität systematisch offenlegen.² Vor allem als Beschreibungsinstrument für die zunehmend selbstbezüglichen Erzählweisen der literarischen Postmoderne erfunden, scheint dem Begriff »Metafiktion« ironischerweise ein ähnliches Schicksal zu ereilen wie dem Terminus »Postmoderne«: Eine fast beliebige Ausweitung seiner Applizierbarkeit, aufgrund fehlender Differenzierung und unbestimmter beziehungsweise unbestimmbarer Abgrenzungskriterien. Zwar hat sich der Begriff in den letzten Jahrzehnten gegenüber ähnlichen Bezeichnungen wie »Autoreflexivität«, »Selbstreflexion, -reflexivität«, «-referenz, -referenzialität«, »literarischer Rekursivität«, »Potenzierung«³ oder auch »self-conscious narration« und »Fiktionsironie«⁴ durchgesetzt, doch ist, trotz der Konjunktur des Terminus in einschlägigen Fachkreisen und des steigenden Interesses am Kon-

1 Die erste Nennung des Begriffs wird gemeinhin William H. Gass und Robert Scholes zugeschrieben. Eine Zusammenfassung von Forschungsstand und -geschichte findet sich in: Birgit Neumann, Ansgar Nünning: Metanarration and Metafiction. In: Peter Hühn u.a. (Hg.): *the living handbook of narratology*. Hamburg 2012. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (zuletzt aufgerufen am 3.4.2020).

2 Diese Formulierung ist angelehnt an Patricia Waugh's Definition von »metafiction« als »a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact« (Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York 1984, S. 2).

3 Für diese Auflistung vgl. Janine Hauthal u.a.: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: Dies. u.a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin, New York 2007, S. 1–21, hier S. 1.

4 Vgl. Neumann, Nünning: *Metanarration and Metafiction* (Anm. 1), Paragraph 6.

zept der Metafiktion, seine Bedeutung, Intention und Extension weitgehend un(ter)bestimmt. Diese terminologische und konzeptionelle Unschärfe aufzulösen ist das primäre Anliegen des vorliegenden Beitrags.

Die Schwierigkeiten bei der definitorischen, konzeptionellen und historischen Erfassung metafiktionalen Erzählens als Form literarischer Autoreferenz beginnen mit dem gelegentlich vorgebrachten Argument, dass Literatur – im Anschluss an Roman Jakobsons Bestimmung der poetischen Funktion literarischer Sprache – nicht epochenspezifisch, sondern *per definitionem* selbstbezüglich sei.⁵ Obwohl die im Kontext der Metafiktionsdebatte herangezogenen Texte unbestreitbar über die allgemeine potenzielle Selbstbezüglichkeit literarischer Texte hinausgehen und mittels spezifischer Verfahren den Fokus verstärkt auf die eigene Konstruktion, Fiktionalität und Literarizität lenken, ist in dem Verweis auf die strukturbestimmende Selbstbezüglichkeit poetischer Sprache ein erstes Indiz der mangelnden systematischen Abgrenzung von Literatur im Allgemeinen, autoreferenziellen Texten im engeren Sinne und den spezifischen Mechanismen in (metanarrativen und) metafiktionalen Erzählungen zu sehen.

Werner Wolf fasst den begrifflichen Problemhorizont in seinem 1993 erschienen opus magnum zur ästhetischen Illusion prägnant zusammen:

Der implizite Konsens, der innerhalb dieser literaturwissenschaftlichen Praxis darüber zu bestehen scheint, was Metafiktion sei, entbehrt jedoch immer noch einer klaren und expliziten theoretischen Grundlage in Form einer umfassenden Definition, die alle unter ›Metafiktion‹ subsumierten Phänomene erfassen würde und gleichzeitig ein Ausufern des Begriffs und seine indifferente Applizierbarkeit auf alles und jedes verhindern könnte.⁶

Obwohl Wolfs ambitionierte Arbeit eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Konzept ›Metafiktion‹ in der Literaturwissenschaft

5 Für eine Rekonstruktion und Diskussion dieses Arguments vgl. Kap. 2 in: Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997, insbes. S. 11–23.

6 Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen 1993, S. 221.

einleitet und in der Folge, etwa durch Ansgar Nünning oder Monika Fludernik, durchaus fruchtbare Ansätze entstanden, das Problem terminologisch und systematisch zu erfassen, scheint Wolfs Diagnose – mit bestimmten Einschränkungen – nach wie vor Gültigkeit zu besitzen. Aus derartiger terminologischer Unbestimmtheit folgt, dass der Begriff hinsichtlich seiner Formen, Ausprägungen und Anwendungsbereiche ausgeweitet und zu einer Art Oberkategorie umgestaltet wird, unter der verschiedene Metaformen zusammengefasst werden,⁷ oder dass eine theoretische Auseinandersetzung gänzlich verweigert wird und bewusst nur exemplarische Analysen an konkreten Textbeispielen mit unspezifischen Auswahlkriterien vorgeführt werden.⁸ Dies wird häufig mit der Vielfalt der Spielarten und dem breiten Spektrum metafiktionaler Strategien begründet, führt jedoch dazu, dass der Begriff einen Schlagwortcharakter bekommt und, sensu Wolf, »auf alles und jedes« angewendet werden kann.

Zumindest partiell hängen die terminologischen und inhaltlichen Schwierigkeiten des Begriffs »Metafiktion« mit seiner Genese zusammen, da die literaturtheoretische Bezeichnung zwar relativ neu, das Bezeichnete, also das dahinterstehende Konzept beziehungsweise die narrative Praxis des literarischen Selbstbezugs, jedoch deutlich älter ist.⁹ Des Weiteren tritt bei der Übertragung der

7 Vgl. Hauthal u.a.: *Metaisierung* (Anm. 3), S. 2. Die Herausgeber verwenden den Begriff der »Metaisierung« als Oberbegriff, dem je nach Medium, Gattung oder Genre eine spezifische Unterkategorie zugewiesen werden kann, z. B. »Metafiktion«, »Metafilm«, »Metabiographie« oder »Metahorror«. Daneben werden weitere »Meta-Komposita« angeführt, die sich eher auf strukturelle Merkmale beziehen, wie z. B. »Metatextualität« oder »Metadiskursivität«.

8 Bareis und Grub, die Herausgeber des Bandes »Metafiktion«, konstatieren im Vorwort zwar ein vermehrtes Aufkommen metafiktionaler Texte und Erzählweisen, doch gehe es ihnen weniger um »eine kritische Revision der vorhandenen theoretischen Modelle als vielmehr um das genaue Ausloten der unterschiedlichen Funktionsweisen metafiktionalen Erzählens in den analysierten Texten« (J. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin 2010, S. 9). Es scheint eine intuitive Kenntnis von Begriff und Konzept vorausgesetzt zu werden; eine problematische Herangehensweise, die sich in den undifferenzierten theoretischen Vorannahmen der heterogenen Beiträge spiegelt und die terminologische Konfusion eher noch verstärkt.

9 Die Praxis literarischer Selbstreflexion ist, unter anderen Bezeichnungen, durchaus schon vor der Einführung des Begriffs »Metafiktion« in den Fokus der Literaturwissenschaft geraten. Bspw. bei Booth, der den »self-conscious narrator« in »Tristram Shandy« untersucht (vgl. Wayne C. Booth: *The Self-Conscious Narra-*

Terminologie ins Deutsche ein linguistisch-semantisches Problem auf, wie Monika Fludernik zusammenfassend erläutert: Der Begriff entstammt als ›metafiction‹ dem Englischen und wird dort vorrangig mit allgemein selbstbezüglichen, anti-illusionistischen oder antimimetischen Verfahren konnotiert,¹⁰ worauf wohl zurückzuführen ist, dass auch das deutsche ›Metafiktion‹ in engem Zusammenhang mit Illusionsbruch verwendet wird. Auch die verwirrende Verwendung des Begriffs ›Metafiktion‹, als Klasse von Literatur einerseits und als bestimmtes Element eines Textes andererseits, entspringt den Konventionen der englischen Sprache: Während sich eine Unterscheidung zwischen ›Metafiktion‹ als Bezeichnung einer Textsorte und ›Metafiktionalität‹ zur Beschreibung narrativer Mechanismen im Deutschen zwar durchführen ließe – und im Folgenden in diesem Sinne verwendet wird –, ist eine solche im anglo-amerikanischen Sprachraum ungebräuchlich.¹¹ Ähnliche Probleme wirft auch der von Ansgar Nünning geprägte und zunehmend Relevanz gewinnende Begriff der ›Metanarration‹ auf: Er besitzt kein Äquivalent im Englischen, wodurch das, was in der deutschen Forschung mit Nünning unter Metanarration verstanden wird, in der anglo-ameri-

tor in Comic Fiction before Tristram Shandy. In: PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 67 (1952), S. 163–185). Auch die russischen Formalisten haben sich bereits, wenngleich mit anderem Erkenntnisinteresse, mit dem Konzept von selbstbezüglicher Literatur auseinandergesetzt. Boris Ejchenbaums Aufsatz zu O. Henry kann als frühes Zeugnis dafür gelten, dass durchaus ein Bewusstsein für narrative Verfahren, die heute als ›Metafiktion‹ bezeichnet werden, vorhanden, nur die entsprechende Terminologie noch zu entwickeln war. Ejchenbaum, aber auch andere Arbeiten des Formalismus, enthalten bereits ›eine ›Theorie der Metafiktion avant la lettre‹, wie Erika Greber eindrucksvoll vorgeführt (vgl. Erika Greber: Metafiktion – ein ›blinder Fleck‹ des Formalismus. In: Poetica 40 (2008), S. 43–72, hier S. 46).

10 Vgl. Monika Fludernik: Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction. In: Poetica 35 (2003), S. 1–39, hier S. 11. »[...] the term ›metafiction‹ has been used rather loosely and randomly in English critical prose to refer to all sorts of techniques that explicitly or implicitly ›break‹ what is called the mimetic illusion generated by fictional narrative. Metafiction, in short, frequently includes anti-realist devices, parody, ›mise-en-abyme‹, just anything that is not ›realist‹.«.

