



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Metalepse und unzuverlässiges Erzählen:
Konzeptionelle Überschneidungen und Widersprüche in
der modernen Erzähltheorie“

verfasst von / submitted by

Eva Rosina, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2021 / Vienna, 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Vorwort

Die vorliegende Diplomarbeit begleitet mich seit mittlerweile mehr als vier Jahren, in denen ich mich – gerade auch von mir selbst – unbemerkt von der Rolle der Studierenden entfernt habe. Neben meiner zunehmenden Berufstätigkeit und meinem Privatleben nahm ich mir oft wenig Zeit für dieses noch offene Kapitel. Wenn ich mich dennoch an meinen Laptop setzte, dauerte es meist keine fünf Minuten, bis mich die Erzähltheorie wieder in ihren Bann zog. Wie viel konzeptionelle Klärung in diesem Feld noch zu leisten war! Wie seltsam, dass es keine In-Beziehung-Setzung dieser zentralen Konzepte zu geben schien! Was für ein Erfolg, wenn verworrene Begrifflichkeiten plötzlich ihren Platz fanden! Meine beiden anderen Studienschwerpunkte, die analytische Philosophie und die Sprachwissenschaft, stärkten mir oft den Rücken, wo Begriffsanalyse, wo wissenschaftliche Argumentation gefragt war.

Und so möchte ich an dieser Stelle denjenigen Lehrenden aller Institute danken, die, wenn strukturelle Probleme mich desillusionierten, meine Begeisterung für die Wissenschaft wieder zu wecken wussten – sei es durch die punktgenaue philosophische Diskussionsführung von Frau Professorin Elisabeth Nemeth, durch die breite literaturwissenschaftliche und historische Basis Herrn Professor Wynfrid Kriegleders, des Betreuers dieser Diplomarbeit, oder durch die Fokussierung auf den Forschungsgegenstand allen institutionellen Hindernissen zum Trotz und die großartige Nachwuchsförderung, die ich bei Frau Doktorin Viola Schmitt erleben durfte.

Schließlich möchte ich meinen Eltern, Carmen Rosina und Klaus Affenzeller, danken, die mir trotz sonst wenig privilegierter Verhältnisse ein bildungsnahes Aufwachsen voller Bücher und Diskussionen ermöglicht haben, ohne akademische oder berufliche Leistungen überzubetonen. Mit meiner Schwester Lea Rosina und meinen besten Freund*innen konnte ich mich stets fruchtbar über Fragen der Lebensplanung unterhalten und manchen Seminarinhalt vertiefen – danke auch dafür! Mein außeruniversitärer Ruhepol war über die Jahre immer mein Partner, David Freudenthaler, der meinen Horizont erweitert und mein Leben bereichert. Danke!

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1 Einleitung	3
1.1 Themenstellung	3
1.2 Methodologische Bemerkung I: Primärtexte	5
1.3 Methodologische Bemerkung II: Erzählinstanzen und Geschlecht	6
2 Metalepse	8
2.1 Narrative Ebenen	8
2.2 Genette: Die Erzählung	12
2.3 Paradoxität	15
2.4 Fiktion als Metalepse	20
2.5 Verwandte Phänomene	23
2.5.1. Metafiktion	23
2.5.2. „mise en abyme“	24
Exkurs I: Die „Känguru-Trilogie“ als Metalepse	26
3 Unzuverlässiges Erzählen	31
3.1 „Implied Author“	31
3.2 Fakten vs. Normen	36
3.3 Fiktionalitätspakt	39
3.3.1 Die fiktionale Welt	39
3.3.2 Das Prinzip der minimalen Abweichung	43
3.3.3 Zurück zum unzuverlässigen Erzählen	45
Exkurs II: Unzuverlässigkeit im „Blauen Esel“	49
4 Konfrontation der beiden Konzepte	52
4.1 Subjektivitätsdebatte	52
4.1.1 Einführung	52
4.1.2 Subjektivität von Metalepsen	52
4.1.3 Subjektivität von unzuverlässigem Erzählen	55
4.1.4 „Kognitive“ versus „rhetorische“ Zugänge	57
4.1.5 Lösungsvorschlag	60
4.2 Metalepse, Unzuverlässigkeit und der Bruch	64
4.2.1 Gegenseitige Rezeption	64
4.2.2 Unzuverlässigkeit als Rationalisierung der Metalepse	65
4.2.3 Umstrukturierung der Vertrauensstruktur	67
Exkurs III: Unzuverlässigkeit durch Metalepse in der „Känguru-Trilogie“	71
Exkurs IV: Durch Unzuverlässigkeit keine Metalepse im „Blauen Esel“	74
5 Fazit	78
Literaturverzeichnis	79
Primärtexte	79
Sekundärliteratur	79
Rezensionen	83
Abbildungsverzeichnis	84
Abstract	86

1 Einleitung

1.1 Themenstellung

Die erzähltheoretischen Phänomene „Metalepse“ und „unzuverlässiges Erzählen“ sind dem Bereich der Selbstreflexivität narrativer Texte zuzuordnen, in dem traditionell terminologische Fragen die Forschungslage verkomplizieren. So attestiert Michael Scheffel etwa schon 1997:

Das verwirrende Neben- und z.T. Durcheinander scheinbar verwandter Bezeichnungen wie ‚autoreflexiv‘, ‚autothematisch‘, ‚metanarrativ‘, ‚metadiskursiv‘, ‚metafiktional‘, ‚metanovel‘, ‚introverted novel‘, ‚self-conscious-novel‘ oder ‚self-begetting novel‘ deutet jedenfalls darauf hin, daß in der Erzählforschung hier durchaus noch Klärungsbedarf besteht.¹

Diese Pluralität der Konzepte hat bis in die Gegenwart eher zu- als abgenommen und steht in engem Zusammenhang mit verschiedenen Selbstansprüchen und wissenschaftstheoretischen Auffassungen innerhalb der Erzähltheorie. Weitere konzeptionelle Arbeit auf diesem Gebiet muss sich daher die Frage gefallen lassen, ob sie zur Klärung beiträgt oder sich vielmehr selbst in neuen Begrifflichkeiten verstrickt, die die Debatte bloß weiter verkomplizieren, während die angewandte erzähltheoretische Arbeit am konkreten Text, der diese Konzepte als Werkzeug dienen sollen, auf der Strecke bleibt. Reicht es nicht aus, sich für eine anstehende Textanalyse für irgendein Set an Begriffen zu entscheiden, das die zu beschreibenden Phänomene zu fassen vermag, und fortan empirisch-induktiv vorzugehen?

Leider nein, denn ob die Differenz zweier Begriffskonzepte mit substantiellen oder bloß nominellen Unterschieden einhergeht, ist in den meisten Fällen alles andere als klar,² und selbst bei bloß terminologischer Unterschiedlichkeit ergibt sich durch die Begriffspluralität das gesamtwissenschaftliche Problem, dass nicht mehr ersichtlich ist, in welchen Erzähltexten dieselben narratologischen Strukturen auftauchen, da diese in den jeweiligen Arbeiten anders genannt

¹ vgl. Scheffel 1997: 46

² vgl. Scheffel 1997: 46-47

werden. Im Sinne von „Occam's Razor“ ist ein Zustand anzustreben, in dem nur genau so viele Begriffskonzepte innerhalb der Erzähltheorie verwendet werden, wie nötig sind, um alle bisherigen Erzähltexte und -phänomene damit fassen zu können. Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit bedeutet das die Notwendigkeit der Beantwortung folgender Fragen:

Gibt es narrative Phänomene, die nur mittels der Metalepse erklärt werden können, nicht aber im Rückgriff auf unzuverlässiges Erzählen, und/oder umgekehrt? Und wenn bei einem Text(teil) beide Analysen möglich sind: Ist mindestens eine der beiden auf die andere reduzierbar oder geht die Festlegung auf eines der Konzepte mit mehr als nominellen Differenzen einher? Wenn letzteres der Fall ist: Wie verhalten sich die beiden Konzepte zueinander?

Da Metalepse und unzuverlässiges Erzählen aus verschiedenen Forschungstraditionen stammen, gibt es erstaunlich wenig Kommunikation zwischen den Verteidiger*innen der jeweiligen Konzepte. So hat sich Gérard Genette, der die Metalepse in die Erzähltheorie eingeführt hat, nie zum unzuverlässigen Erzählen geäußert,³ obwohl Wayne C. Booth 1961 das unzuverlässige Erzählen in seinem Standardwerk „Rhetoric of Fiction“ erstmals expliziert – wenige Jahre vor Genettes aktivster Schaffensphase. (Dass sich in Booths „Rhetoric of Fiction“ keine Auseinandersetzung mit der Metalepse findet, ist dagegen leicht einzusehen, da der Begriff erst mit Genette etabliert wurde.) Obwohl beiden Analysekatégorien in den vergangenen Jahrzehnten viel Publikationstätigkeit innerhalb der Erzähltheorie zugekommen ist, scheint es an ihrer direkten Konfrontation miteinander bis heute zu mangeln.

Dabei liegt eine wie auch immer geartete Verbindung zwischen Metalepsen und unzuverlässigem Erzählen auf der Hand: Metalepsen (etwa das unlogisch erscheinende Auftauchen einer Autorin in ihrer Erzählung) regen je nach Definition immer ein Nachdenken über Fiktionalität an oder scheinen den Fiktionalitätspakt sogar zu brechen. Unzuverlässiges Erzählen betrifft

³ vgl. Hansen 2005: 302

ebendiesen – wie in der vorliegenden Arbeit argumentiert werden wird, allerdings im Gegensatz zur Metalepse in stabilisierender Funktion.

1.2 Methodologische Bemerkung I: Primärtexte

Nach den jeweiligen Literatur- und Analysekapiteln finden sich in der vorgelegten Arbeit Anwendungsbeispiele in Form von Exkursen. Diese Form wurde gewählt, um die beanspruchte Allgemeingültigkeit der theoretischen Thesen herauszustellen und gleichzeitig die Möglichkeit einer Praxisanwendung aufzuzeigen. Das soll heißen: Der Anspruch ist vor allem anderen ein allgemein narratologischer. Die Analysen der diskutierten Romane in diesem Licht sind als Vorschläge für Interpretationsstrategien, vor allem aber als bloße Veranschaulichungen zu verstehen.

Die beiden in diesem Rahmen im Zusammenhang mit Metalepsen und unzuverlässigem Erzählen diskutierten Texte sind Franz Xaver Hubers „Der blaue Esel“ sowie Marc-Uwe Klings „Känguru-Trilogie“. „Der blaue Esel“ ist eine an das Bildungsbürger*innentum gerichtete Satire auf einen Entwicklungsroman aus dem Jahr 1786, die „Känguru-Trilogie“ ist eine in den Jahren 2009 bis 2014 erschienene komödiantische Textreihe mit ebenfalls starken autoreflexiven Zügen, die der „Trivilliteratur“ zugerechnet werden kann, sofern mit dieser Begrifflichkeit gearbeitet wird.

Beide Texte verbindet bei aller Gegensätzlichkeit, dass sie anthropomorphisierte Tiere (die sprechen und menschenähnlich handeln) als Figuren (sowie mindestens im Fall des „Blauen Esels“ auch als Erzählinstanz) enthalten – im Falle des „Blauen Esels“ sind dies ein Esel sowie ein Maultier, in der „Känguru-Trilogie“ unter anderem das titelgebende Tier. Mit dieser Festlegung soll kein zwingender Zusammenhang zwischen Unzuverlässigkeit und solchen Figuren oder Erzählinstanzen suggeriert werden. Wolf Schmid hält dazu fest:

Die tierischen Erzähler sind allerdings nicht besonders „unzuverlässig“ (*unreliable*), sondern erweisen sich als scharfe Beobachter der Menschenwelt, die den Autoren nicht selten als Medien der Verfremdung dienen.⁴

⁴ Schmid 2014b: 74

Allerdings lässt die Parallele zwischen den Texten besonders anschaulich Überlegungen zu wie: „Wird an dieser Stelle geglaubt, dass der Schriftsteller mit einem Känguru zusammenwohnt?“, „Denken wir uns das Maultier an dieser Stelle als Mensch, als Satire auf einen menschlichen Schriftsteller?“ usw. Abgesehen davon, dass das Im-Fiktionalitätspakt-Sein (oder -nicht-Sein) hier besonders deutlich ist, (und eventuell abgesehen von der Nicht-Kanonisiertheit der Texte, die die Interpretation unvoreingenommener machen mag,) gibt es keinerlei Vorteile der Wahl dieser Texte gegenüber anderen Erzähltexten, die metaleptische Strukturen aufweisen.

1.3 Methodologische Bemerkung II: Erzählinstanzen und Geschlecht

Die speziell im Deutschen ohnehin schwere Entscheidung, welches System der geschlechtsneutralen Referenzen auf Personen innerhalb einer akademischen Arbeit verwendet wird, wird im vorliegenden Fall zusätzlich erschwert, da es sich hier in den meisten Fällen nicht um Personen handelt, die mit den fraglichen Ausdrücken bezeichnet werden. Die naturgemäß häufig vorkommenden Konzepte „implied author“ sowie „(unreliable) narrator“ können nicht ins Deutsche übersetzt werden, ohne dass entweder eine Einschränkung auf nur ein Geschlecht (das männliche) passiert oder aber die vermeintliche Personenhaftigkeit der bezeichneten Instanzen durch Berücksichtigung aller Geschlechtsidentitäten psychologisch unterstrichen wird, was nicht unbedingt gewünscht ist, wenn der Personenstatus der Konzepte selbst mehr als in Frage steht. Martínez und Scheffel bemerken dazu, dass neutrale Formulierungen in der Sache treffender seien, auch wenn diese häufig historischen Begrifflichkeiten entgegenstünden.⁵

Häufig wird daher in der vorliegenden Arbeit auf Begriffe wie „unzuverlässiges Erzählen“ oder „Erzählinstanz“ zurückgegriffen, die keine Menschlichkeit implizieren. Wo dies nicht möglich ist, wird der geschlechtsneutrale englische Ausdruck oder der Genderstern verwendet, also etwa „implizite*r Autor*in“ –

⁵ vgl. Martínez/Scheffel 2012: 88

einer als menschlich imaginierten Instanz können schließlich alle Geschlechtsidentitäten zugeschrieben werden. Die berechtigte Kritik der Anthropomorphisierung und Naturalisierung trifft letztlich eine etwaige rein männliche oder aber nur binäres Geschlecht berücksichtigende Form in der selben Weise – ebenso wie die englische Terminologie.⁶

Innerhalb direkter Zitate aus deutschsprachigen Werken (sowie beim englischen Pronomen „he“ und seinen Formen, wo diese fehl am Platz scheinen) wurde bewusst darauf verzichtet, die nur Männer bezeichnende oder als „generisches Maskulinum“ intendierte Terminologie etwa in eckigen Klammern zu korrigieren, da diese Klammerung üblicherweise den ursprünglichen Textsinn intakt lässt und den zitierten Autor*innen nicht unterstellt werden soll, dass sie Personen mit nicht-männlichem Geschlecht „mitgemeint“ hätten. In indirekten Zitaten wird dagegen geschlechtsneutrale Sprache verwendet, auch wenn dies im Originaltext nicht der Fall ist, da dies meiner Interpretation des Zitierten entspricht.

In erfundenen Beispielfällen mit Einzelpersonen oder -personenkonzepten werden Geschlechtsidentitäten abgewechselt. (Wenn zum Beispiel *eine implizite Autorin ihren Erzähler* unzuverlässig erscheinen lässt, kann *die*der Leser*in* das so oder so interpretieren.)

⁶ vgl. Hansen 2005: 295-96

2 Metalepse

2.1 Narrative Ebenen

Bei aller sonstigen definitorischen Uneinigkeit wird das Konzept der Metalepse meist mit Bezug auf narrative bzw. diegetische Ebenen erläutert. Diese Ebenen werden angenommen, um der Pluralität der erzählenden Instanzen in einem literarischen Werk gerecht zu werden. Insbesondere sind hier die vertikalen Relationen zwischen Erzählinstanzen gemeint⁷, also ineinander verschachtelte Erzählungen. Das Bild der Ebenen oder Levels spiegelt die Intuition wider, dass die Erzählung einer Figur, die selbst Teil einer Erzählung ist, „tiefer“ in der Erzählstruktur liege. Teilweise werden auch Erzählungen verschiedener Instanzen, die sich auf derselben Ebene befinden und deren erzählte Welten sich nicht enthalten, inkludiert und als narrative Levels bezeichnet⁸, davon wird in der vorliegenden Arbeit aber abgesehen, da für die Definition der Metalepse bloß vertikale Erzählrelationen, also verschachtelte, sich mindestens einseitig enthaltende erzählte Welten, von Bedeutung sind.

Der hochkanonisierte französische Erzähltheoretiker und Strukturalist Gérard Genette⁹ beschreibt narrative Ebenen in seinem Standardwerk „Discours du récit“ („Die Erzählung“) über den festgestellten

Unterschied der Beziehungen, die die verschiedenen Personen und Geschehnisse zu der Erzählung [...] unterhalten: Beziehungen die man reichlich oberflächlich und daher etwas forciert so unterscheiden kann, dass man sagt, dass die einen innen sind (in der Erzählung natürlich), die anderen außen. Was sie voneinander trennt, ist weniger ein Abstand als vielmehr eine Art Schwelle, die von der Narration selber gebildet wird, ein Unterschied der Ebene.¹⁰

Es gibt verschiedene terminologische Vorschläge für die Differenzierung zwischen narrativen Ebenen. Intuitiv aber unpräzise ist die Unterscheidung von Binnen- und Rahmenerzählung, wobei letztere den Erzählakt der ersteren enthält. Bei mehreren Erzählebenen ist eine „mittlere“ allerdings sowohl selbst

⁷ vgl. Pier 2014b: 555-557

⁸ vgl. ebd.

⁹ vgl. Klimek 2010: 37

¹⁰ Genette 2010: S. 147

gerahmt als auch der Rahmen für die in ihr erzählt werdende Ebene, es handelt sich also um ein weiteres Bild der Schachtelrelation an sich und nicht um eine fruchtbare Analysekategorie.

Ähnliches gilt für die Unterscheidung einer „Erzählwelt“ und einer „erzählten Welt“ bzw. einer „world of the telling“ und einer „world of the told“¹¹. Jede Ebene außer der „höchsten“ – auf der die oberste Erzählinstanz (etwa die*der „implied author“, siehe Kapitel 3.1) angenommen wird – ist eine „world of the told“ relativ zu der jeweils nächsthöheren Ebene, und jede Ebene außer der „tiefsten“ – in der keine Figur mehr erzählt – ist eine „world of the telling“ relativ zu der nächsttieferen.

Alternativ könnte „world of the telling“ bzw. „Erzählwelt“ für die oberste Ebene reserviert werden, und alle anderen Ebenen, die (auch) selbst erzählt werden, könnten als „erzählte Welten“ kategorisiert werden. Damit wird aber entweder

- A) vorschnell impliziert, dass die Welt der wahrgenommenen Haupterzählinstanz („the narrator“) selbst nicht erzählt oder zumindest vermittelt werde (siehe Kapitel 3.1 zur Diskussion der*des „implied author“) und sich in irgendeiner Form prinzipiell von den anderen Ebenen unterscheide, was nicht angenommen werden muss – und es, wie ich argumentieren werde, auch nicht soll – oder
- B) in vielen Fällen eine Ebene als „Erzählwelt“ bezeichnet, auf der es keine sichtbaren Zeichen eines eigentlichen Erzählens gibt – etwa wenn ein*e „implied author“ auch in Fällen angenommen wird, in denen die prominente Erzählinstanz nicht ironisiert wird. Das ist schlüssig möglich (und rückt die Terminologie in die Nähe der Einteilung „extradiegetisch versus intradiegetisch“, siehe unten), aber terminologisch irreführend und stark von anderen narratologischen Annahmen abhängig.

Damit erweist sich diese Möglichkeit als nicht praktikabel als möglichst neutraler Ausgangspunkt einer erst vorzunehmenden weiterführenden Diskussion.

¹¹ vgl. Pier 2014a: 326, 335

Die Begriffe „heterodiegetisch“ (für Erzählinstanzen, die in dem Erzählten nicht selbst vorkommen) und „homodiegetisch“ (für solche, die das tun), die von Gérard Genette geprägt wurden, bezeichnen letztlich eine andere Dimension – die der Stellung der Erzählinstanz zu dem von ihr Erzählten – und sollten nicht als Bezeichnung für narrative Ebenen verwendet werden.¹² Die Unklarheit, ab wann eine Erzählinstanz in der von ihr erzählten Geschichte „vorkommt“, wird hier nicht weiter thematisiert, doch auch unter der Annahme einer Lösung dieses Problems handelt es sich um eine zusätzliche Eigenschaft einer Erzählebene, die unabhängig von ihrer Stellung in der narrativen Schachtelstruktur ist.

Ähnlich zu bewerten ist Gérard Genettes Terminologie,¹³ die als Standardannahme von Didier Coste und John Pier herangezogen wird, wenn sie im „Handbook of Narratology“ narrative Ebenen definieren:

Narrative levels, arranged bottom upwards, are extradiegetic (narrative act external to any diegesis), intradiegetic or diegetic (events presented in the primary narrative), and metadiegetic (narrative embedded within the intradiegetic level).¹⁴

Die Einteilung „extradiegetisch“, „intradiegetisch“ bzw. „diegetisch“ sowie „metadiegetisch“ nimmt Bezug auf den Begriff der Diegese, unter dem die Welt der erzählten Handlung zu verstehen ist.¹⁵ Die Einteilung basiert somit – zumindest unter Coste und Piers Interpretation – auf der Annahme, dass diese von anderen Erzählebenen als „primary narrative“¹⁶ abgrenzbar ist.

(Genette selbst schreibt:

Wir wollen diesen Ebenenunterschied wie folgt definieren: Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.¹⁷

¹² vgl. Martínez/Scheffel 2012: 84-85

¹³ vgl. Genette 2010: 147-152

¹⁴ Coste/Pier 2009: 295

¹⁵ vgl. Bunia 2007, 190-191

¹⁶ Coste/Pier 2009: 295

¹⁷ Genette 2010: 148

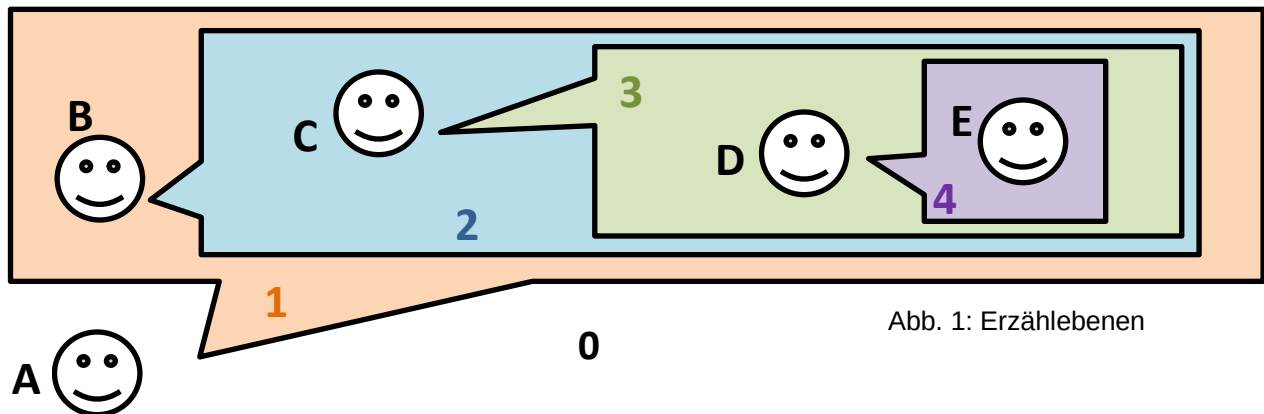
Hier wird auch eine relationalere Auffassung mehrerer diegetischer Ebenen nahegelegt, wobei relativ zu der gerade fokussierten eine Figur oder ein Ereignis „extradiegetisch“, „intradiegetisch“ oder „metadiegetisch“ sein kann.)

