

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Erzählerische Grenzverschiebungen: Zur Funktionsänderung der Metalepse in
Literaturadaptionen am Beispiel von John Fowles *The French Lieutenant's*
Woman und Chuck Palahniuks *Fight Club*

verfasst von | submitted by

Alessia Nebauer 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	1
2.	THEORETISCHE GRUNDLAGEN: VOM ERZÄHLEN ZUR DARSTELLUNG – ADAPTION UND MEDIENWECHSEL	5
2.1	SPANNUNGSFELD LITERATURADAPTION – PROBLEME, DISKUSSIONEN, MÖGLICHKEITEN	5
2.2	DIE METALEPSE ALS ERZÄHLPHÄNOMEN	9
2.2.1	Die Anfänge der Metalepse – Genette und die klassische Definition	9
2.2.2	Transmediale Öffnung und Weiterentwicklung der Theorie: Wolf, Klimek, Fludernik, Ryan, McHale	11
2.2.3	Die Metalepse im Film	15
2.3	NARRATOLOGISCHE VORVERORTUNG DER UNTERSUCHTEN ROMANE	18
3.	JOHN FOWLES THE FRENCH LIEUTENANTS WOMAN (ROMAN UND FILM) - ZWISCHEN AUTORINSZENIERUNG UND FILMISCHER SELBSTREFLEXION	19
3.1	METALEPTISCHE VERFAHREN IM ROMAN: DER ERZÄHLER ALS GRENZGÄNGER	19
3.1.1	Funktion 1 – Die Metalepse als narrative Strategie durch den Einsatz von Anachronismen – Die Betonung der Fiktionalität	24
3.1.2	Funktion 2 – Die Dekonstruktion des allwissenden Erzählers	31
3.2	DIE LITERATURADAPTION: KAREL REISZ THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN (1981) – VOM LITERARISCHEN SPIEL ZUR FILMISCHEN SPIEGELUNG	38
3.2.1	Illusionsfördernde Elemente und ihre Auswirkungen – Die Doppelstruktur des Films mit einem illusionsfördernden Resultat	40
	Die emotionale Parallelisierung der Figuren	40
3.2.2	Illusionsstörende Elemente und ihre Auswirkungen – Die Doppelstruktur des Films mit einem illusionsstörenden Resultat	43
	Zeitebenenwechsel als Bruch mit der filmischen Illusion	43
	Reflexion über Schauspiel und Fiktionalität	46
3.2.3	Die zwei Enden – Doppelte Wirkung der Metalepse durch die Darstellung und Verschmelzung der zwei Enden	49
3.2.4	Fazit: Die Funktionsverschiebung und Doppeldeutigkeit der Metalepse in Roman und Verfilmung	51
4.	ERZÄHLSTRATEGIEN UND WAHRNEHMUNGSSTÖRUNGEN IN CHUCK PALAHNIUKS FIGHT CLUB: NARRATIVE INSTABILITÄT UND DAS ZERSPLITTETERTE SUBJEKT – ERZÄHLERISCHE SELBSTAUFLÖSUNG IN FIGHT CLUB	53
4.1	Theoretische Grundlagen: Unzuverlässiges Erzählen bei Booth und Nünning	53
4.2	Der Erzähler als instabile Figur im Roman	56
4.2.1	Psychische Dissoziation als narrative Strategie	56
4.2.2	Metaleptische Irritationen: Zwischen Wahrnehmung und Transgression	58
4.2.3	Funktion der Erzählstörung: Wahrnehmungskritik und Gesellschaftssatire	62
4.3	Filmische Umsetzung: David Fincher 1999 - Metaleptische Irritation und narrative Instabilität in der filmischen Adaption	64
4.4	Funktionswandel im Vergleich	71
5.	METALEPTISCHE STRATEGIEN IM MEDIENWECHSEL: EINE VERGLEICHENDE PERSPEKTIVE VON THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN UND FIGHT CLUB	73
5.1	Zwei Modelle postmoderner Metanarration	73
5.2	Literarische Metalepse: Figuren, Erzähler und ihre Überschreitungen	74
5.3	Filmische Adaptionen: Verschiebungen der Metalepse im Adaptionsprozess	76
6.	FAZIT: METALEPSE ALS TRANSMEDIALE STRATEGIE	78

1. Einleitung

Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Erzähler und Erzähltem, Werk und Medium sind in der postmodernen Literatur und im Film zunehmend fluide geworden. Eine zentrale Strategie, mit der diese Grenzverwischungen markiert und hinterfragt werden können, ist die Metalepse – eine narrative Grenzüberschreitung, die, wie Gérard Genette betont, das Ordnungssystem der Diegese bewusst stört, indem sie Ebenen vermischt, die normalerweise voneinander getrennt bleiben sollen.¹ Ursprünglich als literarisches Phänomen beschrieben und eingeführt, hat sich die Metalepse in den letzten Jahrzehnten zu einem transmedialen Erzählphänomen entwickelt, das weit über den Bereich des Romans hinaus in Film, Theater, Fernsehen und interaktive Medien Eingang gefunden hat.

Metalepse ist ein Grenzphänomen, nicht nur auf die Handlung bezogen, sondern auch im Hinblick auf Mediengrenzen, Rezeptionshaltungen und Erzählmodi. Als Form der narrativen Selbstreflexivität eignet sie sich in besonderem Maße zur Analyse medialer Transformationen, da sie auf die Mechanismen des Erzählens selbst verweist.² Während sie in literarischen Texten vor allem über Erzählerkommentare, narrative Verschachtelung oder auch durch einen Wechsel der erzählten Ebenen funktioniert, manifestiert sie sich im Film primär durch visuelle, auditive und performative Strategien: Kameraeinstellungen, Blicke in die Kamera, Voice-over oder mise en abyme erzeugen Irritationen, die vergleichbar mit literarischen Metalepsen sind – aber anderen Darstellungslogiken folgen.³ Gerade im Kontext der Adaptionsforschung stellt sich die Frage, wie sich solche hochkomplexen narrativen Verfahren wie die Metalepse im Wechsel der Medien transformieren, funktional verändern oder sogar neu erfunden werden. Während die intermediale Erzählforschung lange Zeit von einer Vormachtstellung der Literatur ausging, hat sich im Zuge der postklassischen Narratologie und der Adaptation Studies ein stärker medienübergreifendes Denken etabliert. Die Metalepse, als ein genuin reflexives Mittel der Narration, eignet sich in besonderer Weise, um mediale Eigenlogiken, Erzählstrategien und ästhetische Transfers zwischen Literatur und Film sichtbar zu machen.

¹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig, hrsg. von Wolf Schmid, München: Fink 1998, S.368.

² Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. 2. überarbeitete Auflage, New York: Routledge 2012, S. 6–8.

³ Vgl. Vgl. Bruhn, Jørgen/Gjelsvik, Anne/Hanssen, Erik Frisvold: *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London: Bloomsbury 2013, S. 29.

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Frage, wie sich Metalepse im Prozess der Medienadaption verändert – nicht nur formal, sondern vor allem funktional. Denn der Wechsel vom literarischen zum filmischen Erzählen betrifft nicht nur den Modus der Darstellung, sondern auch die Erzählintention, die ästhetische Wirkung und das Verhältnis zum Rezipienten. Während die literarische Metalepse in der Regel häufig eine explizite, reflexive, illusionstheoretische Funktion entfaltet, sprich, die Künstlichkeit der Erzählung sichtbar macht, mit Illusionstechniken bricht und die Autorität des Erzählers infrage stellt, tritt sie im Film nicht selten in den Dienst von Emotionalisierung, Spannung oder subjektiver Wahrnehmungssteuerung.⁴ Die zentrale These dieser Arbeit lautet daher: Im Medienwechsel erfährt die Metalepse eine funktionale Verschiebung, die auf die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten und medientechnischen Bedingungen des Films zurückzuführen ist. Methodisch basiert die Analyse auf einer qualitativen, narratologisch fundierten Untersuchung zweier Fallbeispiele. Neben der strukturellen Analyse der Primärtexte stehen die narrativen, stilistischen und medialen Eigenheiten der Adaptionen im Fokus. Besonderes Augenmerk liegt auf metaleptischen Verfahren wie der Durchbrechung der vierten Wand, Instanzenwechsel, mise en abyme oder selbstreflexiver Montage. Dabei wird nicht von einem hierarchischen Verhältnis zwischen Vorlage und Adaption ausgegangen, sondern vielmehr von einer intermedialen Beziehung, in der Bedeutung neu ausgehandelt wird.

Um im Analyseteil differenziert über die ausgewählten Romane und ihre Literaturadaptionen sprechen zu können, ist es notwendig, ein verbindliches theoretisches Fundament zu schaffen. Dazu gehört die begriffliche Auseinandersetzung mit Adaption, Transformation und Intermedialität, ebenso wie die Diskussion zentraler Positionen der Adaptation Studies. Was macht eine Adaption aus? Wie lässt sich das Verhältnis von Original und Adaption denken – insbesondere, wenn narrative Verfahren wie die Metalepse beteiligt sind, deren Funktion eng mit dem jeweiligen Medium verknüpft ist? Der Begriff der Adaption wird dabei nicht nur im Sinne einer „Übersetzung“ literarischer Inhalte in das Medium Film verstanden, sondern auch als komplexer Prozess kultureller, narrativer und medialer Transformation.

Adaption ist allgegenwärtig. Sie findet sich nicht nur im traditionellen Verständnis von Literaturverfilmung, sondern auch in vielfältigen Formen der intermedialen Bezugnahme, wie etwa Graphic Novels, Videospielen, Serien, digitalen Plattformen oder Fan-Fiction. All diese Formen befinden sich in einem ständigen Kreislauf der medialen Wiederverwertung. Wie Linda Hutcheon betont, ist Adaption sowohl ein Produkt, ein Prozess als auch eine Praxis der

⁴ Vgl. Bruhn, Jørgen/Gjelsvik, Anne/Hanssen, Erik Frisvold.: *Adaptation Studies*, S.38-40.

Rezeption. In unserem heutigen Medienzeitalter mit seiner beschleunigten Zirkulation künstlerischer Inhalte und kultureller Codes haben sich auch die Modalitäten des Adaptierens gewandelt – von der linearen Übertragung hin zu Netzwerken medialer Intertextualität. Zugleich ist Adaption keineswegs ein Phänomen der Gegenwart. Sondern ein uraltes kulturelles Verfahren. Schon in der Antike war Nachahmung – imitatio und mimesis – eine Grundform künstlerischer Praxis. Auch Shakespeare hat seine Stoffe adaptiert, transformiert und neu gerahmt. Trotzdem ist die Omnipräsenz von Adaptionen im digitalen Zeitalter besonders auffällig. Diese Entwicklung hat auch zur theoretischen Ausweitung der Adaptation Studies geführt. Statt von einer einseitigen „Übersetzung“ auszugehen, plädieren viele Forscher – etwa Bruhn, Gjeslvik und Hannsen oder Guy Spielmann – für eine dynamischere, netzwerkartige Perspektive und fordern eine grundlegende Neugründung der Disziplin.⁵ Es folgte immer wieder die Kritik an der impliziten Linearität vieler Modelle, so beispielsweise von einer Quelle zum Zieltext, zugleich wurde eine begriffliche Schärfung gefordert: Der Adaptionsbegriff dürfe nicht beliebig werden, müsse aber flexibel genug bleiben, um neuen medialen Formaten gerecht zu werden. Gleichzeitig wird vor einer inflationären Begriffsverwendung gewarnt, die die analytische Schärfe des Konzepts verwässert.

Ein zentrales Problem der Adaptionsforschung ist bis heute auch die Frage nach der Werktreue. Lange Zeit wurde die Qualität einer Adaption daran gemessen, wie nah sie am literarischen Original blieb – ein Kriterium, das insbesondere in populären Rezensionen und akademischen Debatten bis heute eine Rolle spielt. Doch dieser Zugang greift zu kurz, wenn es um narrative Verfahren wie die Metalepse geht, deren ästhetischer Gehalt eng mit dem Ausdrucksmedium verknüpft ist. Die vorliegende Arbeit verzichtet daher bewusst auf das Kriterium der Werktreue und orientiert sich stattdessen an der Funktionalität und Medienspezifität der narrativen Strategien.

Um die These einer funktionalen Verschiebung der Metalepse zu untersuchen, analysiert die vorliegende Arbeit zwei Fallstudien: *The French Lieutenant's Woman* (1969)⁶ von John Fowles und *Fight Club* (1996) von Chuck Palahniuk sowie deren filmische Adaptionen durch Karel Reisz (1981) und David Fincher (1999). Beide Werke nutzen metaleptische Strategien (und anmutenden Effekte) auf markante, jedoch sehr unterschiedliche Art und Weise. Fowles bricht mit den Konventionen des historischen Romans, indem sein Erzähler offen in den Text eingreift

⁵ Vgl. Spielmann, Guy: Adaptation Studies: Steps towards a necessary refoundation. In: *Word & Image*, 40/1, Januar 2024, S. 5-14, S.12.

⁶ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit mit *FLW* abgekürzt.

und verschiedene Enden anbietet. In der filmischen Umsetzung wird diese Brechung nicht einfach reproduziert, sondern visuell und narrativ neu gerahmt. Durch ein komplexes Spiel mit *mise en abyme*, doppelter Rollenkonstellation und selbstreflexiver Inszenierung wird der Bruch inszeniert. Auch *Fight Club* operiert mit metafiktionalen Effekten – im Roman über die ambivalente Erzählerfigur, im Film jedoch erfährt diese strukturelle Verunsicherung eine audiovisuelle Intensivierung und wird zu einem zentralen Element filmischer Selbstreferentialität und Medienkritik.

Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel. Nach einer begrifflichen und theoretischen Grundlegung der zentralen Konzepte – Metalepse, Narration und Adaption – widmet sich der analytische Hauptteil zunächst der literarischen Umsetzung metaleptischer Verfahren in *FLW* und *Fight Club*. Anschließend werden die Ergebnisse der beiden Fallanalysen systematisch zusammengeführt und vergleichend betrachtet, um aufzuzeigen, in welcher Weise sich metaleptische Strukturen im Zuge der medialen Transformation (funktional) verändern. Daraufhin schließt Kapitel 6 mit einem vergleichenden Fazit und einer kritischen Einordnung der Ergebnisse.

Ziel der Arbeit ist es somit nicht nur, die narrativen Strategien beider Werke herauszuarbeiten, sondern auch die Funktionslogik der Metalepse im Wechsel der Medien zu analysieren. Dabei zeigt sich, dass Metalepse kein bloßes Stilmittel postmoderner Spielerei ist, sondern ein hochgradig medienreflexives Verfahren, das sich je nach medialem Rahmen unterschiedlich entfaltet – und dabei stets aufs Neue Fragen nach Fiktion, Autorität und Wahrnehmung aufwirft. Die Arbeit versteht sich somit auch als Beitrag zur theoretischen Weiterentwicklung intermedialer Erzählforschung und zur funktionalen Differenzierung von Adaptionstheorie.

2. Theoretische Grundlagen: Vom Erzählen zur Darstellung – Adaption und Medienwechsel

2.1 Spannungsfeld Literaturadaption – Probleme, Diskussionen, Möglichkeiten

Für eine fundierte Auseinandersetzung mit den ausgewählten literarischen Werken und ihren filmischen Umsetzungen ist es zunächst erforderlich, die theoretischen Grundlagen präzise zu definieren und damit die Basis für die folgende Analyse zu schaffen.

Dieses Kapitel soll die zentralen Begriffe und Diskurse klären, die für das Verständnis von Adaptionen im Kontext des Medienwechsels von Literatur zum Film zentral sind. Insbesondere wird auf Theorien der Adaptation Studies eingegangen, wobei der Fokus auf den medialen Bedingungen und Herausforderungen der filmischen Umsetzung metaleptischer Strukturen liegt. Um sich Literaturadaptionen anzunähern, liegt es nahe, sich zunächst mit dem Begriff der Adaption sowie mit dem Feld der Adaptation Studies auseinanderzusetzen. Was macht Adaption aus? Wie lässt sich mit diesem Begriff wissenschaftlich umgehen? Welche Fragen und Debatten strukturieren das Forschungsfeld?

Adaption ist allgegenwärtig, nicht nur in ihrer klassischen Form als Literaturverfilmung, sondern in einer Vielzahl medialer Erscheinungsformen. Linda Hutcheon spricht in diesem Zusammenhang von einem „postmodern age of cultural recycling“⁷. Zwar ist das konventionelle Verständnis von Adaption häufig als einseitige Richtung – etwa von Literatur zu Film – gedacht, doch gerade im heutigen, digital vernetzten Medienzeitalter, zeigt sich die Zirkulationsspanne von künstlerischen Werken als weitaus komplexer.⁸

Durch die vielfältigen Möglichkeiten digitaler Distribution und Produktion entstehen neue Formen von Adaptationen, die sich in unterschiedlicher Art, Richtung und Nähe zur vermeintlichen Quelle positionieren. Das Verhältnis zwischen Ursprungswerk und Adaption ist damit nur ein Teil eines weitaus komplexeren Geflechts intertextueller und intermedialer Verbindungen. Dies führt unweigerlich zu Fragen nach dem Status von Originalität, nach dem Verhältnis von Vorlage und Produkt sowie nach Autorschaft und kultureller Wertung.

Zugleich ist Adaption keineswegs ein neues Phänomen. Bereits in der Antike wurde literarische Nachahmung im Sinne von *mimesis* als zentrales Prinzip ästhetischer Praxis beschrieben. Shakespeare adaptierte historische und literarische Vorlagen für seine Dramen, und die literarische Imitation war über Jahrhunderte hinweg ein anerkanntes Verfahren. Der

⁷ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S. 3.

⁸ Vgl. ebd., S.10.

Medienwechsel zwischen Literatur und Film ist also Ausdruck eines kulturellen Kontinuums, das sich durch die Geschichte der Künste zieht.⁹

Trotzdem wird filmischen Adaptionen in der kulturellen Bewertung bis heute häufig ein sekundärer Status zugeschrieben. In der akademischen und feuilletonistischen Rezeption gelten populäre Literaturverfilmungen oft noch als „minderwertige“ Nachahmungen, die dem literarischen „Original“ angeblich nicht gerecht werden. Dies verweist auf ein tief verwurzeltes Hierarchiedenken zwischen den Künsten, das insbesondere in der frühen Filmgeschichte vordringlich war.¹⁰ Dabei zeigt sich, dass der Film die Literatur als kreative Quelle seit seinen Anfängen genutzt hat. Die Adaption vertrauter Geschichten für ein neues Medium folgt nicht nur ökonomischen Motiven, sondern auch einem ästhetischen Interesse an medialer Neuinterpretation. Die Fähigkeit des Films, literarische Stoffe mit eigenen Mitteln umzusetzen, ist dabei zentraler Bestandteil seiner Entwicklung als narrative Kunstform. Im wissenschaftlichen Diskurs wird unter Adaption nicht bloß die Übertragung eines Textes in ein anderes Medium verstanden, sondern ein komplexer Prozess der Umformung. Im Gegensatz zur simplen Vorstellung von „Treue“ gegenüber einem Original, steht heute vielmehr die produktive Differenz im Zentrum der Betrachtung.¹¹

Irina Rajewsky unterscheidet in ihrer Systematik der Intermedialität verschiedene Formen medialer Bezugnahme. Für die Literaturverfilmung ist vor allem der Bereich der medialen Transformation relevant: Darunter versteht sie die Überführung medialer Strukturen, Zeichenpraktiken und Ausdrucksformen von einem Medium in ein anderes.¹² Die Adaption ist damit mehr als nur eine erzählerische Übertragung – sie ist ein kreativer und interpretativer Akt, der unter medienimmanenten Bedingungen erfolgt. Der Begriff der Intermedialität spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Adaptionen operieren stets im Spannungsfeld zwischen medienbedingter Andersartigkeit und semantischer Kontinuität. Die Art und Weise, wie ein Roman in einen Film übersetzt wird, betrifft nicht nur die Handlung, sondern auch die Erzählstruktur, Wahrnehmung und Ästhetik.¹³

⁹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.2.

¹⁰ Vgl. Leitch, Thomas: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation* 1/1 2008, S. 63–77; Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.2-3.

¹¹ Vgl. Connor, J.D.: The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today. In: *M/C Journal* 10/2, Mai 2007, <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/2652>, 10.03.2025; Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.5.

¹² Vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2005, S.13f.

¹³ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.8.

Die Adaptation Studies, ein interdisziplinäres Forschungsfeld an der Schnittstelle von Literatur-, Film- und Medienwissenschaft, haben sich in den letzten Jahrzehnten stark weiterentwickelt. Statt auf Werktreue zu bestehen, rückt heute die Frage nach der Bedeutung und Funktion von Adaptionen in den Vordergrund. Linda Hutcheon betont in diesem Zusammenhang: „An adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary“¹⁴. Ein zentraler Aspekt ist die Betonung der Eigenständigkeit von Adaptionen als kulturelle Artefakte. Sie sind nicht nur Übertragungen, sondern Transformationen, in denen neue narrative, mediale und ideologische Akzente gesetzt werden. Insbesondere in einem medienpluralen Umfeld gewinnen solche Prozesse an Komplexität: Es entstehen multiple Versionen, Rückbezüge und Querverbindungen, die sich einer linearen Ursprungslogik entziehen.¹⁵

Ein besonders anspruchsvolles Feld der Adaption bildet die filmische Umsetzung metaleptischer Effekte. Während die Metalepse in der Literatur häufig über sprachliche Mittel, Perspektivwechsel und erzählerische Reflexivität erzeugt wird, muss der Film diese Grenzüberschreitungen über visuelle und auditive Zeichen realisieren. Markus Kuhn analysiert metaleptische Verfahren als Teil selbstreflexiver filmischer Strukturen und nennt etwa Montage, Split Screens, Voice-over, mise en abyme oder interaktive Kamerablicke als mögliche Strategien.¹⁶ Diese Mittel können genutzt werden, um die Grenzen zwischen Erzählebenen zu irritieren oder aufzuheben. Gleichzeitig zeigt sich, dass einige literarische Metalepsen im Film schwer zu übertragen ist. Der Status des Erzählers etwa, der in literarischen Texten klar markiert sein kann, ist im Film oft weniger explizit. Dafür bietet der Film neue Gestaltungsmöglichkeiten: etwa die Verschränkung der Diegese mit dem Rezeptionsraum, wenn Figuren direkt zur Kamera sprechen oder sich der Film selbst thematisiert. Damit zeigt sich, dass der Wechsel des Mediums kein bloßer Transfer ist, sondern erfordert eine ästhetische Neukonzeption der Erzählstrukturen. Die Analyse metaleptischer Übertragungen muss diese medienbedingten Unterschiede berücksichtigen – und zugleich die kreativen Potentiale würdigen, die sich aus dem Wechsel ergeben.

Ein zentraler Streitpunkt in der Auseinandersetzung mit Literaturverfilmungen war und ist die bereits erwähnte Frage nach der Werktreue. In der frühen Phase der Filmkritik galt die möglichst „getreue“ Übertragung literarischer Vorlagen häufig als zentrales Qualitätskriterium.

¹⁴ Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.9.

¹⁵ Vgl. Spielmann, Guy: *Adaptation Studies*, S.12.

¹⁶ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S.127f.

Der Film wurde dabei an den Maßstäben des literarischen Originals gemessen – mit der Implikation, dass jede Abweichung einem Verlust gleichkomme.¹⁷

Dieses hierarchische Bewertungsmodell, das die Literatur über das Medium Film stellt, wurde besonders in den 1950er- bis 1970er-Jahren im Kontext literaturzentrierter Germanistik und filmkritischer Kontexte stark verankert. Es geht auf eine lange Tradition zurück, die das literarische Werk als autonomes Kunstwerk betrachtet, dessen „Wesen“ im Zuge einer filmischen Umsetzung möglichst erhalten bleiben müsse. Besonders Adaptionen kanonischer Texte wie Goethes *Werther* (1774) oder Kafkas *Prozess* (1925) wurden unter diesem Paradigma kritisch bewertet – oft ohne die medienimmanenten Bedingungen der Adaption zu reflektieren.¹⁸ Diese Haltung hat sich im Zuge der intermedialen Wende und der Etablierung der Adaptation Studies zunehmend verändert. Heute gilt es als überholt, filmische Adaptionen allein unter dem Gesichtspunkt der Werktreue zu bewerten. Vielmehr wird betont, dass jede Adaption ein eigenständiger künstlerischer Akt ist, der unter spezifischen kulturellen, medialen und historischen Bedingungen entsteht.¹⁹

Mit der theoretischen Öffnung des Feldes gehen jedoch auch neue methodische Herausforderungen einher. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik und Eirik Frisvold Hanssen plädieren in ihrem Sammelband *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (2013) für eine verstärkte interdisziplinäre und intermediale Ausrichtung der Adaptationsforschung. Sie fordern, Adaptationen nicht nur als Prozesse der Umwandlung, sondern als Teil komplexer medialer Netzwerke zu begreifen, in denen Originale, Rezeption und neue Bedeutungen in dynamischer Beziehung stehen.²⁰

Gleichzeitig kritisieren viele Theoretiker die implizite Linearität vieler gängiger Adaptationstheorien, die weiterhin vom Modell einer „Quelle“ und einer „Ziel-Adaption“ ausgehen. Diese lineare Perspektive greift zu kurz, da sie weder Re-Adaptionen, Transmedialisierungen noch zirkuläre Rezeptionsformen adäquat erfassen kann.²¹ Die Adaption ist heute nicht mehr bloß ein eindimensionaler Übergang, sondern ein Teil kultureller und medialer Zirkulationen.

Guy Spielmann hebt in seinem aktuellen Beitrag *Adaptation Studies: Steps Towards a Necessary Refoundation* (2024) hervor, dass das Fachgebiet dringend einer theoretischen

¹⁷ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.6f.

¹⁸ Vgl. Nünning, Vera (Hg.): *Literaturverfilmungen. Theorie, Geschichte, Medien*. Trier: WVT 2004, S. 18–22.

¹⁹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S. 7–10.

²⁰ Vgl. Bruhn, Jørgen/Gjelsvik, Anne/ Hanssen, Eirik Frisvold: *Adaptation Studies*, S. 5–9.

²¹ Vgl. ebd., S.8f.

Neufundierung bedarf. Er kritisiert die mangelnde terminologische Klarheit und fordert eine zugleich methodisch strengere und konzeptuell offenere Ausrichtung. Die semantische Ausdehnung des Adaptionbegriffs sei zwar notwendig, dürfe aber nicht zur theoretischen Beliebigkeit führen.²²

Diese Debatte verweist auf ein zentrales Spannungsfeld innerhalb der Adaptation Studies. Einerseits muss der Begriff weit genug gefasst sein, um neue mediale und kulturelle Phänomene zu erfassen; andererseits darf er nicht so unspezifisch werden, dass die analytische Schärfe verloren geht.