11 Vgl. ebd., S. 12. Die Entsprechungen im Englischen wären ›metafiction‹ und ›metafictionality‹.

22 kanischen Literaturwissenschaft für gewöhnlich unter ›metafiction‹ subsummiert wird.¹²

Aufgrund der historischen Diskrepanz zwischen Verwendung und theoretischer Erschließung und der Problematik, die aus der Übernahme eines fremdsprachigen Terminus entsteht, taucht der deutsche Begriff ›Metafiktion‹ in unterschiedlichen Zusammenhängen mit variierender Bedeutung auf: So wird ›Metafiktion‹ gleichermaßen als Oberbegriff zur Bezeichnung autoreferenzieller Literatur verwendet wie auch als Benennung eines spezifischen Phänomens innerhalb der Texte, als eine Art Stilmittel oder narratives Verfahren, das diese Textsorte charakterisiert. Auch zur Beschreibung der Funktion dieser Merkmale wird der Begriff eingesetzt, wobei ›metafiktional‹ dann meist synonym mit ›illusionsstörend‹ verwendet wird, beziehungsweise ein wirkästhetisches Resultat im Sinne einer Distanz zwischen Leser und Text bezeichnet.

Diese kurze Skizze des Problemfeldes zeigt, dass neben der heterogenen Applikation des Begriffs ›Metafiktion‹, der häufig vagen Definition des *Phänomens* Metafiktion(alität), dem Fehlen überzeugender Abgrenzungskriterien zum Begriff der Metanarration und zu literarischer Selbstreferenz im Allgemeinen, eine oftmals unreflektierte Gleichsetzung von metafiktionalem mit allgemein selbstreflexivem Erzählen stattfindet, die postwendend mit dem Bruch ästhetischer Illusion einhergeht. So lässt sich leicht nachvollziehen, dass Patricia Waugh im Jahr 1984, als die Metafiktionsforschung noch in den sprichwörtlichen Kinderschuhen steckte, meinte, Metafiktion sei »eine Tendenz oder Funktion, die *allen* Romanen innewohnt.«¹³ Eine

12 Der Begriff ›metanarrative‹ existiert zwar im Englischen, wird jedoch gewöhnlich nicht in dem von Nünning konzipierten Kontext verwendet, da die Bezeichnung mit der englischen Übersetzung der Terminologie Genettes und Lyotards konfligiert, wo der Begriff ›metanarrative‹ jeweils eine andere Bedeutung trägt. Zur Übersetzungsproblematik von ›Metanarration‹ vgl. Ansgar Nünning: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen. In: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 26 (2001) H. 2, S. 125–164, hier S. 129. Im Folgenden wird, analog zum Begriffspaar ›Metafiktion‹ und ›Metafiktionalität‹, terminologisch konsequent von ›Metanarration(en)‹ oder ›metanarrativen Texten‹ gesprochen, wenn eine bestimmte Textsorte gemeint ist, und von ›Metanarrativität‹, wenn es um das narrative Verfahren geht.

13 Vgl. Waugh: Metafiction (Anm. 2), S. 5: »[...] metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels«.

derartige definitiorische Ausweitung ist höchst problematisch, da dem Begriff dadurch die Funktion eines narratologischen Differenzierungskriteriums genommen wird und seine Anwendbarkeit und Validität als wissenschaftliches Beschreibungs- und Analyseinstrument infrage steht.

2 Die Konstitution ästhetischer Illusion(en)

Nach Wellek und Warren ist Literatur »eine ›Fiktion‹, eine artistische, verbale ›Nachahmung des Lebens‹. Das Gegenteil der ›Fiktion‹ ist nicht ›Wahrheit‹, sondern ›Tatsache‹ oder ›Existenz in Zeit und Raum‹.«¹⁴ Ohne den Begriff zu gebrauchen, sprechen sie von der in literarischen Texten stattfindenden Bildung von ästhetischer Illusion. Damit ist die Vorstellung eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells gemeint, das dem Leser erlaubt, die dargestellten Ereignisse imaginär mitzuerleben, eben »als ob« sie Wirklichkeit wären. Um diese literarische »Nachahmung des Lebens« vollumfänglich und ihrer Intention gemäß zu erfahren, wird eine gewisse Erwartungshaltung an den Rezipienten fiktionaler Texte gestellt. Er muss sich auf den Text einlassen, trotz des Wissens um seine Artifizialität – beziehungsweise, um mit Coleridges berühmter Formulierung zu sprechen: Vom Rezipienten wird die »willing suspension of disbelief for the moment«¹⁵ gefordert. Die rationale Distanz zum literarischen Produkt ist im Rezipienten immer schon vorhanden, und es geht im traditionellen literarischen Erzählen vielmehr darum, diese Distanz zu verringern, d. h. die rationale Skepsis zugunsten emotionalen (Mit-)Erlebens in den Hintergrund zu drängen. Genau diesen Mechanismus fiktionaler Texte und die damit verknüpfte Rezeptionshaltung beschreibt Werner Wolf mit dem Begriff der ästhetischen Illusion:

Ästhetische Illusion ist eine von Kunstwerken mittels der Imitation vor allem von Strukturen und daneben auch von Inhalten lebensweltlicher Wahrnehmung im Rezipienten hervorgerufene lebhaftere Vorstellung: der Schein des dominant sinnlichen (Mit-)Erlebens *einer* (nicht *der*) Wirklichkeit, wobei die-

14 René Wellek, Austin Warren: Theorie der Literatur. Frankfurt a. M., Berlin 1963, S. 27.

15 Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria [1817]. Oxford 1907, S. 6.

ser Schein selbst Analogien zu lebensweltlicher Erfahrung aufweist und gerade deshalb überzeugend wirkt, gleichzeitig aber stets von einem latenten Moment rationaler Distanz relativiert wird: dem kulturell erworbenen und in der ästhetischen Einstellung zum Tragen kommenden Wissen um die Scheinhaftigkeit.¹⁶

Zur erfolgreichen Konstitution einer wirksamen ästhetischen Illusion hat Wolf einige textuelle Kriterien, beziehungsweise »Illusionsgrundsätze« identifiziert, die für das sinnliche (Mit-)Erleben des Lesers bei der Lektüre ausschlaggebend sind.¹⁷ Das wichtigste Illusionsprinzip – sowohl für die Konstitution als auch ex negativo für die Durchbrechung der Illusion – ist zweifellos das sogenannte »Celare-*artem*«-Gebot. Damit bezeichnet Wolf das Prinzip, wonach ein traditioneller illusionistischer Text versucht, seine Artifizialität zu verbergen, um so die Illusion des unmittelbaren Erlebens von fiktiver Welt und Handlung für den Leser zu ermöglichen. Unter das Celare-*artem*-Prinzip fällt das Verbot sowohl der »implizite[n] Suggestion« als auch der »expliziten Thematisierung des Mediums oder seiner Elemente«, d. h. jeglicher Elemente, die eine Minderung der Illusion und in der Folge des Immersionseffekts zu bewirken vermögen.¹⁸

Zur ästhetischen Illusion eines literarischen Textes gehört allerdings nicht nur das erzählte *Geschehen*, sondern mindestens ebenso elementar die *Vermittlung* dieses Geschehens, d. h. der Erzählakt. Um mit einer vielzitierten Aussage Sheridan Bakers zu sprechen: »Fiction does not imitate reality out there. It imitates a fellow telling about it.«¹⁹ Entsprechend ist die Konstitution der ästhetischen Illu-

16 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 113. Hervorzuheben ist, dass »illusionsbildend« nicht mit »realistisch« oder »mimetisch« gleichzusetzen ist. Für die Bewertung, ob ein Text illusionistisch erzählt, ist ausschließlich die Konsistenz der Parameter innerfiktionaler Weltkonstitution ausschlaggebend und nicht die Relation zwischen fiktionsimmanenter und außerliterarischer Realität, wie es für realistisch-mimetische Texte gilt. Ein nicht-realistischer Text (etwa Fantasy oder Science-Fiction) kann also sehr wohl eine wirksame ästhetische Illusion generieren, muss es oftmals sogar notwendiger als realistische Erzählungen. Zwar kann die Referenz auf außerliterarische Realität unterstützend wirken, doch besteht nach Wolf in der Erlebnisillusion »das eigentliche Wesen ästhetischer Illusion«. Ebd., S. 58.

17 Hierzu gehören das »Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit«, die Prinzipien der »Sinnzentriertheit«, »Perspektivität«, »Mediumsadäquatheit« und der »Interessanz der Geschichte«. (Vgl. v. a. ebd., S. 115–208.)

18 Vgl. ebd., S. 191 f.

19 Sheridan Baker: Narration. The writer's essential mimesis. In: The journal of narrative technique 11 (1981) H. 3, S. 155–156, hier S. 156.

sion nicht nur von einer immersiven *Geschehensillusion* abhängig, sondern gleichermaßen von einer glaubhaften, beziehungsweise zumindest nicht aktiv disruptiven, *Erzählillusion*. Zwar ist die Unterscheidung zwischen einer Ebene des Geschehens und einer Ebene des Erzählens mittlerweile Usus, doch liegt das Hauptaugenmerk der theoretischen Untersuchungen meist auf dem Geschehen und nur sekundär und davon abhängig auf der Art der erzählerischen Vermittlung.²⁰ Ansgar Nünning beklagt gar eine »eklatante Vernachlässigung« der kritischen Auseinandersetzung mit der selbstständigen Illusion eines Erzählers innerhalb der Narratologie und begründet dies mit der lange »vorherrschenden Abwertung von Erzähläußerungen«,²¹ die gemeinhin als negativ, illusionsstörend oder -brechend eingeschätzt wurden. Nicht zuletzt aufgrund des steigenden Interesses an selbstreflexiven Phänomenen in der Literatur verschiebt sich der Fokus narratologischer Forschung auch auf den Erzählakt als eigenständige Illusion. Durch diesen relativ neuen Problemkomplex, den autoreferenzielle beziehungsweise metafiktionale Texte darstellen, scheint allerdings die gebräuchliche erzähltheoretische Differenzierung zwischen Erzähltem und Erzählen an ihre Grenzen zu stoßen. Da, sensu Baker, ein literarischer Text eben nicht unmittelbar eine fiktive Wirklichkeit abbildet, sondern immer auch eine Sprecherinstanz umfasst, gilt es auf dem Weg zur adäquaten Beschreibung der Untersuchungsgegenstände die Terminologie zu aktualisieren und dem veränderten Erkenntnisinteresse gemäß anzupassen. Von den verschiedenen Versuchen, diesem Sachverhalt gerecht zu werden, hat sich mittlerweile die naheliegende Unterscheidung zwischen ›Geschehens-‹ und ›Erzählillusion‹ durchgesetzt.²²

20 Man sieht diese Abhängigkeit bspw. an den Genette'schen Kategorien von Zeit, Modus, Stimme oder dem Begriffspaar *Diegese* und *Extradiegese* (vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1998), die zwar die Ebene des discours beschreibbar machen, jedoch die Erzählinstanz beziehungsweise die Ebene des Erzählens immer nur in Relation zum Geschehen, nie für sich allein, bestimmen.