Problematisch wird die Betonung einer Haupterzählung im Fall einer sehr dominanten Ebene der hauptsächlich wahrgenommenen Erzählinstanz, wenn etwa der Erzählprozess stark reflektiert wird, oder auch im Fall vieler ineinander verschachtelter Erzählungen, wobei die am tiefsten verschachtelte diejenige mit der empfundenen Haupthandlung ist: Handelt es sich aufgrund der tiefen Verschachtelung um eine „meta-meta-...-metadiegetische“ Ebene? Dann verliert das Kriterium des „primary narrative“¹⁸ an Bedeutung. Oder ist die Ebene aufgrund dieses Kriteriums die „intradiegetische“ bzw. „diegetische“? Dann fehlt die Terminologie zur Differenzierung der „höheren“ Erzählebenen, da es nun „extradiegetische“ Levels verschiedenen Grades gibt.

Wie präsent muss eine erzählte Ebene sein, um die „diegetische“ zu sein? Kann es mehrere „diegetische“ geben, wenn keine Ebene merkbar dominanter ist? Mit welcher Berechtigung wird die Rede-/Erzählhandlung einer erzählenden Figur von allen anderen Handlungen als nicht eigentlich zur Diegese gehörend abgegrenzt?

Werden diese Fragen geklärt, wird Genettes Unterscheidungskriterium wohl für die Analyse vieler Texte fruchtbar sein, sie gibt aber wiederum eine zusätzliche Eigenschaft einer Erzählebene (die Dominanz der Handlung im Gesamtwerk bzw. den nicht-narrativen Charakter der Handlung) und immer noch nicht den Grundgedanken des Schachtelbildes wieder, der sich bei der Beschreibung einer Ebene auf die Eigenschaften beschränkt, erzählt zu werden bzw. selbst den Erzählakt für eine erzählte Welt zu enthalten. Folgen wir – nach der Diskussion und (zumindest für den Zweck der vorliegenden Arbeit) Ablehnung anderer Einteilungsvorschläge – dieser Anfangsintuition, ergeben sich drei mögliche Kategorien, denen eine Erzählebene zugeordnet werden kann:

¹⁸ Coste/Pier 2009: 295



	Enthält den Erzählakt für eine weitere Ebene?	Wird selbst erzählt?	
0	+	-	höchste Erzählebene
1	+	+	mittlere Erzählebenen
2	+	+	
3	+	+	
4	-	+	tiefste Erzählebene

Abb. 2: Einteilung der Erzählebenen

Die hier gewählte Terminologie nimmt keinerlei Bezug auf weitere Eigenschaften der Ebenen außer der Stellung in der Schachtelstruktur und ist maximal neutral gegenüber umstrittenen erzähltheoretischen Fragen. So kann die höchste Erzählebene etwa als von einer Erzählerin, einem impliziten Autor oder aber einer*m realen Schriftsteller*in erzählt angenommen werden.

2.2 Genette: Die Erzählung

Eine klare Terminologie für narrative Ebenen ist zentral für die Begriffsdefinition der Metalepse und ihre spätere Kontrastierung mit unzuverlässigem Erzählen, da die erste Definition der Metalepse bei Gérard Genette, wie die meisten weiteren, auf Erzählebenen Bezug nimmt:

Jedes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum (bzw. diegetischer Figuren in ein metadiegetisches

Universum usw.) [...] Wir wollen den Ausdruck narrative Metalepse so weit fassen, dass er alle diese Transgressionen abdeckt.¹⁹

Als Metalepse wird ursprünglich also *jede* Transgression zwischen Erzählebenen verstanden, bei der die eine weitere Erzählebene aufmachende Instanz (oder eine mit der Erzählung adressierte Instanz) sich selbst auf dieser erzählten, tieferen Ebene findet. Genette differenziert explizit nicht zwischen einem Eindringen der Erzählinstanz der höchsten Erzählebene (Erzähler*in, implizite*r Autor*in, ...) in tiefere und einer Transgression zwischen mittleren bzw. von einer mittleren in die tiefste Ebene, und bestätigt diese Absicht auch an anderer Stelle.²⁰ Das ist insofern relevant, als sich infolgedessen überhaupt keine Paradoxie ergeben muss, die in späteren Veröffentlichungen oft als charakteristisch für metaleptische Strukturen angenommen wird (siehe Kapitel 2.3).

Offen bleibt zunächst, was das „Eindringen des extradiegetischen Erzählers“²¹ (der extradiegetischen Erzählinstanz) in diesem Zusammenhang von „normalem“ homodiegetischen Erzählen abgrenzt, bei dem schließlich auch die Erzählinstanz in der eigenen Geschichte vorkommt. Dass eine solche Abgrenzung gewünscht ist, kann dem frühen Genette aber noch aufgrund seiner Beispiele unterstellt werden.

Klammern wir diese Möglichkeit aus und berücksichtigen nur Erzählinstanzen, die (noch rein intuitiv gesprochen, für Diskussion siehe Kapitel 2.3) „nichts in ihrer Erzählung verloren haben“, wo also eine echte Grenzüberschreitung wahrgenommen wird, so muss dies immer noch keineswegs paradox sein: Das Vertrauen in die Erzählung (siehe Kapitel 3.3) wird schließlich der Erzählinstanz der höchsten Erzählebene (Erzähler*in, implizite*r Autor*in, ...; siehe Kapitel 3.1) geschenkt, den Binnenerzähler*innen jedoch nicht unbedingt. Eine Transgression zwischen zwei mittleren Erzählebenen oder einer mittleren und der tiefsten kann somit zwar den „Glauben“ an eine Binnenerzählung brechen

¹⁹ Genette 2010: 152

²⁰ vgl. Genette 2010: 153

²¹ Genette 2010: 152

und etwa die Vertrauenswürdigkeit einer Binnenerzählerin infrage stellen, das Gesamtwerk ist aber von diesem Zweifel nicht notwendigerweise betroffen, da lügende (oder anderswie unzuverlässige) Figuren durchaus plausibel sind.

Zudem ist anzumerken, dass nach Genettes ursprünglicher Festlegung genaugenommen Transgressionen in nur eine Richtung als Metalepse bezeichnet werden: Dringt eine Figur in die Welt ihrer sie erzählenden Instanz ein, kann dem frühen Genette folgend nicht von einer Metalepse gesprochen werden. Es bleibt unklar, ob diese Einschränkung, die in der Rezeption – und später bei Genette selbst, der in einem später hinzugefügten Teil der „Erzählung“ es auch als Metalepse bezeichnet, wenn „eine Figur dieser Fiktion sich in die extradiegetische Existenz des Autors oder Lesers einmischt“²² – fallengelassen wird, gewollt ist, und wenn ja, warum.

Dass die Metalepse bei Genette von Beginn an nicht als eine rhetorische Figur unter anderen zu verstehen ist, sondern das Erzählen ganz prinzipiell betrifft und erschüttern kann, wird in folgender Passage deutlich:

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird. [...] Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.²³

Zwei Aspekte klingen hier bereits an, die im weiteren Verlauf der Arbeit von Bedeutung sein werden: Genette schreibt davon, dass die metaleptischen „Spiele“ die Grenze zwischen narrativen Levels „selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten“²⁴, womit erstmals eine Verbindung der Metalepse zum möglichen Bruch der „Glaubwürdigkeit“ der Erzählinstanz

²² Genette 2010: 227

²³ Genette 2010: 153, kursiv bei Genette

²⁴ ebd.

gezogen wird. Auch geht aus der zitierten Passage nicht hervor, ob Genette davon ausgeht, dass dieser Preis immer gezahlt werden muss, oder ob es sich um ein bloßes *Risiko* der Unglaubwürdigkeit handelt, die aber nicht tatsächlich aufkommen muss.

Im nächsten Schritt stellt Genette fest, dass die Metalepse die Hypothese in den Raum stelle, dass „das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist“²⁵, und dass diese Beobachtung auf das Leseerlebnis insgesamt wirken kann: Die Metalepse auch zwischen zwei mittleren Ebenen bringt eine Unzuverlässigkeit mindestens einer Binnenerzählinstanz mit sich, und diese kann (als Spiegelung) an die Möglichkeit der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz der höchsten Stufe (Erzähler*in, implizite*r Autor*in, ...) erinnern und damit die Fiktionalitätswahrnehmung grundlegend erschüttern. Im „Neuen Diskurs der Erzählung“ fügt Genette hinzu: „Diese Verwirrung ist so stark, dass sie weit mehr beinhaltet als eine bloße technische ‚Zweideutigkeit‘.“²⁶ Hier bietet sich ein möglicher Anknüpfungspunkt für die In-Beziehung-Setzung der Metalepse zum unzuverlässigen Erzählen, der von Genette allerdings nicht weiterverfolgt wird.

2.3 Paradoxität

Die Intuition, dass bei Metalepsen „etwas nicht stimmt“ (weshalb auch homodiegetisches Erzählen nicht per se als solche bezeichnet werden soll), wird in der Rezeption zugespitzt, bis daraus ein Zusatzkriterium, nämlich jenes eines Logikfehlers, einer Paradoxie, entsteht.

Didier Coste und John Pier bemerken in ihrem Eintrag „Narrative Levels“ im „Handbook of Narratology“:

[...] pushing the narrative act as a means of transition between levels yet further, as when the author or the reader enters the domain of the characters, or vice versa, the boundaries between levels are violated, resulting in → metalepsis.²⁷

²⁵ Genette 2010: 153

²⁶ Genette 2010: 227

²⁷ Coste/Pier 2009: 296

Das Bild der Grenzverletzung radikalisiert jenes der bloßen Transgression, legt die Metalepse aber noch nicht klar als paradox fest, wie es der Handbuchartikel von John Pier zur Metalepse tut, auf den Coste und Pier hier verweisen. Diese sei eine „paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told“.²⁸ (In der zweiten Auflage des Handbuchs aus dem Jahr 2014 findet sich stattdessen die Definition: „deliberate transgression between the world of the telling and the world of the told“²⁹, was auf ein mittlerweile gesteigertes Problembewusstsein gegenüber der Kategorie des Paradoxen schließen lässt.)

Die einzige Erwähnung der Metalepse in Schmid's Standardwerk „Elemente der Narratologie“ charakterisiert diese ebenfalls als paradox und findet sich in einer Fußnote, wo Schmid erwähnt, die „Überschreitung der Grenzen zwischen der fiktiven und der realen Welt“ sei „jenes klassische narrative Paradox, das Genette [...] *métalepse* nennt.“³⁰

Dass Schmid in diesem knappen Bezug auf Genette von einer Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und *Realität* schreibt (und nicht etwa von zwei fiktiven Ebenen), kann – muss aber nicht – als Hinweis auf ein Bewusstsein Schmid's für das Folgende gedeutet werden:

Die Definition des frühen Genette von der Metalepse als Transgression zwischen *irgendwelchen* zwei Erzählebenen (wie in Kapitel 2.2 diskutiert) ist nicht mit dem Zusatzkriterium der Paradoxität zusammenzubringen, obwohl dieses die Intuition, dass bei Metalepsen „etwas nicht stimmt“, gut fasst. Eine Transgression zwischen zwei mittleren Ebenen oder einer mittleren und der tiefsten Erzählebene bringt nicht notwendigerweise einen Illusionsbruch, Logikfehler oder ein Paradoxon mit sich:

Die Binnenerzählerin, die in eine nicht homodiegetische eigene Erzählung hineingezogen wird, irritiert als Leser*in nur kurz, denn sie wird von nun an – wenn nicht bereits vorher – als unzuverlässig gesehen. Die Gesamterzählung ist

²⁸ Pier 2009: 190

²⁹ Pier 2014: 326

³⁰ Schmid 2014b: 60, kursiv bei Schmid

aufgrund einer beispielsweise lügenden Figur noch weder unzuverlässig noch paradox. Möglich ist natürlich als Lesestrategie auch eine Spiegelung, also ein Bezug der Unzuverlässigkeit einer Binnenerzählinstanz auf die Erzählinstanz der höchsten Erzählebene durch eine Erinnerung an Fiktionalität. Dieses Phänomen zeigt die Nähe dieses Bereichs der Erzähltheorie zur Lesepsychologie und kratzt bereits an die Subjektivitätsdebatte, wie in der vorliegenden Arbeit der erzähltheoretische Disput zwischen Ansgar Nünning und den sogenannten Rhetoriker*innen genannt wird, der in Kapitel 4.1 besprochen wird. Für den Moment reicht die Feststellung, dass die logische Kohärenz der Gesamterzählung bei Transgressionen zwischen mittleren und tiefsten Ebenen immer aufrechterhalten werden *kann*. Es ist daher nicht naheliegend, in diesem Fall von einer Paradoxie im Text zu sprechen.

Bei einer Transgression zwischen der höchsten Erzählebene und einer in der Schachtelung darunter liegenden Ebene ist es prinzipiell plausibler, davon auszugehen, dass sie immer einen Illusionsbruch, einen Logikfehler, Paradoxität mit sich bringt, da die Instanz, welcher der „Fehler“ zugeschrieben werden muss – diejenige, die die höchste Ebene erzählt (je nach Theorie etwa „die Rahmenerzählerin“, „der implizite Autor“, ...) – die letzte Instanz ist, der bisher noch Vertrauen geschenkt werden konnte, womit die Glaubwürdigkeit der Erzählung als Ganze in Frage steht bzw. deren Fiktionalität unausweichlich ans Licht gezerzt wird. (Ob dem wirklich so ist, oder ob auch hier der Leseakt – also ein vorübergehendes Einlassen auf die Illusion einer „Wahrheit“ des Erzählten während des Lesens – aufrechterhalten werden kann, wird in Kapitel 4.2 im Zusammenhang mit der*dem „implied author“ und unzuverlässigem Erzählen diskutiert.) Sonja Klimek hält entsprechend fest: „Nur solche Metalepsen, die die Ebene des ‚discours‘ tangieren, stören die ästhetische Illusion des Lesers“³¹ (der Leser*innen). Narrative Metalepsen seien daher „nicht einfach eine Teilmenge der illusionsbrechenden Verfahren.“³²

³¹ Klimek 2010: 61

³² ebd.

Die naheliegende, nur begrifflich sich unterscheidende Alternative zu Klimeks Sichtweise ist, von Genettes ursprünglicher, weiter Definition der Metalepse abzugehen und nur Transgressionen, die die höchste Erzählebene betreffen, als metaleptisch zu bezeichnen. Dann gibt es zunächst keinen Grund für eine Ablehnung der Paradoxität als Zusatzkriterium, und Metalepsen sind durchaus als Teilmenge der illusionsbrechenden Verfahren zu sehen.

Neben den bereits diskutierten Möglichkeiten einer weiten („egal welche Erzählebenen betreffend“) und einer engen („die höchste Erzählebene betreffend“) Definition der Metalepse *zusätzlich* zum Kriterium der Transgression zwischen vertikalen Erzählebenen gibt es auch theoretisch die Möglichkeit, auf letzteres ganz zu verzichten und die Metalepse ausschließlich über Paradoxität in Erzähltexten zu definieren. Klimek spricht in diesem Zusammenhang von „horizontalen Metalepsen“, die einfach Logikfehler innerhalb einer Erzählebene sind. Narrative, vertikale Metalepsen wären dann bloß eine Teilmenge der Metalepsen insgesamt, und das Differenzkriterium ginge verloren.³³ Klimek lehnt daher die Auffassung ab, dass die Metalepse durch einen Illusionsbruch bereits genug charakterisiert werde, weil jeder Illusionsbruch die Leseerwartung an Fiktion enttäusche.³⁴ Darin, dass nicht jeder Illusionsbruch eine Metalepse ist (sondern nur diejenigen, die auch Transgressionen zwischen Erzählebenen sind), wird Klimek hier gefolgt.

Dazu muss auf einer methodologischen Ebene angemerkt werden, dass Metalepsen nicht eine festgelegte Bedeutung „in der Natur“ eines Textes haben, die wir empirisch oder durch ausreichend rationale Sachdebatte irgendwann „aufdecken“ könnten – auch wenn die Debatte über die „richtige“ Definition teilweise so geführt wird, als ob dies der Fall wäre. Vielmehr gibt es eine Reihe von empirisch vorkommenden textuellen Merkmalen, deren Bezeichnung und Gruppierung bereits auf menschlichen Einteilungen basiert, von denen manche praktikabler sind bzw. eher als andere den Leseintuitionen entsprechen, dass es sich bei zwei konkreten Merkmalen um dasselbe Phänomen handelt. Legen wir

³³ vgl. Klimek 2010: 44, 69

³⁴ vgl. Klimek 2010: 45-47

uns also darauf fest, dass nicht jeder Illusionsbruch eine Metalepse ist, so ist das eine Entscheidung, die nur damit begründet werden kann, dass wir dann zwei Begriffe („Metalepse“ und „Illusionsbruch“) für dieselbe Gruppe von Phänomenen hätten, ein anderes Phänomen (logikwidrige Transgression zwischen Erzählebenen) aber keinen Namen mehr hätte. Keines von beidem ist ontologisch richtiger, doch die inhaltliche Unterscheidung von „Metalepse“ und „Illusionsbruch“ ist deutlich praktikabler.

Klimek geht noch weiter: Nicht nur sei nicht jeder Illusionsbruch eine Metalepse, sondern nicht jede Metalepse sei illusionsstörend oder gar -brechend. Sie interpretiert Genette so, dass nicht jede Metalepse automatisch fiktionalitätsstörend sei, da diese Transgressionen häufig als phantastische Elemente deutbar seien, womit die Kohärenz aufrecht bleibe.³⁵ Unwahrscheinlichkeit alleine sei aufgrund der möglichen phantastischen Lesestrategie nicht nur nicht *illusionsbrechend*, sondern nicht einmal zwingend *illusionsstörend*, womit sich Klimek bewusst von Werner Wolf abgrenzt, der Unwahrscheinlichkeit als zentrales Merkmal der Illusionsstörung sieht.³⁶

In diesem Licht ist auch Klimeks Aussage zu sehen, „[n]ur solche Metalepsen, die die Ebene des ‚discours‘ tangieren, stören die ästhetische Illusion des Lesers.“³⁷ Sie scheint also davon auszugehen, dass Metalepsen, welche die nach Klimeks Auffassung oberste Erzählebene („des ‚discours‘“) betreffen, durchaus immer illusionsbrechend sind – nur, dass Klimek die weite Metalepsen-Definition zugrunde legt, für die es ja richtig ist, dass nicht alle Metalepsen illusionsbrechend sind. Diese Argumentation ist bei genauer Begriffsanalyse sogar der hier stattfindenden sehr ähnlich – nur, dass (mit Phantastik statt Unzuverlässigkeit) ein anderer Grund dafür angegeben wird, dass Transgressionen der mittleren und unteren Ebenen nicht illusionsbrechend sind.

³⁵ vgl. Klimek 2010: 47-50

³⁶ vgl. Klimek 2010: 61, vgl. Wolf 2017: 211-214

³⁷ Klimek 2010: 61

In eine ähnliche Kerbe schlägt auch Remigius Bunia: „Obwohl diegetische Metalepsen [...] eine Grenze überschreiten, lassen sie sie dennoch intakt.“³⁸ Diese wirkten „komisch“, würden aber nicht als ernster Fehler empfunden, trotz der Paradoxie herrsche eine gewisse neue Ordnung, die akzeptiert werde.³⁹ Komik nimmt hier die Rolle derjenigen Lesestrategie (ähnlich wie Phantastik bei Klimek und Unzuverlässigkeit in der vorliegenden Arbeit) ein, die einen „echten“ Illusionsbruch verhindert. Der Begriff der Paradoxie sollte in diesem Fall aber nicht verwendet werden, da er bei Bunia mit „Transgression“ zusammenfällt und weit von der Alltagsauffassung eines Paradoxons entfernt ist.

(Eine Möglichkeit, „phantastische Transgressionen“ von paradoxen Metalepsen zu unterscheiden, die auch auf Komik anwendbar ist, schlägt Bernd Häsner in seiner Dissertation vor: Die Figuren müssten für Paradoxie ein Bewusstsein der eigenen Transgressivität haben, sich also als Produkte „des gerade vollzogenen Äußerungsaktes“ sehen, „eben des Textes, in dem sich ihr Wissen um den eigenen prekären Seinsmodus artikuliert.“⁴⁰)

2.4 Fiktion als Metalepse

Bevor Genette den Begriff der Metalepse in seinem „Diskurs der Erzählung“ für eine bestimmte Struktur in der Erzähltheorie etablierte (siehe Kapitel 2.2), hatte dieser eine Vorgeschichte in der Rhetorik. Darauf und auf einen Bezug zu Schauspiel und Fernsehen sowie Fiktion im Allgemeinen macht Genette in seinem Spätwerk „Metalepse“ aufmerksam.⁴¹ Er ist hier der Meinung, seine alte Definition der Metalepse als einer bewussten Überschreitung der Schachtelungsschwelle bedürfe der Präzisierung und Klärung. In der Rezeption wird Genette teilweise vorgeworfen, mit „Metalepse“ das Gegenteil zu erreichen. So kritisiert etwa Sonja Klimek, die Erweiterung des alten Modells würde der inflationären Verwendung des Begriffs der Metalepse Vorschub leisten.⁴² Sie

³⁸ Bunia 2007: 248

³⁹ vgl. Bunia 2007: 248-249

⁴⁰ Häsner 2001: 81

⁴¹ vgl. Genette 2018, u.a. 11, 14, 18

⁴² vgl. Klimek 2010: 34-36

verteidigt Genettes altes Konzept gegen begriffliche Überflüssigkeit, die sie Genettes neuer Metalepsen-Diskussion attestiert.⁴³

Die Metalepse wird vom späten Genette stärker in Verbindung mit Fiktionalität im Allgemeinen gebracht – sie sei zunächst eine Fiktion, der das Lesepublikum keinen Glauben schenken könne.⁴⁴

Diese Art der ‚Entblößung des Verfahrens‘, wie die russischen Formalisten es nannten, also den vollkommen imaginären und *ad libitum* modifizierbaren Charakter der erzählten Geschichte *en passant* zu enthüllen, kratzt also nebenbei am Fiktionalitätspakt, der eben darin besteht, den fiktionalen Charakter der Fiktion zu leugnen.⁴⁵

Als klassische Metalepse diskutiert der späte Genette einen Autor, der sich in seine Fiktion mengt. Eine Erzählung, die umgekehrt ins Leben ihrer* Autorin* eindringt, wäre ihm folgend nun als „Antimetalepse“ zu bezeichnen.⁴⁶

Der substanziellste Unterschied zu Genettes früherem Werk ist eine Ausweitung des Begriffs „Metalepse“ etwa auf alle Ansprachen der (impliziten) Leser*innen.⁴⁷ Auch das Pronomen „ich“ sei zudem als Operator der Metalepse zu verstehen.⁴⁸

Neu ist auch die explizite Inkludierung von Transgressionen, welche die höchste Erzählebene nicht antasten, als Metalepsen. Als Beispiele nennt Genette etwa, wenn erzählende Figuren Rollen vertauschen oder die Fiktionalität von Geschichten vertauscht wird.⁴⁹

Letztlich steigert sich Genettes Inklusion verschiedenster Phänomene zu einem Punkt, an dem er überzeugt ist:

[Die] ständige Übertragung von der realen in die fiktionale Diegese und umgekehrt sowie von einer Fiktion in eine andere ist gerade die Seele der Fiktion

⁴³ vgl. Klimek 2010: 41-54

⁴⁴ vgl. Genette 2018: 29

⁴⁵ Genette 2018: 28, kursiv bei Genette

⁴⁶ vgl. Genette 2018: 31

⁴⁷ vgl. Genette 2018: 96-104

⁴⁸ vgl. Genette 2018: 110

⁴⁹ vgl. Genette 2018: 114-5

im Allgemeinen und jeder Fiktion im Besonderen. Jede Fiktion ist ein Gewebe aus Metalepsen.⁵⁰

Remigius Bunia stellt Genettes Metalepsen-Begriffe einander gegenüber und versucht, die Begriffe zu differenzieren:⁵¹ „Metalepsen in diesem strikten [alten] Sinne sollen zur Abgrenzung *logische Metalepsen* oder *diegetische Metalepsen* heißen.“⁵² Das kommt allerdings einer Parteinahme für den frühen Genette gleich, da der späte Genette davon überzeugt ist, dass es gerade keinen prinzipiellen Unterschied gebe.

