

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„Spiel mit Wirklichkeit(en)“ – Einflüsse lateinamerikanischer
Prosa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Daniel
Kehlmanns metafiktionale Erzählverfahren

verfasst von | submitted by
Verena Schmid BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Metafiktionalität und ihre literaturtheoretischen Grundlagen.....	9
2.1 Der Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft.....	12
2.1.1 Soziale Praxis Fiktion	14
2.1.2 Fiktionssignale	16
2.1.3 Fiktionale Erzählinstanzen und die Frage nach der Wahrheit	19
2.2 Ästhetische Illusion und Illusionsbrüche	26
2.3 Literarische Selbstreflexivität	31
2.4 Ableitung der Definition von Metafiktionalität	33
2.5 Kehlmanns metafiktionale Verfahren	36
2.5.1 Metalepse	37
2.5.2 Mise en abyme	40
2.5.3 Metanarration.....	42
2.5.4 Intertextualität	43
2.5.5 Fiktionsironie	45
2.5.6 Historiografische Metafiktion.....	46
3. Beerholms Vorstellung (1997).....	49
3.1 Ontologischer Status: ungewiss	50
3.2 Über das Fingieren – eine Allegorie des literarischen Schreibens.....	54
3.3 Der Text im Text.....	57
4. Die Vermessung der Welt (2005)	61
4.1 Die Konstruktion von Geschichte(n)	61
4.2 Gleichzeitigkeit von Wahrheit und Fiktion.....	67
4.3 Reminiszenzen an Macondo	69
5. Ruhm (2009)	72
5.1 Wiederkehrende Figuren: Leo Richter und Señor Herbert	73
5.2 Über das Schreiben schreiben.....	76
5.3 Bruch von Erzählebenen	78

5.4 Möbiusband-Erzählung	82
5.5 Spiegel und Spiegelungen	84
6. Conclusio	88
7. Siglenverzeichnis	91
8. Literaturverzeichnis.....	92
8.1 Primärliteratur	92
8.2 Sekundärliteratur	93
9. Abbildungsverzeichnis.....	104
Abstract Deutsch	105
Abstract English	106

1. Einleitung

Die größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das waren die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften und die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Traum durchlässig machten. Romane als große Träume, in denen alles möglich ist. So entstanden die funkelnden Meisterwerke dieses Kontinents: Hundert Jahre Einsamkeit, Fiktionen, Das Reich von dieser Welt, Pedro Páramo.¹

Diese Aussage trifft Daniel Kehlmann in seinen Göttinger Poetikvorlesungen *Diese sehr ernsten Scherze*. Die Tatsache, dass er definitiv zu den Autor*innen zu zählen ist, die sich intensiv mit unterschiedlichen Literaturen, philosophischen Ansätzen und literaturwissenschaftlichen Theorien beschäftigen, unterstreicht den Eindruck, den diese „Meisterwerke“ auf Kehlmann haben mussten, um sie als Teil einer „literarischen Revolution“ zu bezeichnen. In den soeben zitierten Poetikvorlesungen und anderen essayistischen Texten wie *Lob*, *Kommt* und *Geister* bekommt man einen guten Eindruck seines umfassenden Wissens. In seinem jüngsten Essayband sind u.a. Texte über das Stargate Project, den Amtsantritt von Donald Trump und Künstliche Intelligenz versammelt.² Auch in Interviews³ wird immer wieder klar, dass nicht nur die Lektüre anderer Literat*innen, sondern eben auch die Werke von Philosoph*innen und Wissenschaftler*innen zu seiner eingehenden Beschäftigung mit Erzählkonzepten gehören. Besonders zu faszinieren scheinen ihn die Möglichkeiten, mit klassischen narrativen Formen zu spielen und damit auch mit den Erwartungen der Leser*innen. Aus der prosaistischen Tradition wohlbekannte und bei Rezipient*innen verinnerlichte Darstellungsformen greift Kehlmann auf, verdreht, bricht oder hintergeht sie im Laufe der Erzählung aber in vielen Fällen. „Also, in meinen Romanen ging es mir immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit“.⁴ Eine wiederkehrende Spielart dessen sind Figuren, die sich über diegetische Grenzen hinwegbewegen, beispielsweise die Schriftstellerfigur Leo Richter in *Ruhm*. Ebenso trifft man in mehreren Werken auf Erzählstränge, die ins Leere laufen bzw. durch andere verdrängt werden und ihren Status ändern. Ein Beispiel dafür ist der Roman *Beerholms Vorstellung*, der in dieser Arbeit ebenfalls analysiert wird. Während Teil 2 dieser Arbeit dazu dient, die einzelnen Beobachtungen im Detail darzulegen, soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass Kehlmanns Werk ein

¹ Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein. 2007. S. 14

² Vgl. Kehlmann, Daniel: *Sorgt, dass sie nicht zu zeitig mich erwecken. Essays und Reden*. Hamburg: Rowohlt. 2025

³ Vgl. z.B. Lovenberg, Felicitas von: „Die Vermessung Lateinamerikas“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. (3. Juli 2009), vgl. Kehlmann, Daniel/Kleinschmidt, Sebastian: *Requiem für einen Hund*. Berlin: Matthes & Seitz. 2008. S. 38-43

⁴ Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze*. 2007. S. 16

allgemeines Interesse an überraschenden, ungewöhnlichen Kompositionen charakterisiert, die sich in den meisten Fällen auf die Frage nach dem Verhältnis von Erzählung und Realität beziehen. Dies führt dazu, dass viele seiner Texte ein hohes Maß an Selbstreflexivität aufweisen, was, wie sich zeigen wird, einen wichtigen Aspekt von metafiktionalem Werken darstellt.

Daniel Kehlmanns literarische Bildung geht vor allem auf einem Gebiet über den traditionellen Kanon hinaus. Lateinamerikanische Autor*innen gehören nachweislich in großem Ausmaß zu seiner bevorzugten Lektüre. Sasha Seiler konstatiert: „Vor allem sein fortwährender Rekurs [...] auf lateinamerikanische Autoren wie Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa oder Jorge Luis Borges macht ihn zu einem Sonderfall in der deutschsprachigen Literatur.“⁵ Als ausgewiesener Borges-Kenner⁶ und Verehrer von Gabriel García Márquez’ *Cien años de soledad*⁷ äußert er sich immer wieder bewundernd über die Art und Weise, wie in vielen Erzähltexten des ‚Boom latinoamericano‘ mit einer Pluralität von Wirklichkeiten verfahren wird. Als Vargas Llosa 2010 den Nobelpreis für Literatur verliehen bekommt, schreibt Kehlmann eine Hymne auf ihn, in der er all seine großen Werke pointiert beschreibt und stellt im letzten Absatz fest: „Eine bessere Wahl wäre nicht möglich gewesen.“⁸ Anlässlich des 100. Geburtstag von Carlos Onetti führt Kehlmann mit Vargas Llosa im Instituto Cervantes in Frankfurt eine öffentliche literarische Diskussion.⁹ In *Der unsichtbare Drache* sagt er über seinen damaligen Gesprächspartner: „Vielleicht bin ich noch mehr von Vargas Llosa beeinflusst als von Márquez.“¹⁰ Über Leo Perutz, neben Thomas Mann sein wichtigstes Vorbild aus dem deutschsprachigen Raum, schreibt Kehlmann in den Frankfurter Vorlesungen: „Seine

⁵ Seiler, Sascha: „Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen“: Spuren von Intertextualität und Intermedialität im Werk Daniel Kehlmanns. In: *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Hrsg. von Fabian Lampart, Michael Navratil, [u.a.]. Berlin/Boston: de Gruyter. 2020. S. 33-52. hier S. 33

⁶ In vielen seiner Vorlesungen und Essays bezieht sich Kehlmann auf Jorge Luis Borges, bspw. in Kehlmann, Daniel: *Lob. Über Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2011. S. 54f, 89, 92, 113, 146, oder in Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2016. S. 26, 57, 153, 156

⁷ Vgl. Kehlmann, Daniel: Wege nach Macondo. In: *Literator 2010: Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur*. Hrsg. v. Ines Barner. Paderborn [u.a.]: Fink. 2012. S. 19-38. hier S. 19f; vgl. Kehlmann, Daniel: Der Zauberer. Zum Tod von Gabriel García Márquez. In: *Sorgt, dass sie nicht zu zeitig mich erwecken. Essays und Reden*. Hamburg: Rowohlt. 2025. S. 186-194

⁸ Kehlmann, Daniel: Mario Vargas Llosa: Lob des Lügners. In: *FAZ*. 07.10.2010. (online) <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buchmesse-2010/autoren/mario-vargas-llosa-lob-des-luegners-1623680.html> (11.04.2025)

⁹ Vgl. Göpfert, Klaus-Jürgen: Meister Onetti. In: *Frankfurter Rundschau*. 26.01.2019. (online) <https://www.fr.de/rhein-main/meister-onetti-11505149.html> (9.4.2025)

¹⁰ Kehlmann, Daniel: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*. Zürich: Kampa. 2019. S. 186

metaphysische Intelligenz und sein irrealer Realismus passen allerdings besser in den Kontinent von Borges, Gracía Márquez und Cortázar als in die deutsche Gegenwartsliteratur.“¹¹

Umfangreiche Kenntnisse der lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts sind bei Daniel Kehlmann zweifellos gegeben. Sein Werk wird auch von unterschiedlichen Kritiker*innen und Literaturwissenschaftler*innen mit der Strömung des Magischen Realismus in Verbindung gebracht, der einige Werke dieser Generation zuzuordnen sind.¹² Dem widerspricht der Autor selbst, indem er in Bezug auf *Die Vermessung der Welt* von einem „gebrochenen Realismus“ spricht. Sasha Seiler kommt in seiner Analyse von Intertextualität bei Kehlmann zu dem Schluss, dass es zwar „ein Spiel mit Referenzen auf den magischen Realismus gibt“¹³, eine Zuschreibung zu diesem Genre jedoch nicht zutreffend ist. Die vorliegende Arbeit untersucht die Verbindungen von Daniel Kehlmanns literarischem Schaffen und ausgewählten Texten von Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar und Salvador Elizondo anhand metafiktionaler Verfahren. Durch den vermehrten Einsatz von Metafikcionalität hebt sich Daniel Kehlmann von der zeitgenössischen literarischen Landschaft im deutschsprachigen Raum ab. In diesem Zusammenhang konstatiert Alexander J. Bareis:

Wenn es einen Wettbewerb um den Titel des ›metafikcionalsten Romans des Jahres 2009‹ geben würde, dann wäre Daniel Kehlmanns *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten sicherlich einer, wenn nicht gar der aussichtsreichste Anwärter auf diesen Preis¹⁴

Da das Konzept der literarischen Metafikcionalität keineswegs klar definiert ist, muss in Kapitel 2 zunächst eine Definition erarbeitet werden. Als Grundlage dafür dienen hauptsächlich die Fiktionalitätskonzepte von Frank Zipfel und Stefan Feddern, die Studien Werner Wolfs zu Illusionsbildung und -bruch sowie die Erkenntnisse zur literarischen Selbstreflexivität von Doris Pichler. Bevor mit Kapitel 3 die Textanalysen beginnen, wird noch eine Übersicht über häufige metafiktionale Verfahren gegeben, die für Daniel Kehlmanns Prosa charakteristisch sind. Um eine Basis für den Vergleich zu schaffen, werden Kehlmanns Romane *Beerholms Vorstellung*, *Die Vermessung der Welt* und *Ruhm* zunächst auf ihre erzähltechnischen Besonderheiten hin untersucht. Die daraus gewonnenen Charakteristika dienen anschließend

¹¹ Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister*. 2016. S. 149

¹² Vgl. Bobzin, Henning: Daniel Kehlmann. In: *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*. Hrsg. von Kalina Kupczynska. München: edition text+kritik. 2017. S. 112-142. hier S. 123; vgl. Wittstock, Uwe: Daniel Kehlmann und die Risse in der Realität. In: *Die Welt*. 16.12.2006 (online) <https://www.welt.de/print-welt/article702761/Daniel-Kehlmann-und-die-Risse-in-der-Realitaet.html> (9.4.2025)

¹³ Seiler, Sascha: „Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen“. 2020. S. 37

¹⁴ Bareis, Alexander: ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißmus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von dems., Frank Thomas Grub. Berlin: Kadmos. 2010. S. 243-268. hier S. 243

als Ausgangspunkt für Vergleiche mit ausgewählten Texten lateinamerikanischer Autoren, die zwischen 1940 und 1984 veröffentlicht wurden. Nachdem die Stellen, die für die Beschreibung metafictionaler Verfahren relevant sind, identifiziert wurden, folgt eine Gegenüberstellung. Durch Close Reading werden dann Ähnlichkeiten und Unterschiede herausgearbeitet, die vorrangig narrative Techniken und ihre Funktionen betreffen. Im letzten Schritt muss noch eine Einordnung der Erkenntnisse erfolgen, um Aussagen über Zusammenhänge und mögliche Einflüsse treffen zu können. Ziel der Arbeit ist, den Kehlmann'schen Einsatz von metafictionalen Verfahren zu beschreiben und ihn dem der genannten lateinamerikanischen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegenüberzustellen, um Erkenntnisse zu deren Einfluss auf Kehlmanns Werk in diesem speziellen Aspekt gewinnen zu können.

2. Metafiktionalität und ihre literaturtheoretischen Grundlagen

Bei der literaturwissenschaftlichen Bearbeitung von Metafiktionalität ist man gleich zu Beginn mit der Herausforderung konfrontiert, dass rund um dieses Konzept viele unterschiedliche Begriffe kreisen, die teilweise synonym verwendet werden.¹⁵ Dazu zählen beispielsweise Metareflexivität, Antifiktion, narrative Selbstreflexion oder literarische Rückbezüglichkeit. Obwohl es seit Beginn der 1970er-Jahre vermehrt Versuche gibt, Metafiktionalität zu definieren und ihre Erscheinungsformen vor allem in erzählenden Gattungen zu katalogisieren, konnte sich bis heute keine einheitliche Systematik etablieren. So kommt es, dass immer wieder neue Vorschläge publiziert werden, die das Begriffsinventar zu ordnen versuchen, es dadurch jedoch in manchen Fällen noch vergrößern oder weitere Auslegungen hinzufügen. Auch die fachspezifischen Nachschlagewerke geben dementsprechend unterschiedliche Auskünfte, wenn sie überhaupt einen diesbezüglichen Eintrag enthalten. Sprenger (1999)¹⁶ und sogar noch Gerstenbräun (2012)¹⁷ vermerken in ihren Ausführungen zur Metafiktionalität, dass in kaum einem Literaturlexikon Einträge zu diesem Begriff verzeichnet sind. Zum Terminus Metafiktion¹⁸ findet sich ein Eintrag im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, der auf das Konzept der Potenzierung verweist und im Sachwörterbuch der Literatur ist folgende Definition von Gero von Wilpert zu finden:

Metafiktion (griech. *meta* = nach, -> Fiktion), Sammelbez. für erzählende Texte, die selbst bewusst die Erzählfiktion bzw. die Leserillusion durchbrechen, den Kunstcharakter des Werkes spielerisch bloßstellen und ihrerseits durch Analysen und Kommentare des fingierten Erzählprozesses thematisieren, das Unzureichende der Erzählkonventionen aufdecken und die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion zur Realität neu stellen, wobei der Leser zugleich Nachvollzieher des fiktiven Textes und von dessen Selbstreflexion ausgeschlossen ist. [...] ¹⁹

Die 7. Auflage des Metzler Literaturlexikons (2007), das 1999 noch keine Erklärung von Metafiktion enthält, bietet folgende Begriffsbestimmung: „Erzählit[eratur], die ihre Fiktionalität gezielt und grundsätzlich offenlegt, bzw. entsprechende Erzähl- oder Darstellungsstrategien“²⁰. Angefügt sind Beispiele für eben solche Strategien und der Hinweis

¹⁵ Erwähnung des Problems der unklaren Begriffsverwendung und Auflistungen u.a. bei Scheffel (1997): S. 46., Wolf (2007): S. 25, Zufelde (2009): S. 37, Gerstenbräun (2012): S.12 und Mader (2017): S. 11

¹⁶ Vgl. Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1999. S. 129

¹⁷ Vgl. Gerstenbräun, Martin: *a fiction is a fiction is fiction? Metafiktionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg: Tectum. 2012. S.16

¹⁸ Die Unterscheidung von Metafiktion und Metafiktionalität wird in Kapitel 2.4 erörtert.

¹⁹ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Sonderausg. der 8., verb., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner. 1997. S. 576f.

²⁰ Spörl, Uwe: Metafiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 493/2-494/1. hier S. 493/2

auf zwei Fragestellungen, die stark diskutiert wurden bzw. immer noch werden. 1.) die Frage nach der Notwendigkeit der Illusionsbrechung, die von Wilpert als Charakteristikum von Metafiktionalität angeführt wird, und 2.) ob Metafiktionalität ein exklusives Merkmal moderner und postmoderner Literatur sei. Auf die erste Thematik wird in Kapitel 2.2 noch einzugehen sein. Zur zweiten Frage gibt es in der Forschung unterschiedliche Positionen. Die Theorie, Metafiktionalität sei ein charakteristisches Merkmal ausschließlich postmoderner Literatur, die vor allem in der englischsprachigen Forschung lange Zeit vorherrschend war²¹, und auch von Werner Wolf²² vertreten wurde, kann hier nicht unterstützt werden, da sie durch verschiedene Werke aus unterschiedlichen Epochen widerlegt wird. 2013 wurde von Ute E. Eisen und Peter von Möllendorff ein Sammelband herausgebracht, in dem in siebzehn Artikeln der alles andere als seltene Einsatz der Metalepse in der antiken Literatur beschrieben wird – vom Gilgamesch-Epos bis zu Beispielen aus der spätantiken Literatur.²³ Auch in Homers *Odyssee* wird der Entstehungsprozess des Werkes selbstreflexiv dargestellt, als der Erzähler eine Muse auffordert, ihm die Geschichte des Odysseus einzusagen. Der kreative Schöpfungsprozess wird also gleich zu Beginn klar benannt. Cervantes' *Don Quijote* wird in diesem Zusammenhang ebenfalls immer wieder genannt. In diesem Fall entsteht Metafiktionalität einerseits durch die übertriebene Bedienung bestimmter literarischer Konventionen. Der Bezug auf mittelalterliche Ritterepen wird trotz des komisch-realistischen Erzählstils deutlich. Andererseits gibt es auch in diesem Fall eindeutige selbstreflexive Passagen: Einige Figuren, die im zweiten Teil des Romans auftreten, kennen sowohl Don Quijote und Sancho Panza, da sie den ersten Teil gelesen haben, als auch den unter dem Pseudonym Alonso Fernández de Avellaneda erschienenen, nicht autorisierten Folgeroman. Die Grenze zwischen der historischen, außerfiktionalen Realität und der Erzählebene wird gebrochen. Dieser Zustand kann auch durch die Erzählerfigur hervorgerufen werden, wie etwa in Laurence Sternes *Tristram Shandy*. Die „ins Paradoxe gesteigerte Selbstbeobachtung des Erzählers“²⁴ kreist an verschiedenen Stellen um das Erzählen selbst und lenkt somit die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf das Verhältnis von Erzähltem und Wirklichkeit. Nicht zuletzt beschreibt Alice Bolterauer die Wiener Moderne als Epoche

²¹ Vgl. Pichler, Doris: Fiktionalität und Metafiktionalität. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Hrsg. von Lut Missinne, Ralf Schneider, Beatrix Theresa van Dam. Berlin/Boston: de Gruyter. 2020. S. 268-296. hier S. 285

²² Vgl. Wolf, Werner: Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, „Life Story“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 30/1997. Hrsg. von Rudolf Böhm, Konrad Groß [u.a.]. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1997. S. 31-50; Werner Wolf hat in dieser Frage später jedoch eine andere Position eingenommen und Metafiktionalität weiter gefasst.

²³ Vgl. Eisen, Ute/Möllendorff, Peter von: *Über Die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin/Boston: de Gruyter. 2013

²⁴ Schuldt, Christian: *Selbstbeobachtung und die Evolution des Kunstsystems: Literaturwissenschaftliche Analysen zu Laurence Sternes »Tristram Shandy« und den frühen Romanen Flann O'Briens*. Bielefeld: transcript. 2005. S.32

eines verstärkten Einsatzes von Selbstreferenz und Selbstreflexion, erkennt dabei aber die lange Tradition dieser literarischen Phänomene an:

Denn wenn auch dem europäisch-abendländischen Erzählen, Fingieren, Darstellen von allem Anfang an ein selbstreferentieller und selbstreflexiver Zug eigen war und auch wenn klar ist, dass Phänomene der Metaisierung sich keinem teleologischen Fortschritts- oder Entfremdungsparadigma einschreiben lassen, so haben doch im Lauf der Geschichte Phasen stärkerer und weniger starker Metaisierungstendenzen einander abgelöst.²⁵

Diese Beispiele aus der über dreitausendjährigen Literaturgeschichte zeigen deutlich, dass Metafiktionalität bereits lange vor der Postmoderne zum gängigen Inventar von Autor*innen zählte²⁶, wenn auch davon ausgegangen werden muss, dass zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Entwicklung literarischen Erzählens andere Verfahren jeweils unterschiedliche Wirkungen bei Leser*innen hervorriefen. Ein weiteres Argument für die Trennung der beiden Begriffe bringt Sarah Lauzen vor, wenn sie schreibt, Metafiktion sei „more a formal term than a historical one, and [...] not solely a postmodern (or modern) possession.“²⁷ Auf ähnlicher Ebene argumentiert Jutta Zimmermann, die schreibt, dass Metafiktion sich auf das Feld des Literarischen beziehe, während die Postmoderne ein gesamtgesellschaftliches Phänomen darstelle.²⁸ Es wird also deutlich, dass es sich bei Metafiktionalität nicht um ein rein postmodernistisches Phänomen handelt. Nun gilt es allerdings der Definition des Begriffs näher zu kommen.

Das Wort Metafiktion, das sich aus dem griechischen *μετά*, also ‚nach‘ oder ‚hinter‘ und dem lateinischen *factio* für ‚Gestaltung‘ bzw. ‚Erdichtung‘ zusammensetzt, scheint zunächst nicht übermäßig komplex zu sein – Fiktion, die eine Metaebene schafft, von der aus sie auf sich selbst blickt. Durch diese wörtliche Übersetzung ergeben sich viele neue Fragen: Was ist Fiktion? Was ist eine Metaebene? Wie kann diese konstruiert werden? Welche Formen kann dieses Konstrukt annehmen? Wozu dient dieser reflexive Blick? Allein zur Beantwortung der ersten Frage wurden Millionen von Seiten beschrieben. Die Fiktionalitätsforschung ist ein äußerst umfangreiches Gebiet, das sich nicht zuletzt seit dem Paradigmenwechsel der 1970er und 1980er-Jahre in den Geisteswissenschaften mit Fragen nach dem Konstruktcharakter oder dem Verhältnis von Fiktion und Realität beschäftigt. Da sich diese Arbeit ausschließlich mit fiktionalen Primärtexten auseinandersetzt, sind viele dieser Überlegungen wichtige Grundlagen. Eine vollständige Darstellung der momentanen Forschungslage ist hier jedoch

²⁵ Bolterauer, Alice: Selbstreferenz und Selbstreflexion als Ausdruck eines krisenhaften Moderne-Bewusstseins – diskutiert am Beispiel der Literatur der ‚Wiener Moderne‘. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: de Gruyter. 2007. S. 175-193. hier S. 175.

²⁶ Vgl. dazu Pichler: Fiktionalität und Metafiktionalität. 2020. S. 285f

²⁷ Lauzen, Sarah E.: Notes on Metafiction: Every Essay has a Title. In: *Postmodern Fiction: A Bio – Bibliographical Guide*. Hrsg. von L. McCaffery. Westport: Greenwood Press. 1986. S. 93-123. hier S. 94

²⁸ Vgl. Zimmermann, Jutta: *Metafiktion im anglokanadischen Raum der Gegenwart*. Trier: Wiss. Verlag Trier. 1996. S. 2

nicht möglich, weshalb nur in den entsprechenden Kapiteln auf relevante Aspekte verwiesen wird. Eine weitere Einschränkung ergibt sich aus der Auswahl der Texte. Es handelt sich vorrangig um erzählende Texte, darum finden Erkenntnisse, die speziell zur Erklärung der Metafiktion in Drama oder Lyrik beitragen, im Folgenden keine Erwähnung. Der größte Teil der Metafiktionalitätsforschung findet ohnehin in Bezug auf Erzähltexte statt.

Ziel dieses Kapitels ist es, die narratologischen Grundlagen für das Verständnis von Metafiktion darzustellen und Begriffsdefinitionen auszuarbeiten, die in der folgenden Literaturanalyse zur Anwendung kommen. Des Weiteren werden die metafikionalen Formen allgemein beschrieben, die im Kontext von Daniel Kehlmanns Prosawerk relevant sind, um sie in der Analyse voraussetzen zu können.

2.1 Der Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft

Um einer Definition von Metafiktionalität näher zu kommen, muss auch der zweite Wortteil genauer betrachtet werden. In diesem Kapitel ist es daher notwendig, in die Fiktionalitätstheorie einzutauchen und besonders auf die Erkenntnisse der Überblicksarbeit von Frank Zipfel, bzw. daran anknüpfend Stefan Feddern, einzugehen. In Alltagskontexten wird Fiktion oft *ex negativo* definiert, also als alles, was nicht wirklich oder sogar nicht wahr ist. Diese Auffassung greift für ein eingehendes Verständnis von literarischer Fiktion jedoch zu kurz. Die Begrenzung auf den Bereich der literarischen Fiktion sei hier noch explizit angemerkt, denn Fiktion(en) in juristischen, mathematischen oder epistemologischen Kontexten weisen deutlich andere Merkmale auf und werden im Folgenden ausgeklammert.²⁹

Oben wurde bereits die klassische Übersetzung des Wortes *fictio* erwähnt. Werner Wolf weist in einem Beitrag aber darauf hin, dass es neben der Bedeutung ‚Gestaltetheit‘ auch ‚Erfundenheit‘ bezeichnen kann. Das bringt ihn dazu, den *fictio*-Charakter von Erzähltexten (künstlich und um seiner selbst willen gemacht) vom *fictum*-Charakter (Fiktionalität) zu unterscheiden.³⁰ Auch über das lateinische Wort *fingere* – bilden, erdichten, vortäuschen – lassen sich beide Bedeutungsfelder erschließen. Sie eröffnen allerdings noch eine dritte Dimension, die in der Diskussion über die Eigenschaften von Fiktion eine Rolle spielt. Nachfolgend werden daher folgende drei grundlegenden Aspekte eingehend besprochen: 1.)

²⁹ Zur Unterscheidung von nicht-ästhetischen Fiktionen und literarischer Fiktion vgl. Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als-Ob. In: *Kant-Studien*. 1911-01, Vol.16 (1). S. 108-115

³⁰ Vgl. Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer. 1993. S. 35

Welche Konsequenzen die Tatsache, dass Fiktionen gebildet, also mit einer bestimmten Intention geschaffen werden, für Leser*innen hat. 2.) Wie sich die Kommunikationssituation des ‚Erdichtens‘ oder im vorliegenden Fall des ‚Erzählens‘ charakterisiert. 3.) Warum fiktionale Erzählungen nicht als Lügen gesehen werden (können). Bevor die detaillierte Betrachtung dieser drei Problemkomplexe in Kapitel 2.1.1 bis 2.1.3 erfolgt, braucht es noch drei Begriffsbestimmungen.

Den Anfang machen der Begriff Fiktivität bzw. das zugehörige Adjektiv fiktiv. Diese bezeichnen die Eigenschaft der in fiktionalen Texten geschilderten Gegenstände, Figuren oder Situationen nicht-wirklich zu sein. Dieses Charakteristikum beschreibt also Entitäten innerhalb der Welt des Erzählten im Verhältnis zur textexternen Realität.³¹ Zipfel beschreibt drei Fiktivitätsfaktoren, die sich aus den Bestandteilen von Erzählungen, nämlich Ereignisträger*innen, Ort und Zeit ergeben: nicht-wirkliche Ereignisträger*innen, nicht-wirkliche Orte und nicht-wirkliche Zeiten. Bereits jetzt wird klar, dass fiktionale Geschichten so gut wie nie absolut fiktiv sind. „In fiktionalen Texten durchdringen sich Realität und Fiktion zum einen dadurch, dass die reale Welt immer den Hintergrund für die fiktive Welt darstellt.“³² Zum anderen kann von real existierenden Personen, Orten oder konkreten Zeitpunkten erzählt werden. Durch die Verortung der Fiktivität im Erzählten kommt man direkt zum nächsten Begriff, nämlich der Fiktionalität. Fiktionalität bzw. fiktional bezeichnet ein Charakteristikum von Medien, die eine Fiktion zum Gegenstand haben. Von der Fiktivität, die sich auf der Ebene des Erzählten abspielt, sind wir durch die Fiktionalität nun bei der Beschreibung eines real existierenden Mediums bzw. Texts gelandet. Für Andreas Kablitz ist diese explizite Trennung essenziell. Ihm „scheint die Unterscheidung zwischen Fiktivität und Fiktionalität nachgerade das Kernstück aller Theorie literarischer Fiktion auszumachen.“³³ Kablitz nennt hier bereits den dritten für die folgenden Ausführungen wichtigen Begriff: Fiktion. Im Gegensatz zum englischen Wort ‚fiction‘ wird Fiktion in der deutschsprachigen Welt kaum als Gattungsbezeichnung gebraucht. Trotzdem ist auch hier keine einheitliche Verwendung erkennbar. Matthias Martinez setzt Fiktion mit Fiktivität gleich und definiert sie als „imaginäre[n] Status der dargestellten Figuren, Orte und Ereignisse, insofern diese keine

³¹ Vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt. 2002. S. 76ff sowie Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin/Boston: de Gruyter. 2018. S. 37f

³² Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 53

³³ Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler. In: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Hrsg. von Irina O. Rajewsky, Ulrike Schneider. Stuttgart: Franz Steiner. 2008. S. 13-44. hier S. 18

direkte Korrespondenz in der Realität besitzen“³⁴. Diese synonyme Verwendung der beiden Begriffe führt jedoch zu terminologischen Problemen. Die Ansicht von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, die unter Fiktion alle im Text enthaltenen Personen, Gegenstände, Orte und Handlungen verstehen, ist bereits präziser.³⁵ Stefan Feddern spricht in Bezug auf ‚Fiktion‘ von einem Oberbegriff, der die Phänomene Fiktivität und Fiktionalität umfasst.³⁶ Er löst sich im Gegensatz zu Tobias Klauk und Tilmann Köppe von der Ebene der Geschichte und fasst den Begriff weiter. Es ist jedoch zweifellos sinnvoll, Fiktion von Fiktivität zu trennen und sie somit als „die Gesamtheit der von einem fiktionalen Medium behandelten fiktiven Gegenstände, Ereignisse usw.“ zu definieren. Dieses Verständnis des Begriffs Fiktion wird dieser Arbeit im Folgenden zugrunde liegen.

2.1.1 Soziale Praxis Fiktion

Die Beschreibung der Fiktionalität als Eigenschaft von Medien führt in weiterer Folge zur Frage nach ihrer Funktionsweise. Tilmann Köppe geht von einer Institution der Fiktionalität aus, um die komplexen, konventionellen Vorgänge zu erklären, die sowohl Produktion als auch Rezeption von fiktionalen Werken betreffen. In Bezug auf die Produktion wird in der Theorie der Fiktionalitätsinstitution davon ausgegangen, dass fiktionale Äußerungen bewusst von den Sprecher*innen³⁷ getätigt werden und es ihre Intention ist, die Rezipient*innen zur Einnahme einer fiktionstypischen Haltung zu bewegen.³⁸ Für die Rezeption gilt also einerseits das Gebot, eine Einstellung einzunehmen, die dem fiktionalen Charakter entspricht und die Vorstellung der beschriebenen Dinge, Figuren und Situationen zulässt. Andererseits wissen kompetente Rezipient*innen um das Verbot, erstens die Sprechakte der Erzählung in der außerfiktionalen Realität für wahr zu erachten und zweitens davon auszugehen, dass der Autor oder die Autorin das tut.³⁹ Walton stellt zur Erklärung des Verhaltens von Mediennutzer*innen den Bezug zu

³⁴ Martínez, Matías: Fiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 239-240. hier S. 239/2

³⁵ Vgl. Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 3-32. hier S. 6

³⁶ Vgl. Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 38

³⁷ Der Begriff Sprecher*innen bezieht sich hier auf alle Sender*innen von Sprechakten, unerheblich, ob schriftlich oder mündlich.

³⁸ Vgl. Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 35-49. hier S. 36f.

³⁹ Vgl. ebd. S.36

imaginativen Kinderspielen her und nennt den Prozess ‚game of make-believe‘⁴⁰. Er setzt in seiner Theorie jedoch nicht voraus, dass eine entsprechende Intention des Senders gegeben sein muss. Für ihn können beispielsweise auch Dinge von den sie wahrnehmenden Personen zu fiktionalen Objekten erklärt werden, indem sie sich darauf einigen. Allerdings negiert Walton nicht, dass diese Übereinkunft im Fall von fiktionalen Werken durch eine entsprechende Senderintention (mit)ausgelöst wird. Coleridge bezeichnet diese Haltung als ‚willing suspension of disbelief‘⁴¹. „Der Leser wird sich selbst für die Zeit der Lektüre in einer gewissen Weise glauben machen, dass die erzählte Geschichte wahr ist.“⁴² Welche Erkenntnisse liefern diese Ansätze nun für das Verständnis der Rolle der Rezipient*innen? Neben dem Generieren fiktionaler Wahrheiten, also Aussagen, die innerhalb der Werkwelt zutreffend sind, ist es essenzieller Teil des Make-Believe-Spiels, Leerstellen durch die eigene Vorstellung aufzufüllen. Ein Text benennt und beschreibt nie alles, was in der Werkwelt gilt. Der Rezipient und die Rezipientin müssen im Zuge ihres subjektiven, bei Walton ‚privat‘ genannten, Spiels nicht explizit ausgedrückte Gegenstände oder Zustände ergänzen.⁴³ Es braucht eine aktive Teilnahme am Spiel, um fiktive Welten in der Vorstellung entstehen zu lassen. Dieser Prozess hat zwei wichtige Konsequenzen: Zum einen generiert die Person so nicht nur fiktionale Wahrheiten als Teil der Werkwelt, sondern auch fiktionale Wahrheiten über sich selbst. „Es ist nicht nur wahr, dass auf der Leinwand ein furchterregendes Monster zu sehen ist, sondern es ist eine fiktionale Wahrheit in der privaten Welt des Spiels, dass der Rezipient dieses Monster gerade sieht“.⁴⁴ So lassen sich beispielsweise Phänomene der Immersion erklären. Zum anderen erfolgen diese Ergänzungen subjektiv. Keine vorgestellte Welt ist daher wie die andere, jede Rezeption einzigartig.