21 Ansgar Nünning: *Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration*. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Fäger. Heidelberg 2001, S. 13–48, hier S. 18.

22 Wolf verwendet indes die hierarchisierenden Begriffe ›Primär-‹ und ›Sekundärillusion‹, meint jedoch im Prinzip das gleiche. (Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion* (Anm. 6), S. 102).

Vor allem Nünning's Arbeiten kommt das Verdienst zu, die in einem Erzähltext generierte Erzählillusion unabhängig von der Geschehensillusion zu betrachten und dem Erzählakt, den jeder narrative Text etabliert, einen eigenständigen Status als Illusionstyp zuzuweisen. Nünning versucht den Begriff einer »Mimesis des Erzählens« als eine »Nachahmung von narrativer Kommunikation über Wirklichkeit«²³ zu etablieren und lenkt damit die Aufmerksamkeit der theoretischen Reflexion zurück auf den eigentlichen Ursprung narrativer Texte, nämlich ihre konstitutive Narrativität. Eine solche Perspektive ermöglicht es, die lange vernachlässigte Erzählillusion (weitgehend) unabhängig von der erzählten Handlung zu untersuchen. Zur Bildung der Erzählillusion sind für ihn einerseits bestimmte textuelle Signale verantwortlich, andererseits auf den Text projizierte »lebensweltliche Schemata«, die der Leser meist unbewusst überträgt. Am ausgeprägtesten tritt dem Leser die Erzählillusion entgegen, wenn eine Geschichte aus der (homodiegetischen) Ich-Perspektive erzählt wird, da erlebendes und erzählendes Ich zusammenfallen und eine natürliche Kommunikationssituation imitiert wird. Als klassisches Beispiel für diese Art der expliziten Erzählillusion eines personalisierbaren Ich-Erzählers ist etwa der Anfang von Melvilles *Moby Dick* (1851) (»Call me Ishmael«²⁴) anzuführen. Aber auch dem Anschein nach unauffällige und unbestimmte heterodiegetische Erzählinstanzen erzeugen eine Erzählillusion: So versetzt bspw. der berühmte Anfang von Kafkas *Der Proceß* (1925) (»Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.«) den Leser zwar direkt ins Geschehen, ohne dass die Vermittlungsinstanz verortbar oder charakterisierbar wäre. Dennoch ist unbestreitbar, dass die Informationen, die dem Leser präsentiert werden, mehr oder weniger bewusst einer Erzählinstanz zuzuschreiben sind, die

23 Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 21. Diese Wendung ist angelehnt an Linda Hutcheon's Begriff der »mimesis of process« (vgl. Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* [1980]. New York 1984, S. 38 f.).

24 Obwohl hier die Erzählinstanz als Person eingeführt wird, die ihre Geschichte erzählt, muss die Bildung einer Erzählillusion nicht zwingend mit einer Vorstellung eines anthropomorphen Erzählers zusammenfallen: So lässt Orhan Pamuk in *Rot ist mein Name* (1998, dt. 2001) z.B. einen Toten, den Tod selbst, einen Baum, einen Hund, eine Münze oder gar die Farbe Rot als Ich-Erzähler auftreten und schafft trotz der ungewöhnlichen Erzählperspektiven eine überzeugende Illusionsbildung sowohl hinsichtlich des Geschehens als auch des Erzählens.

anscheinend allwissend und omnipotent auf ihrer ›Erzählwolke‹ über dem Geschehen schwebt. Auch ohne direkte Referenz auf Erzählebene oder -figur ist in narrativen Texten die Illusion eines Erzählers und damit eines Erzählaktes stets vorhanden.

Egal, ob die Erzählerebene, Erzählerfigur und Kommunikationssituation am Texteingang als ›Märchenonkel-Illusion‹ explizit etabliert, nur marginal angedeutet werden oder der Text direkt und (scheinbar) unvermittelt ins Geschehen eintaucht – es gehört geradezu zu den konstitutionellen Existenzkriterien *erzählender* Literatur, dass darin erzählt wird; dass es folglich eine Erzählinstanz gibt. Eine nicht explizit ausgebaute Erzählebene darf nicht mit ihrer Nichtexistenz verwechselt werden und bedeutet schon gar nicht, dass der Text keine Erzählillusion generieren würde, da im Grunde jede Art der Erzählerrede, auch wenn sie nicht direkt ein Gegenüber adressiert und ausschließlich das Geschehen wiedergibt, doch die ›Erzähltheit‹ (die Narrativität) des Textes belegt und hervorhebt.

Da das gesamte Geschehen im Grunde erst durch die Vermittlung einer Erzählinstanz zugänglich wird, ist die Erzählillusion deutlich umfangreicher als dem Leser für gewöhnlich bewusst ist, da sie meist nur im Hintergrund, parallel zur Geschehensillusion, operiert. Je nach Ausprägung kann die Vermittlungsinstanz und damit die Erzählillusion gelegentlich aktualisiert und somit kurzzeitig vordergründig werden, etwa durch die explizite Referenz auf den Erzähler oder durch die direkte Anrede des Lesers als Adressaten. Auch allgemeine Überlegungen, Weisheiten, Sprichworte etc., die nur indirekt mit dem erzählten Geschehen zu tun haben, verweisen auf den Erzähler, genauso wie etwa fingierte Oralität oder partielles Nichtwissen. Wenngleich dieses kurze Hervorheben der Erzählinstanz die Erzählung des Geschehens unterbricht, nimmt der Leser daran nur in den seltensten Fällen Anstoß, solange sich die Unterbrechung retrospektiv als motiviert herausstellt und der Einschub den Funktionen der Erzählillusion dient. Folglich sind beide Illusionstypen – Geschehen und erzählerische Vermittlung – elementar für das Funktionieren eines literarischen Textes und das Lektüreerlebnis des Rezipienten. Nur dadurch kann sich ein Leser, trotz seines Wissens um die Künstlichkeit literarischer Fiktion, durch die Erzählung navigieren und die latent vorhandene Distanz zugunsten eines Miterlebens des Geschehens tendenziell ausblenden. Und auch metanarrative und metafiktionale Texte setzen gerade die Koexistenz und Kodependenz der Illusionstypen voraus, um sie quasi

28 gegeneinander auszuspielen und die Artifizialität beziehungsweise Illusionshaftigkeit eines Illusionstyps, oder beider gleichzeitig, her-
vorzuheben.

3 Metafiktion und Metanarration

Neben den Ausführungen zum Konzept der ästhetischen Illusion ist das große Verdienst von Wolfs Arbeit eine umfassende Typologie des Phänomens ›Metafiktion‹, die dem Schlagwortcharakter des Begriffs systematisch zu Leibe rückt und nach wie vor als die Standardreferenz zur Metafiktionsforschung gelten muss.²⁵ Wolf gibt eine erste weite Begriffsdefinition, die sich als Ausgangspunkt der Überlegungen anbietet:

Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle auto-referenziellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* beziehungsweise (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio*- wie der *fictum*-Natur) zusammenhängen.²⁶

In diesem Zitat werden bereits die wesentlichen Kriterien angesprochen, die Wolf für eine Binnendifferenzierung entwickelt und zu einem typologischen Modell ausbaut. So kategorisiert er selbst-referenzielle Text(teil)e unter dem Dachbegriff der ›Metafiktion‹

25 Vgl. v. a. Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 220–259. Wolf selbst hat seine Typologie in diversen Publikationen erweitert und punktuell modifiziert, vgl. etwa die Beiträge: Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals post-modernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, ›Life-Story‹. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 30 (1997), S. 31–50; Metafiktion. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart, Weimar 2004, S. 447–448; Metaisierung als transgenerisches und trans-mediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferenzieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal u. a. (Hg.): Metaisierung (Anm. 3), S. 25–64.

26 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 228.

nach den Binäroptionen direkt vs. indirekt, explizit vs. implizit, fictio- oder fictum-bezogen und kritisch vs. nicht-kritisch.²⁷

›Indirekte Metafiktion‹, die Wolf im Gegensatz zu (direkter) ›Eigenmetafiktion‹ auch als Fremd- oder Allgemeinmetafiktion bezeichnet, ist für die hier verfolgten Zwecke weitgehend irrelevant: Zum einen beziehen sich derartige ›indirekte‹ Verweise auf andere (literarische) Texte oder Literatur im Allgemeinen und sind damit als hetero- statt autoreferenziell zu verstehen, zum anderen existiert bereits ein entsprechendes terminologisches Instrumentarium (etwa: Intertextualität, Parodie, Pastiche, mise en abyme, poetologische Reflexion), das solcherlei Phänomene beschreib- und analysierbar macht.