Diese Auffassung ist vom Standpunkt der Praktikabilität eines Begriffes zur Analyse konkreter Erzähltexte absolut ungeeignet, da so das Werkzeug verloren geht, den Eindruck zu beschreiben, dass es nur in manchen Erzähltexten durch Transgression zu einem Bruch mit der Illusion kommt, und dass nur bei manchen Transgressionen zwischen Erzählebenen (nicht etwa jedem „ich“ einer homodiegetischen Erzählerin) „etwas nicht stimmt“. Die Rolle des Logikbruchs wird vom späten Genette nicht mehr ausführlich diskutiert, er scheint diese Idee – seinen Beispielen nach zu urteilen – aber völlig aufgegeben zu haben. Unklar bleibt damit auch Genettes Position zur Subjektivitätsdebatte (siehe Kapitel 4.1), also zur Frage, welche Rolle unser je eigener Leseindruck für die erzähltheoretische Analyse spielt.

Dennoch ist „Metalepse“ ein wichtiger Beitrag zur erzähltheoretischen Debatte, die sich zwischen hoch technischen, nominalistisch anmutenden Definitionen einer spezifischen Erzählfigur als Analysetool einerseits und der philosophischen Frage nach der Verbindung zu Fiktion im Allgemeinen andererseits bewegt. So stellt Michael Scheffel schon 1997 zumindest die Frage, ob Dichtung nicht per definitionem selbstreflexiv sei.⁵³ Während der Umfang der vorliegenden Arbeit davon klar gesprengt würde und Genettes späte Definition der Metalepse als Baustein jeder Fiktion für die vorliegenden Zwecke nicht geeignet ist, wird dafür plädiert, dass auch prinzipielle Fragen wie diese in der

⁵⁰ Genette 2018: 132

⁵¹ vgl. Bunia 2007: 247-248

⁵² Bunia 2007: 248, kursiv bei Bunia

⁵³ vgl. Scheffel 1997: 11-45

Erzähltheorie im Sinne einer Wissenschaftstheorie des eigenen Feldes diskutiert werden.

2.5 Verwandte Phänomene

2.5.1. Metafiktion

Metalepsen gehören zum größeren Bereich der Metafiktion oder Metanarration. Neumann und Nünning grenzen diese zwei Phänomene voneinander ab:

[...] 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.⁵⁴

Demnach wären alle Metalepsen Metafiktion, sofern sie entweder die höchste Erzählebene betreffen oder durch eine Spiegelung Reflexion über die Konstruiertheit der Gesamterzählung auslösen – also nach der engen Definition der Metalepse (inklusive Paradoxität) alle solchen. Viele Metalepsen wären beiden Bereichen – Metafiktion und Metanarration – zuzuordnen, da bei ihnen diese Struktur durch ein *bewusstes* Auftauchen der Erzählinstanz in ihrer Erzählung oder von Figuren in der nächst höheren Ebene (mit Verwunderung vonseiten der Erzählinstanz) ausgelöst wird.

Während unter dem Begriff „Metafiktion“ alle möglichen Signale der Selbstreflexivität einer Erzählung zusammengefasst werden – also auch solche, die uns die Fiktionalität bzw. den Schreibakt nur kurz in Erinnerung rufen – ist die Metalepse mindestens unter der engen Definition eine besonders drastische Form davon. Das Bild des „Bruches“ des Lesepakts, zu dem es kommen muss, zeigt die Irreversibilität der Metalepse: Wenn sie wahrgenommen wurde und beim Weiterlesen erinnert wird, ist es unmöglich, den Text wieder als „normale“, nicht bewusst unlogische und konstruierte Erzählung wahrzunehmen. (Zur Subjektivität dieses Vorgangs, also zu möglichen personenabhängig unterschiedlichen Interpretationen derselben Textstelle, siehe Kapitel 4.1.)

⁵⁴ Neumann/Nünning 2014: 344

Teilweise werden die Kriterien für Metafiktion auch weniger zulässig formuliert. Nach Mirjam Sprenger, die auf die Nähe der Metafiktion zur Postmoderne hinweist,⁵⁵ handelt es sich etwa erst dann um Metafiktion, wenn ein Gespräch mit dem Lesepublikum stattfindet, die „Rezeptions- und Produktionsbedingungen thematisiert werden“⁵⁶ und dieser Kommentar „nicht in der fiktiven Welt gefangen bleibt, sondern die Grenze der eigenen Fiktion überschreitet“⁵⁷. Besonders letzteres rückt Metafiktion im Allgemeinen stark in die Nähe der Metalepse – je nachdem, ob unter der „Grenze der eigenen Fiktion“ die der Gesamterzählung oder die der jeweiligen Ebene gemeint ist, ihrer engen oder weiten Definition – und wirft die Frage nach begrifflicher Redundanz auf.

Sprenger interpretiert das vermehrte Vorkommen von Metafiktion als Symptom der sogenannten „Krise des Romans“ seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts⁵⁸ – und gleichzeitig als Zeichen, dass (zum Zeitpunkt von Sprengers Beobachtung, 1999) nicht der Roman, sondern die Erzähltheorie sowie das konventionelle Erzählen in der Krise stecke.⁵⁹

2.5.2. „mise en abyme“

Im Bereich der Metafiktion gibt es neben der Metalepse das Phänomen der „mise en abyme“ bzw. der Iteration, worunter die Spiegelung einer Handlung oder eines Motivs auf mehreren Erzählebenen verstanden wird.⁶⁰ Klimek weist darauf hin, dass diese Iteration auch nicht-paradox (also auch keine Metalepse der engen Definition nach) sein kann, und es umgekehrt auch Metalepsen ohne Spiegelungsfigur geben kann.⁶¹ Demnach handelt es sich um zwei unterschiedliche Phänomene, die beide dem Bereich der Metafiktion zuzuordnen sind und gemeinsam auftreten können, aber nicht müssen.

⁵⁵ vgl. Sprenger 1999: 125-128

⁵⁶ Sprenger 1999: 107

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ vgl. Sprenger 1999: 287

⁵⁹ vgl. Sprenger 1999: 208

⁶⁰ vgl. Klimek 2010: 50-54

⁶¹ ebd.

Im kompletten Gegensatz dazu steht Matías Martínez‘ und Michael Scheffels Auffassung von der „mise en abyme“ als Sonderform der Metalepse (wobei Scheffel den Begriff der Spiegelung allgemeiner, als nicht notwendig paradox fasst⁶²):

Die mit einer solchen [narrativen] Metalepse verbundene Grenzüberschreitung ist Voraussetzung für die paradoxe Konstruktion *mise en abyme*, bei der Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten.⁶³

[Die „mise en abyme“ ist eine] wörtliche, d. h. unmittelbare und unendliche Wiederholung der Rahmen- in der Binnenerzählung, wobei die Fiktion einer faktualen Erzählung notwendig gebrochen wird, sobald Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten.⁶⁴

Genette vermittelt zwischen diesen beiden Positionen, wenn er eine rein thematische Spiegelungsbeziehung zwischen Erzählebenen, „die folglich keinerlei raumzeitliche Kontinuität zwischen Metadiegeese und Diegeese impliziert“⁶⁵ unterscheidet von der „berühmte[n] *en abyme*-Struktur, die im ‚Nouveau Roman‘ der sechziger Jahre so beliebt war“,⁶⁶ und die „offenkundig eine Extremform dieser Ähnlichkeitsbeziehung [ist], die hier fast die Grenze zur Identität überschreitet.“⁶⁷

Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist die „mise en abyme“ besonders insofern interessant, als bei einer Transgression zwischen mittleren oder einer mittleren und der tiefsten Erzählebene (also einer Metalepse nur nach der weiten Definition) die Spiegelung häufig eine Rolle bei der illusionsstörenden Interpretation spielt: An sich wäre eine solche Transgression nicht einmal zwingend metafiktional (wenn *nur* die Erzählinstanz einer mittleren Ebene als unzuverlässig wahrgenommen würde) – erst durch das Beziehen dieser Unzuverlässigkeit auf die höchste Erzählinstanz durch eine Spiegelung kommt es zur Illusionsstörung und einem möglichen Illusionsbruch. Ob dabei von einer

⁶² vgl. Scheffel 1997: 78

⁶³ Martínez/Scheffel 2012: 82, kursiv bei Martínez/Scheffel

⁶⁴ Scheffel 1997: 75-76

⁶⁵ Genette 2010: 151

⁶⁶ ebd.

⁶⁷ ebd.

Metalepse im engen Sinn gesprochen werden kann, kommt darauf an, ob diese als textimmanent zwingend illusionsbrechend oder lesepublikumsabhängig möglicherweise illusionsbrechend definiert wird – eine weitere Dimension eines in anderer Hinsicht engen oder weiten Metalepsenbegriffs (zur Subjektivitätsdebatte siehe Kapitel 4.1).

Exkurs I: Die „Känguru-Trilogie“ als Metalepse

Die „Känguru-Trilogie“ des deutschen Satirikers Marc-Uwe Kling besteht aus den Bänden „Die Känguru-Chroniken“, „Das Känguru-Manifest“ sowie „Die Känguru-Offenbarung“, die in den Jahren 2009 bis 2014 in Buchform und parallel in Teilen in Kabarettprogrammen und Hörbüchern erschienen sind. Mittlerweile gibt es weitere Veröffentlichungen, die demselben Universum angehören, hier wird aber auf die Kern-Trilogie fokussiert, die als ein zusammengehöriges Werk mit durchgängigen Erzählinstanzen behandelt wird. Die erzähltheoretische Struktur ist völlig unerforscht, da es sich um kaum wissenschaftlich rezipierte sogenannte Unterhaltungsliteratur handelt, doch in zahlreichen Rezensionen wird häufig die zu besprechende metaleptische Struktur untermauert, indem etwa der reale Autor Marc-Uwe Kling mit der gleichnamigen Figur gleichgesetzt wird.⁶⁸

Diese lebt als „Kleinkünstler“ in Berlin und mit einem Känguru zusammen, das sich wie selbstverständlich bei Marc-Uwe einquartiert hat und ihm seither auf charmante Weise auf die Nerven geht. Dass Marc-Uwe das schmarotzende linksextreme Känguru nicht aus seiner Wohnung wirft, ist zunächst der Lethargie des Ich-Erzählers zuzuschreiben, später einer skurrilen Freundschaft zwischen den beiden. Marc-Uwes Leben besteht aus episodischen Abenteuern mit dem Känguru, etwa politischen Aktionen, einerseits und der Arbeit an seinem Erstlingswerk „Känguru-Chroniken“ (der Titel des ersten Bandes der Trilogie) andererseits. Am Ende des ersten Bandes zieht in der Wohnung gegenüber ein Pinguin ein, der als leistungsorientierter Kapitalist der perfekte Antagonist für das Känguru ist, wie Marc-Uwes Lektor bemerkt. Nachdem die „Känguru-Chroniken“ beim Ullstein-Verlag (dem Verlag der echten Trilogie) erschienen sind, muss das

⁶⁸ vgl. Thadden 2014: 2; vgl. literaturen 2014; vgl. Myrrhe 2011

Känguru aufgrund seiner politischen Vergangenheit fliehen, um sich nach seiner geheimnisvollen Rückkehr im zweiten Band weiter zu radikalisieren. Während Marc-Uwe am zweiten und dritten Band schreibt, lernt er über das „Asoziale Netzwerk“ des Kängurus eine Frau namens Gott kennen, in die er sich verliebt. Leider kann dieser Handlungsstrang nicht fortgeführt werden, weil Marc-Uwes Lektor eine epische Verfolgungsjagd hinter dem Pinguin her um die ganze Welt vorschlägt – und weil Marc-Uwe gegen das Känguru im Schnick-Schnack-Schnuck verliert. Der Verlag zahlt die Reise, der Weltverschlechterungsplan des Pinguins wird vereitelt, das Känguru trifft seinen verschollenen Vater wieder und besiegt diesen im herrschaftsfreien Diskurs.

Die metaleptische Interpretation, dass das in Händen gehaltene Buch das in der Erzählung im Entstehen begriffene und somit sein realer Autor Marc-Uwe ident mit der Figur Marc-Uwe sei, wird durch zahlreiche Spiegelungen und kausale Paradoxa unterstützt, und ist beim Lesen äußerst präsent, kann aber gleichzeitig aufgrund der Grenzverletzung hin zur realen Welt in Kombination mit Nicht-Übereinstimmungen zur realen Welt nicht geglaubt werden. Es ist schlicht unmöglich, die reale Person Marc-Uwe Kling mit der Figur, die mit einem Känguru zusammenlebt, wirklich im Sinne eines autobiografischen Textes zu identifizieren (siehe Exkurs III), aber gleichzeitig deutet alles darauf hin:

Die „Känguru-Trilogie“ lebt über weite Strecken von „narrating to the moment“, was auch in der diegetischen Welt über das dort im Entstehen begriffene Buch behauptet wird und sich im realen Text niederzuschlagen scheint:

„Die Geschichten haben sich genau so ereignet, wie ich sie erzählt habe“, sage ich. „Ich schreib ja immer gleich alles mit.“
„Immer?“, fragt das Känguru.
„Immer“, sage ich.
„Alles?“
„Alles.“
„Auch das jetzt?“
„Auch das.“
„Na, dann will ich deinem Publikum mal was verklickern!“, sagt das Känguru.
„.....“
„Das schreib ich nicht“, sage ich.
[...]

„Schreibst du immer noch?“, fragt es.
„Ja“, sage ich.
„Hör auf damit!“, sagt das Känguru.
„Nö“, sage ich.
„Hör auf“, sagt das Känguru.
„Ich schreibe: >Hör auf<, sagt das Känguru“, sage ich.
[...]
Das Känguru hüpfte vom Tisch auf mich zu und versu [sic!] ⁶⁹

Die nur aus Pünktchen bestehende Zeile wird hier als Folge der Weigerung Marc-Uwes interpretiert, das zu schreiben, was uns das Känguru mitteilen will, und der abrupte Abbruch des letzten Satzes wird darauf zurückgeführt, dass die Figur, und mit ihr der vorgestellte reale Autor (zur Diskussion, ob das der implizite Autor ist, siehe Exkurs III), am Weiterschreiben gehindert wird.

Der Geisteszustand der Figur Marc-Uwe scheint sich ebenfalls auf den realen Text auszuwirken. Wenn dieser sich vor Schmerzen am Boden rollt, finden sich Blitzsymbole an den Stellen, an denen er nicht klar denken kann,⁷⁰ und umgekehrt bekommen wir eine normale Beschreibung einer Party, auf der Marc-Uwe beschließt, keinen Alkohol zu trinken, um klar davon berichten zu können.⁷¹ Eine Schreibblockade, bei der die Figur Marc-Uwe auf die Tastatur einschlägt, „äußert“ sich in willkürlichen Buchstaben- und Zeichenfolgen im realen Text.⁷² Als dem „Kleinkünstler“ vorgeworfen wird, dass alle seine Geschichten im Präsens geschrieben seien, wechselt der reale Text kurzzeitig die Zeitform.⁷³ Außerdem bezeichnet sich Marc-Uwe selbst als allwissender Erzähler und errät manchmal unmotiviert die Gedanken anderer Figuren.⁷⁴

Weitere Signale für die Identifizierung des realen Textes mit dem innerdiegetisch geschriebenen Buch sind deren gleicher Titel („Känguru-Chroniken“, nachdem dem Lektor „Hitler Terror Ficken“ zu extrem war)⁷⁵ sowie die zahlreichen

⁶⁹ Kling 2015a: 70-72

⁷⁰ vgl. Kling 2015c: 75-76

⁷¹ vgl. Kling 2015c: 68

⁷² vgl. ebd.: 171

⁷³ vgl. Kling 2015a: 89-90

⁷⁴ vgl. Kling 2015a: 66; vgl. Kling 2015b: 37

⁷⁵ vgl. Kling 2015b: 54-55

Fußnoten, die als Anmerkungen nach dem „narrating to the moment“ aber vor der Veröffentlichung und als extradiegetisch imaginiert werden. Teilweise kommt in diesen auch „der Lektor“ zu Wort, der mit dem innerdiegetischen Lektor identifiziert wird: „Hier wäre die richtige Stelle für einen Cliffhanger.“⁷⁶; „Alles überflüssig. Bitte streichen.“⁷⁷ Auf die Idee mit den Fußnoten scheint der Autor gekommen zu sein, weil ihm das Känguru das in der erzählten Welt empfohlen hat.⁷⁸ Die Metalepse ist als theoretische Lesestrategie (siehe Exkurs III) so prominent, dass wir als Leser*innen versuchen, Eigenschaften des innerdiegetischen Buches beim konkreten Text zu finden – etwa im Fall des Coverbildes, das in der Erzählung nur aus vier Automatenfotos besteht,⁷⁹ gelingt dies bei der ersten Ausgabe der „Känguru-Chroniken“ auch.

Besonders drastisch zeigt sich die metaleptische Struktur der „Känguru-Trilogie“, wo die damit verbundene Logikwidrigkeit die Kausalität von Erzählen und Erzähltem umdreht: Gegen Ende des letzten Bandes ist die Handlung, das von der Figur Marc-Uwe und dem Känguru erlebte Abenteuer, dadurch motiviert, dass der Lektor eine Verfolgungsjagd für ein adäquates Grand Finale des innerdiegetischen Buches hält. An dieser Stelle haben sich die Metalepse und die Unzuverlässigkeit des Erzählers (beziehungsweise, um vorzugreifen, genaugenommen nur eines der Phänomene, siehe Exkurs III) so weit etabliert, dass es weder Figuren noch uns als Lesende überrascht, dass dann „tatsächlich“ in der erzählten Welt genau dieses Abenteuer ohne weitere innerdiegetische Motivation sattfindet und sogar vom Verlag bezahlt wird.

Der Punkt, ab dem die Metalepse von der*dem einzelnen Leser*in wahrgenommen wird, mag subjektiv unterschiedlich sein (siehe Kapitel 4.1), doch es wird sich kaum ein Werk finden, bei dem der Leseindruck der Metalepse intersubjektiv stärker übereinstimmt. Ob und inwiefern dieser Eindruck stabil der einer echten Metalepse ist, wird auf Basis von Kapitel 4.2 in Exkurs III

⁷⁶ Kling 2015c: 313

⁷⁷ Kling 2015c.: 314

⁷⁸ vgl. Kling 2015a: 199

⁷⁹ vgl. Kling 2015b: 56-57

thematisiert. Die Signale für die Metalepse sind hier jedenfalls so unbestreitbar, dass die Handlung ohne die Transgression völlig reizlos erscheint.

3 Unzuverlässiges Erzählen

3.1 „Implied Author“

Die Instanz „implied author“ (implizite*r Autor*in) wird als das am meisten diskutierte literaturwissenschaftliche Konzept vom zwanzigsten Jahrhundert bis in die Gegenwart gehandelt.⁸⁰ Teilweise wird seine Verwendung vollkommen abgelehnt, so beschreibt etwa Bruno Zerweck implizite Autor*innenschaft als „highly questionable“ und empfiehlt die Vermeidung.⁸¹ Auf der anderen Seite steht die Auffassung, dass bei Verzicht darauf zahlreiche Leseindrücke nicht mehr fassbar seien. Das Konzept geht auf Wayne C. Booth zurück, der diese Instanz als Konstruktion der Leser*innen versteht⁸² und in Abgrenzung zur*zum „narrator“ definiert:

‘Narrator’ is usually taken to mean the ‘I’ of a work, but the ‘I’ is seldom if ever identical with the implied image of the artist.⁸³

Booth nimmt also in jedem Werk eine*n „implied author“ an, wobei diese*r selten oder nie mit dem erzählenden Ich („narrator“) zusammenfällt. Bei jeglichem Nicht-Zusammenfallen der beiden Instanzen spricht Booth bereits von „unreliability“ in Bezug auf die*den „narrator“:

I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not.⁸⁴

Ansgar Nünning betrachtet Booths Definition der*des „implied author“ als die kanonisierte,⁸⁵ fasst Booth aber so auf, dass er selbst mit seiner Schöpfung nicht ganz zufrieden sei und sie eher als Denkanstoß sehe,⁸⁶ und tatsächlich finden

⁸⁰ vgl. Tammi 2012: 226

⁸¹ vgl. Zerweck 2001: 167

⁸² vgl. Booth 2018: 71

⁸³ Booth 2018: 73

⁸⁴ Booth 2018: 158-159, kursiv bei Booth

⁸⁵ vgl. Nünning 2008: 29

⁸⁶ vgl. Nünning 2008: 30

sich bei Booth einige Relativierungen, die in diese Richtung weisen.⁸⁷ Laut Nünning

bleibt die Frage ungelöst, wie der *implied author* zugleich Urheber des Textes (also ein erfindendes Subjekt) und „the patterns in the text“ (mithin die von ihm erfundenen Objekte) sein kann.⁸⁸

Weder Booth noch andere bekannte Verteidiger*innen des Konzepts würden allerdings die Tatsachenbehauptung aufstellen, dass ein*e „implied author“ reale*r Urheber*in eines Textes sei. Nünning aber fordert aufgrund dieser attestierten Impräzision – abgesehen von einer Erweiterung des Konzepts auf Bereiche außerhalb der fiktionalen Erzählliteratur – ⁸⁹ auch eine Neudefinition des Phänomens, bei der die einer Erzählinstanz zugeschriebene Unzuverlässigkeit als naturalisierende Lesestrategie beschrieben wird.⁹⁰

Diejenige Instanz, die den*die Erzähler*in schafft, ist für Nünning die*der reale Autor*in, während die Diskrepanzen, die zur Unzuverlässigkeit führen, zwischen jeweiliger*m Leser*in und dem Text bestehen, wodurch die*der „implied author“ als Instanz vermieden werden kann.⁹¹ Ansgar Nünning habe damit unzuverlässiges Erzählen „in einer Radikaloperation von der Nabelschnur des implizierten Autors“⁹² getrennt, schreibt Andreas Solbach. Das Ziel scheint dabei zu sein, den Eindruck zu vermeiden, dass die Abweichung der Instanzen „implied author“ und „narrator“ voneinander und somit das unzuverlässige Erzählen in irgendeiner Art und Weise werkimmanent sei, wie Nünning allgemein besonderen Wert auf die Subjektivität des Leseindrucks legt (Kapitel 4.1). Im vorliegenden Fall ist dadurch jedoch nicht mehr geklärt als durch Booths ursprüngliche Auffassung, welche die Konstruiertheit bereits als zentrales

⁸⁷ vgl. Booth 2018: 158-159

⁸⁸ Nünning 1993: 4, kursiv bei Nünning

⁸⁹ vgl. Nünning 2008: 31-32

⁹⁰ vgl. Nünning 2008: 30

⁹¹ vgl. Nünning 1993: 3, vgl. Solbach 2005: 62

⁹² Solbach 2005: 61

Merkmal enthält⁹³ und damit einhergehende prinzipielle erzähltheoretische Fragen genauso wenig wie Nünning abschließend zu klären vermag.

Georg Weidacher weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Konstruktions- und Imaginationscharakter der diskutierten Instanz unabhängig vom Vorhandensein verschiedener Lesestrategien und -eindrücke besteht. Selbst wenn alle Leser*innen jeden Text gleich verstehen und automatisch immer eine*n implizite*n Autor*in annehmen würden, wäre diese*r ein Konstrukt – nun eben dasselbe Konstrukt für alle Menschen.⁹⁴ Das ist schwer bestreitbar, macht aber die Frage nach dem Begriff „Konstrukt“ in diesem Zusammenhang auf: Gilt selbiges nicht für jedes erzähltheoretische Phänomen, für alles, was über Erzähltexte überhaupt gesagt werden kann, und findet sich die*der „implied author“ so nicht letztlich auf der selben Konstruiertheitsebene wieder wie etablierte Konzepte, wie ein*e klassische*r Erzähler*in (siehe Kapitel 4.1.5)?

So attestiert Gaby Allrath der Erzählforschung, warum der Eindruck der Unzuverlässigkeit entsteht, sei „bis heute“ (2013) nicht systematisch beantwortet worden. Booths Definition erkläre Unzuverlässigkeit nur mittels eines anderen Konzepts – der*des „implied author“ –, nenne aber keine konkreten Merkmale, an denen das Lesepublikum diese Abweichung (etwa der impliziten Autorin vom unzuverlässigen Erzähler*) erkenne.⁹⁵ Wie Nünning stellt Allrath damit Booths Definition der*des unzuverlässigen „narrator“ in Frage, allerdings nicht aufgrund angeblich vernachlässigter Subjektivität, sondern auf Basis des Vorwurfs des mangelnden Mehrwerts und somit der bloßen nominellen Neudefinition.