2.2 Die Metalepse als Erzählphänomen

2.2.1 Die Anfänge der Metalepse – Genette und die klassische Definition

Der Begriff der Metalepse stammt ursprünglich aus der antiken Rhetorik, wurde jedoch in der modernen Erzähltheorie erst 1972 durch den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette systematisch eingeführt. In *Figures III* beschreibt Genette die Metalepse als ein erzählerisches Phänomen, bei dem die Grenze zwischen verschiedenen narrativen Ebenen auf paradoxe Weise durchbrochen wird. Konkret definiert er sie als „Any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe [...]“²³ Solche Grenzüberschreitungen führen häufig zu komischen oder fantastischen Effekten, da sie die logische Struktur des Erzählens infrage stellen.

Genette geht von einem hierarchischen Modell des Erzählens aus, das zwischen extradiegetischer, intradiegetischer und metadiegetischer Ebene unterscheidet. Diese Ebenen sind in der klassischen Erzähltheorie strikt voneinander getrennt. Eine Metalepse liegt dann vor, wenn diese Grenzen verletzt oder aufgehoben werden – beispielsweise, wenn ein Erzähler in die Handlung eingreift oder eine Figur sich ihres fiktionalen Status bewusst wird. Diese Grenzverletzung ist dabei stets als bewusst inszeniertes Stilmittel zu verstehen, ein Eingriff in die erzählerische Ordnung, der die narrativen Konventionen unterläuft und die ontologische Trennung zwischen Erzählebenen bricht.²⁴

²² Vgl. Spielmann, Guy: *Adaptation Studies*, S.6-8.

²³ Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Übers. Aus dem Franz. Von Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press 1980, S.234f.

²⁴ Vgl. Arndt, Alexander/Zemke, Patrick: Metalepse. In: *Mind-Bender: Begriffe, Forschung, Problemfelder. Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017, S. 43–47, hier S.43.

Die theoretische Weiterentwicklung und medienübergreifende Ausweitung dieses Konzepts wurde maßgeblich durch Werner Wolf vorangetrieben. In seinem Aufsatz „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“ (2005) betont er, dass Metalepse nicht nur in literarischen Texten vorkommt, sondern rückt die Metalepse stärker in einen intermedialen Kontext. Er bezeichnet die Metalepse als transmediales und transgenerisches Phänomen, das auch in anderen Darstellungsformen wie Film, Theater, Comic oder in Videospielen beobachtet werden kann. Wolf definiert Metalepse als „[a] paradoxical transgressions between (onto-)logical levels suggested by works of various media.“²⁵ und identifiziert vier Hauptmerkmale:

1. Die Existenz logisch unterscheidbarer Ebenen oder möglicher Welten in einer Darstellung;
2. Eine tatsächliche oder implizite Grenzüberschreitung zwischen diesen Ebenen;
3. Eine bewusste Verletzung etablierter Konventionen und narrativer Logiken;
4. Die Funktion dieser Überschreitung als Marker der Fiktionalität.

Nach Wolf handelt es sich bei der Metalepse um ein Strukturphänomen, deren Wurzeln zwar in der Narration zu verorten sind, das aber nicht ausschließlich an Sprache gebunden ist. Dennoch wurde diese Öffnung lange Zeit nicht konsequent umgesetzt. Die frühe Metalepse-Forschung konzentrierte sich fast ausschließlich auf fiktionale Literatur, insbesondere die Belletristik, und ignorierte weitgehend andere mediale Darstellungsformen. Diese einseitige Perspektive wurde erst mit zunehmender Intermedialitätsforschung infrage gestellt.²⁶

Wolf macht zudem darauf aufmerksam, dass metaleptische Effekte nicht zwangsläufig illusionsbrechend wirken müssen, sondern je nach Kontext auch die Immersion des Rezipienten fördern können – etwa im Rahmen fantastischer oder selbstreflexiver Erzählwelten. Damit erweitert er Genettes ursprünglich auf die Literatur bezogene Konzeption um eine transmediale Perspektive, die Metalepse als grundsätzlich medienunabhängiges Phänomen narrativer Grenzüberschreitung versteht.

Die Metalepse ist eine bewusste, paradoxe Verletzung ontologischer Grenzen zwischen narrativen Ebenen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der literarischen Gattung auftreten kann, jedoch stets eine Erwartungsirritation und metareflexive Funktion impliziert.

Trotz ihrer Radikalität bleibt die Metalepse auf bestimmte fiktionale Grenzen beschränkt. Zwar mag sie ontologische Strukturen innerhalb der Geschichte auflösen, doch die „reale Welt“ der Leser und Autoren bleibt von diesen Überschreitungen stets ausgenommen. Die Metalepse

²⁵ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts. In: Jan Christoph Meister (Hg.): *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: de Gruyter 2005, S.83–107, hier S.84.

²⁶ Vgl. ebd., S.85.

kann zwar eine interne Realität der Fiktion destabilisieren, sie durchbricht jedoch nicht die äußere Realitätsgrenze zwischen Werk und Rezipient. Diese Unterscheidung ist auch deshalb wichtig, weil nicht jede Form der Absurdität oder Unlogik eine Metalepse darstellt. Sonja Klimek plädiert dafür, nur solche Phänomene als metaleptisch zu bezeichnen, die eine vertikale Beziehung zwischen narrativ getrennten Ebenen aufbauen – nicht solche, die lediglich Zeitlogik, Raum oder Sinnkonstruktion infrage stellen.²⁷

2.2.2 Transmediale Öffnung und Weiterentwicklung der Theorie: Wolf, Klimek, Fludernik, Ryan, McHale

Während Gérard Genette die Metalepse ursprünglich als Grenzüberschreitung zwischen narrativen Ebenen innerhalb literarischer Texte beschrieb, wurde das Konzept in der Folgezeit nicht nur systematisch differenziert, sondern auch medienübergreifend ausgeweitet. Besonders prägende Beiträge stammen von Werner Wolf, Sonja Klimek, Marie-Laure Ryan und Monika Fludernik. Sie haben durch ihre Arbeiten zur narratologischen Typologisierung und medientheoretischen Rahmung wesentlich zur Verfeinerung des Begriffs beigetragen.

Sonja Klimek untersucht in *Paradoxes Erzählen* (2010) die Metalepse vor allem im Kontext der phantastischen Literatur und definiert sie als paradoxe Erzählstrategie, die auf einem Bewusstseinswechsel zwischen ontologischen Ebenen basiert. Sie betont, dass eine Metalepse mehr ist als ein bloßer Regelverstoß: Sie erzeuge ein spezifisches Spannungsverhältnis, das sowohl narrativ als auch logisch schwer aufzulösen sei.²⁸ Klimek weist darauf hin, dass die Metalepse zwischen narrativer Störung und Erweiterung changieren kann, je nachdem, ob sie auf eine Brechung der Erzähllillusion oder eine fantastische Durchlässigkeit von Weltgrenzen hinwirkt.

Monika Fludernik greift die funktionale Erweiterung des Metalepsebegriffs auf und plädiert in ihrem Beitrag „Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode“ (2003) für eine differenzierte Typologie. Viele Phänomene, die bislang als punktuelle Metalepse klassifiziert wurden, beschreibt sie stattdessen als „metaleptische Modi“ – narrative Verfahren, bei denen Grenzüberschreitungen zwischen Erzählebenen nicht als Einzelfälle, sondern als strukturkonstitutive Strategien auftreten. Insbesondere in Film und Theater, so Fludernik, bleibt

²⁷ Vgl. Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn: Mentis Verlag 2010, S.45f.

²⁸ Vgl. ebd., S.50.

die Grenze zwischen diegetischen Ebenen häufig instabil und wird dramaturgisch ausgenutzt, ohne zwingend einen ontologischen Schock zu erzeugen.²⁹

Ein zentrales Konzept ist dabei die sogenannte *scene shift*: der gleitende Übergang zwischen narrativen Ebenen, etwa vermittelt durch Kameraführung, Musik oder emotionale Kohärenz. Diese Übergänge müssen, entgegen der traditionellen Auffassung, nicht notwendigerweise illusionsstörend sein. Vielmehr betont Fludernik, dass metaleptische Verschiebungen auch immersive Effekte erzeugen können, etwa wenn eine emotionale Kontinuität zwischen Figuren oder Erzählebenen besteht. Metalepse wird damit nicht mehr ausschließlich als Desorientierungsstrategie gedacht, sondern als ambivalentes Mittel zwischen Irritation und Einfühlung.³⁰

Fludernik kritisiert zudem die Unschärfe des Begriffs „rhetorische Metalepse“ und fordert eine präzisere begriffliche Trennung zwischen metaphorischer und tatsächlicher Ebenenüberschreitung. Ihre Perspektive erweitert die Debatte um eine rezeptionsästhetische Dimension: Die Wirkung metaleptischer Verfahren hängt weniger von festen formalen Kriterien ab als von der Art ihrer Inszenierung und der Disposition der Rezipienten. Damit wird Metalepse nicht nur zu einem Mittel narrativer Selbstreflexion, sondern auch zu einem Werkzeug affektiver Zuschauerlenkung.³¹ Somit zeigt sich, dass Fluderniks Ansatz nicht nur eine typologische Erweiterung des Metalepsebegriffs darstellt, sondern auch eine differenzierte rezeptionsästhetische Perspektive einführt. Metalepse wird nicht länger ausschließlich als Störung gedacht, sondern als variable, kontextabhängige Strategie, die sowohl kognitive Irritation als auch affektive Immersion erzeugen kann.

Während Fludernik den Begriff der Metalepse funktional flexibilisiert und besonders auf deren rezeptionsästhetisches Potential hin untersucht, bleiben Autoren wie Gérard Genette oder auch Marie-Laure Ryan stärker in einer strukturalistisch geprägten Logik narrativer Ebenenmodelle. Gerade Ryans Unterscheidung zwischen „rhetorical metalepsis“ und „ontological metalepsis“ zeigt, wie sehr die klassisch-strukturalistische Perspektive um medientheoretische Fragen erweitert wurde und zielt vor allem auf die strukturelle Klassifikation von Grenzüberschreitungen. Demgegenüber verschiebt Fludernik die analytische Perspektive stärker auf Wahrnehmungsbedingungen und das Erleben der Rezipienten. Dies eröffnet neue Zugänge für die Analyse metaleptischer Modi, vor allem in Bezug auf Medien, in denen visuelle

²⁹ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode. In: *Narrative* 11/3, DeKalb: Pennsylvania State University Press, S. 382–400, hier S.386f.

³⁰ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.393.

³¹ Vgl. ebd., S.385.

Kohärenz und emotionale Kontinuität die narrative Struktur mitbestimmen. Die von ihr eingeführte Kategorie der *scene shift* fungiert hier als strukturelles Bindeglied zwischen den Erzählebenen und erlaubt eine Betrachtung, die Kohärenz und Irritation nicht als Gegensätze, sondern als gleichzeitige Effekte versteht. In diesem Sinne bietet Fluderniks Modell eine wichtige Brücke zwischen klassischer Narratologie und einer ästhetisch-medientheoretischen Reflexion, die für die Analyse von Film und Drama besonders produktiv ist.

Werner Wolf geht noch einen Schritt weiter und bietet in seinem Text „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“ (2011) eine viergliedrige Typologie (wie sie schon im vorherigen Kapitel aufgezeigt wurde), die sowohl für literarische als auch für außerliterarische Medien gültig ist. Laut Wolf konstituiert sich eine „echte“ Metalepse nur dann, wenn (1) ein erzähltechnisch erkennbares Ebenenmodell existiert, (2) eine Grenze zwischen diesen Ebenen sichtbar überschritten wird, (3) diese Grenzüberschreitung eine logische oder ontologische Paradoxie erzeugt und (4) diese Störung bewusst ins Werk integriert ist.³² Diese systematische Herangehensweise erlaubt es, Metalepse als transmediales Phänomen zu denken – eine Perspektive, die vor allem für die Analyse filmischer oder digitaler Erzählsysteme fruchtbar ist.

Marie-Laure Ryan wiederum fokussiert sich in *Avatars of Story* (2006) auf die konzeptuelle Ebene der „möglichen Welten“ und unterscheidet zwei grundlegende Formen der Metalepse: die „rhetorical metalepsis“, bei der narrative Konventionen wie die Trennung von Erzähler und Leser kurzzeitig aufgehoben werden, und die „ontological metalepsis“, bei der Figuren, Erzähler oder Rezipienten tatsächlich zwischen Weltebenen wechseln.³³ Ryan sieht in der Metalepse ein Spiel mit der narrativen Architektur, das zugleich subversiv und produktiv ist. Sie verweist darauf, dass insbesondere die ontologische Form die Grundregeln narrativer Kohärenz in Frage stellt. Grundsätzlich geht sie davon aus, dass der Großteil aller Metalepsen, die in der Literatur vor dem 20. Jahrhundert zu finden sind, zum ersten Typ gehören.

Die rhetorische Metalepse bezeichnet eine kurzfristige Illusionsdurchbrechung, bei der eine Instanz aus einer höheren Realitätsebene über die fiktionale Welt spricht, ohne jedoch in sie einzutreten oder mit ihren Figuren zu kommunizieren – wodurch die ontologische Trennung der Ebenen letztlich aufrechterhalten bleibt.³⁴

³² Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.581-586.

³³ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006, S.202-210.

³⁴ Vgl. Ryan, Marie-Laure: Metaleptic Machines. In: *Semiotica* 150, 2004, S.439-469, hier S.442.

Brian McHale schließlich verankert die Metalepse in seinem Werk *Postmodernist Fiction* (1987) in einem breiteren poetologischen Rahmen: Er beschreibt sie als typisches Stilmittel der postmodernen Literatur, das paradigmatisch für deren „ontological dominant“ Wert steht. Während moderne Literatur epistemologischen Fragen nachgeht (z. B. „Wie kann ich wissen?“), verschiebt sich das Interesse im Postmodernismus auf ontologische Fragen: „Welche Welt ist die eigentliche?“.³⁵ Metalepse wird bei ihm zum Ausdrucksmittel dieser ontologischen Unsicherheit, so zum Beispiel wenn Figuren mit ihren Autoren interagieren oder wenn verschiedene Realitätsebenen nicht mehr klar unterschieden werden können. McHale sieht Metalepse daher nicht nur als Stilmittel, sondern als epistemologisch destabilisiertes Weltenmodell, das die Konsistenz der erzählten Welt infrage stellt und bewusst narrative Störungen erzeugt.

Insgesamt zeigt sich, dass der moderne Diskurs zur Metalepse die Tragweite des Begriffs erheblich erweitert hat. Während Klimek und Fludernik auf typologische und funktionale Präzisierung zielen, verschiebt Wolf den Fokus auf eine medienübergreifende Systematik, und Ryan bringt mit ihrer Unterscheidung von rhetorischen und ontologischen Formen eine analytisch äußerst produktive Differenzierung ein. Diese Theorien bilden das Fundament für die weitere Untersuchung metalepischer Verfahren im Film.

Ein weiterer zentraler Aspekt der modernen Metalepseforschung ist ihre transmediale Öffnung. Besonders Marie-Laure Ryan betont in *Narrative across Media* (2004), dass Metalepsen nicht auf die Literatur beschränkt bleiben, sondern auch in anderen Medien auftreten können – wenngleich deren Umsetzung oft andere semiotische Mittel erfordert. So stellt sie fest, dass insbesondere visuelle Medien, wie Film, Theater oder Comics, eigene Strategien entwickeln müssen, um vergleichbare Grenzüberschreitungen darzustellen. Während in literarischen Texten die Metalepse häufig über Sprache und Erzählerkommentar realisiert wird, bedarf es im Film spezifischer audiovisueller Marker, etwa Perspektivwechsel, mise-en-abyme oder das bewusste Spiel mit medieninternen Konventionen.³⁶

Diese transmediale Herausforderung wird auch von Werner Wolf betont, der Metalepse als ein „transgeneric and transmedial phenomenon“ beschreibt und dabei systematisch zwischen medienimmanenten Umsetzungsformen differenziert.³⁷ Im Medium Film etwa tritt die Metalepse weniger als sprachliche Grenzüberschreitung, sondern vielmehr als ästhetische

³⁵ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge 1987, S.10-11.

³⁶ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Metaleptic Machines*, S.298-300.

³⁷ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.580.

Reflexion auf filmischer Ebene in Erscheinung – etwa durch Blick in die Kamera, Schnitttechniken oder das Durchbrechen der vierten Wand.

Jan-Noël Thon ergänzt diese Diskussion in seinem Beitrag *Die Metalepse im Film* (2009), in dem er darauf hinweist, dass die Visualität des Mediums neue Formen der Metalepse begünstigt, aber zugleich die klare Identifikation von Erzählebenen erschwert. Insbesondere bei selbstreflexiven oder postmodernen Filmen kann die Grenzüberschreitung zwischen Diegese und Metadiegetischem subtiler und gradueller verlaufen als im Textmedium. Somit lässt sich festhalten, dass die Theorie der Metalepse heute nicht mehr ausschließlich in einem literarischen Kontext verortet ist, sondern als medienübergreifendes Erzählprinzip verstanden werden muss, mit jeweils spezifischen Realisierungsformen und ästhetischen Implikationen, abhängig vom Medium.

2.2.3 Die Metalepse im Film

Die Metalepse hat im Medium Film nicht nur Einzug gehalten, sondern sich dort auf besondere Weise entfaltet. Aufgrund der multimodalen Natur des Films – der Kombination von Bild, Ton, Sprache und Musik – erhält die Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Realitätsebenen eine visuell und auditiv konkretisierbare Dimension, die sich von der rein textuellen Narration abhebt. In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie sich metalepische Phänomene im Film artikulieren und welche theoretischen Perspektiven für ihre Analyse relevant sind. Werner Wolf hat in seinem Beitrag „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon“ bereits die Relevanz von Metalepse über das Medium der Literatur hinaus betont.³⁸ Besonders für Filme, die mit selbstreflexiven Strukturen arbeiten, sieht Wolf eine hohe Anschlussfähigkeit. Er weist jedoch darauf hin, dass sich Metalepse im Film häufig nicht als direktes Pendant zur literarischen Metalepse zeigt, sondern durch andere semiotische Mittel realisiert wird – etwa durch Kameraperspektiven, Voice-over-Techniken oder visuelle Kollisionen zwischen fiktionaler und realer Welt.³⁹ Auch der Status des Erzählers im Film, oft diffuser und weniger explizit als in literarischen Texten, erschwert eine direkte Übertragung der von Genette eingeführten Kategorien.

Liviu Lutas macht in seinem Beitrag „Metalepsis in Different Media“ darauf aufmerksam, dass filmische Metalepse häufig mit der visuellen Sichtbarmachung von

³⁸ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.581-583.

³⁹ Vgl. ebd., S.95-97.

Ebenenübergängen operiert.⁴⁰ So wird beispielsweise die „Welt“ des Zuschauers durchbrochen, wenn eine Figur scheinbar Blickkontakt zur Kamera aufnimmt (Blick in die Kamera als Brechung der Diegese), oder wenn die physische Materialität des Films selbst thematisiert wird, wie z. B. das Zerreißen der Leinwand oder die Interaktion mit einem Erzähler aus dem Off.⁴¹ Lutas spricht in diesem Zusammenhang von einem „crossing of semiotic boundaries“, das im Film besonders sinnlich erfahrbar sei.⁴²

Marie-Laure Ryan hat in ihren Arbeiten darauf hingewiesen, dass Metalepse im Film vor allem dann produktiv wird, wenn sie den Zuschauer als Teil des Erzählraums integriert oder reflektiert. Dies geschieht etwa, wenn Figuren aus ihrer Welt „heraustreten“ (ontologische Metalepse), oder wenn der Film sich selbst als Film thematisiert (rhetorische Metalepse).⁴³ Ryan verweist auf eine doppelte Wirkung: Zum einen erzeugt die Metalepse ein Gefühl von Irritation und reflexiver Distanz, zum anderen ermöglicht sie komplexe Spiele mit Autorschaft, Fiktionalität und Rezeption.

Markus Kuhn ergänzt diesen Ansatz aus einer filmnarratologischen Perspektive. In seinem Werk *Filmnarratologie* (2011) analysiert er metaleptische Verfahren als Teil selbstreflexiver Erzählstrukturen, die häufig in postmodernen Filmen auftreten. Er betont, dass Metalepse im Film nicht nur durch den Inhalt (z. B. eine Figur betritt die „Reale Welt“) erzeugt wird, sondern auch durch filmische Stilmittel wie Montage, mise en abyme, Split Screens oder Voice-over-Narration, die zwischen narrativer und metanarrativer Ebene vermitteln.⁴⁴ Kuhn sieht darin eine Form „ästhetischer Selbstbeobachtung“, die auf mediale Eigenlogiken verweist. Einige prägnante Beispiele zeigen die Vielfalt und Funktionalität der Metalepse im Film. In *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985) durchbricht eine Filmfigur buchstäblich die Leinwand und tritt in die reale (fiktive) Welt ein. Diese ontologische Metalepse hebt die Grenze zwischen Diegese und Realität auf und macht das Verhältnis zwischen Fiktion und Rezeption explizit. Ein weiteres moderneres Beispiel wäre in diesem Fall auch *Deadpool* (Tim Miller, 2016), in

⁴⁰ Vgl. Lutas, Liviu: Metalepsis in Different Media. In: Lars Elleström (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 2: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Cham: Springer International Publishing 2021, S.149-173, hier S.170.

⁴¹ Vgl. ebd., S.158-160.

⁴² Vgl. Lutas, Liviu: Metalepsis in Different Media, S.158-163.

⁴³ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, S.203-211.

⁴⁴ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/Boston: De Gruyter 2011, S.95-100.

dieser Comicverfilmung interagiert die Hauptfigur auf humorvolle Art und Weise mit dem Zuschauer, kommentiert die Handlung und durchbricht kontinuierlich die vierte Wand – ein Beispiel für rhetorisch inszenierte Metalepse mit stark ironischem Potenzial.

In besonderer Weise greift Fluderniks Konzept der *scene shift* auch hier. Während narrative Brüche im Film visuell oft abrupt erscheinen, zeigt sich, dass bestimmte kontinuierliche Übergänge, etwa durch musikalische Leitmotive, wiederkehrende Bildkompositionen oder Parallelmontage, einen metaleptischen Effekt erzeugen können, die nicht als *disruption*, sondern als Erweiterung der Erzählstruktur wahrgenommen werden.⁴⁵ Diese Art der „soft transitions“ eröffnet nicht nur eine neue Form von Immersion, sondern macht den Zuschauer gleichzeitig auf die Konstruiertheit filmischer Wirklichkeit aufmerksam, ein paradoxes Wechselspiel zwischen Einfühlung und Distanzierung, das zentrale Anliegen postmoderner Filmästhetik aufgreift.⁴⁶

Diese Beispiele verdeutlichen, dass Metalepse im Film nicht nur als Störung, sondern auch als ästhetisches Gestaltungsmittel eingesetzt wird, um narrative Strukturen zu reflektieren, mediale Bedingungen sichtbar zu machen und eine tiefere Ebene der Rezeption anzusprechen. Metalepse im Film ist ein komplexes, vielschichtiges Phänomen, das sich nicht nur aus literarischen Konzepten übertragen lässt, sondern durch medienimmanente Ausdrucksformen erweitert wird. Theoretische Perspektiven von Wolf, Ryan, Lutas und Kuhn ermöglichen eine differenzierte Analyse der Ebenenüberschreitung, die nicht nur auf die Handlung, sondern auf die Struktur, Wahrnehmung und Rezeption filmischer Werke zielen. Als erzähltheoretisches Instrument bleibt die Metalepse damit zentral für das Verständnis postklassischer und intermedialer Erzählformen.

Ein erweiterter Fokus auf digitale und interaktive Medien legt nahe, dass metaleptische Verfahren dort eine neue Dynamik entfalten. Marie-Laure Ryan weist in *Avatars of Story* (2006) darauf hin, dass insbesondere digitale Erzählformate, wie Computerspiele oder Virtual-Reality-Umgebungen, die Voraussetzungen für ontologische Grenzüberschreitungen neu definieren. Hier wird die Metalepse nicht nur rezipiert, sondern durch die Handlung des Spielers oder Nutzers selbst ausgelöst.⁴⁷ Für die Metalepse ergibt sich daraus ein erweitertes analytisches Feld, das nicht nur transmedial, sondern auch interaktiv konfigurierbar ist – ein bislang nur teilweise erschlossenes Forschungsfeld.

⁴⁵ Vgl. Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, S.392.

⁴⁶ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.173.

⁴⁷ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, S.205.

2.3 Narratologische Vorverortung der untersuchten Romane

Bevor im Folgenden eine detaillierte Analyse der beiden ausgewählten Werke erfolgt, ist es sinnvoll, deren Erzählstrategien narratologisch zu verorten. Sowohl *FLW* von John Fowles als auch *Fight Club* von Chuck Palahniuk bedienen sich erzählerischer Verfahren, die die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufbrechen und den literarischen Text selbst zum Gegenstand der Reflexion machen. Auf unterschiedliche Weise hinterfragen beide Romane die Autorität der erzählenden Instanz, problematisieren die Stabilität narrativer Ebenen und nutzen metaleptische Verschiebungen, um die Konventionalität des Erzählens offen zu legen. In welchem Ausmaß genuine Metalepsen in beiden Romanen und Adaptionen wirklich zum Ausdruck kommen, soll im Laufe der Analysen klar herausgearbeitet werden.

Bei Fowles manifestiert sich diese Haltung in einem Erzähler, der sich explizit als Konstrukteur der Geschichte zu erkennen gibt, sich selbst im Text verortet und die eigene Autorschaft thematisiert. Der Roman ist in der Terminologie Gérard Genettes eindeutig als metafiktional zu klassifizieren, mit einem extradiegetischen, heterodiegetischen Erzähler, der jedoch mehrfach selbst die Diegese durchbricht, indem er – metaleptisch – als Figur in der von ihm erzählten Welt erscheint.⁴⁸ Der Erzähler ist somit keine neutrale Instanz, sondern ein aktiver Kommentator, der die Bedingungen des Erzählens offenlegt und den Leser regelmäßig adressiert – eine Technik, die das zentrale Merkmal der Metafiktion darstellt.⁴⁹ Auch *Fight Club* operiert mit einer instabilen Erzählstruktur, allerdings in anderer Weise: Hier liegt ein homodiegetischer Ich-Erzähler vor, der als vermeintlich verlässlicher Vermittler der Ereignisse auftritt, jedoch zunehmend als unzuverlässig im Sinne Ansgar Nünning entlarvt wird. Die narrative Instanz ist zugleich Subjekt und Objekt der Erzählung, wobei sich im Verlauf der Handlung herausstellt, dass zentrale Teile der Geschichte auf einer psychischen Spaltung des Erzählers beruhen. Die strukturelle Unzuverlässigkeit der Erzählung führt zu einer radikalen Destabilisierung der erzählten Welt und erschüttert das Vertrauen des Lesers in die Funktion des Textes. Beide Romane verwenden darüber hinaus Formen der Metalepse und Metafiktion, um narrative Grenzen zu überschreiten. Fowles inszeniert diese Übergänge explizit, durch einen Erzähler, der auf extreme Art und Weise in das Erzählgeschehen eingreift, den Einsatz historischer Dokumente oder die Unterbrechung der Narration durch Reflexion –,

⁴⁸ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S.248.