Direkte Metafiktion lässt sich mit Wolf nach ihrem Vermittlungsmodus (explizit vs. implizit), nach dem inhaltlichen Bezug (fictio- oder fictum-bezogen) und ihrem wirkästhetischen Effekt (kritisch vs. nicht-kritisch) unterscheiden. Unter expliziter Metafiktion versteht Wolf autoreferenzielle Aussagen, die »durch eine Instanz der discours-Ebene« getätigt werden, während implizite Metafiktion durch »ihr scheinbares Entstehen aus der Geschichte selbst heraus«²⁸ charakterisiert ist.²⁹ Autoreferenzielle (explizite wie implizite) Verweise unterscheiden sich nach Wolf zudem dahingehend, ob sie den potenziellen Wahrheitsstatus, also den fictum-Charakter einer Aus-

27 Neben den qualitativen Kriterien führt Wolf auch diverse quantitative Unterscheidungsaspekte auf (zentral vs. marginal, verbunden vs. unverbunden, punktuell vs. extensiv, offen vs. verdeckt), die Intensität, Frequenz und Position der metafictionalen Elemente innerhalb des Textes beschreiben und so die vorigen Kriterien spezifizieren und eine umfangreiche Spezialterminologie komplettieren. Da die Unterscheidungen einerseits weitgehend selbsterklärend sind, andererseits von Wolf bereits mehrfach ausgeführt wurden (vgl. Anm. 25), werden sie hier nur kurz wiedergegeben und auf die wesentlichen Punkte reduziert.

28 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 235.

29 Explizite Metafiktion beschreibt Wolf als direkte, leicht erkennbare, isolier- und zitierbare (Erzähler)Aussage im Vermittlungsmodus des ›telling‹. Implizite Metafiktion dagegen ist für gewöhnlich nicht direkt zitierbar, sondern entwickelt sich im Modus des ›showing‹ aus der Struktur des Geschehens heraus, bspw. durch »Unwahrscheinlichkeiten oder Widersprüche, sofern diese Verfahren dem ›foregrounding‹ des normalerweise latent belassenen Fiktionscharakters dienen.« Vgl. ebd., S. 447. Wolf erwähnt hier außerdem »typographische Elemente« als Fälle impliziter Metafiktion(alität). Da diese Art zwangsläufig discours-vermittelt sein muss und damit ganz klar nicht der Geschehensebene zuzurechnen ist, ist fraglich, ob diese Einteilung ohne weiteres standhält oder typografische Experimente nicht vielmehr eine eigene Kategorie der Selbstreferenz bilden.

sage oder eines Textes betreffen, oder ob sie erzählerische Verfahren thematisieren und so auf die Vermittlungsinstanz beziehungsweise die narrative Kommunikationssituation, den fictio-Charakter verweisen. Statt der Frage nach Wahrheit oder Fiktivität eines Geschehens bezieht sich fictio-Metafiktion auf den Konstruktcharakter und die Narrativität des Erzählten, stellt also die Existenz einer Erzählillusion offen zur Schau. Schließlich können diese Elemente hinsichtlich ihres wirkästhetischen Effekts als kritisch, d. h. illusionsstörend oder nicht-kritisch, d. h. illusions-affirmierend angesehen werden, je nachdem, ob die entsprechende Referenz eine Distanzierung des Lesers vom erzählten Geschehen bewirkt.³⁰

Zwar konstatiert Wolf an verschiedenen Stellen, dass Metafiktion »nicht immer ohne weiteres mit Illusionsstörung gleichzusetzen«³¹ sei, bemerkt jedoch nur wenige Seiten später, dass eine sinnvolle Eingrenzung des Phänomens nur zu leisten sei, wenn man ein »funktionales oder intentionales Kriterium in die Definition einführt.«³² Diese Funktion oder Intention, die Wolf im Anschluss an Hutcheon mit dem Konzept der Metafiktion verknüpft, ist die Störung der ästhetischen Illusion: »Mit seiner Hilfe ist dann Metafiktion im Gegensatz zur allgemeinen literarischen Autoreferenzialität als intendierte selbstbezügliche Aussage aufzufassen, die den Leser in besonderer Weise, und selbst wenn dies nur ganz punktuell geschieht, an Sachverhalte denken lässt, die mit dem Kunstcharakter, vor allem dem fictio- und dem fictum-Status von Literatur zusammenhängen.«³³ Wenngleich Wolf eine neutral-deskriptive Erfassung des Phänomens vorzunehmen versucht, ist bei genauerer Betrachtung bereits in der Wahl der Kriterien die Tendenz angelegt, selbstreferenzielle Textelemente auf der Basis ihres Illusionsirritationspotenzials zu klassifizieren, insofern schon die Beschreibungsinstrumente eine enge Verknüpfung des zu beschreibenden textuellen Phänomens und

30 Manuskriptfunde oder Authentizitätsbeteuerungen eines Erzählers können bspw. den Wahrheitsgehalt und die narrative Konstruktion des Geschehens thematisieren, allerdings in einer Weise, die die ästhetische Illusion des Lesers nicht beeinträchtigt, oftmals sogar den Immersionseffekt der Erzählung verstärkt.

31 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 220. Vgl. außerdem die Ausführungen zur »nicht-kritischen Metafiktion« in: Wolf: Metaisierung (Anm. 25), S. 43–44.

32 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 226.

33 Ebd., S. 226 f. Illusionsstörung definiert Wolf etwas früher bereits als »innerhalb des Systems ästhetischer Kunst jederzeit mögliche Aktualisierung einer immer vorhandenen Distanz.« (Ebd., S. 112.)

seiner potenziellen illusionsstörenden Wirkung aufseiten des Rezipienten implizieren. Obwohl die Intention von Wolfs Modell gerade darin liegt, Verfahren des Illusionsbruchs aufzuzeigen, verschiebt sein Begriffsverständnis den Fokus zu sehr und vor allem zu selbstverständlich auf die mögliche (und häufige, aber keineswegs einzige) illusionsbrechende Wirkung autoreferenzieller Elemente.

Zu Recht setzt Nünning mit seinen Überlegungen an diesem Punkt an und betrachtet die andere Seite der sprichwörtlichen Medaille. In Anlehnung an Wolfs Modell skizziert er eine vergleichbare Typologie für das von ihm eingeführte Konzept der ›Metanarration‹, das allerdings durch den Begriff der ›Mimesis des Erzählens‹ selbstreflexive Elemente narrativer Texte allgemeiner und hinsichtlich ihrer Funktionen variabler begreift. Die Untersuchung der ›Erzählillusion‹ eines Erzähltextes erlaubt, diese »nicht bloß negativ als ›Illusionsdurchbrechung‹ zu konzeptualisieren, sondern positiv zu bestimmen und als eigenständige Traditionslinie wahrzunehmen.«³⁴

Die Erzählillusion als komplementäre Naturalisierungsstrategie der Geschehensillusion ist wie dargelegt ein konstitutiver Bestandteil erzählender Literatur, auch wenn sie in unterschiedlichen Ausprägungen verschieden stark aus- und damit auffällt. Die bloße Existenz einer Erzählinstanz durch die bewusst unverdeckte Repräsentation erzählerischer Kommunikation ist folglich keineswegs ein Sonderfall, sondern gehört zum Standardrepertoire fiktionalen Erzählens. Selbst ein textuell überpräserter Erzähler, der durch verschiedene Verfahren den Fokus des Lesers auf den Akt und die Mechanismen des Erzählens lenkt, statt das fingierte Geschehen zu erzählen, muss nicht zwingend zu einem Bruch der ästhetischen Illusion führen. Zur Beschreibung von solchen Fällen erzählerischer Rede, die einen »primäre[n] Bezug zum Erzählvorgang beziehungsweise zur Kommunikationssituation auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung«³⁵ aufweisen, prägt Nünning den Begriff der ›Metanarration‹ beziehungsweise der ›metanarrativen Äußerung‹: »Unter dem Begriff der metanarrativen Erzähleräußerungen sind also diejenigen Kommentare und Reflexionen einer Erzählinstanz zu subsumieren, die Aspekte des Erzählens in selbstreflexiver Form

34 Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 23.

35 Ebd., S. 34.

32 thematisieren und damit die Aufmerksamkeit auf den Erzählvorgang richten.«³⁶ Im Gegensatz zu Wolf, der seine Vorstellung von Metafiktion eng mit dem funktionalen Kriterium der Illusionsstörung verknüpft, ist Nünning's Metanarrationsbegriff nach dieser Definition als neutral-deskriptiv zu denken. Metanarrative Aussagen sind zunächst nur dadurch charakterisiert, dass »in ihnen der Akt und Prozess des Erzählens *durch den Erzähler* thematisiert wird.«³⁷ Daraus geht hervor, dass nicht jeder Form der Erzählillusion bereits ein metanarrativer Aspekt innewohnt,³⁸ wenngleich andersherum metanarrative Kommentare des Erzählers die Erzählillusion in den Vordergrund rücken. Allein die Tatsache, *dass* erzählt wird, auch wenn der Erzähler dies kommentierend oder wertend und damit deutlich erkennbar tut, d. h. mit Verweis auf eine höhere Erzählebene, ist noch kein ausreichendes Kriterium für Metanarration. Metanarrative Kommentare sind »fast völlig von der erzählten Welt abgelöst«³⁹ und thematisieren explizit den Prozess des Erzählens oder daran beteiligte Faktoren (wie z. B. die Kommunikation mit dem Leser), sie heben folglich die narrative Konstitution der Illusion eines fiktiven Geschehens hervor.

Der Begriff der Metanarration beschreibt demnach eine spezifisch erzählerbasierte Art der Autoreferenz, die in vielen Fällen keine illusionsstörende Wirkung hat. Nünning entwickelt auf der Basis dieser Feststellung ein umfangreiches typologisches Raster verschiedener Arten metanarrativer Erzähläußerungen.⁴⁰ Durch diese

36 Ebd., S. 33 f.

37 Ebd., S. 34. (Herv. d. Verf.)

38 Nünning zählt neben explizit metanarrativen Äußerungen noch einige andere Verfahren auf, die auf die Erzählillusion verweisen. So z. B. die literarische Repräsentation von »storytelling scenarios« wie Rahmenerzählungen oder auch expressiv-emotive Aussagen des Erzählers, die zur Individualisierung und Personalisierung der Erzählinstanz beitragen, Aussagen mit phatischer oder appellativer Funktion, die sich an einen fiktiven Zuhörer richten und somit einen Kommunikationskanal etablieren sowie digressive, assoziative, generalisierende, wertende oder kolloquiale Rede des Erzählers, d. h. all jene Formen der erzählerischen Rede, die die Vorstellung einer individualisierbaren Sprecherinstanz unterstützen. (Vgl. ebd., S. 29–31.)