Auch Hansen lässt kein gutes Haar an Booth: Die Bewertung, wer unzuverlässig sei, folge bei diesem aus einer Differenz zwischen den Normen des Werks und den Normen einer*s „narrator“, was schlicht stipuliert sei.⁹⁶ Zudem sei die Terminologie („implied author“, „narrator“) anthropomorphisierend und

⁹³ vgl. Booth 2018: 71

⁹⁴ vgl. Weidacher 2007: 101-102

⁹⁵ vgl. Allrath 2013: 59

⁹⁶ vgl. Hansen 2005: 294

naturalisierend.⁹⁷ Letzteres kann damit umschrieben werden, dass die Tatsache, dass viele von uns beim Lesen die Erzählinstanzen als Personen imaginieren, nicht rechtfertigt, menschliche Instanzen *im Werk* anzunehmen, und fällt somit mit Nünning's Kritik zusammen und verweist erneut auf die Subjektivitätsdebatte (Kapitel 4.1). Hansens erster Punkt dagegen macht ein zusätzliches Problemfeld auf: Ist es gerechtfertigt, bei auseinanderfallenden Normen oder Realitätspräsentationen (siehe Kapitel 3.2 zur Unterscheidung der beiden Fälle) – wie Booth es tut – einfach immer der*dem „implied author“ zu glauben? Manche*r Leser*in könnte sich ja theoretisch auch etwa der Meinung der Erzählerin anschließen und nur dieser im Rahmen des Lesepakts Glauben schenken.

Booth könnte dem entgegnen, dass dann diese „Erzählerin“ mit einer echten impliziten Autorin per definitionem zusammenfällt, während diejenige Instanz, die zunächst für den*die „implied author“ gehalten wurde (und der nicht geglaubt wird), eine weitere Erzählinstanz sei, die in der Schachtelstruktur zwischen den beiden übereinstimmenden liege. Booth ist nicht – wie Hansen das tut – so aufzufassen, dass er stipuliert, alle Leser*innen würden derjenigen Instanz Glauben schenken bzw. zustimmen, die Booth jeweils „implied author“ nennt. Vielmehr ist der*die „implied author“ automatisch diejenige Instanz, der „noch vertraut wird“. Dass das interpersonell unterschiedlich sein kann, verweist – in zugegeben ermüdend sich wiederholender Weise – auf die Subjektivitätsdebatte (Kapitel 4.1).

Wolf Schmid verteidigt das Konzept der*des „implied author“ gegen die diskutierten Vorwürfe, indem er den Mehrwert der Analysekategorie einer letztgültigen Bedeutungsebene herausstreicht:

The concept of the implied author is particularly useful in textual interpretation because it helps us describe the layered process by which meaning is generated. [...] The presence of the implied author highlights the fact that narrators, their texts, and the meanings expressed in them are all represented. Only on the level of the implied author do these meanings acquire their ultimate semantic intention. The presence of the implied author in the work, above the characters and the

⁹⁷ vgl. Hansen 2005: 295-96

narrator and their associated levels of meaning, establishes a new semantic level arching over the whole work: the authorial level.⁹⁸

Gleichzeitig äußert Schmid begriffliche Kritik:

Den werkimmanenten Repräsentanten kann man auch nicht als „Sprachrohr“ des konkreten Autors modellieren, was der Terminus „impliziter Autor“ nahe legt.⁹⁹

Die Skepsis geht hier wie so oft auf die Frage nach dem Verhältnis zur*zum realen Autor*in zurück. Auch allgemeiner, nicht bloß begrifflich, verstanden, entwickelte sich Skepsis gegenüber impliziter Autor*innenschaft „unter dem Vorzeichen eines generellen Misstrauens gegenüber dem Autor“¹⁰⁰ (den Autor*innen), was in Anbetracht der Tatsache, dass dadurch gerade der Bezug auf reale Autor*innen vermieden werden kann und niemand den Konstruktionscharakter der impliziten Instanz leugnet, auf eine „Strohleute-Argumentation“ schießen lässt.

Monika Fludernik lehnt das Konzept nicht ganz ab, attestiert aber eine Nähe einer von einer anderen Instanz („implied author“) ironisierten Erzählinstanz zu einer selbstironischen Erzählinstanz. Diese beiden Phänomene seien nicht immer leicht unterscheidbar, und wo in einem Text beide Interpretationsstrategien möglich seien, sei es aus Gründen der konzeptionellen Sparsamkeit besser, letzteres – Selbstironie der Erzählinstanz – anzunehmen.¹⁰¹ Dieses Argument kann insofern in Zweifel gezogen werden, als dass – wenn diese sowieso für manche Erzähltexte benötigt wird – implizite Autor*innenschaft bereits im narratologischen Gesamtrepertoire vorhanden ist und es keinen offensichtlichen methodologischen Grund gibt, diese dann Einzeltexten möglichst selten zuzuschreiben. Bei mehreren plausiblen Lesestrategien sollte das Ziel erzähltheoretischer Arbeit wohl eher sein, diese alle zu beschreiben.

Auf einer rein terminologischen Ebene werden auch die Attribute „abstrakt“, „fiktiv“ und „impliziert“ anstatt „implizit“ für die hier diskutierte Instanz verwendet.

⁹⁸ Schmid 2014a: 296-297

⁹⁹ Schmid 2014b: 62

¹⁰⁰ Schmid 2014b: 52

¹⁰¹ vgl. Fludernik 2005: 49

Zudem gibt es Bestrebungen, die*den „implied author“ in einem Einzelwerk von der*demjenigen eines gesamten Oeuvre zu trennen.¹⁰²

Eine Zusammenfassung der hier besprochenen und weiterer Argumente für wie gegen das Konzept „implied author“ findet sich bei Wolf Schmid.¹⁰³

Nach zahlreichen Kontroversen und (Re-)Konzeptionalisierungen gibt es eine anhaltende konzeptionelle Debatte,¹⁰⁴ in der die Erzähltheorie auf der Stelle tritt, sich Argumentationen im Kreis drehen und eher die Frage im Zentrum zu stehen scheint, was an der Einzelwissenschaftsauffassung der anderen Forschenden zu kritisieren ist. Zynisch, aber passend erscheint in diesem Licht Dagmar Buschs Fazit zum unzuverlässigen Erzählen: „Bislang ermöglichen narratologische Ansätze keine systematische Beschreibung des Phänomens *unreliable narration*.“¹⁰⁵

3.2 Fakten vs. Normen

Rufen wir uns Booths Definition einer unzuverlässigen Erzählinstanz in Erinnerung:

I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.¹⁰⁶

Unabhängig von der Frage, ob wir den Begriff „implied author“ dafür verwenden wollen (siehe Kapitel 3.1), stellt sich hier die Frage, was unter „Normen des Werks“ zu verstehen ist. In den klassischen und klareren Fällen von unzuverlässigem Erzählen sind schließlich auch (bzw. vor allem) Fakten, nicht Normen, davon betroffen, d.h., es entsteht der Leseindruck, dass etwas, das die*der Erzähler*in erzählt, auf einer rein deskriptiven Ebene nicht stimmt (und dass „über“ dieser Instanz eine andere uns diese Unzuverlässigkeit vermittelt).

¹⁰² vgl. Schmid 2014b: 56-60

¹⁰³ vgl. Schmid 2014b: 54-56

¹⁰⁴ vgl. Nünning 2008: 29

¹⁰⁵ Busch 2013: 41, kursiv bei Busch

¹⁰⁶ Booth 2018: 158-159, kursiv bei Booth

Wenn (auch) Fakten von der Unzuverlässigkeit betroffen sind, wird häufig von „mimetisch unzuverlässigem Erzählen“ gesprochen.¹⁰⁷

Tom Kindt und Tilmann Köppe wollen dieses gar als einzigen Fall von Unzuverlässigkeit verstanden wissen. In expliziter Abgrenzung zu Booth schreiben sie:

In the practice of literary studies today, however, a fictional narrator is regarded as unreliable if he distorts the fictional facts. Thus, it is not the »norms of the work« (however they might be understood) that serve as the standard in determining whether a narrator is regarded as reliable or unreliable, but rather an unobjectionable (accurate, adequate, exhaustive, credible, etc.) description of fictional states of affairs.¹⁰⁸

Bei genauer Lektüre von Booth findet sich, in Implikationen versteckt, wiederum bei diesem bereits ein Bewusstsein für das Spannungsfeld, das er mit seinem Schreiben von „norms“ aufgemacht hat:

Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists.¹⁰⁹

Englisch „not [hier: nor] ... ordinarily“, also „für gewöhnlich nicht“, trägt die Implikation, dass es Fälle gibt, in denen das (dass die Unzuverlässigkeit in Lügen und damit in unterschiedlichen Faktendarstellungen besteht) sehr wohl der Fall ist. Dass das nicht im Widerspruch mit Booths Bezug auf (ausschließlich) unterschiedliche Normen steht, wird klar, wenn der Beginn des Abschnitts herangezogen wird, in dem sich später die oft zitierte definitorische Passage (siehe oben) findet:

The *implied author* may be more or less distant from the reader. The distance may be intellectual [...], moral [...], or aesthetic. [...] The *implied author* (carrying the reader with him) may be more or less distant from *other characters*. Again, the distance can be on any axis of value.¹¹⁰

Es scheint, als ob Booth Wahrheit als intellektuelle Tugend versteht und somit unter „norms“ subsummieren kann. Wenn Booth schreibt, die Distanz zwischen

¹⁰⁷ vgl. Kindt/Müller 2006: 93-95

¹⁰⁸ Kindt/Köppe 2011: 81

¹⁰⁹ Booth 2018: 159

¹¹⁰ vgl. Booth 2018: 157-158, kursiv bei Booth

„implied author“ und Figuren könne „again“ auf jeder Achse von Werten stattfinden, kann davon ausgegangen werden, dass der ursprüngliche Fall dieser „Mehrachsigkeit“ beim Verhältnis zwischen „implied author“ und Erzähler*in zu suchen ist, auch wenn dies nicht explizit gemacht wird. Fakten sind bei Booth also von vornherein mitgemeint, auch wenn sie für ihn eher einen Spezialfall der Abweichung als die Regel darstellen.

Neben der Frage, ob Fakten oder Normen (oder beides) von der Unzuverlässigkeit betroffen sind, betrifft eine weitere sinnvolle (aber für die vorliegende Arbeit nicht relevante) Unterteilung des unzuverlässigen Erzählens die Frage nach dem (interpretierten) Grund für die Unzuverlässigkeit, etwa ob der unzuverlässigen Erzählinstanz die Intention des Lügens zugeschrieben wird.¹¹¹ Dagmar Busch weist etwa auf die Möglichkeit des schizophrenen oder paranoiden Erzählens hin.¹¹²

Im konkreten Text tauchen aber meist ohnehin verschiedene Arten der Unzuverlässigkeit (entlang verschiedener Achsen) zusammen auf,¹¹³ sodass es vielleicht fruchtbarer ist, die Abweichung zwischen Erzählinstanz und Werk bzw. „implied author“ prinzipieller – als *irgendeine* Abweichung – aufzufassen. Dazu passt Tom Kindts und Hans-Harald Müllers Auffassung der*des „implied author“, die*der als „totality of the elements in a text and the strategy behind their selection and arrangement“¹¹⁴ beschrieben wird, also als allgemeines Kompositionsprinzip eines narrativen Textes. Alles, was mit diesem in irgendeiner Art des Widerspruchs zu stehen scheint, kann unter einem weiten Begriff des unzuverlässigen Erzählens zusammengefasst werden.

Busch wird mit Bezug auf Lesepsychologie und Merkmale im Text konkret in Bezug auf die Frage, wie dieser Eindruck hervorgerufen werden kann. Sie weist darauf hin, dass von Autor*innen bzw. Erzählinstanzen explanative wie auch

¹¹¹ vgl. etwa Pettersson 2015

¹¹² vgl. Busch 2013: 46

¹¹³ vgl. Fludernik 2005: 52

¹¹⁴ Kindt/Müller 2006: 95

evaluative Funktionen erwartet werden, die den Leser*innen damit üblicherweise abgenommen werden:

Eigentlich sollen explanative Äußerungen den Rezipienten gerade von eigenen Werten und Normen absehen lassen [...] Sind Erklärungen jedoch sehr wenig plausibel und Resultat des inakzeptablen Wirklichkeitsmodells des Erzählers, so wird der Rezipient einen Vergleich mit eigenen Normen und Werten [...] durchführen, um zu plausibleren Erklärungen zu kommen.¹¹⁵

Die Differenz der Unzuverlässigkeit besteht für Busch also zwischen der Haupterzählinstanz und dem Leseublikum, das die eigenen Werte und Normen ins Spiel bringt, und nicht etwa die der*des „implied author“. Ein fiktionales Werte- und Normensystem könne aber durch Kontraste (zum Beispiel mit Figurenpositionen) wiederhergestellt werden,¹¹⁶ in welchem Fall sich Buschs unzuverlässiges Erzählen dem „theoretisch unzuverlässigen Erzählen“ bei Martínez und Scheffel annähert, bei dem die*der Erzähler*in unbeabsichtigte Vermittlungs- und Einschätzungsfehler begeht, die aber die Glaubwürdigkeit des Gesamttexts nicht angreifen.¹¹⁷

Bei der Konfrontation der beiden Konzepte „unzuverlässiges Erzählen“ und „Metalepse“ (in Kapitel 4) wird ersichtlich werden, dass unzuverlässiges Erzählen, das durch eine Metalepse „entsteht“, immer (auch) die faktische Ebene betrifft. Es ist demnach für die vorliegenden Zwecke egal, ob eine enge (nur Fakten betreffende) oder weite (Fakten und Normen betreffende) Definition des unzuverlässigen Erzählens gewählt wird, im letzteren Fall gelten einige der späteren Behauptungen allerdings nur für mimetisch unzuverlässiges Erzählen.

3.3 Fiktionalitätspakt

3.3.1 Die fiktionale Welt

Das Schreiben von „Fakten“ im Zusammenhang mit fiktionalen Erzähltexten entbehrt nicht einer gewissen Widersprüchlichkeit, obwohl intuitiv leicht einsichtig ist, was damit (etwa im vorangegangenen Kapitel) gemeint sein mag: Etwas, das

¹¹⁵ Busch 2013: 45

¹¹⁶ vgl. Busch 2013: 53

¹¹⁷ vgl. Martínez/ Scheffel 2012: 105

innerhalb der erzählten Welt Wahrheitswert hat. Wie die Metalepse kratzt auch Unzuverlässigkeit im Erzählen an der Grenze zwischen der Welt unseres täglichen Lebens und der Welt, in die wir beim Lesen ein- und aus der wir (bei Fiktionalitätsstörungen oder beim schlichten Weglegen des Buches) wieder auftauchen können.

Das Wesen der fiktionalen Erzählung (im Gegensatz zur faktualen) wurde häufig so charakterisiert, dass fiktionale Texte nicht auf reale Entitäten referieren würden, faktuale aber schon, oder aber, dass faktuale Erzählungen zumindest den Anspruch erheben würden, das zu tun, fiktionale aber nicht.¹¹⁸ Obwohl umstritten ist, ob sich Metalepsen und/oder unzuverlässiges Erzählen möglicherweise auch in faktualen Erzählungen finden, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf fiktionale Erzähltexte.

Fiktionalität (Vorkommen in einem Text ohne Anspruch auf Referenz in der realen Welt) wird häufig von Fiktivität (Nicht-Existenz in der realen Welt) getrennt betrachtet. So meint etwa Weidacher, nicht alle fiktiven Gegenstände müssten fiktional sein (z.B. die rosarote Katze, die ich in einem Alltagsgespräch behaupte, als Haustier zu haben), und nicht alle fiktionalen Gegenstände müssten fiktiv sein (z.B. das Wien von Schnitzlers Traumnovelle, das eben „zufällig“ einem echten Ort entspricht).¹¹⁹

Dichtung (im weiten Sinne, als fiktionales Erzählen) lebt bis zu einem gewissen Grad davon, keine Wirklichkeitsaussagen zu treffen, die empirisch falsifizierbar wären und Lügen ermöglichen würden. Poetische Seinsaussagen behaupten keine Wirklichkeit und verunmöglichen es damit ihren Urheber*innen, im eigentlichen Sinn zu lügen,¹²⁰ und Dichtung ist ein Geflecht solcher Seinsaussagen.¹²¹ (Wenn Fiktionalität als eine Eigenschaft von Dichtung verstanden wird und Dichtung umgekehrt wesentlich über das Merkmal der Fiktionalität charakterisiert wird, ergibt sich im Übrigen eine literaturphilosophisch

¹¹⁸ vgl. Schaeffer 2014: 179-181

¹¹⁹ vgl. Weidacher 2007: 38-39

¹²⁰ vgl. Petersen 2002: 27

¹²¹ vgl. Petersen 2002: 36

interessante Schleife, die uns die Rätselhaftigkeit der menschlichen Fähigkeit vor Augen führt, etwas für wahr in einer gedachten Welt zu halten.¹²²) Tatsächlich mutet es – zumindest unter gegenwartsgesellschaftlichen Lesekonventionen – absurd an, eine*n Romanautor*in der Lüge zu bezichtigen, weil das von ihr*ihm Geschriebene nicht der Realität entspricht. Wenn Wahrheit und Unwahrheit so sehr außer Frage stehen, ist es zunächst erstaunlich, wie übereinstimmend viele Leute beim Lesen derselben fiktionalen Texte von dem Eindruck berichten, von einer Erzählinstanz hinters Licht geführt zu werden.

Der gedankliche Eintritt in eine fiktionale Welt geht mit der Akzeptanz neuer „nicht-faktualer Fakten“ und neuer Gesetzmäßigkeiten einher. Beim Lesen eines historischen Romans erwarten wir unter Umständen keine moderne Technologie, wenn wir in einen phantastischen Roman eingetaucht sind, fällt es uns nicht schwer, die Existenz von Drachen im Rahmen des Fiktionalitätspakts als „real in der erzählten Welt“ zu akzeptieren. Jürgen Petersen bemerkt zu diesem Wechsel zwischen den Welten:

Offensichtlich gibt es Signale, die uns aus dem normalen, alltäglichen Bewußtsein lösen und uns bedeuten, dass wir den Bezirk der Wirklichkeitsaussagen, der genauen Orts- und Zeitangaben verlassen und die Welt der Fiktionalität betreten.¹²³

Beginnen würden diese Signale mitunter mit dem Wort „Roman“ auf einem Buchumschlag.¹²⁴ Fiktionale Texte können „außer-real“ sein, sogar logische Widersprüche werden Petersen zufolge geschluckt.¹²⁵ Den Unterschied

¹²² Für eine Diskussion zu Literatur und Fiktion siehe etwa Weidacher 2007, zu Literaturbegriffen insbes.: 51-52; Tiefgreifende Uneinigkeit besteht sogar in der Frage, wie prinzipiell Unzuverlässigkeit in einer fiktionalen Erzählung und Falschheit einer Tatsachenbehauptung in der realen Welt unterscheidbar sind. Auf der einen Seite wird, etwa von Tammi (vgl. 2012: 224-225) in Abgrenzung von Hansen (2005) die Ansicht vertreten, Unzuverlässigkeit sei überhaupt nur im Rahmen von Fiktion möglich und habe kaum Ähnlichkeit mit falschen Berichten nicht „non-fiction“, da die pragmatische Funktion von ästhetischer Rezeption eine gänzlich andere sei. Auf der anderen Seite stehen Autor*innen wie Vera Nünning (vgl. 2015b: 3, 2015c: 84, 85), die Parallelen zur Unzuverlässigkeit unter anderem in der Psychologie, Philosophie, Soziologie und Filmwissenschaft sieht, mehr Interdisziplinarität fordert und sogar einen von ihr herausgegebenen Sammelband mit dieser Anforderung begründet.

¹²³ Petersen 2002: 36

¹²⁴ vgl. Petersen 2002: 36-37

¹²⁵ vgl. Petersen 2002: 40-41

zwischen den beiden Bewusstseinszuständen fasst er mit den Begriffen „Realbewusstsein“ und „Fiktionalbewusstsein“. ¹²⁶

Der Fiktionalitätspakt, der darin besteht, das Gelesene (Gehörte, ...) in einem uneigentlichen, provisorischen Sinn für wahr zu halten, ist über das Phänomen der ästhetischen Illusion beschreibbar:

Aesthetic illusion consists primarily of a feeling, with variable intensity, of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of experiencing this world in a way similar (but not identical) to real life. At the same time, however, this impression of immersion is counterbalanced by a latent rational distance resulting from a culturally acquired awareness of the difference between representation and reality. ¹²⁷

Die so repräsentierte Welt ist eine „mögliche Welt“ neben der realen. ¹²⁸ Diese Idee verbindet die Erzähltheorie mit der analytischen Philosophie und der Modalsemantik innerhalb der Linguistik. Auch in diesen Wissenschaftszweigen ist aufgefallen, dass manche Aussagen über theoretische, nicht reale Welten akzeptiert werden und andere nicht. Wahrheit wird also nicht immer in Bezug auf die Welt evaluiert, in der wir leben. Ein Beispiel dafür sind kontrafaktische Konditionalsätze: In welchem Sinn ist der Satz „Wenn ich zwei Meter groß wäre, würde ich mir oft den Kopf anstoßen“ wahr? Das Antezedens drückt klar aus, dass es in der realen Welt eben nicht der Fall ist, dass ich so groß bin. Inwiefern kann es Sinn machen, noch weiter über die Konsequenzen zu spekulieren? Wir scheinen die reale Welt hier so abzuändern, dass ich zwei Meter groß bin, und in dieser anderen möglichen (aber der realen sehr ähnlichen) Welt festzustellen, ob es der Fall ist, dass ich mir den Kopf anstoße. Falsch ist demnach etwa der Satz „Wenn ich zwei Meter groß wäre, würden Aliens die Erde regieren“. Analog zu dieser konditionalen Wahrheit und Falschheit können wir uns auch fiktionale Welten als mögliche aber nicht reale Welten denken, wobei das Eingehen des

¹²⁶ vgl. Petersen 2002: 42-43

¹²⁷ Wolf 2014: 270

¹²⁸ Für die erzählte Welt hat sich teilweise der Begriff „Diegese“ durchgesetzt. Dieser wird hier vermieden, weil nicht klar ist, ob damit das ganze raumzeitliche Universum des Erzählten oder das auf einer Erzählebene Erzählte gemeint ist (vgl. Bunia 2007: 190-191). So „könnte man gegen die Universumsdefinition einwenden, daß nur in sehr wenigen Erzählungen nicht grundsätzlich anzunehmen ist, daß der Erzähler der Welt angehört, von der er erzählt.“ (Bunia 2007: 191)

Fiktionalitätspakts das Interpretieren des Antezedens ersetzt.¹²⁹ Innerhalb dieser möglichen, fiktionalen Welt ist es uns folglich möglich, Wahrheit und Falschheit in Bezug auf die Gegebenheiten und Gesetze dieser anderen Welt festzustellen,¹³⁰ auch wenn alles gleichermaßen falsch in Bezug auf die reale Welt bleibt:

Trying to establish what holds as fact in the actual domain of the narrative universe, distinguishing the factual and physical from the possible and virtual located in the mental representations of characters, and building an image of these mental representations [...] are some of the most fundamental of the cognitive operations that lead to the construction of narrative meaning. Readers are not always—indeed, rarely—able to fill out all of the component worlds of the narrative universe, but the better they fill them out, the better they will grasp the logic of the story.¹³¹

Ryan weist hier gleichzeitig darauf hin, dass mögliche Welten nicht vollständig im gelesenen Text beschrieben werden müssen (sie können es gar nicht, weil eine Welt unendlich viele Eigenschaften hat). Vielmehr ergänzen wir beim Lesen Leerstellen so, dass die fiktionale Welt möglichst in sich kohärent und/oder der realen Welt ähnlich ist.