⁴⁹ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge 1984, S.2-3.

während Palahniuk subtile Verschiebungen innerhalb der erzählten Welt nutzt, um die Identität der Figuren zu dekonstruieren und die ontologische Kohärenz der Geschichte aufzulösen. Fludernik spricht in diesem Zusammenhang von einem „metaleptic mode“, der nicht nur gesonderte Grenzüberschreitungen beschreibt, sondern eine generelle Haltung des Textes zur Fiktionalität bezeichnet.⁵⁰ Trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangsbedingungen, der eine als historischer Metaroman, der andere als Gegenwartsroman mit psychologischem Einschlag, verbindet beide Texte eine grundlegende Skepsis gegenüber traditionellen Erzählmodellen. In beiden Fällen wird der Leser nicht nur als Rezipient, sondern als aktiver Mitkonstrukteur des Texts adressiert, eine Funktion, die Sandrine Sorlin als „stylistic manipulation“ bezeichnet.⁵¹ Die Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens sowie über die Konstruktion von Wirklichkeit durch narrative Verfahren bildet somit die gemeinsame Grundlage der nachfolgenden Einzelanalysen.

3. John Fowles *The French Lieutenant's Woman* (Roman und Film) - Zwischen Autorinszenierung und filmischer Selbstreflexion

3.1 Metaleptische Verfahren im Roman: Der Erzähler als Grenzgänger

Viele Literaturwissenschaftler sehen in *FLW* (1969) einen Meilenstein des britischen Romans, der nicht nur auf der Ebene der Themenwahl, sondern insbesondere durch seine erzähltechnische Struktur innovativ wirkte. Fowles Werk markiert erzählerisch einen Übergang zur postmodernen Literatur, indem es konventionelle Formen des viktorianischen Romans aufgreift, sie aber zugleich dekonstruiert und ironisch bricht.⁵² Wesentliche Merkmale des Romans sind seine intertextuellen Verweise, die Rekonstruktion und gleichzeitige Infragestellung viktorianischer Ideologien sowie eine vielschichtige Erzählinstanz, die zwischen Fiktion und Metafiktion wechselt.

Zentral für das Verständnis des Romans ist das komplexe Zusammenspiel verschiedener Stimmen: Neben der narrativen Instanz, die als Erzähler auftritt, begegnet uns eine Erzählerpersona, die sich in selbstreflexiven Passagen direkt an die Leser richtet – ein Verfahren, das man als Metalepse bezeichnen kann, also als transgressiven Grenzübertritt

⁵⁰ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.393.

⁵¹ Vgl. Sorlin, Sandrine: *Stylistic Manipulation of the reader in contemporary fiction*. London: Bloomsbury Publishing 2019, S.2.

⁵² Vgl. Hutcheon, Linda: The Real World(s)' of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*. In: *English Studies in Canada* 4/1, Spring 1978, S.81-94, hier S.81.

zwischen verschiedenen narrativen Ebenen.⁵³ Der Erzähler selbst greift als Figur in die erzählte Welt ein, was den Bruch mit der mimetischen Illusion zugunsten einer selbstreflexiven Erzählweise deutlich macht und viele der Komplexitäten und Widersprüchlichkeiten ausmachen. Linda Hutcheon bezeichnete das berüchtigte 13. Kapitel daher treffend als „the illusion-destroying theoretical chapter“⁵⁴.

Die narrative Selbstreflexivität zeigt sich auch in der konstanten Thematisierung des Erzählprozesses selbst. Der Erzähler unterbricht die Handlung, kommentiert seine Figuren, stellt seine Rolle zur Disposition und greift schließlich als intradiegetische Figur zweimal in die Handlung ein. Diese Form der Erzählinstanz entspricht nicht der traditionellen Kategorie eines neutralen, heterodiegetischen Erzählers, sondern ist vielmehr ein Paradebeispiel für einen unzuverlässigen Erzähler im Sinne Ansgar Nünning, dessen Position innerhalb und außerhalb der Diegese mitschwingt.⁵⁵ Damit wird das Vertrauen der Leser in eine kohärente, autoritative Erzählinstanz gezielt unterlaufen.

FLW verwendet das Stilmittel der vertraulichen Erzählerstimme, um die Illusion von Realität bewusst zu zerstören. Die Einbettung realer Elemente und referenzieller Verweise verweist auf die komplexe und ambivalente Funktion der Metalepsen, die sich einer eindeutigen Einordnung als entweder illusionsstörend oder -fördernd entzieht. Dagegen erfüllen die Metalepsen in *FLW* eine doppelte Funktion: Einerseits stören sie die Illusion realistischer Erzählweise, indem sie die narrative Konstruktion offenlegen und den Erzähler als bewusste Instanz sichtbar machen. Andererseits fördern sie die Illusion auch auf einer anderen Ebene, indem sie eine dialogische Beziehung zwischen Erzähler und Leser etablieren und so ein Gefühl der Mitverantwortung oder Komplizenschaft erzeugen. In Fowles Roman wird die Metalepse damit zu einem Produktionsprinzip, das nicht nur Brüche erzeugt, sondern auch Bindung schafft.⁵⁶ Zudem verweist die Erzählstruktur deutlich auf eine mehrschichtige narrative Ontologie: Neben der zentralen Handlung um Charles und Sarah existieren weitere „Welten“ – etwa die Ebene des kommentierenden Erzählers, die Ebene des „Mannes im Zug“ oder des „Impresarios“ – allesamt Figuren oder Projektionen der Erzählinstanz, die bewusst die Grenzen

⁵³ Vgl. Genette, Gérard: *Metalepsis: de la figure à la fiction*. Paris: Seuil 2004, S.21.

⁵⁴ Hutcheon, Linda: *The Real World(s) of Fiction: The French Lieutenant's Woman*, S.81.

⁵⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration*, S.33-35 und S.54-58.

⁵⁶ Vgl. Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, S. 386–388; Sorlin, Sandrine: *Stylistic Manipulation of the reader in contemporary fiction*, S. 55–60.

zwischen Autor, Erzähler und Figur verwischen.⁵⁷ Diese ontologische Instabilität und das Spiel mit narrativen Hierarchien verweist laut Fludernik auf einen „metaleptic mode“, der den Leser nicht nur auf die Künstlichkeit der Erzählung verweist, sondern wodurch er selbst Teil der erzählten Welt zu werden scheint.⁵⁸

Formal lässt sich *FLW* als hybrider Text beschreiben: Einerseits adaptiert Fowles erzählerische Strukturen des 19. Jahrhunderts, etwa in Stil und narrativer Dichte, andererseits unterwandert er diese Strukturen und weicht von etablierten Erzählkonventionen ab, durch Techniken der Metafiktion, die als Kennzeichen postmoderner Literatur bezeichnet werden können.⁵⁹ Der Roman ist somit zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit der viktorianischen Epoche wie auch ein Kommentar auf die Bedingungen des Erzählens in der Moderne. Diese Doppelbewegung macht ihn zu einem paradigmatischen Beispiel für den neo-viktorianischen Roman, der historische Stoffe nicht mimetisch wiedergibt, sondern sie rekontextualisiert und kritisch reflektiert.⁶⁰

Das Werk inszeniert auf den ersten Blick eine konventionelle Liebesgeschichte – die Beziehung zwischen Charles Smithson und Sarah Woodruff – aus dem Jahr 1867, deren Leben durch die Perspektive eines Erzählers geschildert wird, der sich wiederum als Beobachter inszeniert. Im Verlauf des Romans rückt der Erzählakt selbst in den Vordergrund und der Erzähler greift immer wieder in das Erzählgeschehen ein, um seine Gedanken zu äußern, Kommentare abzugeben oder bestimmte Konzepte und Situationen näher zu erläutern. Der Erzähler unterläuft systematisch die Illusion einer geschlossenen Handlung und fordert den Leser durch direkte Ansprachen und selbstreflexive Kommentare zur aktiven Teilhabe an der Sinnkonstruktion auf. Damit wird nicht nur die Autoreninstanz dekonstruiert, sondern auch die vermeintliche Objektivität und Authentizität historischer Narration in Frage gestellt – ein Verfahren, das Linda Hutcheon als konstitutiv für *historiographic metafiction* beschreibt.⁶¹ Zu diesem Konzept jedoch später mehr. Die Erzählstruktur besteht aus mehreren ineinandergreifenden Handlungssträngen, die von unterschiedlichen „Schöpfern“ gestaltet

⁵⁷ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S. 228–230.

⁵⁸ Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, S.393.

⁵⁹ Vgl. Lambrou, Marina: *Metalepsis, counterfactuality and the forked path in The French Lieutenant's Woman*. In: Sandrine Sorin (Hg.): *Stylistic Manipulation of the Reader in Contemporary Fiction*. London: Bloomsbury Publishing 2020, S.31-49, hier S.32.

⁶⁰ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.96f.

⁶¹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge 2004, S.18 und S.65.

werden – darunter Sarah, der Impresario und der Erzähler. Dadurch wird die Vorstellung einer kohärenten, objektiven Geschichtsschreibung dekonstruiert und stattdessen die Vielschichtigkeit und Subjektivität historischer Narrationen offengelegt.

In erzähltheoretischer Hinsicht lässt sich Fowles Erzähler zunächst als extradiegetisch-heterodiegetisch charakterisieren, da er außerhalb der Diegese operiert und über die Figuren in der dritten Person berichtet.⁶² Doch diese scheinbare Außenposition wird mehrfach unterlaufen, etwa wenn der Erzähler eigene Wertungen und ideologische Standpunkte artikuliert oder gar als Figur in die Diegese eintritt, ein typisches Zeichen narrativer Metalepsen. Die Verschiebung zwischen Erzählebenen dient hier nicht der Realitätsverstärkung, sondern – wie Genette hervorhebt – der „transgressiven“ Irritation der Lesewahrnehmung.⁶³

Fowles Verfahren entspricht einer postmodernen Doppelcodierung. Der Text nutzt vertraute Erzählmuster, unterwandert sie aber gleichzeitig durch ironische Brechungen, parodistische Anspielungen und narrative Interventionen. Diese Ambivalenz macht ihn – im Sinne Waugh – zu einem Beispiel für *naturalized metafiction*, das im Gegensatz zu radikal fragmentarischen Romanen zwar subversiv bleibt, dabei aber zugänglicher erscheint. Romane wie dieser zeigen zwar formale und ontologische Unsicherheit, ihre Dekonstruktionen lassen sich letztlich jedoch neu kontextualisieren oder „naturalisieren“ und eine Gesamtansicht ermöglichen.⁶⁴ Gerade diese Spannung, zwischen Tradition und Subversion, verleiht dem Roman seine besondere erzählerische Energie.

Die Fiktionalität wird im Verlauf der Erzählung nicht nur selbstbewusst reflektiert, sondern auch in der zentralen Handlung allegorisch umgesetzt. Die aktive Beteiligung des Lesers in diesem Prozess erweitert die mimetische Beziehung zwischen Fiktion (und ihrer Entstehung) und der sogenannten „Realität“ oder dem, was man üblicherweise als „Lebensrealität“ versteht, um eine weitere Dimension. Fowles Roman bietet damit eine besonders ergiebige Grundlage für die Untersuchung von selbstreflexiver Fiktion sowie für die kritische Auseinandersetzung mit einem erweiterten Verständnis von Mimesis und „Realismus“ im Genre des Romans. Die Kombination aus Allegorie, Parodie, selbstreflexiven Strukturen und explizitem Kommentar macht das Werk zu einem Abriss metafiktionaler Techniken. Die exemplarische Bedeutung des

⁶² Vgl. Martinez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 11. Aufl., München: C.H. Beck 2019, S. 66–70.

⁶³ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*, S. 20–25.

⁶⁴ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.19.

Romans sowie sein Status als mimetischer Text, der den Prozess der Fiktionserzeugung in den Vordergrund stellt, bilden den Gegenstand dieser Betrachtung.⁶⁵

Obgleich der Erzähler durch Kommentare, metaleptische Eingriffe und offene Reflexionen eine beständige Distanzierung von Sprache, literarischer Konvention und tradierten Ideologien erzeugt, erfolgt diese Entfremdung auf einer vertrauten Grundlage: dem Stil und der Struktur des viktorianischen Romans. In dieser Rückbindung an narrative Konventionen liegt eine zentrale Strategie Fowles, die es ermöglicht, eine breite Leserschaft zu adressieren, ohne dabei auf kritische Selbstreflexivität zu verzichten. Romane wie *FLW* lassen sich daher zunächst innerhalb bestehender Strukturen rezipieren, fordern die Leser aber zugleich zur aktiven Bedeutungskonstruktion auf – eine Rezeption, die deutlich über das hinausgeht, was in traditionellen realistischen Romanen intendiert ist. Die Leser werden nicht nur als Rezipienten angesprochen, sondern auch als Mitgestalter des Textes, was die mimetische Beziehung zwischen Text und Wirklichkeit grundlegend erweitert.⁶⁶

Die Metalepse ist in *FLW* kein bloßes Stilmittel, sondern Ausdruck eines literarischen Programms, das die Fiktionalität des eigenen Handelns thematisiert und zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit den Konventionen realistischer Erzählung darstellt. Die Untersuchung dieser Verfahren steht im Zentrum der folgenden Kapitel und wird anhand konkreter Passagen systematisch analysiert.

Die bisherige Darstellung hat aufgezeigt, dass *FLW* ein komplex konstruiertes narratives System ist, das sich durch eine vielschichtige, reflexive Erzählweise und den bewussten Einsatz metaleptischer Verfahren auszeichnet. Fowles nutzt diese Techniken nicht nur zur ironischen Brechung viktorianischer Konventionen, sondern auch zur narrativen Selbstverortung des Textes im Spannungsfeld von Fiktion, Autorschaft und Leserbeteiligung.

Im Folgenden soll nun exemplarisch analysiert werden, wie die Metalepse in zentralen Kapiteln – insbesondere in den Kapiteln 13, 35, 55 und 61 – nicht nur strukturell, sondern auch funktional eingesetzt wird. Dabei steht die Frage im Vordergrund, inwiefern diese Eingriffe die Wahrnehmung von Autorschaft, Erzählmacht und Leserrolle herausfordern, reflektieren oder destabilisieren. Ziel ist es, die ambivalente Wirkung der Metalepse, zwischen Illusionsstörung und -intensivierung, präzise herauszuarbeiten und so die narrative Strategie Fowles in ihrer Vielschichtigkeit greifbar zu machen.

⁶⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: The Real World(s)' of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*, S.81.

⁶⁶ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.13.

3.1.1 Funktion 1 – Die Metalepse als narrative Strategie durch den Einsatz von Anachronismen – Die Betonung der Fiktionalität

Der Leser begegnet in FLW einem ausgesprochen selbstreflexiven Erzähler, der aus einer dezidiert modernen Perspektive auf die viktorianische Zeit blickt. Die Erzählung wird durch Rückblenden, Anachronismen und metaleptische Eingriffe regelmäßig unterbrochen.⁶⁷ Diese narrative Selbstreflexivität erzeugt eine kritische und oft ironische Distanz zur dargestellten Epoche. Linda Hutcheon spricht in diesem Zusammenhang von Fowles „[...] self-conscious parody“ – einer bewussten, parodistischen Aneignung der viktorianischen Erzähltradition.⁶⁸

Der Erzähler durchbricht die Illusion historischer Authentizität durch zahlreiche stilistische Mittel, insbesondere durch gezielt eingesetzte Anachronismen. So kommentiert er etwa die rigide Moral der Figur Mrs Poulteney mit dem anachronistischen Vergleich: „There would have been a place in the Gestapo for the lady [...]“ (FLW, S.20)

Der Vergleich ist historisch natürlich inkohärent, die Gestapo existierte zur Zeit der Handlung (1867) noch nicht, aber gerade dieser Bruch macht den Vergleich wirksam. Er macht auf ironische Weise die strukturelle Gewalt sozialer Kontrolle sichtbar und unterläuft zugleich jede naive Identifikation mit einer authentischen historischen Erzählung. Die drastische Überzeichnung erzeugt beim Leser eine Mischung aus Schock und humorvoller Distanz, was den kritischen Ton des Romans verstärkt. Indem Fowles historische Figuren aus dem 19. Jahrhundert durch Begriffe, Konzepte und Vergleiche des 20. Jahrhunderts beschreibt, betont er seine parodistische Haltung. Nach Hutcheon haben diese Eingriffe des Erzählers, seine Anachronismen und wertenden Kommentare, nicht nur rein ästhetische Gründe, sondern dieser parodistische Umgang mit Fiktion und seinen Konventionen soll die Leser auch auf die moralischen und sozialen Anliegen des Romans hinweisen.⁶⁹

Zudem entlarven die metafiktionale Kommentare des Erzählers den Status seines eigenen Textes als fiktionales Werk. Auch in Bezug auf andere Figuren, insbesondere Charles und Sarah, nutzt der Erzähler Anachronismen als erzählerisches Mittel. Charles etwa wird in einer Passage mit dem Hinweis kommentiert, dass er, wäre er ein moderner Mann, wohl einen Psychoanalytiker konsultiert hätte. Der Bezug auf Freud oder auf die Psychologie des 20.

⁶⁷ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion in John Fowles 'The French Lieutenant's Woman'*. Ein Vergleich von Roman, Film und Drehbuch. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S.25-30.

⁶⁸ Vgl. Hutcheon, Linda: *The Real World(s) of Fiction: The French Lieutenant's Woman*, S.83.

⁶⁹ Vgl. ebd., S.84.

Jahrhunderts macht deutlich, dass die viktorianische Identität aus einer späteren, reflektierten Perspektive dekonstruiert wird.

Sarah hingegen wird mehrfach als Figur gezeichnet, die ihrer Zeit voraus ist. Besonders deutlich wird dies in der Bemerkung, sie sei „in gewissem Sinne bereits Mitglied der zukünftigen Elite emanzipierter Frauen“ – eine Einschätzung, die von den sozialen Realitäten des 19. Jahrhunderts kaum gedeckt wird, aber im Kontext der 1960er Jahre, der Entstehungszeit des Romans, hochgradig relevant erscheint. Auch der Vergleich mit einem Computer, sie sei geboren „[...] with a computer in her heart“ (*FLW*, S.54), weist auf eine symbolische Verbindung zur Moderne hin. Diese Beschreibung bricht bewusst mit den Konventionen historischer Authentizität und verankert Sarah im Spannungsfeld zwischen historischer Repräsentation und moderner Projektion. Diese Art von Beschreibungen betonen den Kontrast zwischen den sozialen Zwängen des 19. Jahrhunderts und den Freiheiten, die Frauen im 20. Jahrhundert genießen. Gleichzeitig sind sie ein Beispiel dafür, wie Fowles die narrative Struktur seines Romans bewusst durchbricht und den Leser auffordert, über die historische Authentizität und die Perspektive des Erzählers nachzudenken. Die Anachronismen verstärken das postmoderne Spiel mit den Grenzen zwischen Fiktion und Realität. McHale sieht in solchen Verfahren eine Verschiebung vom epistemologischen zum ontologischen Interesse postmoderner Texte – weg von der Frage *was kann man wissen*, hin zu *was ist real*?⁷⁰

Ein zentraler Moment dieser Selbstreflexivität bildet Kapitel 13, jenes „illusion-destroying theoretical chapter“⁷¹, das von Hutcheon als paradigmatisch für die *historiographic metafiction* bezeichnet wird. Hier reflektiert Fowles explizit über seine Rolle als Autor und über die Grenzen der erzählerischen Kontrolle. Der Erzähler beschreibt sich selbst als „dethroned“ – als eine Art entmachteter Gott, der seine Figuren nicht mehr vollständig beherrschen kann und keine absolute Kontrolle mehr über die Handlung hat. Diese Offenlegung des Konstruktionscharakters der Fiktion macht deutlich, dass es sich beim vorliegenden Text nicht um einen klassischen historischen Roman handelt, sondern um eine postmoderne Auseinandersetzung mit der Idee von Geschichtlichkeit selbst.⁷² Er reflektiert offen über die Beschränkungen und Erwartungen an viktorianische Romane und erinnert den Leser daran, dass er ein Werk liest, das von zeitgenössischen Sichtweisen beeinflusst ist.

⁷⁰ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.16.

⁷¹ Hutcheon, Linda: *The Real World(s) of Fiction*, S.81.

⁷² Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.129.

Auch Waugh beschreibt solche Passagen als „self-conscious narratives“, Strategien, die dazu dienen den Leser für die „künstliche Natur“ von Fiktion zu sensibilisieren und ihn dazu zwingen Fiktion als Fiktion zu erkennen, indem sie das traditionelle Verständnis der Erzählung als transparente, objektive Darstellung hinterfragen.⁷³

Besonders eindrucksvoll tritt diese narrative Strategie in der Szene mit dem Krug hervor, in der der Erzähler sich selbst als Käufer eines Objekts aus dem fiktionalen Raum präsentiert. Fowles fungiert hier weniger als allwissender Schöpfer, denn als Kommentator, der sich seiner Konstruktionen bewusst ist:

She began with a Staffordshire teapot [...] and then a Toby jug, not one of those garish-colored monstrosities of Victorian manufacture, but a delicate little thing [...] (ceramic experts may recognize a Ralph Leigh) [...] the toby was cracked, and was to be re-cracked in the course of time, as I can testify, having bought it myself a year or two ago for a good deal more than the three pennies Sarah was charged [...]. (FLW, S.277)

In diesem Moment wird deutlich, dass Sarah und der Erzähler ontologisch auf derselben Ebene agieren, was den fiktionalen Status des Romans bewusst ins Wanken bringt. Diese Erzählsituation macht auf paradoxe Weise sichtbar, dass Fiktion nur durch bewusste Akzeptanz von Illusion funktioniert – gleichzeitig jedoch nie vollständig mit der Realität verschmilzt. Der Leser weiß zwar, dass das Gelesene nicht „real“ ist, blendet dieses Wissen jedoch aus, um das Lesevergnügen zu steigern. Indem Fowles vorgibt, die Fiktion wie ein Geschichtsdokument zu behandeln, wendet er diese Konvention jedoch gegen sich selbst: Anstatt eine Illusion kontinuierlicher Realität zu stärken, zerlegt er sie und legt die Ebenen der Fiktion offen. So wird der Leser gezwungen, sich daran zu erinnern, dass seine „reale“ Welt niemals die „wirkliche“ Welt des Romans sein kann. Der Bruch des erzählerischen Rahmens scheint die Kluft zwischen Fiktion und Realität zwar zu schließen, enthüllt sie jedoch in Wahrheit nur umso deutlicher. Indem der Roman seine eigene Künstlichkeit thematisiert, rückt er die Bedingungen literarischer Darstellung ins Zentrum und lädt den Leser ein, Geschichte nicht als feststehendes Faktum, sondern als Narrativ zu begreifen.⁷⁴

Auch in Kapitel 35 bedient sich Fowles anachronistischer Kommentierung und Metafiktion, um gesellschaftskritische Aspekte herauszuarbeiten. Die Darstellung der viktorianischen Sexualmoral wird durch implizite Vergleiche mit den 1960er Jahren gebrochen, so zum Beispiel wenn die rigide Geschlechterordnung dem Ideal individueller Freiheit gegenübergestellt wird. Die Figur Charles wird hier zum Träger existenzieller Konflikte, deren Deutung durch moderne

⁷³ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.32.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S.33.

Begriffe wie Wahlfreiheit und Selbstbestimmung geprägt ist. Auch Sarah erscheint retrospektiv als Teil einer „zukünftigen Elite emanzipierter Frauen“ – ein Ausdruck, der ihre Rolle über den historischen Rahmen hinaus auflädt. Im Kontrast zwischen Charles Zerissenheit und Sarahs emanzipatorischer Position zeigt sich Fowles zentrale Botschaft: Geschichte ist immer auch Konstruktion. Durch die Technik der *historiographic metafiction* – also der bewussten Verbindung historischer Fiktion mit postmoderner Selbstreflexion – wird die Vergangenheit mit gegenwärtigen Denkfiguren überlagert. Der Roman behauptet nicht, die viktorianische Zeit „realistisch“ darzustellen, sondern verweist auf die Bedingungen ihrer Darstellbarkeit. Der Leser wird so gezwungen, über die Konstruktion von Geschichte und über die Rolle der Erzählung bei der Sinngebung von Vergangenheit nachzudenken. Diese Technik erlaubt es Fowles, Vergangenheit mit gegenwärtigen Erkenntnissen zu durchdringen und dabei die ideologischen Muster beider Zeiten kritisch zu reflektieren.⁷⁵ So wirkt *FLW* auf den ersten Blick wie ein klassischer Gesellschaftsroman in viktorianischer Manier, dieser Eindruck wird jedoch durch ein raffiniertes Spiel mit Erzählkonventionen, intertextuellen Bezügen und bewusster Selbstreflexion fortlaufend unterwandert. Der Roman bleibt dadurch nicht nur ein Text über das 19. Jahrhundert, sondern auch ein Kommentar zur Literatur, zum Schreiben selbst und zur Art und Weise, wie Geschichte erzählt – und verstanden – werden kann.⁷⁶

In seiner Auseinandersetzung mit Vergangenheit offenbart *FLW* also nicht nur, dass historische Erkenntnis auf narrativen Strukturen beruht, sondern auch, dass jede historische Darstellung letztlich Fiktionalisierung impliziert. Solche Romane stellen damit die Authentizitätsansprüche historischer Darstellung radikal infrage – und betonen zugleich, dass ohne Narrative keine historische Sinnstiftung möglich ist.⁷⁷

Die narrative Struktur von *FLW* lässt sich insofern auch als eine moderne, existentialistische Antwort auf den viktorianischen Determinismus lesen. Der Roman nutzt die historische Kulisse, um durch ironische Brechungen sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart kritisch zu hinterfragen. Die parodistische Selbstreflexivität eröffnet paradoxerweise gerade durch das Aufzeigen ihrer Konstruiertheit die Möglichkeit einer Literatur, die sich nicht als

⁷⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.18

⁷⁶ Vgl. Nünning, Vera: *Literaturverfilmungen*, S.95.

⁷⁷ Vgl. Bakhsh, Fariba Noor/Amjad, Fazel Asadi: The Relics of the Past Fowles The French Lieutenant's Woman and Byatts Possession. In: *Epiphany* 9/1, 2016, S.63-74, hier S.

bloße Abbildung versteht, sondern als analytisches Instrument zur Durchdringung der sozialen Welt, in der sie entsteht und rezipiert wird.⁷⁸

Zuletzt soll sich hier Kapitel 55 von *FLW* zugewandt werden, das den erzähltechnischen Kulminationspunkt der postmodernen Verfahren in John Fowles Roman darstellt. Hier tritt der Erzähler nicht nur explizit als Figur in Erscheinung, sondern reflektiert offen seine Macht über die Geschichte. Während Charles auf der Zugfahrt von Exeter nach London ist, um Sarah zu suchen, betritt eine Gestalt mit „a massively bearded face“ (*FLW*, S.403) in letzter Minute den Waggon, ein moderner Mann im viktorianischen Setting, bei dem es sich offenbar um den Erzähler selbst handelt. Diese Szene veranschaulicht den bewussten Zusammenstoß zweier Epochen und verweist auf die fiktionale Konstruktionsebene der Erzählung. Dieser selbstreflexive Eingriff verweist auf die Verfahren der Metafiktion, wie sie Patricia Waugh beschreibt: Der Text macht seine eigene Künstlichkeit sichtbar, um literarische und gesellschaftliche Konventionen zu hinterfragen.⁷⁹ Fowles zeigt, dass der Erzähler nicht allwissender Chronist, sondern aktiver Konstrukteur ist. Die im viktorianischen Roman unsichtbare Erzählinstanz wird hier ironisch demaskiert – ein zentraler Aspekt dessen, was Linda Hutcheon als *historiographic metafiction* bezeichnet: Fiktion, die die Bedingungen ihrer eigenen historischen Konstruktion thematisiert.⁸⁰

Fowles nutzt in Kapitel 55 gezielt Anachronismen, um den Kontrast zur traditionellen viktorianischen Erzähllogik zu betonen. Der moderne Erzähler im viktorianischen Zug ist nur ein Beispiel für die bewusste Störung chronologischer und erzähllogischer Ordnung. Er macht deutlich: Geschichte ist nicht einfach gegeben, sondern wird durch Sprache und Struktur erzeugt. Die Erzählung ist somit kein neutrales Abbild, sondern Interpretation, ein Befund, den der Roman auf literarischer Ebene inszeniert.⁸¹

Patricia Waugh argumentiert, dass Metafiktion die Aufmerksamkeit auf die Prozesse der Textkonstruktion lenkt und somit die Illusion einer natürlichen, transparenten Darstellung der Realität aufbricht.⁸² In Fowles Roman wird dies besonders deutlich, als der Erzähler die verschiedenen möglichen Enden präsentiert und damit die Konventionen des viktorianischen Romans unterläuft. Das erste, konventionelle Ende, in dem Charles zu Ernestina zurückkehrt,

⁷⁸ Vgl. Ebd., S.45.