39 Ebd., S. 34.

40 Für die frühere Fassung vgl. Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 35–37. Für die erweiterte Fassung, vgl. Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 12), S. 148–150. Dieses Modell beinhaltet in der erweiterten Fassung 18 Beschreibungskriterien, die sich in »formale«, »strukturelle«, »inhaltli-

systematische Erfassung der Mimesis des Erzählens als eigenständigen Illusionstyp zeigt sich, dass das »Einziehen einer Metaebene« kein alleiniges Spezifikum metafiktionaler Texte darstellt, wie bspw. Wolf und andere behaupten.⁴¹ Nünning's Ausführungen verdeutlichen, dass, zumindest in der Literatur, diese Ebene durch die konstitutive Narrativität von Erzähltexten in Form der Erzählebene immer schon vorhanden ist. Wenngleich diese traditionell eher im Hintergrund operiert, muss die Existenz einer »Metaebene« auch dann angenommen werden, wenn der Text keine expliziten Metareferenzen ausbildet.

Referiert der Erzähler jedoch bewusst auf seine Position als Vermittlungsinstanz oder den Akt und Prozess des Erzählens, so müssen diese metanarrativen Äußerungen noch lange nicht in illusionsstörender Manier eingesetzt werden. Ganz im Gegenteil können sie je nach Ausprägung und Kontext eine ganze Reihe unterschiedlicher Funktionen erfüllen, die Nünning auf einer Skala gemäß ihrer rezeptionslenkenden Wirkung zwischen den Polen »illusionskompatibel« und »illusionsdurchbrechend« anordnet.⁴²

In Aphra Behns und Daniel Defoes Romanen fungieren metanarrative Äußerungen vielmehr zum einen als Authentifizierungsstrategien, die den vermeintlich dokumentarischen Charakter der Erzählungen unterstreichen sollen, wie das folgende Beispiel aus Behns *The Fair Jilt* verdeutlichen mag: »I do not pretend here to entertain you with a feign'd Story, or any Thing piec'd together with romantick Accidents; but every Circumstance, to a Tittle, is

che« und »wirkungsästhetische beziehungsweise funktional bestimmte« Formen unterteilen. Wie auch in Wolfs Modell finden sich qualitative, quantitative und funktionale Unterpunkte, die ermöglichen, Metanarrativität nach ihrem Intensitätsgrad zu klassifizieren. Die Kriterien umfassen Unterscheidungen wie: gleichgeordnet vs. metaleptisch, funktional vs. ornamental, marginal vs. zentral, kritisch vs. nicht-kritisch, illusionskompatibel vs. illusionsstörend usw.

41 Wolf: Metaisierung (Anm. 25), S. 31. Wolf behandelt hier »Metaisierung« als allgemeinen Oberbegriff für selbstreflexive Darstellungsverfahren in unterschiedlichen Medien und Gattungen. Trotz der transmedialen Konzeption des Terminus spricht er explizit von »Literatur und anderen Medien«, wenn er diese zusätzliche Ebene behandelt. Auch die Herausgeber des Bandes »Metaisierung in Literatur und anderen Medien«, bemerken wiederholt, dass metaisierende Phänomene über eine »textlogisch höhere Ebene« verfügten (Hauthal u. a.: Metaisierung (Anm. 3), S. 4, 7, 9), die spezifisch für die selbstreferenziellen Effekte verantwortlich sei.

42 Vgl. Nünning: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie (Anm. 12), S. 152.

Truth.« (Behn 1688/1915: 74) Zum anderen unterstreicht die selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem eigenen Erzählen oftmals die moralisch-didaktische Wirkungsintention.⁴³

Egal mit welcher Funktion metanarrative Erzähläußerungen in einem Text zutage treten, sie verweisen immer auf die Existenz einer Erzählinstanz, die sich ihres erzählerischen Aktes bewusst ist, und bekräftigen somit die Kontrolle des Erzählers über das erzählte Geschehen. Diese Hierarchiestruktur der narrativen Ebenen ist in allen Erzähltexten präsent, wird jedoch gerade in metanarrativen Texten relevant, wo der übergeordneten Erzählebene besondere Signifikanz zukommt. Aus der Annahme einer Ebenenhierarchie ergibt sich in weiterer Konsequenz, dass, falls metanarrative Aussagen überhaupt illusionsstörende Wirkung haben, diese Illusionsstörung lediglich die Geschehensillusion (d. h. Erlebnis- oder Referenzillusion) betrifft, während die Erzählinstanz, gerade um die Illusionsstörung wirkungsvoll gestalten zu können, stabil bleibt.

Wolf und Nünning verfolgen mit ihren jeweiligen Begriffsdefinitionen und den dazugehörigen typologischen Modellen verschiedene, möglicherweise gegenläufige Absichten. Beide Modelle verzeichnen aber, trotz ihrer unterschiedlichen Akzentsetzungen, sowohl illusionsfördernde als auch illusionsstörende Funktionen selbstreferenzieller Text(teil)e. Diese vermeintlichen Überschneidungen von Metanarration und Metafiktion führten kurioserweise zu der Tendenz, das jeweils andere Beschreibungssystem als eine Unterkategorie des eigenen zu vereinnahmen. Die wechselseitige Subsumtion darf jedoch nicht als grundsätzliche Inkompatibilität der Theoriemodelle begriffen werden oder als »querliegende Terminologie«⁴⁴ leichtfertig übergangen werden. Vielmehr ist darin eine gegensei-

43 Ebd.

44 Wie bereits angedeutet, sieht Nünning Metafiktion als ein (zumindest hinsichtlich der Erzähllusion) zu kurz greifendes Konzept und den Illusionsbruch durch Metafiktion als eine von vielen Funktionen seines Metanarrationskonzepts. Zwar spricht er nicht explizit von einer Modellhierarchie, doch wird eine solche impliziert, wenn bspw. die »metafiktionale Funktion« als eine spezifische unter vielen anderen Funktionen von metanarrativen Äußerungen geführt wird. Vgl. ebd. Wolf dagegen begreift im Rahmen seiner Metafiktionsdefinition das Phänomen der Metanarration als einen »inhaltlichen Unteraspekt von ›fiction-Metafiktion«. Vgl. Wolf: Metaisierung (Anm. 25), S. 37.

tige Legitimation zu sehen und ein Indiz für die jeweils partielle Durchdringung des Gegenstandsbereichs von beiden Seiten, was keines der Konzepte für sich allein erreicht. Setzt man also die grundsätzliche Komplementarität voraus, stellt sich die Frage nach der Abgrenzung der Phänomene und damit verbunden nach jeweils operablen Begriffsdefinitionen.

Nünning hebt wiederholt hervor, dass eine klare Differenzierung notwendig sei, da es sich »um zwei sehr unterschiedliche Phänomene handelt«. ⁴⁵ Dem ist zwar im Wesentlichen zuzustimmen, doch ist gleichermaßen nachvollziehbar, warum die Verschiedenheit der Phänomene oftmals leicht übersehen wird: Zum einen ist den Konzepten eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit kaum abzusprechen, insofern sich beide Begriffe anscheinend auf den gleichen Gegenstandsbereich beziehen (d. h. auf selbstreflexive Elemente in Erzähltexten). Hinzu kommt die bereits angesprochene Terminologie- und Übersetzungsproblematik und die heterogene Verwendung der Begriffe, die die undifferenzierte Vermischung der Termini noch verschärft. Außerdem muss man festhalten, dass selbstreferenzielle Elemente, aufgrund der immer vorhandenen Erzähllusion und des Wissens des Lesers um die Konstruiertheit und Fiktionalität des Geschehens, meist erst dann wirklich auffällig werden, wenn sie der »suspension of disbelief« zuwiderlaufen, also die Artifizialität der Erzählung offenlegen und damit entgegen den traditionellen Illusionsgrundsätzen agieren.

Das geläufigste und offenbar allgemein akzeptierte Kriterium zur Unterscheidung der Phänomene wurde im Kontext der Einführung des Begriffs »Metanarration« eingebracht und beruht auf der Differenzierung nach inhaltlichen Aspekten der jeweiligen Referenz. Demnach handle es sich bei Metanarration »um eine Thematisierung des Erzählens beziehungsweise des Erzählvorgangs«, während Metafiktion »eine Bloßlegung der Fiktionalität des Erzählten oder auch des Erzählens« darstelle. ⁴⁶ Dieser Konsens einer konzeptionel-

45 Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 32. Vgl. ebenfalls: Neumann, Nünning: *Metanarration und Metafiction* (Anm. 1), Paragraph 1.

46 Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 32. Auch der meines Wissens aktuellste Beitrag zur Definition und Abgrenzung der beiden Begriffe orientiert sich an dieser Unterscheidung nach inhaltlicher Referenz: Das »Living Handbook of Narratology« führt »Metanarration« und »Metafiction« als verwandte Begriffe für selbstreflexive Äußerungen. Unter Metanarration seien demnach »narrative utte-

len Differenzierung je nachdem, ob die inhaltliche Referenz auf die Narrativität (*fictio*-thematisierend) oder die Fiktionalität (*fictum*-thematisierend) selbstreferenzieller Aussagen abzielt, scheint zwar theoretisch einleuchtend, ist jedoch in der Praxis nicht ohne weiteres aufrechtzuerhalten: Metanarrative Äußerungen können wie gesagt illusionsaffirmativ eingesetzt werden, sind folglich für den Leser nicht in besonderer Weise augenfällig. Wenn der Erzähler von Jean Pauls *Siebenkäs* (1796)⁴⁷ z. B. den Protagonisten wiederholt mit »mein Held« (S. 355) oder »unser Freund« (S. 251) bezeichnet, sich selbst als »Verfasser dieser Historie« (S. 169) tituliert oder sich ärgert, falls er »dem Leser nicht beibringen kann« (S. 120), wie es um das Gefühlskostüm des Protagonisten bestellt ist, verweist das klar auf die Tatsache, dass erzählt wird, hat aber auf die Illusionskraft der Erzählung nur geringen Einfluss, da derartige Wendungen zur konventionellen erzählerischen Praxis gehören. Gleiches gilt für metaphorische Metalepsen, wenn der Erzähler bspw. für Zeit befindet, »dass wir alle in die Stadt laufen und nachschauen« (S. 259) oder für Behauptungen wie: »Ich habe den Leser im vorigen Kapitel aus wahrer Liebe betrogen« (S. 380) oder »Ich habe jetzt nicht Zeit, [dies] [...] mit langen Druck-Seiten gegen den Leser zu verteidigen« (S. 416). Solche Aussagen sind durchaus als metanarrativ zu verstehen, verweisen sie doch nicht nur auf die Existenz der Erzählinstanz, sondern gleichfalls auf ihre ordnende, handlungs- und rezeptionslenkende Macht und damit auf die einseitige Abhängigkeit, die zwischen Erzähler und Rezipient besteht. Dies scheint jedoch der ästhetischen Illusion zunächst keinen Abbruch zu tun, solange kein Grund besteht, das Vertrauensverhältnis zum Erzähler zu bezweifeln. Doch haftet solch explizitem Hervorheben der erzählerischen Gestaltung, und damit metanarrativen (d. h. *fictio*-thematisierenden) Äußerungen generell, immer ein gewisses Verdachtsmoment an, auch den *fictum*-Status eines Textes aufzuzeigen, obgleich sie nicht nachhaltig illusionsstörend sind: Zum einen wird dadurch die Dependenz des Lesers von der Willkür des Erzählers ausgestellt, zum anderen