Klaus Hempfer widerspricht der Auffassung der Fiktionalität als Institution, da zwischen Institution und Konvention unterschieden werden müsse und sie ihm zirkulär erscheint: „Fiktionale Medien sind fiktional, wenn sie aufgrund der Fiktionalitätsinstitution, deren Konventionen durch die Fiktionalitätsinstitution bestimmt werden, fiktional rezipiert werden.“⁴⁵ Außerdem stelle die Anwendung des Begriffs ‚Institution‘ in diesem

⁴⁰ Vgl. Walton, Kendall: *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge [u.a.]: Harvard Univ. Press. 1990. S. 12

⁴¹ Vgl. Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. Auckland: The Floating Press. 2009. S. 270

⁴² Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 89

⁴³ Vgl. Walton, Kendall: *Mimesis as make-believe*. 1990. S.18

⁴⁴ Bareis, Alexander: Fiktionen als Make-Believe. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 50-67. hier S.56

⁴⁵ Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart: J.B. Metzler. 2018. S. 42

Zusammenhang eine Reduktion dessen Bedeutung dar. Dies gilt seiner Meinung nach auch für das Konzept ‚Fiktionalität als Vertrag‘ (Fiktionalitätskontrakt).⁴⁶ Er begründet dies damit, „dass ›Institutionen‹ den Anspruch auf Verbindlichkeit erheben bzw. implizieren, während ›Konventionen‹ Übereinkünfte im Hinblick auf alternative Möglichkeiten sind, die prinzipiell auch anders hätten getroffen werden können.“⁴⁷ Unter Berücksichtigung von Hempfers Kritik am Begriff ‚Institution‘ lässt sich auch von der sozialen Praxis Fiktion sprechen. Feddern streicht ebenfalls die Notwendigkeit dieser Einbettung in eine soziale Praxis hervor. Denn „erst innerhalb einer solchen Praxis unterscheidet sich das fiktionale Erzählen von anderen Formen der Falschheit wie der Lüge oder der Täuschung.“⁴⁸

2.1.2 Fiktionssignale

Wie können Rezipient*innen in ihrer Gesamtheit wissen, wann eine für fiktionale Texte adäquate Rezeptionshaltung angebracht ist, wenn jede Rezeptionssituation individuell ist? Durch sogenannte Fiktionssignale soll es möglich sein, fiktionale Texte von nicht-fiktionalen zu unterscheiden, und zwar für Leser*innen im Allgemeinen, (nicht nur für Literaturwissenschaftler*innen). Teilweise werden die Begriffe Fiktionssignal und Fiktionsmerkmal nicht oder zu wenig scharf getrennt.⁴⁹ Hempfer beschreibt diese essenzielle Unterscheidung folgendermaßen:

Fiktionssignale sind kommunikativ relevant und damit notwendig historisch variabel, sie garantieren, daß ein Text von den Rezipienten bei adäquater Kenntnis der zeitgenössisch jeweils gültigen Diskurskonventionen als ein fiktionaler verstanden wird – Fiktionsmerkmale sind demgegenüber Komponenten einer Theorie, die ein solches Verständnis zu rekonstruieren versucht, indem sie explizit die Bedingungen formuliert, die vorliegen müssen, um einen Text als – mehr oder weniger – fiktional einzustufen.⁵⁰

Vorsichtiger in der Bewertung der Wirkung von Fiktionssignalen ist Frank Zipfel. Er sieht Fiktionssignale als Phänomene, die von Autor*innen eingesetzt werden können und die Leser*innen potenziell dazu bringen, einen Text als fiktional einzuordnen oder die zur

⁴⁶ Vgl. Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. 2018. S. 43 und S. 50. Hempfer führt außerdem an, dass der Vertrag selbst seine eigene Anwendung nicht regelt.

⁴⁷ Ebd. S. 43

⁴⁸ Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 95

⁴⁹ Fiktionssignale sind nicht gleich Definitionselemente und auch nicht theoretische Bestimmungsmerkmale von fiktionalen Texten. Diese Problematik wurde bereits von Klaus W. Hempfer in seinem Artikel „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“ (1990) und Jean-Marie Schaeffer in seinem Beitrag „Fictional vs. Factual Narration“ im *Handbook of Narratology* (2009) beschrieben.

⁵⁰ Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. 2018. S. 56

Begründung dieser Ansicht herangezogen werden können.⁵¹ Die Möglichkeit ist hierbei wichtig, da nicht davon ausgegangen werden kann, dass diese Werkinformationen in jedem Fall als entsprechende Signale funktionieren. „Potenzielle Fiktionssignale sind [...] Werkinformationen, denen man aufgrund systematisch-theoretischer Überlegungen das Potential zuschreiben kann, von einem (informierten) Rezipienten als Fiktionssignale aufgefasst zu werden [...].“⁵² Fiktionssignale in Zipfels Sinn sind also Werkinformationen, mit denen die Entscheidung über den fiktionalen Status eines Textes begründet werden können. Er geht von drei unterschiedlichen Aspekten des Begriffs Signal aus: Signal im engeren Sinn, Symptom und Indiz. Alle drei Auslegungen haben eine jeweils andere Konsequenz für das Verständnis der Funktionsweise. Für Zipfel ist die parallele Nutzung aller drei Bedeutungen am gewinnbringendsten.⁵³ Er argumentiert dies folgendermaßen: Bei Signalen im engeren Sinne handelt es sich um „sinnlich wahrnehmbare Zeichen mit fester Bedeutung“⁵⁴. Sie sollen den Lesenden den Status des Textes zuverlässig und unmittelbar anzeigen. Dies führt oft zu einer Einteilung bzw. Hierarchisierung der Signale nach ihrer Qualität. Das ist jedoch problematisch, da die Einteilung aufgrund der Annahme erfolgt, wie zuverlässig sie den Leser*innen die Fiktionalität eines Textes anzeigen. Dies wäre aber nur durch empirische Untersuchungen festzustellen und selbst dann hoch subjektiv, auch weil die Entscheidung über den Status eines Textes nicht aufgrund eines einzelnen Signals getroffen wird. Zipfel fügt daher die Bedeutungsergänzung des Symptoms an. Symptome müssen als Zeichen für bestimmte Ursachen erst interpretiert werden, da sie grundsätzlich Zeichen für unterschiedliche Ursachen sein können. Aufgrund der nötigen Interpretationsleistung ergänzt er schließlich noch die Bedeutung des Indizes. Es verweist auf die Leistung der Leser*innen, die durch Vorkenntnisse in der Lage sind, Hinweise zu erkennen und sie als Signale zu deuten. Dies kann unabhängig von Autorintention und teilweise auch von Kommunikationskonventionen geschehen. Fiktionssignale sind vom Autor oder der Autorin mehr oder weniger beabsichtigt und beruhen

⁵¹ Vgl. Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: W. de Gruyter. 2014. S.97-124. hier S. 105

⁵² Ebd. S. 105

⁵³ Das Zusammenspiel der drei Ebenen/Elemente hebt bereits Gabriel hervor: „Fiktionalität ist deshalb kein semantisches Merkmal von Texten in dem Sinne, daß aufgrund bloßer Textanalyse entscheidbar wäre, ob ein Text fiktional ist, oder nicht. Außerdem ist zwar in der Regel (textextern) feststellbar, daß bestimmte Behauptungen wahr oder falsch, nicht referenzialisierbar oder nicht erfüllt sind, ob man es aber überhaupt mit behauptender, Referenzialisierbarkeit oder Erfüllbarkeit beanspruchender Rede zu tun hat, ist nicht ohne Berücksichtigung der Intention des Sprechers (Autors), der Rezeption des Hörers (Lesers) und der Konventionen einer Hörer- oder Lesergemeinschaft entscheidbar.“ Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit: eine semantische Theorie der Literatur*. 2., verbesserte und um einen Nachbericht erweiterte Auflage. Stuttgart: frommann-holzboog. 2019. S. 30

⁵⁴ Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002. S.102

auf den Konventionen der Kommunikation, diese sind historisch variabel. Scheffel präzisiert: „Fiktional ist ein Text demnach nicht an und für sich, sondern in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext, d.h. er ist fiktional für ein Individuum, eine Gruppe, eine Gesellschaft, in einer bestimmten Situation, in einer bestimmten Epoche.“⁵⁵ Laut Christian Berthold entwickelt sich das Differenzwissen, also die Fähigkeit fiktionale Texte als solche und ihren eigenständigen Mehrwert zu erkennen, erst im Laufe des 17. Jahrhunderts und wird im 18. Jahrhundert breitenwirksam.⁵⁶

Je nach fiktionstheoretischem Ansatz wird Fiktionssignalen allgemein eine mehr oder weniger wichtige Rolle zugeschrieben. In der linguistisch geprägten Fiktionstheorie, die unter anderen von Käthe Hamburger vertreten wird, gilt die Annahme, dass es konkrete sprachlich-syntaktische Merkmale im Text gibt, die empirisch nachweisbar sind. Diese Theorie ist allerdings mittlerweile weitgehend überholt, da sie für viele Fälle nicht anwendbar und keinesfalls umfassend gültig bzw. vollständig ist. Vertreter*innen des produktionsästhetischen Ansatzes interessieren sich häufig wenig für Fiktionssignale, da diese nur im Zusammenspiel mit den Leser*innen relevant sind. Am ehesten werden noch paratextuelle Signale in den Blick genommen, da sie vom Autor bzw. der Autorin gezielt gesetzt werden und für das Verständnis keiner Interpretationsleistung bedürfen. Die Vertreter*innen von rezeptionstheoretischen Zugängen haben kaum Interesse an der Beschreibung von allgemein gültigen Fiktionssignalen, da ihrer Ansicht nach die Entscheidung, ob fiktional oder nicht-fiktional allein von den Rezipient*innen getroffen wird und zwar unabhängig von Signalen. In allen Ansätzen, in denen von einem Interaktionszusammenhang zwischen Autor*in und Leser*in ausgegangen wird, werden Fiktionssignale als ausschlaggebend für die zielführende Gestaltung also „das Gelingen“ dieser Interaktion angesehen. Sie zeigen den Status des Textes an, da bei schriftlicher Kommunikation diese Informationen, „die Vorbedingungen für das Verständnis“⁵⁷ mitgeliefert werden müssen.

Grundsätzlich können Fiktionssignale in textuelle und paratextuelle Signale eingeteilt werden. Stefan Feddern schlägt eine weitere Unterteilung der textuellen Signale in Fiktivitäts- und Fiktionalitätssignale vor.⁵⁸ Sich die oben gegebenen Definitionen in Erinnerung rufend, ergibt sich für die Fiktivitätssignale der Bezug auf die Ebene der Geschichte („histoire“) und für die

⁵⁵ Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer. 1997. S. 45

⁵⁶ Vgl. Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer. 1993. S. 3

⁵⁷ Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002. S. 230f

⁵⁸ Vgl. Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 80f

Fiktionalitätssignale der Bezug auf die Ebene der Darstellung („discours“). Nach Genette können unter den paratextuellen Signalen peritextuelle und epitextuelle Erscheinungsformen unterschieden werden.⁵⁹ „Der Paratext stellt vielmehr eine Möglichkeit dar, dem mit der zerdehnten Sprachhandlungssituation verbundenen Mangel an Unmittelbarkeit der schriftlichen Sprachhandlung durch Indikation der intendierten Illokutionsart entgegenzuwirken.“⁶⁰ Paratexte nehmen eine besondere Stellung als Signal ein, da sie an den Rändern von Texten („an der Schwelle von Nicht-Text und Text“⁶¹) positioniert sind. Sie sind in vielen Fällen das erste Indiz und legen somit die Basis für die Einordnung weiterer Signale, die erst beim Lesen des Textes nach und nach wahrnehmbar werden.⁶²

Trotz des immer wieder geäußerten Arguments der Unvollständigkeit und somit Sinnlosigkeit aller bisheriger Versuche, Fiktionalitätssignale zu beschreiben⁶³, liefern die hier zusammengefassten Grundlagen wichtige Anhaltspunkte für die Analyse bestimmter metafiktionaler Verfahren. Die Möglichkeit, zu erkennen, welche Rezeptionshaltung angebracht ist, spielt auch für metafiktionale Erzählweisen eine Rolle. Hervorzuheben ist jedoch die Notwendigkeit einer klaren Unterscheidung von Fiktionsmerkmal und Fiktionssignal, wobei Fiktionssignale als historisch variable und potenzielle Orientierungshilfen verstanden werden.

2.1.3 Fiktionale Erzählinstanzen und die Frage nach der Wahrheit

Geht man davon aus, dass es Fiktionssignale gibt, die für Rezipient*innen erkennbar sind, folgt die Frage, wie sie auf diese Signale reagieren. Im besten Fall bringen Fiktionssignale die Leser*innen dazu, eine für fiktionale Texte adäquate Rezeptionshaltung einzunehmen.

Einerseits gilt, dass der Leser die fiktive Geschichte ebensowenig für wahr hält, wie der Autor sie als wahre Geschichte behauptet. Andererseits ist es so, dass der fiktive Adressat die Geschichte ebenso sehr als wahr rezipiert, wie der fiktive Erzähler sie als eine in der fiktiven Welt tatsächlich passierte Geschichte erzählt.⁶⁴

Stefan Feddern beschreibt so die ‚*make-believe*-Haltung‘. Diese Theorie wurde ursprünglich von Kendall Walton entwickelt und weist Gemeinsamkeiten mit Samuel Taylor Coleridge’s

⁵⁹ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001. S.12f.

⁶⁰ Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002. S. 37f

⁶¹ Ebd. S. 37

⁶² Vgl. ebd. S. 37f

⁶³ Vgl. Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verl. 2001 S. 79 oder Gorman, David: Fiction, pretense, and narration. In: *Style*. Vol. 32(1). 1998. S. 167

⁶⁴ Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 89

Konzept des ‚willing suspension of disbelief‘⁶⁵ auf. Beide Philosophen betonen die aktive Rolle der Rezipient*innen, die sich auf ein Spiel einlassen, in dem der Unglaube gegenüber den fiktiven Aussagen der Geschichte außer Kraft gesetzt wird. Wie bei Imaginationsspielen von Kindern werden die Leser*innen (analog zu den Spielenden) ‚reflexive Requisiten‘ eben dieses Spiels.⁶⁶ Feddern legt diese Aussage Waltons so aus, dass fiktionale Erzählungen innerhalb dieses Spiels nicht nur als vom Autor bzw. von der Autorin verfasster Erzähltext₁, sondern auch als von der Erzählinstanz erzählter Erzähltext₂ wahrgenommen werden.⁶⁷

Zwei relevante Punkte dieser Ansicht müssen hier festgehalten werden: Erstens setzt sie die Annahme einer fiktionalen Erzählinstanz voraus. Dieses Modell wurde seit den 1980er-Jahren vermehrt in Frage gestellt und muss daher im Anschluss auf seine Sinnhaftigkeit überprüft werden. Zweitens verschiebt sich die problematische Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Wahrheit auf unterschiedliche Ebenen und bringt somit eine neue Möglichkeit, den Vorwurf der lügenden Dichter*innen zurückzuweisen.

Zuerst soll das Modell der doppelten Sprachhandlungssituation zur Debatte stehen. Anfang des 20. Jahrhunderts ausgehend von Margarete Susman (1910) erstellt⁶⁸ und von Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter (1996) weiterentwickelt⁶⁹, ist es in der Literaturwissenschaft ein weit verbreitetes und anerkanntes Modell zur Erklärung der Besonderheiten der Sprachhandlung des fiktionalen Erzählens.⁷⁰ Spätestens mit Dietrich Weber (1989) kam daran jedoch immer wieder Kritik auf. Andreas Kablitz sprach sich 2008 deutlich gegen die sogenannte ‚pan-narrator theory‘⁷¹ aus, die besagt, dass die Existenz eines fiktionalen Erzählers konstitutiv für fiktionale Erzählungen sei. Dieser Annahme stehen laut Sylvie Patron verschiedene Argumente entgegen, die sie in der Einleitung zu einem Sammelband zur ‚Optional-narrator theory‘ zusammenfasst.⁷² Dazu zählt die Tatsache, dass es bereits lange vor der Entwicklung des Modells Texte gab, die eindeutig als fiktional zu bezeichnen sind und auch als solche konzipiert wurden oder auch die Bewertung der Theorie als kontraintuitiv, irrational und Ad-Hoc-Hypothese. Kablitz begründet die Ablehnung der Theorie der allgegenwärtigen

⁶⁵ Vgl. Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. 2009. S. 6.

⁶⁶ Vgl. Walton, Kendall: *Mimesis as make-believe*. 1990. S. 209

⁶⁷ Vgl. Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 90

⁶⁸ Vgl. Susman, Margarete: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder. 1910

⁶⁹ Vgl. Kahrmann, Cordula/Reiß, Gunter/Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse: eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*. Weinheim: Beltz Verlag (Athenäum). 1996

⁷⁰ Vgl. Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 64

⁷¹ Im englischsprachigen Diskurs wird zwischen der pan-narrator und optional-narrator theory unterschieden.

⁷² Vgl. Patron, Sylvie: *The Narrator: A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory*. In: *Optional-narrator theory: principles, perspectives, proposals*. Hrsg. von Sylvie Patron. Lincoln: University of Nebraska Press. 2021. S. 1-34

Erzählinstanz damit, dass die Unterscheidung von Autor*in und Erzählinstanz dort eine klare Unterscheidung einführt, wo diese nicht gegeben ist. Fiktionalität ist für Kablitz die Möglichkeit, der „strukturellen Grenzverwischung zwischen Wahrheit und Fiktion“⁷³, oder anders ausgedrückt, der Fiktionsvertrag an sich. Fiktionale Rede ist ihm zufolge durch die ‚Vergleichgültigung‘ gegenüber ihrem Wahrheitswert gekennzeichnet.⁷⁴ Sie ist eine Ermöglichungsstruktur, die dem Autor oder der Autorin erlaubt, von dieser Lizenz Gebrauch zu machen oder auch nicht. Da für Leser*innen oft nicht klar sei, ob die Rede der Wahrheit verpflichtet ist oder nicht, würde die Unterscheidung eine eindeutige Zuschreibung vorgaukeln, die es de facto nicht gibt.⁷⁵ Kablitz plädiert daher dafür, die Distinktion nur in solchen Fällen zu machen, in denen sich Autor*in und Erzähler*in eindeutig voneinander unterscheiden lassen.⁷⁶

Die Auflösung dieser erzähltheoretischen Debatte ist nicht Ziel dieser Arbeit und bleibt somit aus. Für die Analyse einiger metafiktionaler Verfahren ist die Annahme eines Erzählers oder einer Erzählerin (und auf der Rezeptionsseite, eines Adressaten oder einer Adressatin) allerdings gewinnbringend, da sie einerseits eine eindeutige Identifizierung und Benennung der Erzählebenen ermöglicht und andererseits die doppelte Rezeptionshaltung aufzeigt.

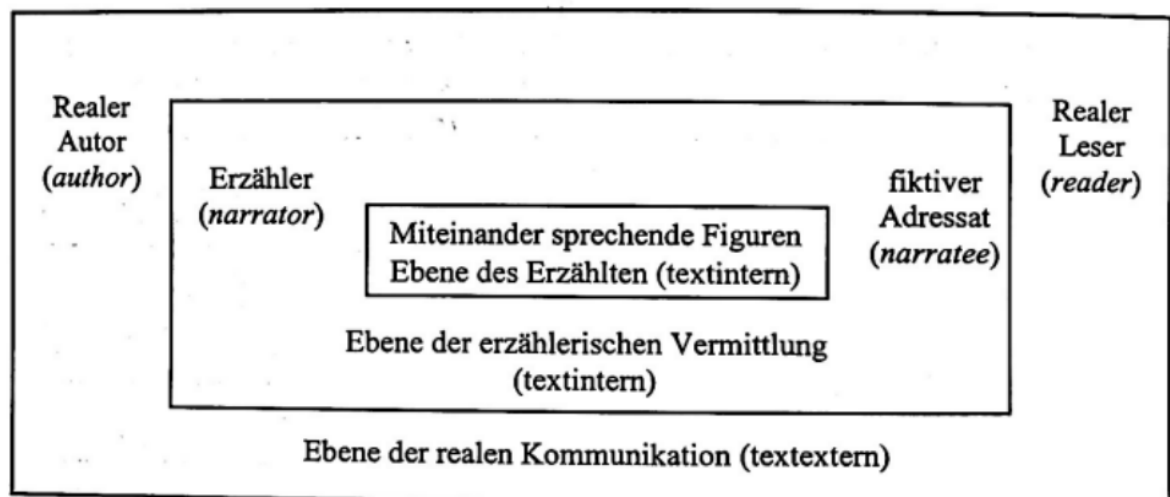


Abb. 1: Kommunikationsmodell des Erzähltextes (Basisversion). Quelle: Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Hrsg. von dems. Trier: Wiss. Verl. Trier. S. 6.

⁷³ Kablitz, Andreas: *Literatur, Fiktion und Erzählung*. 2008. S. 36

⁷⁴ Vgl. ebd. S. 16

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 36

⁷⁶ Vgl. ebd. S. 37

Dieses simple Kommunikationsmodell narrativer Texte von Wenzel stellt die Trennung der textexternen und textinternen Welten dar. Innerhalb derer wird zwischen der Ebene der erzählerischen Vermittlung oder Erzählung und einer Ebene von miteinander sprechenden Figuren unterschieden. Wie wir später sehen werden, sind weitere Ebenen möglich. Wichtig sind zunächst die Trennlinien, die auch als Rahmen⁷⁷ bezeichnet werden. Sie sind grundlegend für das Verständnis einiger metafiktionaler Verfahren, wie der Metalepse. Um die zuvor angesprochene eindeutige Benennung gewährleisten zu können, wird das Modell um die Terminologie von Sonja Klimek ergänzt, die sie in ihrer umfangreichen Studie zur Metalepse in der fantastischen Literatur entwickelt. Ausgehend von Genettes Termini Intra-, Extra- und Metadiegeses und der Überarbeitung von Sonja Klimek, die den Begriff Metadiegeses durch Hypodiegeses ersetzt⁷⁸, werden die einzelnen textinternen Ebenen folgendermaßen benannt und im Modell angeordnet⁷⁹:

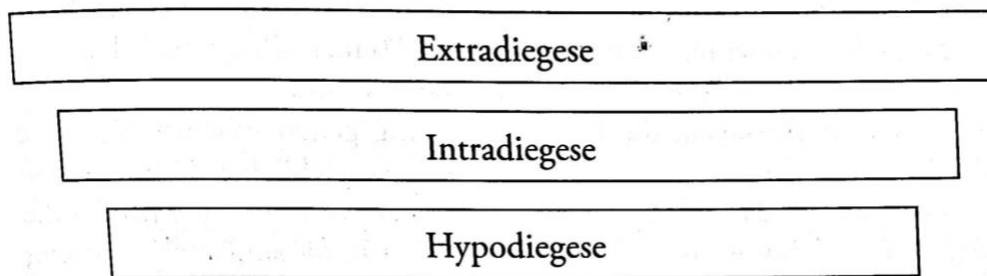


Abb. 2: Schema der Erzählebenen. Quelle: Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis. 2010. S. 41

Das Modell bildet die Hierarchie der Ebenen ab, da die Intradiegeses aus der Extradiegeses und die Hypodiegeses aus der Intradiegeses heraus erschaffen wird. Dies führt auch dazu, dass von einer weiter unten liegenden Ebene nichts über eine ihr übergeordnete Ebene ausgesagt werden kann. Die Erweiterung nach unten hin, durch weitere Einschachtelungen, ist möglich und wird in der Terminologie als Hypo-Hypodiegeses usw. umgesetzt. Einen weiteren relevanten Aspekt des Modells hebt Frank Zipfel hervor. Er stellt deutlich die Verdopplung und

⁷⁷ „Der typische Fall ist ein durch Anfang/Ende oder durch Rahmen oder durch eine Bühne isoliertes Kunstwerk, das die Umgebung ignoriert und auch nicht in sie eingreift. Dann muß der imaginäre Raum von innen heraus konstituiert werden, so als ob er den Rahmen durchbreche oder hinter ihm eine eigene Welt erzeuge. Die Imagination muß über das Gezeigte hinausgeführt werden. Man muss den Rahmen zugleich sehen und wegdenken können, um Zugang zum imaginären Raum des jeweiligen Kunstwerks finden zu können.“ Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995 S. 79

⁷⁸ Vgl. Sonja Klimek verweist auf die geläufige Bedeutung der Vorsilbe meta als übergeordnet. Somit ergibt sich für sie eine Schwierigkeit die Hierarchie der Ebenen betreffend. Klimek entscheidet sich daher, den Begriff der Hypodiegeses zu verwenden. Vgl. Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis. 2010. S. 40f

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 40f

Zerdehnung der Sprachhandlungssituation dar. Sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig gibt es zwei Instanzen: Autor*in & Erzähler*in bzw. Leser*in & Adressat*in.

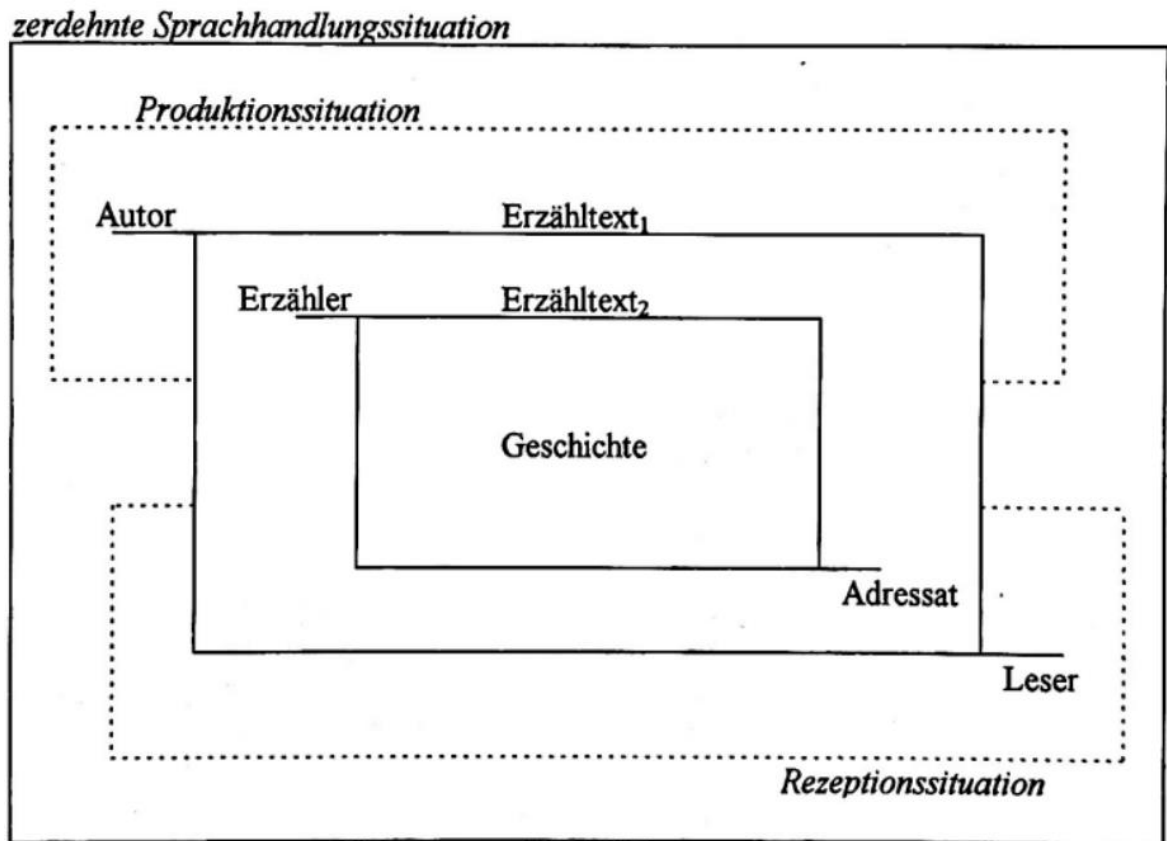


Abb. 3: Modell der Kommunikationssituation eines fiktionalen Schrift-Erzähl-Texts. Quelle: Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt. 2002 S. 119

Dadurch ergeben sich Erzähltext₁ und Erzähltext₂, die sich nicht in ihrem Wortlaut, sondern nur durch ihre Verortung auf unterschiedlichen diegetischen Ebenen unterscheiden.⁸⁰ Durch diese Doppelung lässt sich die für fiktionale Erzähltexte adäquate Rezeptionshaltung erklären. Wolf Schmid zieht mit dem ‚abstrakten Autor‘ bzw. auf Rezeptionsseite dem unterstellten Adressaten oder dem idealen Rezipienten eine weitere Ebene ein. Diese entspricht dem impliziten Autor bzw. dem impliziten Leser von W. Booth⁸¹ oder Umberto Eco, der diese Instanz Modell-Autor

⁸⁰ Vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002. S. 119

⁸¹ Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Ed. Chicago: Univ. of Chicago Press. 2008

nennt⁸². Sowohl Nünning⁸³ als auch Hempfer⁸⁴ haben jedoch schlüssig gezeigt, dass dieses Konzept für die Erzähltheorie nicht nur überflüssig, sondern für das Verständnis der zugrundeliegenden Fiktionstheorie sogar irreführend ist.

Die spätere Analyse der Kehlmann'schen und lateinamerikanischen Romane wird zeigen, dass das Modell der doppelten Sprachhandlungssituation für einzelne Erkenntnisse durchaus gewinnbringend ist. Bei den ausgewählten Texten kann davon ausgegangen werden, dass die realen Autor*innen „nicht einfach erzähl[en], sondern ein Erzählen darstell[en]“⁸⁵. In Texten, die sich intensiv mit ihrer eigenen Struktur und Möglichkeiten der diegetischen Grenzüberschreitungen beschäftigen, liegt die Annahme einer konstruierten Erzählerfigur nahe. Die Strukturen sind teilweise (*Ruhm*) derart komplex, dass Leser*innen nicht den Eindruck haben, der Autor bzw. die Autorin erzähle hier direkt. Jedenfalls in den Fällen, in der die Erzählinstanz eindeutig vom Autor bzw. der Autorin unterschieden ist (wie in *Beerholms Vorstellung* und tw. in *Ruhm*), hilft die bildliche Vorstellung der Rahmen, die Funktionsweise und Wirkung von Metalepsen und selbstreflexiven Momenten zu verstehen. Die Vorstellung der impliziten Leser*innen trägt außerdem der Tatsache Rechnung, dass Metaisierung nur wirkt, wenn die Rezipient*innen ‚mitspielen‘. Denn auch Metafiktionalität kann als soziale Praxis verstanden werden, die gelernt, erkannt und mitgetragen werden muss.

Nun gilt es, sich der zweiten oben aufgeworfenen Frage zu widmen, dem Verhältnis von Fiktion und Wahrheit. In Bezug auf Literatur bzw. Kunst im Allgemeinen ist die Definition des Begriffs Fiktion als Antonym zu Wirklichkeit oder sogar Wahrheit für unser heutiges Verständnis grundsätzlich problematisch. Doris Pichler beschreibt in ihrem historischen Abriss über die Genese des literaturwissenschaftlichen Fiktionsbegriffs die Annahme der Dichotomie Fiktion - Wahrheit als Merkmal des Diskurses von der Antike bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Die längste Zeit war die moralische Beurteilung der dichterischen Praxis also vorrangig.⁸⁶ Mit Hans Vaihingers Philosophie des Als-Ob verschiebt sich die Frage nach dem Wahrheitsstatus von

⁸² Vgl. Eco, Umberto: *Lector in fabula: die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus d. Ital. von Heinz-Georg Held. München/Wien: Hanser. 1987. S. 76

⁸³ Vgl. Nünning, Ansgar: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚implied author‘. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67. 1993. S. 1-25

⁸⁴ Vgl. Hempfer, Klaus: Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie. In: *Textsortenlehre - Gattungsgeschichte*. Hrsg. von Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer. 1977. S. 10

⁸⁵ Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: de Gruyter. 2014. S. 95

⁸⁶ Vgl. Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion. Ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren*. Heidelberg: Winter. 2011. S. 24

Fiktion hin zum Verhältnis Fiktion – Realität.⁸⁷ Autor*innen erschaffen fiktive Welten. Die Aussagen, die sie über diese Welten treffen, sind innerhalb der Welten gültig und wahr. Voraussetzung dafür ist das oben bereits erwähnte Differenzwissen. Dirk Frank stellt dazu fest, dass seit der Verbreitung dieses Differenzwissens, das Kunstwerk „nicht mehr allein an einem ihm vorausliegenden Original gemessen [wird], sondern ihm wird ein *eigener* Wahrheitswert zugebilligt“.⁸⁸ Doch das Problem der Referenz bleibt. „Im Mittelpunkt des Interesses steht die Frage nach dem Verhältnis von Selbst- und Fremdreferenz, nach dem Bezug des Fiktionalen zum empirischen außerfiktionalen Referenten.“⁸⁹ Die Inhalte textinterner Ebenen beschreibt Frank Zipfel als fiktive Welten. Die fiktive Welt einer Geschichte umfasst zunächst alles, was darin explizit ausgesagt wird. Viele Elemente der fiktiven Welt sind allerdings nur implizit enthalten. Es ist schlicht unmöglich, in einer Geschichte jedes Element allumfassend zu beschreiben.⁹⁰ Das nicht-Gesagte ergänzen Leser*innen selbst und zwar durch bekannte, passende Entitäten der Alltagswirklichkeit. Dieser „Akt des Fingierens“⁹¹ wird bestimmt durch das Realitätsprinzip⁹² (oder ‚principal of minimal departure‘⁹³) und das Prinzip der allgemeinen Überzeugungen (oder ‚mutual belief principle‘)⁹⁴. Zipfel merkt jedoch an, dass eine vollständige Erklärung der Konstruktion fiktiver Welten allein durch diese beiden Prinzipien nicht möglich ist. Die analytische und interpretative Leistung von Leser*innen von fiktiven Geschichten geht weit darüber hinaus.⁹⁵ Auch Wolfgang Iser bemerkt, dass neben dem Fiktiven und dem Wirklichen noch etwas anderes eine Rolle in diesem Gefüge spielt. Er nennt es das Imaginäre. Ergänzt um diesen Begriff wird aus der problematischen Dichotomie Fiktion – Wahrheit, die später u.a. durch Käthe Hamburger zum Gegensatz Fiktion – Realität wurde, eine Triade, die der fiktionalen Erzählung endgültig die Konnotation der Täuschung nimmt, die Leistung der Rezipient*innen mit einbezieht und den ontischen Wirklichkeitsstatus fiktionaler

⁸⁷ Vgl. Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als-Ob*. 1911. S. 108-115

⁸⁸ Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele*. 2001. S. 78

⁸⁹ Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 37

⁹⁰ Vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002. S. 84f

⁹¹ Vgl. Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp. 2016. S. 22

⁹² Vgl. Margolin, Uri: The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Views. In: *Canadian Review of Comparative Literature* 19/1&2. Edmonton: University of Alberta Press. 1992. S.101-117. hier S. 109 oder Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen*. 1994. S.112 oder Lamarque, Peter: *Fictional Points of View*. Ithaca [u.a.]: Cornell Univ. Press. 1996. S. 60f

⁹³ Vgl. Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: *Handbook of Narratology*. Bd. 2. Hrsg. von Peter Hühn. Berlin: de Gruyter. 2014. S. 726–742

⁹⁴ Vgl. Uri Margolin. The Nature and functioning of fiction. 1992. S. 110: „The mutual belief principle [...] states that we ought to accept as true in the work-world any proposition which was mutually believed by artist and readers in the artist’s society (again unless blocked by primary truths).“

⁹⁵ Vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. 2002 S. 90

Aussagen erklärt.⁹⁶ Das Imaginäre wurde zwar immer wieder von verschiedenen Literaturwissenschaftler*innen aufgegriffen, aber von den meisten als zu wenig klar definiert abgelehnt. In der Form, in der Iser den Begriff verwendet, sei er zu unklar, um damit sinnvolle Erkenntnisse für die Fiktionsforschung gewinnen zu können. Außerdem konnte Iser nicht überzeugend darlegen, dass seine drei Pole auf derselben semantischen Ebene stehen und somit miteinander verglichen werden können.⁹⁷ Ein alternatives Verständnis des Imaginären, das in Iser's Arbeit durchaus bereits angelegt ist, hebt Harun Maye in seinem Beitrag zur Begriffsgeschichte hervor. Ähnlich wie Zipfel sieht auch Iser das Verstehen von Texten als Kombination von durch die Bedeutungseinheiten Wort, Satz usw. explizit im Text enthaltenen Informationen und die durch das ‚Imaginative Lesen‘ von Leser*innen aufgefüllten Leerstellen. So entsteht während jedes einzelnen Lektürevorgangs ein neues imaginäres Ganzes.⁹⁸ Diese Beschreibung des Imaginären hebt erneut, wie auch Frank Zipfel, das Zusammenspiel von Text und Rezipient*in hervor. Die einzelnen Bestandteile des Sinnkomplexes und vor allem ihre Ursprünge – im Text manifestiert oder von Leser oder Leserin konstituiert – sind im Nachhinein kaum noch auszumachen.⁹⁹ Vermutlich ist die Definition der Leerstelle neben den Entitäten Fiktives und Reales deshalb so schwierig und bis heute nicht zufriedenstellend geklärt. Festgehalten werden kann an dieser Stelle jedoch, dass die Definition des Fiktiven als das, was nicht wirklich bzw. wahr ist, zu kurz kommt und in Bezug auf die Frage nach der Wahrheit sogar zu falschen Schlüssen führt. Die Frage nach der Wahrheit kann nur innerhalb der gleichen semantischen Ebene gestellt werden, der Vergleich zwischen der Alltagswirklichkeit und dem Erzählen ist somit als Definitionsmerkmal irreführend.