⁷⁹ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.22.

⁸⁰ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.18.

⁸¹ Vgl. Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration*, S.45-48.

⁸² Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.22.

wird vom Erzähler selbst als "durch und durch traditionell" bezeichnet (*FLW*, S. 327). Ein Verweis auf die Künstlichkeit der Konvention. Die beiden alternativen Enden, eines romantisch, das andere offen und ambivalent, verdeutlichen die Unsicherheit und Komplexität menschlicher Beziehungen und betonen die moderne Perspektive des Romans.⁸³

Das erste, scheinbar traditionelle Ende wird vom Erzähler mit den Worten eingeleitet: „And so ends the story. What happened to Sarah, I do not know – whatever it was, she never troubles Charles again in person.“ (*FLW*, S.337) Charles heiratet Ernestina und lebt ein angepasstes viktorianisches Leben. Kurz darauf wird dieses Ende untergraben, als der Erzähler gesteht: „It did not happen quite the way you may have been led to believe.“ (*FLW*, S.339)

Die suggerierte Finalität wird somit als Illusion entlarvt. Das Ende war lediglich ein hypothetisches Szenario in Charles Vorstellung, eine erzählerische Täuschung. Der Text dekonstruiert so die Idee eines endgültigen Schlusses und betont seine eigene Konstruiertheit.⁸⁴

Im zweiten, romantischen Ausgang finden Charles und Sarah nach langer Trennung wieder zueinander. Dieses Ende bietet narrative Geschlossenheit und versöhnt scheinbar moderne Emanzipation mit traditioneller Liebeslogik. Doch auch dieses Ende bleibt in seiner Konventionalität gebrochen, weil ihm – wie dem vorherigen – der Status des einzig „wahren“ Endes verweigert wird. (Vgl. *FLW*, S.339)

Im dritten und letzten Ende gehen Sarah und Charles endgültig getrennte Wege. Zwar kommt es zu einer Wiederbegegnung, doch Sarah weist Charles zurück, eine Handlung, die ihre Selbstbestimmung unterstreicht. Dieses Ende thematisiert die Unsicherheit moderner Beziehungen und verweigert eine endgültige Auflösung. Bereits im vorhergehenden Kapitel legt Fowles die Grundlage für diese narrative Offenheit: „That leaves me with two alternatives. [...] the only way I can take no part in the fight is to show two versions of it.“ (*FLW*, S.406)

Indem der Erzähler in Kapitel 55 Teil seiner eigenen Geschichte wird und aktiv in Erscheinung tritt, betont er seine Macht über die Handlung. Er spielt mit dem Gedanken, verschiedene mögliche Ausgänge der Geschichte zu präsentieren, und macht deutlich, dass keine der Figuren einem deterministischen Schicksal folgt.

⁸³ Vgl. Lambrou, Marina: Metalepsis, counterfactuality and the forked path in *The French Lieutenant's Woman*, S.36.

⁸⁴ Vgl. Huang, Yizhi: Deconstruction and Subversion: *The French Lieutenant's Woman* under the Perspective of Postmodern Deconstruction. In: *Journal of Computing and Electronic Information Management* 14/1, 2024, S.33-35, hier S.35.

Während Kapitel 55 subtil auf einen, möglicherweise „untypischen“ Ausgang der Geschichte verweist, gibt es auch in den vorherigen Kapiteln bereits feine Hinweise darauf, dass es sich bei diesem Roman um keinen konventionellen handelt, und er andere Regeln befolgt und somit vielleicht auch anders enden wird als gedacht. Der Erzähler thematisiert immer wieder die Möglichkeit alternativer Szenarien und reflektiert über die Rolle von Zufall und Schicksal. Dies unterminiert die Erwartung eines „festgelegten“ Endes und legt den Grundstein für die überraschende Wendung im dritten Ende.

Die Mehrdeutigkeit des Erzählschlusses verweist nicht nur auf literarische Dekonstruktion, sondern auch auf die Autonomie der Figuren. Vor allem die Figur der Sarah erscheint als Projektionsfläche der viktorianischen Gesellschaft – und entzieht sich zugleich dieser Rolle. Sarah wird im Verlauf des Romans zunehmend als autonom und emanzipiert dargestellt. Ihre Selbstbeschreibung: „I am nothing, I am hardly human anymore. I am the French Lieutenant’s Whore.“ (*FLW*, S. 175) unterstreicht ihre bewusste Abkehr von gesellschaftlichen Normen und ihre Selbstbestimmung. Ihr Eingeständnis, sich bewusst gesellschaftlicher Schande auszusetzen, verweist auf eine moderne Form von Autonomie, im Gegensatz zur Viktorianischen Moral, in der Charles noch weitgehend verhaftet ist. Diese Darstellung steht im Einklang mit Hutcheons Beobachtung, dass postmoderne Werke oft die Subjektivität und Konstruiertheit historischer und sozialer Realitäten betonen.⁸⁵

Sarahs Weigerung, sich einem vorgezeichneten Rollenbild zu unterwerfen, spiegelt sich auch in den offenen Enden wider. Ihre Handlungen erscheinen als Ausdruck individueller Freiheit – ein Motiv, das im ganzen Roman über zentrale Bedeutung gewinnt.

Kapitel 55 bildet somit die erzählerische Zäsur, in der sich die Dekonstruktion des linearen Romans manifestiert. Es stellt eine bewusste Selbstunterbrechung dar, eine Metakommentierung, die die Möglichkeiten des Erzählens selbst verhandelt. Die Alternativen, die Fowles anbietet, sind keine Unentschlossenheit, sondern Strategie: Sie zeigen, dass jede Geschichte eine Auswahl, ein Möglichkeitsraum ist – abhängig von Perspektive, Interpretation und Erzählinstanz. Fowles Roman verweigert sich einer definitiven Auflösung und lädt den Leser stattdessen zur aktiven Mitgestaltung ein. Die Enden sind nicht als Varianten eines „richtigen“ Abschlusses zu lesen, sondern als Kommentare über die Natur des Erzählens selbst. Fiktion wird damit nicht als Weltabbild, sondern als Diskurs über Welterzeugung begriffen.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.93.

⁸⁶ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.6.

3.1.2 Funktion 2 – Die Dekonstruktion des allwissenden Erzählers

Im vorherigen Abschnitt wurde gezeigt, wie Fowles durch metaleptische Verfahren – insbesondere durch Anachronismen und offene Kommentare – die Fiktionalität des Erzählens betont. Die Konstruktion literarischer Welten wird dabei nicht als transparente Darstellung einer Wirklichkeit verstanden, sondern als bewusste Reflexion über die Bedingungen von Narration selbst. Ein zentrales Instrument dieser Reflexion bildet die Erzählinstanz – oder präziser: deren bewusste Dekonstruktion. Im Zentrum steht dabei die Frage nach dem Status des Erzählers im postmodernen Roman, insbesondere in Bezug auf seine vermeintliche Allwissenheit und Autorität. Der Erzähler tritt nicht nur als Vermittlungsinstanz auf, sondern fungiert selbst als wesentliches Element der Metalepse.

Traditionell fungiert der auktoriale Erzähler als allwissender, souveräner Vermittler, der in der Lage ist, zeitlich und räumlich uneingeschränkt in die Handlung einzugreifen, die Innenwelt aller Figuren zu erschließen und den Verlauf der Geschichte gezielt zu steuern. Diese Form der Erzählinstanz wurde insbesondere im 19. Jahrhundert als Garant für narrative Kohärenz und moralische Orientierung etabliert – eine Haltung, die etwa in den Romanen von Charles Dickens prominent vertreten ist.⁸⁷ Fowles Roman weist alle Merkmale auf, die als charakteristisch für die auktoriale Erzählsituation gelten. Gleichzeitig unterläuft der übergeordnete Erzähler jedoch zahlreiche erzählerische Konventionen, die üblicherweise mit der auktorialen Erzählsituation verbunden sind. So thematisiert er nicht nur die Regeln des realistischen Erzählens, hebt die Fiktionalität der Figuren hervor und bietet alternative Enden des Romans an, sondern reflektiert auch die Grenze seiner eigenen Zuständigkeitsbereiche und Fähigkeiten. Diese Selbstreflexion steht im Widerspruch zu den traditionellen Privilegien des auktorialen Erzählers.⁸⁸

In Fowles Roman wird die oben erwähnte, traditionelle Autorität systematisch infrage gestellt. Durch das wiederholte Heraustreten des Erzählers aus der diegetischen Ebene wird dessen Status als übergeordnete Instanz selbstreflexiv thematisiert und destabilisiert. Bereits Kapitel 13 markiert einen entscheidenden Wendepunkt: Der Erzähler tritt hier – wenn auch zunächst noch subtil – deutlich als Konstrukteur der Geschichte hervor. Er spricht offen über seine Rolle als „Gott“ der Handlung, reflektiert jedoch gleichzeitig die Begrenztheit dieser Macht und stellt sie im Kontext der literarischen Moderne infrage. Hutcheon bezeichnet diese Passagen daher als „illusionszerstörend“, da sie die narrative Illusion bewusst durchbrechen und die

⁸⁷ Vgl. Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, S.67.

⁸⁸ Vgl. Nünning, Vera (Hg.): *Literaturverfilmungen*, S.95.

Konstruiertheit des Textes offenlegen. Das Heraustreten aus der Geschichte, die Reflexion über die eigene Rolle sowie die explizite Thematisierung der Künstlichkeit des Erzählens machen deutlich, dass es sich bei dieser Erzählinstanz um ein selbstbewusst konstruiertes und problematisiertes Element handelt.⁸⁹ Die Aussage, dass der Erzähler noch immer ein „Gott“ sei, dieser Gott aber im Vergleich zu seinem viktorianischen Pendant „highly inferior“ sei, bringt das Spannungsverhältnis zwischen narrativer Kontrolle und deren bewusster Relativierung zum Ausdruck (Vgl. *FLW*, S.95). Der Erzähler erkennt an, dass moderne Leser den fiktionalen Charakter literarischer Welten durchschauen, sie wissen um die Konstruiertheit der Geschichten, die ihnen präsentiert werden. Entsprechend kann ein zeitgenössischer Autor seine Autorität nicht mehr unhinterfragt ausüben. Diese Haltung steht im Einklang mit der von Patricia Waugh beschriebenen Entwicklung in der postmodernen Literatur: Sie diagnostiziert einen Wechsel vom „naiven Realismus“ zur „selbstreflexiven Fiktion“, die ihre eigene Konstruiertheit zum Thema macht. Anstatt die Welt abzubilden, thematisiert der postmoderne Roman die Bedingungen, unter denen er überhaupt zur Welt wird. Der Erzähler in *FLW* thematisiert nicht nur die Regeln des realistischen Erzählens, sondern reflektiert aktiv seine Rolle als Instanz, die die Handlung erzeugt – und dabei auch deren Grenzen anerkennt.⁹⁰

Fowles lässt seinen Erzähler in weiteren Kapiteln explizit eingreifen, so durch Kommentare zur Handlung oder zum Entstehungsprozess der Figuren. Wenn er beispielsweise feststellt: „These characters I create never existed outside my own mind“ (*FLW*, S.95), verweist er auf die ontologische Instabilität der Romanwelt. Die Figuren existieren nur innerhalb des Textes und sind vollständig dem Willen des Autors unterworfen. Auch andere Aussagen des Erzählers entlarven die Fiktionalität der scheinbar autonomen Handlung. Damit wird, im Sinne Genettes, eine Metalepse inszeniert, bei der die Grenzen zwischen Erzählebenen durchlässig werden.⁹¹

Diese Eingriffe des Erzählers können im Sinne Marie-Laure Ryans als Teil einer „metaleptischen Maschine“ verstanden werden – also eines Textsystems, das die Grenzverschiebung zwischen Fiktion und Metafiktion nicht nur punktuell, sondern strukturell verankert.⁹² Die narrative Gestaltung von *FLW* stützt sich auf ein wiederholbares, systematisch eingesetztes Verfahren der Grenzverletzung, das sowohl die Autorität des Erzählers thematisiert als auch die Rezeptionserwartungen der Leser bewusst irritiert.

⁸⁹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.54.

⁹⁰ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2f.

⁹¹ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S.236-238.

⁹² Vgl. Ryan, Marie Laure: *Metaleptic Machines*, S.442f.

Während die klassische Metalepse etwa in der Komödie als Stilmittel für humorvolle Effekte verwendet wurde, dient sie hier der ernsthaften Infragestellung der narrativen Ordnung. Der Übergang vom realistischen zum postmodernen Erzählen ist nicht nur ein Bruch mit literarischen Konventionen, sondern auch eine tiefgreifende ontologische Infragestellung. Der Erzähler wird nicht mehr als souveräne Instanz betrachtet, sondern als literarisches Konstrukt, das seine eigene Position und Autorität reflektiert – und dadurch relativiert. Dies markiert, wie Waugh betont, die Transformation von der „Repräsentation“ zur „Reflexion“.⁹³

Zugleich thematisiert der Erzähler, dass er seine Figuren nicht beliebig manipulieren möchte, er erklärt offen, dass er seinen Figuren Freiheiten zugestehen müsse, um selbst frei zu sein: „[...] to be free myself, I must give him, and Tina, and Sarah, even the abomidable Mrs. Poulteney, their freedoms as well.“ (*FLW*, S.97) Diese paradoxe Formulierung stellt die klassische Vorstellung vom allmächtigen Autor vollständig infrage. Die Figuren erhalten so eine eigene Art von Autonomie, zumindest innerhalb des Spiels der fiktionalen Realität. So erscheinen die Figuren als „textinterne Subjekte“, deren Handlungen nicht mehr eindeutig determiniert und zu dominieren sind. Fowles öffnet damit einen Zwischenraum zwischen totaler Kontrolle und völliger Kontingenz, eine Ambiguität, die für die postmoderne Ästhetik zentral ist. Das Schreiben wird als Akt der Aushandlung zwischen Konstruktion und Offenheit begriffen. Der Autor gibt Kontrolle ab, um einen Text zu schaffen, der der Vorstellung von Autonomie zumindest simulativ gerecht wird.⁹⁴

Hinzu kommt der metaleptische Effekt des Autoreinsatzes: In einem der alternativen Enden tritt der Erzähler selbst als Figur auf, etwa im Zugabteil mit Charles, was Gérard Genettes Definition der narrativen Metalepse erfüllt, die das Überschreiten von Erzählebenen beschreibt.⁹⁵ Diese Überschreitung destabilisiert nicht nur die klassische narrative Ordnung, sondern führt auch zu einer Auflösung der „Grenzen zwischen Realität und Fiktion“.⁹⁶

Diese Instabilität wird auch durch die doppelte Schlussstruktur des Romans verstärkt, gleichzeitig zeigt sich dabei auch ein weiterer Schritt zur Relativierung der Autorität. Anstatt ein klares Ende vorzugeben, präsentiert Fowles zwei alternative Enden – ohne eines davon als „richtiger“ zu privilegieren. Zusätzlich bringt er sich sogar in einem der Schlüsse als Figur ins Spiel. Der Erzähler gibt damit endgültig die Hoheit über die narrative Wahrheit auf. Die Leser werden nicht mehr als passive Rezipierende angesprochen, sondern als Mitgestaltende des

⁹³ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2f.

⁹⁴ Vgl. Hutcheon, Linda: *The Real World(s) of Fiction*, S.87-89.

⁹⁵ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S.234f.

⁹⁶ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.6.

Textes: Sie müssen selbst entscheiden, welches Ende sie akzeptieren, und damit aktiv an der Bedeutungsproduktion teilnehmen. Der Roman untergräbt somit gezielt jede Illusion narrativer Objektivität.⁹⁷

Die Entscheidung, auf eine finale Wahrheit zu verzichten, verweist auch auf das von Roland Barthes formulierte Konzept vom „Tod des Autors“, das betont, dass die Bedeutung eines Textes nicht vom Autor, sondern durch den Leser hervorgebracht wird.⁹⁸ Fowles Erzähler erkennt diese Verschiebung implizit an: Seine Rolle ist nicht mehr die des allwissenden Schöpfers, sondern die eines diskursiven Vermittlers, der die Bühne bereitet, ohne die Deutungshoheit zu beanspruchen. Insgesamt lässt sich zunächst als kleine Zwischenbilanz festhalten, dass Fowles durch die Gestaltung seines Erzählers die Konventionen des auktorialen Erzählens systematisch unterläuft. Die Instanz, die traditionell für Ordnung und Kohärenz verantwortlich war, wird zur Reflexionsfläche für die Instabilität, Konstruiertheit und Offenheit von Narration. Damit ist *FLW* nicht nur eine Auseinandersetzung mit viktorianischer Moral oder Liebesromantik, sondern vor allem ein Diskurs über die Bedingungen von Autorschaft, Fiktionalität und Leserbeteiligung im postmodernen Erzählen.

In Kapitel 35 von *FLW* setzt John Fowles die Dekonstruktion des traditionellen Erzählers fort, jedoch auf subtilere Weise als in den späteren Kapiteln. Der Erzähler tritt hier nicht als allwissender Schöpfer auf, sondern positioniert sich als Beobachter, der die viktorianische Gesellschaft mit einer Mischung aus wissenschaftlicher Distanz und ironischer Reflexion analysiert. Diese Haltung untergräbt die Konventionen des auktorialen und omnipotenten Erzählens und verweist auf die Konstruiertheit der Narration.⁹⁹

Besonders auffällig ist dabei die Einbettung historischer Fakten und der Verweis auf reale Personen und Ereignisse. Diese Elemente erzeugen einerseits Authentizität, machen zugleich aber die Grenzen des Erzählens sichtbar und offenbaren die erzählerische Konstruiertheit. Kapitel 35 dient vor allem der Darstellung der viktorianischen Gesellschaft und ihrer Moralvorstellungen. Der Erzähler analysiert die sozialen und kulturellen Kontexte des 19. Jahrhunderts in einem Ton, der sich zwischen wissenschaftlicher Distanz, subtiler Ironie und zeitgenössischem Bewusstsein bewegt.¹⁰⁰ Die Position des Erzählers ähnelt der eines Historikers: Er beschreibt detailliert gesellschaftliche Strukturen, Klassenverhältnisse und

⁹⁷ Vgl. Huang, Yizhi: *Metalepsis*, S.34.

⁹⁸ Vgl. Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.216-223, hier S.221.

⁹⁹ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.6.

¹⁰⁰ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.105f.

moralische Normen. Dabei durchbricht er jedoch die Illusion objektiver Geschichtsschreibung. Seine Kommentare sind dabei nicht neutral, sondern kritisch. Die strikte Trennung von Geschlechterrollen und die Doppelmoral der viktorianischen Gesellschaft werden mit ironischer Distanz beleuchtet. Vergleiche mit der Gegenwart, wie beispielsweise in der Bemerkung, die viktorianische Epoche sei „[...] far more preoccupied [...]“ (*FLW*, S.267) mit Sexualität als das 20. Jahrhundert, betonen die historische Distanz und enthüllen die erzählerische Perspektive.¹⁰¹ Die ausführliche Beschreibung der viktorianischen Lebensumstände ist keine nostalgische Hommage, sondern eine bewusste Kritik an den sozialen und moralischen Normen der Zeit.

Zudem wird der Leser punktuell direkt angesprochen, etwa, wenn erklärt wird, weshalb bestimmte Informationen gegeben oder ausgelassen werden. Diese gezielten Eingriffe machen deutlich, dass der Erzähler auswählt, filtert und damit die Geschichte aktiv konstruiert. Auch wenn Kapitel 35 vordergründig einen historisch-informativen Charakter besitzt, dekonstruiert es die Erzählinstanz, indem es deren vermeintliche Neutralität infrage stellt und ihre reflexive, kommentierende Funktion offenlegt.¹⁰²

Kapitel 55 stellt einen radikalen Bruch mit traditionellen Erzählkonventionen dar. Hier wechselt die Perspektive vom heterodiegetischen Erzähler zur sogenannten Autornarration. Der Erzähler spricht in der Ich-Form, tritt physisch in die Geschichte ein und begegnet Charles direkt. Dies kann man als eine Form der Autor-Metalepse im Sinne Genettes bezeichnen, eine bewusste Grenzüberschreitung zwischen Erzählebenen.¹⁰³ Diese besondere Art der Metalepse wird von Genette wie folgt definiert: „[...] deliberate transgression of the threshold of embedding ... when an author (or his reader) introduces himself into the fictive action of the narrative or when a character in that fiction intrudes into the extradiegetic existence of the author or reader.“¹⁰⁴

Der Erzähler tritt nicht nur als Architekt der Handlung in Erscheinung, sondern reflektiert explizit über seine Macht und deren Grenzen. Als namenloser Beobachter sinniert er über seine weiteren Schritte bezüglich seiner Figuren: „[...] what the devil am I going to do with you? I have already thought of ending Charles's career here and now; [...] But the conventions of Victorian fiction allowed no place for the open, inconclusive ending [...]“ (*FLW*, S.405)

Diese Bemerkung markiert das Spannungsfeld zwischen narrativer Kontrolle und Unsicherheit.

¹⁰¹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.122-125.

¹⁰² Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.7-8.

¹⁰³ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S.88.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

Zugleich verweist sie auf die Erwartungen an Literatur des 19. Jahrhunderts: Der Erzähler macht sich die Konventionen der viktorianischen Erzählliteratur bewusst, insbesondere das Bedürfnis nach geschlossenen Enden, moralischer Ordnung und psychologischer Plausibilität – nur um diese im nächsten Moment zu unterlaufen. Seine Reflexion zeigt, dass er sich nicht naiv innerhalb einer viktorianischen Geschichte bewegt, sondern ein selbstreflexives, postmodernes Spiel mit deren formalen Grenzen betreibt. Nach Linda Hutcheons Begrifflichkeit handelt es sich hier auch wieder um eine Form der *historiographic metafiction*, in der die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zugleich eine kritische Reflexion über narrative Konstruktionsprinzipien darstellt.¹⁰⁵

Die Art wie der Erzähler Charles beschreibt: „more than a shade disapproving [...] did not much like the knowledge or the species“ (*FLW*, S.404), zeigt, dass der Erzähler über seine Figuren urteilt und ihr Schicksal bestimmt. Zugleich macht er seine Anwesenheit in der Geschichte explizit. Fowles lässt den Erzähler offen in Erscheinung treten und erinnert daran, dass die Figuren keine autonomen Wesen sind, sondern von diesem erschaffen und manipuliert werden. Dieses bewusste Spiel mit Erzählkonventionen, inklusive der Unterwanderung realistischer Illusionsbildung, ist ein zentrales Merkmal der postmodernen Literatur. Auch Patricia Waugh betont, dass postmoderne Fiktion: „self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact“¹⁰⁶. Die bewusste Thematisierung literarischer Konventionen und deren Durchbrechung sind somit nicht nur Brüche mit der viktorianischen Tradition, sondern ein wesentliches Element postmoderner Fiktionalität.

Mit der Auflösung der Grenze zwischen extradiegetischer und diegetischer Ebene hebt Fowles den Erzähler aus seiner traditionellen, unsichtbaren Position heraus. Die Erzählinstanz wird zur sichtbaren, wertenden und manipulierenden Figur und offenbart sich als Konstrukteur der Geschichte. Dieser Eingriff verweist auf die radikale Konstruiertheit des Textes und unterläuft die Illusion einer konsistenten, objektiven Erzählung.¹⁰⁷ Die Verwendung des Pronomens in der ersten Person bezieht sich direkt auf den Erzähler. In diesem Fall werden die beiden Erzählebenen, die zuvor getrennt waren, durch das physische Erscheinen des Erzählers in der Geschichte zusammengeführt, wodurch traditionelle narrative Autorität dekonstruiert wird. Dieses Kapitel zeigt exemplarisch, wie Fowles postmoderne Techniken nutzt, um literarische und gesellschaftliche Normen zu hinterfragen.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.5f.

¹⁰⁶ Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2.

¹⁰⁷ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.63.

¹⁰⁸ Vgl. Lambrou, Marina: *Metalepsis*, S.36.

Zugleich inszeniert Fowles ein Spiel mit narrativen Alternativen: Der Erzähler präsentiert zwei mögliche Enden und überträgt die Entscheidung über die „richtige“ Version scheinbar an den Leser. Damit wird die Autorität dezentralisiert – sie liegt nicht länger ausschließlich beim Autor, sondern zirkuliert zwischen Erzähler, Figuren und Rezipient.¹⁰⁹ Die Erzählung wird zu einem offenen System, das sich gegen geschlossene und gesteuerte Sinnstrukturen stellt.

Diese Form der Metafiktion betont die Künstlichkeit der Erzählung und verweist explizit auf ihre Konstruiertheit. Fowles dekonstruiert damit das traditionelle Verständnis von Autorschaft: Der Erzähler tritt nicht mehr als allmächtige Führung der Handlung auf, sondern als Moderator eines Spiels mit Möglichkeiten. In der postmodernen Konstellation wird die passive Rezeption durch eine aktive Mitgestaltung ersetzt – der Leser wird eingeladen, über den Verlauf und die Bedeutung der Geschichte selbst zu urteilen. So wird nicht nur die Illusion realistischer Geschlossenheit unterlaufen, sondern auch die Beziehung zwischen Autor, Text und Leser dynamisch neu definiert.¹¹⁰

Kapitel 61 setzt die Strategie aus Kapitel 55 weiter fort, jedoch in subtilerer Form. Der Erzähler tritt erneut physisch in Erscheinung, diesmal zwar weniger eindeutig, aber nicht minder wirkungsvoll. Zu Beginn des Kapitels wird eine (scheinbar) neue Figur eingeführt, die als „extremely important-looking person“ (*FLW*, S.461) beschrieben wird und sich vor dem Haus befindet, in dem Charles und Sarah ein letztes Mal zusammentreffen. Obwohl dies zunächst wie ein Regelverstoß in einem konventionellen Roman wirkt, gesteht der Erzähler, dass diese Figur er selbst ist – ein selbstironischer Eingriff, der erneut die Fiktionalität des Textes betont: „I did not want to introduce him, but since he is the sort of man who cannot bear to be left out of the limelight [...] he has got himself in.“ (*FLW*, S.461)

Mit ironischer Selbstverkleinerung vermittelt der Erzähler seinen Lesern, er sei in Wirklichkeit eine sehr unbedeutende Figur und so „minimal wie ein Gammastrahlenpartikel“. Diese Aussage hat jedoch einen stark ironischen Kern, da Gammastrahlenpartikel trotz ihrer geringen Größe äußerst mächtig sind und erhebliche Schäden verursachen können, wenn sie von radioaktiven Quellen ausgesendet werden. So unterstreicht der Erzähler seine Präsenz, obwohl seine narrative Macht offensichtlich bleibt. Er besitzt die Fähigkeit, „[...] a small adjustment to the time“ (*FLW*, S.462) vorzunehmen und damit den Erzählverlauf grundlegend zu verändern. Diese Intervention ermöglicht es ihm, ein drittes, alternatives Ende zu präsentieren. Durch die

¹⁰⁹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.89f.