rances about narrative« zu verstehen; Metafiktion meine dagegen »fiction about fiction«. Neumann, Nünning: *Metanarration and Metafiction* (Anm. 1), Paragraph 1. Vgl.: »metanarration refers to the narrator's reflections on the act or process of narration; metafiction concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative.«

47 Die nachfolgenden Zitate aus: Jean Paul: *Siebenkäs* [1796]. Stuttgart 1983.

enthalten diese Aussagen ein gewisses technisch-narratives Vokabular des literarischen Diskurses (Leser, Held, Druck-Seiten etc.) und werden daher nicht nur mit Narrativität, sondern auch mit Fiktionalität konnotiert.⁴⁸

Die enge Beziehung von narrativer Konstruiertheit und der Fiktionalität des Geschehens tritt besonders bei sogenannten Authentizitätsbeschwörungen zutage, d. h. bei Aussagen des Erzählers, in denen beteuert wird, die erzählten Ereignisse seien wahr und wirklich geschehen. Das oben angeführte Zitat enthält eine exemplarische Textstelle aus einem Roman Aphra Behns: »I do not pretend here to entertain you with a feign'd Story, or any Thing piec'd together with romantick Accidents; but every Circumstance, to a Tittle, is Truth.« An dieser Stelle, die zugleich den Prozess des Erzählens (fictio-) thematisiert und die Wahrheit des Erzählten versichert (fictum-Status), sieht man das Differenzierungskriterium scheitern. Diese Textstelle wäre nach Wolfs Modell als explizite, jedoch nicht-kritische (fictio- und fictum-thematisierende) Metafiktion zu bezeichnen,⁴⁹ während Nünning, wie gesehen, von Metanarration spricht, da der Wahrheitsstatus des Textes zwar angesprochen, aber nicht explizit als fiktional offengelegt wird, und nur dies rechnet er zur »Metafiktion« (anders als Wolf).⁵⁰

Noch problematischer wird es, wenn man eine tatsächlich massiv illusionsstörende Passage heranzieht und beobachtet, wie sie in

48 Vgl. auch Hauthal u. a.: *Metaisierung* (Anm. 3), S. 8. Zum Funktionspotenzial von Metaisierungsvorfahren wird hier eingeräumt, dass »selbst illusionsaffirmative[r] Metafiktion [...] grundsätzlich auch ein illusionsgefährdendes Wirkungspotential [eignet].«

49 Vgl. dazu Wolf: »Dergleichen Wahrheitsbeteuerungen (beziehungsweise Beschwörungen von Realreferenz) z. B. durch auktoriale Erzähler sind formal ›fictum‹-Metafiktion, funktional dienen sie jedoch nicht einer Kritik des Erzählten, sondern affirmieren es als wahr und damit besonders lesenswert. Es ist daher funktional zwischen ›kritischer‹ und ›nicht-kritischer‹ Metafiktion zu unterscheiden.« (Wolf: *Metaisierung* (Anm. 25), S. 44.) Die hier skizzierten differierenden Erkenntnisinteressen führen zu der Tendenz die Adjektive ›metafiktional‹ beziehungsweise ›metanarrativ‹ zunehmend mit ›illusionsbrechend‹ beziehungsweise ›illusionsaffirmativ‹ respektive gleichzusetzen, was durchaus problematisch sein kann.

50 Mehr noch als die oben aufgeführten metanarrativen Äußerungen enthalten derartige Authentizitätsbeteuerungen immer ein gewisses Warnsignal: Indem sie auf die Wahrheit des Geschehens pochen, lösen sie eine Reflexionskette aus und erhöhen die Skepsis des Lesers hinsichtlich der tatsächlichen Glaubhaftigkeit des Geschehens und Zuverlässigkeit des Erzählers.

Nünning und Wolfs Systematiken gehandhabt wird. Ein naheliegendes und vielzitiertes Beispiel ist der Anfang des 13. Kapitels aus John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969), der gemeinhin als paradigmatisches Beispiel postmoderner Metafiktion⁵¹ gilt:

I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and »voice« of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.⁵²

Hier finden sich eindeutig Aussagen nebeneinander, die sowohl den fictio- als auch den fictum-Status des Textes kritisch thematisieren und somit eine Distanz des Lesers zum erzählten Geschehen, d. h. eine Störung der Geschehensillusion, bewirken. Eine solche Stelle ist ein Paradebeispiel für Wolfs Kategorie der expliziten Metafiktion. Nach Nünning ist diese Stelle metanarrativ und metafiktional zugleich,⁵³ da er »metafiktional« grundsätzlich mit »illusionsdurchbrechend« gleichsetzt. Die Skala der Funktionen von Metanarration führt eine Kategorie der »metafiktionalen Funktion«, die wohl im Hinblick auf Textstellen wie diese geschaffen wurde.⁵⁴ Konsequenterweise müsste man angesichts eines solchen Beispiels von »Metanarration mit metafiktionaler Funktion« beziehungsweise verkürzt von »metafiktionaler Metanarration« sprechen.

Derartige Formulierungen scheinen allerdings aus zweierlei Gründen problematisch: Einerseits ist eine gewisse Inkonsequenz erkennbar, da Nünning in jedem seiner Beiträge zu diesem Thema auf einer strikten terminologischen und konzeptionellen Trennung

51 Vgl. etwa das entsprechende Kapitel in Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (Anm. 23), S. 57–72.

52 Vgl. John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*, London 1969, S. 85.

53 Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 12), S. 140.

54 Ebd., S. 152. Nünning nennt noch eine ganze Reihe von metanarrativen Beispielen, die metafiktionalen Funktionen besitzen: Etwa Carlyles »Sartor Resartus« (1833/34), Sternes »Tristram Shandy« (1759–67) bis zu Johnsons »Christie Malry's Own Double Entry« (1973), Rushdies »Midnight's Children« (1981) oder Amis' »London Fields« (1989). Vgl. Nünning: *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie* (Anm. 12), S. 154–158.

besteht, was eine solche Hybridkategorie nicht leistet. Andererseits zeigt sich erneut die grundsätzliche Problematik im Umgang mit dem Begriff ›Metafiktion‹, insofern man nicht erkennen kann, ob er einen narrativen Mechanismus oder eine daraus resultierende Wirkung zu bezeichnen vorgibt. Obwohl Nünning wiederholt von »metafiktionaler Funktion« spricht, scheint diese Kategorie hinsichtlich der anderen Funktionen (etwa der ›didaktischen‹) eine Sonderstellung einzunehmen, da sie eher eine Wirkung bezeichnet, die ebenfalls der poetologischen oder parodistischen Funktion innewohnen kann. Was hier eigentlich gemeint ist, ist eine spezifische Funktion metanarrativer Aussagen, die den fictum-Charakter des Textes, d. h. seine Fiktionalität, in kritischer Weise offenlegt. Diese Kategorie müsste folglich umbenannt werden, etwa in ›fictum-bezogene Funktion‹ oder ›fiktionalitäts-reflektierende Funktion‹ oder gänzlich mit der Folgekategorie der ›illusionstörenden Funktion‹ verschmelzen.

Die terminologischen Inkonssequenzen, die aus der fehlenden trennscharfen konzeptionellen Abgrenzung der Phänomene resultiert, sind nicht nur am Beispiel Fowles' ersichtlich, sondern bereiten für die Klassifikation und Beschreibung von allen Texten mit extrem intrusiven Erzählern Schwierigkeiten. So werden bspw. Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767) und Diderots *Jacques le fataliste et son maître* (geschrieben 1765–1784/publiert postum 1796) regelmäßig als die geistigen Väter metafictionalen Erzählens hervorgehoben, und tatsächlich agieren die Erzähler extrem autoreflexiv und illusionsstörend, sind aber mit Nünning's Systematik eindeutig als Metanarration zu kategorisieren, insofern es sich um eine ausgeprägte Reflexion des Erzählprozesses durch die Erzähler handelt.⁵⁵ Tristram Shandys kontinuierliches interaktives Oszillieren zwischen fiktionaler Autobiografie und narrativer Auto-poiesis, gemeinsam mit den ständig eingeworfenen Unterbrechungen, Digressionen, Bewertungen, Anschuldigungen, Monologen und

55 Neben Diderots »Jacques« und Sternes »Tristram« ist in dieser Reihe auch ihr in Europa weitgehend unbekannter, brasilianischer Nachfahre zu erwähnen: Machado de Assis' »Bras Cubas«, dessen Erzähler seine Autobiografie ebenfalls in bester shandyesker Manier sehr ausschweifend und wortgewaltig erzählt – allerdings mit dem kleinen Unterschied, dass Bras Cubas erst nach seinem Tode erzählt. (Joaquim Maria Machado de Assis: »Memórias Póstumas de Brás Cubas« (1880); »Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas«.)