2.2 Ästhetische Illusion und Illusionsbrüche

Müssen metafiktionale Verfahren illusionsstörend oder sogar illusionsdurchbrechend wirken? Diese immer wieder im Rahmen von Metafiktionalitätsdefinitionen gestellte Frage wurde sowohl mit einem klaren Ja als auch mit einem eindeutigen Nein beantwortet. Während Doris

⁹⁶ Vgl. Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 41f

⁹⁷ Vgl. Ströker, Elisabeth: Was ist das Imaginäre in Iser's Fiktionalitätstheorie In: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. von Dieter Heinrich, Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink. 1983. S. 473-478

⁹⁸ Vgl. Maye, Harun: Von der Imagination zum Imaginären? Ein Kommentar zur Begriffsgeschichte und Theorie des Imaginären bei Wolfgang Iser und Karl Ludwig Pfeiffer. In: *Die imaginäre Dimension der Politik*. Hrsg. von Martin Doll, Oliver Kohns. United States: Brill. 2019. S. 113-133, hier: S. 127f.

⁹⁹ Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchges. und verbesserte Aufl. München. 1984. S. 219

Pichler schreibt, „Metafiktion muss illusionsbrechend sein.“¹⁰⁰, erklärt Werner Wolf, „Die Funktionen von M[etafiktion] sind vielfältig und lassen sich nicht, [...], immer als Illusionsdurchbrechung ansehen“¹⁰¹. Um zu verstehen, wie es zu diesen gegensätzlichen Positionen kommen kann, ist ein grundlegendes Verständnis vom Konzept der Illusion nötig – ähnlich wie es zur Definition von Metafiktionalität der Grundlage der Fiktionalität bedarf. Daher soll hier eine kurze Übersicht gegeben werden. Obwohl die Diskussion über das Wesen der ästhetischen Illusion bis in die Antike und die unterschiedliche Betrachtung von Mimesis zurückgeht, stammen die ersten systematischen Ansätze aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Viele Disziplinen haben sich mit dem transmedialen und transgenerischen Phänomen beschäftigt: von der Psychologie über die empirische Literaturforschung hin zu rezeptionsästhetischen oder textzentrierten Ansätzen. Nicolas Boileau beschrieb 1674 in seiner *L'Art Poétique*, dass der Leser oder die Leserin das Erzählte glauben muss, da er oder sie sich sonst nicht ausreichend intensiv mit der erzählten Welt ‚beschäftigt‘ bzw. in sie hineinversetzen kann. Diese Bedingung steht in totalem Gegensatz zur Aristotelischen Poetik, die beschreibt, dass sich Leser*innen natürlich stets des fiktionalen Charakters bewusst sind. In neueren Studien kommen zum Beispiel Roman Ingarden oder Wolfgang Iser zu dem Schluss, dass es ein Oszillieren geben muss, zwischen dem Eintauchen in die erzählte Welt und einem Bewusstsein für die Fiktionalität dieser Welt.¹⁰² Essenziell für alle bereits genannten und noch folgenden Ausführungen ist, dass ganz klar unterschieden werden muss zwischen der hier behandelten ästhetischen Illusion und der umgangssprachlichen Bedeutung von Halluzination oder Trugbild. Das Element der Täuschung entfällt aufgrund der vorhandenen Transparenz bezüglich des fictio-Status des Werkes.

Die umfangreichste Arbeit im Feld der Erzählliteratur stammt von Werner Wolf (1993), wobei sich Wolf auf den Illusionsbruch konzentriert, eine detaillierte Studie der Illusionsbildung aber als Voraussetzung dafür erarbeitet.¹⁰³ Diese Notwendigkeit ergibt sich auch aus der Tatsache, dass Illusionsstörung nur auftreten kann, wenn zuvor eine Illusion geschaffen wurde. Illusionsstörung setzt Illusionsbildung voraus. Zunächst charakterisiert Wolf die ästhetische Illusion in Analogie zur lebensweltlichen Wahrnehmung, als deren Imitation. So soll die

¹⁰⁰ Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 93

¹⁰¹ Werner Wolf: Metafiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler. 2008. S. 513-514. hier S. 514

¹⁰² Vgl. Martínez, Matías/Schaeffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck. 2019. S. 24

¹⁰³ Vgl. Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993.

Distanz zwischen Leser*innen und dem Text verkleinert werden.¹⁰⁴ Er beschreibt sie in seiner Habilitationsschrift wie bereits Boileau als ambivalent: „Sie ist angesiedelt auf einer Skala zwischen den Polen ‚völliger Distanz‘ und ‚gänzlicher Immersion‘ – *zwischen* ihnen, da deren Erreichen sie zum Verschwinden brächte.“¹⁰⁵ Für die Bildung von Illusion im Zuge der Rezeption von Kunstwerken ist also der gelingende Schein einer Wirklichkeit und das gleichzeitige Vorhandensein eines Bewusstseins dieser Scheinhaftigkeit (ausgelöst durch Fiktionsmarkierungen und das Wissen um die Anwendung einer ästhetischen Einstellung) bei den Rezipient*innen vonnöten.¹⁰⁶ Außerdem ist für die Bildung von Illusion der Faktor Wahrscheinlichkeit ausschlaggebend. Diese Bestimmung ist sowohl kultur- als auch gattungsspezifisch. Innerliterarische Konventionen bestimmen die Erwartungshaltung von Leser*innen je nach Genre unterschiedlich. Damit lässt sich erklären, warum beispielsweise auch in Fantasy-Texten Illusion entstehen kann. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass nur Inhalte, nicht die Vermittlung Gegenstand der Illusion sind. „Illusionistisch wird nicht der Text, sondern das in ihm Dargestellte erfahren, die fiktiven Gegenstände also.“¹⁰⁷

Wolf unterscheidet in weiterer Folge zwei Arten von Illusion, einerseits die Erlebnisillusion und andererseits die Referenzillusion. Diese Unterscheidung stützt sich auf die zuvor schon eingeführte Differenz zwischen fictio- und fictum-Status. Bei einer Störung der Erlebnisillusion wird der fictio-Status des Werkes erkenntlich, wenn die Referenzillusion betroffen ist, werden fehlende Einzelreferenzen bemerkbar und somit der fictum-Status. Die Referenzillusion gilt als weniger wichtig für die Illusionsbildung, denn „[a]ufgrund ihrer Analogie zu lebensweltlicher Wahrnehmung gilt für jede ästhetische Illusion, daß in ihr der Schein des (Mit-)Erlebens weit wichtiger ist als der Glaube an eine Einzelreferenzialisierbarkeit der dargestellten Sachverhalte.“¹⁰⁸ Die Wirkung der Vorstellung von Übereinstimmung mit einer textexternen Wirklichkeit hat eine deutlich geringere Wirkung auf Leser*innen. Dirk Frank lehnt dieses Konzept von Wolf als *contradictio in adjecto* bis auf wenige Ausnahmen¹⁰⁹ gänzlich ab, da er der Meinung ist, dass es in fiktionalen Texten *per definitionem* keine extrafiktionalen Referenzen geben kann. Bei gelungener Erlebnisillusion stelle sich aber automatisch auch eine gewisse Referenzillusion ein. Der Vorteil von Wolfs Definitionen liegt allerdings darin, dass

¹⁰⁴ Vgl. Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele*. 2001. S. 77

¹⁰⁵ Wolf, Werner: Ästhetische Illusion. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Hrsg. von Martin Huber, Wolf Schmid. Berlin/Boston: de Gruyter. 2018. S. 401

¹⁰⁶ Vgl. Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993. S. 198

¹⁰⁷ Lobsien, Eckhart: *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Stuttgart: Metzler. 1975. S. 61

¹⁰⁸ Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993. S. 113

¹⁰⁹ Für Frank trifft dies nur auf fiktionale Texte zu, die das Dargestellte als faktual erscheinen lassen wollen. Als Beispiel nennt er *Marbot* von Wolfgang Hildesheimer. Vgl. Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele*. 2001. S. 83

eindeutig beschrieben werden kann, ob der fictio- oder fictum-Status betroffen ist und es sich somit um fictio- oder fictum-Metafiktionalität handelt.

Werner Wolf geht anschließend noch auf die Besonderheiten narrativer Illusion ein, die für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz sind. Die vorherrschende Sprachhandlungssituation führt zur Möglichkeit der Abbildung verschiedener Intensitäten von Illusion bzw. auch einem möglichen Nebeneinander von Illusionsbildung und ihrer Störung in einem Text. Aufgrund des Rezeptionsprozesses, der sich über einen bestimmten Zeitraum erstreckt, verändern sich die Vorstellungen, die durch den Text hervorgerufen werden. Dies führt dazu, dass bei den Leser*innen eine besondere Erlebnisqualität entsteht, die zum dynamischen Miterleben führt. Diese dynamische Erfahrungssillusion wird in Erzähltexten vor allem durch Geschehens- und Redeillusion hervorgerufen, da dies die beiden dominanten Aspekte von Narrationen sind.¹¹⁰ Der Blick auf den konkreten Ort, an dem Illusion entstehen kann, zeigt, dass es vor allem auf der intradiegetischen Ebene dazu kommt, „da auf ihr die potentiell illusionsstörende Erinnerung an die Vermitteltheit der Narrativik am ehesten vermieden werden kann.“¹¹¹ Auch historisch betrachtet kommt es am häufigsten zur Bildung der Primärillusion auf der Intradiegeese. Extra- bzw. hypodiegetisch kann allerdings eine Sekundärillusion eingeführt werden. Diese Situation ist insbesondere für einige Texte von Daniel Kehlmann von Bedeutung, da sie eine Erklärung dafür liefert, warum einzelne metafiktionale Illusionsstörungen nicht unbedingt zum vollständigen Kollaps der ästhetischen Illusion führen müssen. Rahmen- und Binnenerzählungen können diesen Effekt sozusagen abfangen. Beim Bruch der Primärillusion kann die Wirkung der Sekundärillusion auf einer anderen Ebene verstärkt und somit der antiillusionistische Effekt aufgefangen werden.¹¹² Hinzu kommt, dass laut Wolf ästhetische Illusion, zumindest in Erzähltexten, restituierbar ist, was wiederum mit der zeitlichen Komponente der Rezeption zusammenhängt. Illusionsstörende Momente können im Laufe des Leseprozesses wieder vergessen oder durch illusionsfördernde Verfahren sozusagen überschrieben werden. Genauso ist jedoch auch eine Abnahme der Illusionswirkung durch entsprechende narrative Mittel denkbar.¹¹³

Um zu einer Antwort auf die zu Beginn des Kapitels aufgeworfene Frage zu kommen, folgt nun noch ein Blick auf Theorien zur Illusionsstörung bzw. dem Illusionsbruch. Werner Wolf verortet die Hochphase der antiillusionistischen Literatur in der Moderne, beginnend mit einer

¹¹⁰ Vgl. Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. 1993. S. 93-97

¹¹¹ Ebd. S. 102

¹¹² Vgl. ebd. S. 102f

¹¹³ Vgl. ebd. S. 93f

ersten Konstitutionsphase zwischen den 1890er und 1930er-Jahren bis zur Überhöhung dieser Tendenz in der Postmoderne, interessanterweise also in einer Blütephase des illusionistischen Erzählens.¹¹⁴ Wolf erklärt dies damit, dass auch bei gelingender Illusion die Distanz immer latent vorhanden ist, da beim vollständigen Erreichen des Poles ‚Illusion‘ nicht mehr von ästhetischer Illusion gesprochen werden kann. Insofern kann die Illusionsstörung oder der Illusionsbruch als jederzeit mögliche Aktualisierung dieser Distanz beschrieben werden.¹¹⁵ Genau hier ist auch der Grund für den Widerspruch zu Pichlers Auffassung zu finden. Für Wolf ist die Distanz, also das Wissen um fictio- und fictum-Status eines Textes, beim Lesen stets vorhanden, wenn auch unterschiedlich präsent. Die Thematisierung des Artefaktcharakters ist für die Lesenden also keine absolute Überraschung, sondern eine Aktualisierung ihres bereits bestehenden Wissens über den Status des Textes. Die Wirkung muss daher nicht zwingend als Bruch empfunden werden.

Die Verfahren der Illusionsstörung teilt Wolf grob in drei Kategorien ein: erstens die Abwertung der *histoire*, zweitens die zunehmende Undurchsichtigkeit des *discours* und drittens explizite fictio-Metafiktion.¹¹⁶ Metafiktionale Erzählweisen sind also Teil des Repertoires illusionsstörender Narration. Umgekehrt gilt jedoch nicht, dass ein Bruch der ästhetischen Illusion eine Bedingung für metafiktionale Verfahren in Erzähltexten darstellt. Diese können verschiedene Funktionen im Text haben, die Störung oder der Bruch von ästhetischer Illusion ist eine Möglichkeit. Dazu ist noch eine Beobachtung zur Entwicklung der Wirkung von Metafiktionalität aufschlussreich, die Wolf 2011 festhielt. Er geht in dieser Einleitung für einen Sammelband der Frage nach, ob es einen ‚Metareferential Turn‘ gibt.¹¹⁷ Wenngleich uns diese Fragestellung hier nicht weiter beschäftigen wird, legt er darin dar, dass metafiktionale Erzählverfahren eines gewissen Gewöhnungseffekts unterliegen. Gepaart mit dem immer stärkeren Bewusstsein für Medialität bei immer mehr Leser*innen führt dieser zu einer immer größeren ‚metatolerance‘. Für den Effekt, den Metaisierungen bei den Rezipient*innen erzielen, hat das Konsequenzen:

It is easy to see that such a heightened tolerance towards metaization reduces the formerly disconcerting or startling effect of some if not all metareferential devices. It may even increasingly permit authors and

¹¹⁴ Vgl. Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Reprint 2012. Hrsg. von Frederick Burwick, Walter Pape. Berlin/New York: W. de Gruyter. 1990. S. 288

¹¹⁵ Vgl. Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. 1993. S. 112

¹¹⁶ Vgl. Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. 1990. S. 289

¹¹⁷ Vgl. Wolf, Werner: Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained? In: *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Hrsg. von Werner Wolf. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V. 2011. S. 1-47

recipients bent on immersion within the representational media, to maintain aesthetic illusion to a formerly unthinkable extent in coexistence with metareference.¹¹⁸

Dies wiederum führt zu einer einfacheren Zugänglichkeit metafiktionaler Texte für ein immer größeres Publikum, wodurch sich für Wolf der zunehmende Einsatz von metafiktionalem Erzählverfahren erklären und eine noch weitere Verbreitung absehen lässt. Diese Entwicklung wirft rückblickend die Frage auf, ob Illusionsbruch in der Vergangenheit zwingend mit Metafiktion verbunden war. Wie bereits im Zuge der Beschreibung der sozialen Praxis Fiktion angemerkt wurde, sind alle diese Konventionen kulturspezifisch. Somit wäre dies möglich. Für das vorliegende Textkorpus ist jedoch ausschließlich die aktuelle Praxis relevant, weshalb dieser Frage nicht weiter nachgegangen wird.

2.3 Literarische Selbstreflexivität

Das letzte Konzept, das hier noch einer genaueren Betrachtung bedarf, ist die literarische Selbstreflexion, denn im Umfeld der Metafikcionalität sorgt es immer wieder für Unklarheiten bzw. Uneinigkeit. Franz Loquai verwendet die Begriffe selbstreflexiv und bzw. autothematisch synonym und versteht darunter: „die Thematisierung der Vermittlungstechniken des Mediums im Medium selbst, also die Reflexion der künstlerischen und kommunikativen Möglichkeiten“¹¹⁹. Michael Scheffel veröffentlichte 1997 eine Monografie mit dem Titel *Formen selbstreflexiven Erzählens* und behandelt darin metafiktionale Erzählformen. Auch hier wird Selbstreflexivität mit einem anderen Konzept gleichgestellt.¹²⁰ Bareis und Grub nennen in ihrem Vorwort zum Sammelband *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* neben der Selbstreflexivität und der Metafikcionalität noch die Selbstreferentialität, die Metanarration sowie Metaisierung und Potenzierung. Ihrer Meinung nach beruhen diese unterschiedlichen Begriffe und dahinterliegenden Konzepte auf divergierenden Definitionen von Fiktion.¹²¹ (Im Verständnis dieser Arbeit würde ihr Begriff der Fiktion eher dem zuvor definierten Konzept der Fiktionalität entsprechen.) Doris Pichler greift diese Diskrepanzen in ihrer Studie zur ästhetischen Selbstreflexion auf, die sie einerseits

¹¹⁸ Wolf, Werner: Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?. 2011. S. 28

¹¹⁹ Loquai, Franz: Buch im Buch und Film im Film. Überlegungen zur Selbstreflexivität in Literatur und Film. In: *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation: Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk*. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg: Winter. 1999 S. 181-205. hier S. 182

¹²⁰ Vgl. Bareis, Alexander/Grub, Frank Thomas: Vorwort. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von dens. Berlin: Kadmos. 2010. S. 8

¹²¹ Vgl. ebd. S. 8

auf eine ungenaue Verwendung der Begriffe in der Alltagssprache und andererseits auf einen Schein von Synonymität aufgrund mangelnder Definitionsarbeit in wissenschaftlichen Publikationen zurückführt.¹²² Dem Ziel ihrer Arbeit entsprechend, nämlich eine Typologie metafictionaler Erzählverfahren zu erstellen, ordnet sie die Begriffe in Folge klar ein. Dazu ist die Unterscheidung zwischen Selbstreferentialität (Bezugnahme auf sich selbst) und Selbstreflexivität (Nachdenken über sich selbst) grundlegend. Werner Wolf erstellt in seiner Arbeit zur Metaisierung ein Schema zur Einordnung verschiedener Referenztypen und spricht einerseits von ‚selbstreferentiell Verweisen‘ (ohne selbstreferentielle Aussage) und andererseits von ‚selbstreferentiell Bedeuten‘ (Selbstreflexivität).¹²³ Es zeigt sich, auch in diesem Bereich gibt es keine einheitlich verwendeten Begrifflichkeiten. Verwirrung entsteht in vielen Fällen dadurch, dass sowohl das System Fiktion als auch metafictionale Verfahren als grundlegend selbstreferentiell beschrieben werden. Dies bedeutet zunächst nur, dass eine systemische Einheit „primär mit den ihr eigenen Prozessen operiert.“¹²⁴ Metafictionalen Texten wird diese Eigenschaft vermehrt zugeschrieben, aber nicht, weil dies auf fiktionale Texte weniger zutreffen würde, sondern weil metafictionale Verfahren diese (grundsätzlich immer vorhandene) Beobachtungsebene offenlegen.¹²⁵ Pichler stellt sich daraufhin die Frage nach dem konkreten Unterschied von Selbstreferentialität in Fiktion und Selbstreferentialität in Metafiction. Sie kommt zu dem Schluss, dass metafictionale Texte ihre eigene Selbstreferentialität sichtbar machen und somit selbstreflexiv werden.¹²⁶ Um von Selbstreflexion sprechen zu können, muss immer eine Selbstreferenz gegeben sein. In metafictionalen Texten streben explizite Selbstreferenzen Selbstreflexion an.¹²⁷ Pichler definiert Metafictionalität daher „als ein bestimmtes kunstfertiges Verfahren der Selbstreferenz, das im Weiteren zur Selbstreflexion führt“¹²⁸. Selbstreflexivität ist somit eine Folge von metafictionalen Erzählformen.

¹²² Vgl. Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 69

¹²³ Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: W. de Gruyter. 2007. S. 25-64. hier S. 36

¹²⁴ Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 65

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 65

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 66

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 98

¹²⁸ Ebd. S. 92

2.4 Ableitung der Definition von Metafiktionalität

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass es im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts keinen Konsens über die Termini Metafiktion und Metafiktionalität gibt. Je nach Forschungsinteressen werden minimalistische oder maximalistische Definitionen des Begriffs erarbeitet oder vorausgesetzt. Zwischen der bereits angesprochenen Meinung, Metafiktionalität trete ausschließlich in postmodernen Texten auf, und Waugh's Annahme, „metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels“¹²⁹, gibt es unzählige Abstufungen und Nuancierungen. Wie sich zeigt, eignet sich für das vorliegende Vorhaben eine systematische Beschreibung des Phänomens, die keine dieser radikalen Positionen einnimmt und sich sehr detailliert mit den für das zugrundeliegende Korpus relevanten Ausprägungen und Funktionen von Metafiktion beschäftigt, aber nicht auf die Epochenzuordnung fokussiert.

Seit der Jahrtausendwende wurden einige Arbeiten veröffentlicht, die sich eine Ordnung und Systematisierung von metafiktionalen Verfahren zum Ziel gesetzt haben. Zu den jüngsten zählen Ilona Maders Monografie *Metafiktionalität als Selbst-Dekonstruktion*, die Metafiktion in Hinblick auf den dekonstruktiven Charakter untersucht, und die Dissertation von Doris Pichler. Sie sieht ‚Metafiktion‘ realisiert durch Selbstreferenz auf ‚Fiktion‘, worunter das Gesamtsystem oder Teile davon verstanden werden können. Als Subkategorie wird in diesem Schema noch die Metanarration (siehe Kapitel 2.5.3) definiert, und zwar als Selbstreferenz den Erzählvorgang betreffend.¹³⁰ Am umfassendsten hat sich jedoch Werner Wolf mit den grundlegenden Fragen zum Wesen der Metafiktionalität beschäftigt. Er hat mittlerweile einige Versuche unternommen, eine allgemeingültige Systematik von metafiktionalen bzw. metaisierenden¹³¹ Verfahren zu erstellen. Als Begründung für sein Bestreben nennt er die Notwendigkeit eines Beschreibungsdiskurses für die Zusammenarbeit unterschiedlicher Disziplinen. Kollaborative Forschungsansätze sind im Fall von Metaisierung jedenfalls sinnvoll, da das Phänomen eine Vielzahl von Medien bzw. Diskursformen, wie Film, bildende Kunst, Theater, etc. betrifft.¹³² In seiner Habilitationsschrift liefert er einen umfangreichen Versuch der Ordnung von illusionsstörenden Verfahren. Deutlich komprimiert präsentiert er seine Erkenntnisse in einem Sammelbandbeitrag aus dem Jahr 2007. Obwohl seine Theorie immer schon transmedial ausgelegt war, zeugen die unterschiedlichen Analysebeispiele in

¹²⁹ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge. 1984. S. 3

¹³⁰ Vgl. Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2011. S. 94

¹³¹ In seinen jüngeren Studien beschäftigt sich Werner Wolf vermehrt mit Metaisierung allgemein. Dies ist auf seine Bestrebung zurückzuführen, den Diskurs medien- und genreübergreifend zu führen. Auf Erzähltexte bezogen bleibt der Begriff Metafiktionalität aktuell.

¹³² Vgl. Wolf, Werner: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen*. 2007. S. 30

diesem Artikel von ihrer Anwendbarkeit. Wolf gibt in diesem Systematisierungsversuch folgende Kriterien als Voraussetzung für Metaisierung und somit auch für Metafiktionalität an¹³³:

- 1.) Referenzen innerhalb desselben Systems, die
- 2.) intendierte Aussagen darstellen, und
- 3.) eines Systembewusstseins (im Text und bei den Lesenden) sowie einer Ebenendifferenz zwischen Objekt- und Metaebene bedürfen.

Sind alle drei Merkmale erfüllt, so handelt es sich um Metareferenzen. Ausgehend von der geläufigsten Form, der Heteroreferenz, die sich auf die Lebensrealität bzw. fiktive Welten bezieht, unterscheidet sich die Metareferenz in vier Aspekten. Zunächst handelt es sich um eine Form der Selbstreferenz, die immer einen Bezug zum eigenen System aufweist (im vorliegenden Fall zum Literaturbetrieb bzw. Teilen davon). Außerdem muss für die Metareferenz ein Reflexionsmoment gegeben sein. Wolf stellt hier selbstreferentielles Verweisen und selbstreferentielles Bedeuten gegenüber. Von Interesse für metafiktionale Verfahren ist der Vorgang des Bedeuten, da nur in diesem Fall eine „Anregung zum Nachdenken über Teile des eigenen Systems durch Elemente desselben Systems und damit Selbstreflexion“¹³⁴ gegeben ist. Diese Anregung ist für Wolf das ausschlaggebende Differenzkriterium. Dieses Verständnis setzt die aktive Beteiligung von Rezipient*innen voraus, in Form von Textverständnis und der Bereitschaft, sich auf die Metaebene einzulassen. Die Kenntnis der sozialen Praxis Fiktion muss also auf die Metafiktion ausgeweitet werden. Die zuvor in Kapitel 2.1.1 beschriebenen Mechanismen können als vergleichbar angesehen werden. Hervorzuheben ist auch die Notwendigkeit der Ebenendifferenz zwischen Objekt und Aussage. Die Äußerung einer Figur über eine andere Figur derselben diegetischen Ebene stellt somit keine Metareferenz dar.¹³⁵

Für die Kategorisierung metafiktionaler Phänomene präsentiert Wolf im Anschluss folgende vier Oppositionspaare¹³⁶:

- 1.) intratextuelle vs. transtextuelle Metafiktionalität
- 2.) explizite vs. implizite Metafiktionalität
- 3.) fictio- vs. fictum-Metafiktionalität
- 4.) kritische vs. nichtkritische Metafiktionalität

Im ersten Fall werden die Systeme unterschieden, in denen sich metafiktionale Verfahren vollziehen. Auf der einen Seite steht der einfach abgrenzbare Bereich des relevanten Textes.

¹³³ Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. 2007. S. 31

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 33

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 35

¹³⁶ Vgl. ebd. S. 40

Demgegenüber besteht jedoch auch die Möglichkeit einer metafikionalen Referenz auf andere Texte und nach Wolf auch auf andere mediale Systeme. Er spricht in diesen Zusammenhängen von fremd- und allgemeinmetafikionalen Referenzen. Dezidiert wird auch die Parodie als mögliche Umsetzung eingestuft.¹³⁷ Beim zweiten Kriterium folgt Wolf Linda Hutcheon, die ‚overt‘ und ‚covert‘ metafiction beschreibt. Zur Unterscheidung kann einfach die Frage nach der Zitierbarkeit gestellt werden.¹³⁸ Kann eine metafiktionale Passage direkt in Form von semantisch metareferentiellen Lexemen zitiert werden, so handelt es sich um explizite Metafikionalität. Implizite Metafikionalität entsteht durch bestimmte Gestaltungsformen und braucht eine Markierung, damit sie von Leser*innen als solche erkannt werden kann. Die Differenz von fictio- und fictum-Metafikionalität sei hier der Vollständigkeit halber erneut erwähnt: Fictio-bezogene metafiktionale Referenzen legen die Gemachtheit des Textes bloß und fictum-bezogene metafiktionale Referenzen die Erfundenheit der Inhalte. Das vierte Oppositionspaar betrifft die Wirkung von metafikionalen Verfahren: kritische haben „eine kritische Distanz(nahme) gegenüber dem Objekt“ zur Folge, nichtkritische „eine neutrale oder affirmative Aussage über das Objekt“¹³⁹.

In den folgenden Kapiteln werde ich noch einzelne metafiktionale Formen besprechen, die benannt und mehr oder weniger klar definiert sind, jedenfalls als Begriffe in der Literaturwissenschaft einen anerkannten Platz haben und für die Literatur Daniel Kehlmanns charakteristisch sind. Zum Abschluss dieses Abschnittes folgt nun noch die Übersicht der bisher definierten Kernbegriffe.

- Metaisierung: Vorgang der selbstreferentiellen Verknüpfung zwischen Darstellung und Dargestelltem über eine Metaebene; dieser kann in unterschiedlichen Genres und Medien erfolgen.
- Metareferenz: Referenzen innerhalb desselben Systems, die intendierte Aussagen darstellen, und eines Systembewusstseins (im Text und bei den Lesenden) sowie einer Ebenendifferenz zwischen Objekt- und Metaebene bedürfen
- Metafiktion: Gattungsbezeichnung für fiktionale Texte, die überdurchschnittlich viele metafiktionale Elemente aufweisen
- Metafikionalität: Gesamtheit der Inhalte eines fiktionalen Mediums (Gegenstände, Figuren, Ereignisse usw.)

¹³⁷ Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. 2007. S. 41f

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 42

¹³⁹ Ebd. S. 45

2.5 Kehlmanns metafiktionale Verfahren

Metafiktionale Texte zeichnen sich meist durch eine Mischung unterschiedlicher metafiktionaler Phänomene aus. Anschließend werden deshalb die für Daniel Kehlmanns Werk charakteristischen Verfahren beschrieben. Das sind einerseits klar metafiktionale Formen wie Metalepse, Metanarration und Fiktionsironie. Andererseits aber auch literarische Praktiken, deren Wirkung nicht zwingend metafikional ist, wie die *mise en abyme* und Intermedialität, und zuletzt eine spezielle Form von Metafiktion, die historiografische Metafiktion. Daniel Kehlmann bedient sich großzügig an dieser Vielfalt. Grund dafür ist eine intensive Beschäftigung mit Fragen nach Wahrheit, Realität, Wahrnehmung, Rolle der Leser*innen, Besonderheiten der Kommunikationssituation und Referenzialisierbarkeit. Dies alles sind sowohl Grundlagen als auch Objekte von Metafiktionalität. „Der Leser von Kehlmanns Texten wird auf die Funktion von Fiktionen in der Konstruktion und Dekonstruktion von Wirklichkeit gestoßen und erhält Einblicke in die medialen Strukturen, die Fiktionen ermöglichen.“¹⁴⁰ Dadurch wird eine Reflexion über die Wirkmächtigkeit von fiktionalen Erzählungen und die Rolle von Autor*innen und Erzählinstanzen angestoßen. Durch metafiktionale Verfahren werden die grundlegenden Eigenschaften ‚Gemachtheit‘ und ‚Erfundenheit‘ von fiktionalen Erzählungen beleuchtet. Leser*innen sehen sich demnach mit einer Entzauberung konfrontiert, in Form einer kritischen Auseinandersetzung mit narrativen Techniken, Wirkungen und den unterschiedlichen Rollen im Gefüge der sozialen Praxis Fiktion.¹⁴¹ Sie werden durch ihre für das System Literatur notwendige Rezeptionsfunktion Teil der Reflexion über Produktionsbedingungen und-mechanismen und auch auf ihren eigenen Beitrag hingewiesen. Ähnliches gilt für die historiografische Metafiktion in Bezug auf historiografische Prozesse. Intertextuelle Formen der Metafiktionalität haben zusätzlich die Funktion, den Bedeutungshorizont des Textes zu erweitern. Durch den Bezug auf andere Texte oder Systeme kann „durch Parallelismen und Oppositionen eine zusätzliche Informationsdimension und Einheitlichkeit des Textes“¹⁴² erreicht werden. Wolf weist erfreulicherweise auch explizit auf die ästhetische und genussbringende Funktion von metafiktionalen Verfahren hin. Vergnügliche metafiktionale Texte weisen meist einen hohen Grad an Fiktionsironie auf und

¹⁴⁰ Löser, Kai: Globale und intertextuelle Vernetzung. Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2010*. Hrsg. von Michael Haase und András Masát. Budapest/Bonn: ELTE Germanistisches Institut; Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2011. S. 32-50, hier: S. 33

¹⁴¹ Vgl. Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fieger*. Hrsg. von Jörg Helbig. Heidelberg: C. Winter. 2001. S. 49-84. hier S. 80

¹⁴² Ebd. S. 78

führen so dazu, dass es Leser*innen leichter fällt, Distanz abzubauen und sich ganz auf den Text und seine eigene Wirklichkeit einzulassen.¹⁴³

Da ein genaues Verständnis dieser Konzepte essenziell für die Analyse ist, wird ihnen im ersten Teil der Arbeit entsprechend viel Raum gegeben. Nun folgen die Beschreibungen von sechs für Daniel Kehlmanns Texte kennzeichnenden metafikionalen Verfahren. Sie sollen einerseits dazu dienen, die Besonderheiten der Kehlmann'schen Metafiktion herausarbeiten zu können, andererseits liefern sie die Basis für den Vergleich mit den ausgewählten lateinamerikanischen Texten.

2.5.1 Metalepse

Metalepse leitet sich vom griechischen Wort für Vertauschung ab und bezeichnete ursprünglich eine Form des Wortspiels in der Rhetorik. Gerard Genette verwendet den Begriff 1972 in *Discours du récit* erstmals für ein narratives Phänomen – die ‚Metalepse des Autors‘. Inspiriert wurde er von Pierre Fontanier, der in seiner Sammlung rhetorischer Figuren (1830) bereits metaleptische Erzählformen beschreibt. Genette entwickelte in weiterer Folge den Terminus der narrativen Metalepse, um alle ‚Transgressionen‘ unter einem Begriff subsumieren zu können.¹⁴⁴ Im Laufe der Zeit hat sich der Begriff immer weiter in das Feld der Narratologie verschoben, weshalb heute in diesem Fachbereich meist schlicht von Metalepsen gesprochen wird. Trotzdem gab es an Genettes Begriffsbildung auch immer wieder Kritik. Die von ihm erfundenen Neologismen seien teilweise bizarr und zu kompliziert.¹⁴⁵ Es gibt jedoch auch positive Bewertungen. So hebt beispielsweise Frank Wagner die Präzision und klare Abgrenzung der Begriffe hervor und stuft sie als sehr praktikabel ein.¹⁴⁶ Bis heute gibt es Versuche, neue Bezeichnungen für das Phänomen Metalepse einzuführen, doch Genettes Konzept ist in der modernen Erzählforschung mittlerweile stark verankert. Nicht zuletzt, weil auch Werner Wolf seit 2005 statt des von ihm geprägten Terminus des ‚narrativen Kurzschlusses‘ Genettes Begriff der narrativen Metalepse verwendet.¹⁴⁷ Wie Sonja Klimek in

¹⁴³ Vgl. Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. 2001. S. 79f

¹⁴⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3. durchges. u. korrig. Aufl. übers. v. Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink. 2010. S. 152-154

¹⁴⁵ Vgl. Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. 2010. S. 39

¹⁴⁶ Vgl. Wagner, Frank: Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative. In: *Poétique*. 139. 2002. S. 235

¹⁴⁷ Vgl. Wolf, Werner. Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. In: *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Hrsg. von Jan Christoph Meister. Berlin/New York: de Gruyter. 2005. S. 83-108

ihrer umfangreichen Arbeit zum Paradoxen Erzählen eindeutig zeigen konnte, ist der Begriff der Metalepse auch nicht durch bereits zuvor erarbeitete Konzepte ersetzbar. Sowohl mit dem weiten Bereich der paradoxen Erzählformen als auch mit illusionsbrechenden Strategien und Formen der *mise en abyme* gibt es zwar Schnittmengen, jedoch ist keines dieser Konzepte deckungsgleich mit der narrativen Metalepse.¹⁴⁸ Um die definitorische Präzision für die folgende Analyse nutzen zu können, wird in dieser Arbeit mit Genettes Begriff der narrativen Metalepse gearbeitet, der, wie im Anschluss gezeigt wird, im Zuge weiterer Beschäftigung noch in Subkategorien unterteilt wurde.