3.3.2 Das Prinzip der minimalen Abweichung

Die Frage, wie diese Ergänzung des textuell Gegebenen zu einer möglichen Welt vonstattengeht, wurde teilweise mit Verweis auf das Realitätsprinzip oder „principle of minimal departure“ (Prinzip der minimalen Abweichung) beantwortet. Diesem Prinzip zufolge wird die fiktionale Welt so lange wie die reale Welt konstruiert, bis es Anlass zur Änderung gibt.¹³² Eine gewisse Regelmäßigkeit sei auch für fiktionale Welten unabdingbar:

Um von einer Welt mit all ihren Dingen, Beschaffenheiten und Lebensläufen sprechen zu können, ist erforderlich, daß von diesen Dingen vorausgesetzt

¹²⁹ Für eine Diskussion möglicher Welten im Zusammenhang mit Literatur siehe etwa Ryan 2014: 726-742.

¹³⁰ vgl. Martínez/Scheffel 2012: 99

¹³¹ Ryan 2014: 734

¹³² vgl. Bunia 2007: 88; vgl. Ryan 2014

werden kann, daß sie sich dinglich verhalten und daß ein Lebenslauf nicht plötzlich abbricht etc.¹³³

[...] der Rezipient unterstellt der Textur, dass sie einen kohärenten Sinn trägt bzw. dass er als Rezipient im Stande sein müsste, einen solchen auf Basis der von der Textur gelieferten Informationen zu konstruieren.¹³⁴

Die Rezipierenden nehmen nach Weidacher auch an, dass der Text „Ergebnis eines intentionalen, kommunikativen Verhaltens eines anderen und damit eines Autors ist“.¹³⁵ Obwohl sie dabei um Kohärenz bemüht sind, ist diese nicht als textinterne objektive Gegebenheit zu sehen, sondern selbst Ergebnis eines Rezeptions- und Interpretationsprozesses.¹³⁶

Vor eine Herausforderung gestellt wird das Prinzip der minimalen Abweichung durch phantastische Literatur, die im Allgemeinen nicht als weniger glaubwürdig wahrgenommen wird, obwohl die Abweichung von der realen Welt oft beträchtlich ist und auch unerwartet auftritt. Die Welten scheinen hier an ihren eigenen Regeln gemessen zu werden.¹³⁷ Phantastik schließt auch nicht die Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens aus,¹³⁸ noch werden phantastische Texte wahrscheinlicher als unzuverlässig wahrgenommen.

Wistrand kritisiert das Prinzip der minimalen Abweichung und ähnliche Prinzipien durch seine Ablehnung der Idee, dass das tatsächlich Geschriebene gedanklich zu einer Welt ergänzt werde, die rekonstruiert werden müsse. Der*Die Autor*in hat schließlich nur das geschaffen, was sie*er tatsächlich geschrieben hat,¹³⁹ und: „[...] what are we to do with a talking elephant dressed in a green suit?“¹⁴⁰

¹³³ Bunia 2007: 88

¹³⁴ Weidacher 2007: 101

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ vgl. Weidacher 2007: 103

¹³⁷ vgl. Sprenger 1999: 107

¹³⁸ vgl. Jedlickova 2008: 299

¹³⁹ vgl. Wistrand 2012: 18

¹⁴⁰ vgl. Wistrand 2012: 19

Dass in der relativ aktuellen Debatte um Fiktionalität immer noch radikal verschiedene Thesen vertreten werden, zeigt Wistrands Ablehnung von Wahrheit innerhalb von fiktionalen Texten:

[...] behind the concept of Ryan's principle of minimal departure we find the question of what is true in fiction. But this question seems to lead astray [...]. [O]nly when fictional narratives are seen as analogous to factual narratives, the question of truth in fiction will have any meaning.¹⁴¹

3.3.3 Zurück zum unzuverlässigen Erzählen

Unabhängig davon, ob wir von Wahrheit innerhalb der Fiktion sprechen wollen, bleibt die Beobachtung, dass wir beim Lesen ein Bild des Erzählten aufbauen, das zu einer Welt bzw. einem Ausschnitt einer Welt ausgebaut wird und das gestört werden kann. Vermittelt wird uns diese Welt von Erzählinstanzen, wobei meist eine davon als privilegiert wahrgenommen wird. Im klassischen Fall ist das, was die wahrgenommene Haupte Erzählinstanz („narrator“) erzählt, (zumindest bei mimetischen Sätzen, die also das betreffen, was der Fall ist) notwendig wahr, da es unsere Quelle für das Bild der fiktionalen Welt ist.¹⁴² Margolin charakterisiert diese Instanz und ihre besondere Position folgendermaßen:

In the literal sense, the term “narrator” designates the inner-textual (textually encoded) speech position from which the current narrative discourse originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphization, the term narrator is then employed to designate a presumed textually projected occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse, the individual agent who serves as the answer to Genette's question *qui parle?*¹⁴³

Umso irritierter werden wir sein, wenn die erzählte Welt sich unmotiviert plötzlich stark verändert, explizite Widersprüche enthält oder zumindest implizit bereits Etabliertem widerspricht.¹⁴⁴ Neben logischen Widersprüchen und krassen Änderungen der Art der fiktionalen Welt sind alle metafikcionalen Signale (siehe Kapitel 2.5) – und damit auch Metalepsen, siehe Kapitel 2 – Elemente, die die

¹⁴¹ Wistrand 2012: 38

¹⁴² vgl. Martínez/Scheffel 2012: 100, 103

¹⁴³ Margolin 2014: 646, kursiv bei Margolin

¹⁴⁴ vgl. Busch 2013: 44-45

beschriebene Irritation auslösen können. Gemeinsam mit der Erzählinstanz, der wir bisher Vertrauen geschenkt haben, stellen wir die uns von ihr vermittelte Welt in Frage, es kommt zu einem Moment der Erschütterung des Fiktionalitätspakts.

Was nach beziehungsweise mit dieser Erschütterung passieren kann, ist Gegenstand heftiger Debatten.¹⁴⁵ Einerseits kann das Vertrauen in die bisherige Erzählinstanz höchster Stufe einfach völlig aufrechterhalten werden – wenn wir bereit sind, die fragliche unerwartete Änderung der Welt oder sogar Widersprüchlichkeit derselben einfach als Tatsache in dieser Welt zu akzeptieren. Das resultiert häufig in neuen phantastischen Lesarten einer bisher für realitätsnah gehaltenen Welt. Strittig ist, ob eine Welt mit echten logischen Unmöglichkeiten ebenfalls auf diese Weise akzeptiert werden kann. Wenn ja, hat sich auch in diesem Fall nichts bezüglich Fiktionalitätspakt an sich oder Vertrauen in die Erzählinstanz geändert.

Eine zweite prinzipiell mögliche Reaktion auf Erschütterungen dieser Art ist das völlige Aufgeben des Fiktionalitätspaktes. Das heißt, eine Widersprüchlichkeit irritiert uns als Lesende so sehr, dass wir beschließen, dieser Erzählung als ganzer keinen noch so provisorischen, konditionalen Glauben mehr zu schenken, und sie fortan als bloßen materiellen Text, als Blätter Papier mit Wortspielen darauf oder Ähnliches zu sehen. (Dies entspricht „mimetisch unentscheidbarem Erzählen“ bei Martínez und Scheffel, die es als eine Unterkategorie des unzuverlässigen Erzählens ansehen.¹⁴⁶ Dieser Auffassung wird hier widersprochen, da Unzuverlässigkeit einen Standard der Zuverlässigkeit voraussetzt, der ohne Fiktionalitätspakt nicht gegeben ist.) Fraglich ist, wie lange diese Strategie aufrechterhalten werden kann, solange noch gelesen wird, und ob es nicht, solange der Text überhaupt narrative Elemente enthält, immer wieder

¹⁴⁵ Neben den hier diskutierten Möglichkeiten schlägt Fludernik (2005: 52-53) als Naturalisierungsstrategien tatsächliche Fehler der*des (biografischen) Autorin*Autors sowie eine*n ironische*n Erzähler*in vor, deren*dessen Aussagen von ihr*ihm selbst ausgehend nicht wörtlich zu nehmen sind.

¹⁴⁶ vgl. Martínez/Scheffel 2012: 105-108; für eine ähnliche Einteilung mit Bezug zur Metalepse („ontologische vs. rhetorische Metalepse“) siehe auch Pier 2009: 191

ein „Zurückfallen“ in die erzählte Welt gibt. Diese erscheint aber mindestens zerstückelt, und die Grenze zur nicht-erzählenden Sprachkunst wird unklar.

Die Interpretation als unzuverlässiges Erzählen ist die dritte mögliche Reaktion auf eine Erschütterung der oben beschriebenen Art. Sie hat eine Sonderposition zwischen der Aufgabe des Fiktionalitätspakts und seiner unveränderten Beibehaltung, die in der vorliegenden Arbeit so aufgefasst wird, dass der Pakt nunmehr mit einer anderen Instanz eingegangen wird, um die erzählte Welt zu stabilisieren. Diese Instanz wird häufig „implied author“ (siehe Kapitel 3.1) genannt, wichtig ist aber nur, dass sie nun die Erzählinstanz höchster Stufe ist, der nun unser uneingeschränktes Vertrauen gilt. Martínez und Scheffel beschreiben diesen Prozess so, dass ein*e weitere*r Sender*in neben der*dem Autor*in angenommen wird, weil die implizite Botschaft der expliziten widerspreche.¹⁴⁷

Während es also zunächst so scheinen mag, als ob unzuverlässiges Erzählen gegenüber klassischem, zuverlässigem Erzählen eine Erschütterung oder sogar einen Bruch der erzählten Welt bedeutet, ist in einem gewissen Sinn das Gegenteil der Fall: Indem wir uns entscheiden, eine Erzählinstanz als unzuverlässig aufzufassen, entscheiden wir uns, eine andere (die als diese geschaffen habend imaginiert wird) als zuverlässig zu konstruieren. Das Endergebnis dieses Prozesses ist eine genauso stabile Welt wie die Ausgangslesart: Es gibt eine Erzählinstanz der höchsten Stufe, der wir vertrauen (jetzt etwa der implizite Autor anstatt der* Erzählerin*) und weitere Erzählinstanzen in den mittleren Erzählebenen, die Figuren mit all ihren Schwächen und Unglaubwürdigkeiten sind (und zu denen nun eben die alte Haupterzählinstanz gehört). Wir retten damit die Zuverlässigkeit mehr als wir sie in Frage stellen. (Wird die Unzuverlässigkeit dagegen auf die höchste Ebene gespiegelt („Iteration“, siehe Kapitel 2.5) und als allgemein in Erinnerung gerufen, sodass die Fiktionalität an sich erinnert wird, kommt es mindestens zu einem Moment der hier zweiten Lesestrategie, des Bruchs des Fiktionalitätspaktes.)

¹⁴⁷ vgl. Martínez/Scheffel 2012: 104

Unzuverlässigkeit ist „harmlos, weil in der Weltsemantik vorausgesetzt werden muß, daß trotz der uneindeutigen Berichterstattung die fiktive Realität nur eindeutige Zustände hat.“¹⁴⁸ Bunia sieht den „Widerpart [der Unzuverlässigkeit] in der Realitätssemantik selbst, die vorschreibt, die Möglichkeit unzuverlässiger Beobachter und die potenzielle Vielfalt divergierender Beobachtungen anzuerkennen.“¹⁴⁹ Also: Dass wir einer Erzählung und der erzählenden Instanz Misstrauen entgegenbringen, ist nichts, das unser Leseerlebnis in irgendeiner Form surreal oder postmodern machen würde, da wir es, im Gegenteil, im Alltag auch ständig mit falschen Repräsentationen zu tun haben, noch ganz ohne die Realität als konstruiert wahrzunehmen.

Bei der*dem konkreten Leser*in gibt es sicherlich auch Mischformen zwischen den drei skizzierten Lesestrategien beziehungsweise Unentschiedenheit oder Parallelitäten und Wechsel zwischen ihnen. In der modernen Erzählliteratur wird dies auch teilweise intendiert sein. So spricht Dagmar Busch die Möglichkeit einer Welt an, die „in einigen Aspekten in der Schwebe [bleibt]“.¹⁵⁰

Welche metafikionalen Störungen und sonstigen Textmerkmale welche dieser drei Reaktionen wahrscheinlicher machen, ist nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Die Betonung der Rolle von innertextuellen Merkmalen im Gegensatz zur Hervorhebung der Abhängigkeit vom jeweiligen Lesepublikum ist Gegenstand einer tiefgreifenden Uneinigkeit in der modernen und gegenwärtigen Narratologie (siehe Kapitel 4.1). Teilweise wird davon ausgegangen, dass eine stabilisierende Strategie mittels phantastischer Lesart oder unzuverlässigem Erzählen in manchen Texten schlicht unmöglich ist, teilweise wird dies bestritten und die Existenz logisch unmöglicher fiktionaler Welten verteidigt.¹⁵¹

Rund um den Begriff „Vertrauen“ tritt an dieser Stelle, wie schon mehrmals im Verlauf dieser Arbeit, der spezielle Status der Erzählinstanz höchster Stufe (welche auch immer das sein mag) deutlich hervor. Dem kommt die hier

¹⁴⁸ Bunia 2007: 270

¹⁴⁹ Bunia 2007: 239

¹⁵⁰ Busch 2013: 55

¹⁵¹ vgl. Martínez/Scheffel 2012: 138-141

verwendete Terminologie von Erzählebenen der höchsten, mittleren und tiefsten Stufe(n) entgegen (siehe Kapitel 2.1): Der eigentliche Fiktionalitätspakt wird immer nur mit einer Instanz abgeschlossen (etwa zuerst mit einem Erzähler, dann mit einer impliziten Autorin), aber auch Binnenerzähler*innen kann entweder Glauben geschenkt werden oder eben nicht, das ist aber nicht essentiell für das Verhältnis der Lesenden zur Erzählung als ganzer, sondern bloß zum Verhältnis zur jeweiligen Binnenerzählung. So spricht Bunia davon, ...

daß innerhalb der Fiktion alles fiktive [sic!] real ist. [...] Natürlich kann es innerhalb der Fiktion wieder Fiktion geben; dies ist aber bloß eine Rekursion und setzt eine in die Fiktion eingebettete fiktionale sowie fiktive Darstellung voraus, die eine reale Darstellung innerhalb der Fiktion ist.¹⁵²

Der Terminus „Fiktionalitätspakt“ dafür wird hier vermieden, grundsätzlich könnte aber auch von einem solchen der zweiten und dritten Stufe und so weiter gesprochen werden.

Exkurs II: Unzuverlässigkeit im „Blauen Esel“

„Der blaue Esel“ ist ein satirischer Entwicklungsroman des österreichischen Aufklärers und Journalisten Franz Xaver Huber, der 1786 unter den Einflüssen der Josephinischen Zensur veröffentlicht wurde. Der Roman steckt voller Gesellschaftskritik (etwa in den Bereichen Kirchenkritik, Sexualmoral, Fürstenkritik und „falsch verstandene“ Aufklärung), die in einer aufwendigen Schachtelstruktur verpackt ist, sodass oft nicht beim ersten Lesen ersichtlich ist, welche der Figuren und Erzählinstanzen sich einem gegebenen Moralurteil anschließen würden.

Die Haupthandlung setzt sich aus den Erlebnissen des titelgebenden blauen Esels in der Welt der Menschen zusammen, nachdem dieser aus dem Eselreich vertrieben wurde. Der blaue Esel ist auch die Hauptfigur, welche die typischen Schritte der Desillusionierung und Selbstfindung eines Entwicklungsromans durchläuft – oder zumindest durchlaufen sollte. Wie sehr der Esel auf seiner Reise von Einsiedelei über Dorf- und Stadtleben bis hin zum Fürstenhof nämlich

¹⁵² Bunia 2007: 81

charakterlich wächst, ist nicht klar. Positive Wendungen widerfahren dem blauen Esel fast immer zufällig, und sein gemäßigter und toleranter Mentor Guiseppo verfängt sich schon einmal in einem performativen Selbstwiderspruch. Fiktionalitätssignale auf dieser Handlungsebene sind gattungssatirische Elemente sowie auffällig unmotivierte Handlungsverläufe (wie das zufällige Wiedersehen mit allen Nebenfiguren am Ende des Romans).

Vermittelt wird uns die Geschichte des blauen Esels von einer*m vorgeblichen Verwandten desselben, dem Maultier. Dieses ist eine Satire auf eine*n Romanautor*in, will es allen Gesellschaftsschichten im Lesepublikum rechtmachen, wechselt ständig die moralischen Ansichten und ist somit selbst mindestens so stark ironisiert wie sein Vorfahre, der blaue Esel.

Als erste Instanz, der wir als Leser*innen möglicherweise vertrauen können, präsentiert sich eine weitere Ebene höher in der Schachtelstruktur der „Herausgeber“. Dieser vertritt gemäßigte, konservative Moralvorstellungen, entschuldigt sich für die Figuren und wirkt vermittelnd. Auf der Ebene der Normen (siehe Kapitel 3.2) würde sich der „Herausgeber“ insofern als plausible höchste Instanz anbieten. Gleichzeitig spricht er aber Inkonsistenzen bezüglich der editorischen Situation an, ohne diese aufzulösen, weigert sich, zu problematisieren, woher er an das Manuskript gekommen ist, das von einem Maultier stammen soll, und vor allem stellt er sich naiver, als eine höchste Erzählinstanz gedacht werden kann:

Wüßst' ich nicht gewiss, daß es [das Manuskript] wenigstens seit einigen tausend Jahren die Welt erblicket hat, so würd' ich glauben, es sei unlängst aus der Feder eines lieblosen Satirikers geflossen.¹⁵³

Der „Herausgeber“ kann also als Persiflage der damals üblichen „Herausgeber“-Rahmungen von Romanen analysiert werden.

Nachdem die beiden dominanten Erzählinstanzen unzuverlässig sind, muss also eine weitere Instanz über dem „Herausgeber“ angenommen werden, die uns diesen und das Maultier ironisiert präsentiert – ein impliziter Autor (die meisten

¹⁵³ Huber 1789: Vorerinnerung des Herausgebers, O (II)

Leser*innen werden die Instanz im Zuge der Naturalisierungsstrategie wie den realen Autor als männlich imaginieren). Im Fall des „blauen Esels“ ist es auf der Ebene der Normen (siehe Kapitel 3.2) allerdings schwer bis unmöglich, eine konsistente Moralauffassung dieses impliziten Autors, also eine „Moral des Textes“, festzumachen, da die vertretenen Auffassungen mit dem Aufenthaltsort des Esels zu wechseln scheinen. Der implizite Autor kann aber als diese Mehrdeutigkeit intendierend gedacht werden.

Sobald er als höchste Instanz etabliert ist, verschwindet die Unzuverlässigkeit des „Herausgebers“, da dieser nun eine einfache ironisierte Figur ist. Derselbe Prozess kann davor auch schon eine Erzählebene tiefer passiert sein, falls manche Leser*innen vorübergehend davon ausgegangen sein sollten, das Maultier sei die zuverlässige Instanz. Sobald klar wurde, dass das nicht sein kann, wurde der Fiktionalitätspakt eventuell schon einmal vom Maultier zum „Herausgeber“ verschoben, und nun eben vom „Herausgeber“ zum impliziten Autor. Es handelt sich um einen klassischen und für manche Leser*innen möglicherweise doppelten Fall einer Selbstauflösung des unzuverlässigen Erzählens.

4 Konfrontation der beiden Konzepte

4.1 Subjektivitätsdebatte

4.1.1 Einführung

Im Zuge der vorangegangenen Diskussion der beiden erzähltheoretischen Konzepte „Metalepse“ sowie „unzuverlässiges Erzählen“ wurde wiederholt ein Punkt gestreift, der beide Phänomene (sowie weitere, hier nicht diskutierte Werkzeuge der modernen Erzähltheorie) gleichermaßen betrifft: Handelt es sich um textimmanente Strukturen oder vielmehr um rein subjektive Interpretationsstrategien des Lesepublikums? Inwiefern kann also davon gesprochen werden, dass dieser Text an jener Stelle eine Metalepse *aufweist*, dass diese*r Erzähler*in unzuverlässig *ist*? Eine radikale Alternative wäre etwa: „*Ich* habe beim Lesen an dieser Stelle eine Fiktionalitätserschütterung *subjektiv wahrgenommen* und den Erzähler *als Interpretationsstrategie* infolgedessen als unzuverlässig *konstruiert*, woraufhin ich für *mein* weiteres Leseerlebnis eine implizite Autorin *kreiert* habe.“ Zwischen diesen beiden Extremen gibt es mehrere weitere Positionen, die im Folgenden diskutiert werden.

Die in der vorliegenden Arbeit bezogene Position wird beiden Extremen Rechnung tragen, versteht sich aber nicht als Zwischenposition. Vertreter*innen von Textimmanenz- sowie von Subjektivitäts-zentrierten Ansätzen wird vielmehr jeweils unter ihrem eigenen Anspruch an die Narratologie rechtgegeben, es werden also beide als gute Antworten auf ihre jeweilige Frage – die eben nicht mit der Frage der scheinbaren Gegenposition übereinstimmt – gesehen.

4.1.2 Subjektivität von Metalepsen

Rufen wir uns aber zunächst in Erinnerung, worin das Problem bezüglich Subjektivität im Fall der Metalepse überhaupt besteht: Wenn wir davon sprechen wollen, dass ein Text im engen Sinn metaleptisch ist, muss eine Logikwidrigkeit durch eine Transgression zwischen Erzählebenen vorliegen. Eine „echte“ Logikwidrigkeit, also ein potenzieller Bruch des Fiktionalitätspakts, liegt aber nur bei einer Metalepse vor, die die bisher höchste Erzählebene betrifft, da Logikfehler in Binnenerzählungen einfach der Fehlbarkeit der

Binnenerzähler*innen zugeschrieben werden können. Wir kratzen hier an der Verbindung zur Unzuverlässigkeit, die in den nachfolgenden Kapiteln systematisch untersucht wird. Auffällig ist auch, wie schnell wir beim Schreiben über Metalepsen in subjektivistisches Vokabular verfallen, wie etwa im Fall von „zugeschrieben werden können“ im vorletzten Satz.

Betrachten wir nur den Fall, in dem wir bisher ganz klar von einer Metalepse sprechen wollten: Eine logikwidrige Transgression, die die höchste Erzählebene kompromittiert. Woran wird der Logikfehler hier festgemacht? Klassisch könnte sich beispielsweise die höchste Erzählinstanz als gleichzeitige Figur selbst erfinden, das Werk, das wir in Händen halten, in sich selbst geschrieben werden, wie wir es in Exkurs I für die „Känguru-Trilogie“ gesehen haben, oder Ähnliches. Obwohl fast alle Leser*innen denselben Eindruck haben werden, dass hier etwas Prinzipielles mit der Erzählung „falsch läuft“, fällt es uns sogar in diesen scheinbar klaren Fällen schwer, nachzuweisen, dass es nur diese Möglichkeit der Interpretation gibt.

Einerseits ist es möglich, die Existenz einer Welt im Rahmen eines ganz normal aufrechterhaltenen Fiktionalitätspaktes zu akzeptieren, in der die Grenzen zwischen Erzählebenen eben durchlässig sind. In diesem Fall ist unklar, ob das als die Metalepse par excellence gilt (wir lassen uns auf die Unlogik ein, sie wird zentraler Bestandteil des weiteren Leseerlebnisses) oder ob es sich um gar keine Metalepse nach der engen Definition handelt (wir entwerfen eine phantastische Welt, in der andere Gesetze gelten, es gibt keinen Logikfehler relativ zu diesen). Das scheint eine Frage der Betrachtungsweise und unentscheidbar zu sein.

Andererseits können wir die wahrgenommene Metalepse so erklären, dass wir die bisher als vertrauenswürdig wahrgenommene höchste Erzählinstanz als unzuverlässig problematisieren und stattdessen eine*n „implied author“ annehmen, mit der*dem der Fiktionalitätspakt weitergeführt wird. In diesem Moment hört die Metalepse auf, als Logikfehler zu existieren. Dieser Aspekt des Zusammenspiels zwischen Metalepse und unzuverlässigem Erzählen ist die zentrale These der vorliegenden Arbeit und wird konkreter in Kapitel 4.2 herausgearbeitet. An dieser Stelle reicht die Feststellung, dass auch der klarste

Fall einer Metalepse immer noch prinzipiell als nicht-metaleptisch analysierbar ist – durch Phantastik und/oder Unzuverlässigkeit.