Reflexionen, die auch der Erzähler in Diderots Roman an den Tag legt, relativieren und reduzieren die erzählte Geschichte in solchem Maße, dass es schon fast nicht mehr relevant ist, *was* erzählt wird, sondern nur noch *wie* (es) erzählt wird. Das Erzählen wird in diesen Romanen in all seinen Facetten und Möglichkeiten geradezu zelebriert, was zwar zu einem Bruch der *Geschehensillusion* führt – zum einen allein textpragmatisch der vielen Unterbrechungen wegen, zum anderen aufgrund der inhaltlichen Entwertung des erzählten Geschehens – doch dafür bleibt die *Erzählillusion* umso stärker ausgeprägt, stabil und präsent wie selten zuvor. Alle illusionsstörenden narrativen Bewegungen gehen von einer stabilen kommentierenden Erzählinstanz aus und richten sich ausschließlich gegen die *Geschehensillusion* – d. h. sie thematisieren unabhängig von der Handlung auf metanarrative Weise den Prozess des Erzählens und mithin das erzählte Geschehen als narrative Konstruktion. Die Instanz des Erzählers (d. h. die *Erzählillusion*) bleibt – selbst bei (geschehens) illusionsstörenden Beispielen wie bei Fowles, Diderot oder Sterne – ungebrochen, konstant und vorstellbar. Paradoxerweise wirkt sie oftmals gerade aufgrund der metanarrativ thematisierten Schwierigkeiten von kohärenter narrativer Darstellung sogar glaubwürdiger.⁵⁶ Die Hierarchie der narrativen Ebenen bleibt aber unangefochten, die Ebenen klar unterscheidbar und die Erzählinstanz steht weiterhin über dem erzählten Geschehen. Dadurch wird der tatsächliche Illusionsbruch, d. h. die Distanz des Lesers zum erzählten Geschehen, tendenziell verringert, weil die illusionsstörenden Elemente auf eine innerfiktionale Größe zurückführbar sind, die selbst davon ausgenommen bleibt.

Gerade solche Beispiele erzählerischer Überpräsenz und illusionsstörender Selbstreflexion führen wohl zu der irrigen Grundan-

56 Mitunter wird die Ebene der Erzählinstanz so weit in den Fokus des Lesers gerückt, dass man sie gar als eine zusätzliche Geschehensebene, die die »eigentliche« (gebrochene) *Geschehensillusion* ablöst, auffassen kann – etwa in »Tristram Shandy«. Tatsächlich aber bleiben dort die Ebenen, allem Bemühen Tristrams zum Trotz, erzähllogisch streng getrennt. Gerade darüber, dass das erzählte Ich niemals das erzählende Ich einholen kann – die Geschehensebene gegenüber der Erzählebene immer hinterherhinkt – beklagt sich Tristram (der Erzähler) selbst im berühmten 13. Kapitel des vierten Buches, wenn er vorführt, dass er zu diesem Zeitpunkt des Erzählens lediglich den ersten Tag seines Lebens erzählt hat, was zu der kuriosen Rechnung führt, dass er, je mehr er schreibt, desto mehr wird schreiben müssen und der Leser folglich, je mehr er liest, desto mehr wird lesen müssen.

nahme, diese Art von erzählerbasierter Autoreferenz grundsätzlich mit dem Bruch ästhetischer Illusion zu assoziieren, was darin resultiert, dass der Begriff ›Metafiktion‹ heute so unscharf verwendet und auf ein solch (historisch, strukturell, funktional) heterogenes Korpus von Texten bezogen wird.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass erzählerbasierte Autoreferenz, gleich ob illusionsfördernd oder -störend eingesetzt, sowohl das Erzählen als narrative Konstruktion als auch die Fiktionalität des Erzählten thematisiert beziehungsweise offenlegt und dies oftmals gar in einem Zuge. Denn selbst wenn ein Text lediglich den Prozess des Erzählens darstellt, ist zumindest in zweiter Instanz ein implizites Verdachtsmoment hinsichtlich der Fiktionalität des Erzählten immer gegeben, da es sich bei den Merkmalen der Narrativität und der Fiktionalität literarischer Erzähltexte um gekoppelte Attribute handelt. Wolf scheint hier zuzustimmen: »Explizite Metafiktion dagegen zeitigt immer und unmittelbar eine gewisse rationale Distanz zur *histoire* selbst, denn bezeichnend für sie ist die Zugehörigkeit zu einer nichtnarrativen, argumentativen Diskursform, die inhaltlich per Definition direkt auf die Fiktionalität des Textes bezogen ist.«⁵⁷

Eine Unterscheidung der narratologischen Konzepte Metafiktion und Metanarration auf der Basis der *fictum*- oder *fictio*-Referenz zu treffen, muss also verworfen werden. Wenngleich die Terminologie nachzujustieren ist und die Abgrenzung zu metafiktionalen Texten präzisiert werden muss, spricht vieles für die Beibehaltung von Nünnings Metanarrationsmodell. Die Einführung dieses Begriffs diversifiziert das zunehmend ausufernde und heterogene Feld der Metafiktionsforschung und entzieht der Kategorie ›Metafiktion‹ ihre Monopolstellung zur Beschreibung autoreflexiver Elemente in der Literatur. Da das Konzept der Metanarration selbstreflexive Erzähleraussagen jeglicher Ausprägung abdeckt, egal ob mit illusionsaffirmativer oder -störender Wirkung, wird die Kategorie der ›expliziten Metafiktion‹ aus Wolfs Schema praktisch hinfällig, insofern diese lediglich eine spezifische Art metanarrativer Aussagen darstellt (nämlich Metanarration mit ›metafiktionaler/illusionsstörender Funktion‹). Unabhängig von Funktion und Wirkung haben alle

57 Wolf: Ästhetische Illusion (Anm. 6), S. 229.

Formen von Metanarrativität gemein, dass sie »durch den Erzähler«⁵⁸ geschehen und, ebenso wie explizite Metafiktion, immer »auf eine innerfiktionale Instanz rückführbar [sind]«⁵⁹ – beide Formen gründen also auf Aussagen des Erzählers und damit auf der Erzählebene.

Insofern ist es sinnvoll, beide Konzepte zu fusionieren und den Begriff der Metanarration (beziehungsweise Metanarrativität) als Bezeichnung für alle Arten *erzählerischer Selbstreferenz* zu verwenden, während die jeweiligen Ausprägungen nach ihren von Nünning bereits skizzierten Funktionen zu untergliedern wären. Dies trüge der Tatsache Rechnung, dass autoreferenzielle Erzähleraussagen eine Vielzahl von Funktionen erfüllen können und nicht automatisch eine Störung der ästhetischen Illusion bewirken. Falls jedoch metanarrativen Aussagen ein illusionsstörendes Wirkpotenzial zukommt, dann ist dieses allein auf die Geschehensillusion beschränkt, während die Erzählillusion nicht betroffen ist oder affirmiert wird. Die traditionelle narrative Ebenenhierarchie, d. h. die Konstellation einer erzähllogisch höherstehenden Erzählinstanz, die eine Geschichte erzählt, behält in metanarrativen Texten stets ihre Gültigkeit.

Auf der Basis dieser Einschränkung bleiben jene Fälle von Metanarrativität, in denen explizit Bezüge auf den narrativen Prozess, die Konstruiertheit der Erzählung oder die Fiktionalität des Erzählten illusionsstörend eingesetzt werden, weiterhin von anderen autoreferenziellen und illusionsstörenden Variationen – z. B. von Metafikcionalität – unterscheidbar. Mit einem solchen Amalgam aus Wolfs und Nünnings Überlegungen wäre an diesem Punkt der Ausführungen der Bereich der erzählerbasierten Autoreferenz (als Metanarrativität) abgedeckt, womit nun zu klären ist, welche Phänomene konkret unter den Begriff der Metafikcionalität zu subsumieren sind.

58 Nünning: *Mimesis des Erzählens* (Anm. 21), S. 34.

59 Wolf: *Ästhetische Illusion* (Anm. 6), S. 235. Wolf betont zudem, dass »selbst die extremste Form rein expliziter Metafiktion, die offene Bloßstellung der gerade gelesenen Geschichte als Fiktion durch eine Instanz der discours-Ebene, [...] in der Regel diese selbst unangetastet, unter Umständen sogar noch gut vorstellbar [belässt] und somit die Intensität des Illusionsabbaus ein[ge]schränkt wird.« Wolfs explizite Metafiktion, die hauptsächlich illusionsstörende Erzähleraussagen umfasst, deckt sich also weitgehend mit Nünnings Begriff der Metanarration, zumindest hinsichtlich des Ursprungs der autoreferenziellen Aussage.

Eine Durchsicht der gängigen Definitionsansätze metafictionalen Erzählens erhärtet den Verdacht, dass sich das, was heute unter dem allgemeinen Begriff ›Metafiktion‹ firmiert, sehr weit von der Intention entfernt hat, mit der der Begriff Anfang der 1970er Jahre entwickelt wurde.⁶⁰ Betrachtet man den Kontext, in dem der Begriff erstmals fiel, wird deutlich, dass die grundlegende Bestrebung nicht auf die Beschreibung jener Texte abzielte, die in obigem Verständnis als metanarrativ klassifiziert werden, sondern dass damit ein tiefergehender Bruch mit narrativer Konvention bezeichnet werden sollte. William H. Gass drückt es prägnant aus, wenn er über Selbstreflexivität im Roman spricht: »I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction.«⁶¹

Auch Robert Scholes bezieht den Begriff ›metafiction‹ auf eine neue Art von Literatur,⁶² deren Vertreter er in Autoren wie Barth,

60 Umso verdienstvoller erweist sich in diesem Kontext die Kategorie der Metanarration, da sie ex negativo ermöglicht, zwei, wenngleich im Resultat (Illusionsbruch) mitunter ähnliche, in der narrativen Struktur jedoch grundlegend unterschiedliche narrative Phänomene zu trennen – vorausgesetzt man vermeidet eine wechselseitige Kontamination der Terminologie.

61 William H. Gass: *Philosophy and the Form of Fiction*. In: Ders.: *Fiction and the Figures of Life* [1970]. Boston 1989, S. 3–26, hier S. 24f.