Das definierende Merkmal von Metalepsen bei Genette ist die regelwidrige Überschreitung „eine[r] bewegliche[n] aber helige[n] Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“¹⁴⁹. Als Welten gelten narrative Ebenen. Die „fictional world is distinguished from the real world, or its representation, by a ‚boundary‘ which is ‚transgressed‘ in metalepsis“.¹⁵⁰ Die konventionelle Trennung der Welten bricht also auf, ihr jeweiliger Autonomiestatus wird zerstört. Je nachdem in welche Richtung die Grenzüberschreitung erfolgt, lassen sich metaleptische Formen weiter unterscheiden. Die Transgression von einer höheren in eine tiefere Ebene wird als absteigende Metalepse bezeichnet. Frank Wagner beschreibt die konkreten Möglichkeiten für diese Form als „Einmischung von Elementen der extradiegetischen Erzählebene in die intradiegetische oder metadiegetische bzw. der intradiegetischen in die metadiegetische“¹⁵¹. Eine Überschreitung in umgekehrter Richtung wird folglich als aufsteigend bezeichnet. Dabei brechen Figuren intradiegetischer oder metadiegetischer¹⁵² Ebenen in hierarchisch höher gelegene Welten ein, „wo sich ihre Schöpfer befinden“¹⁵³. Sonja Klimek führt noch eine dritte Kategorie, nämlich ‚Komplexitätsformen der Metalepse‘ an. Wie sie ausführt, handelt es sich dabei erstens um Möbiusband-Erzählungen, also um die „Rekurrenzsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen“¹⁵⁴ und zweitens um ‚unlogische Heterarchien‘. Dabei bestimmt eine Figur die Handlungen, Gedanken usw. einer Figur der gleichen diegetischen Ebene, greift also

¹⁴⁸ Vgl. Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. 2010. S. 53f.

¹⁴⁹ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2010. S. 153

¹⁵⁰ Kukkonen, Karin: *Metalepsis in Popular Culture. An Introduction*. In: *Metalepsis in popular culture*. Hrsg. von Karin Kukkonen, Sonja Klimek. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2011. S. 1-21. hier S. 4

¹⁵¹ Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. 2010. S. 67 Übersetzung von Wagner, Frank: *Glissements et déphasages*. *Poétique* 139. 2002

¹⁵² Wie in Kapitel 2.1.3 erklärt, verwende ich in Anlehnung an Sonja Klimek in dieser Arbeit den Begriff Hypodiegesen bzw. hypodiegetisch statt metadiegetisch.

¹⁵³ Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. 2010. S. 67

¹⁵⁴ Ebd. S. 70

schöpferisch auf einen ihr innerhalb der diegetischen Logik nicht zugänglichen Bereich ein.¹⁵⁵ Eine weitere Differenzierung kann in Bezug auf die konkrete Handlung erfolgen. „Figuren, die sich als fiktives Produkt eines Erzählvorgangs begreifen, überschreiten die erzähllogische Grenze als Resultat eines Erkenntnisprozesses.“ Nelles spricht in diesem Fall von einer ‚epistemological metalepsis‘. Greift die Figur oder der Erzähler physikalisch in eine andere Ebene ein und verändert somit den Verlauf der Geschichte, handelt es sich um eine ‚ontological metalepsis‘.¹⁵⁶ Die erste Kategorie scheint jedoch etwas willkürlich, jedenfalls in der angeführten Dualität unvollständig zu sein, weshalb die weitere Einteilung von Marie-Laure Ryan¹⁵⁷ als gewinnbringender zu betrachten ist. Sie unterscheidet zwei Kategorien anhand ihrer Verortung auf der Ebene des discours bzw. auf der Ebene der histoire. Monika Fludernik (2010) greift diese Kategorisierung auf und bezeichnet sie als ‚diskursive‘ und, wie bereits Nelles, ‚ontologische Metalepsen‘.¹⁵⁸ Stringent ist diese Unterscheidung, weil das Konzept von discours und histoire weithin anerkannt ist. Diskursive Metalepsen sind daher solche, bei denen der Rahmenbruch nur imaginiert wird. Voraussetzung für eine ontologische Metalepse ist hingegen ein im Text manifestiertes Überschreiten der Ebenengrenze. „[D]er Erzähler [bewegt sich] physisch auf die Ebene der Geschichte [...] oder eine Romanfigur steigt auf die Ebene des Erzählers hinauf und handelt dort“¹⁵⁹. Alle drei von Wolf definierten Bedingungen für Metafiktionalität sind gegeben. Metalepsen stellen erstens Aussagen über das eigene System dar, denn „[w]ith metalepsis, however, readers are reminded either that someone is telling the story or that there is a reality ‚outside‘ the fictional world.“¹⁶⁰ Es kann zweitens davon ausgegangen werden, dass sie vom Autor oder der Autorin intendiert sind, und drittens wird in besonderem Maße die Ebenendifferenz betont, da die erzähllogischen Ebenengrenzen durchbrochen werden.

Wie sich zeigen wird, spielen paradoxe Überschreitungen von diegetischen Grenzen in *Ruhm* eine wichtige Rolle. Daniel Kehlmann spielt allerdings auch immer wieder mit einer gewissen Intransparenz, was den Aufbau von Rahmen- und Binnenerzählungen betrifft. Die Überschreitungen wirken daher oft nicht als Brüche, sind aber für das Verständnis der Texte

¹⁵⁵ Vgl. Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. 2010. S. 60

¹⁵⁶ Vgl. Nelles, William: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York [u.a.]: Peter Lang. 1997. S. 154f.

¹⁵⁷ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hrsg. von John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éd. de l'EHESS. 2005. S. 201–223

¹⁵⁸ Vgl. Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2010. S. 225

¹⁵⁹ Ebd. S. 175

¹⁶⁰ Kukkonen, Karin: *Metalepsis in Popular Culture*. 2011. S. 5f

essenziell. Es wird in der Analyse vielfach darum gehen, schwache Markierungen für Transgressionen zu identifizieren und sich die Verortung konstant bewusst zu machen.

2.5.2 Mise en abyme

Mise en abyme ist ein allgemeiner kunsttheoretischer Terminus, der zunächst von André Gide in einem seiner Tagebucheinträge zur Beschreibung von Spiegelszenen verwendet wurde. Ricardou stellte 1967 fest, dass dieses Phänomen bereits in der Wappenkunde des Mittelalters beobachtet werden kann. Dort bezeichnet er das eingezeichnete Wappen im Wappenschild, also eine Wiederholung der Form des tragenden Elements auf sich selbst.¹⁶¹ Dieser Ableitung folgend, stellt Monika Fludernik (2010) fest: „Ein Rahmen und sein *inset* können dann als *mise-en-abyme* Struktur bezeichnet werden, wenn das eingerahmte Element mit der Rahmung Ähnlichkeiten aufweist.“¹⁶² Lucien Dällenbach veröffentlichte 1977 eine erste Systematik, in der die ‚einfache Spiegelung‘, die ‚unendliche Spiegelung‘ und die ‚paradoxe Spiegelung‘ unterscheidet.¹⁶³ Allen drei angesprochenen Definitionen ist also bereits eine Art von ‚Spiegelung‘ gemein. So versucht Marc König 1991 den Begriff der ‚Spiegelung‘ zu etablieren. Sonja Klimek fällt über alle angesprochenen Definitionsversuche ein klares Urteil: Sie „verweisen nur metaphorisch auf das, was sie eigentlich bezeichnen wollen, nämlich die Figur der Wiederholung oder ‚Iteration‘.“¹⁶⁴ Sie schlägt als Oberbegriff ‚Iterationen‘ vor, da in Mathematik und Informatik damit ähnliche Phänomene bezeichnet werden und sich so eine Strukturanalogie zeigen ließe. Allerdings ist ‚Iteratio‘ auch in der Rhetorik gebräuchlich und bezeichnet dort die Wiederholung eines Einzelwortes. Da dieses Fach näher an der Literaturwissenschaft angesiedelt scheint, ließe sich darüber diskutieren, ob die Ähnlichkeit der Begriffe nicht umso eher zu Missverständnissen führen kann. Wolfs Definition versteht die mise en abyme als „Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“¹⁶⁵, wobei sie auf einer anderen diegetischen Ebene erfolgen muss. Diese ‚Spiegelung‘ kann illusionsstörend wirken oder nicht. Wolf lässt mit dieser Definition bewusst zwei Fragen offen: zum einen die nach dem Erscheinungsort und zum anderen nach dem Objektbereich der mise en abyme. In beiden Fällen kann die Antwort

¹⁶¹ Vgl. Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Éds. du Seuil. 1967. S. 182

¹⁶² Fludernik, Monika: *Erzähltheorie*. S.175

¹⁶³ Vgl. Dällenbach, Lucien: *Abyme, mise en*. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Hrsg. von François Nourissier. Paris: Encyclopaedia Universalis [u.a.]. 2001. S. 11-14

¹⁶⁴ Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. 2010. S. 52

¹⁶⁵ Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993. S. 296

histoire-Ebene oder discours-Ebene lauten.¹⁶⁶ Anhand dieser Kriterien ist es möglich, die konkrete Ausprägung der ‚Spiegelung‘ noch genauer zu beschreiben. Etabliert hat sich laut Harald Fricke die Einteilung in zumindest zwei Hauptarten: ‚gestufte‘ und ‚paradoxe Iterationen‘. In die erste Kategorie fallen alle Potenzierungen, bei denen „eine Zeichenrelation auf höherer Stufe gleichartig oder ähnlich wiederholt“¹⁶⁷ wird. Darunter können noch zwei spezifische Varianten kategorisiert werden. Zum einen die ‚unendliche Iteration‘, von der man spricht, wenn die Wiederholung potenziell unendlich ist und die ‚rekursive Iteration‘, die eines technischen Hilfsmittels (beispielsweise Spiegel oder Fotografie) bedarf. Bei ‚paradoxen Iterationen‘ werden die Grenzen von Erzählebenen durchbrochen, um die Wiederholung zu realisieren.¹⁶⁸

Ihre Verwendung hat eine irritierende Wirkung, die Borges folgendermaßen beschreibt: „tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios“¹⁶⁹. Wolf beschreibt noch weitere Funktionen. Die mise en abyme kann illusionskompatibel oder sogar hilfreich für das Verständnis eines Textes sein, ein „most powerful [...] aid to readability“¹⁷⁰ wie Dällenbach 1979 formuliert. Für die vorliegende Arbeit relevant sind all jene Formen, die eine kritische Haltung der Leser*innen provozieren.

In ihnen offenbart sich die Geschichte durch ihren Rekurs auf intratextuelle Elemente als eine unwahrscheinliche formale Organisation von auffälliger Künstlichkeit. Mindestens der fictio-Status des Textes (wenn nicht gar seine fictum-Natur) gerät so durch eine Verletzung des Celare-arterm-Gebotes in den Blick.¹⁷¹

Die wichtigsten Faktoren für eine illusionsstörende Wirkung sind laut Wolf Erkennbarkeit, Häufigkeit, Anzahl der Spiegelungsebenen und Umfang des Spiegelungsinhalts.¹⁷²

Wenn sich also in Kehlmanns Roman *F*, der die Familiengeschichte der Friedlands erzählt, ein Kapitel mit dem Titel „Familie“ befindet, das die Familiengeschichte der Friedlands erzählt, kann man von einer solchen mise en abyme sprechen. ‚Spiegelungen‘ dieser Art finden sich des Weiteren auch in *Beerholms Vorstellung, Die Vermessung der Welt* und *Ruhm*.

¹⁶⁶ Vgl. Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993. S. 296

¹⁶⁷ Fricke, Harald: Potenzierung. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: de Gruyter. 2003. S. 144

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 144

¹⁶⁹ Borges, Jorge Luis: *Magias parciales del Quijote*. In: ders.: *Otras inquisiciones*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2007. S. 79-84. hier S. 84

¹⁷⁰ Dällenbach, Lucien/Tomarken, Anette: Reflexivity and Reading. In: *New literary history*. 1980-04, Vol.11 (3). S. 435-449. hier S. 440

¹⁷¹ Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. 1993. S. 298

¹⁷² Vgl. ebd. 299f

2.5.3 Metanarration

Metanarration bzw. Metanarrativität und Metafiktion bzw. Metafiktionalität sind Begriffe, die oft fälschlicherweise synonym verwendet werden. Um die Konzepte klar unterscheiden zu können, werde ich nachstehend Metanarration definieren und die Unterschiede herausarbeiten sowie die Bedeutung dieses Verfahrens für Daniel Kehlmanns Erzählwerke zeigen.

Ansgar Nünning plädiert in einem Aufsatz aus dem Jahr 2001 dafür, in allen Fällen von „Thematisierung des Erzählens bzw. Erzählvorgangs“ von Metanarration zu sprechen, um den seiner Meinung nach viel zu weit gefassten Begriff der Metafiktion zu entlasten und somit präziser zu machen.¹⁷³ Für ihn unterscheiden sich diese beiden Konzepte deutlich voneinander: „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“¹⁷⁴. Diese Definition zeigt bereits, dass es eine Schnittmenge zwischen beiden Formen gibt. Metanarration kann, aber muss nicht metafiktional wirken. Nünning erstellt 2001 einen, wie er angibt, ersten Versuch einer Typologie metanarrativer Verfahren, in der er sie zunächst nach formalen, strukturellen, inhaltlichen und funktionalen Kriterien einteilt.¹⁷⁵ Die Sinnhaftigkeit von Nünning’s Ansatz betont Doris Pichler, wenn sie ihm attestiert, zur Einschränkung des Metafiktionsbegriffs beizutragen. Gleichzeitig stellt Pichler fest, dass „[d]as explizite Hervorheben des narrativen Vorgangs [...] die Konstrukthaftigkeit der Erzählung und die Kontingenzhaftigkeit des Fiktiven [betont].“¹⁷⁶ Dies würde eine Einordnung von Metanarration, wie sie Werner Wolf vornimmt, nahelegen. Für ihn sind metanarrative Verfahren der fictio-Metafiktion zuzuordnen.¹⁷⁷ Für die Betrachtung metafiktionaler Spielarten, bietet sich Wolfs Systematik auch in diesem Fall an, da alle nicht metafiktionalen Formen keine Relevanz für die Untersuchung aufweisen. Es kann festgehalten werden, dass die Definition von Metanarration bei Nünning, Pichler und Wolf sehr ähnlich ist. Allerdings fällt die Einordnung in die Systematik anders aus, weil sie von unterschiedlichen Bezugssystemen ausgehen. Während Wolf in seinen Betrachtungen zunächst unterschiedliche Genres und Medien unterteilt, bezieht sich Nünning auf Diskursformen. Das führt dazu, dass Wolf Metanarration als Unteraspekt von fictio-Metafiktion kategorisiert und Nünning (und ihm

¹⁷³ Vgl. Nünning, Ansgar: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 2001, Vol. 26, No. 2. Tübingen: Narr. S. 125-164. hier S. 129f

¹⁷⁴ Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Metanarration and Metafiction. In: *Handbook of Narratology*. Bd. 2. Hrsg. von Peter Hühn. Berlin: de Gruyter. 2014. S. 344-352. hier S. 344

¹⁷⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. 2001. S. 134-150

¹⁷⁶ Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion*. 2010. S. 94

¹⁷⁷ Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. 2007. S. 43

folgend auch Pichler) den Terminus etablieren will, um dem umfangreichen Konzept von Metafiktionalität einen Begriff zur Differenzierung zur Seite zu stellen.

Bei Daniel Kehlmann sind vor allem implizite Formen der Metanarrativität von Interesse, da seine Erzählwerke im Kontext seiner publizierten Überlegungen zum Erzählen stehen. Die Frage nach der Wirkung von erzählter Fiktion ist fast omnipräsent, woraus sich auch die Vielzahl an angewandten metafiktionalen Verfahren ergibt. Ich kann Ansgar Nünning's Bestreben nach begrifflicher Genauigkeit daher durchaus nachvollziehen und mit diesem Argument ist auch die Entscheidung, Metanarration hier als eigenes Konzept zu behandeln, begründet.

2.5.4 Intertextualität

In Texten Daniel Kehlmanns lässt sich eine Vielzahl an Verweisen auf andere Texte, Autor*innen, Gattungen, Textkonzepte und Strukturen des Kunstbetriebs finden. Da diese zum Teil eine metafiktionale Funktion aufweisen, möchte ich das Konzept der Intertextualität mit in den Blick nehmen. Auch darüber herrscht im literaturwissenschaftlichen wie auch im sprachwissenschaftlichen Diskurs keine Einigkeit. Henning Tegtmeier spricht sogar davon, dass es wenig andere derart umstrittene Begriffe gäbe.¹⁷⁸ Ohne einen genauen Abriss über die Entwicklung der Begriffsverwendung geben zu wollen¹⁷⁹, wird in diesem Abschnitt eine Definition von Intertextualität dargelegt. Diese bezieht sich allerdings ausschließlich auf ästhetische Intertextualität in literarischen Texten. Unter Text verstehe ich in diesem Fall die publizierten Werke von Daniel Kehlmann. Überlegungen und Erkenntnisse zu Intertextualität in faktualen Texten oder anderen Medien und Kommunikationssystemen werden außer Acht gelassen.

Julia Kristevas poststrukturalistisches Konzept von Intertextualität ist daher im vorliegenden Fall nicht hilfreich, da es auf einem viel zu weit gefassten Verständnis von Text¹⁸⁰ beruht.

¹⁷⁸ Vgl. Tegtmeier, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'. In: *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Hrsg. von Josef Klein, Ulla Fix. Tübingen: Stauffenburg. 1997. S. 49-81. hier S. 49

¹⁷⁹ Entsprechende Übersichten bieten u. a. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: *Intertextualität. Formen Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer. 1985. S. 1-30. hier S.1-11 oder Scheiding, Oliver: Intertextualität. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter. 2005. S. 53-72 sowie Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt. 2013. S. 17-61

¹⁸⁰ Vgl. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. 1985. S. 7: „Während Bachtin sehr wohl zwischen der Wirklichkeit von Geschichte und Gesellschaft einerseits und den Wörtern, der Rede und der Sprache andererseits

Kristevas Annahme, dass alle Texte in Relation zueinander stehen, ungeachtet jeglicher Autorintention, macht den Versuch der Beschreibung konkreter intertextueller Verweise unsinnig. Kehlmanns Texte sollen anschließend aber unter anderem genau auf diese Bezüge hin untersucht werden, um die Frage nach ihrem metafiktionalen Potential zu beantworten. Daher folge ich dem hermeneutisch orientierten Ansatz, der Intertextualität ansieht als „Verweise des Folgetextes auf Prätexte, die vom Autor beabsichtigt, im Text markiert und vom Leser im Interesse eines angemessenen Textverständnisses erkannt sein müssen“¹⁸¹. Diese Definition geht vom Idealfall einer gelungenen Rezeption aus. Allerdings können wie in allen Kommunikationssituationen auch Störungen, also Missverständnisse, auftreten. Bernd Schulte-Middelich beschreibt in seiner rezeptionsorientierten Theorie der ‚funktionalen Intertextualität‘, die er in seinem Beitrag zu „Funktionen intertextueller Textkonstitution“ 1985 präsentiert, drei unterschiedliche Formen von Störungen¹⁸²: 1.) die Möglichkeit, „daß der Text selbst intertextuell erfahrbare Strukturen und Signale enthält, die produktionsseitig nicht abgedeckt sind“. Für die weiteren beiden Möglichkeiten ist die Variable Leser*in verantwortlich. Rezipient*innen bringen unterschiedliche Voraussetzungen für die Lektüre mit. Dies kann einerseits zu 2.) führen: Verweise werden von manchen Lesenden nicht als solche erkannt. oder zu 3.) Verweise werden von Rezipient*innen gesetzt, ohne dass eine entsprechende Autorintention vorliegt. Anzumerken ist außerdem, dass über die Intention von Autor*innen in den meisten Fällen (außer es liegen konkrete Äußerungen der Autor*innen dazu vor¹⁸³) keine gesicherten Aussagen getroffen werden können. Ziel der Analyse ist es also, intertextuelle Verweise zu identifizieren, die durch ihre Bedeutung für die Rezeption des jeweiligen Textes – also ihre Funktionalität – auf bewusst geknüpfte Verbindungen schließen lassen. Teilweise lassen sich Belege zu Kehlmanns Textkenntnis in Interviews und Essays finden, womit sich allerdings ebensowenig die konkrete Intention, sondern nur die Möglichkeit einer Referenzierung nachweisen lässt. Durch die vorliegende Fragestellung ergibt sich bezogen auf die Bestimmung der Funktion der Referenz, dass nur intertextuelle Bezüge, die den fiktionalen

unterschied, wird hier der Textbegriff im Sinn einer allgemeinen Kultursemiotik so radikal generalisiert, daß letztendlich alles, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll.“

¹⁸¹ Martínez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Auflage. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: dtv. 2005. S. 430-445. hier S. 442

¹⁸² Vgl. Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer. 1985. S. 197-241. hier S. 208-211

¹⁸³ Selbst dann bestehen die Möglichkeiten einer unbewussten Setzung von intertextuellen Verweisen durch Schreibende (entspricht Störungsform 1) oder der bewussten Falschaussage des Autors bzw. der Autorin. Diese Fälle müssen im Detail betrachtet und eingeschätzt werden, da sich dazu keine allgemeingültige Aussage treffen lässt. Von Daniel Kehlmann sind viele Aussagen zu Verweisen bekannt, allerdings gibt es Hinweise darauf, dass er auch in poetologischen Schriften seinem Spiel mit Wahrheit verbunden bleibt. Dazu mehr in Kapitel 4.1.

Status des Textes betreffen, relevant sind. Metafiktionalität kann durch Intertextualität dann hervorgerufen werden, wenn sich die Verweise so stark häufen, dass eine illusionistische Lektüre nicht mehr aufrecht zu erhalten ist oder auf andere klar metafiktionale Werke verwiesen wird oder die Summe der Prätexte eine Mischung aus real existierenden und fiktiven Texten darstellt. Eine weitere Option beschreibt Schulte-Middelich als Funktionstyp 4 seiner Systematik:

[Dieser] liegt dort vor, wo sich Intention und Rezeption nicht mehr primär auf Prätext und/oder Fließtext richten, sondern wo jenseits der Bedeutung der benutzten individuellen Texte auf einer höheren Ebene metakommunikativ auch das Verfahren und die Funktion der intertextuellen Techniken selbst thematisiert werden.¹⁸⁴

Zur differenzierten Beschreibung der Verweise möchte ich mich auf die Unterscheidung von impliziten und expliziten intertextuellen Verweisen und von Einzel- und Systemreferenz konzentrieren. Einzelreferenzen beziehen sich auf einzelne Prätexte, Systemreferenzen auf „literarische Muster und Normen wie Gattungen oder Schreibweisen“¹⁸⁵. Auch wenn die Grenze oft fließend ist, wie viele Kritiker*innen dieser Systematik anmerken¹⁸⁶, kann es im Fall Kehlmann durchaus erhellend sein, diese Frage zu stellen. Ebenso wird die Differenzierung von Hetero- und Autoreferenz im vorliegenden Korpus notwendig sein.

2.5.5 Fiktionsironie

Fiktionsironie oder auch dramatische bzw. romantische Ironie genannt, stellt eine weitere von Daniel Kehlmann zum Einsatz gebrachte Form der Metafiktionalität dar. Auch sie wird von einem hohen Grad an Selbstreflexivität gekennzeichnet.

Friedrich Schlegel beschäftigt sich in frühen Texten ausführlich mit der Frage nach sprachlicher Selbstreflexivität. In Abgrenzung zur rhetorischen Trope prägt er den Begriff der romantischen Ironie und meint damit eine Eigenschaft von Sprache im Allgemeinen. „Etwas ironisch zu sagen, bedeutet für Schlegel [...], in der Form eines notwendigen und jederzeitigen Widerspruchs der Sprache zu sich selbst zu sprechen, die jeden Scherz auch als Ernst und jeden Ernst auch als Scherz erscheinen lassen kann.“¹⁸⁷ Diese Ununterscheidbarkeit von Ernst und Scherz stellt eine weitere Auseinandersetzung mit der Frage nach Wahrheit dar. So ist es

¹⁸⁴ Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. 1985. S. 230

¹⁸⁵ Martínez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. 2005. S. 443

¹⁸⁶ Vgl. z.B. Tegtmeier, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen. 1997. S. 64

¹⁸⁷ Kohns, Oliver: Romantische Ironie und die Möglichkeit von Metaliteratur. In: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: W. de Gruyter. 2007. S. 194-205. hier S. 200

sicherlich auch kein Zufall, dass Kehlmann für seine Poetikvorlesungen den Titel *Diese sehr ernsten Scherze* wählt. Goethe, der sich mit diesen Worten in einem Brief an Alexander von Humboldt auf Faust II bezieht, war ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung von Schlegels Literaturtheorie. Über Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schrieb er die „ausführlichste und eindringlichste positive Würdigung, die Schlegel je einer Dichtung gewidmet hat“¹⁸⁸.

Fiktionsironie, wie das Konzept im Weiteren bezeichnet wird, behandelt die Fiktionalität als ihr Ironieobjekt. Sie wird daher auch von Wolf in sein Schema metafiktionaler Verfahren aufgenommen und als Spezialform expliziter Metafikionalität eingeordnet. Wolf beschreibt einerseits die Möglichkeit einer „Scheinsolidarisierung“ der Ironieinstanz mit der Fiktion, die den Fiktionalitätsstatus dadurch markiert und bloßlegt, und andererseits die gegenteilige Version, in Form einer klaren Kritik an der Fiktion, die implizit gerechtfertigt wird.¹⁸⁹ Fiktionsironie kann sowohl auf der histoire- als auch auf der discours-Ebene wirksam werden. Als Ironieinstanz kommen extradiegetische Erzähler*innen wie auch intradiegetische Figuren in Frage. Ihre besondere Wirkungskraft ergibt sich erneut aus „der Einbeziehung des Lesers in das ambivalente Spiel der Ironie, das zugleich Distanz und Bindung impliziert“¹⁹⁰. Vor allem in Kehlmanns Vermessung der Welt zieht sich eine ironische Erzählhaltung durch den gesamten Text. Allerdings werden nicht nur Fragen zum fiktionalen Status dadurch aufgeworfen, sondern auch historiographische bzw. im weiteren Zusammenhang gesehen epistemologische Prozesse auf ironische Weise behandelt und somit auf einer Metaebene hinterfragt.

2.5.6 Historiografische Metafiktion

Der ‚linguistic turn‘ hatte auch Auswirkungen auf die Geschichtswissenschaften. Neu aufgeworfene Fragen zum Wesen von Wahrheit und Fiktion führten zu Zweifeln am bisherigen objektivistischen Geschichtsverständnis. Es folgt daher ein kurzer Abriss über die relevanten Entwicklungen.¹⁹¹

¹⁸⁸ Schlegel, Friedrich von: Über Goethes Meister. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 2: Abt. 1, Kritische Neuauflage, Charakteristiken und Kritiken 1 (1796 - 1801)*. Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München [u.a.]: Ferdinand Schöningh/Zürich: Thomas-Verl. 1967. S. LXXI-LXXIX. hier: LXXI

¹⁸⁹ Vgl. Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. 1993. S. 236

¹⁹⁰ Ebd. S. 236f

¹⁹¹ Eine übersichtliche Darstellung findet sich bei Stefan Feddern: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 68-74

Hayden White geht davon aus, dass fiktionales und historiographisches Erzählen mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede haben. Diese reichen von der Selektion von Fakten über ihre Anordnung und die „Verwandlung von Ereignissen in Geschichten“¹⁹². White kommt daher zu dem Schluss, dass Geschichtsdarstellungen keine neutralen Abbildungen von Vergangenen sondern Konstruktionen und somit Fiktionen sind.¹⁹³ Die postmoderne Neubewertung von Geschichtsschreibung ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht anfechtbar, da Whites Prämisse, Selektion gehe einher mit Entstellung und sei immer eine Fiktionalisierung von historischen Fakten, nicht haltbar ist. Wie bereits Dorrit Cohn 1990 argumentierte, unterscheiden sich die beiden Prozesse von Beginn an dadurch, dass die Historiographie mit Quellenmaterial arbeitet. Für Fiktionen lässt sich hingegen keine äquivalente Basis angeben. Auch in der Zielsetzung besteht ein gravierender Unterschied, da „der Geschichtsschreiber das Ziel verfolgt, tatsächliches Geschehen darzustellen“¹⁹⁴.¹⁹⁵ Der ‚linguistic turn‘ hat nichtsdestotrotz auch in den Geschichtswissenschaften zu neuen Perspektiven geführt und den Wahrheitsanspruch von Produkten der Geschichtsschreibung ins Wanken gebracht. Diese neue Sichtweise von historischen Fakten hat wiederum Einfluss auf die literarische Produktion genommen. Gerade im Genre des historischen Romans lassen sich deutliche Unterschiede erkennen. Postmoderne Vertreter dieser Gattung sind in vielen Fällen selbstreflexiv, sowohl ihre Fiktionalität als auch ihre Konstruiertheit betreffend. Linda Hutcheon stellt dazu fest: „[B]oth history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past [...] In other words, the meaning and shape are not in the events, but in the systems which make those past ‚events‘ into present historical ‚facts‘.“¹⁹⁶ Deshalb etabliert sie den Begriff der historiographischen Metafiktion, um historische Romane zu beschreiben, die dieser Erkenntnis Rechnung tragen. In ihrer Definition gibt es allerdings kaum noch distinktive Merkmale zum Postmodernismus allgemein, was den Begriff so weit fasst, dass er zur Beschreibung von einzelnen Texten oder Passagen nicht mehr dienlich ist. Seit Mitte der 1990er-Jahre beschäftigt sich Ansgar Nünning eingehend mit der Entwicklung und Typologisierung des historischen Romans und schenkt darin auch dem Subgenre der

¹⁹² Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 69

¹⁹³ Vgl. White, Hayden: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press. 1978. S. 92

¹⁹⁴ Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. 2018. S. 73

¹⁹⁵ Zu weiteren Unterscheidungsmerkmalen vgl. Fludernik, Monika: History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth. In: *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature*. Hrsg. von Bernd Engler. Paderborn [u.a.]: Schöningh. 1994. S. 82f.

¹⁹⁶ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge. 1988. S. 89

historiographischen Metafiktion vermehrt Aufmerksamkeit. Er teilt das Spektrum in fünf Typen ein und setzt historiografische Metafiktion als Gegenpol zum dokumentarisch historischen Roman. Als charakteristisch beschreibt Nünning die Vielzahl an Realitätsreferenzen, hohe Selbstreflexivität, eine Tendenz zum Illusionsbruch sowie viele inter-, hyper- und metatextuelle Bezüge.¹⁹⁷ Die Selbstreflexionen beziehen sich auf Prozesse und Probleme der Geschichtsschreibung, wie der Quellenkritik, der imaginativen Rekonstruktion von Geschichte und ihrer narrativen Darstellung sowie der Subjektabhängigkeit und Standortgebundenheit ihrer Deutung. Sie zeigt die Kluft zwischen Geschehenem und dessen Repräsentation auf und stellt Fragen: Wer schreibt für wen, wann, wo und mit welchem Zweck Geschichte?

In den meisten Fällen wird der Begriff als Gattungsbezeichnung verwendet. Da es im Folgenden allerdings nicht vorrangig darum gehen wird, Gattungszugehörigkeiten zu erörtern, werde ich den Begriff analog zur Metafiktionalität verwenden und mit historiografisch-metafiktional all jene Stellen in Kehlmanns Werken beschreiben, die die genannten Merkmale aufweisen, um sie mit Beispielen aus der ausgewählten lateinamerikanischen Literatur vergleichen zu können.

¹⁹⁷ Vgl. Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT. 1995. S. 282-288

3. Beerholms Vorstellung (1997)

Daniel Kehlmanns Debütroman „die ‚magisch-realistische‘ Lebensgeschichte des Zauberkünstlers Arthur Beerholm“¹⁹⁸ war aus ökonomischer Sicht ein Misserfolg. Das Buch verkaufte sich schlecht.¹⁹⁹ Die Kritiker*innen waren zwiegespalten, so schreibt die Neue Zürcher Zeitung: „Mit blindem Griff bedient er sich in der Metaphernkiste und greift oft daneben: mal sind seine Bilder schlicht albern, gelegentlich aber regelrecht hanebüchen.“²⁰⁰ Die Münchner Abendzeitung hingegen erkennt „frühe Meisterschaft“²⁰¹. Knapp zehn Jahre später kritisiert der Autor wiederum einige Rezensent*innen, da der Roman etliche Male als realistisch beschrieben und somit in großen Teilen verkannt wurde.²⁰² Dabei kündigt sich die Auseinandersetzung mit Wahrheit und Fiktion bereits im mehrdeutigen Titel an. ‚Vorstellung‘ kann sowohl die Show eines Zauberkünstlers als auch eine Einbildung im Sinne der Täuschung bezeichnen. Dem Roman sind außerdem zwei Mottos vorangestellt. Das erste ist ein Zitat von Agrippa von Nettesheim, der in seinem Aufsatz „Von der Ungewissheit und Eitelkeit der Wissenschaften“ seine neuplatonische Weltanschauung erörtert. Das zweite Zitat, das Kehlmann einem gewissen Giovanni di Vincentio in den Mund legt, ist frei erfunden, genau wie sein angeblicher Autor. Nach Schulte-Middelich handelt es sich aufgrund dieser Mischung um Funktionstyp 3 von metafictionaler Intertextualität. Beide Textstellen behandeln „Spiel und Reflexion, Misstrauen und Konfusion, und de[n] Sieg der Täuschung – also der Erzählung und der Fiktion.“²⁰³ Diese, seiner ersten literarischen Publikation vorangestellten, Worte beinhalten nicht nur den Schlüssel zum Verständnis von *Beerholms Vorstellung*, sondern bereits die Andeutung eines zentralen Aspekts von Kehlmanns poetologischem Programm. Er äußert in seinen Göttinger Poetikvorlesungen seinen Ärger darüber, dass selbst die Kritiker*innen in großer Anzahl *Beerholms Vorstellung* als realistisch erzählten Roman bezeichneten, obwohl

¹⁹⁸ Standke, Jan: Kehlmanns Zaubrerlehrling. Beerholms Vorstellung im Literaturunterricht. In: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Hrsg. von dems. Baltmannsweiler: Schneider. 2016. S. 105-135. hier S. 106

¹⁹⁹ Vgl. Demetry, Nils: Ein Fall von früher Meisterschaft. Daniel Kehlmanns Debüt „Beerholms Vorstellung“. In: *Literaturkritik.de*. 07.04.2016. (online) <https://literaturkritik.de/id/21894>. (07.02.2025)

²⁰⁰ Bucheli, Roman: Im Zeichen der Hyperbelkurve. „Beerholms Vorstellung“: Daniel Kehlmanns Romandebüt. In: *NZZ*, Nr. 131 vom 10.06.1997. S. 35

²⁰¹ Grill, Michael: Es ging zu wie bei Tokio Hotel. Ein Literaturstar und seine Groupies: Daniel Kehlmann las in der Universität. In: *Münchner Abendzeitung*. 18.02.2009. (online) <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/es-ging-zu-wie-bei-tokio-hotel-art-132643> (11.04.2025)

²⁰² Vgl. Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze*. 2007. S. 16

²⁰³ Zeyringer, Hans: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“. In: *Text + Kritik* 177. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik. 2008. S. 36-44. hier S. 38

durch metaleptisches Erzählen Grenzen von diegetischen Ebenen unlogisch gebrochen werden und daher ein Großteil des Textes als Traum oder Imagination des Protagonisten zu deuten ist.

Hier sollte nicht nur der Held verwirrt stehenbleiben, auch der Leser. So hoffte ich. Der Protagonist erträumt sich eine Figur, er – immerhin trägt der Roman das im Titel – stellt sie sich vor. Er malt sie sich aus, so wie ich sie mir beim Schreiben ausmalte, und holt sie imaginierend in die Wirklichkeit des Buches. [...] die Rezensenten aber nannten das Buch, durchaus lobend, einen realistisch erzählten Roman. Sie hatten es einfach überlesen. (Scherze: 18)

In den folgenden drei Unterkapiteln wird versucht, die beiden gegensätzlichen Deutungen nachzuvollziehen. Anhand der Analyse von drei zentralen Aspekten des Textes soll außerdem das metafiktionale Potential von *Beerholms Vorstellung* dargelegt werden.