Umgekehrt wollten wir ursprünglich bloße Iterationen, die vielleicht an den Fiktionalitätspakt erinnern, diesen aber nicht zu brechen scheinen, nicht als Metalepse fassen, da der Begriff dann inflationär verwendet würde und ein Konzept für die dennoch nötige eigenständige Analyse der logikwidrigen Transgression fehlen würde. Das könnte etwa eine Figur in einer Binnenerzählung sein, die als Schriftsteller arbeitet und sich darüber auslässt, wie leicht das Lesepublikum hinters Licht zu führen sei. Manche Leser*innen werden diese Erinnerung an Fiktionalität vielleicht auf die höchste Erzählebene spiegeln und der höchsten Erzählinstanz vorübergehend etwas vorsichtiger gegenüberstehen, aber ohne weitere, stärkere Fiktionalitätsbrüche wird kaum jemand einen Logikfehler wahrnehmen.

Wir wollen hier nicht von einer Metalepse nach unserer Definition sprechen – auch Bernd Häsner meint etwa, die Schaffung von Fiktionalitätsbewusstsein durch Transgressionen zwischen Erzählebenen reiche nicht für eine Metalepse.¹⁵⁴ Gleichzeitig ist aber auch in diesem Fall nicht auszuschließen, dass einzelne Leser*innen doch einen Logikfehler und damit eine Metalepse *wahrnehmen*. Die Erinnerung an die Konstruiertheit auch der höchsten Erzählebene, die durch die Spiegelung hervorgerufen werden *kann*, kann dazu veranlassen, den Fiktionalitätspakt zu verlassen, es unlogisch zu *finden*, von einer Instanz, die vertrauenswürdig sein sollte, möglicherweise „angelogen“ zu werden, und weitere fiktionalitätsstörende Signale anders wahrzunehmen. Eine „Rettung“ durch die Lesestrategie des unzuverlässigen Erzählens ist wahrscheinlich, aber „echtes“ Misstrauen gegenüber der Erzählung kann nicht für jede*n Leser*in ausgeschlossen werden, beziehungsweise sind die beiden Fälle gar nicht so einfach zu unterscheiden.

Im Lichte dessen, dass wir nicht für alle Leser*innen sprechen können, scheint es nun fast so, als ob wir für keine von ihnen allgemeine Kategorien festlegen

¹⁵⁴ vgl. Häsner 2001: 81-84

könnten. Haben wir die enge und die weite Definition der Metalepse voneinander nur so sorgfältig unterschieden, um jetzt festzustellen, dass – weil die Wahrnehmung von Fiktionalitätsbrüchen eine subjektive Angelegenheit ist – es keine sinnvolle konzeptionelle Abgrenzung für die beiden (und andere) Phänomene gibt, da wir ohnehin nie vorhersehen können, wie die Einzelnen reagieren?

4.1.3 Subjektivität von unzuverlässigem Erzählen

Ähnlich präsentiert sich das Subjektivitätsproblem im Fall des unzuverlässigen Erzählens. Die Signale, die den Eindruck von Unzuverlässigkeit vermitteln, müssen das nicht für alle gleichermaßen tun. Beim Zustandekommen des Leseindrucks der Unzuverlässigkeit spielen Faktoren wie die Lesebiografie, kulturelle Prägung und Moralvorstellungen der Lesenden eine große Rolle – insbesondere, da Unzuverlässigkeit im Gegensatz zur Metalepse oft subtiler und langsamer aufgebaut wird, sodass der Eindruck entsteht, die*der „implied author“ würde uns langsam an der bisherigen Haupterzählinstanz zweifeln lassen.

Sofern sich ein Punkt feststellen lässt, an dem sich die einzelne lesende Person darauf festlegt, nunmehr etwa nicht mehr dieser* Erzählerin*, sondern einem impliziten Autor zu glauben, ist dieser Punkt sicher nicht intersubjektiv oder gar objektiv festmachbar. Es kann nicht in einem allgemeinen Sinn gesagt werden: „Dieses Phänomen regt nur das Fiktionalitätsbewusstsein an, aber jenes bricht an dieser Stelle den Fiktionalitätspakt.“

In seiner Diskussion der Interpretationsabhängigkeit von unzuverlässigem Erzählen argumentiert Thomas Petraschka dafür, dass diese zwar oft, aber nicht immer gegeben sei, es gebe auch intersubjektiv vorhandene Unzuverlässigkeit, die an konkreten Textmerkmalen festgemacht werden könne.¹⁵⁵ Hansen betont auch bei Wayne C. Booth, der das Konzept des unzuverlässigen Erzählens geprägt hat, die Wichtigkeit der textuellen Evidenz und der Nicht-Willkürlichkeit dieses Eindrucks.¹⁵⁶

¹⁵⁵ vgl. Petraschka 2018: 115

¹⁵⁶ vgl. Hansen 2007: 229-235

Dagegen Tamar Yacobi: „I would argue that the judgement of a narration as unreliable – or otherwise – is always an interpretive, hypothetical move“¹⁵⁷, und: „the same form or formal pattern can always serve as means to different effects.“¹⁵⁸ Auch Fludernik, Solbach und Allrath schließen sich der Auffassung an, der Haupte Erzählinstanz Unzuverlässigkeit zuzuschreiben sei eine Interpretationsstrategie¹⁵⁹, und Zipfel formuliert eine ähnliche Überzeugung so:

[...] the identification of the narrator as unreliable [...] is in turn an act of finding out what is true in the fictional world and thus an act of interpretation.¹⁶⁰

Eine, die daran festhält, dass es Punkte gebe, ab denen ganz klar von Unzuverlässigkeitssignalen *im Text* gesprochen werden könne, ist Dagmar Busch. Zur Frage, ab wann das Vertrauen in eine Erzählinstanz aufgegeben werde, schreibt sie mit Bezug auf Gogols „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“:

Da die fiktionale Wirklichkeit, das Rußland des 19. Jahrhunderts, bereits als Bezugsrahmen etabliert ist, stellt der Leser sogleich fest, daß sprechende Hunde – deren Existenz die Erzähleraussage impliziert – nicht in dieses Wirklichkeitsmodell integriert werden können.¹⁶¹

Dagegen könnten Gegner*innen dieser Position einwenden, dass sprechende Hunde im Russland des 19. Jahrhunderts durchaus in eine mögliche, wenn auch sicher nicht von vielen angenommene, phantastische Welt passen, und dass der intersubjektiv sicher stark übereinstimmende (aber eben nicht objektive) Leseindruck in diesem Fall auch stark vom Titel geprägt sein mag, der auf die „Wahnsinnigkeit“ der Erzählinstanz hinweist und eben gerade kein Teil des Erzählten ist.

Teilweise finden die verschiedenen Positionen in der Subjektivitätsdebatte bezogen auf das unzuverlässige Erzählen in verschiedenen Arten des unzuverlässigen Erzählens ihren Niederschlag. So teilen Martinez und Scheffel es sowohl nach dem Grad des Zweifels als auch nach dessen Unbedingtheit bzw.

¹⁵⁷ vgl. Yacobi 2001: 224

¹⁵⁸ vgl. Yacobi 2001: 223

¹⁵⁹ vgl. Fludernik 2005: 39; vgl. Allrath 2013: 60; vgl. Solbach 2005: 66

¹⁶⁰ vgl. Zipfel 2011: 120

¹⁶¹ Busch 2013: 44

Zwang der Leser*innen dazu ein.¹⁶² Auch bei Vogts Feineinteilung des unzuverlässigen Erzählens gibt es eine Form, bei der die Leser*innen nicht entscheiden *können*, ob die Erzählinstanz unzuverlässig ist, und eine Form, die eine Revision des bisherigen Verständnisses *nötig* macht.¹⁶³ Diese modalen Ausdrücke implizieren eine Festlegung auf Interpretationsunabhängigkeit in zumindest manchen Fällen.

Generell lässt sich in der Debatte um die Subjektivität unzuverlässigen Erzählens der Eindruck einer gewissen Ignoranz der eigentlich jeweils sehr eingängigen Argumente der Gegenseite – beziehungsweise eines Aneinander-Vorbeiredens – nicht abstreiten. Die Vertreter*innen eines Subjektivitäts-Ansatzes werden nicht müde, darauf hinzuweisen, dass es sogar bei größter intersubjektiver Übereinstimmung immer zumindest die *Möglichkeit* einer anderen Interpretation gebe, sodass nicht von einem textinternen Phänomen gesprochen werden könne. Verfechter*innen einer solchen textinternen Analyse betonen die Wichtigkeit der real gegebenen Textstrukturen für das Zustandekommen dieser Eindrücke und wollen die Erzähltheorie nicht in einem befürchteten relativistischen „anything goes“ verschwimmen sehen.

4.1.4 „Kognitive“ versus „rhetorische“ Zugänge

Im Fall des unzuverlässigen Erzählens ist die Debatte um Subjektivität viel umfassender – aber nicht unbedingt weiter fortgeschritten – als im Fall der Metalepse. Das mag daran liegen, dass im Fall der Unzuverlässigkeit konkrete Signale innerhalb konkreter Texte häufiger Anlass zu verschiedenen Interpretationen geben. Der Fall der Metalepse ist nicht grundsätzlich davon unterschieden, aber die intersubjektiv verschiedenen Strategien betreffen hier eher den Umgang mit dem Leseindruck – etwa ob die Rettungsstrategie für den Fiktionalitätspakt als phantastisch akzeptiert wird – als den unmittelbaren Leseindruck selbst.

¹⁶² vgl. Martínez/Scheffel 2012: 99-110

¹⁶³ vgl. Vogt 2012: 131-133

Der Grund für den attestierten Stillstand in der Debatte, ob unzuverlässiges Erzählen als leser*innenabhängig („Interpretationsstrategien“) oder textabhängig („Signale“) beschrieben werden soll, liegt in der Offensichtlichkeit der Relevanz beider Faktoren und der Unterstellung gegenüber der Gegenseite, dass der jeweils eigene betonte Faktor vernachlässigt werde. Es handelt sich um eine methodologische Differenz im Feld der Narratologie im Allgemeinen, nicht um eine tatsächliche Debatte über das unzuverlässige Erzählen als Einzelphänomen. Diese Differenz kann aufgezogen werden über das Spannungsfeld zwischen „rhetorischen“ und „kognitiven“ Ansätzen innerhalb der Erzähltheorie.

Als „rhetorisch“ werden oft jene Zugänge zusammengefasst, die den Fokus auf die textuelle Struktur legen, die auch ohne Lesepublikum existiere und gewisse (teilweise als objektiv aufgefasste) feststellbare Formen aufweise. Betont wird hier oft die Rolle der*des (realen oder impliziten) Autorin*Autors und/oder des Textes an sich.¹⁶⁴ Neben dem Urheber des unzuverlässigen Erzählens, Wayne C. Booth,¹⁶⁵ wird James Phelan als typischer Vertreter eines rhetorischen Zugangs zur Erzähltheorie behandelt.¹⁶⁶ Bei Booth wird allerdings der Konstruktionscharakter der*des „implied author“ zumindest gestreift,¹⁶⁷ und Phelan betont eine Feedbackschleife zwischen Autor*in, Text und Publikum, die rund um den Begriff der Intentionen aufgebaut wird.¹⁶⁸ Bei beiden kann also bezweifelt werden, ob das den Rhetoriker*innen oft attestierte mangelnde Bewusstsein für die Interpretationsabhängigkeit nicht bloß auf mangelnde Explizitheit zurückzuführen ist.

„Kognitive“ oder „kognitivistische“ Ansätze, deren Symbolfigur Ansgar Nünning ist,¹⁶⁹ betonen dagegen die Interpretationsabhängigkeit von Texten und den Leseprozess als subjektives psychologisches Phänomen. Instanzen wie

¹⁶⁴ vgl. Nünning 2008, 49

¹⁶⁵ vgl. Schmid 2014b: 74

¹⁶⁶ vgl. Tammi 2012: 226

¹⁶⁷ vgl. Booth 2018: 71

¹⁶⁸ vgl. Phelan 2017: 6, 169, 202, 203, 205

¹⁶⁹ vgl. Tammi 2012: 226

„unzuverlässige*r Erzähler*in“, „Binnenerzähler“ und „implizite Autorin“ werden als Naturalisierungsstrategie der Lesenden verstanden.¹⁷⁰ Zerweck, der Nünning und Yacobi als Hauptvertreter*innen sieht, weist auf den Zusammenhang des Kognitiven in der Narratologie mit dem allgemeinen „cognitive turn“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften hin.¹⁷¹ Häufig haftet den Kognitivist*innen im erzähltheoretischen Zusammenhang auch eine konstruktivistische Auffassung von Bedeutung an.¹⁷²

Selbst fordert Zerweck, sich als Vermittler sehend, einen „historical and cultural turn“,¹⁷³ der wieder leicht in die Richtung einer Verallgemeinerbarkeit von Leseindrücken, zumindest relativ zum jeweiligen kulturellen Bezugssystem, weist. Was in westlichen Kulturen als ironisierend wahrgenommen wird, könne in anderen kulturellen Kontexten als normal angesehen werden.¹⁷⁴ Diese Zwischenposition zwischen rhetorischen und kognitiven Ansätzen ist wenig zielführend: Sie konstruiert klar abgrenzbare Kulturräume,¹⁷⁵ trägt aber gleichzeitig wenig zur Lösung der Grundproblematik bei: „Rhetoriker*innen“ werden immer noch auf die Relevanz des Textes an sich hinweisen, „Kognitivist*innen“ auf individuelle Unterschiede auch innerhalb eines sogenannten Kulturraumes.

Allrath, die mit textuellen Signalen arbeitet, was klassisch rein „rhetorischen“ Ansätzen zugeordnet würde, trägt dem subjektiven Effekt durch die Unterscheidung einer potenziellen von einer realen Signalwirkung Rechnung. Sie nähert sich damit trotz der Arbeit am konkreten Text den Kognitivist*innen an, indem sie auf empirische Rezeptionsforschung verweist, die versucht, Variablen herauszufinden, die die Wahrnehmung von (Nicht-)Normalität beeinflussen.¹⁷⁶

¹⁷⁰ vgl. Nünning 1993, 2013, 2015b, 2015c; vgl. Nünning 2008: 32; vgl. Yacobi 2001

¹⁷¹ vgl. Zerweck 2001: 167; vgl. Hansen 2007: 235-240

¹⁷² vgl. Tammi 2012: 226

¹⁷³ Zerweck 2001: 168

¹⁷⁴ vgl. Zerweck 2001: 167-168

¹⁷⁵ vgl. Jedlickova 2008: 289-90

¹⁷⁶ vgl. Allrath 2013: 60-61

Das Ziel einer Versöhnung von kognitiven und rhetorischen Ansätzen (oft aufgehängt an der Frage des unzuverlässigen Erzählens) ist so hoch im Trend, dass sogar Ansgar Nünning als klassischer Vertreter der ersteren sich seine Erreichung auf die Fahnen schreibt.¹⁷⁷ Hansens Versöhnungsvorschlag, der darin besteht, dass Unzuverlässigkeit von einem „intentional act by a higher level authorial agency“¹⁷⁸ abhängen *kann* aber nicht *muss*, ist ebenfalls wenig hilfreich: Die Frage ist ja nicht, ob es bei Unzuverlässigkeit immer eine*n „implied author“ im Text gibt, sondern vielmehr, ob, wenn diese Instanz angenommen wird, sie in irgendeiner Weise im Text existiert und von diesem vorgegeben wird. Zu sagen, dass ein*e implizite*r Autor*in Intentionen *haben kann*, kommt einer kompletten Naturalisierung gleich, die Nünning und andere gerade vermeiden wollen – außer, wenn die Intentionen selbst als Konstruktionen der Lesenden verstanden werden, was der völligen Zustimmung zu Nünning's Position entspricht und damit auch nicht zu vermitteln mag.

4.1.5 Lösungsvorschlag

Ein wichtiger Hinweis für eine Positionierung in der Subjektivismus-Debatte, die beiden Seiten Rechnung trägt, kommt von Thomas Petraschka, der sich selbst wohl eher als Rhetoriker positionieren würde, da er mit seiner Argumentation auf eine Verteidigung der Interpretationsneutralität bzw. -unabhängigkeit abzielt.

Petraschkas Klarheit sticht aus der Debatte positiv hervor, wenn er sich festlegt: „Die Einschätzung, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Erzähler nie interpretationsneutral ist, ist falsch.“¹⁷⁹ Das bedeutet nicht, dass Interpretationsabhängigkeit generell geleugnet wird, sondern eine viel schwächere Existenzaussage, dass es Fälle gibt, in denen interpretationsneutral von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden soll. Als einer der wenigen Involvierten weist Petraschka im folgenden Argument für diese These außerdem auf die Bedeutung wissenschaftstheoretischer Vorannahmen hin:

¹⁷⁷ vgl. Nünning 2008: 31

¹⁷⁸ Hansen 2007: 240

¹⁷⁹ Petraschka 2018: 115

Es ist möglich, diese [metatheoretische Annahmen] so zu modifizieren, dass auch die Zuschreibung von erzählerischer Unzuverlässigkeit zu einer interpretationsneutralen Aussage wird.¹⁸⁰

In der Folge vergleicht Petraschka das unzuverlässige Erzählen mit anderen erzähltheoretischen Phänomenen wie Fokalisierung oder homodiegetischem Erzählen, die genau wie jenes durch klare textuelle Signale intersubjektiv feststellbar seien.¹⁸¹ Er vertritt die Ansicht,

dass die Erzählerfiguren mancher literarischer Texte in einer Art und Weise als unzuverlässig markiert sind, die die Zuschreibung dieser Eigenschaft bereits durch prä-interpretatives, unreflektiertes Verstehen möglich macht.¹⁸²

Die Rede von „prä-interpretativem Verstehen“ wird nicht nur erzähltheoretischen Kognitivist*innen, sondern generell Wissenschafts- und Sozialtheoretiker*innen verschiedenster Felder sauer aufstoßen, die Argumente des philosophischen Konstruktivismus für in irgendeiner Art und Weise gerechtfertigt halten. Petraschka hat auch nicht den Anspruch, in dieser Hinsicht eine vermittelnde Position einzunehmen, doch in seinem ersten Argument steckt bereits ein Entgegenkommen:

Wenn wir gewisse Standards für Intersubjektivität festlegen, die keine echte Objektivität und völlige Interpretationsunabhängigkeit erfordern (sondern etwa eine gewisse Häufung eines bestimmten Leseindrucks als Reaktion auf ein bestimmtes innertextuelles Signal), dann gelten diese Standards für das unzuverlässige Erzählen genauso wie etwa für homodiegetisches Erzählen.

Einer möglichen Interpretation von Petraschka kann also darin gefolgt werden, dass wir sowieso „niedrige Objektivitätsstandards“ brauchen, um überhaupt erzähltheoretische Aussagen treffen zu können. Wenden wir radikalen Relativismus an, so können wir genaugenommen gar nichts an einer Erzählung an sich analysieren – nicht einmal, dass es sich um eine Erzählung handelt, da das selbst bereits einen Interpretationsakt gegenüber einem bloßen Text erfordert. Es geht noch weiter: Ein Text ist auf einer anderen ontologischen

¹⁸⁰ Petraschka 2018: 117

¹⁸¹ vgl. Petraschka 2001: 120

¹⁸² Petraschka 2001: 124

Ebene nur eine Ansammlung von Buchstaben, auf einer weiteren nur die chemischen Bestandteile der Tinte und des Papiers, und so weiter.

Auch homodiegetisches Erzählen, als ein üblicherweise für textintern gehaltenes Phänomen, ist abhängig davon, ob wir ein einzelnes Vorkommnis eines „ich“ schon als ausreichend dafür sehen; und zugespitzt formuliert etwa auch davon, dass wir die deutschen Personalpronomen und ihre Flexionsendungen nicht verwechseln. Graduell mag es einen Unterschied zwischen der Übereinstimmung der Leseindrücke bei homodiegetischem Erzählen, Metalepsen (wo noch eher als bei Unzuverlässigkeit von Intersubjektivität ausgegangen wird) und unzuverlässigem Erzählen geben. An diesem kann aber kein sinnvoller Standard festgemacht werden, da es auch bei unzuverlässigem Erzählen in vielen Fällen möglich ist, Leseerlebnisse zu einem gewissen Wahrscheinlichkeitsgrad aufgrund der textuellen Signale vorherzusehen.

Die Festlegung von Standards innerhalb der Erzähltheorie, ab denen wir gewillt sind, etwa von Intersubjektivität oder Signalen im Text zu sprechen, ist also ein Erfordernis des wissenschaftlichen Feldes. Das bedeutet aber (im Gegensatz zu Petraschkas Behauptung) nicht, dass etwa Ansgar Nünning falsch damit liegen würde, dass ein*e „implied author“ ein bloßes Produkt einer Naturalisierungsstrategie der jeweiligen Lesenden ist – relativ zu Nünnings Standards ist er*sie hoch interpretationsabhängig, relativ zu Petraschkas aber interpretationsunabhängig. Petraschkas These – „Die Einschätzung, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Erzähler nie interpretationsneutral ist, ist falsch“¹⁸³ – kann also aufgeteilt werden, sodass sie Rhetoriker*innen wie auch Kognitivist*innen zu ihrem Recht verhilft:

- Die Einschätzung, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an eine Erzählinstanz nie interpretationsneutral ist, ist **falsch** *unter den gängigen Standards von Interpretationsunabhängigkeit, wie sie von Rhetoriker*innen an andere erzähltheoretische Phänomene gestellt werden.*

¹⁸³ Petraschka 2018: 115

- Die Einschätzung, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an eine Erzählinstanz nie interpretationsneutral ist, ist **richtig** *unter den philosophischen Standards von Interpretationsunabhängigkeit, wie sie von Konstruktivist*innen und narratologischen Kognitivist*innen an kulturelle Phänomene gestellt werden.*

Die Relevanz einer Meta-Diskussion in diesem Zusammenhang sowie die Charakterisierung der Problematik als eigentlich konzeptioneller Art passt gut zur Beobachtung, dass die Argumente beider Seiten nicht aufeinander einzugehen scheinen, sowie zu der Feststellung, dass empirische Untersuchungen keinen echten Ausschlag in der Debatte zu geben vermögen. So weist Liesbeth Korthals Altes darauf hin, dass der Wert von Listen von textuellen Signalen der Unzuverlässigkeit ein didaktischer und historischer ist und in der Systematisierung von Konventionen liegt, aber keine Verbindung zur analytischen Ebene besteht, da dadurch eben geteilte Gewohnheiten beschrieben werden.¹⁸⁴ Das kann aber nicht den Ausschlag zwischen Rhetoriker*innen und Kognitivist*innen geben, da über die empirische Situation weitgehend Einigkeit besteht: Gewisse textuelle Signale machen gewisse Leseindrücke wahrscheinlicher, erzwingen diese aber nie im engen Sinne.

Die hier bezogene Position bietet außerdem eine Erklärung dafür an, warum sich diese doch recht allgemein methodologische Frage prominent nur in der Diskussion des unzuverlässigen Erzählens niederschlägt: Wird über homodiegetisches Erzählen als ein sehr traditionell rhetorisch-textimmanentes Phänomen gesprochen, sind sich die meisten wohl darin einig, dass die angemessenen Standards an Intersubjektivität die „*gängigen Standards von Interpretationsunabhängigkeit, wie sie von Rhetoriker*innen an andere erzähltheoretische Phänomene gestellt werden*“ sind, da sich Kognitivist*innen aufgrund der so weitgehenden Übereinstimmung der Leseindrücke gar nicht für das Phänomen interessieren werden, oder aber ihr Beitrag („Genaugenommen *könnte* jemand das auch als heterodiegetisches Erzählen verstehen, wenn dieses ‚ich‘ überlesen wird“) als bloße Spitzfindigkeit wahrgenommen würde.