62 In seinem Aufsatz »Metafiction« sagt er: »[...] while in the chaos and confusion of American critical thought a vigorous new fiction has developed. It is this new fiction, a metafiction [...]« (Robert Scholes: *Metafiction*. In: Mark Currie (Hg.): *Metafiction*. New York 1995, S. 21–38, hier S. 29. Nachdruck von: Robert Scholes: *Metafiction*. In: *The Iowa Review* 1 (1970), S. 100–115.) In die gleiche Kerbe spezifisch postmoderner Selbstreferenzialität schlägt Raymond Federman mit seinem etwa zeitgleich (1975) entwickelten Begriff der ›surfiction‹, den er später (1991) in seinen Poetikvorlesungen weiter ausführt: »Mir bedeutet heute nur die Literatur etwas, die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; jene Art von Literatur, die die spielerische Irrationalität des Menschen offenbart statt seine selbstgewisse Rationalität. [...] Diese Literatur nenne ich SURFICTION. Allerdings nicht, weil sie Realität nachahmt, sondern weil sie die Fiktionalität der Wirklichkeit offenlegt. (Raymond Federman: *Surfiction: Der Weg der Literatur*. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt a. M. 1992, S. 62.)

Coover, Barthelme und Gass sieht. Diese in den 1970er Jahren neue, »experimentelle« Form von Literatur versteht er als Weiterführung einer Traditionslinie, die mit Beckett und Borges ihren Anfang nahm und die bereits von John Barth in seinem einflussreichen Essay zur »literature of exhaustion« skizziert wurde. Aus Gass' und Scholes' Verwendung des Begriffs geht hervor, dass es ihnen nicht um eine bloße Thematisierung der narrativen Konstruktion eines Textes durch erzählerische (metanarrative) Selbstreferenz in den Texten geht. Vielmehr hatten sie die kritische Reflexion von Fiktionalität und Narrativität *durch* die Texte selbst im Blick. So erklärt Scholes etwa: »Metafiction [...] attempts, among other things, to assault or transcend the laws of fiction – an undertaking which can only be achieved *from within* fictional form.«⁶³

Problematisch an diesen ersten Begriffsverwendungen ist die fehlende Ausdifferenzierung des Gegenstandsbereichs und folglich eine ungenügende definitorische Abgrenzung zu allgemeiner Selbstreferenz in fiktionalen Texten. Aus diesem Grund wurde eingeworfen, dass literarische Selbstreferenz im Prinzip seit den Anfängen der Literatur zum narrativen Repertoire fiktionaler Erzähltexte gehört,⁶⁴ und dass bestimmte Romane, die eben jene Verfahren bereits bravourös einsetzten, nun offenbar re-etikettiert als radikale Neuerung verkauft werden sollten. Linda Hutcheon bemerkt: »As early as *Tristram Shandy* and *Jacques le fataliste*, then, not to mention *Don Quixote* again, the reader has been asked to participate in the artistic process by bearing witness to the novel's self-analyzing development. The narrator-novelist has, from the start, unrealistically entered his own novel, drawing his reader into his fictional universe.«⁶⁵

63 Scholes: Metafiction (Anm. 62), S. 29. (Herv. d. Verf.)

64 Scheffel etwa untersucht die Episode des Festmahls bei den Phäaken in Homers »Odyssee« auf ihre selbstreflexiven Qualitäten und konstatiert im Anschluss daran, mit einem höchst zitierbaren Bonmot, »die Geburt des literarischen Erzählens aus dem Geist der narrativen Selbstreflexion« (Scheffel: Metaisierung in der literarischen Narration (Anm. 5), S. 162). Auch Nünning äußert sich ähnlich: »Metanarrative Erzähleräußerungen, also Kommentare über das Erzählen, zählen seit den Anfängen des Romans zu den konstitutiven Elementen der ›Rhetorik der Erzählkunst‹ (i. S. W.C. Booths).« (Nünning: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie (Anm. 12), S. 126.)

65 Hutcheon: Narcissistic Narrative (Anm. 23), S. 9. An anderer Stelle sagt sie weiter: »What we today refer to as this kind of literary formalism has always existed; the more modern textual self-preoccupation differs mostly in its explicitness, its

Patricia Waugh beschreitet einen ähnlichen argumentativen Pfad, indem sie zwar eine Häufung ›metafiktionaler‹ Texte in Moderne und Postmoderne einräumt, doch das grundsätzliche Prinzip der literarischen Selbstreflexion mit dem Beginn des Romans selbst ansetzt: »I would argue that metafictional practice has become particularly prominent in the fiction of the last twenty years. However, to draw exclusively on contemporary fiction would be misleading for, although the term ›metafiction‹ might be new, the practice is as old (if not older) than the novel itself. What I hope to establish [...] is that metafiction is a tendency or function inherent in all novels.«⁶⁶

Gass' und Scholes' Äußerungen machen allerdings deutlich, dass sie die Art von Selbstreferenz, wie sie sich etwa in *Tristram Shandy* oder *Jacques le fataliste* findet, gerade nicht im Sinn hatten, als sie von ›metafiction‹ sprachen. Vielmehr geht aus ihren Bemerkungen und vor allem aus ihrem Umgang mit dem Begriff und der Auswahl ihrer Beispieltex te hervor, dass es ihnen tatsächlich um die Beschreibung einer neuen Art fiktionalen Erzählens zu tun war, die man von erzählerischer Selbstreferenz, wie sie sich in Motivkomplexen wie dem ›Autor, der über seine Autorschaft schreibt‹ oder anderen metanarrativen Elementen äußert, klar unterscheiden kann und muss.

Während die Definitionsansätze der frühen Arbeiten eher eine Ausweitung statt eine Eingrenzung des Begriffs verfolgen,⁶⁷ erkennt

intensity, and its own critical self-awareness.« (Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (Anm. 23), S. 18.) Auch Wolf schließt sich dem Konsens an, dass Metafiction vor allem in der Postmoderne zu beobachten wäre, doch nicht darauf zu beschränken sei. Vielmehr bemerkt auch er eine anti-illusionistische (d. h. für Wolf: metafictionale) Erzähltradition, die von Cervantes über Swift, Fielding und Sterne bis in die Moderne und Postmoderne reicht. (Vgl. historischer Teil in Wolf: *Ästhetische Illusion* (Anm. 6), oder kürzer Wolf: *Metafiction. Formen und Funktionen* (Anm. 25), S. 37–39).

66 Waugh: *Metafiction* (Anm. 2), S. 5.

67 Ein definitorischer Ansatz bei Hutcheon lautet bspw.: »[metafiction] provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and as language, and also on its own processes of production and reception.« (Vgl. Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (Anm. 23), S. Xii.) Solcherart generalisierende Erfassung zeitigt zum einen zahlreiche Probleme hinsichtlich der terminologischen und konzeptionellen Definition, zum anderen wird die ursprünglich intendierte Funktion des Terminus verfehlt. Die meisten der gängigen Ansätze legen eine normative, zu weit gefasste Begriffsdefinition ihrer jeweiligen Vorstellung von Metafiction zu Grunde, die potenziell alle Formen literarischer Autoreferenzialität miteinschließt. Damit bleibt jedoch das Spezifische, das ›metafiction‹ eigentlich bezeichnen sollte und das metafictionale Texte von ›bloß‹ autoreferenziellen (oder metanarrativen) Texten

Wolf die Notwendigkeit terminologischer und systematischer Differenzierung literarischer Autoreferenz. Wolfs Ansatz ermöglicht das Erstellen umfangreicher Taxonomien, wodurch selbstreflexive Elemente nach unterschiedlichen Charakterista ausdifferenziert und untersuchbar werden. Dabei stellt sich die Trennung von expliziter und impliziter Vermittlungsform ›metafiktionaler‹ Elemente als die Wesentlichste heraus. Wie bereits bei Wolf deutlich und von Fludernik noch präzisiert wird, handelt es sich bei dieser Unterscheidung um die Frage nach dem Ursprung des metafiktionalen Elements: Die explizite Variante entspricht erzählerbasierter, die implizite nicht-erzählerbasierter Selbstreferenz.⁶⁸ Implizite Metafiktion entsteht nach Wolf aus der Geschichte selbst heraus, ohne auf eine innerfiktionale narrative Instanz rückführbar zu sein: »Durch implizite Metafiktion kann ein ganzer Text ohne Rest als unglaublich und fiktional bloßgestellt werden«, ⁶⁹ womit diese Art der literarischen Selbstreferenz »als die potentiell radikalere Form der Illusionsstörung anzusehen [ist]«. ⁷⁰ Diese Form des illusionsstörenden Selbstbezugs aus der Geschehensebene scheint dem zu entsprechen, was Gass und Scholes jeweils im Sinn hatten, als sie den Terminus ›metafiction‹ prägten.

Auf der Basis dieser Beobachtung soll nun eine Reorganisation der Begriffe und Verwendungszusammenhänge vorschlagen werden, um ein operables Differenzierungsmodell zu entwickeln, das auf der grundsätzlichen Idee beruht, den Begriff der ›Metafiktion‹ an eine spezifische narrative Struktur (Metafikcionalität) zurückzubinden, die von Gass und Scholes in den Erzähltexten von Borges, Barth, O'Brien und anderen entdeckt wurde.

unterscheidet, weiterhin unklar. Zwar werden diese Texte mitthematisiert, aber unter einem Dachbegriff der ›Metafiktion‹, der im Grunde nur ›illusionsstörende Autoreferenz‹ bedeutet.

68 Explizite Metafiktion ist nach Wolf im Modus des ›telling‹ konzipiert, während die implizite Form im dramatischen Modus des ›showing‹ realisiert wird. Dass sich diese Formen hinsichtlich ihres ebenenspezifischen Ursprungs unterscheiden, hat bereits Fludernik beobachtet, vgl. Fludernik: *Metanarrative and Metafictional Commentary* (Anm. 10), S. 20. Fludernik spricht im Englischen griffiger von ›narratorial‹ und ›non-narratorial‹. Ihr Modell fasst allerdings explizite Metafiktion und Metanarration als gleichberechtigte, aber unterschiedliche Phänomene nebeneinander, wodurch das systematische Potenzial der Unterscheidung nicht ausgenutzt wird.

69 Wolf: *Ästhetische Illusion* (Anm. 6), S. 234.

70 Ebd., S. 235.