3.1 Ontologischer Status: ungewiss

Arthur Beerholm schreibt auf einer Aussichtsterrasse sitzend seine eigene Lebensgeschichte auf. Ausgehend von seiner Geburt und der bald folgenden Adoption berichtet der Ich-Erzähler vom tragischen Tod seiner geliebten Adoptivmutter Ella, von seiner Schullaufbahn in einem Internat in Les Vescaux, dem anschließenden Studium der Theologie, von der beruflichen Umorientierung zum Zauberkünstler und seiner momentanen Krise. Obwohl er um eine realitätsgetreue Wiedergabe der Ereignisse bemüht scheint, mischen sich von Beginn an Aussagen in den Bericht, die Leser*innen stutzig machen würden, hätte Beerholm nicht zunächst noch logische Erklärungen dafür. Der Erzähler beginnt mit seinen ersten Erinnerungen, die aus Farbeindrücken bestehen. Er fügt an:

Ich weiß: Man behauptet, daß Säuglinge farbenblind sind. Also gut; das mag stimmen! Die Farben sind wohl eine optische Täuschung meiner Erinnerung, oder auch eine Traumrückschau auf vergangene und kaum wirkliche Zustände vor dieser, vor jeder Existenz. (BV: 8)

Auch der ungewöhnliche Tod von Ella Beerholm, die beim Abnehmen der Wäsche im Garten vom Blitz erschlagen wird, erscheint durch folgende Ergänzung des Erzählers glaubhafter: „Ich weiß, wie klein die Wahrscheinlichkeit ist, daß einem Menschen so etwas zustößt.“ (BV: 15) Nicht zuletzt aufgrund des realistischen Erzählstils, versehen mit einer Vielzahl an Details wie genaue Uhrzeiten, Orte, Gerüche und andere Sinneseindrücke, werden die meisten Leser*innen an dieser Stelle dem Erzähler noch vertrauen. Dieses Vertrauen wird jedoch spätestens auf Seite 59 erstmals gemeinsam mit der Referenzillusion umfassend gestört. „Vielleicht stimmt das auch alles nicht; vielleicht sind es nur falsche Spiegelungen, die ich mir und dir vorzaubere. Es kann sein, daß ich dich schon die ganze Zeit belüge. Und mich selbst.“ (BV: 59) Hier wird der vermutlich bisher vorherrschenden Annahme, der Erzähler schildere die diegetische Realität, explizit eine erste Alternative zur Seite gestellt – die Lüge. Der fictio-Status wird an dieser

Stelle allerdings noch nicht offenbart, da ein lügender Erzähler noch logisch in die Erzählhandlung integrierbar ist. Nur eine Seite weiter ist sich Beerholm anscheinend bereits wieder sicher, die Wahrheit zu erzählen und will seine Adressatin davon überzeugen: „Du siehst, ich versuche, ehrlich zu sein.“ (BV: 60) Seine Leserin bleibt zunächst undefiniert. Später erfahren wir, dass Beerholm sie Nimue nennt (Vgl. BV: 162), dass sie von ihm erfunden wurde (Vgl. BV: 162) oder, dass sie doch ein Produkt des Zufalls ist (Vgl. BV: 168). Sie wird an einer Stelle von einer anderen Figur der Intradiegeese erkannt (Vgl. BV: 200), ihre Existenz wird von Beerholm trotzdem angezweifelt (Vgl. BV: 146). Leser*innen können über die gesamte Länge der Erzählung nicht eindeutig bestimmen, ob es Nimue nun in der Erzählwirklichkeit gibt oder ob sie ein Produkt von Beerholms Fantasie ist. Diese Unentscheidbarkeit betrifft den Großteil der Erzählung, denn „[z]wischen jenen Ereignissen, die ihm innerhalb der fiktiven Wirklichkeit ‚wirklich‘ passieren, und jenen, die er imaginiert oder fantasiert, gibt es keinen kategorialen Unterschied. Das liegt an der grundlegend metaeptischen Erzählweise des Textes [...]“.²⁰⁴ Ausgangspunkt für dieses Erzählverfahren sind die unterschiedlichen Erzählebenen. Innerhalb des extradiegetischen Rahmens, indem Beerholm auf der Aussichtsterrasse sitzend seine Geschichte niederschreibt, entsteht durch diesen Akt die intradiegetische Binnenerzählung, seine chronologisch erzählte Biografie. Die Hypodiegeese wird durch eine bewusste Imagination Beerholms, die in einen Traum übergeht, eröffnet.

Dann versuchte ich nachzudenken: Wo würde ich studieren? [...] Ich versuchte, mir ein Kloster vorzustellen [...], mir gefiel es. Und ich fühlte, wie ich schon ruhiger wurde und wie sich langsam, [...] in mir der Schlaf ausbreitete. Ich ging auf das Kloster zu, öffnete das große Portal – es ging ganz leicht – und trat ein. (BV: 63f)

Im Folgenden kreierte Beerholm das Kloster samt Figuren. Er findet es nicht vor, sondern beschreibt explizit, wie er einzelne Details ersinnt, zum Beispiel den Namen seines zukünftigen Mentors:

Ach ja, hier werde ich hineingehen. Ein leeres Messingschild hängt auf Augenhöhe – jetzt muss ein Name her. [...] Fassbinder. Sehr gut, das klingt einfach und zugleich irgendwie passend. Ich konzentriere mich auf das Schild, und dort, zuerst nur als grauer Schatten, dann immer deutlicher tauchen Buchstaben auf: *Pater Fassbinder*. Jetzt kann ich wohl hinein. (BV: 64)

Die Szene entsteht genau nach seinem Willen, was der Erzähler offen zugibt. Ein paar Absätze später zeigt er sich jedoch überrascht darüber, dass sein Geschöpf blind ist. (Vgl. BV: 67) Ohne Aufwachscene geht das Kapitel zu Ende und die Erzählung setzt im bereits bekannten realistischen Stil fort. Nach dem Besuch einer Show von Magierlegende Jan van Rode verliert

²⁰⁴ Herrmann, Leonhard: Beerholms Vorstellung und ihre Folgen: Daniel Kehlmanns Dialoge mit der Philosophie. In: *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Hrsg. von Fabian Lampart, Michael Navratil. Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter. 2020. S. 53-72. hier S. 64

Arthur Beerholm zwar für ein paar Stunden das Bewusstsein, ist beim Erwachen allerdings wieder in Gesellschaft von Pater Fassbinder. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Geschehnisse in Kapitel IV allesamt der Hypodiegese zuzuordnen sind. Kapitel V beginnt mit einer explizit metanarrativen Aussage über den Text, den Beerholm auf der Aussichtsplattform sitzend verfasst und der erneuten direkten Ansprache seiner Adressatin Nimue. (Vgl. BV: 89) Er berichtet vom Empfang der niederen Weißen, seiner Genesung nach dem Besuch der Zaubervorstellung, von seiner Entscheidung, das Kloster zu verlassen und van Rodes Lehrling zu werden. Die Geschehnisse der Hypodiegese sind nun plötzlich ebenso in der Intradiegese ‚wirklich‘. Die logische Ebenengrenze wird durchbrochen. Somit handelt es sich um eine aufsteigende Metalepse. Diese hypodiegetische Traumrealität wird in einer weiteren Metalepse vom erträumten Jan van Rode kommentiert. Dieser ist sich seines Status bewusst und offenbart dies dem Erzähler als einen allgemein bekannten Fakt.

Arthur, Sie ziehen die Grenzen zu eng. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis, ein sehr großes und streng gehütetes Geheimnis, von dem alle wissen, außer Ihnen. Das hier ist ein Traum. Ich meine das nicht philosophisch, Gott bewahre! Es ist wirklich einer. Und zwar Ihrer. Wir alle gehören dazu, jeder von uns ist Ihre Erfindung. Wenn Sie aufwachen, sind wir weg, nichts mehr, gelöscht, es hat uns nie gegeben. (BV: 150)

Einen Absatz weiter steuert Kehlmann sofort gegen, indem er dem zuvor Geschriebenen die Glaubhaftigkeit nimmt: „Ich lese die letzten Absätze noch einmal [...] und frage mich, wozu ich sie geschrieben habe. Vielleicht, weil ich nichts Besseres über ihn zu sagen habe.“ (BV: 151) Rezipient*innen stehen sofort wieder vor dem Problem der Unentscheidbarkeit. Durch dieses bewusst eingesetzte Verfahren thematisiert Kehlmann das Konzept ‚Wirklichkeit‘. Indem er den Leser*innen widersprüchliche Signale zur „korrekten“ Lesart sendet, erschafft er plurale Realitäten. „Sie sind dadurch geprägt, dass sie auf struktureller Ebene die <Realität> thematisieren, indem sie ein zentrales Element der Ebene des Erzählten einer fiktionalen Erzählung pluralisieren: die narrative Wirklichkeit.“²⁰⁵

Jorge Luis Borges spielt in seiner Erzählung „El Otro“ auf ähnliche Weise mit pluralen Realitäten, indem er eine jüngere und eine ältere Version seiner selbst aufeinandertreffen lässt. Die Erzählinstanz informiert die Leser*innen gleich zu Beginn darüber, dass diese Begegnung 1969 in Cambridge stattgefunden hat. Um wegen dieses unerträglich paradoxen Ereignisses nicht verrückt zu werden, habe der Erzähler sie nicht sofort aufgeschrieben, doch „[a]hora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí.“ (EO: 7) Um die beiden Figuren im Folgenden unterscheiden zu können, nenne

²⁰⁵ Orth, Dominik: *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren. 2013. S. 121

ich die Borges-Figur aus 1969 Borges 1 und die jüngere Version, die dieses Zusammentreffen im Jahr 1918 und in Genf verortet, Borges 2. Diese Beiden treffen auf einer Parkbank aufeinander und beginnen ein Gespräch. Schnell stellen sie fest, dass sie beide Jorge Luis Borges sind: „–En tal caso –le dije resueltamente– usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges.“ (EO: 8) Die Paradoxie dieser Situation führt bei Borges 2 zu Unglauben. Borges 1 versucht, durch die Beschreibung von Details der Einrichtung seines Elternhauses, Borges 2 von ihrer geteilten Identität zu überzeugen. Doch dieser lässt sie als Beweis nicht gelten und bringt stattdessen eine weitere Möglichkeit ins Spiel: „Esas pruebas no prueban nada. Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé.“ (EO: 9) Daraus ergeben sich zwei unterschiedliche Lesarten: Entweder der Erzähler beschreibt ein tatsächlich stattgefundenes, paradoxes Ereignis, oder es handelt sich um einen Traum von Borges 2. Im ganzen Text „no resulta claro para el lector si el encuentro realmente tiene lugar –lo que sería un hecho paradójico–, o si se trata sólo de un acontecimiento ficticio, producto de una enunciación, algo que sería menos paradójico.“²⁰⁶ Wie Kehlmann setzt auch Borges an einigen Stellen widersprüchliche Aussagen wie „Yo había dormido bien“ und im nächsten Satz wird ein bei ihm auftretendes Déjà-vu als Symptom von Müdigkeit definiert (EO:7). Außerdem finden sich Signale, wie die Geschichte gelesen werden soll. So äußert Borges 1 im Gespräch mit Borges 2 noch zwei weitere Optionen der Auslegung: Erstens, als Erinnerung, in der man sich laut Borges 1 immer sich selbst begegnet. „Es lo que nos está pasando ahora“; (EO:9) und zweitens als Wunschvorstellung. Diese Variante wird als Kommentar zu einem Gedicht formuliert: „El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho.“ (EO: 13) Am Ende der Kurzgeschichte erfahren die Leser*innen die Interpretation der Erzählinstanz: „Creo haber descubierto la clave. Es encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; y conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente.“ (EO: 14) Diese bringt beide Lesarten zusammen. Eine eindeutige Entscheidung ist in diesem Fall nicht zu gewinnen. Borges spielt mit dieser Ungewissheit auch durch die Verwendung vieler Schlüsselwörter. Folgende Konzepte, die aufgrund ihres unterschiedlichen ontologischen Status relevant sind, finden sich: Ereignis, Erzählung, Beweis, Traum, Erinnerung, Geschichte (Historie), Glaube, Aberglaube, das Unmögliche, das Sichere, die Wahrheit, Abstraktion, Einbildung, Vergessen, Fantasie, Wunder, Schicksal, das Übernatürliche, Lüge. Unabhängig

²⁰⁶ Lutas, Liviu: Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento „El otro“, de Jorge Luis Borges. In: Tópicos del Seminario, 2015, Vol.2 (34). S. 131-153. hier S. 136

von einer Einteilung dieser Begriffe in ontologische Kategorien, um die es mir hier nicht geht, und die abhängig von Kultur und Epoche sehr unterschiedlich ausfallen würde, ist die Dichte an entsprechenden Begriffen in „El Otro“ außergewöhnlich hoch. Die Unentscheidbarkeit hinsichtlich der Natur der Historie der Erzählung ist das Thema des Textes. Kehlmann und Borges loten in diesen Texten die Möglichkeiten des fiktionalen Erzählens aus. Leser*innen werden sich an irgendeinem Punkt die Frage nach dem ontologischen Status stellen und sich Gedanken über das Verhältnis von fiktionalen Texten und Wirklichkeit machen. Die eingesetzten kritischen metafikionalen Verfahren regen zur Reflexion über die Fiktionalität der Texte an.

3.2 Über das Fingieren – eine Allegorie des literarischen Schreibens

Beerholm stellt sich nach und nach als unzuverlässiger Erzähler heraus. „Teil des gebrochenen Realismus ist somit das [...] unzuverlässige Erzählen, das als narrative Form mit der inhaltlichen Ebene des Romans einen Zusammenhang bildet.“²⁰⁷ Der Protagonist widerspricht im Lauf der Geschichte sowohl mehrmals sich selbst als auch anderen Figuren. Nach und nach liefert der Ich-Erzähler unterschiedliche Erklärungsansätze für diese Ungereimtheiten, deren Plausibilität jedoch einige Seiten später durch wieder neue Möglichkeiten in Frage gestellt wird. Ein ähnliches Spiel treibt Beerholm ebenso in Bezug auf den fictio-Status. Hat er nun alles erfunden, geträumt, fantasiert? Ist das alles sein Schicksal oder ist er der Strippenzieher? Und was bedeutet das für die Rolle der Leser*innen? Dieselbe Frage stellt sich laut Wendy B. Faris bei der Lektüre von *Cien años de soledad*: „Melquíades’s manuscript turns out to be a prediction as well as a recording of events in One Hundred Years of Solitude, implicitly asking whether he, and we, are the masters or the victims of our fates.“²⁰⁸ Beerholm beantwortet diese Frage mehrmals auf unterschiedliche Weise. Auf Seite 95 inszeniert er sich als Schöpfer: „Ich fing an, den Leuten Berufe zuzuteilen: Der Bäckereibesitzerin gab ich eine Bäckerei, den Mechaniker machte ich zum Mechaniker, den Taxifahrer zum Taxifahrer [...]“ Später beschwert er sich jedoch über sein Schicksal: „So kam ich wieder heim, an jenen Ort des Planetenrundes, den mir das Leben zugewiesen hatte. (Wie ungerecht dieses Hier und Jetzt, das so ungebeten unser Leben durchzieht! Warum nicht anderswo? Warum nicht immerdar?)“ (BV: 223) Vier Seiten weiter wird er noch konkreter: „Ich rieb mir die Augen. Mir kam alles sehr

²⁰⁷ Standke, Jan: Kehlmanns Zauberlehrling. 2016. S. 117

²⁰⁸ Faris, Wendy B.: Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004. S. 10

unwirklich vor, auch ich selbst, beinahe so, als ob ich die Erfindung eines anderen war.“ (BV: 227)

Diese dumpfe Ungewissheit plagt auch den Protagonisten von Borges Erzählung „Las ruinas circulares“. Ein Magier träumt in den Ruinen eines Tempels vorsätzlich einen Menschen in die Wirklichkeit: „Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.“ (RC: 57) Nach einem ersten gescheiterten Versuch erträumt er im Laufe eines Jahres alle Details des Menschen. Nur zum Leben erwecken kann er ihn nicht. Als er kurz davor ist, sein Werk zu zerstören, träumt er von einer Gottheit, dem Feuer, die ihm verspricht seiner Traumschöpfung Leben einzuhauchen: „En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.“ (RC: 62) Um sein Phantasma vor dem erniedrigenden Wissen um seine Entstehung und seinen Status zu schützen, löscht er seine Erinnerungen aus, bevor er ihn zu einem meilenweit entfernten Tempel schickt, um dieselben Riten zu vollziehen wie er. Viele Jahre später wird er durch die Erzählung zweier Ruderer beunruhigt, die von einem Magier berichten, der, ohne zu verbrennen, durch Feuer gehen kann. Während sich der Mann um seine Schöpfung sorgt, breitet sich das Feuer bis zu ihm aus. Er glaubt, sein Ende sei gekommen, doch „[c]on alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.“ (RC: 65)

Eine Frage drängt sich sofort auf: Von wem wurde der erste Magier erschaffen? Der Text gibt nichts über den Schöpfer am Anfang dieser Kette preis, was einerseits die Möglichkeit einer unendlichen Spiegelung eröffnet, andererseits auch auf den Kurationsprozess der Erzählung selbst verweist. Verfolgt man diesen Gedanken weiter, lässt sich die Geschichte als Allegorie von literarischem Schreiben lesen. In dieser Lesart steht der empirische Autor am Beginn dieser Serie. Carmen Rabell merkt an, dass den Leser*innen eine ebenso zentrale Rolle zukommt: „[T]omando en cuenta que Borges nos entrega en el cuento un personaje amnésico, y que es el lector el que reconstruye los antecedentes de éste a partir de claves e indicaciones del texto, tenemos que concluir que el hombre X que crea al hombre 1, es también el lector.“²⁰⁹ Das Träumen steht in Borges Text für den literarischen Schreib- bzw. Lektüreprozess. In *Beerholms Vorstellung* nimmt der Traum ebenfalls eine wesentliche Rolle ein: die Binnenerzählung von Beerholms Traum macht den größten Teil der Erzählung aus. Der literarische Prozess wird hier jedoch stärker mit der Zauberei verbunden. Die Erschaffung eines fiktiven Lebens ist der größte aller Tricks. Kehlmann bildet diesen Vorgang doppelt ab. Zunächst durch die Geschichte

²⁰⁹ Rabell, Carmen: "Las ruinas circulares": Una reflexión sobre la literatura. In: Revista Chilena de Literatura, No. 31. Apr., 1988. S. 95-104. hier S. 101

Beerholms selbst, der an verschiedenen Stellen seinen Status als Imagination vermutet und am Ende durch den Sprung vom Fernsehturm Gewissheit erlangen will. Den Ausgang dieser Probe erfahren wir als Leser*innen jedoch nicht. Dass Beerholm den Trick beherrscht, zeigt er hingegen bereits in Kapitel 8. Dieses Kapitel scheint aus dem Rahmen zu fallen, da es die hypodiegetische Erzählung nicht voranbringt. Gleich der erste Satz richtet sich direkt an die Leserin, die den Namen Nimue erhält, nachdem der Erzähler die Geschichte von Merlin und der Erschaffung Nimues erzählt und interpretiert hat. In dieser Hypo-Hypodiegeese findet sich demnach erneut eine Schöpfungsgeschichte. Markus Gasser fasst die Funktion dieser Nacherzählung Beerholms folgendermaßen zusammen:

Nicht Nimue hat also Merlin getäuscht, sondern Merlin Nimue, die schließlich bemerkt, dass sie nur eine Erfindung ist, eine Projektion wie Beerholms ferne Freundin: die Stellvertreterin der Leserschaft, die sich – aus der Logik des Romans gedacht – zu der Annahme gezwungen sieht, selbst auch nur erfunden zu sein.²¹⁰

Die Besonderheit des achten Kapitels liegt jedoch zusätzlich in seiner Positionierung. Das siebente Kapitel endet mit der Einladung von Rodes an Beerholm, bei einer Benefizgala seine Zaubershow zu zeigen. Kapitel 9 beginnt mit dem Applaus nach dieser Show. Der Prozess, eine fiktive Figur zu erschaffen, wird als Trick eines Magiers inszeniert. Kehlmann verknüpft dies zusätzlich mit der Rolle der Leser*innen, da er den Prozess anhand einer Figur aufzeigt, die Adressatin eben dieses Textes ist, der die Beschreibung enthält. Stellvertretend für Nimue können sich also alle Leser*innen des Textes die aufkommenden Fragen über ihre eigene Existenz stellen. Auch bei Borges kommt den Leser*innen eine aktive Rolle zu. Anhand einzelner Hinweise im Text, müssen sie die Geschichte rekonstruieren. Nur durch ihre Beteiligung bekommt die Erzählung die tiefere Bedeutung, die ihr eigentlicher Sinn ist. Äußerst ähnlich sind sich darüber hinaus einige Formulierungen, diesen Schöpfungsprozess betreffend, sowohl die Beschreibung der Aufgabe als auch die Konkretisierung der besonderen Herausforderung. „ich musste dich an mich heranholen, dich zur Wirklichkeit machen.“ (BV: 162), „wieviel Zeit hatte es ihn wohl gekostet und welche Kraft, den widerspenstigen Stoff in diese Form zu zwingen“ (BV: 157) Borges Erzählinstanz beschreibt dies ganz ähnlich: „aquel examen, que redimiría a uno de ellos de su condición de vana apariencia y lo interpolaría en el mundo real.“ (RC: 58), „Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo“. (RC: 60) Es ließen sich noch weitere Beispiele anfügen, bereits jetzt wird aber klar, welche Strategie Kehlmann anwendet. Es geht weniger um die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz als um die

²¹⁰ Gasser, Markus: Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst. In: *Text + Kritik* 177. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik. 2008. S. 12-29. hier S. 14

mimetische Unentscheidbarkeit den Status des Erzählten betreffend. In dem Moment, in dem der Leser bzw. die Leserin glauben, den Schlüssel zur Erklärung der unmöglichen Geschehnisse gefunden zu haben, bringt der Erzähler eine neue Möglichkeit ins Spiel, bis eine schwer zu entwirrende Pluralität von Realitäten entsteht. Sowohl fictio- als auch fictum-Status werden laufend durch die Kommentare des Erzählers zu seinem Schreiben aktualisiert. In der vorgestellten Lesart können diese Passagen als selbstreflexive Beschreibungen des Schaffungsprozesses fiktiver Figuren bzw. Geschichten interpretiert werden. Es handelt sich um metanarrative und metafiktionale Stellen, die den fiktionalen Status nicht nur betonen, sondern den Prozess ihrer Erschaffung genau dokumentieren. Den Höhepunkt erreicht diese Reflexion am Ende des Romans, wenn die intradiegetische und die extradiegetische Ebene zusammenfallen. Daraus ergibt sich die paradoxe Situation, das eigene Verschwinden bzw. den eigenen Tod zu dokumentieren. Dieser Widerspruch stellt sowohl in *Beerholms Vorstellung* als auch in *Cien años de soledad* eine Schlüsselstelle dar.

3.3 Der Text im Text

Iddo Landau beschreibt den Erzählstil von *Cien años de soledad* als „semi-realistic and semi-fantastic“²¹¹. Doch während Fantastisches in *Beerholms Vorstellung* und auch in den meisten anderen Texten Kehlmanns durch bestimmte Gegebenheiten wie außergewöhnliche Bewusstseinszustände, Lügen oder verrückte Figuren erklärt wird, integriert García Márquez sie selbstverständlich in die Romanwirklichkeit – ganz im Stil des ‚Magischen Realismus‘. Durch eine genaue zeitliche Verortung und die Nennung vieler Details sowie den Einsatz einer passiven und faktual wirkenden Erzählweise wird der Eindruck einer kohärenten Welt vermittelt. García Márquez gibt den Leser*innen keine Gelegenheit, die Geschehnisse empirisch zu hinterfragen.²¹² Im Roman erfahren die Lesenden auf den letzten Seiten zusammen mit der Figur Aureliano Segundo, dass die gesamte Geschichte der Familie Buendía die ganze Zeit über bereits geschrieben stand. Hundert Jahre nachdem Melquíades die Geschichte verschlüsselt niedergeschrieben hat, kann Aureliano sie entziffern. Auch der

²¹¹ Landau, Iddo: Metafiction as a Rhetorical Device in Hegel's History of Absolute Spirit and Gabriel Garcia Marquez' 'One Hundred Years of Solitude'. In: *Clio*. 1992/401. S. 401-410. hier S. 401

²¹² Vgl. McFadden, Ronan: The reliability of the narrator in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Gabriel García Márquez's *One hundred years of solitude*. *Opticon* 1826. 5(1). 2008. S. 1-10

Zeitpunkt wurde von Melquíades vorgegeben.²¹³ Er liest nun die Geschichte der Buendías bis zu dem Moment, in dem er sich gerade befindet.

Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. (CAS: 558f)

In genau diesem Moment fallen die beiden Welten metaleptisch zusammen. „And everything is subsumed in writing: language has led the reader from the opening page to this last one where the writing consumes itself—only to be decanted from the text of the gypsy into that of Gabriel García Márquez.“²¹⁴ Da García Márquez seinem Erzähler einen Vergleich mit einem sprechenden Spiegel ziehen lässt, benennt er explizit das zentrale zugrunde liegende Verfahren der Textkonstitution: die Spiegelung. Die gesamte Geschichte der Buendías spiegelt sich in Melquíades Manuskripten, wenn man von der Chronologie ausgeht, die die Leser*innen erleben, bzw. spiegelt sich Melquíades Erzählung in der erzählten Realität von García Márquez Roman, wenn man der Logik der Romanwirklichkeit folgt. Den Leser*innen liegt der Text von Melquíades nicht vor – wir erfahren nur durch den Erzähler von ihm und einigen seiner Merkmale – doch es wird klar, dass sich der Inhalt der beiden Texte wiederholt, sie aber in ihrer Form nicht identisch sind. Während die Manuskripte in Sanskrit verfasst sind, wird der Roman im Original in spanischer Sprache publiziert. Melquíades verfasst seinen Text in verschlüsselten Versen, García Márquez in Prosa. Aufgrund der paradoxen zeitlichen Struktur (Aureliano Babilonia liest seine Gegenwart in einem Text, der hundert Jahre zuvor verfasst wurde.) ergibt sich eine paradoxe Form der mise en abyme. Im Fall von Beerholms Vorstellung lesen wir als Rezipient*innen direkt das Produkt des in der Extradiegese geschilderten Schreibvorgangs. Trotz dieses Unterschieds behandeln beide Autoren sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der Ebene des *discours* die Frage nach der Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit von geschriebenen Zeugnissen. Im Gesamtwerk Daniel Kehlmanns gibt es noch weitere Beispiele von Texten im Text, in Verbindung mit Schriftstellerfiguren. In *Ruhm* lernen wir die Figur Leo Richter kennen sowie ein paar seiner Texte. Diesem Beispiel widme ich mich in Kapitel 5 dieser Arbeit. Auch in Kehlmanns Roman *F* findet sich eine ähnliche Konstellation. Die Figur Arthur Friedland wird innerhalb der Erzählung zum Autor, mehrere seiner Bücher zum Gesprächsstoff für andere Figuren und Inhalt vieler Überlegungen des Ich-Erzählers Martin, eines Sohnes von

²¹³ „Melquíades le hablaba del mundo, trataba de infundirle su vieja sabiduría, pero se negó a traducir los manuscritos. «Nadie debe conocer su sentido mientras no hayan cumplido cien años», explicó.“ (CAS: 229)

²¹⁴ Brink, André: Making and Unmaking. Gabriel García Márquez: One Hundred Years of Solitude. In: *Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*. Hrsg. von Harold Bloom. New York: Facts on File. 2009. S. 147-168 hier 159

Arthur. „Ein Jahr war es her, dass in seinem letzten Erzählband seine merkwürdigste Geschichte erschienen war. Sie hieß *Familie*, und es ging darin um seinen Vater, seinen Großvater, seinen Urgroßvater, es war die Geschichte unserer Vorfahren“²¹⁵. „Familie“ ist auch als dritter Teil des Romans *F* in diesem abgedruckt – ob vollständig oder nur teilweise lässt sich nicht klären. Sie ist als solche nur durch den einige Seiten vorher wörtlich zitierten Beginn der Geschichte erkennbar. Formal gliedert sich das Kapitel „Familie“ wie alle anderen in das Buch ein und auch inhaltlich unterstützt diese Geschichte den Verlauf der Romanerzählung. Es kommt in diesem Fall nicht explizit zu einem metaleptischen Bruch, doch diese mise en abyme führt dazu, dass der Status dieses Textteils nicht eindeutig bestimmt werden kann. Die Leser*innen sind somit gezwungen, beide Möglichkeiten gleichzeitig anzunehmen. Durch diese implizit fictum-Status thematisierende Passage wird die Frage nach den Grenzen der einzelnen fiktionalen Ebenen aufgeworfen, jedoch nicht beantwortet. Auch die Grenze zwischen der Welt des Textes und der Welt der Leser*innen wird dadurch zum Thema. „Die Konstellation [...] des Textes im Text generiert den lesenden Helden, der den tatsächlichen, realen Leser als aktiven Partner der Textkonstitution und Teilhaber der Fiktion und des gesamten Intertextualitätspotentials einbezieht.“²¹⁶ *Beerholms Vorstellung* und *Cien años de soledad* weisen eine weitere Gemeinsamkeit auf, die ihre Gemachtheit unterstreicht. In beiden Texten wird das Ende der Erzählung mit dem Ende des Protagonisten gleichgesetzt. Im Fall des Ich-Erzählers von Kehlmann ist diese Situation nachvollziehbar, da mit dem Ende Beerholms notwendigerweise die Erzählung aus seiner Sicht enden muss. Doch auch im Fall der auktorialen Erzählinstanz von García Márquez’s Roman gibt es keine Schilderungen über den Tod Aureliano Babilonias oder darüber hinaus. In beiden Texten führt die genauere Analyse zur Erkenntnis, dass das Ende bzw. der Tod nicht direkt beschrieben wird, sondern als Ahnung oder Prophezeiung im Text erscheint. Aurelianos Geschichte wird nicht bis zu seinem letzten Moment erzählt.

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos. (CAS: 504)

Das Ende wird als Zukunftsszenario vorausgesagt, das sich als Erkenntnis von Aureliano manifestiert. Was tatsächlich im Melquíades’ Manuskript steht, erfahren die Leser*innen nicht und somit ebenso wenig, was tatsächlich geschieht. Es ist Aureliano Babilonia, der sein eigenes Ende vorwegnimmt. Beerholm zieht die letzten Momente seiner Erzählung auffallend stark in die Länge. Über zwölf Seiten nähert er sich langsam dem, was er seine „letzte Volte“ (BV: 249)

²¹⁵ Kehlmann, Daniel: *F*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2013. S. 121

²¹⁶ Loquai, Franz: *Buch im Buch und Film im Film*. 1999. S. 182f

nennt. Er spricht darin explizit das Verhältnis seiner Welt, die für Leser*innen ausschließlich durch seine Erzählung existent ist, und der außerfiktionalen Realität an. „Ich habe diese Welt nie anders vorgefunden als gehüllt in mein Bewußtsein; wie also kann ich gehen, ohne sie mitzunehmen?“ (BV: 248) Beerholm beantwortet sich diese Frage selbst durch eine Analogie zwischen dem Tod und dem Ende einer Geschichte: „Der Tod umrahmt mein Leben, aber er berührt es nicht, er greift nicht hinein. Wie auch das Ende dieser Erzählung nicht Teil dieser Erzählung ist. Solange sie anhält, lebe ich; und mein Verstummen kommt in ihr nicht vor, kann in ihr nicht vorkommen.“ (BV: 249) Beerholm erklärt den Rezipient*innen eindeutig, dass mit seinem Verschwinden – dem Verschwinden der Erzählinstanz – die von ihm durch Erzählung erschaffene Welt endet. Die Grenze zwischen der Realität der Leser*innen und der Fiktion Beerholms wird markiert sowie sein Fiktionsbewusstsein aufgedeckt.

4. Die Vermessung der Welt (2005)

Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* wurde zum internationalen Erfolg. Der Rowohlt Verlag gibt an, dass das Buch in Deutschland 2,5 Millionen mal verkauft und in über 50 Sprachen übersetzt wurde.²¹⁷ Ein zentraler Aspekt des Romans ist die Art und Weise, wie die Konstruktion von historischer Realität und Fiktion thematisiert wird. Kehlmann kombiniert historische Fakten mit fiktionalen Elementen und hinterfragt so die Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens. Dies zeigt sich nicht nur in der Darstellung der Lebensgeschichten von Humboldt und Gauß, sondern auch in der Erzählstruktur, die eine bewusste Konstruktion von Wirklichkeit inszeniert. Neben der literarischen Nachbildung von Prozessen der Historisierung und Wirklichkeitskonstitution ist eine ironische Überhöhung zu beobachten, die vielen Teilen der Geschichte ihren Anspruch auf historische Authentizität nimmt. Indem *Die Vermessung der Welt* die Mechanismen des Erzählens selbst in den Mittelpunkt stellt, eröffnet der Roman eine metafiktionale Ebene, die Kehlmanns Gesamtwerk prägt. Im Folgenden wird untersucht, wie Kehlmann in diesem Text narrative Strategien einsetzt, um die Grenzen von Fiktion und Realität auszuloten und die Leser*innen dazu einzuladen, die Konventionen des Erzählens kritisch zu hinterfragen. Die Erkenntnisse werden in der Analyse anschließend einem Vergleich mit *Historia de Mayta* von Mario Vargas Llosa und bezüglich der Intermedialität mit *Cien años des soledad* von Gabriel García Márquez unterzogen.