¹⁸⁴ vgl. Korthals Altes 2015: 68, 78

Umgekehrt gibt es Bereiche der Erzählforschung, in denen die kognitivistische Seite Expertise hat und ihre Standards relativ unwidersprochen anlegen kann, etwa Fragen, die kulturabhängig und historisch unterschiedliche Moralerwartungen betreffen. Hier wäre es umgekehrt fehl am Platz, als Rhetoriker*in dazu beizutragen: „Hier ist das innertextuelle Signal des Nicht-Rassismus in diesem Text, also *ist* er nicht rassistisch. Wie das von Betroffenen interpretiert wird, interessiert uns nicht.“

4.2 Metalepse, Unzuverlässigkeit und der Bruch

4.2.1 Gegenseitige Rezeption

Die Metalepse und das unzuverlässige Erzählen gehören zwei relativ voneinander abgeschotteten Traditionen innerhalb der Erzähltheorie an. So kommentiert etwa Gérard Genette Wayne C. Booths unzuverlässiges Erzählen an keiner Stelle, auch nicht, wo er sich auf dessen implizite*n Autor*in bezieht.¹⁸⁵ Der*dem „implied author“, die*der die Voraussetzung für unzuverlässiges Erzählen unter der hier vertretenen Auffassung davon ist, ist Genette aber nicht völlig abgeneigt, er betont aber deren*dessen Konstruiertheit:

Nur als ideale Instanz, [sic!] ist der implizierte Autor demnach denkbar [...] als ein *Bild* des (realen) Autors, das der Text konstruiert und der Leser als solches wahrnimmt.¹⁸⁶

Eine der wenigen Erwähnungen eines Zusammenhangs der zwei Konzepte Metalepse und unzuverlässiges Erzählen findet sich bei Günther Martens:

a much wider range of rhetorically marked features and peculiarities (e.g. marked metalepsis, [...]) in the discourse of even anonymous heterodiegetic narrators can result in an even more fatal undoing of that narrator's authoritativeness.¹⁸⁷

Metalepsen werden also als besonders starker Spezialfall jener Signale gesehen, die selbst bei heterodiegetischen Erzählinstanzen zum Eindruck von Unzuverlässigkeit führen können.

¹⁸⁵ vgl. Hansen 2005: 302

¹⁸⁶ Genette 2010: 262, kursiv bei Genette; vgl. auch Schmid 2014b: 55-56 für eine Diskussion der Haltung Genettes zur*zum „implied author“ im Laufe der Zeit

¹⁸⁷ Martens 2008: 101

Der einzige Anklang an den in der vorliegenden Arbeit attestierten Zusammenhang zwischen Metalepsen und unzuverlässigem Erzählen findet sich schließlich bei Bernd Häsner, der über einen bestimmten unzuverlässigen Erzähler meint, er sei der

Schöpfer einer Erzählung und noch nicht, wie dies metaleptische Formeln postulieren, [...] Schöpfer einer Welt, die so autonom und substantiell wäre, daß sie mit der ihrer Hervorbringung in Konkurrenz treten könnte.¹⁸⁸

Hier deutet sich die Unmöglichkeit an, eine durch unzuverlässiges Erzählen stabilisierte Welt und eine echte Metalepse zugleich im selben Text zu sehen (siehe nachfolgende Kapitel), auch wenn dieser Gedanke bei Häsner nicht mehr weiterverfolgt oder zu einer systematischen Behauptung ausgebaut wird.

4.2.2 Unzuverlässigkeit als Rationalisierung der Metalepse

Bei der Diskussion der Metalepse ist immer wieder aufgefallen, dass sie sich unter der engen Definition (mit zwingendem Logikfehler) gewissermaßen selbst aufzulösen scheint, sobald auf sie in irgendeiner Form reagiert wird. Die drei angeschnittenen Fälle waren dabei eine phantastische Lesart, die Aufgabe des Fiktionalitätspaktes sowie unzuverlässiges Erzählen:

Der Moment, in dem wir akzeptieren, dass die gelesene Erzählung – entgegen unserem bisherigen Eindruck – phantastisch ist in dem Sinne, dass es möglich ist, dass eine Erzählinstanz sich selbst erschafft, ein Text in sich selbst geschrieben wird, ist der Moment, in dem wir den Logikbruch neutralisieren. Wir entscheiden uns (bewusst oder unbewusst), den Fiktionalitätspakt aufrechterhalten zu wollen, und damit akzeptieren wir neue logische Möglichkeiten, gegen die die Metalepse nicht mehr verstößt – sie ist nur mehr relativ zur alten Lesehaltung eine solche im engen Sinne. Das mag nur für manche Leser*innen eine echte Option sein, es ist aber prinzipiell denkbar, so auf eine Metalepse zu reagieren.

Die zweite Möglichkeit ist die komplette Aufgabe des Fiktionalitätspaktes in dem Sinn, dass uns die Metalepse so in unserem Leseerlebnis stört, dass wir uns

¹⁸⁸ Häsner 2001: 84

überhaupt nicht mehr auf die fiktionale Welt als Erzählung einlassen können, sondern sie fortan als einen nicht-erzählenden Text auffassen. Auch in diesem Fall gibt es keine Metalepse im engen Sinne mehr, sobald auf sie reagiert wurde. Nur relativ zur alten Lesehaltung (noch innerhalb des Fiktionalitätspaktes) existiert die Metalepse, danach herrschen gar keine Standards eines fiktionalen Erzähltextes mehr. Michael Scheffel ist wohl in dem Sinne zu verstehen, dass er nur in diesem Fall von einer echten Metalepse ausgeht, wenn er die Ansicht vertritt, dass „die Fiktion einer faktualen Erzählung notwendig gebrochen wird, sobald Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten.“¹⁸⁹

Schließlich wird eine metaleptische Struktur häufig dazu führen, dass eine bisher für zuverlässig gehaltene Erzählinstanz nun als unzuverlässig interpretiert wird. Die scheinbare Metalepse wird dann der Konstruktion dieser nunmehrigen Figur zugeschrieben, sodass sie zu einer Metalepse nur mehr im weiten Sinne – auf einer mittleren oder der untersten Erzählebene – degradiert wird.

Wir sehen, dass das unzuverlässige Erzählen eine von mindestens zwei Rationalisierungsstrategien ist, um trotz einer zuerst metaleptisch erscheinenden Struktur das fiktional-narrative Leseerlebnis zu „retten“ und die Erzählung durch Auflösung der Metalepse (im engen Sinn) zu stabilisieren – und eine von mindestens drei möglichen Reaktionen auf eine Metalepse im Allgemeinen.

Umgekehrt ist das unzuverlässige Erzählen immer eine solche Rettungsstrategie für die Zuverlässigkeit und das klassische Erzählen, aber nicht immer als Reaktion auf die Metalepse. Verschiedene andere illusionsstörende Signale (wie etwa Figuren, die übereinstimmend die Erzählinstanz für verrückt halten; Selbstwidersprüche; Iterationen, die auf die höchste Erzählebene gespiegelt werden) haben ebenfalls das Potenzial (und lassen häufig nur sehr theoretisch eine andere Möglichkeit als, vgl. Kapitel 4.1), den Fiktionalitätspakt zu bedrohen. In diesen Fällen gibt es prinzipiell dieselben drei Reaktionsmöglichkeiten wie bei der Metalepse: Die Signale können (1) anders erklärt und der betroffenen Erzählinstanz weiterhin Glauben geschenkt werden (etwa durch Wechsel in eine

¹⁸⁹ Scheffel 1997: 75-76

phantastische erzählte Welt); (2) einer unzuverlässigen Erzählinstanz zugeschrieben werden, wodurch sie nicht mehr illusionsstörend sind, weil einfach eine Figur die Unwahrheit sagt; oder (3) zu einem Illusionsbruch führen, wodurch alle Ansprüche an Logik und Zuverlässigkeit verschwinden.

4.2.3 Umstrukturierung der Vertrauensstruktur

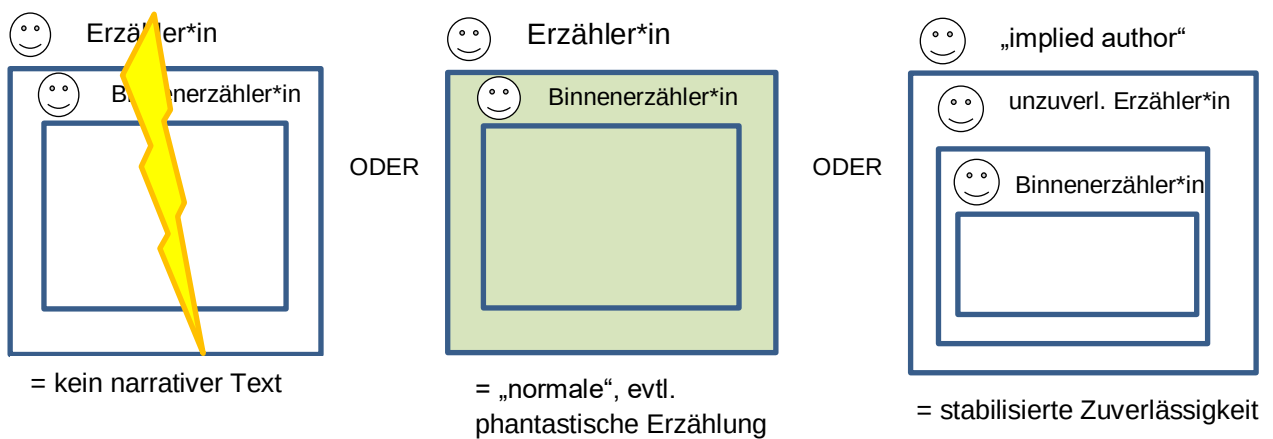
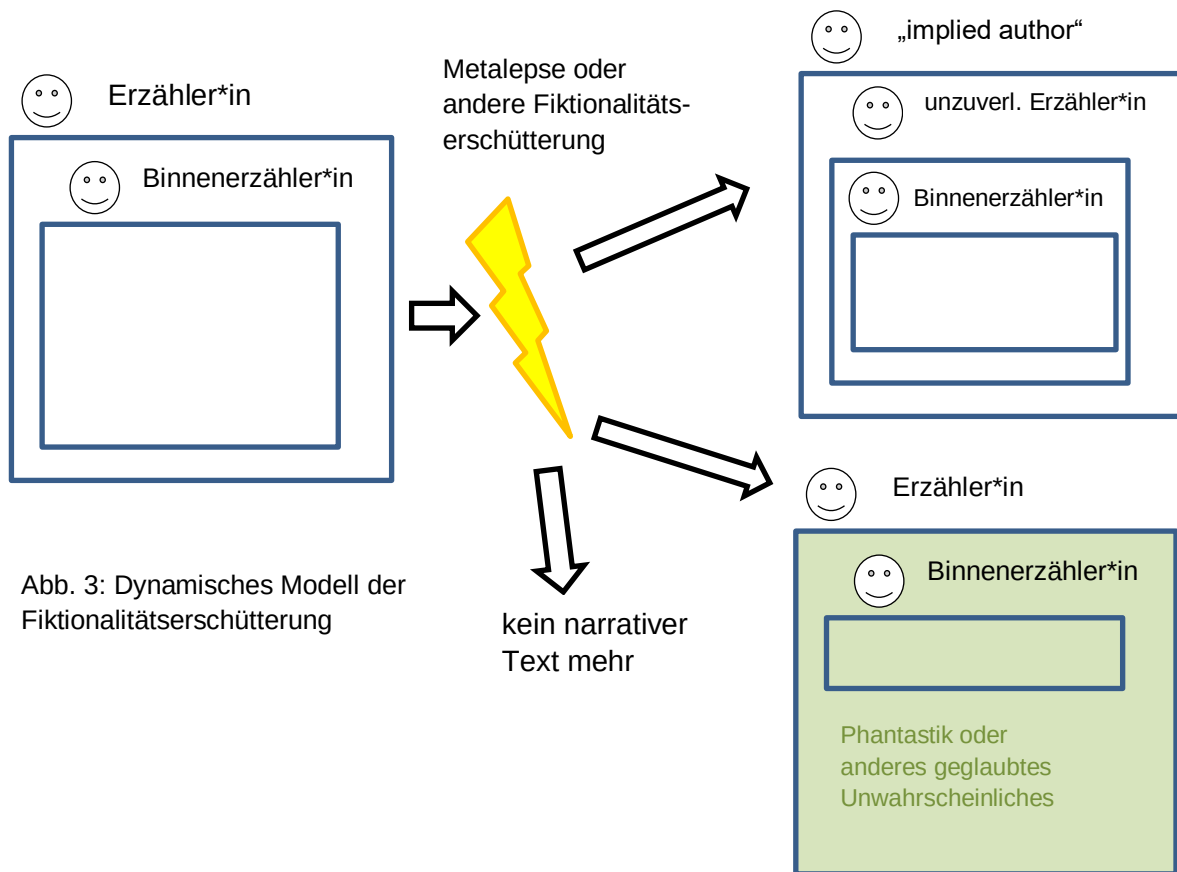
Von allen zitierten und diskutierten Ansätzen scheint der hier vorgeschlagene am umfassendsten alle Fälle erklären zu können, der aber gleichzeitig insofern am paradoxesten wirkt, als sich das beschriebene Phänomen darin auflöst: Die Metalepse ist keine solche mehr, sobald die auf irgendeine Art und Weise rationalisiert wird, und das unzuverlässige Erzählen ist kein solches mehr, sobald die fragliche Instanz aufgrund der*des neuen „implied author“ nur noch eine die Unwahrheit sagende Figur ist. Sowohl die Metalepse als auch das unzuverlässige Erzählen stellen damit eine Erschütterung dar, die so kurzzeitig und fragil ist, dass der Zeitpunkt ihrer Existenz kaum festzumachen ist.

Die hier vertretene Auffassung lässt sich kaum in Begriffe fassen, die keinen Bezug auf die zeitliche Abfolge eines vorgestellten Leseprozesses nehmen. Die Vorstellung, der die in den letzten Kapiteln für das beschriebene Phänomen verwendeten Begrifflichkeiten entsprechen, ist die einer zeitlichen Abfolge: *Zuerst* haben wir ein klassisches Leseerlebnis, *dann* kommt es zu einer kurzzeitigen oder sogar nur punktuellen Erschütterung des Fiktionalitätspakts, *dann* wird ein Bruch damit oder Phantastik oder Unzuverlässigkeit angenommen, und durch diese Strategie ist es, *als ob nie* eine Erschütterung existiert hätte. Nicht nur wird auf sie reagiert, sondern sie wird *im Nachhinein* neutralisiert, der ganze bisherige Text nun in diesem Sinn (als bloße Sprachstücke, als phantastisch oder mit neuer höchster Erzählinstanz) gesehen.

Diese Beschreibung mutet in höchstem Sinne kognitivistisch (vgl. Kapitel 4.1.4) und Leser*innen-zentriert an, und sie ist es auch in einem gewissen Sinne. Das bedeutet nicht, dass es keine mehr oder weniger einheitlichen Signale im Text gäbe, die dieses intersubjektiv ähnliche Erlebnis auslösen würden – es gibt hier keinen Widerspruch, wie in Kapitel 4.1.5 gezeigt wurde.

Versuchen wir, das Leseerlebnis aus der zeitlichen Abfolge zu reißen, existiert die Metalepse auf einer rein strukturellen Ebene nicht mehr. Schon im Fall eines zweiten Lesens einer solchen Erzählung wird häufig von Anfang an die Rationalisierungsstrategie des ersten Lesedurchgangs als Normalfall angenommen werden. Kommen wir dann zu der Stelle im Text, an der wir beim ersten Lesen die Erschütterung erlebt haben, wird diese verschwunden sein – der Text war ja von vornherein phantastisch oder nicht-narrative Sprachkunst, oder aber die höchste Erzählinstanz war von Anfang an der*die „implied author“.

Ganz ohne Lesepublikum, auf einer rein strukturellen, textimmanenten Ebene existiert weder unzuverlässiges Erzählen noch eine Metalepse nach der engen Definition, weil beides als ein dynamisches, punktuelles Phänomen im Widerspruch mit einem statischen Zustand eines fiktionalen Erzähltextes steht. Das, was als Signal im konkreten Text steht, ist an sich nie eine Metalepse im engen Sinn, weil es diese nicht erzwingt, kein Logikfehler unter der bereits stabilisierten Lesart ist. Vergleichen wir grafisch die Metalepse sowie das unzuverlässige Erzählen als Änderung eines Verhältnisses der Lesenden zur Erzählung (Abb. 3) mit dem Versuch, Metalepsen statisch zu fassen (Abb. 4):



Die Nicht-Existenz der Metalepse im statischen narrativen Text greift auf Annahmen zurück, die jeweils Relativierungen für die vertretene Auffassung enthalten:

- Die Metalepse wird als durch textuelle Signale ausgelöster Punkt im Leseerlebnis verstanden, der Anlass gibt zu einer Änderung der Lesestrategie, etwa in Form einer Umstrukturierung des Fiktionalitätspakts wie bei unzuverlässigem Erzählen. Rhetoriker*innen (siehe Kapitel 4.1.4) könnten dieser Ereignishaftigkeit eine Definition der Metalepse als die auslösenden Signale entgegenhalten. Dagegen spricht, dass die Signale bzw. Strukturen im Text an sich nie logikwidrig sind, da schon in der immer vorhandenen Möglichkeit des unzuverlässigen Erzählens als Rationalisierungsstrategie ein Ausweg liegt. Damit müsste also auch das Kriterium des logischen Widerspruches aufgegeben werden.
- Es wird davon ausgegangen, dass ein Text, der eine Fiktionalitätspaktbrechende Inkonsistenz enthält, die nicht durch eine der diskutierten Rationalisierungsstrategien aufgelöst werden kann, gar kein narrativer Text ist. Der in Kapitel 3.3 diskutierte Fiktionalitätspakt („Ich nehme für die Dauer des Lesens an, jemand erzählt etwas in der erzählten Welt Wahres“) wird dadurch als definitorisch für narrative Texte festgelegt, was nicht zwingend ist. An dieser Stelle schließt die hier verhandelte Thematik an prinzipielle Fragen der Lesepsychologie und der Philosophie der Fiktionalität an.

In der Prozesshaftigkeit des Metalepsen und unzuverlässiges Erzählen betreffenden Lesevorgangs (siehe Abb. 3) liegt auch das Potenzial, weiteres Licht in den Konflikt zwischen Kognitivist*innen und Rhetoriker*innen (siehe Kapitel 4.1) zu bringen: Durch den nötigen Fokus auf den Vorgang beim Lesen fühlen sich erstere für die hier diskutierten Phänomene zuständig und wenden ihre Standards von Objektivität beziehungsweise Intersubjektivität an (siehe Kapitel 4.1.4 und 4.1.5) – die den Rhetoriker*innen, die nahe am Text arbeiten wollen, zu hoch sind. Deren Standards sind ähnlich denjenigen für Fokalisierung und erfordern keine absolute Betrachter*innen-Unabhängigkeit, da das eine zu

hohe Anforderung ist, um überhaupt noch Erzähltheorie am Text vornehmen zu können. Weil aber auch beim unzuverlässigen Erzählen und bei der Metalepse die textuellen Signale, die diesen Leseindruck hervorrufen, konkret festmachbar und intersubjektiv vergleichbar sind, fühlen sich auch die Rhetoriker*innen für die Phänomene zuständig – eine klassische Kompetenzen-Verteilungsfrage, die dadurch gelöst werden kann, dass beide Seiten ihre meta-theoretischen Annahmen, also etwa ihre Standards an Objektivität bzw. Intersubjektivität, transparent machen.

Exkurs III: Unzuverlässigkeit durch Metalepse in der „Känguru-Trilogie“

In Exkurs I wurde eine Menge an Signalen für eine metaleptische Lesart der „Känguru-Trilogie“ vorgestellt, die zusammengekommen überdeutlich den Eindruck vermittelt, das reale Werk und der reale Autor seien mit dem in der erzählten Welt entstehenden Buch und der Figur Marc-Uwe zu identifizieren. Mehrere der in Kapitel 4 besprochenen Problemfelder lassen sich auf der Basis dieser klar als solche erscheinenden Metalepse veranschaulichen.

Zunächst scheint es sich um eine Metalepse im engen Sinne zu handeln, da insbesondere die suggerierte Kausalität logikwidrig ist. Mit Bezug zur Subjektivitätsdebatte ist festzuhalten, dass es hier eine Vielzahl innertextueller Signale und Strukturen gibt, an denen die Metalepse festgemacht werden kann und die intersubjektiv stark übereinstimmend wahrgenommen werden, wie sich in Rezensionen sowie in Gesprächen mit anderen Leser*innen zeigt.¹⁹⁰ Gleichzeitig ist es unmöglich, nachzuweisen, dass eine nicht-metaleptische Lesart undenkbar wäre. Die Fußnoten könnten theoretisch von unabhängigen realen Personen stammen und versehentlich veröffentlicht worden sein, der Titel könnte zufällig der gleiche sein, der letzte Handlungsstrang könnte einfach durch einen falschen kausalen Glauben des Lektors motiviert sein usw. Während die Objektivitätsstandards von Rhetoriker*innen also gegeben sind, sind die höheren

¹⁹⁰ vgl. Thadden 2014: 2; vgl. literaturen 2014; vgl. Myrrhe 2011

der Kognitivist*innen es nicht, sodass letztere selbst hier nicht von einer Metalepse „im Text“ sprechen werden wollen.

Erschwerend kommt hinzu, dass es neben der Metalepse zahlreiche (andere) Signale für unzuverlässiges Erzählen durch den Ich-Erzähler gibt, wie etwa: klischeehafte und gattungssatirische Motive und Wendungen, komische Zuspitzungen der politischen Situation der aktuellen Welt (etwa Werbesprüche der „Initiative für mehr Arbeit“ wie „Wir haben uns alle lieb – im Betrieb“¹⁹¹), als Übertreibungen interpretierte Extremaussagen (so ist es in der Wohnung der beiden so kalt, dass das Wasser in der Gießkanne gefriert)¹⁹² sowie Thematisierungen von Wahrheit und Fiktion (etwa ein zu großen Teilen geschwärztes Kapitel mit dem Titel „Die Wahrheit“¹⁹³).

Die Stellung als Leser*in zu der erzählten Welt ist auch ohne Berücksichtigung der Metalepse mehrdeutig und wechselhaft. Das betrifft insbesondere die Frage nach der Existenz des Kängurus und die Nähe der erzählten Welt zu unserer tatsächlichen Welt. Die erzählte Welt scheint zunächst mit unserer bis auf die Existenz des anthropomorphisierten Kängurus übereinzustimmen, sodass die prominenten Interpretationen einerseits eine in diesem Punkt phantastische aber sonst unserer ähnliche Welt und andererseits unzuverlässiges Erzählen des Ich-Erzählers nur in Bezug auf die Identität des Kängurus sind. (Das Känguru könnte etwa ein*e menschliche*r Mitbewohner*in mit Jutebeutel sein.) Parallel zur Zunahme von Unzuverlässigkeitssignalen und der Einführung der Metalepse im Verlauf der Handlung kommt auch Zweifel an der Existenz des Kängurus, etwa vonseiten anderer Figuren, auf. Dieser ist immer so dosiert, dass sich das Lesepublikum nicht sicher sein kann, ob (a) der Erzähler sich das Känguru einbildet bzw. sich seine*n Mitbewohner*in als Känguru vorstellt, (b) sprechende Kängurus in der erzählten Welt völlig normal sind oder (c) sprechende Kängurus nicht normal sind, aber dieses spezielle trotzdem existiert.

¹⁹¹ Kling 2015b: 67

¹⁹² vgl. King 2015b: 173

¹⁹³ vgl. Kling 2015a: 149

Diese mehrdeutigen Leseindrücke und Signale für unzuverlässiges Erzählen interagieren mit den Signalen für die Metalepse, die in Exkurs I besprochen wurden: Die Abweichungen von unserer Welt beziehungsweise der Eindruck, die erzählte Welt sei eine satirisch zugespitzte Version derselben, sorgen dafür, dass die Metalepse trotz aller dahingehender Signale nicht in die erzählte Welt integriert werden kann. Eine phantastische Interpretation, die Metalepsen als nicht logikwidrig zulassen (und damit ebenfalls neutralisieren) würde, ist hier nicht möglich, da das zu Glaubende eine Identität des realen Autors mit der Figur Marc-Uwe (dem Mitbewohner eines Kängurus) und des realen Buches mit dem in der Geschichte entstehenden Buch wäre, was nicht mit unserem Wissen über die reale Welt vereinbar ist.