¹¹⁰ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2.

Wiederholung desselben Absatzes zu Beginn der letzten beiden Kapitel wird der künstliche Eingriff zusätzlich betont und die Illusion einer „natürlichen“ Erzählchronologie aufgehoben.¹¹¹ Der Erzähler bleibt dabei stets bewusst extradiegetisch – selbst, wenn er sich in die Geschichte einschreibt. Seine Perspektive bleibt die eines Schöpfers, der von außen interveniert. Damit wird erneut deutlich: Die Figuren besitzen keine Autonomie, sondern existieren nur innerhalb der erzählerischen Konstruktion. Die Illusion psychologischer Tiefe oder historischer Authentizität wird als das entlarvt, was sie ist – ein literarisches Mittel.

Kapitel 61 demonstriert eindrucksvoll, wie der Erzähler nicht nur als Figur in Erscheinung tritt, sondern auch offenlegt, dass seine Entscheidungen über den Text willkürlich und reversibel sind. Die parallelen Enden und die explizite Rücknahme vorheriger Erzählstränge machen deutlich, dass es keine objektive narrative Wahrheit gibt, nur Varianten, Möglichkeiten und Konstruktionen.¹¹²

Insgesamt zeigen die Kapitel 35, 55 und 61 auf unterschiedliche Weise, wie Fowles die Autorität des Erzählers dezentriert und prüft, wie weit die Macht des Autors reicht. Die scheinbare Allwissenheit und Allmacht wird durch Selbstreflexion, metaleptische Eingriffe und ironische Distanz ersetzt. Er schafft ein paradoxes Szenario, in dem er einerseits alle Fäden in der Hand hält (z. B. durch die alternativen Enden), diese Macht aber andererseits offen als Illusion deklariert. Wie der Erzähler selbst im Verlauf des Romans beschreibt: “But the conventions of Victorian fiction allowed no place for the open, the inconclusive ending.” (*FLW*, S.405) Diese Bemerkung zeigt nicht nur, dass sich der Erzähler der Gattungskonventionen bewusst ist und sie kennt, sondern er sprengt mit dieser Aussage auch selbst die Grenzen des Genres, dem er angehört. Die Leser werden nicht länger als passive Empfänger betrachtet, sondern als Mitproduzenten der Bedeutung. *FLW* wird so zur exemplarischen postmodernen Erzählung, in der Autorschaft, Fiktionalität und Leserschaft auf neue Weise miteinander verwoben sind.¹¹³

3.2 Die Literaturadaption: Karel Reisz *The French Lieutenant's Woman* (1981) – Vom literarischen Spiel zur filmischen Spiegelung

Bevor im Folgenden die filmische Adaption von *FLW* analysiert wird, gilt es zunächst, einige grundlegende Aspekte zu klären. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie die Funktion der Metalepse in der Verfilmung verändert, übertragen oder transformiert wird. Dazu ist ein kurzer

¹¹¹ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.14.

¹¹² Vgl. ebd., S.10.

¹¹³ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.122.

Blick auf die Struktur des Films unabdingbar, denn Aufbau und narrative Gestaltung bestimmen maßgeblich, wie metaleptische Elemente im Medium Film wahrgenommen und umgesetzt werden können.¹¹⁴

Fowles Roman zeichnet sich durch eine komplexe narrative Struktur aus, die insbesondere durch den Eingriff eines selbstreflexiven Erzählers geprägt ist. Dieser unterläuft die lineare Erzählweise, unterwandert Genre-Konventionen und bietet dem Leser verschiedene mögliche Enden an – eine Struktur, die auf literarischer Ebene eng mit der Funktion der Metalepse verwoben ist. Gerade diese Komplexität ließ den Roman lange Zeit als unverfilmbar gelten. Wie lassen sich narrative Strategien, die auf der Beziehung zwischen Leser und auktorialen Erzähler beruhen, in ein primär visuelles Medium übersetzen? Wie können jene fiktionalen Überraschungsmomente, die im Roman durch die Brechung der Erzählebene entstehen, filmisch wirksam gemacht werden?

Der britische Regisseur Karel Reisz stellte sich 1981 dieser Herausforderung und schuf gemeinsam mit Drehbuchautor Harold Pinter eine Adaption, die bewusst eigene filmische Mittel zur Umsetzung metaleptischer Strukturen wählt. Der Film ersetzt den auktorialen Erzähler durch eine doppelte Erzählstruktur: Zwei parallel verlaufende Liebesgeschichten – eine im viktorianischen England zwischen Charles und Sarah, eine in der Gegenwart zwischen den Schauspielern Mike und Anna – werden miteinander verflochten. Mike und Anna verkörpern auf der Leinwand Charles und Sarah, und beginnen während der Dreharbeiten zu *FLW* eine Affäre. Auf diese Weise spiegelt der Film nicht nur die Handlung des Romans, sondern auch dessen Entstehungsprozess. Die Produktion selbst wird Teil der Erzählung, wodurch das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität in den Fokus rückt.¹¹⁵

Die klassische Erzählerfigur, die im Roman maßgeblich für die metaleptische Dynamik verantwortlich ist, entfällt in der filmischen Adaption vollständig. Stattdessen erzeugt der Film seine metaleptische Struktur durch die bewusste Parallelführung und wechselseitige Spiegelung der beiden Zeitebenen. Die Übergänge zwischen den Erzählebenen sind fließend: Dialoge, Bewegungen und filmische Schnitte verbinden die zwei Geschichten miteinander, wodurch eine hybride Erzählwelt entsteht, in der Realität und Fiktion zunehmend ineinander übergehen.¹¹⁶ Die Zuschauer befinden sich damit in einer ähnlichen Position wie die Schauspieler selbst: Sie

¹¹⁴ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.193-197.

¹¹⁵ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.141f.

¹¹⁶ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.206f.; Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell 2005, S.12-16.

werden dazu angeregt, die Grenzen zwischen Rolle und Identität, zwischen Darstellung und Realität, kritisch zu reflektieren.¹¹⁷

Diese Erzählweise erzeugt eine doppelte Wirkung: Einerseits wirkt die Metalepse illusionsstörend, da sie die Künstlichkeit des Films offenlegt und auf die mediale Konstruktion verweist. Andererseits wird die Illusion gerade durch diese selbstreflexive Struktur auch aufrechterhalten, indem die emotionale Bindung an beide Handlungsebenen verstärkt wird. Die Adaption arbeitet so auf zwei Ebenen – sie dekonstruiert die Erzählkonventionen des Romans und übersetzt sie zugleich in ein genuin filmisches Spiel mit Realitätsebenen.¹¹⁸

Die folgende Analyse orientiert sich an der zuvor entwickelten Struktur der Romananalyse, um eine spätere Gegenüberstellung der metaleptischen Funktionen in Literatur und Film möglichst übersichtlich zu gestalten. Dabei wird insbesondere herausgearbeitet, wie in der filmischen Adaption anstelle eines metareflexiven Erzählers mithilfe einer doppelten Realität-Fiktion-Struktur die Metalepse verwirklicht wird.

3.2.1 Illusionsfördernde Elemente und ihre Auswirkungen – Die Doppelstruktur des Films mit einem illusionsfördernden Resultat

Die emotionale Parallelisierung der Figuren

Obwohl Metalepse gemeinhin mit einem Bruch oder zumindest einer Irritation der fiktionalen Illusion assoziiert wird, kann sie paradoxerweise ebenso eine illusionsverstärkende Wirkung entfalten und das Eintauchen in die erzählte Welt intensivieren. Bereits in Fowles Romanvorlage wirkt die Metalepse ambivalent: Sie dient sowohl der Dekonstruktion als auch – in ihrer emotionalen Dimension – der Verstärkung der fiktionalen Weltbindung. Die Wirkung ist somit sowohl illusionsstörend als auch -fördernd.¹¹⁹

Die filmische Adaption von *FLW* (1981) überträgt diesen Effekt, indem sie eine doppelte Erzählstruktur etabliert: Eine Handlungsebene spielt im viktorianischen England und erzählt die Geschichte von Sarah und Charles, sie wird als Teil eines Film-im-Film inszeniert. Die zweite Ebene verortet die Rahmenhandlung in der Gegenwart der 1970er Jahre, in der die Schauspieler Anna und Mike, die wiederum Sarah und Charles verkörpern, selbst eine Beziehung entwickeln. Durch diese Parallelführung entsteht eine narrative Doppelstruktur, die die Grenzen zwischen Fiktion und vermeintlicher Realität durchlässig macht und so eine

¹¹⁷ Vgl. Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press 2004, S.389.

¹¹⁸ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.145.

¹¹⁹ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.583f.

metaleptische Konstellation erzeugt.¹²⁰ Die Geschichten werden emotional aufeinander abgestimmt und so inszeniert, dass sich beim Zuschauer ein Gefühl von Kohärenz und Kontinuität zwischen den Erzählebenen einstellt. Die Wiederholung von Motivstrukturen – wie das Begehren einer geheimnisvollen Frau, emotionale Unsicherheit oder gesellschaftliche Restriktionen – erzeugt eine Spiegelung beider Beziehungskonstellationen. Die Affären zwischen Sarah/Charles und Anna/Mike folgen nicht nur ähnlichen narrativen Mustern, sondern sind auch thematisch analog strukturiert. Diese strukturelle Symmetrie erzeugt beim Publikum eine empathische Übertragung: Emotionen, die im viktorianischen Handlungsrahmen entstehen, werden unbewusst in der Gegenwartsebene fortgeführt, und umgekehrt. Die emotionale Parallelisierung intensiviert die Identifikationsmöglichkeiten der Rezipienten auf beiden Erzählebenen.¹²¹

Das visuelle Erzählen unterstützt diese Wirkung zusätzlich: Durch fließende Übergänge, weiche Schnitte oder Blickachsen wird eine emotionale Kontinuität erzeugt, die das Umschalten zwischen den Erzählsträngen unmerklich gestaltet. Übergänge zwischen den Erzählebenen erfolgen häufig ohne harte Schnitte; vielmehr werden fließende Übergänge, Blickachsen und Dialogspiegelungen eingesetzt, die eine Beständigkeit suggerieren. Ein Beispiel hierfür ist der (weiche) Übergang von einem Blick zwischen Mike und Anna zu einem zwischen Charles und Sarah. Ästhetische Entscheidungen wie diese unterstützen die emotionale Verbindung zwischen den Figuren und verstärken die narrative Illusion.¹²² So verzichtet der Film oft auf harte Schnitte zwischen den Erzählebenen und nutzt stattdessen gleitende Übergänge, bei denen sich ein Gespräch oder ein Blick aus der einen Ebene in der anderen fortsetzt. Die Zuschauer werden unmerklich von einer Geschichte in die andere gezogen, ohne das Gefühl, unangenehm aus der Handlung herausgerissen zu werden.

Die schauspielerische Darbietung von Meryl Streep und Jeremy Irons trägt maßgeblich zur Verstärkung dieser Parallelität bei. Ihre Figuren weisen in Mimik, Körpersprache und emotionalem Ausdruck ähnliche Nuancen auf, sodass der Zuschauer geneigt ist, beide Paare als Spiegelungen ein und desselben Konflikts zu lesen. Besonders in den Liebesszenen wird diese Spiegelung explizit: Die Intimität zwischen Charles und Sarah wird direkt mit Szenen zwischen Mike und Anna verwoben – eine Inszenierungsweise, die eine emotionale Brücke zwischen den Erzählebenen schlägt.

¹²⁰ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.156.

¹²¹ Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London/New York: Routledge 1985, S.158-160; Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge 1992, S.111f.

¹²² Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.221.

Diese Parallelisierung führt zur Verdichtung eines illusionären Erlebnisses, doch gerade diese Verdichtung eröffnet gleichzeitig eine metaleptische Lesart: Die Emotionen scheinen aus der viktorianischen Fiktion in die moderne Rahmenhandlung zu „überspringen“. Die Affäre zwischen Mike und Anna beginnt im Kontext der Dreharbeiten und suggeriert eine Übertragung fiktiver Gefühle in die „reale“ Ebene der Schauspieler. Damit wird der für die Metalepse charakteristische Grenzübertritt zwischen narrativen Ebenen inszeniert – nicht als Bruch, sondern als emotional gleitender Übergang.¹²³

Die Vermischung zwischen gespielter und „realer“ Emotion ist eine metaleptische Überlagerung: Besonders eindrücklich ist dies in Momenten, in denen Anna außerhalb des Drehs emotional betroffen und aufgewühlt erscheint. Es bleibt unklar, ob sie als Anna oder noch als Sarah agiert, ein Moment ontologischer Instabilität, der das Verhältnis von Rolle und Identität infrage stellt. Die Frage nach der Autonomie der Figuren wird so in den Körpern der Schauspieler selbst verhandelt – ein Effekt, der in der Filmnarratologie auch als „performative Metalepse“ beschrieben wird.¹²⁴ Üblicherweise bleibt die Welt der Schauspieler klar von der Filmhandlung getrennt. Jedoch gibt es hier einen fließenden Übergang zwischen den Emotionen in der gespielten Geschichte in das Privatleben der Figuren – und umgekehrt. Das führt dazu, dass die Zuschauer nicht mehr genau wissen, wo die Fiktion endet und die (fiktionale) Realität beginnt. In dieser Verschmelzung von Darsteller- und Figurenebene zeigt sich, dass narrative Ebenen nicht nur gebrochen, sondern in sich selbst zurückgespiegelt werden.¹²⁵

Auch formale Mittel wie Kameraarbeit und Lichtgestaltung tragen zur Unschärfe der Ebenen bei. Während die viktorianischen Szenen in weichgezeichneten, fast romantischen Bildern inszeniert werden, erscheint die Rahmenhandlung stilistisch kälter und dokumentarischer. Dieser visuelle Kontrast suggeriert zunächst eine klare Trennung von Fiktion und Realität, wird jedoch durch die wechselseitige emotionale Durchdringung aufgehoben. So entsteht ein doppelter Effekt: Die viktorianische Geschichte erscheint zunächst als idealisierte Erzählung, wird jedoch durch die Rückkopplung auf die moderne Handlung in ihrer Fiktionalität entlarvt. In diesem Sinne funktionieren die audiovisuellen Gestaltungsmittel, insbesondere die Farbgebung, Kameraführung und das Licht – als semantische Marker, die den Zuschauer zur Reflexion über die Erzählmodi anregen.¹²⁶

¹²³ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.586.

¹²⁴ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.207-209.

¹²⁵ Vgl. Thoss, Jeff: *When storyworlds collide, Metalepsis in Popular Fiction, Films and Comics*. Leiden/Boston: Brill Rodopi 2015, S.97.

¹²⁶ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.126f.

Der Zuschauer wird so dazu gebracht, über die Konstruktion von Filmrealität nachzudenken. Indem die Filmhandlung sich selbst reflektiert, wird die klassische filmische Immersion bewusst destabilisiert. Der Film zeigt also nicht nur, wie Illusion im Kino entsteht, sondern bricht diese zugleich wieder auf. Dieses Spiel mit Illusion und ihrer Brechung ist genau das, was die Metalepse hier so wirkungsvoll macht.

Im Ergebnis führt diese doppelte Struktur zu einer paradoxen Funktion der Metalepse: Sie intensiviert zunächst die immersive Wirkung durch emotionale Kohärenz – nur um diese dann durch ihre eigene Reflexivität zu destabilisieren. Die Grenzen zwischen Erzählwelten verschwimmen, wodurch eine bewusste Reflexion über die Bedingungen filmischer Wirklichkeitskonstruktion angestoßen wird. Die Metalepse wirkt hier nicht nur als ästhetisches Mittel, sondern als zentrale Strategie zur Verhandlung von Autorschaft, Fiktionalität und Rezeption.¹²⁷

3.2.2 Illusionsstörende Elemente und ihre Auswirkungen – Die Doppelstruktur des Films mit einem illusionsstörenden Resultat

Zeitebenenwechsel als Bruch mit der filmischen Illusion

Während die doppelte Erzählstruktur in Karel Reisz Verfilmung *FLW* an einigen Stellen eine vertiefte Immersion erzeugt, wie im vorherigen Kapitel analysiert, tritt in anderen Momenten ein gegenteiliger Effekt ein: Die filmische Illusion wird unterbrochen oder sogar vollständig aufgelöst. Diese Ambivalenz verweist auf die grundsätzliche Doppelwertigkeit der Metalepse, die sich konventionellen Kategorisierungen entzieht und sowohl illusionsfördernd als auch illusionsstörend wirken kann.¹²⁸

Die Wechsel zwischen der viktorianischen Handlungsebene und der modernen Rahmenhandlung können auch Irritation erzeugen: Der Zuschauer wird wiederholt aus dem historischen Illusionsrahmen herausgerissen und daran erinnert, dass er einem filmischen Konstrukt beiwohnt. Besonders deutlich wird dies in Szenen, in denen eine emotional aufgeladene Sequenz – etwa zwischen Charles und Sarah – durch einen Perspektivwechsel, als Filmszene entlarvt wird. Die Kamera zieht sich zurück, das Filmset wird sichtbar, und die moderne Filmcrew tritt ins Bild. Es handelt sich hierbei um einen klassischen Fall einer medialen Metalepse, bei der das diegetische Universum durchbrochen und auf die Ebene der Produktionsebene verwiesen wird.¹²⁹ Auch Monika Fludernik bezeichnet dies als Form

¹²⁷ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.579.

¹²⁸ Vgl. ebd., S.581f.

¹²⁹ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.218f.

einer medienübergreifenden Metalepse, bei der der Szenenwechsel selbst als metaleptisches Verfahren fungiert, das die narrativen Ebenen kollidieren lässt.¹³⁰

In weiteren Szenen folgen auf intime oder dramatische Momente der viktorianischen Handlung, Szenen hinter den Kulissen, in denen die Schauspieler Anna und Mike in sachlich-nüchternem Ton über ihre Arbeit sprechen. Dieser gezielte Stilbruch stellt eine bewusste narrative Irritation dar, die die fiktionale Konstruktion der Geschichte offenlegt. Zuschauer, die gerade tief in die emotionale und ästhetische Welt des viktorianischen Dramas eingetaucht sind, werden unvermittelt in eine ganz andere Realität versetzt. Die abrupten Übergänge stehen dabei im Kontrast zu den zuvor analysierten gleitenden Szenenwechseln und markieren eine bewusste Strategie zur Unterbrechung der Rezeption.¹³¹

Zuvor wurde deutlich, wie es dem Zuschauer manchmal nicht mehr möglich sei zwischen den Emotionen der Figuren im Film-im-Film und denen ihrer Darsteller, Anna und Mike, zu unterscheiden. Nun erinnern die abrupten Szenenwechsel, dass das Gesehene nur eine Inszenierung ist – ein Dreh eines Films, in dem Schauspieler agieren. Die moderne Ebene fungiert als Reflexionsebene, die das Publikum aktiv zum Nachdenken über Erzählstrukturen zwingt. Auch die ästhetische Differenzierung der beiden Erzählebenen kann so gedeutet werden, dass die Rezeption gezielt unterbrochen wird: Während die viktorianische Handlung in weich ausgeleuchteten, stilisierten Bildern inszeniert ist, erscheinen die Szenen der Rahmenhandlung dokumentarischer, realistischer und nüchterner – ein Effekt, der durch Farbtemperatur, Kameraarbeit und Dialogführung gestützt wird. Diese visuelle Gegenüberstellung impliziert zunächst eine klare Trennung von Fiktion und Realität, die jedoch durch den wiederholten Wechsel zwischen den Ebenen permanent unterlaufen wird. Diese Szene verdeutlicht, was Monika Fludernik als „ontologische Instabilität“ bezeichnet: Die Erzählung operiert mit verschobenen Realitätsmodi, die keine stabile Welt etablieren, sondern ständig neu verhandelt werden müssen.¹³²

Bereits die Eingangsszene des Films demonstriert die medienreflexive Struktur von *FLW*: Die Filmklappe im ersten Shot verweist explizit auf den Produktionsvorgang und entzieht der viktorianischen Handlungsebene von Beginn an ihre mögliche Illusionstiefe. Dennoch verbleibt der Zuschauer für mehrere Minuten scheinbar bruchlos in der Welt des 19. Jahrhunderts, insbesondere während der ersten emotional aufgeladenen Sequenz, in der Charles Ernestina

¹³⁰ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.385.

¹³¹ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.218.

¹³² Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.391; Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion in John Fowles, The French Lieutenant's Woman*, S.120.

einen Heiratsantrag macht. Aufgrund der Länge sowie der affektiven Intensität dieser Szenen etabliert sich die viktorianische Zeitebene zunächst als primärer Illusionsrahmen. Die irritierenden Metakommentare zu Beginn treten in den Hintergrund.¹³³

Doch diese Illusion wird gezielt gebrochen: In Shot 46 folgt ein abrupter Wechsel zur Gegenwart. Der Protagonist scheint schlafend dargestellt zu werden – bis sich subtile Hinweise auf einen Zeitsprung häufen. Das Make-up des Schauspielers ist verändert, der charakteristische Backenbart fehlt, und die Requisiten deuten auf eine moderne Umgebung hin. Die endgültige Verlagerung wird durch das Klingeln eines Telefons markiert, das die fiktionale Welt schlagartig in den Produktionskontext überführt.

Derartig mediale Illusionsbrüche machen die Konstruktion der Geschichte sichtbar. Sie schaffen, im Sinne Werner Wolfs, eine intermediale Metalepse, bei der das diegetische Universum verlassen und auf die Realität des Erzählmediums verwiesen wird. Die Kamera zieht sich zurück, das Set wird sichtbar, und mit einem Schlag wird die zuvor immersiv inszenierte viktorianische Geschichte als Produkt filmischer Herstellung enttarnt.¹³⁴

Auf narrativer Ebene kommt es durch diesen Zeitsprung zu einer zweiten Reflexionsschicht: Die Figuren Mike und Anna, die Darsteller von Charles und Sarah, geben im Verlauf der Szene ihre bislang geheime Affäre gegenüber der Filmcrew preis. Der Kommentar Mikes: „I want them to know“, etabliert zugleich eine neue Intimitätsebene zwischen den Schauspielern, die zur viktorianischen Handlung in Beziehung gesetzt wird. Anna kommentiert die Enthüllung mit den Worten: „They’ll fire me for immorality. They’ll think I’m a whore“, worauf Mike kurz und knapp antwortet: „You are.“ Diese metaironische Bemerkung erhält tiefere Bedeutung im Kontext der viktorianischen Ebene, in der Sarah von Mrs. Poulteney genau wegen solcher moralischen Verfehlungen gesellschaftlich stigmatisiert wird. Ihr berühmter Monolog – „I am the French Lieutenant’s whore“ – fungiert hier nicht nur als narrative Klammer, sondern als metaleptischer Spiegel moralischer Ordnungen.¹³⁵

Reisz bedient sich hier gezielt der Technik der Montage, um den Bruch zwischen den Ebenen auch formal hervorzuheben: Unmittelbar nach Charles Antrag an Ernestina (Sequenz 2) wird in Sequenz 3 Mike gezeigt, wie er mit einer anderen Frau im Bett liegt – ein starker Kontrast, der durch visuelle und narrative Verfahren die Fiktionalität des vorherigen Moments entlarvt. Auch kleinere visuelle Details betonen diesen Bruch: In Einstellung 18 dieser Sequenz verlässt Anna ein Hotel, und die Kamera folgt ihrem Auto entlang der High Street von Lyme Regis. Am

¹³³ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*. S.122.

¹³⁴ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.579f.

¹³⁵ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*. S.120.

Straßenrand bleibt dabei ein Stück des aufgerollten viktorianischen Gummikopfsteinpflasters im Bild – ein dezenter Verweis auf die Kulisse der Historieninszenierung.¹³⁶

Besonders wirkungsvoll ist auch der Einsatz musikalischer Überblendungen, mit denen die Übergänge zwischen den Ebenen vorbereitet werden: Das Leitmotiv der melancholischen Streichermelodie, das im Zusammenhang mit Sarah etabliert wurde, verbindet moderne Bilder mit der darauffolgenden Szene, in der Sarah Zeichnungen ihrer verstorbenen Arbeitgeberin anfertigt. Hier wird deutlich, wie stark der Film auf akustischer und visueller Ebene mit Wahrnehmungserwartungen spielt – um sie anschließend bewusst zu enttäuschen.¹³⁷

Solche strukturellen Parallelisierungen sind jedoch keineswegs bloß illustrative Spielereien, sondern erfüllen eine kritische Funktion: Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die Wechselwirkungen von Fiktion und Wirklichkeit, von Darstellung und Reflexion. Die moderne Handlungsebene macht die historische Erzählung als Konstruktion kenntlich. Im Sinne Hutcheons wird hier die Repräsentation selbst thematisiert und der Zuschauer aktiv zur Reflexion über mediale Produktionsweisen eingeladen.¹³⁸

Reflexion über Schauspiel und Fiktionalität

Zentral für die metaleptische Wirkung des Films ist die wiederkehrende Reflexion über Schauspiel, Textproduktion und fiktionale Konstruktion. Besonders in jenen Momenten, in denen die Grenzen zwischen darstellerischer Tätigkeit und erzählter Realität zu verschwimmen scheinen, tritt die Fiktionalität des Gezeigten in den Vordergrund. Die metanarrative Struktur macht die Medialität des Films sichtbar und offenbart die Erzählung als bewusst konstruierte Repräsentation.¹³⁹

In Szenen, in denen Anna und Mike über ihre Rollen reflektieren, wird deutlich, dass die viktorianische Geschichte keine in sich geschlossene Realität, sondern eine Interpretation innerhalb einer übergeordneten Erzählstruktur darstellt. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel ist der Moment, in dem Mike Anna fragt, ob sie glaube, dass Sarah Charles wirklich liebe. Diese Frage entlarvt die Geschichte als etwas Uneindeutiges, Interpretierbares, ein Befund, der sich direkt auf die Zuschauer überträgt und zu einer Irritation hinsichtlich der

¹³⁶ Vgl. Stam, Robert: *Literature through Film*, S.154.

¹³⁷ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*. S.123.

¹³⁸ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2f.

¹³⁹ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.203.