4.1 Die Konstruktion von Geschichte(n)

„Man finde Dinge in seinem Gedächtnis vor, welche man manchmal durch Überlegung in die richtige Reihenfolge bringen könne.“ (VW: 111) Dieses Zitat steht stellvertretend für eine zentrale Aussage des Romans *Die Vermessung der Welt*. Daniel Kehlmann geht darin Fragen nach Wahrnehmung, Erinnerung, Wahrheit und Geschichtsbildung nach. Er bedient sich dafür der historischen Figuren und Symbole der Aufklärung Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß, die im Laufe des Textes ironisiert werden und ihre eigene Historisierung erfahren. Dieser Prozess wird im Roman narrativ durchlaufen und bildet ihn so detailliert nach, dass er für Leser*innen in all seinen Dynamiken anschaulich wird. In Kombination mit vielen Stellen von expliziter kritischer Hinterfragung sowohl des Prozesses als auch seiner historiographischen Produkte wird in *Die Vermessung der Welt* „deutlich gemacht, nicht sagen

²¹⁷ Vgl. *Die Vermessung der Welt*. Rowohlt Verlag. (online) <https://www.rowohlt.de/verlag/rights/book/daniel-kehlmann-die-vermessung-der-welt-97834990132> (21.01.2025)

zu können, wie die geschilderten Ereignisse tatsächlich gewesen sind und zugleich die nötige Narrativität historiographischer Erzählung betont, indem die erzählerische Tätigkeit und Filterung permanent ersichtlich wird.“²¹⁸

Die oben zitierte Aussage legt Kehlmann seiner Figur des Carl Friedrich Gauß in den Mund. Er äußert diesen Gedanken allerdings auch als empirischer Autor Daniel Kehlmann in einem Interview:

Es gibt diesen Mechanismus: Man veröffentlicht ein Buch, man hat selber noch keine Geschichte davon, wie dieses Buch entstanden ist, man erinnert sich an so eine Periode mehrere Jahre lang, alles war unordentlich, mühsam, man hat viel überarbeitet, viel geändert, immer wieder. Und jetzt erscheint dieses Buch, und man muss darüber reden, immer wieder, weil man Veranstaltungen macht. Und jetzt fängt man plötzlich an, sich zwangsläufig eine Geschichte über dieses Buch zurechtzulegen [...] Und allmählich fängt man an, diese Geschichte zu glauben. Und sie ist ja auch nicht falsch, aber sie ist nur eine von vielen möglichen Versionen [...].²¹⁹

Kehlmann beschreibt in beiden Zitaten den kognitiven Prozess der Geschichtsbildung, bei dem nach logischen Kriterien, dem Ursache-Wirkung-Prinzip folgend, Ereignisse in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden. Dabei spielt der Faktor Wahrscheinlichkeit eine viel größere Rolle als Wahrheit. Eine Analogie zur Illusionsbildung, die Kehlmann noch einmal in *Die Vermessung der Welt* aufgreift: „Eugen tat beeindruckt, obgleich er wusste, dass die Geschichte nicht stimmte. Sein Bruder Joseph hatte sie erfunden und verbreitet. Inzwischen musste sie dem Vater so oft zu Ohren gekommen sein, daß er angefangen hatte, sie zu glauben.“ (VW: 21) Wir erhalten an dieser Stelle eine Beschreibung des Vorgangs von Wahrheitskonstitution durch Wiederholung. Selbst das Genie Gauß ist davor augenscheinlich nicht gefeit. Dieser Schilderung der mündlichen Verbreitung von Geschichten steht ein Beispiel aus der schriftlichen Aufzeichnung gegenüber. Schriftlich Festgehaltenes genießt in der Regel größeres Vertrauen, doch Leser*innen werden im Kapitel „Der Fluß“ gleich zweimal hintereinander Zeug*innen von bewusster Verfälschung. Als Humboldt bei einem Spaziergang im Regenwald plötzlich vor einem Jaguar steht, überfällt ihn Panik. Er läuft zurück zum Boot:

Sofort ablegen, keuchte er.
Bonpland griff nach dem Gewehr, die Ruderer erhoben sich.
Nein, sagte Humboldt, ablegen!
Das seien gute Waffen, sagte Bonpland. Man könnte das Vieh erlegen und hätte eine schöne Trophäe.
Humboldt schüttelte den Kopf.
Aber warum nicht?
Der Jaguar habe ihn gehen lassen.
Bonpland murmelte etwas von Aberglauben und machte die Leinen los. Die Ruderer grinsten. In der

²¹⁸ Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. S. 249

²¹⁹ Rossi, Christina/Thimm, Benjamin: Die Literatur behauptet nichts. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk, Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023. S. 351-363. hier S. 356

Mitte des Stromes kam Humboldt die eigene Furcht schon nicht mehr verständlich vor. Er entschied, die Ereignisse im Tagebuch so zu beschreiben, wie sie sich hätten abspielen sollen. (VW: 108)

Um die eigene Widersprüchlichkeit nicht preiszugeben, entschließt sich der Naturwissenschaftler Humboldt, eine andere, kohärentere Version festzuhalten. Wenig später spart er bewusst Vorkommnisse aus, da er um seine Reputation besorgt ist:

Pulex penetrans, der gewöhnliche Sandfloh. Er werde ihn beschreiben, aber nicht einmal im Tagebuch werde er andeuten, daß er selbst befallen worden sei.
Daran sei doch nichts Schlimmes, sagte Bonpland.
Er habe, sagte Humboldt, viel über die Regeln des Ruhmes nachgedacht. Einen Mann, von dem bekannt sei, daß unter seinen Zehennägeln Flöhe gelebt hätten, nehme keiner mehr ernst. Ganz gleich, was er sonst geleistet habe. (VW: 112)

Der Wahrheitsstatus der schriftlichen Aufzeichnungen wird für die genannten Stellen eindeutig zerstört. Die negative Wirkung auf die Vertrauenswürdigkeit betrifft den gesamten Text. Die Konsequenzen dieser beiden Beispiele von bewusster Fiktionalisierung durch Humboldt sind uns nicht im Detail bekannt. Vermutlich bleiben sie allerdings, vom Verlust der Integrität der Quellen abgesehen, folgenlos. Anders verhält es sich bei *Historia de Mayta*. Ein erpresstes Austrittsschreiben wird nachträglich erstellt, um den Ausschluss Maytas aus der POR(T), einer trotzkistischen Revolutionsgruppe, als freiwillige Entscheidung Maytas darzustellen. Durch ein Gespräch mit einem Zeitzeugen wird diese Fälschung aufgedeckt. „Aufschlußreich ist an diesem Passus, daß sich sogenannte feststehende, durch das Schrifttum nachweisbare Tatsachen als irrtümlich erweisen und durch – in der Regel als unzuverlässig geltende – mündliche Zeugnisse ersetzt werden“.²²⁰ Fingierte Dokumente sorgen auch in *Cien años de soledad* dafür, dass der für die Tötung von dreitausend Arbeitern Verantwortliche Señor Brown nicht zur Rechenschaft gezogen wird. Die von den Anwälten der „compañía bananera“, die der Erzähler „los ilusionistas del derecho“ nennt, erfundene Geschichte setzt sich schließlich durch. Die Lügen gehen so weit, dass offizielle Stellen nach den Prozessen „se obstinaban en lo que después de todo había quedado establecido en expedientes judiciales y en los textos de la escuela primaria: que la compañía bananera no había existido nunca.“

Ein Aspekt, der die Geschichtsschreibung noch zusätzlich verkompliziert, ist die Unmöglichkeit, Gleichzeitigkeit von Ereignissen in linearer Narration abzubilden. Kehlmann deutet die indirekten und unzureichenden Versuche in der Episodenstruktur an, die abwechselnd Einblicke in Gauß' und Humboldts Leben geben. Die Länge der Kapitel wird dabei immer kürzer, sodass schließlich eine Art Hyperrealität aus den Perspektiven der beiden

²²⁰ Toro, Alfonso de: Mario Vargas Llosa: *Historia de Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne. In: *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Kolloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin*, 5.- 7. November 1998. Hrsg. von José Morales Saravía. Frankfurt a. M.: Vervuert. 2000. S. 137-172. hier S. 161

Charaktere entsteht.²²¹ Hinzu kommt, dass die Episoden große zeitliche Lücken offenlassen. Zunächst werden durch Analepsen noch Verbindungen hergestellt, doch nach und nach bleiben immer größere zeitliche Abschnitte im Dunklen. „Indem die Struktur der Erzählung [...] als lückenhafte Verkettung einzelner Episoden als Konstrukt ersichtlich wird, werden zugleich die Limitierungen von Geschichtsschreibung aufgezeigt.“²²²

Im Roman *Historia de Mayta* lässt sich eine ähnliche Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung erkennen wie in *Die Vermessung der Welt*. Allerdings durchbricht Kehlmann die Ebenen nicht in derselben Häufigkeit wie Vargas Llosa. Außerdem herrscht in beiden Texten eine bestimmte Gleichzeitigkeit vor: Während es in *Die Vermessung der Welt* die zeitlich parallelen Erlebnisse Humboldts und Gauß' sind, finden wir in Vargas Llosas Roman eine ständige Präsenz von Mayta, die in den Schilderungen der Tätigkeiten des Autors eingeschrieben ist.²²³ Abgesehen von Incipit und Explicit, die im Präsens verfasst sind, wechseln sich explizit zwei Erzählebenen ab: einerseits die Erlebnisse des Autors während seiner Recherche und andererseits die von ihm rekonstruierte Geschichte von Mayta und dem Aufstand in Jauja. Mario Vargas Llosa verfolgt damit ein „doble objetivo: la novelación de un hecho real y simultánea reflexión sobre el acto de escribir.“²²⁴ Anders als Kehlmann verwebt er die beiden Ebenen jedoch deutlich enger und wechselt nicht kapitel- oder absatzweise, sondern markiert einen Ebenenwechsel nur durch das verwendete Tempus oder Personalpronomen. In folgendem Ausschnitt eines Gesprächs wird dies deutlich. Der Erzähler befragt den Zeitzeugen, den Altstalinisten Blacquer, über den letzten Besuch Maytas. „–Fue la visita más terrorífica que he recibido en mi vida –dice Blacquer–. Me quedé pestañando, queriendo y no queriendo reconocerlo. ¿Era él?“ (HM: 165) Der Befragte antwortet dem Autor-Erzähler in der Gegenwart der Erzählung. Die Antwort auf die am Ende gestellte Frage kommt allerdings aus der Vergangenheit und zwar von Mayta selbst. „– Sí, soy yo –dijo Mayta, con rapidez–. ¿Puedo pasar? Es urgente.“ Der nächste Satz wechselt sofort wieder zur Interviewsituation. Blacquer spricht mit dem Autor-Erzähler und wird von ihm beschrieben. „– ¡Imagínate! Un troSCO en mi casa –Blacquer sonríe, recordando el escalofrío de aquella mañana, al encontrarse el semejante aparición–.“ Im folgenden Satz wendet er sich an Mayta und

²²¹ Vgl. Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart*. 2017. S.247

²²² Ebd. S. 248

²²³ Vgl. Fröhlicher, Peter: Semantik der Wirklichkeit. Wert- und Unwertfiguren in *Historia de Mayta*. In: *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin*, 5. - 7. November 1998. Hrsg. von José Morales Saravía. Frankfurt am Main: Vervuert [u.a.]: 2000. S. 174-184, hier S. 177f

²²⁴ Gnutzmann, Rita: *Como leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Jucar. 1992. S. 155

wechselt somit in die Vergangenheit. „No creo que tú y yo tengamos nada de qué hablar, Mayta.“ Die Schilderung dieser Situation setzt sich aus den Perspektiven beider Erzählebenen zusammen. Teilweise entsteht so eine Verschmelzung der beiden Erzählungen, die zusätzlich durch Informationen verstärkt wird, die der Erzähler nicht haben kann. Dadurch werden die Stellen markiert, an denen es sich um Konstrukte des Autors/Erzählers handelt, die er selbst hinzufügt, um die Lücken in der Geschichte zu füllen. Hier agiert die Erzählinstanz nach demselben Muster wie in *Die Vermessung der Welt*, um die Problematik der Konstruiertheit und Subjektivität von Geschichtsschreibung anschaulich zu machen. Während Kehlmann poetologische Aussagen subtil und stark ironisiert (siehe Kapitel 4.2) einfügt, berichtet der homodiegetische Erzähler, der gleichzeitig Autor von Maytas Geschichte ist, an mehreren Stellen über die Vorgänge. Dies ergibt sich aus den unterschiedlichen Erzählsituationen. Zu Beginn dominieren noch Begriffe sinnlicher Wahrnehmung: escuchar, observar oder cotejar las versiones (Vgl. HM: 140).²²⁵ Nach und nach wird dem Autor jedoch klar, dass ihn diese Verfahren nicht zu seinem Ziel, der Rekonstruktion der Geschichte rund um Mayta und den Aufstand in Jauja, bringen. Die Verfahren des Autors verändern sich entsprechend: „Y pensaré, recordaré y fantasearé hasta que, antes de que empiece el día, acabe de dar forma a este episodio de la historia de Mayta.“ (HM: 163)

Kehlmanns Erzähler macht seine Prozesse nicht selbst explizit. Er überlässt die Demonstration der Wahrheits- bzw. Geschichtskonstruktion seinen Figuren. Was durch diese Szenen beleuchtet wird, deckt sich allerdings mit den Eingeständnissen des Autor-Erzählers von Maytas Geschichte. An einer wiedergegebenen Unterhaltung zwischen Humboldt und Bonpland wird dies deutlich: Die beiden Wissenschaftler versuchen die Besteigung des Chimborazo, der damals als höchster Berg der Welt galt. An einem Punkt müssen die beiden einsehen, dass sie nicht mehr weiter kommen, da entspinnt sich folgendes Gespräch:

Man könnte [...] auch einfach behaupten, man wäre oben gewesen.
Humboldt sagte, er wolle das nicht gehört haben.
Er habe das auch nicht gesagt. Das sei der Andere gewesen!
Überprüfen könne es ja keiner, sagte Humboldt nachdenklich.
Eben, sagte Bonpland. [...]
Die Höhe sei notiert, sagte Humboldt dann. Die Gesteinsproben gesammelt. Jetzt schnell runter.
(VW: 177f)

Beim Abstieg hat sich Humboldts Ansicht jedoch bereits deutlich verändert:

Sie beide, sagte Humboldt, hätten den höchsten Berg der Welt bestiegen. Das werde bleiben, was auch immer in ihrem Leben noch geschehe.
Nicht ganz bestiegen, sagte Bonpland.
Unsinn!

²²⁵ Vgl. Toro, Alfonso de: Mario Vargas Llosa. 2000. S. 164

Wer einen Berg besteige, erreiche die Spitze. Wer die Spitze nicht erreiche, habe den Berg nicht bestiegen.
[...]
In der Nacht schrieb Humboldt [...] zwei Dutzend Briefe, in denen er Europa die Mitteilung machte, daß von allen Sterblichen er am höchsten gelangt sei. (VW: 179)

Diese Nachricht verbreitet sich rasch und findet Einzug in eine bebilderte Reisebroschüre (Vgl. VW: 205) und Biografien Humboldts (Vgl. VW: 217). Das intertextuelle Netz wird immer dichter, bis Humboldt offenbar selbst daran glaubt. Um diese Einsicht gewinnen zu können, lässt Kehlmann Wissenschaftler auf einer Tagung über Humboldts gekränkten Stolz sprechen, als er erfährt, dass es im Himalaya höhere Berge gibt: „Sogar mit dem höchsten Berg sei es nichts. [...] Ein schwerer Schlag für den alten Herren. Jahrelang habe er es nicht wahrhaben wollen.“ (VW: 239f) Kehlmann zeichnet hier den Prozess etappenweise und im Laufe vieler Jahre nach und beschreibt so selbstreflexiv ein Phänomen der Geschichtsschreibung, aber auch anderer schriftlicher Kommunikation. Jano Sobottka kommt in seinem Aufsatz über das Fälschen als Motiv zu dem Schluss, dass „[i]nsbesondere bei schriftlichen Fälschungen [...] nachvollzogen werden [kann], wie die Fälschungen durch ein Netzwerk an Anschluss-texten in ihrem Wahrheitsanspruch bestätigt werden.“²²⁶ Dieses Grundprinzip der Historiographie wird an diesen Stellen nicht nur sichtbar gemacht, sondern auch zur Debatte gestellt. Das Infragestellen von etablierten Verfahren der Geschichtsschreibung ist das vorrangige Ziel dieser historiographisch-metafiktionalen Elemente. Zusätzlich wird im gesamten Text auch der Wahrheitsgehalt des historischen Materials selbst, also die Inhalte der Aufzeichnungen von Humboldt, angezweifelt. Durch die Art und Weise, wie Kehlmann mit den Quellen umgeht, werden „Fakt und Fiktion [...] nicht nur auf Quellebene, sondern auch in der Renarration durch den Roman ununterscheidbar.“²²⁷ Dazu zählt die bewusste Verfremdung der Quelleninhalte. Humboldts Besteigung wurde zwar tatsächlich in verschiedenen Zeitungen kolportiert, doch hat sich der Entdecker Zeit seines Lebens bemüht, die Falschmeldungen richtig zu stellen. Kehlmann nutzt diese Änderungen, um Widersprüche in den Quellen oder Biografien der Protagonisten aufzuzeigen und so wiederum auf das Spannungsverhältnis von Fiktion und Historiographie aufmerksam zu machen.

²²⁶ Sobottka, Jano: Fälschen als Motiv und literarisches Spiel in den Romanen Daniel Kehlmanns. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk/Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2023. S. 165-184. hier S. 184

²²⁷ Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart*. 2017. S. 245

4.2 Gleichzeitigkeit von Wahrheit und Fiktion

„Es ist ein gebrochener Realismus der Gattung. Das Buch gibt sich als ernsthaftes Geschichtswerk und ist das Gegenteil davon. Das ist nicht bloß eine Ironie des Tones, sondern eine der Haltung.“²²⁸ Was der Autor hier in seinen Poetikvorlesungen anspricht, ist die den ganzen Text umfassende Ironie. Dies betrifft einerseits die historischen Figuren Gauß und Humboldt und andererseits das Genre des historischen Romans, das parodiert wird. Die „parodistische Darstellung führt zu einer Satire der Geschichte. Da bedeutende historische Persönlichkeiten zu Komikfiguren reduziert werden, reflektiert man durch den Roman über Narrativität und Textualität der Geschichte.“²²⁹ Parodiert wird der klassische historische Roman. Kehlmann setzt zu Beginn einige Signale, die Rezipient*innen dazu verleiten, den Text als realistisch erzählten historischen Roman aufzufassen. Dazu zählen neben der Wahl der Protagonisten die einzige konkrete zeitliche Verortung im ersten Satz – „im September 1828“ (VW: 1). Die durchgehende indirekte Rede passt aber nicht zum Stil eines historischen Romans und auch die ironische Haltung deutet auf eine relevante Metaebene hin. Wie oben festgehalten wurde, führt diese Haltung dazu, dass über den Status der erzählten Welt keine eindeutige Aussage getroffen werden kann.²³⁰ Bei den Leser*innen entsteht eine permanente Unsicherheit bezüglich der Fiktionalität oder Wahrheit des Inhalts und somit eine Reflexion über dieses Spannungsverhältnis. Besondere Verwendung findet die Ironie als Markierung für widersprüchliche Stellen, beispielsweise, wenn sich Geistererscheinungen (Vgl. VW: 74) problemlos in Humboldts aufklärerisch rationales Weltbild einfügen.²³¹ Ähnliches zeigt sich anhand von Humboldts Aussage zu seinem Wissenschaftsverständnis: „Menschen flögen nicht, sagte Humboldt. Selbst wenn er es sähe, würde er es nicht glauben.“ (VW: 138) Die absolute Gültigkeit der Rationalität beginnt also selbst in der Welt dieses Aufklärers zu wanken. Dieses Spiel kündigt Kehlmann bereits früh im Text an, als er Gauß explizit Zweifel daran äußern lässt: „Manchmal vermute er sogar, daß auch die Gesetze der Physik bloß statistisch wirken, mithin Ausnahmen erlaubten: Gespenster oder die Übertragung der Gedanken.“ (VW: 13) Kehlmann setzt zusätzlich stellenweise Fiktionsironie ein. In einem Gespräch zwischen Gauß und Humboldt auf der 17. Tagung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte, lässt der Autor seine beiden Figuren ironisch das Konzept des Romans darlegen:

²²⁸ Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze*. 2007. S. 22

²²⁹ Pathak, Shrikant Arun: *Alles aufs Spiel gesetzt: Realität, Geschichte und Fiktion in der Gegenwart. Eine Analyse von Metafiktion, Hyperrealität und Stilmachung in ausgewählten Romanen von Christian Kracht, Timur Vermes und Daniel Kehlmann*. Pune: Kalasakta. 2019. S. 57

²³⁰ Vgl. Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart*. 2017. S. 250

²³¹ Vgl. ebd. S. 264

Künstler vergaßen zu leicht ihre Aufgabe: das Vorzeigen dessen, was sei. Künstler hielten Abweichungen für eine Stärke, aber Erfundenes verwirre die Menschen, Stilisierung verfälsche die Welt. [...] Romane, die sich in Lügenmärchen verlören, weil der Verfasser seine Flausen an die Namen geschichtlicher Personen binde.

Abscheulich, sagte Gauß. (VW: 221)

Der eindeutige Bezug zum vorliegenden Werk und die deutlichen Worte, die die beiden Wissenschaftler hier erneut zu komischen Figuren werden lassen, führen zu einer Störung der Erlebnisillusion und zur Ironisierung und Metaisierung des Textkonzepts. Basis dieses Humorverständnisses ist Schopenhauers Theorie des Komischen²³². Die „epistemologische Herausforderung, dass Kehlmanns Figuren ihre Wahrnehmung nicht rational erklären können, wird von Kehlmann selbst als ‚Humor‘ bezeichnet“²³³.

Auch in *Historia de Mayta* finden sich explizite, transtextuelle metafiktionale Stellen: „Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. Mienten, igual que una ficción.“ (HM: 307) Wie Peter Fröhlicher feststellt, dient diese Selbstreferenz dazu, der Fiktion eine Konvention zuzuschreiben, die im Laufe des Textes mehrmals erfüllt und gebrochen wird.²³⁴ Die Lüge spielt auch in Vargas Llosas Roman eine wiederkehrende Rolle, allerdings wird sie als natürlicher Aspekt des Erzählens behandelt. Dem Erzähler werden keine Vorwürfe gemacht. So hat dieser auch nichts zu befürchten, wenn er in Kapitel X einige Lügen eingesteht, beispielsweise über die Intensität seiner Beziehung zu Mayta während ihrer Schulzeit. Im letzten Satz offenbart er dann die gesamte Tragweite seiner Rekonstruktion: „Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia“. (HM: 345) Die Widersprüche in den Zeugenaussagen sind es schließlich, die der Erzählinstanz von *Historia de Mayta* die Unmöglichkeit des Unterfangens, Maytas Geschichte realitätsgetreu nachzuerzählen, aufzeigen. Sie kommt daher zu folgendem Schluss: „Algo se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es, justamente, que todas las historias son cuentos que están hechas de verdades y mentiras.“ (HM: 134)

Beide Romane zeigen durch die Verwendung der beschriebenen historiografisch-metafiktionalen Elemente, „daß Geschichte letztlich ein subjektives und partikuläres Konstrukt bleibt, daß eine Rekonstruktion der Geschichte kaum möglich oder gar unmöglich ist [und] daß diese immer wieder neu konstruiert werden muß“²³⁵.

²³² Vgl. Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke: in fünf Bänden*. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans. 1998. S. 108

²³³ Herrmann, Leonhard: Beerholms Vorstellung und ihre Folgen. 2020. S. 62

²³⁴ Vgl. Fröhlicher, Peter: Semantik der Wirklichkeit. 2000. S. 181

²³⁵ Toro, Alfonso de: Mario Vargas Llosa. 2000. S. 155

4.3 Reminiszenzen an Macondo

Durch Verweise auf Humboldts Tagebücher und weitere Publikationen werden in *Die Vermessung der Welt* intertextuelle Bezüge zum Wissenschaftsbetrieb hergestellt. Dies unterstützt die implizite Systemreferenz auf die Gattung des historischen Romans, die vor allem durch die Auswahl der Protagonisten Humboldt und Gauß in Kombination mit einigen stilistischen Merkmalen umgesetzt wird. Da die so etablierte Erwartungshaltung der Leser*innen, wie oben bereits beschrieben wurde, jedoch im weiteren Verlauf enttäuscht wird, stellt sich zunehmend eine Reflexion über das Verhältnis von Fiktion und Realität ein. Weitere intertextuelle Referenzen, die sich über den Großteil des Romans verteilen, erhöhen die metafiktionale Wirkung. Ein eindeutiger Bezug zur lateinamerikanischen Fiktionstradition findet sich in der Benennung der Ruderer, die Humboldt und Bonpland für die Fahrt über den Orinoko angeheuert haben: „Carlos, Gabriel, Mario und Julio“ (VW: 106) beziehen sich auf die vier großen Romanciers Carlos Fuentes Macías, Gabriel José García Márquez, Jorge Mario Pedro Vargas Llosa und Julio Florencio Cortázar. Diese vier Autoren bilden das Zentrum des Boom latinoamericano und beschäftigen sich in vielen ihrer Texte, wie auch das Korpus dieser Arbeit zeigt, mit den zahlreichen Facetten des Verhältnisses von Fiktion und Wirklichkeit bzw. Wahrheit. Kehlmann setzt damit eine Systemreferenz, die auf eine literarische Strömung verweist, in der sich der Einsatz von metafiktionalen Verfahren häuft²³⁶. Ein konkretes Werk wird besonders häufig referenziert: *Cien años de soledad*. Eines Nachmittags zieht ein starkes Gewitter auf über dem Orinoko. Um seine Tagebücher, gesammelten Objekte, Pflanzen und Tiere und sich selbst zu retten, weist Humboldt die Ruderer an, alles auf einer felsigen Insel im Fluss in Sicherheit zu bringen. Bevor das Boot vertäut werden kann, wird es samt der Ruderer von den Wassermassen mitgerissen. Humboldt und Bonpland sitzen auf der kargen Insel fest. Obwohl sie eine Uhr bei sich tragen, entgleitet ihnen die Zeit. (Vgl. VW: 139-141) Ab und an zieht Treibgut an ihnen vorbei: „Einmal war eine tote Kuh vorangetrieben, dann der Deckel eines Klaviers, dann ein Schachbrett und ein zerbrochener Schaukelstuhl.“ (VW: 142) Einerseits haben all diese Gegenstände eine autoreferentielle Funktion. Joachim Rickes beschreibt diese Verbindungen detailliert²³⁷ und interpretiert die Szene so: „Im Fluss, der für

²³⁶Vgl. Pope, Randolph D.: The Spanish American novel from 1950 to 1975. In: *The Cambridge History of Latin American Literature, Volume 2: The Twentieth Century*. Hrsg. von Roberto González Echevarría. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. S. 226–279. hier: S. 227

²³⁷ Vgl. Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2012. S. 90-92

die verrinnende Zeit steht, treiben Sinnbilder für versäumte Erfahrungen, verloren Illusionen, Altern und Tod.²³⁸ Andererseits sind sie auch als explizite Heteroreferenzen auf *Cien años de soledad* zu lesen. Kühe, Klavier, Schachbrett und Schaukelstühle sind Teil des Inventars von Macondo. Die Geliebte von Aureliano Segundo, Petra Cotes, hat einen fördernden Einfluss auf die Fruchtbarkeit von Tieren in ihrer Umgebung. Zunächst führte dies zu einer rasanten Vermehrung von Kaninchen, woraufhin Aureliano sie fragt: „¿Por qué no pruebas con vacas? Pocos días después, tratando de desahogar su patio, Petra Cotes cambió los conejos por una vaca, que dos meses más tarde parió trillizos. Así empezaron las cosas.“ (CAS: 237) So kommt er zu seiner charakteristischen Aussage: „Apártense, vacas, que la vida es corta“. (CAS: 237) Da der Großteil seines Viehs durch die große Flut getötet wird, gibt es hier also noch eine weitere Parallele.²³⁹ Der Klavierdeckel kann mit dem Pianolo von Pietro Crespi und Renata Remedios (Meme) Buendía in Verbindung gesetzt werden, die in der Klosterschule ein „diploma que la acreditaba como concertista de clavicordio“ (CAS: 329) erwirbt. Das Schachbrett verweist auf die Partien zwischen dem General Moncada und dem Oberst Aureliano Buendía. (Vgl. CAS: 183) Eine weitere Verknüpfung lässt sich zum Gedicht „Ajedrez“ von Jorge Luis Borges herstellen. Neben dem Titel und der vordergründigen Thematisierung des Spielprinzips geht es vor allem um die Frage, wer mit wem spielt bzw. welche Instanz Macht ausübt. „Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?“²⁴⁰ Besonders interessant ist der Schaukelstuhl. Dieses Möbelstück taucht in *Cien años de soledad* an zahlreichen Stellen auf. Rickes stellt fest, dass die diversen Schaukelstühle „fast leitmotivisch wichtige Personen und Ereignisse verbinden.“²⁴¹ Sie sind darüber hinaus auch in einigen Fällen die Orte, an denen der Übergang in einen anderen Bewusstseinszustand erfolgt. In Schaukelstühlen wird geträumt (Vgl. CAS: 62, 177, 479), gestorben (Vgl. CAS: 109, 483) aber auch Liebe gemacht (Vgl. CAS: 463) und sie verbinden die Generationen der Buendías:

Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula cosía la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado. (CAS: 501)

Es ist somit sicherlich kein Zufall, dass Kehlmann ausgerechnet diese Gegenstände den Orinoko hinunter treiben lässt. Eine weitere inhaltliche Verbindung stellt folgende Szene dar:

²³⁸ Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. 2012. S. 92

²³⁹ Vgl. ebd. S. 93

²⁴⁰ Borges, Jorge Luis: *Ajedrez*. In: ders.: *Poesía completa*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2009. S. 115-116. hier S. 116

²⁴¹ Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. 2012. S. 93

„In Calabozo trafen sie einen Mann, der noch nie sein Dorf verlassen hatte. Trotzdem besaß er ein Laboratorium.“ (VW: 102) Das lässt sofort an die Instrumente denken, die Melquíades nach Macondo bringt. Der Mann besitzt „einen Apparat, welcher klickend und summend, zwischen Dutzenden gegeneinander rotierenden Rädchen, helle Funken erzeugte. Diese rätselhafte Kraft habe er entdeckt, rief der Alte.“ (VW: 103) Wie auch Melquíades nach José Arcadio Buendías Erkenntnis, die Erde sei „redonda como una naranja“ (CAS: 13) ihn und die Bewohner*innen Macondos über die Tatsache in Kenntnis setzt, dass dies allseits bekannt ist, gibt Humboldt dem alten Mann zu verstehen, dass bereits jemand vor ihm dieses Phänomen beschrieben und benannt hat: „Beeindruckend, sagte Humboldt, aber das Phänomen nenne sich Galvanismus und sei in der ganzen Welt bekannt.“ (WV: 103) *Cien años de soledad* stellt eindeutig das zentrale intertextuelle Bezugsobjekt dar. Die metafiktionale Wirkung ergibt sich durch die besondere Struktur des referenzierten Prätexts. García Márquez' Erfolgsroman basiert auf dem Verhältnis zweier Texte zueinander, die – wie in Kapitel 3.3 beschrieben – metaleptisch ineinanderfließen bzw. auseinander entstehen. Durch die Referenz auf ein metafiktionales Werk wird eine entsprechende Lesart nahegelegt. In Kombination mit der Benennung der Ruderer ergibt sich eine Ebene, die auf die Einflüsse des Boom latinoamericano auf *Die Vermessung der Welt* hinweist.

5. Ruhm (2009)

Ruhm ist ein Roman in neun Geschichten – so lautet auch die angegebene Genrebezeichnung. Alle, bis auf die letzte, funktionieren jedoch auch isoliert voneinander. Verknüpfungen bestehen einerseits durch ihre Figuren, die teilweise in mehreren Geschichten auftreten und andererseits durch sich wiederholende Motive. So ist jede Erzählung geprägt von einer tiefgreifenden Veränderung im Leben der Protagonist*innen. „Alle Figuren in *Ruhm* machen die Erfahrung, dass ihr bisheriger Selbstentwurf durch eine entzogene oder veränderte Resonanz erschüttert wird. Diese Erschütterung kommt also von außen und führt zur reflektierenden Selbstbeobachtung“.²⁴² Medien spielen dabei verschiedene Rollen. So können sie entweder direkt die Veränderung darstellen oder sie haben eine vermittelnde Funktion. Durch den realistischen Erzählstil entsteht bei den Rezipient*innen eine Erwartungshaltung, die Kehlmann jedoch schnell durch Mittel wie Doppelgängerfiguren, Kommunikationsstörungen, die durch technische Gebrechen verursacht werden, und Metalepsen bricht. Auch die Beschreibung unterschiedlicher und nicht immer klar zu bestimmender Bewusstseinszustände wie Träume und Imaginationen verstärken diese Strategie. Kehlmanns Grundinteresse an der Auflösung von definierten Formen ist deutlich zu erkennen.²⁴³ Zu Beginn der zweiten Erzählung spricht der fiktive Autor Leo Richter über die Konzeption eines nicht näher definierten Romans: „Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held.“ (R: 25) Obwohl diese Aussage durch eine Figur der diegetischen Ebene getätigt wird, ist klar, dass die Beschreibung perfekt auf Kehlmanns Roman *Ruhm* passt. Solche ebenenübergreifende motivische Spiegelungen – oder *mises en abyme* – setzte Kehlmann in diesem Roman vermehrt ein, um weitere Verbindungen zwischen den einzelnen Geschichten bzw. Erzählebenen herzustellen. Das geschieht teilweise auch plakativ, zum Beispiel durch das Klingeln eines Handys, das sowohl im ersten als auch letzten Satz des Textes beschrieben wird. Obwohl im Roman nicht ausgeführt, deutet diese Komposition die Möglichkeit einer sich bis in die Ewigkeit fortsetzenden Schleife an.

Kehlmann wählt für diesen Roman die Auswirkungen von neuen Medien und Technologien als Thema und verhandelt damit hintergründig „die Nivellierung von Distanz- und Zeitunterschieden bzw. umgekehrt gerade deren Fingierung“.²⁴⁴ Das Phänomen Zeit wird von

²⁴² Schlicht, Corinna: Identität und Geschlecht in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk/Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2023. S. 213-232. hier S. 215

²⁴³ Vgl. ebd. S. 215

²⁴⁴ Bobzin, Henning: Daniel Kehlmann. 2017. S. 112-142. hier S. 126

Kehlmann immer wieder bearbeitet, vor allem in Form von unmöglich erscheinenden zeitlichen Abläufen und Zusammenhängen. Eine gewisse Faszination für Einsteins Relativitätstheorie und das Konzept der Krümmung der Raumzeit zeigt sich hier recht deutlich. Die Vermischung der einzelnen Erzählräume und Ebenen ist auch als struktureller Ansatz erkennbar und wird, wie soeben beschrieben, durch unterschiedliche Verfahren umgesetzt. Im Folgenden werden fünf davon näher betrachtet: wiederkehrende Figuren bzw. Autointertextualität, Metanarrativität, Metalepsen und die Sonderform der Möbiusband-Erzählung sowie die *mise en abyme*. Die Besonderheit dieses Romans besteht darin, dass „[d]urch die Fiktionalisierung bereits fiktionaler Figuren und des (ursprünglich schon) fiktiven Autors selbst“²⁴⁵ eine weitere Ebene geschaffen wird, die dazu dient, alle anderen Fiktionalitätsstrukturen zunächst sichtbar zu machen. Sie werden dadurch sowohl bestätigt als auch kritisch hinterfragt. Iuditha Balint kommt daher zum Schluss, dass das, „[w]as hier verdoppelt bzw. reproduziert wird, [...] nicht das Reale, sondern das Fiktionale [ist].“²⁴⁶

5.1 Wiederkehrende Figuren: Leo Richter und Señor Herbert

Figuren, die in mehreren Texten eines Autors oder einer Autorin auftreten, ziehen automatisch besondere Aufmerksamkeit auf sich. Diese bewusste Betonung bezieht sich in den meisten Fällen auf einen speziellen Aspekt der Figur oder ihre Funktion. In Daniel Kehlmanns Werk ist als Beispiel die Schriftstellerfigur Leo Richter zu nennen. Er taucht erstmals in der zweiten Geschichte „In Gefahr“ als Schriftsteller auf und begegnet den Leser*innen erneut in den Geschichten „Rosalie geht sterben“ und „In Gefahr“ II²⁴⁷. *Ruhm* beinhaltet zwei Teile mit diesem Titel. Im ersten wird Richters Mittelamerikareise geschildert, der zweite ist eine fiktionalisierte Geschichte dieser Reise. Er ist darüber hinaus auch der Autor dieser beiden Teile. Kehlmann widmet Leo Richter eine weitere Erzählung, die 2009 in einem schmalen Band gemeinsam mit einem Porträt Daniel Kehlmanns, geschrieben von Adam Soboczynski im Rowohlt Verlag erschienen ist. Die Schriftstellerfigur Richter dient Kehlmann als Projektionsfläche für seine Überlegungen zu Aussagen von Künstler*innen über ihre eigene Kunst. Leo Richter ist als Alter-Ego von Kehlmann angelegt. Beide schreiben Kurzgeschichten

²⁴⁵ Balint, Iuditha: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*: ein Roman in neun Geschichten. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Hrsg. von Michael Haase und András Masát. Budapest/Bonn: ELTE Germanistisches Institut; Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2011. S. 15-31, hier: S. 27

²⁴⁶ Ebd. S. 27

²⁴⁷ Der von mir ergänzte Zusatz II dient im Folgenden zur Unterscheidung der beiden gleichnamigen Kapitel.

(Vgl. R: 29) und wählen moderne Kommunikationstechnik und die Kritik daran zum Thema einiger ihrer Texte (Vgl. R: 31). Die Inszenierung in *Leo Richters Porträt* spielt mit den Anleihen des empirischen Autors Kehlmann. Im Buch wird der Erzählung eine Gegenüberstellung eines Fotos von Kehlmann und einer Illustration, die Leo Richter in der gleichen Pose zeigt, vorangestellt.