Da die Signale, die in diese Richtung weisen, aber so eindeutig sind, schreiben wir einer neuen Instanz die Intention zu, uns eine Metalepse der beschriebenen Art glauben zu machen. Das deckt sich gut mit dem im Leseverlauf ohnehin immer stärker werdenden Eindruck der Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers. Dieser wird also fortan als von einer höheren Instanz ironisiert dargestellt imaginiert, die gleichzeitig auch die Instanz sein kann, die die Metalepse schafft. Obwohl wir also ab einem gewissen Punkt wohl ohnehin auf unzuverlässiges Erzählen als Rationalisierungsstrategie zurückgreifen müssten, verstärkt die Metalepse deren Dringlichkeit.

Nachdem wir akzeptiert haben, dass der Ich-Erzähler unzuverlässig ist und uns dieses Bild sowie die Metalepse von einer*^m „implied author“ (in den meisten Fällen unsere Repräsentation des realen Marc-Uwe Kling) vermittelt wird, sind wir bereit, alle möglichen weiteren unwahrscheinlichen Wendungen und Fiktionalitätssignale ohne weitere Erschütterung zu akzeptieren. Mit dem „implied author“ haben wir seine Regeln akzeptiert, sodass die Metalepse keinen Logikfehler mehr darstellt. Wir sind bei einer normalen Erzählstruktur angekommen, die keine Metalepse im engen Sinn mehr enthält.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang noch, wie sehr der bereits etablierte implizite Autor – die meisten werden sich diese Instanz entsprechend der Geschlechtsidentität des realen Marc-Uwe Kling männlich vorstellen – einer

völligen Aufgabe des Fiktionalitätspaktes gegen Ende der erzählten Handlung entgegenwirkt. Diese nimmt im letzten Teil absurde Züge an, etwa durch die besprochene Kausalitätsumkehr und unmotivierte Handlungsentwicklungen und -sprünge. Was uns normalerweise aus der ästhetischen Illusion reißen würde, kann durch den impliziten Autor von manchen Leser*innen noch rationalisiert werden. Hier stößt die Interpretation der „Känguru-Trilogie“ auf die Frage nach der Grenze narrativer Texte: Stelle ich mir den impliziten Autor gegen Ende vor als nur mehr unkooperativ Versatzstücke aus Klassikern zusammensetzend und Klischees bedienend, inwiefern unterscheidet sich dieser dann noch wirklich von meinem ganz normalen Alltagsbild eines realen Künstlers, der mit Textbausteinen operiert?

Im Fall der Känguru-Trilogie haben wir gesehen, dass sich der prominente Leseindruck der Metalepse auflöst, sobald er mittels des unzuverlässigen Erzählens rationalisiert wird. Dessen stabilisierende Wirkung wird im Laufe der Geschichte immer stärker auch unabhängig von der Metalepse benötigt, um die ästhetische Illusion aufrechtzuerhalten. Die Frage, ob die Metalepse (im engen Sinn) im Lichte dessen jemals existiert hat, lässt sich nur unter einer prozessualen (zeitlichen, Leser*innen-orientierten) Beschreibung mit Ja beantworten (siehe Kapitel 4.2).

Exkurs IV: Durch Unzuverlässigkeit keine Metalepse im „Blauen Esel“

Im „Blauen Esel“ dagegen ist der Leseindruck des unzuverlässigen Erzählens dominanter und von Beginn an konstant stark, sodass die meisten Leser*innen bereits auf den ersten Seiten diese Stabilisierungsstrategie wählen werden. Der Text beginnt mit einer „Vorerinnerung des Herausgebers“, in der dieser behauptet, er habe das Manuskript des „Blauen Esels“, das er hier nur präsentiere, „von [s]einem Vater, dieser wieder von seinem Vater, dieser wieder von seinem Vater, und so fort in aufsteigender Linie“¹⁹⁴ geerbt. Das ist bereits als

¹⁹⁴ Huber 1789: Vorerinnerung des Herausgebers, O (II)

Gattungssatire und damit als Unzuverlässigkeitssignal zu werten. „Der Herausgeber“ fährt fort:

Wüßst' ich nicht gewiss, daß es [das Manuskript] wenigstens seit einigen tausend Jahren die Welt erblicket hat, so würd' ich glauben, es sei unlängst aus der Feder eines lieblosen Satirikers geflossen, der sich über die Thorheiten seiner Zeitgenossen lustig machte; so treffende und auf unsre Zeiten passende Anspielungen sind darin.¹⁹⁵

Die (vom impliziten Autor) intendierte Lesestrategie scheint hier diejenige zu sein, dass „der Herausgeber“ eine unzuverlässige Instanz ist, in deren Rede wir dennoch die innerdiegetische Wahrheit (hier die Ebene der „Publikationsgeschichte“ betreffend) detektieren können: Wir stellen uns vor, die Zensur hindere einen tatsächlichen Satiriker (im Anklang an unser Wissen über den realen Autor oder auch im Falle von dessen zeitgenössischem Publikum, das über die Zensur selbstverständlich Bescheid wusste) daran, die Wahrheit über seine Zeitgenoss*innen frei heraus zu schreiben. Deshalb schaffe dieser die Instanz des „Herausgebers“, der in vielerlei Hinsicht ironisiert ist und deshalb nicht „zur Verantwortung gezogen werden“ kann. Diesem lege der implizite Autor sodann in der Möglichkeitsform und/oder unter Höflichkeits- und Bescheidenheitstopoi verborgen („Wüßst' ich nicht gewiss [...], so würd' ich glauben [...]“¹⁹⁶), die Wahrheit in den Mund. Dieser Leseindruck kann, einmal gewonnen, für den Rest des Buches aufrechterhalten werden und muss nur noch mit den politischen und moralischen Überzeugungen des impliziten Autors ergänzt werden, die teilweise nicht leicht zu entschlüsseln sind (siehe Exkurs II).

Bei einer Detailbetrachtung des diskutierten Zitates fällt allerdings auch eine potenzielle Metalepse auf: „Der Herausgeber“ bezeichnet den impliziten Autor herabsetzend als lieblos.¹⁹⁷ Da alles andere, was hier im Konjunktiv Irrealis vom „Herausgeber“ geschrieben wird (dass der implizite Autor ein Satiriker ist, der sich über die Torheiten seiner Zeitgenoss*innen lustig macht) unserer Vorstellung der Welt des impliziten Autors entspricht, stellt sich die Frage, ob wir diese Attribuierung auch akzeptieren sollen. Einerseits ist sie Teil der Ebene, auf

¹⁹⁵ Huber 1789: Vorerinnerung des Herausgebers, O (II)

¹⁹⁶ ebd.

¹⁹⁷ vgl. ebd.

der wir die „Wahrheit“ der höchsten Erzählebene (die „echte“ Entstehungsgeschichte der Binnengeschichte) vermuten, andererseits schreiben wir alles, was der „Herausgeber“ von sich gibt, ja dem impliziten Autor zu, und es entsteht entweder der Eindruck, dieser würde sich selbst durch das Sprachrohr des „Herausgebers“ als lieblos beschimpfen, oder jener hätte ein Eigenleben entwickelt und würde sich eine Bewertung seines Erschaffers erlauben.

Letzteres wäre eine klassische metaleptische Struktur, und in vielen anderen Werken würde sie auch als solche wahrgenommen und zu einer Erschütterung des Fiktionalitätspaktes führen. Da die meisten Leser*innen an dieser Stelle jedoch schon die Lesestrategie des unzuverlässigen „Herausgebers“ und des darüberstehenden impliziten Autors gewählt haben, ist die Metalepse nicht nötig anzunehmen. Die Alternative, der implizite Autor beschimpft sich also selbst als lieblos, ist im Lichte unserer Vorstellung von dieser Instanz durchaus plausibel: Sie unterliegt der Zensur, ist selbstironisch, will damit vielleicht möglichst indirekt Kolleg*innen treffen, erschafft die Schein-Metalepse vielleicht, um das Fiktionalitätsbewusstsein aufrechtzuerhalten, das für die intendierte politische und gattungssatirische Lesart nötig ist.

Dieses Muster findet sich im weiteren Verlauf des Textes immer dann wieder, wenn durch das Maultier Schriftsteller*innen und deren Selbstinszenierung ironisiert werden, was auf den impliziten Autor bezogen werden kann, der damit wieder als durch seine Figuren ironisiert erscheinen mag. Hier ist die Metalepse auch ohne unzuverlässiges Erzählen weniger zwingend, da sie eine zusätzliche Spiegelung auf die höchste Erzählebene erfordern würde. Sie ist aber ohnehin wiederum nicht nötig, weil die Unzuverlässigkeit des Herausgebers und der implizite Autor als selbstironischer Satiriker bereits etabliert sind. Es kommt also zu keiner Fiktionalitätserschütterung, da die erzählte Welt schon im Vorhinein stabilisiert wurde, sondern bestenfalls zur Wahrnehmung, dass es hier eine solche geben hätte können, wenn wir den impliziten Autor nicht bereits „durchschaut“ hätten.

Das Phänomen, dass das unzuverlässige Erzählen die Metalepse (unter deren enger Definition als einer logikwidrigen Transgression, die die höchste

Erzählebene betrifft) verschwinden lässt, zeigt sich hier gewissermaßen in umgekehrter Reihenfolge wie im Fall der „Känguru-Trilogie“: In dieser wird der Fiktionalitätspakt durch eine Metalepse erschüttert und durch das unzuverlässige Erzählen stabilisiert, sodass die Metalepse im Nachhinein neutralisiert wird. Im „Blauen Esel“ dagegen ist das unzuverlässige Erzählen von Beginn an so dominant, dass es zu keiner Erschütterung kommt, wenn die potenzielle Metalepse auftaucht. Deren Neutralisierung ist also vorweggenommen, es handelt sich von vornherein bloß um eine Schein-Metalepse oder eine Metalepse im weiten Sinn.

Die hier gewählte Beschreibung ist wiederum eine prozesshafte, da anders der Unterschied zwischen den beiden Werken nicht fassbar ist. Der Zustand nach den verschiedenen Rationalisierungsprozessen beziehungsweise das, was im Text statisch vorhanden ist, ist dasselbe: Eine verschachtelte Erzählstruktur mit einem impliziten Autor und unzuverlässigen Erzählinstanzen als bloße Figuren darunter sowie Signale, die ohne diese Schachtelstruktur eine Metalepse indizieren würden, so aber nur eine Metalepse nach der weiten Definition (ohne Logikfehler). Der Eindruck, dass es in der „Känguru-Trilogie“ im Gegensatz zum „Blauen Esel“ zu einer Erschütterung durch die Metalepse mit anschließender Stabilisierung kommt, ist nicht anders zu beschreiben als in der zeitlichen Abfolge beim Lesen. Gleichzeitig kann davon ausgegangen werden, dass dieser Eindruck intersubjektiv stark übereinstimmend ist, da die entsprechenden Signale im Text teils überdeutlich sind und nur theoretisch übersehen werden können. Wir sehen in dieser Parallelität der Leser*innen-Orientierung und Textimmanenz abermals, warum sich Rhetoriker*innen und Kognitivist*innen gleichermaßen für die Phänomene „Metalepse“ und „unzuverlässiges Erzählen“ zuständig fühlen – beide zurecht.

5 Fazit

Eine praktikable Definition der Metalepse, die diese von anderen metafiktionalen Phänomenen abgrenzt, inkludiert das Kriterium der Paradoxität, das nur bei einer Transgression zwischen der höchsten und einer anderen Erzählebene gegeben ist. Die Metalepse ist ein durch textuelle Signale ausgelöstes Leseereignis der Erschütterung des Fiktionalitätspaktes. Mögliche Reaktionen darauf sind die völlige Aufgabe des Paktes und damit einer narrativen Lesart des Textes, eine Integration der Metalepsen erlaubenden Logik in die nunmehr phantastische erzählte Welt sowie die Interpretation als unzuverlässiges Erzählen.

Im letzten Fall wird der Fiktionalitätspakt gerettet, indem er mit einer anderen Instanz („implied author“) eingegangen wird, der nun das Vertrauen geschenkt wird. In keinem der beschriebenen Fälle bleibt die Metalepse als paradox bestehen, sie löst sich also selbst auf, sobald sie rationalisiert wird, und kann deshalb besser als Moment in einem prozesshaften, Leser*innen-orientierten Modell denn als ein Zustand in einem statischen Modell beschrieben werden.

Die attestierte stabilisierende Rolle spielt das unzuverlässige Erzählen auch im Falle anderer potenzieller Illusionsbrüche. Es schafft sich so in ähnlicher Weise wie die Metalepse selbst ab: Indem der bisher als höchste wahrgenommenen Erzählinstanz Unzuverlässigkeit attestiert wird, wird diese zu einer einfachen Figur bzw. Binnenerzählinstanz degradiert und einer neu angenommenen Instanz („implied author“) wird Zuverlässigkeit zugeschrieben. Das resultierende statische Bild ist das einer ganz normalen verschachtelten Erzählung, die ohne ihre Entstehungsgeschichte nicht als unzuverlässig erkennbar ist.

Die Rolle des Leseprozesses bei der Charakterisierung beider Phänomene kombiniert mit der Wichtigkeit textueller Signale ist der Grund für die anhaltende Debatte zwischen Rhetoriker*innen und Kognitivist*innen insbesondere um die Subjektivität des Eindrucks des unzuverlässigen Erzählens: Beide narratologischen Traditionen fühlen sich zuständig und machen ihre jeweiligen metatheoretischen Vorannahmen (im konkreten Fall: Standards an Objektivität/Intersubjektivität) nicht ausreichend transparent.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

- Huber, Franz Xaver: Der blaue Esel. Eine Geschichte. Wien u.a.: Mößle 1789².
- Kling, Marc-Uwe: Die Känguru-Chroniken. Ansichten eines vorlauten Beuteltieres. Berlin: Ullstein 2015a.
- Kling, Marc-Uwe: Das Känguru-Manifest. Der Känguru-Chroniken zweiter Teil. Berlin: Ullstein 2015b.
- Kling, Marc-Uwe: Die Känguru-Offenbarung. Der Känguru-Chroniken dritter Teil. Berlin: Ullstein 2015c.

Sekundärliteratur

- Allrath, Gaby: ‚But why *will* you say that I am mad?‘ Textuelle Signale für die Ermittlung von ‚unreliable narration‘. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. 2., unveränd. Auflage, Trier: WVT 2013, S. 59-79.
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 2. Auflage, Chicago: Chicago University Press 2018. (=Nachdruck der Version von 1983)
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007.
- Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. 2., unveränd. Auflage, Trier: WVT 2013, S. 41-58.
- Coste, Didier und John Pier: Narrative Levels. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 295-307.
- D’hoker, Elke und Gunther Martens (Hrsg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin: De Gruyter 2008. (=Narratologia 14)
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Fabienne Liptay (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Ed. Text und Kritik 2005, S. 39-59.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchges. und korr. Auflage, Paderborn: Fink 2010.
- Genette, Gérard: Metalepse. Hannover: Wehrhahn 2018.
- Hansen, Per Krogh: When facts become fiction. Facts, fiction and unreliable narration. In: Lars-Åke Skalin (Hrsg.): Fact and fiction in narrative. Örebro: Örebro Univ. Library 2005, S. 283-307.
- Hansen, Per Krogh: Reconsidering the unreliable narrator. In: Semiotica 165–1/4 (2007), S. 227–246.

- Häsner, Bernd: *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Berlin: Inauguraldissertation Freie Universität Berlin 2001.
- Hühn, Peter et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter 2009.
- Hühn, Peter et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter 2014².
- Jedličková, Alice: *An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory*. In: Elke D'hoker und Günther Martens (Hrsg.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter 2008. (=Narratologia 14), S. 281-302.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*, Tübingen: Niemeyer 2008.
- Kindt, Tom und Tilmann Köppe: *Unreliable Narration With a Narrator and Without*. In: *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), S. 81–94.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlin/New York: De Gruyter 2006. (=Narratologia 9)
- Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis 2010.
- Korthals Altes, Liesbeth: *What about the Default, or Interpretive Diversity? Some Reflections on Narrative (Un)reliability*. In: Vera Nünning (Hrsg.): *Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives*. Berlin u.a.: De Gruyter 2015, S. 59-82.
- Lang, Simone Elisabeth: *Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten*. In: *Journal of Literary Theory* 12:1 (2018), S. 55–76.
- Liptay, Fabienne (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text und Kritik 2005.
- Margolin, Uri: *Narrator*. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter 2014², S. 646-666.
- Martens, Günther: *Revising and Extending the Scope of the Rhetorical Approach to Unreliable Narration*. In: Elke D'hoker und Günther Martens (Hrsg.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter 2008. (=Narratologia 14), S. 77-105.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 2012⁹.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: *Metanarration and Metafiction*. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: De Gruyter 2014², S. 344-352.
- Nilssen, Jannike Hegdal: *Rethinking the Unreliable Narrator: Is the Demarcation Heterodiegetic/Homodiegetic Necessary?* In: Per Krogh Hansen et al (Hrsg.): *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 28-39.

- Nünning, Ansgar: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des "implied author". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67:1 (1993), S. 1-25.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Elke D'hoker und Günther Martens (Hrsg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin: De Gruyter 2008. (=Narratologia 14), S. 29-76.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT 2013².
- Nünning, Vera (Hrsg.): Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives. Berlin u.a.: De Gruyter 2015a.
- Nünning, Vera: Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness. In: Dies. (Hrsg.): Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives. Berlin u.a.: De Gruyter 2015b, S. 1-30.
- Nünning, Vera: Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions. In: Dies. (Hrsg.): Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives. Berlin u.a.: De Gruyter 2015c, S. 83-108.
- Petraschka, Thomas: Warum die Aussage »Text T ist unzuverlässig erzählt« nicht immer interpretationsabhängig ist. Zwei Argumente. In: Journal of Literary Theory 12:1 (2018), S. 113–126.
- Petersen, Jürgen H.: Die Fiktionalität der Dichtung und die Seinsfrage der Philosophie. München: Fink 2002.
- Pettersson, Bo: Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expository and Combined. In: Vera Nünning (Hrsg.): Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives. Berlin u.a.: De Gruyter 2015, S. 109-130.
- Phelan, James: Somebody telling somebody else: a rhetorical poetics of narrative. Columbus: The Ohio State University Press 2017.
- Pier, John: Metalepsis. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 190-203.
- Pier, John: Metalepsis. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2014² a, S. 326-343.
- Pier, John: Narrative Levels. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2014² b, S. 547-563.
- Rossholm, Göran und Christer Johansson (Hrsg.): Disputable core concepts of narrative theory. Bern u.a.: Lang 2012.
- Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: Peter Hühn et al.: Handbook of Narratology. Berlin/Boston: De Gruyter 2014², S. 726-742.

- Schaeffer, Jean-Marie: Fictional vs. Factual Narration. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2014², S. 179-196.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Schmid, Wolf: Implied Author. In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2014² a, S. 288-300.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3., erw. und überarb. Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter 2014b.
- Solbach, Andreas: Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel. In: Fabienne Liptay (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Ed. Text und Kritik 2005, S. 60-71.
- Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Tammi, Pekka: OTHIN RONG WIT HE UBTITLES. Remarks on Unreliability in Fiction and Non-Fiction. In: Göran Rossholm und Christer Johansson (Hrsg.): Disputable core concepts of narrative theory. Bern u.a.: Lang 2012, S. 221-238.
- Vogt, Robert: Combining Possible-Worlds Theory and Cognitive Theory: Towards an Explanatory Model for Ironic-Unreliable Narration, Ironic-Unreliable Focalization, Ambiguous-Unreliable and Altered-Unreliable Narration in Literary Fiction. In: Vera Nünning (Hrsg.): Unreliable narration and trustworthiness: intermedial and interdisciplinary perspectives. Berlin u.a.: De Gruyter 2015, S. 131-154.
- Weidacher, Georg: Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Fiktionalität aus textlinguistischer Sicht. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007.
- Wistrand, Sten: Time for Departure? The Principle of Minimal Departure – a Critical Examination. In: Göran Rossholm und Christer Johansson (Hrsg.): Disputable core concepts of narrative theory. Bern u.a.: Lang 2012, S. 15-44.
- Wolf, Werner: Illusion (Aesthetic). In: Peter Hühn et al. (Hrsg.): Handbook of Narratology. Berlin/New York: De Gruyter 2014², S. 270-287.
- Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Berlin/Boston: De Gruyter 2017.
- Yacobi, Tamar: Package Deals in Fictional Narrative. The Case of the Narrator's (Un)Reliability. In: Narrative 9:2 (2001), 223–229.
- Zerweck, Bruno: Historicizing Unreliable Narration. Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. In: Style 35:1 (2001), 151–178.
- Zipfel, Frank: Unreliable Narration and Fictional Truth. In: Journal of Literary Theory 5:1 (2011), 109–130.

Rezensionen

literaturen: Marc-Uwe Kling – Die Känguru-Offenbarung. Literatourismus, 2014, <http://literatourismus.net/2014/04/marc-uwe-kling-die-kanguru-offenbarung/> (Zugriff am 28.1.2021).

Myrrhe, Anke: Schnapspralinen im Beutel. Tagesspiegel, 2011, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/komik-schnapspralinen-im-beutel/4552614.html> (Zugriff am 28.1.2021).

Thadden, Elisabeth: Schnapspralinen fürs Tier. Die Zeit, 2014, <http://www.zeit.de/2014/12/uwe-marc-kling-die-offenbarung> (Zugriff am 28.1.2021).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Erzählebenen	S. 12	Eva Rosina
Abb. 2	Einteilung der Erzählebenen	S. 12	Eva Rosina
Abb. 3	Dynamisches Modell der Fiktionalitätserschütterung	S. 69	Eva Rosina
Abb. 4	Statisches Modell der Fiktionalitätserschütterung	S. 69	Eva Rosina

Kurzzusammenfassung

Die Metalepse und das unzuverlässige Erzählen sind unverzichtbare Analysewerkzeuge der narratologischen Untersuchung moderner Erzählliteratur. Die vorliegende Arbeit diskutiert die beiden Konzepte zunächst getrennt, wobei insbesondere auf das Kriterium der Paradoxität der Metalepse sowie die Relation beider Phänomene zum Fiktionalitätspakt eingegangen wird. Deren Konfrontation findet in der Folge entlang der Frage nach der Subjektivität der entsprechenden Leseindrücke statt, sowie entlang eines attestierten Zusammenhangs des unzuverlässigen Erzählens als Rationalisierungsstrategie der Metalepse mit beider dynamischem, selbstauflösendem Charakter. Dieser wird gemeinsam mit mangelnder Transparenz bezüglich angelegter Objektivitätsstandards als die Ursache für den Disput zwischen Rhetoriker*innen und Kognitivist*innen im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen verteidigt.

Abstract

I suggest a definition of metalepsis that requires a paradoxical structure in order to differentiate it from other phenomena of metafictionality. Further, I argue that only a transgression between the highest and another narrative level fulfils that requirement. Metalepsis is best seen as an event during the process of reading that is caused by signals in the text and that threatens the aesthetic illusion. As a reaction to such an event we may (1) give up on the aesthetic illusion and on treating the text as narrative, (2) integrate a different kind of logic into the diegesis that allows for causal loops and transgressions between narrative levels, or (3) attribute unreliability to the narrator of the metaleptic structure.

In case (3), we save the aesthetic illusion and the pact with a narrator, except that now the pact holds with the implied author instead of the former narrator. In none of the cases does metalepsis continue to exist as paradox. It seems to disintegrate as soon as we rationalize it in any way. Therefore, metalepsis is better thought of as a moment in the process of reading than as a state in the text.

Unreliable narration can have the same stabilizing function for other structures that potentially threaten the aesthetic illusion. It dissolves when dealt with, just as metalepsis does: By attributing unreliability to the highest narrator, they become a normal fictional character, whereas an implied author is introduced as reliable. The resulting static picture is a normal multi-level narration whereas the history of unreliable narration is undetectable a posteriori.

The importance of the process of reading in the case of both metalepsis and unreliable narration plus the importance of signals in the text is the reason for an ongoing competition between rhetoric and cognitive approaches to unreliability: Both narratological traditions claim competence, but they fail to make their meta-theoretic premises (standards of objectivity/intersubjectivity) transparent.