„Wirklichkeit“ des Gezeigten führt. Der Reflexionsprozess über das Erzählen innerhalb des Erzählten stellt ein paradigmatisches Beispiel für metaleptische Erzählverfahren dar.¹⁴⁰

In weiterer Folge erhalten die Zuschauer Einblick in den Produktionsprozess: In Sequenz 9 etwa diskutieren Mike und Anna über viktorianische Geschlechterrollen und Prostitution. Während Anna engagiert über ihre historischen Recherchen spricht und sich intensiv mit ihrer Rolle auseinandersetzt, reagiert Mike distanziert und ironisch – etwa mit der kalkulierten Bemerkung zur durchschnittlichen Zahl der „fucks per week“ eines Gentlemans. Diese Szene demonstriert nicht nur die ungleiche Auseinandersetzung mit dem Rollenmaterial, sondern ersetzt zugleich den Erzähler der Romanvorlage durch eine dialogisch vermittelte Reflexion innerhalb der filmischen Ebene.¹⁴¹ Das Ziel der Metalepse besteht im Film auch darin, dass das Publikum den Schock der Schauspieler über die hohe Anzahl weiblicher Sexarbeiterinnen nachempfinden kann. Was diese Szene ebenfalls deutlich zeigt, dass die Funktion des auktorialen Erzählers, der im Roman metaleptisch zwischen den Ebenen interveniert, im Film durch myse-en-abyme-Strukturen ersetzt wird. Der Erzähler fungiert im Roman unverkennbar als Übermittler von wichtigen Informationen rund um die viktorianische Zeit und ihren Normen. Die Szene, in der Anna und Mike gemeinsam eine Drehbuchpassage proben, veranschaulicht dies eindrücklich.

Mike: “Miss Woodruff.”

Anna: Wait a minute. I lost the place.

Mike: Page 50. I suddenly see you, you’ve got your dress caught in the brambles. I see you, then you see me. We look at each other and then I say “Miss Woodruff.”

Anna: Alright.

Mike: Right. I see you. Get your coat caught in the brambles. Right. Now I am looking at you, you see me. “Miss Woodruff.”

Anna: I’m looking at you.

Mike: But now, you come towards me to pass me. It’s a narrow path, it’s muddy, you slip in the mud.

Der Dialog führt unmittelbar in die gespielte Szene über, eine Inszenierung innerhalb der Inszenierung. Durch diesen doppelten Rahmen wird die narrative Konstruktion explizit. Gerade solche Überlagerungen von Probe, Drehbuch und finaler Szene destabilisieren den „ästhetischen Illusionsrahmen“.¹⁴² Für Zuschauer ist es eher ungewöhnlich, den Probenprozess der Schauspieler miterleben und zu sehen, wie sich eine Szene von einem Drehbuchentwurf zur fertigen Filmszene entwickelt. Die Metalepse wird hier zusätzlich durch akustische Mittel verstärkt. Die melancholische Streichermusik, zuvor als Leitmotiv Sarahs etabliert, wird aus

¹⁴⁰ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*, S.18.

¹⁴¹ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*, S.124.

¹⁴² Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.198-201.

der viktorianischen Szene in die moderne Handlungsebene überführt – ein klassisches Verfahren, das in intermedialer Hinsicht einen Wirklichkeitswechsel signalisiert.¹⁴³

Diese Szenen enthüllen nicht nur die Künstlichkeit der erzählten Welt, sondern lassen auch die moderne Handlung als scheinbar realer erscheinen – obwohl auch diese einer Drehbuchlogik folgt. Das Publikum beobachtet also Schauspieler (Streep, Irons), die in die Rollen von Schauspielern (Anna, Mike) schlüpfen, die wiederum ihre Rollen (Sarah, Charles) proben. Diese mehrschichtige Selbstreferentialität erzeugt eine mediale Metalepse, in der nicht nur zwischen Erzähl- und Rezeptionsebene, sondern auch zwischen verschiedenen Fiktionsebenen fluktuiert. Die moderne Rahmenhandlung erscheint im Vergleich zwar als „realer“, ist jedoch – wie die Zuschauer erkennen – ebenfalls vollständig inszeniert. Das Publikum wird somit nicht nur mit einer fiktionalen Geschichte konfrontiert, sondern auch mit der Konstruktion dieser Geschichte selbst.¹⁴⁴

Der Wechsel zwischen den beiden Illusionsebenen, der viktorianischen Geschichte und der fiktionalen modernen Realität von Mike und Anna, wird oftmals durch akustische Übergänge markiert. Besonders prägnant ist der Einsatz der melancholischen Streichmusik, die in den viktorianischen Szenen mit Sarah assoziiert ist und für kurze Zeit auch in die moderne Rahmenhandlung übertragen wird. Dieser musikalische Transfer fungiert als musikalische Brücke zwischen den Erzählebenen und bereitet den Übergang visuell wie auditiv vor. In Sequenz 11 treten Anna und Mike erneut in der modernen Handlung auf – ein dritter Einschub, der die Struktur des Films als doppelbödige Narration weiter verdeutlicht.

Besonders die anschließende Probeszene, in der Anna und Mike gemeinsam eine Passage aus dem Drehbuch einstudieren, macht den Inszenierungscharakter des gesamten Films explizit. Die Zuschauer erleben hier nicht nur das Ergebnis einer Aufführung, sondern den Prozess des Einübens, die Transformation vom Text zur Szene. Damit wird nicht nur die viktorianische Handlung als inszeniert entlarvt, sondern zugleich der moderne Handlungsstrang als ebenfalls medial vermittelt markiert – eine doppelte Enttarnung der Fiktionalität.¹⁴⁵

Durch dieses Spiel mit Realitätsebenen, das auf der sichtbaren Künstlichkeit basiert, wird die Trennung zwischen Filmrealität und Zuschauerwahrnehmung bewusst unterlaufen. Die Reflexion über mediale Prozesse wird dabei zur integralen Dimension des Erzählens – ein

¹⁴³ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S. 591.

¹⁴⁴ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, S.119f.

¹⁴⁵ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.203.

zentrales Merkmal postmoderner Erzählweise.¹⁴⁶ Die Metalepse fungiert hier nicht nur als narrative Technik, sondern als ästhetisches Instrument zur Dekonstruktion der Illusionsgrenzen. Die Metalepse ermöglicht somit einen Einblick in den Entstehungsprozess eines Films innerhalb eines Films. Dadurch wird ihre ursprüngliche Funktion, nämlich Überraschung und Irritation zu erzeugen, wieder aufgegriffen. Folglich veranschaulichen die hier benannten Szenen die kunstvolle Art und Weise, in der die Filmemacher die im Roman vorhandenen Metalepsen in die filmische Adaption übertragen haben.¹⁴⁷

3.2.3 Die zwei Enden – Doppelte Wirkung der Metalepse durch die Darstellung und Verschmelzung der zwei Enden

In *FLW* spielt Fowles bekanntlich mit den Erwartungen seiner Leser und unterläuft bewusst traditionelle Vorstellungen vom Abschluss herkömmlicher Romane. Die Verfilmung von Karel Reisz verzichtet zwar auf viele der komplexen narrativen Strategien der literarischen Vorlage, entwickelt jedoch eine eigene filmische Form, um eine ähnliche Mehrdeutigkeit zu erzeugen. Durch die Inszenierung zweier paralleler Enden auf den beiden Erzählebenen, der viktorianischen Handlung (Film-im-Film) und der modernen Rahmenhandlung, überlagern sich Fiktion und filmische „Realität“. Die spezifische Gestaltung dieser doppelten Schlussstruktur führt dazu, dass das Publikum sowohl emotional involviert als auch intellektuell distanziert wird.¹⁴⁸

Die immersive Wirkung ergibt sich aus der emotionalen Spiegelung beider Geschichten sowie der Verflechtung der Figuren über die Erzählebenen hinweg. Andererseits entsteht ein illusionsstörender Effekt durch die bewusste Reflexion über Fiktionalität und filmische Inszenierung, die immer wieder daran erinnert, dass es sich um ein Konstrukt handelt. Auf diese Weise dient die Metalepse in der Verfilmung nicht lediglich als stilistisches Mittel, sondern fungiert als zentrales Verfahren zur kritischen Hinterfragung der Grenzen zwischen Realität, Schauspiel und Erzählung.¹⁴⁹

Während das viktorianische Happy End die Konventionen klassischer Liebesdramen bedient und dadurch Immersion erzeugt, wird diese Illusion durch die moderne Ebene gezielt gebrochen. Das versöhnliche Ende der viktorianischen Erzählung inszeniert einen klassischen

¹⁴⁶ Vgl. Macrae, Andrea: *Discourse Dixis in Metafiction: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*. Milton: Routledge 2019, S.114.

¹⁴⁷ Vgl. Thoss, Jeff: *When storyworlds collide*, S.103f.

¹⁴⁸ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.235-238.

¹⁴⁹ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.582.

narrativen Abschluss: Charles und Sarah finden wieder zueinander, was den Erwartungen eines historischen Liebesfilms entspricht.¹⁵⁰ Diese Auflösung erzeugt ein Gefühl der Vollendung – eine narrative Katharsis, die das Publikum in seiner Rezeption bestätigt. Im Kontrast dazu steht das offene, unaufgelöste Ende der modernen Rahmenhandlung: Anna zieht sich von Mike zurück und verlässt den Ort, eine Versöhnung bleibt aus. Die unklare Beziehungslage des modernen Paares fungiert als Kontrapunkt zum viktorianischen Happy End und entlarvt dieses zugleich als fiktionales Konstrukt.¹⁵¹

Bereits eine kurze Konversation zwischen Mike und Davide (Annas Freund) dient im Film als ironische Vorbereitung auf die beiden bevorstehenden Enden. Der beiläufige Verweis Davides auf die zwei Enden im Roman – „a happy ending and an unhappy ending“ – verweist auf die narrative Offenheit und Alternativstruktur von Fowles Vorlage, in der gleich drei mögliche Enden angelegt sind.¹⁵² Die filmische Umsetzung fokussiert sich auf zwei kontrastierende Enden, die den zentralen strukturellen Gegensatz zwischen Ideal und Realität, zwischen Fiktion und Gegenwart verkörpern.

Im Film-im-Film findet zunächst eine klassische Versöhnungsszene statt: Charles und Sarah begegnen sich nach Jahren der Trennung wieder und versöhnen sich. Damit folgt der Film scheinbar den Konventionen eines erfüllenden, finalen Abschlusses – ein dramaturgisches Happy End, das narrativ als Höhepunkt inszeniert ist. Doch unmittelbar danach wird diese Illusion unterlaufen: In der zweiten, modernen Schlusszene, während einer Feier der Filmcrew, begibt sich Mike auf die Suche nach Anna. Er betritt jenen Raum, in dem sich zuvor die Versöhnungsszene zwischen Charles und Sarah abgespielt hat, findet ihn jedoch leer vor. Als er aus dem Fenster blickt, sieht er ein Auto davonfahren. Er ruft der abfahrenden Person hinterher, doch nicht nach Anna, sondern nach „Sarah“. Dieser Schlussmoment wirkt gleichermaßen verstörend wie aufschlussreich: Mikes Verwechslung der Figuren macht deutlich, dass sich seine Gefühle mit der von ihm gespielten Figur überlagert haben.

Die Entscheidung, beide Liebesgeschichten – die fiktive und die „reale“ – mit unterschiedlichen Enden zu versehen, ist ein besonders kunstvoller Zugriff auf Fowles literarisches Prinzip. Die filmische Struktur spiegelt die doppelte Schlussführung des Romans nicht nur formal, sondern überträgt sie zugleich medienadäquat auf eine visuelle Erzählebene. Dadurch gelingt der Adaption eine überzeugende Transformation des literarischen Konzepts der Metalepse: Die

¹⁵⁰ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*, S.115-118.

¹⁵¹ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.229.

¹⁵² Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.22.

Grenzen zwischen den Realitätsebenen werden nicht aufgehoben, sondern sichtbar gemacht und damit bewusst als fragile, konstruktive Elemente des filmischen Erzählens ausgestellt.¹⁵³

3.2.4 Fazit: Die Funktionsverschiebung und Doppeldeutigkeit der Metalepse in Roman und Verfilmung

Die Analyse von *FLW*, sowohl in der Romanfassung von John Fowles als auch in der filmischen Adaption von Karel Reisz, hat deutlich gemacht, dass die Metalepse in beiden Medienformen eine zentrale Rolle einnimmt, jedoch medienbedingt unterschiedlich realisiert wird. Im Zentrum steht in beiden Fällen die Reflexion über Fiktionalität, Autorschaft und die Bedingungen narrativer Konstruktion. Dabei erfüllt die Metalepse eine doppelte Funktion: Sie wirkt zugleich immersionsfördernd und illusionsstörend – ein Spannungsverhältnis, das sowohl der postmodernen Ästhetik des Romans als auch der selbstreflexiven Struktur der Verfilmung entspricht.¹⁵⁴

Im Roman fungiert der auktoriale Erzähler als metaleptisches Bindeglied zwischen Realität und Fiktion. Durch seine wiederholte Selbstthematisierung, seine Eingriffe in die Handlung sowie die Präsentation alternativer Enden wird die narrative Autorität gleichermaßen etabliert wie unterlaufen. Der Erzähler reflektiert nicht nur über seine Funktion, sondern auch über die historische Bedingtheit der Erzählung selbst, so zum Beispiel durch die andauernde Spannung zwischen viktorianischer Konvention und moderner Perspektive.¹⁵⁵ Die Metalepse dient dabei der Offenlegung narrativer Konstruktionen und der Infragestellung literarischer Wahrheitsansprüche, ein klassisches Merkmal der vielfach erwähnten *historiographic metafiction*.¹⁵⁶

Die Verfilmung von Reisz und Pinter ersetzt diese explizite Erzählerinstanz durch eine doppelte narrative Struktur: Die Beziehung zwischen Sarah und Charles im historischen Handlungsstrang wird gespiegelt durch die moderne Beziehung zwischen Anna und Mike, zwei Schauspieler, die sich während der Dreharbeiten zum Film in eine Affäre verstricken. Diese

¹⁵³ Vgl. Scruggs, Chales: The two endings of „The French Lieutenant’s Woman“. In: *Modern Fiction Studies*, 31/1, Spring 1985, S.95-113, hier S.106f.

¹⁵⁴ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.586-590.

¹⁵⁵ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*, S.88.

¹⁵⁶ Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.89-91.

Erzählstruktur erzeugt eine mediale Metalepse, bei der nicht nur verschiedene Ebenen des Fiktionalen überlagert, sondern auch das Medium Film selbstreflexiv gemacht wird.¹⁵⁷

Besonders auffällig ist, dass die Filmadaption auf verschiedene Art mit Illusion und deren Durchbrechung spielt. Die Übergänge zwischen den Ebenen sind teils fließend – etwa durch musikalische Motive oder emotionale Spiegelungen – teils abrupt, etwa durch harte Schnitte oder das Sichtbarwerden des Filmsets. Diese Ambivalenz verweist auf das von Monika Fludernik beschriebene Phänomen der „ontologischen Instabilität“¹⁵⁸ postmoderner Erzähltexte, das in der Verfilmung durch visuelle Mittel wie Montage, Lichtsetzung und mise-en-scène erzeugt wird.¹⁵⁹

Auch die doppelte Schlussstruktur des Films steht exemplarisch für die doppelte Wirkung der Metalepse: Das romantische Happy End der viktorianischen Ebene erfüllt klassische Erwartungshaltungen und fördert die Immersion, während das offene, fragmentarische Ende der modernen Handlung diese Illusion gezielt dekonstruiert.¹⁶⁰ Der Wechsel von narrativer Erfüllung zur Enttäuschung macht nicht nur die Konstruktion des Erzählten sichtbar, sondern verweist auch auf die Künstlichkeit von Filmrealität an sich.

Zugleich verdeutlicht die Adaption, dass metaleptische Effekte nicht an einen Erzähler gebunden sind. Die Metaebene des Films wird durch Schauspiel, Kameraarbeit und Schnitt realisiert – der Erzähler des Romans wird sozusagen durch das filmische Dispositiv ersetzt. Die Kamera übernimmt dabei eine vermittelnde Funktion: Sie stellt Nähe her, etwa durch emotionale Blickachsen, aber auch Distanz – durch Reflexionen, Spiegelungen oder die Sichtbarkeit von Dreharbeitsprozessen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass sowohl Roman wie auch Film die Metalepse zum zentralen Mittel der Erzählreflexion machen. Der Roman nutzt den Erzähler, um Autorität zu problematisieren und Lesererwartungen zu unterlaufen. Der Film hingegen inszeniert die Metalepse visuell, durch doppelte Erzählstruktur, Montage und Intertextualität. In beiden Medien wird die Metalepse so zum Verfahren, das das Verhältnis von Geschichte, Darstellung und Rezeption nicht nur thematisiert, sondern auch formal verankert. Beide Werke verweigern

¹⁵⁷ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.180-183; Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press 1992, S.151-154; Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric Phenomenon, S.592-594.

¹⁵⁸ Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.391.

¹⁵⁹ Vgl. Kuhn, Markus: *Filmnarratologie*, S.188-190.

¹⁶⁰ Vgl. Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion*, S.132f.

eindeutige Deutungen und machen den Rezipienten zum Mitgestalter der Erzählung – ein Merkmal, das sie als paradigmatische postmoderne Erzählungen auszeichnet.¹⁶¹

Die Funktion der Metalepse in der Verfilmung von *FLW* ändern sich deutlich im Vergleich zum Roman. Während der Roman durch direkte Erzählkommentare und multiple Enden eine bewusste Reflexion über die Erzählstruktur bietet, verlagert der Film diese Reflexion auf eine Metaebene durch die Nutzung von Doppelrollen, parallelen Handlungssträngen und visuellen Mitteln. Die Filmadaption nutzt die spezifischen Vorteile des filmischen Mediums, um ähnliche Effekte zu erzielen, die jedoch stärker auf visueller und performativer Ebene funktionieren.

Die Metalepse verschiebt sich somit im Medium Film von einer primär diskursiven Strategie des Erzählens zu einer strukturell-performativen Strategie des Zeigens. Sie wird weniger über explizite Reflexion als vielmehr über ästhetische Verfahren inszeniert.

4. Erzählstrategien und Wahrnehmungsstörungen in Chuck Palahniuks *Fight Club*: Narrative Instabilität und das zersplitterte Subjekt – Erzählerische Selbstaflösung in *Fight Club*

4.1 Theoretische Grundlagen: Unzuverlässiges Erzählen bei Booth und Nünning

Zunächst soll hier das Konzept der Unzuverlässigen Erzählweise aufgeschlüsselt werden, um später eine klare Differenzierung zur Metalepse herzustellen und daraufhin die verschiedenen Verfahren, die in *Fight Club* angewandt werden, klar herausarbeiten und darlegen zu können.

Das Konzept der „unreliable narration“ wurde maßgeblich von Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* (1961) geprägt. Booth versteht darunter eine Erzählinstanz, deren Darstellung der erzählten Welt in einer erkennbaren Diskrepanz zu den vom Text transportierten normativen Maßstäben steht. Diese Maßstäbe werden vom sogenannten impliziten Autor vorgegeben – einer vom realen Autor zu unterscheidende Instanz, die die moralisch-ästhetische Grundhaltung eines Textes verkörpert.¹⁶²

Ein Erzähler gilt demnach als unzuverlässig, wenn der Leser Hinweise darauf findet, dass dessen Perspektive, Schlussfolgerungen oder moralische Wertungen nicht mit jenen des impliziten Autors übereinstimmen. Diese Diskrepanz erzeugt einen Spannungsraum, der den Leser dazu auffordert, die Erzählung kritisch zu hinterfragen und die „wahre“ Bedeutung hinter den Aussagen des Erzählers zu rekonstruieren. Booth betont dabei, dass Unzuverlässigkeit nicht auf Täuschung oder absichtliche Lüge beschränkt ist, sondern auch aus Naivität,

¹⁶¹ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.25-27.

¹⁶² Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*. 2. Aufl., Chicago: University of Chicago Press 1983, S.158ff.

Selbsttäuschung, emotionaler Voreingenommenheit oder kognitiver Einschränkung resultieren kann.¹⁶³

Während Booths Ansatz primär auf der Abweichung vom impliziten Autor basiert, wurde das Konzept in der Folgezeit theoretisch erweitert. Insbesondere Ansgar Nünning schlägt in seinen Arbeiten eine rezeptionsästhetische Perspektive vor. Für Nünning ist Unzuverlässigkeit kein inhärentes Merkmal des Erzählers, sondern ein vom Leser konstruierter Effekt, der auf bestimmten „signposts of unreliability“ basiert – also textinternen Hinweisen wie Widersprüchen, Ironie, logischen Brüchen oder stilistischen Auffälligkeiten.¹⁶⁴ Unzuverlässigkeit entsteht demnach erst in der Interaktion zwischen Text und Leser, der durch seine Erwartungen und sein kulturelles Wissen das Erzählte als fragwürdig erkennt.

Ein bedeutender Beitrag Nünnings liegt darin, unzuverlässiges Erzählen systematisch zu typologisieren und methodisch erschließbar zu machen. Er unterscheidet etwa zwischen moralischer, kognitiver, emotionaler und kommunikativer Unzuverlässigkeit, jeweils bezogen auf verschiedene Arten der Diskrepanz zwischen Erzähler und Erzählwelt.¹⁶⁵

Somit lässt sich festhalten, dass Booths Konzept die theoretische Grundlage für die Analyse unzuverlässiger Erzählerfiguren bildet, während spätere Ansätze wie jener von Nünning diese Perspektive durch eine prozessorientierte, leserzentrierte Dimension ergänzen. Gemeinsam ermöglichen sie eine differenzierte Analyse literarischer Texte, in denen der Bruch zwischen erzählerischer Perspektive und erzählter Realität ein zentrales Mittel der Bedeutungskonstruktion darstellt.¹⁶⁶

Die unzuverlässige Erzählweise in *Fight Club* ist nicht nur ein Spiel mit Perspektive, sondern ein zentrales Strukturprinzip, das psychische Dissoziation, Gesellschaftskritik und die Auflösung männlicher Identität in der spätkapitalistischen Welt spiegelt. Der Leser wird in denselben Verwirrungszustand versetzt wie der Erzähler selbst – und erkennt die Wahrheit erst mit ihm (oder sogar vor ihm). Die unzuverlässige Erzählweise wird hier zu einem zentralen Strukturprinzip, das sowohl auf psychologischer als auch auf erkenntnistheoretischer Ebene wirksam wird. Der namenlose Ich-Erzähler ist von einer dissoziativen Identitätsstörung betroffen, die es ihm unmöglich macht, zwischen Realität und Einbildung zu unterscheiden.

¹⁶³ Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*, S.159.

¹⁶⁴ Vgl. Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Typologie, Funktionen und Theoretische Modellbildung. In: *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens*. Nünning, Ansgar (Hg.) 2. Aufl., Trier: WVT 2013, S.101-133.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S.8-14.

¹⁶⁶ Vgl. Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*, S.158f.

Die Enthüllung, dass er selbst Tyler Durden ist, stellt eine radikale Diskrepanz zwischen erlebter und tatsächlicher Realität dar, eine Differenz, die Wayne C. Booth als Kriterium für unzuverlässige Erzähler identifiziert. Nach Booth gilt ein Erzähler als unzuverlässig, „when the narrator’s values diverge significantly from the implied author’s norms“¹⁶⁷. Diese Abweichung bildet das Fundament der erzählerischen Struktur von *Fight Club*.

Während Booths Definition vor allem auf einer moralischen und normativen Abgrenzung zum impliziten Autor basiert, bietet Ansgar Nünning eine erkenntnistheoretisch und rezeptionsästhetisch fundierte Erweiterung des Konzepts. Für Nünning ist Unzuverlässigkeit kein immanentes Merkmal des Erzählers, sondern ein „readerly construct“ – ein Effekt, der durch textinterne Hinweise, sogenannte „signposts of unreliability“, erzeugt wird.¹⁶⁸ *Fight Club* enthält zahlreiche solcher Signale: widersprüchliche Informationen, Lücken im Erinnerungsvermögen des Erzählers, Anzeichen kognitiver Instabilität und ironische Selbstkommentare. Der Text zwingt den Rezipienten, die Erzählinstanz kritisch zu hinterfragen und eine alternative Lesart der Ereignisse zu rekonstruieren – ganz im Sinne einer aktiven Leserschaft, wie sie sowohl Booth als auch Nünning voraussetzen.

Die Funktion dieser unzuverlässigen Erzählweise geht jedoch über den bloßen narrativen Effekt hinaus. Sie dient in *Fight Club* der narrativen Abbildung psychischer Dissoziation: Die Spaltung der Hauptfigur in Erzähler und Tyler Durden wird auch strukturell durch eine fragmentierte und fehlinformierte Erzählweise gespiegelt. Darüber hinaus fungiert die Unzuverlässigkeit als ideologiekritisches Mittel: Sie reflektiert die Zerrissenheit des Subjekts in einer postmodernen, konsumorientierten Gesellschaft und stellt die Konstruktion von Identität in einer Welt infrage, die durch entfremdete Männlichkeitsbilder und existenzielle Leere geprägt ist. Die Wahrheit im Roman ist kein gegebenes Faktum, sondern muss mühsam durch narrative Rekonstruktion erschlossen werden – ein Moment, dem Nünning eine „epistemologische Funktion“ unzuverlässigen Erzählens zuschreibt.¹⁶⁹

In diesem Kontext lohnt sich eine Abgrenzung zur Metalepse, die laut Gérard Genette einen bewussten Bruch der Erzählebenen darstellt, etwa wenn der Erzähler mit der erzählten Welt interagiert oder den fiktionalen Status des Textes kommentiert.¹⁷⁰ Im Gegensatz zur Unzuverlässigkeit, die sich innerhalb der erzählten Welt manifestiert, stellt die Metalepse eine Grenzüberschreitung dar – sie bricht extradiegetisch in die Struktur der Erzählung ein.

¹⁶⁷ Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*, S.158.

¹⁶⁸ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration*, S.120.

¹⁶⁹ Ebd., S.123.

¹⁷⁰ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*, S.234.

Gleichwohl erzeugen beide Phänomene eine ähnliche Wirkung: Sie destabilisieren die Lesererwartung und erzeugen Distanz zur Erzählung. *Fight Club* operiert zwar nicht explizit mit metaleptischen Elementen, erzeugt jedoch einen vergleichbaren Effekt der Verunsicherung, indem es die Wahrnehmungsstruktur des Erzählers fundamental infrage stellt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die unzuverlässige Erzählinstanz in *Fight Club* nicht nur als Mittel der narrativen Täuschung dient, sondern eine tiefgreifende Reflexion über Identität, Wirklichkeitskonstruktion und gesellschaftliche Fragmentierung ermöglicht. In ihrer psychologischen, epistemologischen und ideologiekritischen Funktion bildet sie das Rückgrat einer Erzählweise, die den Leser nicht nur narrativ, sondern auch erkenntnistheoretisch herausfordert.