Abb. 4: Nebeneinander gestelltes Foto von Daniel Kehlmann und Illustration, die Leo Richter zeigt. Quelle: Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors* von Adam Soboczynski. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009. S. 6–7

Nach dem fiktiven Autorenporträt folgt noch eines des empirischen Autors Kehlmann, verfasst von Adam Soboczynski. Diese peritextuelle Einbettung verstärkt die Parallelen deutlich. Sowohl in *Ruhm* als auch in *Leo Richters Porträt* beklagt sich der Autor wiederholt über die Frage nach der Quelle seiner Inspiration, die ihm ständig von Leser*innen, Vertreter*innen der Presse und Veranstalter*innen von Vorträgen und Lesungen gestellt wird. „In Form der in »Du hättest gehen sollen« inszenierten Inspiration aus dem Alltäglichen wird die Frage scheinbar implizit beantwortet“²⁴⁸. Beide Darstellungen von Leo Richter treten in Dialog miteinander und ergänzen sowohl die Figurenzeichnung als auch die symbolische Bedeutung als Träger poetologischer Aussagen. In *Leo Richters Porträt* wird der Porträtierte als äußerst ängstlicher Mensch beschrieben: „Leo hatte Angst vor vielen Dingen: vor Terroranschlägen, großen

²⁴⁸ Rossi, Christina: Von der reflektierten Autorschaft zur Autoreflexivität – Daniel Kehlmanns Erzählung „Du hättest gehen sollen“ als Prosa über poetologische Diskursivität. In: *Schreiben, Text, Autorschaft II: Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hrsg. von Carsten Gansel, Katrin Lehen, Vadim Oswald. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2021. S. 239–258. hier. S. 248f

Hunden, Betrunkenen auf der Straße und davor, ein Flugzeug zu versäumen. Er hatte Angst vor Impfungen, dem Elften und Dreizehnten jedes Monats, vor vergiftetem Essen, [...].“²⁴⁹ Einige dieser Ängste durchlebt Richter auf seiner Mittelamerikatour. Seine Partnerin Elisabeth ist von diesen bereits nach kurzer Zeit genervt:

«Das dauert noch», sagte Elisabeth.

«Wir versäumen den Flug!»

«Sie fangen gerade erst an. Das dauert noch eine halbe Stunde.»

«Die fliegen ohne uns!»

«Wieso sollten sie –»

Aber er war schon aufgesprungen und stellte sich an. Sie verschränkte die Arme und sah zu, wie seine schmale Gestalt langsam vorrückte. (R:27)

Im Fall der Figur Leo Richter kann man daher von einer Kombination von Autoreferenzen (Referenzen innerhalb des Gesamtwerks eines Autors bzw. einer Autorin) und reflexiver Systemreferenzen sprechen. Dieses Zusammenspiel ist aufgrund der Abfolge besonders spannend. Zunächst ist Richter Teil des Figurenrepertoires eines Romans von Kehlmann, der ihn aber im selben Jahr noch zum Protagonisten eines Porträts macht, in dem er die Reflexion über das System Literatur weiterführt. Die metafiktionale Wirkung geht daher einerseits von der Irritation der Erlebnisillusion aus, andererseits aber auch von der selbstreflexiven Metaebene. Daniel Kehlmann greift diese Vorgangsweise noch ein weiteres Mal auf, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. Der Journalist und Kunstkritiker Sebastian Zöllner ist der Leser*innenschaft bekannt als eingebildeter, skrupelloser Protagonist des Romans *Ich und Kaminski* (2003). Zehn Jahre später begegnet er den Rezipient*innen wieder in *F*, gealtert doch immer noch genauso eitel. In beiden Texten werden an ihm Reflexionen über moralische Fragen in Bezug auf Journalismus bzw. Kunstkritik verhandelt.

Eine vergleichbare Figur entwirft Gabriel García Márquez mit Señor Herbert. Diese ist zwar nicht Protagonist eines Textes, doch die Funktionsweise ihres zweimaligen Auftretens ähnelt sehr jener von Leo Richter. Señor Herbert tritt zuerst in der 1961 veröffentlichten Erzählung „El mar del tiempo perdido“ auf. Er stellt die Inkorporation des amerikanischen Kapitalismus dar und etabliert das System zunächst als Lösung der wirtschaftlichen Probleme:

–Soy el hombre más rico de la tierra –dijo–. Tengo dinero que ya no encuentro dónde meterlo. Y como además tengo un corazón tan grande que ya no me cabe dentro del pecho, he tomado la determinación de recorrer el mundo resolviendo los problemas del género humano.²⁵⁰

Er sorgt in der Welt des kleinen Dorfes damit allerdings für nachhaltige ökonomische Veränderungen zum Nachteil der Einwohner*innen. Zuletzt befinden sich fast alle Geschäfte

²⁴⁹ Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009. S. 13

²⁵⁰ García Márquez, Gabriel: El mar del tiempo perdido. In: ders.: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. 7 cuentos*. 5. ed. Barcelona: Barral. 1977 S. 42f

in seinem Besitz.²⁵¹ Sechs Jahre später trifft man in *Cien años de soledad* auf einen Mister Herbert, der auch im Roman durch aggressives Wirtschaften ausschließlich zu seinen Gunsten negative Veränderungen für die Bewohner*innen Macondos bewirkt. An dieser Figur wird in beiden Fällen die durch Imperialismus forcierte wirtschaftliche Ausbeutung bestimmter Teile Südamerikas durch nordamerikanische Unternehmen thematisiert. Durch das unkommentierte autoreferentielle Auftreten Señor Herberts in diesen beiden Texten ist die Funktion der Figur klar erkennbar und somit auch ihr fictio-Status.

5.2 Über das Schreiben schreiben

In Daniel Kehlmanns Werk gibt es viele schreibende Figuren. Seine erste war Arthur Beerholm (siehe Kapitel 3). Auch Alexander von Humboldt schreibt seine Geschichte auf, und zwar genauso wie er sie haben will (siehe Kapitel 4.1). Eine weitere schreibende Tätigkeit, die Kehlmann in seinen Texten abbildet, ist der Journalismus. Im Fall von Sebastian Zöllner geht es um Kunstkritik. Diese Figur lernen Leser*innen in *Ich und Kaminski* gut kennen und auch seine Arbeitsweise wird darin stark reflektiert. Gealtert und bis zu einem gewissen Grad an den Rahmenbedingungen des Kunstjournalismus verbittert, begegnet er den Rezipient*innen erneut in *F*, wo er durch einen kurzen Gastauftritt einen kleinen Einblick in sein aktuelles Leben gibt. Arthur Friedland ist die zentrale Autorenfigur in *F*, der zwar als handelnde Figur nur in kurzen Passagen auftritt, jedoch zusätzlich durch einen seiner Texte vertreten ist, der den dritten Abschnitt des Romans ausmacht. Doch vor allem zwei Kehlmann'sche Protagonisten geben viele Details über ihren Schreibprozess preis und kommentieren ihre Arbeitsweisen an mehreren Stellen selbst: der namenlose Drehbuchautor in *Du hättest gehen sollen* und Leo Richter, Autor und Figur in *Ruhm*. In diesem Roman treten noch drei weitere Schriftstellerfiguren auf: In sieben der neun Abschnitte wird der Schriftsteller Miguel Auristos Blancos erwähnt. Dieser fiktive Starautor ist so bekannt, dass er gleich im Leben mehrerer anderer Figuren des Romans auftaucht. (Vgl. R: 21, 26, 87, 115, 139, 140, 155, 203) Maria Rubinstein, ebenfalls eine Schriftstellerkollegin, wird von Richter gebeten, anstatt seiner selbst auf eine Lesereise durch Zentralasien zu gehen, wo sie spurlos verschwindet. Und auch der Blogger Mollwitz beschäftigt sich unter dem Usernamen mollwitt am liebsten mit dem

²⁵¹ Vgl. Hood, Edward Waters: *La ficción de Gabriel Gracia Márquez: repetición e intertextualidad*. New York [u.a.]: Peter Lang. 1993. S. 114f

Verfassen von Forenbeiträgen. Wie schon erwähnt, sind die ausführlichsten metanarrativen Passagen in den Kapiteln zu finden, in denen Leo Richter auftritt. Er reflektiert und bespricht seine schriftstellerische Tätigkeit einerseits mit Figuren seiner eigenen diegetischen Ebene, andererseits werden viele Details durch den Umgang mit seinen eigenen literarischen Figuren (siehe Kapitel 5.3.) deutlich. Er gibt Details zu seiner Arbeitsweise preis. So erfahren Leser*innen, dass er eine Figur in Rosalies Geschichte frei erfunden hat: „Ich sollte wohl erwähnen, daß ich Herrn Freytag erfunden habe.“ (R: 53) Diese Anmerkung stellt die Selbstreflexion einer fiktionalen Autorfigur dar und kreiert somit ein weiteres metafiktionales Moment. Weiter erklärt er, „daß ich [Leo Richter] eigentlich nicht die Art von Schriftsteller bin, bei dem die Fakten stimmen.“ (R: 53) Der Schreibprozess wird in *Ruhm* somit explizit von der Figur Leo Richter kommentiert und implizit durch Dialoge von Figuren und Verweise auf den gesamten Literaturbetrieb thematisiert.

Literarisches Schreiben ist auch in *La tía Julia y el escribidor* das durchgehende Metathema. Es ist Vargas Llosas erster Roman, der sich mit Literatur, ihrer Produktion und Rezeption beschäftigt. Es wechseln sich darin Radiohörspiele der Romanfigur Pedro Camacho und Kapitel ab, in denen die Liebesgeschichte des Protagonisten Marito Varguitas und seiner vierzehn Jahre älteren Tante Julia erzählt wird. Auch Marito ist eine schreibende Figur – sein Weg von den ersten Versuchen bis zum erfolgreichen Schriftsteller wird im Roman erzählt – und ein Kollege von Camacho bei Radio Panamericana. Insofern ist Camacho eine Figur der Diegese sowie der Autor der neun Hypodiegesen, die zwischen den anderen Kapiteln Platz finden. Die Hierarchie der Ebene der unterschiedlichen Kapitel wird nur durch deren Inhalt klar, bleibt formal jedoch unmarkiert. „En realidad, la historia de amor romántico de Marito y la tía [...] es sólo la acción manifiesta, mientras que el tema profundo que une las tramas alternantes es el de la literatura misma“²⁵². In den beiden schreibenden Figuren bildet Vargas Llosa zwei konträre Herangehensweisen an die Textproduktion ab. Camacho steht mit seiner schnellen, fast maschinellen Arbeitsweise für den Texter, der mit seinen Produkten die breite Masse unterhalten will. „Una vez le dije que verlo trabajar me recordaba la teoría de los surrealistas franceses sobre la escritura automática, aquella que mana directamente del subconsciente, esquivando las censuras de la razón.“ (TJ: 201) Varguitas hingegen liest viel, reflektiert Strukturen, Stile und Wortwahl dieser Texte und ist von Autoren wie Borges beeindruckt, die er zu Beginn auch nachahmt. „Iba a titular mi cuento *El salto cualitativo* y quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges“. (TJ: 75) Man kann sagen,

²⁵² Gnutzmann, Rita: *Como leer a Mario Vargas Llosa*. 1992. S. 131

Literatur ist seine Obsession, der er bei jeder sich bietenden Gelegenheit nachgeht und sein Ziel ist es, davon leben zu können. Diese allumfassende Beschäftigung mit dem Schreiben ist auch Thema von Salvador Elizondos „El Grafógrafo“.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo. (TJ: 13)

Vargas Llosa stellt seinem Roman diesen Text als Motto voran. Es wird bereits im Peritext klar, dass das Thema von *La tía Julia y el escribidor* das Schreiben ist, und die Umsetzung durch eine Vervielfältigung von Ebenen durch reflexive Verfahren erfolgt. Elizondo spielt in diesem Text mit einer fast endlos erscheinenden Vervielfältigung von narrativen Ebenen, auf denen der Prozess des Schreibens durch drei unterschiedliche Vorgänge (optische Wahrnehmung: „me veo“, Erinnerung: „me recuerdo“ und Imagination: „puedo imaginarme“) immer wieder gespiegelt wird. „El efecto deriva en una escena caleidoscópica, como si el escriba estuviera colocado en el centro de una caja de espejos que refracta su imagen y la multiplica en una suerte de espiral mareante“.²⁵³

Es kann also festgehalten werden, dass die selbstreflexive Beschäftigung mit Literatur- bzw. Textproduktion sowohl im Peritext als auch im Roman – dort umgesetzt durch Kommentare von Figuren der Extradiegeese und den eingeschobenen Texten Pedro Camachos – eine zentrale Rolle spielt. Diese metanarrativen Stellen zeigen, wie in *Ruhm*, den Text nicht nur als Produkt, sondern als Prozess. Ihr metafiktionales Wirkungspotential entfaltet sich in beiden Texten durch die Kombination mit anderen Verfahren, vorrangig Metalepsen und mises en abyme.

5.3 Bruch von Erzählebenen

In *La tía Julia y el escribidor* kann ein Eindringen der hypodiegetischen Wirklichkeiten in die Diegeese beobachtet werden. Die Ereignisse in Varguitas Leben gehorchen immer mehr den Konventionen der melodramatischen Radiohörspiele Pedro Camachos, allen voran die Beziehung zu seiner vierzehn Jahre älteren Tante, die großen Protest unter seinen Verwandten auslöst. Allen Einwänden zum Trotz heiraten die beiden, doch wie in den populären Hörspielen ist ein ruhiges Leben für das Liebespaar nicht vorgesehen. „[T]he two narrative strands in this

²⁵³ Gutiérrez Piña, Claudia L.: Escribir la escritura. In: *Grafógrafxs. Revista de literatura de la Universidad Autónoma del Estado de México*. (online) http://grafografxs.uaemex.mx/?p=2_escribir_la_escritura (21.02.2025)

book become confused, so that the autobiographical events seem to be increasingly bizarre and melodramatic too.“²⁵⁴ Während bei Vargas Llosa eine subtile Verschmelzung der diegetischen Ebenen erkennbar ist, werden in Kehlmanns *Ruhm* zwei Fiktionsebenen (im Folgenden I und II) erschaffen und deren Grenzen mehrmals explizit gebrochen. Die Geschichten eins, zwei, vier, fünf, sieben und acht werden von einem unbekannten heterodiegetischen – im Fall der Geschichten sieben und acht autodiegetischen – Erzähler erzählt und sind der Fiktionsebene I zuzuordnen.²⁵⁵ „Rosalie geht sterben“ (die dritte Geschichte) und „In Gefahr“ II (die neunte Geschichte) bilden die Fiktionsebene II. Ihr Urheber ist Leo Richter, eine fiktionale Figur der Fiktionsebene I. In der sechsten Geschichte berichtet ein ebenso nicht eindeutig bestimmbarer Erzähler über das Schicksal des Schriftsteller Miguel Auristos Blancos. Seine Bücher sind, wie bereits erwähnt, ein verbindendes Element aller Geschichten, außer der achten. Sie finden sich also sowohl auf Fiktionsebene I als auch auf Fiktionsebene II. Geschichte sechs ist daher nicht eindeutig zu verorten.²⁵⁶ Die angesprochenen metaleptischen Brüche zwischen den beiden Fiktionsebenen erfolgen zunächst in „Rosalie geht sterben“. Die Protagonistin Rosalie diskutiert darin mit ihrem eigenen Erschaffer über den Fortgang ihrer Geschichte: „[Z]ur frühen Morgenstunde, wendet sie sich an mich und bittet um Gnade. / Rosalie, das liegt nicht in meiner Macht. Das kann ich nicht. / Natürlich kannst du! Das ist deine Geschichte.“ (R: 55) Diese Figur verfügt also eindeutig über ein Fiktionsbewusstsein, das sie auch explizit macht. Mehrmals kommt es im Text zu solchen metaleptischen Dialogen, bis Leo Richter seine Figur erhört und in die Geschichte eingreift:

Jetzt ruiniere ich es. Ich reiße den Vorhang weg, werde sichtbar, erscheine neben Freytag vor der Lifttür. Eine Sekunde sieht er mich verständnislos an, dann verblaßt er und verweht wie Staub. Rosalie, du bist gesund. Und wenn wir schon dabei sind, sei auch wieder jung. Fang von vorne an. (R: 75)

In „Rosalie geht sterben“ finden sich, wie beschrieben, sowohl auf- als auch absteigende ontologische Metalepsen.

Der mexikanische Autor Salvador Elizondo veröffentlichte mit seinem Roman *El hipogeo secreto* (1968) einen ebenfalls stark metaleptischen Text, der viele Gemeinsamkeiten mit *Ruhm* aufweist. In diesem Fall ist bereits die Struktur der Erzählebenen paradox, da sie als ‚strange loop‘²⁵⁷ angelegt ist. Ähnlich der unmöglichen Figur der Penrose-Treppe, gelangt man beim Durchschreiten von drei diegetischen Ebenen am Ende wieder an die Ausgangsposition zurück.

²⁵⁴ Standish, Peter: Contemplating your own novel - The case of Mario Vargas Llosa. In: *Hispanic Review*. Vol. 61, no. 1. 1993. S. 53–63. hier S. 56

²⁵⁵ Vgl. Bareis, Alexander: ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißmus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. 2010. S. 260

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 260

²⁵⁷ Vgl. McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Taylor & Francis Group. 1987. S. 119

Die erste und dritte Ebene fallen zusammen. Konkret ist dies daran erkennbar, dass die Protagonistin Mía auf Ebene 1 schläft, ihr Traum bildet die Ebene 2, die verschiedene Figuren beherbergt, die auf Ebene 3 (oder Ebene 1a) Mía beim Schlafen beobachten.²⁵⁸ Dadurch entsteht eine Möbiusband-Erzählung (dazu mehr in Kapitel 5.4). Sowohl Mía als auch die Figuren sind in der Erzählung auf der Suche nach dem empirischen Autor, den sie „el Imaginado“ nennen. „Yo creo que ese personaje es un mago –dijo luego refiriéndose al autor del libro del que nosotros éramos, supuestamente, los personajes.“ (HS: 32) Auch der auktoriale Erzähler zählt sich zu den Figuren hinzu, da die Aussage in der ersten Person Plural formuliert ist. Durch das Fehlen dieser Grenze zwischen der allwissenden Erzählinstanz und den Figuren der diegetischen Ebenen wird die konventionelle Ebenenhierarchie erneut unterlaufen und somit in den Fokus der Reflexion gestellt. „Los personajes constantemente se cuestionan las categorías narrativas, la coherencia del texto y a ellos mismos como categorías narrativas.“²⁵⁹ Sie alle sind sich ihres Schöpfers und somit ihrer Fiktionalität bewusst. „nosotros no somos más que una imagen contenida en la página 118? / –Estaba previsto ¿verdad? / –Sí; en la página 18, en la 48, en la 53 y en la 111.“ (HS: 118-125) An dieser Stelle wird ein weiteres metafiktionales Verfahren deutlich: autoreferenzielle Bezüge. Durch konkrete Seitenangaben, die sich auf den vorliegenden Text beziehen, entsteht zusätzlich zum Fiktionsbewusstsein ein metanarratives Moment. Eine ganz ähnliche Kombination aus Grenzverletzung und Intertextualität wird in *Ruhm* durch das zuvor beschriebene metaleptischen Eindringen der Autorfigur Richter in die von ihm selbst verfasste fiktionale Geschichte erzielt, die mit dem Erscheinen von Figuren einer anderen Fiktionsebene spielt. Im letzten Teil des Romans lässt sich noch eine weitere Variante der metafiktionalen Reflexion auf struktureller Ebene erkennen. Leo Richter zieht sich aus seiner Erzählung zurück, um nicht die Verantwortung übernehmen zu müssen. Im Laufe von „In Gefahr“ II wird klar, dass dieser Text nicht von einem extradiegetischen Erzähler, sondern erneut von Leo Richter stammt. Ein Indiz dafür ist die Figurenkonstellation. Neben Figuren, die zum Schauplatz eines abgelegenen Einsatzgebietes irgendwo in der afrikanischen Savanne passen, wie Leos Partnerin Elisabeth, die als Ärztin für *Médecins sans frontières* Auslandseinsätze absolviert und zwei ihrer Kollegen, treten plötzlich Figuren auf, die den Leser*innen namentlich aus ganz anderen Kontexten in Leo Richters Leben bekannt sind. Frau Riedergott, die im Kapitel „In Gefahr“ I als Vertreterin eines mittelamerikanischen

²⁵⁸ Vgl. Cruz-Grunerth, Gerardo: *Mundos (casi) imposibles: narrativa postmoderna mexicana*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a. M.: Vervuert. 2018. S. 91

²⁵⁹ Ebd. S. 102

Kulturinstituts auftritt, ist in „In Gefahr“ II eine Mitarbeiterin des Roten Kreuzes. Diese Doppelung fällt auch Elisabeth auf, die Frau Riedergott darauf anspricht:

«Sind wir uns nicht schon begegnet?» fragte Elisabeth.
«Ich wüßte nicht, wo», sagte Frau Riedergott.
«Doch», sagte Elisabeth. «Sicher. Vor gar nicht langer –»
«Ich sagte schon.» Frau Riedergotts Lächeln war unbewegt starr. «Ich wüßte nicht, wo!» (R:197)

Neben Frau Riedergott trifft man auch erneut auf Lara Gaspard, die in „Rosalie geht sterben“ als Schwester der Protagonistin vorkommt, und von der bereits in „In Gefahr“ I die Rede ist, als Richter, inspiriert von Elisabeth, eine neue Geschichte für sie ersinnt. Es treffen demnach Figuren aufeinander, die zuvor unterschiedlichen diegetischen Ebenen angehörten.

Eine weitere Markierung für die Autorschaft Richters sind Fehler, die ihm aufgrund unzulänglicher Recherche unterlaufen. Er lässt sein Mobiltelefon in einer Gegend läuten, in der es unmöglich ist, mit einem Handy eine Netzverbindung aufzubauen. (Vgl. R: 197) Richter macht einen weiteren Fehler, da er einen UNPROFOR-Soldaten auftreten lässt. Das verstärkt Elisabeths Skepsis, denn sie weiß, dass diese Einheit nie Einsätze in Afrika hatte. Als sie den Soldaten darauf anspricht, antwortet er: „«Dann habe ich mich wohl versprochen.» [...] «Ich werde jawohl wissen, für wen ich arbeite.» / «Und für wen arbeiten sie?» / Er sah sie ratlos an.“ (R: 199f) Elisabeth konfrontiert daher eine Seite weiter Leo Richter mit ihrer Erkenntnis: „«Das mit der UNPROFOR hätte dir nicht passieren dürfen. Schon mal von Recherche gehört?» / «Ich bin nicht diese Art von Autor.»“ (R: 201) Damit wird Elisabeth klar, dass sie eine Figur ist, allerdings nicht eine von Daniel Kehlmann, sondern innerhalb der Diegese von Leo Richter. „Mithilfe solcher metafiktionaler Aussagen werden punktuell alle Erzähl- und Fiktionalitätsebenen hinterfragt und ihr Konstruktcharakter selbstreflexiv thematisiert.“²⁶⁰ Richter verschwindet auf den letzten beiden Seiten des Romans aus seiner Geschichte:

Sie blinzelte, aber sie konnte ihn kaum mehr sehen. [...] Seine Stimme war beinahe körperlos [...] So machten sie es wohl, so stahlen sie sich aus der Verantwortung. Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. (R: 202f)

Eine vergleichbare Figur bestimmt jedoch auch Leo Richters Lebensgeschichte. In „Rosalie geht sterben“ werden die Leser*innen Zeug*innen eines Eingriffs von außen auf die Fiktionsebene I, die in dieser Geschichte die Extradiegese darstellt. Während Leo Richter und seine Figur Rosalie über den Ausgang der Geschichte streiten, fällt der Autorfigur etwas auf: „Es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt.“ (R: 70f) Eine (in der Ebenenhierarchie)

²⁶⁰ Balint, Juditha: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. 2011. S. 23

höhere Macht greift in Richters Text ein, ändert ihn ab. Das verärgert ihn, da er seine Entwürfe nun verwerfen muss. (Vgl. R: 71) Nachdem auch noch Rosalie seinen Status in Frage stellt (Vgl. R: 72), beginnt Richter an seiner Existenz zu zweifeln. „[W]ie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloß halb wahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt“. (R: 76) Er beginnt die Wirklichkeit seiner diegetischen Ebene zu hinterfragen. Am Ende des Romans stellt Elisabeth noch explizit die Frage nach der Wirklichkeit. Mittlerweile über ein Bewusstsein für seine Fiktionalität verfügend, antwortet er ihr: „Wirklich. Dieses Wort heißt so viel, daß es gar nichts mehr heißt.“ (R: 200) Zu diesem Befund sollen auch die Leser*innen in Bezug auf den Text kommen. Die Wirklichkeiten der verschiedenen Ebenen werden vermischt bzw. verbunden, widersprechen sich oder der konventionellen Erzähllogik und treten in ihrer Parallelität dadurch besonders hervor. Durch diese vielfältigen metafikionalen Elemente fordern Kehlmann und Elizondo ihre Leser*innen heraus, über die Natur des Schreibens, die Konstruktion von Fiktion und die Grenzen zwischen Realität und literarischer Imagination nachzudenken.

5.4 Möbiusband-Erzählung

Eine spezielle Form der Metalepse tritt auf, wenn ein oder mehrere Ebenensprünge oder -brüche mit einer Textstruktur kombiniert werden, die ein offenes Ende aufweist, das auf den Beginn der Geschichte zurückverweist. Man spricht in diesem Fall nach Wolf (1993) von einer Möbiusband-Erzählung. Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, ist die grundlegende Struktur von *El hipogeo secreto* ein Beispiel für diese Komplexitätsform der Metalepse. Ein weiteres Möbiusband entsteht durch ein Buch, das „Álbum rojo“ oder auch „Hipogeo secreto“, das auf Ebene 1 von Mía und dem Erzähler verfasst wird und dadurch eine Ebene 2 eröffnet. Die Inhalte dieser Hypodiegeese haben jedoch Einfluss auf die hierarchielogisch übergeordnete Ebene 1 und beinhalten, ähnlich wie in *Cien años de soledad*, teilweise die Geschichte, die den Leser*innen vorliegt. Die Häufung der metaleptischen und metanarrativen Verfahren führt dazu, dass die Möbiusschleifen in *El hipogeo secreto* für Leser*innen nicht einfach zu erkennen sind und der Text ganz allgemein schwer zugänglich ist. Ein deutlich klareres Beispiel liefert Julio Cortázar mit seiner Kurzgeschichte „Continuidad de los parques“, die erstmals 1964 veröffentlicht wurde. Darin sieht sich der Protagonist mit einer Figur aus dem Roman, den er liest, konfrontiert. Innerhalb der diegetischen Ebene bricht diese auf, den Mann seiner Geliebten zu töten und steht wenige Zeilen später vor dem Lesenden. Zunächst glaubt man als Leser*in

der Romanhandlung zu folgen, doch nach und nach wird klar, dass einem die Räumlichkeiten und Teile des Inventars bereits bekannt sind. „La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.“²⁶¹ Das Zimmer mit den Fenstern, der mit grünem Samt bezogenen Sessel und der Roman wurden bereits auf der ersten Fiktionsebene zu Beginn der Erzählung beschrieben. Schließlich „wird erkennbar, dass die Romanfiktion offenbar in die dargestellte Wirklichkeit des Erzählbeginns übergegangen ist und der Leser einem unmittelbar bevorstehenden Mord beiwohnt.“²⁶²

In *Ruhm* findet sich, wie zuvor gezeigt, ebenfalls der für eine Möbiusband-Erzählung notwendige Ebenensprung. Der narrative Kreis wird durch das Klingeln eines Telefons geschlossen. Im ersten Satz des Romans klingelt das Mobiltelefon von Elbling. Dieser Vorgang findet auf Fiktionsebene I des Textes statt. Ganz am Ende der neunten Geschichte wiederholt sich dieses Detail, diesmal allerdings auf der Fiktionsebene II. „Ihr [Elisabeths] Telefon läutete. Sie achtete nicht darauf.“ Das sind die letzten beiden Sätze des Romans. Wie im vorherigen Kapitel geschildert wurde, wird im Laufe der Erzählung klar, dass Leo Richter der Urheber der Geschichte „In Gefahr“ II ist. Auf den Roman bezogen bedeutet das, er ist Figur der Fiktionsebene I und Schöpfer der Fiktionsebene II. Am Ende von „In Gefahr“ II hat er sich bereits als Figur zurückgezogen und sein Status als Schöpfer ist Elisabeth nun bewusst. Allerdings weiß sie nicht, wie es weitergehen wird. Eine höhere Macht, in ihrem Fall Leo Richter, hat es in der Hand. Durch das Läuten des Handys thematisch an den Beginn des Romans zurückgeführt, erscheinen nun auch die Geschehnisse in Elblings Leben in einem anderen Licht. Nach der Lektüre seiner Geschichte ist nicht klar, warum es zur Verwechslung der Telefonnummer kommt. Schicksal, könnte man vermuten. Im Abschnitt „Wie ich log und starb“ erfahren die Leser*innen den wahren Grund. Auch in dieser Geschichte wird mit Wirklichkeitsversionen gespielt. „Die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt zunehmend, bis der Erzähler Halluzination und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann“²⁶³. Es stellt sich heraus, dass der Mobilfunkfirma ein Fehler bei der Freigabe von Nummern unterlaufen ist, der dazu geführt hat, dass einige Nummern nun doppelt vergeben sind. Leo Richters Geschichten fokussieren jedoch auf einen übergeordneten Schöpfer: den empirischen Autor Daniel Kehlmann. „Durch die gewählte Erzählstrategie werden narrative Wirklichkeiten

²⁶¹ Cortázar, Julio: La continuidad de los parques. In: ders.: *Final del juego*. Madrid: Santillana [u.a.], 1993. S. 13-14

²⁶² Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. 2012. S. 20

²⁶³ Löser, Kai: *Globale und intertextuelle Vernetzung*. 2011. S. 42

etabliert, die derart ambivalent sind, dass sie die Konstruktion einer tatsächlichen narrativen Wirklichkeit verhindern.“²⁶⁴ In diesem Sinn ist auch Kehlmanns Erzählung *Du hättest gehen sollen* zu interpretieren. Deutlich fantastischer in ihrer Handlung verweist auch ihr Ende auf den Beginn zurück. Das verbindende Element ist in diesem Fall ein Notizbuch, das von einem Autor dazu genützt wird, erste Entwürfe für ein neues Drehbuch zu produzieren. Unterbrochen werden diese kurzen Absätze von deutlich umfangreicheren Schilderungen der Vorkommnisse im Ferienhaus, das speziell für die Arbeit am Drehbuch gemeinsam mit Frau und Kind bezogen wurde. Nach und nach ereignen sich immer mehr unerklärliche Dinge, die ebenfalls vom namenlosen Autor im Notizbuch festgehalten werden – und somit die Geschichte, die die Leser*innen rezipieren, bilden. Am Ende schildert der Ich-Erzähler erneut das Haus und den Raum, wie er es bereits auf den ersten beiden Seiten getan hat:

So ist alles berichtet. [...] Die Wolken sind so dicht, dass ich das Zimmer wieder sehr deutlich im Spiegelbild sehen kann – den langen Tisch, den Schrank, die Küche, die Tür. Im Raum, der sich da spiegelt, ist keiner. Aber auf dem Tisch liegt ein Notizbuch.

Und dabei bin ich erst ganz am²⁶⁵

Es ergibt sich ein Blick von außen auf das Notizbuch, in dem man als Leser*in gerade liest. Der Ebenensprung ist subtiler, umso deutlicher wird mit dem letzten Satz, der unvollendet abbricht, der Bogen zum Beginn des Textes geschlagen, da das Wort ‚Anfang‘, obwohl nicht schwarz auf weiß vorhanden, doch antizipierbar ist. Explizit wird hingegen das Spiegelmotiv, das dem letzten metafictionalen Verfahren zugrunde liegt. Dies wird im Folgenden anhand von *Ruhm* thematisiert.

5.5 Spiegel und Spiegelungen

Spiegel kommen in fast allen Prosatexten von Daniel Kehlmann vor, einerseits als Motiv und andererseits als Verfahren in Form von Iterationen, auch *mises en abyme* genannt. Viele seiner Figuren haben oder entwickeln ein besonderes Verhältnis zu Spiegeln. In *Ruhm* trifft das auf Ralf Tanner zu. Der Schauspieler verliert aufgrund einer doppelten Vergabe seiner Mobilnummer zunächst seine telefonische Erreichbarkeit und dadurch alle seine sozialen Beziehungen. Da sich derjenige, der seine Nummer bekommen hat, nun als Ralf Tanner ausgibt, ist der „echte“ dazu gezwungen, eine andere Identität anzunehmen, was ihn in Bezug auf Realitäten stark verunsichert. „Sein Blick glitt zum Wandspiegel. Da war sie, und da war er,

²⁶⁴ Orth, Dominik: *Narrative Wirklichkeiten*. 2013. S. 202

²⁶⁵ Kehlmann, Daniel: *Du hättest gehen sollen*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2016. S.91f

und plötzlich schien es ihm unsicher, auf welcher Seite die Originale waren und wo die Abbilder.“ (R: 89) Die Unachtsamkeit der Mobilfunkfirma endet im absoluten Selbstverlust des Ralf Tanner, der von nun an als mittelmäßiger Ralf Tanner-Imitator sein Auskommen sucht, sich Matthias Wagner nennt und sich als solcher im Spiegel erkennt. (Vgl. R: 93) „[D]ie Zirkularität dieser Erzählung – wie auch die Äquivalenz zwischen der Reproduktion und dem Original werden markiert durch die wiederkehrende Spiegelmotivik“²⁶⁶. Spiegel begleiten auch in *Der fernste Ort* einen Prozess des Übergangs. Kehlmann beschäftigt sich in diesem kurzen Roman mit dem Übergang zwischen Leben und Tod. Der Protagonist Julian ertrinkt, kehrt in Gedanken jedoch noch einmal in sein Leben, seine Wohnung zurück. „Aus dem Wandspiegel betrachtete ihn ein junger Mann. Julian hob seine Hand, der junge Mann tat das gleiche, und aus irgendeinem Grund beruhigte ihn das.“ (DFO: 68) Kurz darauf geht er erneut an diesem Spiegel vorbei und erschrickt diesmal, denn nicht er blickt ihm entgegen, sondern „[e]in Fremder, deutlich jünger als er, der mit ruhiger Neugier seinen Blick erwiderte. Julian hob langsam die Hände, für eine endlose Sekunde schien es, als ob der andere die Bewegung nicht mitmachen würde... Dann tat er es doch.“ (DFO: 70) Das Bild im Spiegel lässt ihn nicht los, weshalb er immer näher an den Spiegel herantritt, bis er meint, mit dem anderen die Seiten getauscht zu haben. „Er sah ihn die Tür öffnen und hinausgehen, und dann war er allein und starrte dorthin und begriff nur allmählich, daß er selbst es gewesen sein mußte, der gegangen war, er selbst.“ (DFO: 70f.) Kehlmann lässt seinen Protagonisten noch an weiteren spiegelnden Flächen vorbeikommen, doch keine wirft mehr sein Abbild zurück. Die fehlende Spiegelung als Symbol für die Auflösung des Ichs findet sich auch in der im vorigen Kapitel zitierten Stelle von *Du hättest gehen sollen*. Der Protagonist entfremdet sich seiner Welt derart, dass eine spiegelnde Glasfront kein Bild mehr von ihm zurückwirft. In dieser gehäuften Verwendung des Spiegelmotivs lässt sich eine weitere Parallele zu Jorge Luis Borges erkennen. Auch in seinem Werk finden Spiegel und Spiegelungen vielfachen Einsatz. Auf den ersten Blick zu erkennen ist dies im Gedicht „Los espejos“, das den Spiegel gleich in der ersten Zeile als ein angsteinflößendes Objekt beschreibt: „sentí el horror de los espejos“²⁶⁷. Doch auch in weiteren Texten finden sich Spiegel und Spiegelungen. Ihnen kommen unterschiedliche symbolische Bedeutungen zu. So fungieren Spiegel als Zeichen der Unendlichkeit, oder repräsentieren symmetrische Beziehungen, da gespiegelte Objekte auf der Spiegelfläche symmetrisch wirken.