4.2 Der Erzähler als instabile Figur im Roman

4.2.1 Psychische Dissoziation als narrative Strategie

Chuck Palahniuks *Fight Club* wird wesentlich durch die psychische Instabilität seines namenlosen Ich-Erzählers geprägt. Der Roman setzt auf eine radikale Subjektspaltung, die sich nicht nur in der Handlung, wie etwa in der Trennung von Erzähler und Tyler Durden, manifestiert, sondern auch auf struktureller Ebene spürbar wird. Der Leser wird über weite Teile des Romans hinweggetäuscht, da der Erzähler selbst, so gibt er zumindest an, über seine Dissoziation im Unklaren ist. Erst spät enthüllt sich die Wahrheit: „Tyler Durden is a separate personality I’ve created, and now he’s threatening to take over my real life“ (*FC*, S.173). Diese Enthüllung re-kontextualisiert rückwirkend sämtliche vorherigen Ereignisse, was die Wahrnehmung des Lesers erschüttert und das Vertrauen in die Erzählinstanz vollständig dekonstruiert. Die Erzählung springt häufig zwischen Gegenwart und Erinnerung, wobei die Übergänge oft unmarkiert bleiben, ein Verfahren, das Ansgar Nünning als ein zentrales Kriterium unzuverlässigen Erzählens benennt.¹⁷¹ Die Form folgt hier dem psychischen Zustand: Der Text inszeniert das Auseinanderfallen des Subjekts als narrative Struktur.

Die narrative Instabilität des Protagonisten und die Fragmentierung des Ichs manifestiert sich nicht nur inhaltlich über die Enthüllung der dissoziativen Identitätsstörung, sondern spiegelt sich auch stilistisch in der sprachlichen und strukturellen Gestaltung der Erzählung wider. Die Erzählinstanz, die retrospektiv auf die Ereignisse zurückblickt, vermittelt das Geschehen in

¹⁷¹ Vgl. dazu grundlegend: Nünning, Ansgar: *Unreliable narration*, S.15-30; Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: *Narrative*, 11/1, 2003, S. 93–109, hier S.94-96; Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*, S.158-159; Phelan, James: *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State University Press 1996, S. 100–122.

einer stark fragmentierten Form. Dabei lässt sich die Sprachführung des Textes als Spiegel der psychischen Dissoziation lesen: kurze, bruchstückhafte Sätze, syntaktische Wiederholungen, elliptische Formulierungen und absichtlich inkohärente Übergänge erzeugen ein Gefühl innerer Zerrissenheit.¹⁷² In diesem Zusammenhang sind bestimmte Wiederholungen besonders bezeichnend. Dazu gehören zum Beispiel Aussagen wie: „I know this because Tyler knows this“ (FC, S.12) – ein Satz, der nicht nur die Ich-Auflösung andeutet, sondern auch die narrative Kompetenz des Erzählers infrage stellt. Wer ist Subjekt dieses Wissens? Wer kontrolliert die Wahrnehmung? Der Satz suggeriert bereits auf formaler Ebene eine Spaltung zwischen Wissen, Identität und Erzählen. Die Wiederholung ähnlicher Sätze, oft mit rhythmischer Charakteristik, fungiert hier wie eine Art Mantra oder innerer Monolog eines psychisch instabilen Ichs. Auch Satzkonstruktionen wie „You are not your job. You’re not how much money you have in the bank“ (FC, S.143) bedienen sich eines parataktischen, beinahe gebetsartigen Stils, der auf obsessive Zwangsgedanken verweist. Das „Ich“ wird so narrativ und sprachlich zum Objekt, zum Sprachrohr innerer Zersplitterung.

Auch die Kapitelstruktur verstärkt diesen Effekt: Die Abschnitte sind oft nur lose verbunden, setzen an unterschiedlichen Zeitpunkten der Handlung ein und greifen scheinbar beliebig ineinander über. Flashbacks und Vorausdeutungen sind kaum als solche markiert. Besonders deutlich wird das in der Szene, in der der Erzähler Tyler zum ersten Mal „begegnet“ – ein Moment, der zunächst beiläufig geschildert, später aber als zentrales Schlüsselereignis rückwirkend aufgeladen wird (Vgl. FC, S.59; S.171–174). Diese narrative Technik entspricht dem, was Ansgar Nünning als „strukturierte Unzuverlässigkeit“ beschreibt – eine Erzählweise, die sich ihrer Desorientierungsfunktion bewusst ist und gezielt mit der Leserwahrnehmung spielt.¹⁷³

Wie Sonja Klimek betont, erzeugt diese Form der strukturellen Fragmentierung ein Moment des „kontrollierten Kontrollverlusts“¹⁷⁴, bei dem sich formale Stilmittel mit inhaltlicher Instabilität verschränken. Die wiederholten Trigger-Phrasen, die Wechsel in der Chronologie und die sprunghafte, zersplitterte Syntax transformieren die Erzählung selbst zu einem Spiegelbild der dissoziativen Wahrnehmung des Protagonisten. Damit wird auch die

¹⁷² Vgl. Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*, S.145f.

¹⁷³ Vgl. Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches*. In: D’hoker, Elke/Martens, Gunther: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Deutschland: De Gruyter 2008, S. 29–76, hier S.45.

¹⁷⁴ Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen*, S.147.

Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht bloß zu einer narrativen Täuschung, sondern zum Ausdruck eines gestörten Bewusstseins, das die epistemische Struktur des Romans prägt.

Das narrative Spannungsmoment, das aus dem Gegensatz zwischen Wissen und Unwissen entsteht, wird bereits auf der ersten Seite des Romans etabliert. Dort erklärt der autodiegetische Erzähler: „People are always asking, did i know about Tyler Durden.“ (FC, S.11) Solch eine rätselhafte Aussage weckt unmittelbar die Neugier der Leser. Das erzählende Ich, das die Geschichte retrospektiv wiedergibt, verfügt über das gesamte Wissen bezüglich der noch folgenden Ereignisse. Dies kann man aus der strategischen Verteilung der Informationen im Text ableiten. Dennoch verschweigt der Erzähler im ersten Teil des Romans bewusst die entscheidenden Informationen. Die Leser werden erst dann mit der vermeintlich vollen Wahrheit konfrontiert, als das erlebende Ich – also die Figur zur Zeit des Geschehens – selbst die gespaltene Identität erkennt.¹⁷⁵

Diese Strategie des gezielten Vorenthaltes von Informationen macht deutlich, dass das erzählerische Delirium mit einer unzuverlässigen Erzählweise einhergeht. Die bewusste Täuschung durch das erzählende Subjekt untergräbt die Vertrauenswürdigkeit der Narration und verweist auf eine komplexe Erzählstruktur, in der Wahrheit und Fiktion unauflöslich miteinander verwoben sind.¹⁷⁶

4.2.2 Metaleptische Irritationen: Zwischen Wahrnehmung und Transgression

Während *Fight Club* keine genuinen Metalepsen im strengen Sinne Gérard Genettes inszeniert, also keine expliziten Überschreitungen der narrativen Ebenen etwa durch den Eintritt des Autors in die Geschichte oder das Sich-Bewusstwerden einer Figur über ihre Fiktionalität, arbeitet der Roman dennoch mit bestimmten Strukturen und nutzt erzähltechnische Mittel, die eine vergleichbare Irritation der (Erzähl-)Ebenen erzeugen. Insbesondere durch die narrative Täuschung über die wahre Identität des Erzählers, seine psychische Dissoziation und die damit verbundene Aufhebung kohärenter Erzählebenen entsteht eine Wahrnehmungsstörung, die an metaleptische Effekte erinnert, jedoch präziser als Form der Metafiktion oder strukturellen Unzuverlässigkeit einzuordnen ist. Diese Mechanismen destabilisieren gezielt die Trennung zwischen Realität, Wahrnehmung und Erzählstruktur.

¹⁷⁵ Vgl. Bernaerts, Lars: *Fight Club and the Embedding of Delirium and Narrative*. In: *Style*, 43/3, Herbst 2009, S.373-384, hier S.375.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd., S.374.

Nach Genette bezeichnet die Metalepse einen „Sprung“ zwischen narrativen Ebenen, der die Grenze zwischen der diegetischen Welt und der erzählerischen Sphäre überschreitet.¹⁷⁷ In *Fight Club* wird eine solche Grenzüberschreitung nicht offen, sondern subtil inszeniert als psychologisch motivierte, intradiegetische Entgrenzung: Die Figur Tyler wird zunächst als eigenständiger Charakter eingeführt: „Tyler’s not here. Tyler went away“ (FC, S.43), übernimmt jedoch zunehmend Kontrolle über Handlung und Wahrnehmung. Der Bruch erfolgt in dem Moment, in dem der Erzähler erkennt: „I am Tyler Durden“ (FC, S.174). Diese Enthüllung löst nicht nur einen retrospektiven Umbruch aus, sondern führt auch zu einer massiven Verunsicherung der erzählerischen Ebene, weil sie die Grundstruktur der bisherigen Erzähllogik nachträglich auflöst: Wer erzählt hier eigentlich – und aus welcher Perspektive?

Die Ich-Perspektive, die im gesamten Roman beibehalten wird, unterwandert sich in diesem Moment selbst, da sich zeigt, dass „Ich“ und „Tyler“ nicht zwei verschiedene Subjekte sind, sondern zwei Seiten desselben Bewusstseins. Die Erzählfigur ist sich dieser Dissoziation zwar bewusst, beschreibt jedoch Vorgänge, die retrospektiv auf ein zweites, unkontrolliertes Bewusstsein verweisen. In dieser inneren Spaltung entsteht ein Effekt, der strukturell an metaleptische Irritationen erinnert, tatsächlich, aber stärker in den Bereich psychologisch motivierter Metafiktion und unzuverlässigen Erzählen fällt. Brian McHale spricht in diesem Zusammenhang von einer typischen Strategie postmoderner Texte, die „ontologische Unsicherheiten“ hervorrufen – ein Effekt, den er als „ontological dominant“¹⁷⁸ bezeichnet.¹⁷⁹ Dabei würden Welten einander gegenübergestellt, sodass verschiedene Realitätsebenen aufeinanderprallen und keine stabile Wirklichkeit mehr behauptet werden kann.¹⁸⁰

Man könnte die Unfähigkeit, eine klare Grenze zwischen dem „realen“ Ich des Erzählers und seiner projizierten Identität (Tyler Durden) zu ziehen, als eine Art „metaleptischen Moment“ im weiteren Sinne deuten, was jedoch weniger auf eine tatsächliche narrative Ebenenüberschreitung als auf eine extreme Form der Subjektspaltung verweist.

Dieser „metaleptische Moment“ hebt die Beziehung zwischen dem Erzähler und Tyler Durden als Spiegelbild zweier gegensätzlicher psychischer Zustände hervor. Indem Tyler sowohl als unabhängige Figur existiert als auch als Manifestation der inneren Zerrissenheit des Erzählers wird narrativ eine Aufspaltung inszeniert, damit der Leser (ebenso wie der Protagonist selbst) bis zu einem gewissen Punkt im Unklaren darüber bleiben, dass beide Charaktere identisch

¹⁷⁷ Vgl. Arndt, Alexander/Zemke, Patrick: Metalepse, S.43.

¹⁷⁸ McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.10.

¹⁷⁹ Vgl. McHale 1987, S.170.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S.10

sind. Die Auflösung der Identität des Protagonisten dient dazu, zentrale Themen des Romans wie Konsumkritik, Selbstzerstörung und Kontrollverlust zu reflektieren.¹⁸¹

Der Text verstärkt diese Irritation zusätzlich durch zahlreiche selbstreflexive Passagen, die gezielt mit medialen Codes spielen, um die Grenze zwischen narrativer und medialer Ebene verschwimmen zu lassen. Besonders auffällig ist die wiederkehrende filmische Metaphorik – etwa, wenn der Erzähler davon spricht, dass Tyler in Kino-Vorführungen einzelne Frames mit pornografischem Material „einschneidet“. Diese Anspielung auf ein filmisches Verfahren, eingebettet in die erzählte Welt, stellt einen Moment der medialen Selbstreflexion dar, der auch den Leser in die Reflexion über die Konstruiertheit des Erzählten einbezieht. Das Spiel mit filmischen, bzw. medialen Codes innerhalb des Romans zeigt sich ebenfalls wenn der Erzähler Formulierungen verwendet wie: „This is your life and it’s ending one minute at a time“ (*FC*, S.29) oder „I know this because Tyler knows this“ (*FC*, S.26), die eine drehbuchartige, fast schon mimetisch-ironische Ebene eröffnen. So werden Parallelen zu Drehbuchästhetik und Medienreflexion hergestellt, die eine Metaebene erzeugen – jedoch klar im Bereich der Metafiktion, nicht der klassischen Metalepse.¹⁸²

Diese Form der Selbstreferenzialität ruft zwar Effekte hervor, die an postmoderne Metalepse anschließen, also eine Überlagerung von Fiktion, Medialität und Subjektwahrnehmung, bleibt aber narratologisch korrekt als Metafiktion mit psychologischer Unzuverlässigkeit einzuordnen. Sie stellt nicht die klassische Ebenenüberschreitung her, sondern operiert über Wahrnehmungsverschiebungen und mediale Ironie.¹⁸³ Somit liefern solche Übergänge eine Form der metaleptischen Irritation, ohne dass eine explizite narrative Stelle überschritten würde. Solche Effekte destabilisieren den Text und die Leserwahrnehmung jedoch massiv: Die Leser erfahren die Erzählung als unzuverlässig und brüchig, nicht nur auf der Ebene des Inhalts, sondern auch strukturell. Der Erzähler kommentiert etwa Handlungen Tylers, die sich rückblickend als seine eigenen erweisen. Diese doppelte Perspektive – einmal von außen, einmal von innen – destabilisiert die Erzählposition und lässt den Leser an der ontologischen Konsistenz der Geschichte zweifeln. Wenn es eben heißt: „I know this because Tyler knows

¹⁸¹ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.590f.

¹⁸² Vgl. Klecker, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club". In: *Amerikastudien* 59/1, Januar 2014, S.83-98, hier S.85-88; Thoss, Jeff: When storyworlds collide, S.92-94.

¹⁸³ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.22.

this“ (FC, S.26), verwischt dieser Satz die Grenze zwischen Selbst und Anderem, zwischen Innen- und Außenperspektive, radikal.¹⁸⁴

Diese Effekte führen dazu, dass der Leser nicht nur narrativ getäuscht, sondern aktiv in die Instabilität des Textes einbezogen wird. Der Erzähler spricht den Leser zwar selten direkt an, doch Aussagen wie „You are not your job“ (FC, S.143) oder wenn zu Anfang des Romans die unterschiedlichen Flughäfen aufgezählt werden, an denen der namenlose Protagonist immer wieder landet, rufen eine zweite Stimme hervor, eine, die zugleich aus der Figur Tyler Durden und dem Erzähler selbst zu kommen scheint. Die direkte Leseransprache, gekoppelt mit der Identitätsverwirrung des Protagonisten, erzeugt eine narrative Situation, die den Leser zwingt, sich selbst als Teil der fragmentierten Wahrnehmung zu begreifen – ein Effekt, der an die aufklärerische Funktion der Metalepse im postmodernen Roman anschließt.¹⁸⁵

Die aufgelöste Grenze zwischen Bewusstsein und Narration, zwischen Subjekt und Text, erschafft somit eine Wahrnehmungsebene, in der die subjektive Identität zur erzählten Realität wird. Die Identität des Erzählers, sein Verhältnis zur Wirklichkeit und die narrative Ordnung verbinden sich in einem Geflecht aus Rückbezügen, Täuschungen und Brüchen. Damit schafft *Fight Club* eine Wahrnehmungsebene, die sich durch eine metaleptische Logik der Entgrenzung auszeichnet – nicht als transgressive Geste, sondern als psychologische und erzählerische Dekonstruktion.¹⁸⁶ Es handelt sich hier nicht um eine klassische Metalepse im Sinne einer narrativen Transgression, sondern um eine Form der Metafiktion, die über psychologische und mediale Instabilität wirkt. Als strukturelle Instabilität des Subjekts, das sich selbst erzählt und dabei seiner eigenen Kohärenz beraubt wird.

Im Kontext der Adaption wird zudem deutlich, dass der Film diese Effekte gezielt aufgreift und durch zusätzliche visuelle Strategien verstärkt, so beispielsweise durch kurze Inserts von Tyler in Momenten, in denen er offiziell noch gar nicht „aufgetreten“ ist, sowie durch die bewusste Einblendung von Filmperforation und Projektionsfehlern. In der filmischen Adaption erhält der Effekt damit zusätzlich eine ästhetische Metalepse-Komponente, die gezielt den Mediencharakter thematisiert – ein Aspekt, der in der vergleichenden Analyse noch näher zu untersuchen ist.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vgl. Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches*, S.67f.

¹⁸⁵ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.9.

¹⁸⁶ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.589.

¹⁸⁷ Vgl. Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja: *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011, S.14-17.

Die im Roman erzeugte Irritation beruht primär auf Metafiktion, struktureller Unzuverlässigkeit und psychologischer Dekonstruktion, nicht auf klassischer Metalepse im Sinne einer transgressiven Ebenenüberschreitung. Dennoch lassen sich gewisse „metaleptische Effekte“ im weiteren Sinn erkennen, weniger als explizite Störungen der Erzählstruktur im klassischen Sinne, sondern als narrative Verfahren, die gezielt auf die Desorientierung des Lesers und die Dekonstruktion von Subjekt, Identität und Medium zielen. Dies geschieht beispielsweise durch das Verschwimmen von Selbst- und Fremdwahrnehmung oder das Spiel mit medialen Referenzen, das Lesende in eine reflexive Distanz versetzt.¹⁸⁸

4.2.3 Funktion der Erzählstörung: Wahrnehmungskritik und Gesellschaftssatire

Die narrative Struktur von *Fight Club* dient nicht lediglich der Darstellung psychischer Instabilität, sondern entfaltet eine weiterreichende Funktion: Sie wird zum Instrument kritischer Reflexion über Wahrnehmung, Subjektivität und gesellschaftliche Normen. Die Instabilität der Erzählerfigur – ihre psychische Dissoziation, die Fragmentierung der Perspektive und die bewusste Täuschung des Lesers – erzeugen nicht nur eine Irritation auf inhaltlicher Ebene, sondern stellen auch grundlegende Konzepte wie Identität, Männlichkeit und Wirklichkeit zur Disposition.

Diese Irritation wird insbesondere durch narrative Effekte erzeugt, die an metaleptische Strukturen erinnern, auch wenn *Fight Club* keine expliziten Metalepsen im Sinne eines Rahmenbruchs inszeniert, wie Genette sie klassifiziert hat.¹⁸⁹ Vielmehr entstehen hier interne Formen metaleptischer Transgression, also Grenzüberschreitungen innerhalb der diegetischen Struktur, etwa zwischen Bewusstseinssebenen, Identitäten und Perspektiven. Der Moment der Enthüllung wirkt wie eine narrative Explosion, bei der sich die Grenzen zwischen Erzähler, Protagonist und zweiter Figur auflösen. Diese „impliziten“ Metalepse destabilisieren das Vertrauen in die Erzählung selbst und verwandeln die Rezeption in einen Prozess aktiver Sinnsuche und Entschlüsselung.¹⁹⁰

Die entstehenden Irritationen fungieren in *Fight Club* damit nicht bloß als narrative Täuschung, sondern erzeugen eine Form ontologischer Unsicherheit, die weit über die Figurenkonstellation hinausreicht. Das Nebeneinander verschiedener Wahrnehmungsebenen, Tyler als „andere

¹⁸⁸ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration*, S. 52–59; McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S. 10–13; Waugh, Patricia: *Metafiction*, S. 2–5.

¹⁸⁹ Vgl. Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, S. 234–236.

¹⁹⁰ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S. 169; Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, S. 392f.

Stimme“, als innere Instanz, als visuelle Präsenz, führt dazu, dass der Leser unweigerlich in einen dekonstruktiven Prozess einbezogen wird, der zentrale Konzepte wie Authentizität, Subjekt oder mediale Glaubwürdigkeit infrage stellt. Brian McHale spricht in diesem Zusammenhang von einer „worlds-colliding ontology“, die postmoderne Literatur kennzeichnet und die Grenzen zwischen verschiedenen Realitätsebenen gezielt verschwimmen lässt.¹⁹¹

Zugleich verweist die narrative Instabilität auf eine systemische Gesellschaftskritik. Die Form des Erzählens wird selbst zum Ausdrucksmittel gesellschaftlicher Fragmentierung. Die Auflösung des Subjekts, die sich in der metaleptischen Verschränkung von Ich-Erzähler und Tyler manifestiert, kann als symbolische Kritik an neoliberalen Identitätsmodellen gelesen werden: Der Einzelne, zerrissen zwischen Konformität und Rebellion, Konsumzwang und Autonomiebedürfnis, findet keinen stabilen narrativen oder gesellschaftlichen Ort mehr.¹⁹²

Die Funktion dieser narrativen Effekte liegt dabei nicht nur in der narrativen Desorientierung, sondern in einer gezielten Wahrnehmungskritik. Der Text durchbricht zwar keine äußeren Erzählebenen im Sinne der klassischen Metalepse, simuliert jedoch deren Auflösung im Innern der Fiktion selbst. Dies führt dazu, dass sich die Leser selbst nicht mehr eindeutig außerhalb oder innerhalb der erzählten Welt positionieren können, ein Effekt, der an postmoderne Metalepsen anschließt, in dem, wie McHale beschreibt, „the worlds bleed into each other“¹⁹³. *Fight Club* erzeugt somit metaleptisch anmutende Effekte, die letztlich den Status von Realität, Text und Subjekt als Konstrukte offenlegen.

Ein weiterer Aspekt dieser Funktionsverschiebung ist, dass der Roman bereits eine medienreflexive Dimension andeutet. Der wiederholte Verweis auf filmische Techniken, etwa auf das Einschneiden einzelner Frames oder die Ästhetik von Projektionsfehlern, suggeriert eine doppelte Perspektive: Einerseits wird die Erfahrung des Erzählers geschildert, andererseits die Reflexion über mediale Repräsentation selbst initiiert. Der Text „verfilmt“ sich gewissermaßen selbst und verweist auf seine eigene Materialität als Konstrukt. Diese implizite Selbstreferenzialität bildet die Brücke zur filmischen Umsetzung, in der diese Effekte dann explizit visualisiert werden.¹⁹⁴

Auch wenn *Fight Club* auf den ersten Blick metaleptische Merkmale aufweist – etwa die Auflösung der Erzähleridentität oder die Verschmelzung von Erzählstimme und erzählter Figur

¹⁹¹ McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.170.

¹⁹² Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.11f.

¹⁹³ McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.170.

¹⁹⁴ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.582.

–, handelt es sich nicht um klassische Metalepse im Sinne Genettes oder Werner Wolfs. Es fehlt eine explizite, wahrnehmbare Grenzüberschreitung zwischen narrativen Ebenen, wie sie beispielsweise durch die direkte Interaktion eines extradiegetischen Erzählers mit der Diegese gekennzeichnet wäre. Stattdessen lässt sich *Fight Club* eher als Beispiel für metafiktionales Erzählen beschreiben, das, wie Brian McHale (1987) herausarbeitet, über ontologische Instabilität narrative Ordnungen unterläuft. Die vermeintlich „metaleptischen“ Effekte in *Fight Club* beruhen nicht auf expliziten Ebenenübergängen, sondern auf einer strukturellen Desorientierung, die durch Unzuverlässigkeit, Identitätsauflösung und narrative Täuschung erzeugt wird.¹⁹⁵

In diesem Sinne operiert der Roman mit einem „metaleptischen Modus“ (Fludernik), ohne notwendigerweise eine singuläre, ontologisch erfassbare Metalepse zu realisieren.¹⁹⁶ Die Instabilität entsteht nicht durch den Wechsel zwischen narrativen Ebenen, sondern durch die Dekonstruktion der narrativen Kohärenz innerhalb der Diegese selbst. Die ästhetisch motivierten Strategien zur Destabilisierung von Realität, Subjekt und Medium wirken in ihrer Funktion nicht nur innerhalb der Romanstruktur, sondern weisen auch bereits auf die veränderte mediale Umsetzung im Film voraus, die diese Irritation weiterführt, ein Aspekt, der in Kapitel 4.3 vertiefend analysiert wird.

4.3 Filmische Umsetzung: David Fincher 1999 - Metaleptische Irritation und narrative Instabilität in der filmischen Adaption

David Finchers Film *Fight Club* (1999) greift nicht nur die zentralen Themen und die erzählerische Struktur der Romanvorlage auf, sondern transformiert zentrale erzähltechnische Prinzipien, insbesondere die Strategien der Irritation und Täuschung, in ein spezifisch filmisches Erzählsystem, das durch visuelle, auditive und strukturelle Mittel eigene Formen von metaleptischer Irritation erzeugt.¹⁹⁷ Während der Roman narrative Instabilität primär über innere Monologe, retrospektive Brüche und perspektivische Täuschung vermittelt, arbeitet der Film mit Techniken der visuellen Desorientierung, Montage und Voice-over, um ein vergleichbares Maß an Unsicherheit und Irritation zu generieren wie der literarische Text.¹⁹⁸ Die Adaption spielt gezielt mit klassischen Erzählkonventionen und den Erwartungen des Publikums – insbesondere in Hinblick auf die Autorität der erzählenden Instanzen.

¹⁹⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration*, S.52-59.

¹⁹⁶ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.386-387.

¹⁹⁷ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.586-593.

¹⁹⁸ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.183-195.

Besonders zentral dabei ist das Voice-over, welches, ähnlich wie im Roman, die Handlung kontinuierlich begleitet und dabei zunächst als vermeintlich verlässliche Instanz erscheint.

Doch wie Emily R. Anderson betont, etabliert das Voice-over eine zweite Wahrnehmungsebene: Es erschließt nicht nur die Innenwelt des Erzählers, sondern fungiert auch als Instrument gezielter Täuschung.¹⁹⁹ Das Voice-over lenkt gezielt die Perspektive der Zuschauer, indem es eine vermeintlich verlässliche Innensicht anbietet, die sich im Verlauf jedoch als trügerisch erweist. Gerade weil es Authentizität und Introspektion suggeriert, gelingt es, die Zuschauer gezielt in die Irre zu führen. Die Stimme des Protagonisten wird zum vertrauten Begleiter der Zuschauer, die dessen Realität und Wahrnehmung zunächst vorbehaltlos übernehmen. Diese Überlagerung von Bild und Voice-over erzeugt eine Form von Wahrnehmungsinstabilität, die metaleptisch anmutet, ohne im strengen Sinne eine klassische Metalepse im Sinne Genettes darzustellen.²⁰⁰ Durch diese Manipulation erzeugt der Film eine ähnliche Wahrnehmungsstörung wie der Roman, jedoch auf medienästhetisch spezifische Weise. Die Stimme aus dem Off wirkt dabei oft wie ein zusätzlicher „Bewusstseinsstrom“, der teils mit den gezeigten Bildern synchronisiert ist, teils aber auch davon abgekoppelt bleibt – etwa, wenn der Erzähler Ereignisse beschreibt, die sich später als Trugbilder oder Wahnvorstellungen entpuppen.²⁰¹

Die durch das Voice-over vermittelte Perspektive verstärkt die zentrale Thematik der Identitätsspaltung: Aussagen wie „I know this because Tyler knows this“ wirken im Film wie paradoxe Rückkopplungen, bei denen die Stimme des Protagonisten scheinbar Wissen über eine Figur äußert, die nur in seinem eigenen Bewusstsein existiert. Diese doppelte Perspektivität, der Erzähler als Subjekt und Objekt der Wahrnehmung, destabilisiert die klare Trennung zwischen Ich und Du, Realität und Vorstellung. Hier entsteht ein Effekt, der an eine Metalepse erinnert, da Bild, Stimme und Subjektivität ineinander verschränkt werden. Jedoch handelt es

¹⁹⁹ Vgl. Anderson, Emily R.: Unreliable Discourse, *Fight Club* and the cinematic narrator. In: Journal of Narrative Theory 40/1, Winter 2010, S.80-107, hier S.91.