²⁶⁶ Balint, Iuditha: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. 2011. S. 19

²⁶⁷ Borges, Jorge Luis: Los espejos. In: ders.: *Poesía completa*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2009. S. 117

Aufgrund der Tatsache, dass das Spiegelbild sich vom gespiegelten Objekt ontologisch unterscheidet, kann der Spiegel auch für das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit stehen.²⁶⁸ Daneben haben Spiegelungen noch eine strukturelle Funktion. Borges „usa las funciones de espejo como técnicas para construir su mundo literario.“²⁶⁹ Für die Metafiktionalität der Texte bedeutender ist eben diese Technik der Spiegelung oder mise en abyme. In *Ruhm* lassen sich vor allem zwei Formen beobachten. Der metanarrative Kommentar der Schriftstellerfigur Leo Richter, in der sie beschreibt, welche Art von Roman sie schreiben möchte, stellt sich als treffende Charakterisierung von *Ruhm* heraus. „Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held.“ (R: 25) Hier wird auf der Makroebene gespiegelt, was eine Figur innerhalb der Diegese und bereits zu Beginn der zweiten Geschichte äußert. Da Richter nicht der Autor von *Ruhm* ist, kann man von einer paradoxen Iteration sprechen. Das durchgehende Thema, das auf verschiedene Arten und in jeder einzelnen Geschichte auf unterschiedlichen Ebenen behandelt wird, ist allerdings das Verhältnis zwischen vielfältigen Realitäten. Vermischung, Verwechslung, Auslöschung und Kreation von Wirklichkeiten sind die zentralen Interessen des Romans. In den Geschichten eins und vier geht es darum, eine andere Identität anzunehmen, freiwillig oder unfreiwillig. Im siebten Teil wird das Verhältnis zwischen analoger und digitaler Realität behandelt. Halluzination und Wirklichkeit vermischen sich im achten Kapitel so stark, dass sie nicht mehr voneinander zu trennen sind. Und die Erzählungen von Leo Richter (drei und neun) inkludieren den metanarrativen Aspekt durch die Frage nach dem Wesen fiktionaler Realitäten. All diesen Geschichten ist die Unsicherheit über den Status der jeweils eigenen Wirklichkeit gemein. Die Makrostruktur des Romans spiegelt die Pluralität und Vermischung wider, indem Zusammenhänge nur teilweise nach und nach sichtbar werden, manches unerklärlich bleibt und jedenfalls im letzten Abschnitt eine eindeutige Lesart nicht angestrebt wird. Man kann daher auch umgekehrt formulieren: Der Effekt, den die gewählte Makrostruktur des Romans bei den Leser*innen erzielt, wird in den einzelnen Erzählungen thematisch aufgegriffen.

In Mario Vargas Llosas Roman *La tía Julia y el escribidor* ist ein Spiel mit Genrekonventionen zu beobachten. Mithilfe von Radiohörspielen des berühmten Pedro Camacho, die die ungeraden Kapitel des Buches darstellen, wird auf das Melodrama referenziert. Damit abwechselnd bringt

²⁶⁸ Vgl. Chung, Kyung-Won: Borges y el espejo. In: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. IV. Hrsg. von Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja. México: FCE. 2007. S. 101-114. hier S. 111

²⁶⁹ Ebd. S. 101

der Ich-Erzähler Marito seine biografische Erzählung voran, die an Dramatik stetig zunimmt. Sein Leben gleicht schon bald den überspitzten Geschichten Camachos, die im Peru dieser Zeit ein überaus populäres Massenmedium darstellen. Über die gesamte Länge des Romans findet sich ein „juego de espejos mediante el cual las peripecias de Marito y Julia adquieren el color melodramático y "huachafo" de los radioteatros de Pedro Camacho“²⁷⁰. Da für diesen Effekt die Einbindung der Texte notwendig ist und diese somit als Hilfsmittel für die Spiegelung dienen, kann sie als rekursive Iteration bezeichnet werden. Das metafiktionale Potential der geschilderten mises en abyme ist durch die Thematisierung fiktionaler Texte bzw. deren Produktion und in zwei Fällen durch die Umsetzung über den gesamten Text hinweg vergleichsweise hoch, da es zusätzlich zur Illusionssuspension auch zur kritischen Auseinandersetzung kommt.

²⁷⁰ Negrete Sandoval, Julia Érika: Yo autobiográfico y figura(s) de autor en La tía Julia y el escribidor y El pez en el agua de Mario Vargas Llosa. In: *Nueva revista de filología hispánica*, 67(2). 2019. S. 545-578. hier S. 552

6. Conclusio

Die vorliegende Arbeit hat sich der Untersuchung der metafikionalen Erzählverfahren Daniel Kehlmanns und deren Beeinflussung durch die lateinamerikanische Prosa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewidmet. Es konnte gezeigt werden, dass Kehlmann in seinen Romanen *Beerholms Vorstellung* (1997), *Die Vermessung der Welt* (2005) und insbesondere *Ruhm* (2009) eine Vielzahl von metafikionalen Strategien einsetzt, die nicht nur die Konventionen des realistischen Erzählens unterlaufen, sondern auch dezidiert auf die Künstlichkeit literarischer Konstruktion verweisen. Diese Verfahren reichen von der expliziten Thematisierung des Schreibprozesses und der Rolle von Autor*innen über Illusionsbrüche und Metalepsen bis hin zur komplexen Verschränkung unterschiedlicher Erzählebenen und der bewussten Spiegelung von Fiktionen innerhalb der Fiktion. Die Analyse der literaturtheoretischen Grundlagen der Metafikionalität hat verdeutlicht, dass diese Erzählweise keineswegs ein rein postmodernes Phänomen darstellt, sondern sich in einer langen Tradition des literarischen Selbstbewusstseins verorten lässt. Sowohl in den angewandten metafikionalen Verfahren als auch ihren Funktionen konnten starke Ähnlichkeiten zu lateinamerikanischen Prosawerken der 1960er bis 1980er-Jahre herausgearbeitet werden, was angesichts der intertextuellen und poetologischen Verbindungen als Einfluss gedeutet werden kann. Autoren wie Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez und Mario Vargas Llosa entwickelten innovative Erzählformen, die auf vielfältige Weise mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion spielen, die Konstruktionsprozesse von Narrationen offenlegen und die Rolle der Leser*innen als aktive Teilnehmer*innen am literarischen Geschehen betonen. Aufgrund dieser Charakteristika verwendet Daniel Kehlmann für seine Prosa, angelehnt an den Begriff des magischen Realismus, die Genrebezeichnung des „gebrochenen Realismus“.²⁷¹ „Dessen narrative Konstellationen in der Tradition der lateinamerikanischen Erzählkunst loten das Spiel mit wechselhaften Realitäten aus, wie es auch bei Gabriel García [sic!] Márquez oder Jorge Luis Borges zu finden ist.“²⁷² Die Untersuchung der drei ausgewählten Romane Kehlmanns konnte diese Verbindungen zu lateinamerikanischen Vorbildern deutlich nachzeichnen.

Der Roman *Beerholms Vorstellung* verhandelt den literarischen Schreibprozess und den Status von fiktiven Texten allegorisch, so wie es noch deutlicher in Jorge Luis Borges Erzählung „Las

²⁷¹ Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. 2007. S. 20

²⁷² Brendel-Perpina, Ina: Unter der Sonne. Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann. In: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Hrsg. von ders. Baltmannsweiler: Schneider. 2016. S. 143-162. hier S. 144

ruinas circulares“ geschieht. Die Figur Beerholm, die als Autor ihrer eigenen Lebensgeschichte innerhalb des Textes fungiert, sorgt durch Widersprüche und Logikbrüche für Unsicherheit, den ontologischen Status der erzählten Inhalte betreffend. Dies erinnert an die labyrinthischen Welten und die Infragestellung fester Realitätsbegriffe bei Borges, wie am Beispiel der Kurzgeschichte „El Otro“ nachgewiesen wurde. Durch die Besonderheit des Textes im Text, die auch im Roman *Cien años de soledad* zentral ist, entsteht eine Doppelung, die hervorragend dazu geeignet ist, selbstreflexive Momente zu kreieren, um so Aussagen über die Literaturproduktion und ihre Konventionen zu treffen. Sowohl Kehlmann als auch García Márquez nützen diese Konstruktion für die Markierung von Ebenengrenzen und in weiterer Folge die kritische Reflexion über Unterschiede zwischen realen und fiktiven Räumen. In *Die Vermessung der Welt* bedient sich Kehlmann Verfahren der historiografischen Metafiktion, indem historische Figuren in eine fiktive Erzählung eingebettet und ihre Biografien auf spielerische Weise konstruiert werden. Die Gleichzeitigkeit von Wahrheit und Fiktion, die in diesem Roman thematisiert wird, lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung als narrativer Konstruktion lesen. Dieses Motiv wurde in Kapitel 4 auch in Werken lateinamerikanischer Autoren wie Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*) oder Mario Vargas Llosa (*La historia de Mayta*) beschrieben, auch wenn es dort teilweise in Verbindung mit Elementen des magischen Realismus auftritt. Die in *Die Vermessung der Welt* gesetzten Reminiszenzen an Macondo, den fiktiven Schauplatz in *Cien años de soledad*, stellen eine explizite intertextuelle Verbindung zu Gabriel García Márquez dar. Kehlmanns Namenswahl für die Ruderer, die den Vornamen der vier zentralen Autoren der lateinamerikanischen Boom-Generation entsprechen, wurde ebenso als expliziter intertextueller Verweis auf diese literarische Tradition gewertet. Besonders viele metafiktionale Verfahren ließen sich in Kehlmanns Roman *Ruhm* identifizieren und als Basis für den Vergleich mit potenziellen lateinamerikanischen Vorbildern nutzen. Die wiederkehrenden Figuren Leo Richter und Señor Herbert stellten sich als weiteres Beispiel für intertextuelle Verweise heraus. Sie tauchen in mehreren Erzählungen auf und lenken dadurch den Blick der Leser*innen auf ihre Funktion innerhalb einer Geschichte und somit deren Konstruktion. Die explizite Thematisierung des Schreibens steht sowohl in *Ruhm* als auch in *La tía Julia y el escribidor* in Verbindung mit dem Bruch von Erwartungshaltungen und Gattungskonventionen. Der Bruch von Erzählebenen und die Möbiusband-Erzählstruktur sind Verfahren, die die Künstlichkeit der literarischen Konstruktion in den Vordergrund rücken und die Rezipient*innen zur aktiven Dekonstruktion der Erzählung auffordern. Beide Techniken wurden anhand konkreter Textstellen aus *Ruhm*, *El hipogeo secreto* und *Continuidad de los*

parques beschrieben und sowohl bei Kehlmann als auch lateinamerikanischen Vergleichstexten verortet. Die Verwendung von Spiegeln und Spiegelungen als metaphorisches Motiv unterstreicht die pluralen Realitäten und die vielfältigen Perspektiven auf diese Welten. Als Technik der *mise en abyme* sind diese Spiegelungen ein weiteres Merkmal, das in der lateinamerikanischen metafictionalen Prosa häufig anzutreffen ist. Dies konnte anhand von Beispielen aus Borges Gesamtwerk und Vargas Llosas Roman *La tía Julia y el escribidor* unterstrichen werden. Daniel Kehlmann setzt sie, wie gezeigt wurde, sowohl in *Beerholms Vorstellung* und *Ruhm* als auch in *Du hättest gehen sollen* ein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Daniel Kehlmann in seinen metafictionalen Romanen eine ausgeprägte Affinität zu den Erzählstrategien der lateinamerikanischen Prosa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt. Er greift eine Vielzahl von Techniken auf, die darauf abzielen, die Illusion des realistischen Erzählens zu durchbrechen, die Konstruktionsprozesse von Fiktionen offenzulegen und die Grenzen zwischen Realität und Imagination zu verwischen. Sein Werk zeichnet sich durch einen spielerischen Umgang mit literarischen Konventionen und eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens sowie der Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion aus. Die vorliegende Arbeit leistet somit einen Beitrag zur Erforschung der metafictionalen Erzählverfahren Daniel Kehlmanns und ihrer literarischen Kontexte. Es konnte gezeigt werden, dass die lateinamerikanische Prosa mit ihrer innovativen und selbstreflexiven Erzählweise einen wichtigen Bezugspunkt für Kehlmanns Schreiben darstellt und dass seine Romane als ein bedeutendes Beispiel für diese transkulturelle literarische Dynamik gelesen werden können.

7. Siglenverzeichnis

BV: Beerholms Vorstellung

CAS: Cien años de soledad

DFO: Der fernste Ort

EO: El Otro

HM: Historia de Mayta

HS: El hipogeo secreto

R: Ruhm

RC: Las ruinas circulares

TJ: La tía Julia y el escribidor

VW: Die Vermessung der Welt

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Borges, Jorge Luis: El Otro In: *El libro de arena*. Segunda edición. Madrid: Alianza Editorial. 1979 S. 7-14

Borges, Jorge Luis: Magias parciales del *Quijote*. In: ders.: *Otras inquisiciones*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2007. S. 79-84

Borges, Jorge Luis: Ajedrez. In: ders.: *Poesía completa*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2009. S. 115-116

Borges, Jorge Luis: Los espejos. In: ders.: *Poesía completa*. 1. ed. Barcelona: Eds. Destino [u.a.]. 2009. S. 117-118

Borges, Jorge Luis: Las ruinas circulares. In: ders.: *Ficciones*. 1. ed., rev., 15. reimpr. Madrid: Alianza Ed. 2009. S. 56-65

Cortázar, Julio: La continuidad de los parques. In: ders.: *Final del juego*. Madrid: Santillana [u.a.]. 1993. S. 13-14

Elizondo, Salvador: *El hipogeo secreto*. 1. ed. México: Vuelta. 1992

García Márquez, Gabriel: El mar del tiempo perdido. In: ders.: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 7 cuentos. 5. ed. Barcelona: Barral. 1977 S. 27-58

García Márquez, Gabriel: *Cien Años de Soledad*. 2. reimp. Barcelona: Mondadori. 2002

Kehlmann, Daniel: *Der fernste Ort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2004

Kehlmann, Daniel: *Beerholms Vorstellung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2007

Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein. 2007

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. 8. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009

Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009

Kehlmann, Daniel: *Ruhm*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009

Kehlmann, Daniel: *Lob. Über Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2011

Kehlmann, Daniel: Wege nach Macondo. In: *Literator 2010: Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur*. Hrsg. v. Ines Barner. Paderborn [u.a.]: Fink. 2012. S. 19-38

Kehlmann, Daniel: *F*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2013

Kehlmann, Daniel: *Du hättest gehen sollen*. 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2016

- Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2016
- Kehlmann, Daniel: *Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering*. Zürich: Kampa. 2019
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. In: *Arthur Schopenhauers Werke: in fünf Bänden*. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmans. 1998
- Vargas Llosa, Mario: *La Historia de Mayta*. 1. ed. Barcelona: Ed. Seix Barral. 1984
- Vargas Llosa, Mario: *La tía Julia y el escribidor*. 5. ed. Madrid: Suma de Letras. 2003

8.2 Sekundärliteratur

- Balint, Iuditha: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm*: ein Roman in neun Geschichten. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Hrsg. von Michael Haase und András Masát. Budapest/Bonn: ELTE Germanistisches Institut; Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2011. S. 15-31
- Bareis, Alexander: ›Beschädigte Prosa‹ und ›autobiographischer Narzißmus‹ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von dems., Frank Thomas Grub. Berlin: Kadmos. 2010. S. 243-268
- Bareis, Alexander/Grub, Frank Thomas: Vorwort. In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von dens. Berlin: Kadmos. 2010. S. 7-10
- Bareis, Alexander: Fiktionen als Make-Believe. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 50-67
- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt. 2013
- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer. 1993
- Bobzin, Henning: Daniel Kehlmann. In: *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*. Hrsg. von Kalina Kupczynska. München: edition text+kritik. 2017. S. 112-142
- Bolterauer, Alice: Selbstreferenz und Selbstreflexion als Ausdruck eines krisenhaften Moderne-Bewusstseins – diskutiert am Beispiel der Literatur der ‚Wiener Moderne‘. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: de Gruyter. 2007. S. 175-193
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Ed. Chicago: Univ. of Chicago Press. 2008

Brendel-Perpina, Ina: Unter der Sonne. Sonderlinge des Alltags in acht Erzählungen von Daniel Kehlmann. In: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Hrsg. von ders. Baltmannsweiler: Schneider. 2016. S. 143-162

Brink, André: Making and Unmaking. Gabriel García Márquez: One Hundred Years of Solitude. In: *Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*. Hrsg. von Harold Bloom. New York: Facts on File. 2009. S. 147-168

Bucheli, Roman: Im Zeichen der Hyperbelkurve. „Beerholms Vorstellung“: Daniel Kehlmanns Romandebüt. In: *NZZ*, Nr. 131 vom 10.06.1997

Chung, Kyung-Won: Borges y el espejo. In: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, celebrado en Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. IV. Hrsg. von Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja. México: FCE. 2007. S. 101-114

Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. Auckland: The Floating Press. 2009

Cruz-Grunerth, Gerardo: *Mundos (casi) imposibles: narrativa postmoderna mexicana*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a. M.: Vervuert. 2018

Dällenbach, Lucien: Abyme, mise en. In: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. 2. überarb. u. erw. Aufl. Hrsg. von François Nourissier. Paris: Encyclopaedia Universalis [u.a.]. 2001. S. 11-14

Dällenbach, Lucien/Tomarken, Anette: Reflexivity and Reading. In: *New literary history*. 1980-04, Vol.11 (3). S. 435-449

Demetry, Nils: Ein Fall von früher Meisterschaft. Daniel Kehlmanns Debüt „Beerholms Vorstellung“. In: *Literaturkritik.de*. 07.04.2016. (online) <https://literaturkritik.de/id/21894>. (07.02.2025)

Die Vermessung der Welt. Rowohlt Verlag. (online) <https://www.rowohlt.de/verlag/rights/book/daniel-kehlmann-die-vermessung-der-welt-97834990132> (21.01.2025)

Doll, Max: *Der Umgang mit Geschichte im historischen Roman der Gegenwart. Am Beispiel von Uwe Timms Halbschatten, Daniel Kehlmanns Vermessung der Welt und Christian Krachts Imperium*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2017

Eco, Umberto: *Lector in fabula: die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus d. Ital. von Heinz-Georg Held. München/Wien: Hanser. 1987

Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen*. aus d. Ital. von Burkhard Kroeber. München/Wien: Hanser. 1994

Eisen, E. Ute/Möllendorff, Peter von: *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*. Berlin/Boston: de Gruyter. 2013

Faris, Wendy B.: *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004

Feddern, Stefan: *Der Antike Fiktionalitätsdiskurs*. Berlin/Boston: de Gruyter. 2018

Fludernik, Monika: History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth. In: *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature*. Hrsg. von Bernd Engler. Paderborn [u.a.]: Schöningh. 1994. S. 81-101

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2010

Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verl. 2001

Fröhlicher, Peter: Semantik der Wirklichkeit. Wert- und Unwertfiguren in Historia de Mayta. In: *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin, 5. - 7. November 1998*. Hrsg. von José Morales Saravía. Frankfurt am Main: Vervuert [u.a.]: 2000. S. 174-184

Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit: eine semantische Theorie der Literatur*. 2., verbesserte und um einen Nachbericht erweiterte Auflage. Stuttgart: frommann-holzboog. 2019

Gasser, Markus: Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst. In: *Text + Kritik* 177. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik. 2008. S. 12-29

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3. durchges. u. korrig. Aufl. übers. v. Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink. 2010

Gerstenbräun, Martin: *a fiction is a fiction is fiction? Metafikcionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg: Tectum. 2012

Gnutzmann, Rita: *Como leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Jucar. 1992

Göpfert, Klaus-Jürgen: Meister Onetti. In: *Frankfurter Rundschau*. 26.01.2019. (online) <https://www.fr.de/rhein-main/meister-onetti-11505149.html> (9.4.2025)

Gorman, David: Fiction, pretense, and narration. In: *Style*. Vol. 32(1). 1998. S 148-166

Grill, Michael: Es ging zu wie bei Tokio Hotel. Ein Literaturstar und seine Groupies: Daniel Kehlmann las in der Universität. In: *Münchener Abendzeitung*. 18.02.2009. (online) <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/es-ging-zu-wie-bei-tokio-hotel-art-132643> (11.04.2025)

Gutiérrez Piña, Claudia L.: Escribir la escritura. In: *Grafógrafxs. Revista de literatura de la Universidad Autónoma del Estado de México*. (online) http://grafografxs.uaemex.mx/?p=2_escribir_la_escritura (21.02.2025)

Hauthal, Janine/Nadj, Julijana [u.a.]: „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen*. Hrsg. von Hauthal, Janine. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2007. S. 1-21

Hempfer, Klaus: Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie. In: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hrsg. von Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer. 1977. S. 1-25

Hempfer, Klaus: Zu einigen Problemen der Fiktionstheorie. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 1990-01, Vol.100. S. 109-137

Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart: J.B. Metzler. 2018

Herrmann, Leonhard: Beerholms Vorstellung und ihre Folgen: Daniel Kehlmanns Dialoge mit der Philosophie. In: *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Hrsg. von Fabian Lampart, Michael Navratil. Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter. 2020. S. 53-72

Hood, Edward Waters: *La ficción de Gabriel Gracia Márquez: repetición e intertextualidad*. New York [u.a.]: Peter Lang. 1993

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge. 1988

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. durchges. und verbesserte Aufl. München. 1984

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp. 2016

Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler. In: *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Hrsg. von Irina O. Rajewsky, Ulrike Schneider. Stuttgart: Franz Steiner. 2008. S. 13-44

Kahrmann, Cordula/Reiß, Gunter/Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse: eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*. Weinheim: Beltz Verlag (Athenäum). 1996

Klauck, Tobias/Köppe, Tilmann: Bausteine einer Theorie der Fiktionalität. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauck. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 3-32

Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis. 2010.

Kukkonen, Karin: Metalepsis in Popular Culture. An Introduction. In: *Metalepsis in popular culture*. Hrsg. von Karin Kukkonen, Sonja Klimek. Berlin/New York: Walter de Gruyter. 2011. S. 1-21

Kohns, Oliver: Romantische Ironie und die Möglichkeit von Metaliteratur. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: W. de Gruyter. 2007. S. 194-205

Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauck. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 2014. S. 35-49

Lamarque, Peter: *Fictional Points of View*. Ithaca [u.a.]: Cornell Univ. Press. 1996

Landau, Iddo: Metafiction as a Rhetorical Device in Hegel's History of Absolute Spirit and Gabriel Garcia Marquez' 'One Hundred Years of Solitude'. In: *Clio*. 1992/401. S. 401-410

Lauren, Sarah E.: Notes on Metafiction: Every Essay has a Title. In: *Postmodern Fiction: A Bio – Bibliographical Guide*. Hrsg. von L. McCaffery. Westport: Greenwood Press. 1986. S. 93-123

Lobsien, Eckhart: *Theorie literarischer Illusionsbildung*. Stuttgart: Metzler. 1975.

Loquai, Franz: Buch im Buch und Film im Film. Überlegungen zur Selbstreflexivität in Literatur und Film. In: *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk*. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg: Winter. 1999 S. 181-205

Löser, Kai: Globale und intertextuelle Vernetzung. Zwischenbetrachtungen zu neuen Medien und dem poetischen Programm von Daniel Kehlmanns Roman. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2010*. Hrsg. von Michael Haase und András Masát. Budapest/Bonn: ELTE Germanistisches Institut; Deutscher Akademischer Austauschdienst. 2011. S. 32-50

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995

Lutas, Liviu: Paradoja y metalepsis narrativa en el cuento „El otro“, de Jorge Luis Borges. In: *Tópicos del Seminario*, 2015, Vol.2 (34). S. 131-153

Mader, Ilona: *Metafiktionalität als Selbst-Dekonstruktion*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2017

Margolin, Uri: The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Views. In: *Canadian Review of Comparative Literature* 19/1&2. Edmonton: University of Alberta Press. 1992. S.101-117

Martínez, Matías: Fiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 239-240

Martínez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 7. Auflage. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: dtv. 2005. S. 430-445

Martínez, Matías/Schaeffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck. 2019

Maye, Harun: Von der Imagination zum Imaginären? Ein Kommentar zur Begriffsgeschichte und Theorie des Imaginären bei Wolfgang Iser und Karl Ludwig Pfeiffer. In: *Die imaginäre Dimension der Politik*. Hrsg. von Martin Doll, Oliver Kohns. United States: Brill. 2019. S. 113-133

McFadden, Ronan: The reliability of the narrator in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Gabriel García Márquez's *One hundred years of solitude*. *Opticon* 1826. 5(1). 2008. S. 1-10

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Taylor & Francis Group. 1987

Negrete Sandoval, Julia Érika: Yo autobiográfico y figura(s) de autor en *La tía Julia y el escribidor* y *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa. In: *Nueva revista de filología hispánica*, 67(2). 2019. S. 545-578

Nelles, William: *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York [u.a.]: Peter Lang. 1997

Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: Metanarration and Metafiction. In: *Handbook of Narratology*. Bd. 2. Hrsg. von Peter Hühn. Berlin: de Gruyter. 2014. S. 344-352

Nünning, Ansgar: Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ‚*implied author*‘. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67. 1993. S. 1-25

Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Bd. 1. Trier: WVT. 1995

Nünning, Ansgar: Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 2001, Vol. 26, No. 2. S. 125-164.

Orth, Dominik: *Narrative Wirklichkeiten. Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film*. Marburg: Schüren. 2013

Pathak, Shrikant Arun: *Alles aufs Spiel gesetzt: Realität, Geschichte und Fiktion in der Gegenwart. Eine Analyse von Metafiktion, Hyperrealität und Stilmachung in ausgewählten Romanen von Christian Kracht, Timur Vermes und Daniel Kehlmann*. Pune: Kalasakta. 2019

Patron, Sylvie: *The Narrator: A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory*. In: *Optional-narrator theory: principles, perspectives, proposals*. Hrsg. von Sylvie Patron. Lincoln: University of Nebraska Press. 2021. S. 1-34-

Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: *Intertextualität. Formen Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer. 1985. S. 1-30

Pichler, Doris: *Fiktionalität und Metafiktionalität*. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Hrsg. von Lut Missinne, Ralf Schneider, Beatrix Theresa van Dam. Berlin/Boston: de Gruyter. 2020. S. 268-296

Pichler, Doris: *Das Spiel mit Fiktion: ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren*. Heidelberg: Winter. 2011

Pope, Randolph D.: *The Spanish American novel from 1950 to 1975*. In: *The Cambridge History of Latin American Literature, Volume 2: The Twentieth Century*. Hrsg. von Roberto González Echevarría. Cambridge: Cambridge University Press. 1996. S. 226–279

Rabell, Carmen: "Las ruinas circulares": Una reflexión sobre la literatura. In: *Revista Chilena de Literatura*, No. 31 (Apr., 1988). S. 95-104

Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Éds. du Seuil. 1967

Rickes, Joachim: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2012

Rossi, Christina: *Von der reflektierten Autorschaft zur Autoreflexivität – Daniel Kehlmanns Erzählung „Du hättest gehen sollen“ als Prosa über poetologische Diskursivität*. In: *Schreiben, Text, Autorschaft II : Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hrsg. von Carsten Gansel, Katrin Lehnen, Vadim Oswald. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2021. S. 239–258

Rossi, Christina/Thimm, Benjamin: *Die Literatur behauptet nichts*. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk, Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2023. S. 351-363

Ryan, Marie-Laure: Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états. In: *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hrsg. von John Pier, Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éd. de l'EHESS. 2005. S. 201–223

Ryan, Marie-Laure: Possible Worlds. In: *Handbook of Narratology*. Bd. 2. Hrsg. von Peter Hühn. Berlin: de Gruyter. 2014. S. 726–742

Schaeffer, Jean-Marie: Fictional vs. Factual Narration. In: *Handbook of Narratology*. Hrsg. von Peter Hühn. Berlin: de Gruyter. 2009. S. 98–114

Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer. 1997

Scheiding, Oliver: Intertextualität. In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Hrsg. von Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter. 2005. S. 53–72

Schlegel, Friedrich von: Über Goethes Meister. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 2: Abt. 1, Kritische Neuausgabe, Charakteristiken und Kritiken 1 (1796 - 1801)*. Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München [u.a.]: Ferdinand Schöningh/Zürich: Thomas-Verl. 1967. S. LXXI–LXXIX.

Schlicht, Corinna: Identität und Geschlecht in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk/Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2023. S. 213–232

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: de Gruyter. 2014

Schuldt, Christian: *Selbstbeobachtung und die Evolution des Kunstsystems: Literaturwissenschaftliche Analysen zu Laurence Sternes »Tristram Shandy« und den frühen Romanen Flann O'Briens*. Bielefeld: transcript. 2005

Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. von Ulrich Broich, Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer. 1985. S. 197–241

Seiler, Sascha: „Ich habe ein paarmal an diesen Film denken müssen“: Spuren von Intertextualität und Intermedialität im Werk Daniel Kehlmanns. In: *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Hrsg. von Fabian Lampart, Michael Navratil, [u.a.]. Berlin/Boston: de Gruyter. 2020. S. 33–52

Sobottka, Jano: Fälschen als Motiv und literarisches Spiel in den Romanen Daniel Kehlmanns. In: *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*. Hrsg. von Klaus Schenk/Martin Stingelin. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2023. S. 165–184

Sprenger, Mirijam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. 1999

Spörl, Uwe: Metafiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 2007. S. 493/2-494/1

Standish, Peter: Contemplating your own novel - The case of Mario Vargas Llosa. In: *Hispanic Review*. Vol. 61, no. 1. 1993. S. 53-63

Standke, Jan: Kehlmanns Zauberlehrling. Beerholms Vorstellung im Literaturunterricht. In: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Hrsg. von dems. Baltmannsweiler: Schneider. 2016. S. 105-135

Ströker, Elisabeth: Was ist das Imaginäre in Iser's Fiktionalitätstheorie In: *Funktionen des Fiktiven*. Hrsg. von Dieter Heinrich, Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink. 1983. S. 473-478

Susman, Margarete: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart: Strecker & Schröder. 1910

Tegtmeyer, Henning: Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen – Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis'. In: *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*. Hrsg. von Josef Klein, Ulla Fix. Tübingen: Stauffenburg. 1997. S. 49-81

Toro, Alfonso de: Mario Vargas Llosa: Historia de Mayta oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne. In: *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa. Akten des Kolloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut Berlin, 5.- 7. November 1998*. Hrsg. von José Morales Saravía. Frankfurt a. M.: Vervuert. 2000. S. 137-172

Vaihinger, Hans: Die Philosophie des Als-Ob. In: *Kant-Studien*. 1911-01, Vol.16 (1). S. 108-115

Wagner, Frank: Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative. In: *Poétique*. 139. 2002. S. 235-253

Walton, Kendall: *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge [u.a.]: Harvard Univ. Press. 1990

Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge. 1984

Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Hrsg. von dems. Trier: Wiss. Verl. Trier. S. 5-22

White, Hayden: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore [u. a.]: Johns Hopkins Univ. Press. 1978

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Sonderausg. der 8., verb., erw. Aufl. Stuttgart: Kröner. 1997

Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Reprint 2012. Hrsg. von Frederick Burwick, Walter Pape. Berlin/New York: W. de Gruyter. 1990. S. 284-297

Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer. 1993

Wolf, Werner: Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, „Life Story“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. 30/1997. Hrsg. von Rudolf Böhm, Konrad Groß [u.a.]. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1997. S. 31-50

Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Hrsg. von Jörg Helbig. Heidelberg: C. Winter. 2001. S. 49-84

Wolf, Werner. Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. In: *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Hrsg. von Jan Christoph Meister. Berlin/New York: de Gruyter. 2005. S. 83-108

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hrsg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj [u.a.]. Berlin: W. de Gruyter. 2007. S. 25-64

Wolf, Werner: Metafiktion. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler. 2008. S. 513-514

Wolf, Werner: Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained? In: *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Hrsg. von Werner Wolf. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V. 2011. S. 1-47

Zeyringer, Hans: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus“. In: *Text + Kritik* 177. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München: Ed. Text + Kritik. 2008. S. 36-44.

Zimmermann, Jutta: *Metafiktion im anglokanadischen Raum der Gegenwart*. Trier: Wiss. Verlag Trier. 1996

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt. 2002

Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Tobias Klauk. Berlin [u.a.]: W. de Gruyter. 2014. S.97-124

Zufelde, Sabine: «*Comment savoir?*» – «*Comment dire?*». *Metafiktionale, metanarrative und metahistoriographische Diskurse über Referenz und Repräsentation in Claude Simons Romanen La Route des Flandres (1960), Triptyque (1973) und Les Géorgiques (1981)*. Tübingen: Gunter Narr. 2009

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kommunikationsmodell des Erzähltextes (Basisversion). Quelle: Wenzel, Peter: Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Hrsg. von dems. Trier: Wiss. Verl. Trier. S. 6

Abbildung 2: Schema der Erzählebenen. Quelle: Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis. 2010. S. 41

Abbildung 3: Modell der Kommunikationssituation eines fiktionalen Schrift-Erzähl-Texts. Quelle: Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt. 2002. S. 119

Abbildung 4: Nebeneinander gestelltes Foto von Daniel Kehlmann und Illustration, die Leo Richter zeigt. Quelle: Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 2009. S. 6-7

Abstract Deutsch

In der vorliegenden Arbeit wird der Frage nachgegangen, welche Einflüsse lateinamerikanischer Prosa der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Daniel Kehlmanns Romanen *Beerholms Vorstellung*, *Die Vermessung der Welt* und *Ruhm* hinsichtlich der verwendeten metafikionalen Verfahren nachweisbar sind. Dazu wird zunächst ein Überblick über den Forschungsstand zu Fiktionstheorie, ästhetischer Illusion und literarischer Selbstreflexivität gegeben. Daraus wird eine Arbeitsdefinition des Begriffs Metafikionalität abgeleitet, der den folgenden Textanalysen zugrunde liegt. Im Anschluss folgen noch Beschreibungen relevanter metafikionaler Verfahren, die sowohl bei Daniel Kehlmann als auch den ausgewählten lateinamerikanischen Texten Anwendung finden. Die Analysen dienen sowohl der Beschreibung für Daniel Kehlmann typischer Erzählverfahren als auch der Gegenüberstellung mit Texten von Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar und Salvador Elizondo. Durch den Vergleich zeigen sich deutliche Parallelen in der Auswahl, Umsetzung und Funktion der metafikionalen Erzählverfahren. In Anbetracht der nachweislich intensiven Kenntnis Kehlmanns der lateinamerikanischen Prosa können diese Gemeinsamkeiten als bewusste Bezugnahme gedeutet werden.

Abstract English

The present work examines the question of which influences of Latin American prose of the second half the 20th century on the metafictional methods used in Daniel Kehlmann's novels *Beerholms Vorstellung*, *Die Vermessung der Welt* and *Ruhm* can be detected. Firstly, an overview of the current state of research on fiction theory, aesthetic illusion and literary selfreflexivity is given. From this, a working definition of the term metafictionality is derived, which forms the basis for the following text analyses. This is followed by descriptions of relevant metafictional procedures that are used both in Daniel Kehlmann and in the selected Latin American texts. The analyses serve both to describe narrative processes typical of Daniel Kehlmann and to compare them with texts by Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar and Salvador Elizondo. The comparison reveals clear parallels in the selection, realisation and function of metafictional narrative techniques. In view of Kehlmann's demonstrably intensive knowledge of Latin American prose, these similarities can be interpreted as a deliberate reference.