²⁰⁰ Vgl. Thoss, Jeff: *When storyworlds collide*, S.27-31:

Jeff Thoss beschreibt solche subtilen Grenzverschiebungen als „soft metalepses“, bei denen keine explizite transgressive Ebenenüberschreitung erfolgt, die aber dennoch ontologische Instabilität erzeugen und die Zuschauerperspektive verschieben. Diese weichen Formen operieren stärker mit Wahrnehmungsreizen und medialen Konventionen als mit narrativen Brüchen.

²⁰¹ Vgl. Johnson, Brad: Specs and the City: Unreliable Narrator and ‚Fight Club‘. In: Script.de. <https://scriptmag.com/features/specs-city-unreliable-narrator-fight-club>, 26.04.2025.

sich hierbei nicht um eine klassische Metalepse im Sinne eines expliziten Ebenenbruchs, sondern eher um eine metafiktionale Irritation innerhalb der narrativen Struktur.²⁰²

Besonders auffällig ist die visuelle Andeutung der Identitätsspaltung durch sogenannte „Subliminal Cuts“ von Tyler, die bereits lange vor der eigentlichen Auflösung der Identitätsdoppelung im Film auftauchen. Diese nicht-diegetischen Bilder erscheinen jeweils nur für Sekundenbruchteile (etwas hinter einer Rezeptionistin oder in einem Krankenhausflur) und lassen sich als visuelle Vorboten der bevorstehenden Offenbarung lesen. Diese subtilen Einschübe wirken wie filmische Entsprechungen zu den internen Irritationen des Romans: Sie durchbrechen nicht explizit die narrative Ebene, erzeugen jedoch eine subtile Irritation und destabilisieren rückblickend die Kohärenz der erzählten Welt, da sie Hinweise auf eine unsichtbare, übergeordnete Instanz geben, die die Wahrnehmung manipuliert.²⁰³ Auch hier liegt der Effekt näher an einem metafiktionalen Verfahren, das auf eine mediale Selbstreflexion zielt, als an einer genuinen Metalepse.

Ein Erstzuschauer wird wahrscheinlich keine oder wenige Unstimmigkeiten feststellen. Gestützt auf den einleitenden Rahmen und die darauffolgenden etwa zwei Stunden Filmhandlung ergibt sich zunächst eine plausible Deutung: Der namenlose Protagonist freundet sich mit Tyler Durden an, mit dem er einen Club für Männer gründet, die sich gegenseitig im Kampf messen. Bald darauf beginnt Tyler eine Beziehung mit Marla, die zuvor in einer surreal inszenierten Sexszene eingeführt wurde, und plant schließlich die Sprengung mehrerer Gebäude. Am Ende bedroht Tyler Jack mit einer Waffe, um ihn von einer Einmischung abzuhalten. Innerhalb dieser Geschichte finden sich zunächst keine Widersprüche oder unerklärten Elemente. Mit anderen Worten: Es gibt zu diesem Zeitpunkt keine Anzeichen für narrative Unzuverlässigkeit. Erst durch die spätere Enthüllung, dass der Protagonist und Tyler ein und dieselbe Person sind, wird die gesamte bisherige Geschichte massiv revidiert.²⁰⁴

Bei einer ersten Betrachtung des Films ist es jedoch nahezu unmöglich, Tyler als etwas anderes, denn als eine eigenständige Figur wahrzunehmen, da auch die übrigen nicht-diegetischen Elemente im Film klar als solche markiert und vollständig kompatibel mit der ursprünglichen Interpretation der Geschichte präsentiert werden. Da die extradiegetische Erzählinstanz im Film Bilder einer falschen Geschichte liefert, ohne diese explizit als falsch zu kennzeichnen, schenken die Zuschauer diesen Darstellungen zunächst vorbehaltlos Vertrauen.

²⁰² Vgl. Klecker, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club", S.84.

²⁰³ Vgl. Anderson, Emily R.: Unreliable Discourse, S.100; Thoss, Jeff: *When storyworlds collide*, S.102-107.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S.90.

Der Film stützt sich auf die „fundamentale Konvention“ der Fiktion, die Jakob Lothe beschreibt. Zuschauer sind grundsätzlich geneigt, der Erzählung zu vertrauen, solange keine expliziten Signale zur Skepsis gegeben werden. *Fight Club* nutzt genau diese Technik: Die Geschichte erscheint zunächst kohärent und widerspruchsfrei; erst durch die späte Enthüllung der doppelten Identität werden die Zuschauer gezwungen, ihre bisherige Lesart zu revidieren. Diese Umwertung entfaltet ihre volle Wirkung jedoch erst nachträglich – eine typische Strategie metafiktionaler Inszenierungen.²⁰⁵ Obwohl den Zuschauern bewusst ist, dass die Handlung aus der Sicht einer einzelnen Figur erzählt wird, unterscheiden sie instinktiv zwischen subjektiver Darstellung und bewusster Irreführung. Die Subjektivität der Narration wird im Film klar markiert: Der namenlose Protagonist ist in allen Szenen präsent und vermittelt nur das Wissen, das seiner Perspektive entspricht; wo dies nicht der Fall ist, wird explizit auf Hypothesen oder Unsicherheiten hingewiesen. Zudem betont das fast durchgehende Voice-over die narrative Kontrolle der Figur über den Erzählverlauf. Dennoch wird diese markierte Subjektivität nicht automatisch als Indikator für Unzuverlässigkeit wahrgenommen – dies würde ein zusätzliches, eindeutig codiertes Signal erfordern, um eine bewusste narrative Täuschung zu kennzeichnen.²⁰⁶

Auch wenn sich beim wiederholten Ansehen des Films bestimmte Szenen als Hinweise auf die narrative Täuschung entpuppen, sind diese zunächst so subtil inszeniert, dass sie die ursprüngliche Rezeption kaum stören. Bereits zu Beginn des Films erklärt der Erzähler im Voice-Over: „I know this because Tyler knows this“. Besonders auffällig wird dies in einer frühen Szene am Flughafen: Während der Erzähler im Off fragt: „If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person?“, erscheint Tyler im Bild und wird von der Kamera kurzzeitig verfolgt. Rückblickend offenbart sich diese visuelle und narrative Verschränkung als direkter Hinweis auf die gemeinsame Identität von Erzähler und Tyler. Dennoch bleibt diese Konstruktion für einen Erstzuschauer unauffällig: Die Voice-Over-Kommentare werden zunächst als metaphorische Aussagen über die enge Verbindung zwischen dem Protagonisten und Tyler interpretiert, und die kurze Begegnung am Flughafen erscheint als bloßer Zufall. Erst im Nachhinein, nach der Enthüllung der doppelten Identität, entfalten diese Momente ihre volle Bedeutung und destabilisieren die ursprüngliche Lesart der Handlung.²⁰⁷

²⁰⁵ Vgl. Lothe, Jakob: *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: Oxford UP 2000, S.25.

²⁰⁶ Vgl. Klecker, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club", S.87.

²⁰⁷ Vgl. Anderson, Emily R.: Unreliable Discourse, S.91.

Diese Destabilisierung wird nicht nur auf inhaltlicher Ebene vorbereitet, sondern ist tief in die filmische Struktur eingeschrieben: *Fight Club* operiert mit gezielten Ellipsen und Jump Cuts²⁰⁸, die die Kontinuität von Raum, Zeit und Identität bewusst fragmentieren. Insbesondere in den Sequenzen, die den Schlafentzug des Protagonisten zeigen, lösen sich die Übergänge zwischen Szenen auf, wodurch ganze Zeitabschnitte verschwinden, und Ereignisse verschwimmen. Diese Leerstellen sind mehr als bloße dramaturgische Verdichtung, sie bilden Leerstellen, die die Unsicherheit des Zuschauers spiegeln und eine Wahrnehmungssituation erzeugen, in der selbst die temporale Ordnung infrage steht. Solche „elliptischen Strukturen“ im Film fungieren oft als „gaps that viewers are expected to fill in mentally“²⁰⁹, wodurch eine aktive Rezeption verlangt wird, die narrative Klarheit nur scheinbar herstellt. Solche Verfahren gehören eher zum Bereich der Metafiktion als zu klassischen Metalepsen, auch wenn sie ähnliche Desorientierungseffekte hervorrufen.²¹⁰

Gleichzeitig erzeugt der Film durch scheinbar beiläufige Verschiebungen zwischen Bild und Ton eine subtile Irritation. Wenn die Kamera ohne Kommentar auf Tyler verweilt, obwohl der Protagonist im Voice-over spricht, oder wenn Bild und Ton nicht mehr eindeutig zueinander passen, entsteht eine Verunsicherung, die erst mit der späteren Auflösung der Identitätskopplung klar wird. Die Perspektive des Zuschauers wird gleichsam „verschoben“, ohne dass diese Irritation sofort auffiele. Erst mit der späteren Enthüllung, dass Tyler und der Protagonist dieselbe Person sind, erweist sich auch diese Kameraführung als Teil einer komplexen visuellen Täuschungsstruktur, die die narrative Zuverlässigkeit unterläuft. Edward Branigan spricht in diesem Zusammenhang von einer „instabilen Subjektposition“ des Zuschauers, bei der das Publikum unbemerkt in eine veränderte Wahrnehmungsperspektive gedrängt wird, ein Effekt, der sich zwischen Metafiktion und metaleptischer Irritation bewegt.²¹¹

Deutlich metafiktional wird der Film in jenen Szenen, in denen er mit medialen Referenzen und filmtheoretischen Selbstreflexionen spielt und die Materialität des Mediums thematisiert wird. Etwa wenn Tyler von seinem Job als Filmvorführer erzählt und dabei schildert, wie er in

²⁰⁸ Jump Cut: Ein bewusster Filmschnitt, bei dem zwei nahezu identische Einstellungen – hinsichtlich Kameraposition und Bildausschnitt – aufeinander folgen, jedoch eine zeitliche oder räumliche Lücke enthalten, wodurch ein „Sprung“ in der Bewegung entsteht. Vgl. *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel. Online unter: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/j:jumpcut-217> [Zugriff am 05.05.2025].

²⁰⁹ Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, S.34-36.

²¹⁰ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction*, S.2-5; Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature*, S.9-12.

²¹¹ Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, S.132.

Filmrollen pornografische Einzelbilder einschneidet. Der Protagonist erklärt uns, dass niemand im Publikum dieses Bild wirklich bemerkt oder gar die Umschaltung wahrnimmt. Dennoch beeinflusst das Bild die Zuschauer subtil: Kinder beginnen zu weinen, und Paare kuscheln sich enger zusammen, als ob sie von der ungekennzeichneten Unterbrechung der Erzählung beeinflusst worden wären.²¹²

Diese Szene spielt nicht nur mit den Erwartungen des Publikums, sondern verweist auch direkt auf die Manipulierbarkeit der filmischen Narration. Im Film wird dieses Verfahren explizit visualisiert, inklusive der pornografischen Einblendungen. Hier handelt es sich um ein klares Beispiel für Metafiktion, da der Film sich selbst als Medium thematisiert und seine eigene Konstruiertheit offenlegt.²¹³

Die kaum wahrnehmbaren Einschnitte von Tyler, ebenso wie die kurz aufblitzenden Einschübe pornografischer Bilder und Bildverzerrungen erinnern an Brüche der medialen Oberfläche und thematisieren damit die Materialität des Mediums. Sie irritieren die Wahrnehmung und suggerieren eine übergeordnete Instanz, die Kontrolle über das Medium selbst besitzt – ein filmischer Verweis auf die Macht der narrativen Konstruktion, die im Roman bereits angedeutet, hier aber visuell erfahrbar wird. Umfassend kann man sagen, dass der Film von Anfang bis Ende einen starken Fokus auf eine vielschichtige Selbstreflexivität legt.²¹⁴

In ihrer Gesamtheit schaffen diese Elemente einen filmische Wahrnehmungsebene der Unsicherheit, in dem das Voice-over als zentrales Bindeglied zwischen Bewusstsein, Bild und Narration fungiert. Diese Wahrnehmungsebene ist einerseits stark metafiktional geprägt, evoziert jedoch metaleptische Irritationen im weiteren Sinne. Dies entsteht weniger durch explizite Ebenenbrüche, sondern durch eine permanente mediale Reflexivität, die dazu führt, dass Zuschauer die Stabilität der filmischen Realität selbst infrage stellen. Diese Strategie verweist auf den Film als Artefakt, als etwas Gemachtes, Konstruiertes. Zwar bleibt der Film formal innerhalb einer konsistenten diegetischen Welt, doch durch bewusste Brüche und Reflexionen werden klassische Erzählgrenzen systematisch destabilisiert. In Anlehnung an McHales Konzept kann diese Praxis als ästhetisierte Grenzverwischung verstanden werden, die nicht mehr zwischen Geschichte und Darstellung trennt, sondern beide Ebenen zu einem Erfahrungsraum verknüpft.²¹⁵

²¹² Vgl. Thoss, Jeff: *When storyworlds collide*, S.64f.

²¹³ Vgl. Anderson, Emily R.: *Unreliable Discourse*, S.100.

²¹⁴ Vgl. Klecker, Cornelia: *Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club"*, S.96.

²¹⁵ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.171.

Die Inszenierung des finalen Moments der Identitätsauflösung, der auch im Film mit den Worten „I am Tyler Durden“ besiegelt wird, unterscheidet sich deutlich von der literarischen Vorlage: Während der Roman diesen Bruch als retrospektiv entfaltet, montiert der Film in rascher Folge Rückblenden, in denen der Protagonist anstelle von Tyler agiert. Diese Bilder überlagern sich mit der Voice-Over-Erkenntnis des Erzählers, was zu einer simultanen Auflösung von Bild- und Bewusstseinssebene führt. Dominic Lash beschreibt diesen Moment als „epistemological fracture“²¹⁶, der den Zuschauer zwingt, die Stabilität der filmischen Realität radikal zu hinterfragen. Der filmische Raum wird somit selbst zum Schauplatz der ontologischen Verunsicherung. Die zuvor erwähnten kurzen Einschnitte von Tyler, die Bildverzerrungen und das kurze Aufblitzen der pornografischen Szenen, erreichen zum Zeitpunkt der Enthüllung, dass Jack und Tyler identisch sind, ihre zentrale Bedeutung: „This is called a changeover“, kommentiert der Protagonist im Voice-over, „the movie goes on, and nobody in the audience has any idea“. Die Identitätswechsel zwischen dem Protagonisten und Tyler erscheinen damit analog zu einem filmischen „Changeover“ – einer unbemerkten Verschiebung, die die Kontinuität des Erzählten oberflächlich aufrechterhält, jedoch zugleich eine grundlegende Veränderung impliziert. Entscheidend ist dabei, dass diese Verschiebungen keineswegs eine Bewegung hin zu einer „wahren“ Geschichte darstellen: Sowohl vor als auch nach dem „Wechsel“ konstruieren der Protagonist und der filmische Erzähler jeweils eigene Narrative. Diese beruhen jeweils auf einer instabilen Perspektive und einer schwebenden Identität, wodurch das Konzept einer stabilen, kohärenten Wirklichkeit grundsätzlich infrage gestellt wird. Dieser Moment bündelt die medienreflexive Haltung des Films und zeigt exemplarisch die Verschmelzung von Metafiktion und metaleptischer Irritation.²¹⁷

Jan-Noël Thon weist darauf hin, dass metaleptische Phänomene im Film nicht eins zu eins aus der literarischen Theorie übertragbar sind, sondern stets an die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films gebunden bleiben. Dabei müssen differenzierte Begriffsanpassungen vorgenommen werden, da sich die aus der literarischen Narratologie stammenden Kategorien nicht oder nur partiell auf das Medium Film übertragen lassen.²¹⁸ In *Fight Club* wird diese medienästhetische Umsetzung besonders deutlich: Durch das

²¹⁶ Lash, Dominic: *The Cinema of Disorientation. Inviting Confusions*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022, S.87.

²¹⁷ Vgl. Anderson, Emily R.: *Unreliable Discourse*, S.100.

²¹⁸ Vgl. Thon, Jan-Noël: Die Metalepse im Film. In: Birr, Hannah (Hg.): *Probleme des filmischen Erzählens*. Berlin: Lit.-Verlag 2009, S.85-110, hier S.106.

Zusammenspiel von Voice-over, visuellen Inserts und gezielten Brüchen mit der Illusion einer kohärenten diegetischen Welt realisiert Finchers Film eine Form der medialen Metalepse. Besonders prägnant wird dies etwa in den kurzen visuellen „Flashes“ von Tyler, die bereits vor dessen erster bewusster Begegnung mit dem Erzähler auftreten und so eine subtile Instabilität der dargestellten Welt andeuten.²¹⁹

Fight Club demonstriert exemplarisch, dass der Film keine klassische Metalepse im Sinne eines expliziten Ebenebruchs inszeniert, sondern durch eine subtile, systematische Destabilisierung von Wahrnehmung und Erzählstruktur und mediale Reflexionen metaleptisch anmutende Effekte erzeugt. Er bleibt formal innerhalb der Diegese geschlossen, erzeugt jedoch durch seine komplexe Inszenierung eine „ästhetische Öffnung“, die dabei auf eine Meta-Ebene der Rezeption zielt. Auf dieser Meta-Ebene wird der Zuschauer selbst Teil der Reflexion über die Instabilität von Medium, Subjekt und Narration. Damit fungiert *Fight Club* weniger als klassisches Beispiel für Metalepse im engeren narratologischen Sinne, sondern als paradigmatisches Werk für die medienreflexive Ästhetik postmoderner Filme, die mit metaleptischen Modi operieren.²²⁰ Diese Strategie der Störung und Verunsicherung wird zur zentralen Technik einer kritischen Wahrnehmungsschulung, ein Effekt, der im anschließenden Vergleich mit dem Roman eingehender reflektiert werden soll.

4.4 Funktionswandel im Vergleich

Der Übergang von Chuck Palahniuks Roman *Fight Club* (1996) zur filmischen Adaption von David Fincher (1999) bringt nicht nur mediale Transformationsprozesse mit sich, sondern verschiebt auch die narrativen Strategien der Unzuverlässigkeit und der Irritation zwischen Wahrnehmung und Erzählebenen. Sowohl Roman als auch Film bedienen sich bestimmter Verfahren, die an Metalepsen erinnern, wobei diese Effekte jedoch medien- und formenspezifisch ausgeprägt sind und sich teils eher im Bereich der Metafiktion verorten lassen.

Im Roman manifestiert sich die narrative Irritation primär durch die Auflösung der erzählerischen Instanz. Die Ich-Perspektive suggeriert zunächst Authentizität und Nähe zum Erzählten, doch je weiter die Handlung fortschreitet, desto deutlicher wird die Instabilität dieser Instanz. Der Erzähler kann nicht zwischen Vorstellung und Wirklichkeit unterscheiden, was sich in wiederholten Zeitsprüngen, fragmentierten Bewusstseins schilderungen und einem

²¹⁹ Vgl. Anderson, Emily R.: *Unreliable Discourse*, S.96f.

²²⁰ Vgl. ebd., S.96.

impliziten Adressatenkontakt zeigt. In Anlehnung an Greta Olson lässt sich dies als „fallible narrator“ fassen, ein Erzähler, dessen Wahrnehmung begrenzt ist, der jedoch selbst nicht erkennt, dass er die Realität verfehlt.²²¹ Diese Form der Unzuverlässigkeit wird dabei nicht im Sinne einer klassischen narrativen Täuschung des Lesers inszeniert, sondern vielmehr als Resultat einer psychisch fragmentierten Subjektivität.

Der Film hingegen setzt andere Mittel ein, um eine vergleichbare Desorientierung zu erzeugen. Fincher ersetzt den literarischen Adressatenkontakt durch visuelle Signale und eine dominante Voice-over-Struktur. Das Voice-over in *Fight Club* suggeriert zunächst Verlässlichkeit, da es retrospektiv und mit allwissender Geste erzählt. Erst im späteren Verlauf bricht dieses Vertrauen zusammen – der Voice-over wird Teil der Täuschung, nicht deren Auflösung.²²² Auch visuelle Inserts, wie etwa die kurz eingeblendeten Bilder von Tyler Durden vor dessen eigentlichem Auftreten, erzeugen Effekte, die an Metalepse erinnern, da sie die Grenze zwischen Wahrnehmung der Figur und Rezeption durch das Publikum verwischen.²²³

Solche Momente sind nicht bloß als filmische Äquivalente literarischer Grenzüberschreitungen zu verstehen, sondern als spezifisch medienästhetische Phänomene. Techniken wie Voice-over, Jump Cuts oder visuelle Reflexionen wie Split Screens erzeugen eine instabile Erzählebene, die eine „ästhetische Öffnung“ des Filmtextes ermöglicht.²²⁴ Der Film unterwandert damit die Illusion einer kohärenten Diegese, ohne jedoch explizit den Rahmen zu brechen, eine Strategie, die laut Werner Wolf als „transmediale Metalepse“ bezeichnet werden kann: eine Form, die zwischen den Medien operiert, aber ihre jeweilige Spezifik berücksichtigt. Die eingesetzten Effekte sind stark mit metafikcionalen und reflexiven Mechanismen verwoben.²²⁵

Im Vergleich zeigt sich somit ein Funktionswandel der erzählerischen Verfahren: Während der Roman auf die innere Zersetzung des Ich setzt und den Leser durch psychologische Tiefenstruktur irritiert, zielt der Film auf eine ästhetische Desorientierung ab, die durch medienimmanente Mittel erzeugt wird. Dabei bleibt die Unzuverlässigkeit in beiden Fällen ein zentraler Mechanismus zur Erzeugung von Wahrnehmungskritik, jedoch mit unterschiedlichen Schwerpunkten: literarisch introspektiv, filmisch selbstreflexiv und intermedial.

Wie Levin betont, ist in postmodernen Texten – ob literarisch oder filmisch – die Figur des Autors zunehmend, mit dem der Figur verschränkt. In *Fight Club* lässt sich dies an der

²²¹ Vgl. Olson, Greta: *Reconsidering Unreliability*, S.94.

²²² Vgl. Anderson, Emily R.: *Unreliable Discourse*, S.83f.

²²³ Vgl. Klecker, Cornelia: *Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club"*, S.96.

²²⁴ Vgl. Thon, Jan-Noël: *Die Metalepse im Film*, S.92.

²²⁵ Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.587.

Auflösung der Differenz zwischen Erzähler und Protagonist beobachten. Der Erzähler schreibt seine eigene Geschichte, wird dabei aber gleichzeitig von einer alternativen Instanz (Tyler Durden) überlagert, eine narrative Konstruktion, die auf eine „postmoderne Instabilität der Autorenschaft“ verweist.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film zwar die Struktur des Romans aufgreift, aber die vermeintlich metaleptischen Effekte aber in eine andere mediale Form überträgt. Aus der introspektiven Verunsicherung des Romans wird im Film eine visuelle und auditive Manipulation, die beim wiederholten Ansehen rückwirkend decodiert werden kann. Dieser „Re-Reading-Effekt“ unterläuft die ursprüngliche Perspektive der Zuschauer und verankert die Reflexion über Erzählstrukturen in der ästhetischen Gestaltung des Films selbst, wobei hier vorrangig von Metafiktion gesprochen werden sollte, da der Film auf eine bewusste Selbstreflexion über seine eigene Medialität zielt, ohne zwingend klassische Metalepsen zu inszenieren.²²⁷

5. Metaleptische Strategien im Medienwechsel: Eine vergleichende Perspektive von *The French Lieutenant's Woman* und *Fight Club*

5.1 Zwei Modelle postmoderner Metanarration

Sowohl *Fight Club* als auch *FLW* arbeiten mit ausgeprägten Formen narrativer Selbstreflexivität und strukturellen Irritationen, die auf metaleptische Effekte verweisen. Auch wenn die beiden untersuchten Werke zwei zwar sehr unterschiedliche, aber gleichsam postmoderne Erzählstrategien repräsentieren, thematisieren sich doch beide narrative Instabilität und unterlaufen bewusst traditionelle Vorstellungen von Autorschaft, Perspektive und Wirklichkeitsdarstellung. Dabei zeigt sich jedoch ein markanter Unterschied in der Art und Weise der Selbstreflexivität.

Während Chuck Palahniuks Roman sowie seine filmische Adaption primär mit Formen der Wahrnehmungstäuschung, Identitätsinstabilität und epistemologischer Verunsicherung arbeiten, thematisieren John Fowles Roman und dessen Verfilmung die Macht des Erzählens selbst, oft im Modus der ironischen Unterwanderung klassischer Erzählmuster.²²⁸ Hier stehen

²²⁶ Vgl. Levin, Yael: Metalepsis and the author figure in modernist and postmodernist fiction. In: *Twentieth Century Literature* 62/3, September 2016, S.289-308, hier S.300.

²²⁷ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.595-597; Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, S.206ff.

²²⁸ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.165-172.

explizite metanarrative Eingriffe im Vordergrund. Beide Werke fordern die Rezeptionshaltung ihrer Leser bzw. Zuschauer heraus, jedoch mit unterschiedlichen Schwerpunkten: *Fight Club* destabilisiert vor allem die Grenzen zwischen Realität und Einbildung durch ein unzuverlässiges Erzählsystem und subjektive Verwirrung²²⁹, während *FLW* wiederum gezielt die Illusion narrativer Geschlossenheit durchbricht, indem der Erzähler als Autorfigur auftritt und die Fiktionalität der Erzählung offenlegt.²³⁰

5.2 Literarische Metalepse: Figuren, Erzähler und ihre Überschreitungen

Im literarischen Ausgangsmaterial beider Werke wird Metalepse auf sehr unterschiedliche Weise eingesetzt, in einem Fall als explizite Brechung der Fiktionalität durch einen auktorialen Erzähler (*FLW*), im anderen als strukturell angelegte Wahrnehmungstäuschung des Lesers durch einen unzuverlässigen Ich-Erzähler (*Fight Club*), der jedoch nicht im Sinne einer klassischen Metalepse im Sinne Genettes operiert.

In John Fowles *FLW* tritt der Erzähler offen als Schöpfer der Geschichte in Erscheinung. Bereits in Kapitel 13 beschreibt er selbstreflexiv: „The story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind.“ (*FLW*, S.95) Somit wird hier ein klarer metaleptischer Bruch inszeniert, indem die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Ebene offen überschritten wird. Der Erzähler bewegt sich frei durch Raum und Zeit der Geschichte, reflektiert über viktorianische Gesellschaftsnormen und macht wiederholt auf seine Erzählerrolle aufmerksam.

Ein weiteres besonders markantes Beispiel findet sich in Kapitel 55, in dem Fowles verschiedene alternative Enden anbietet. Der Erzähler thematisiert deren Konstruktion offen und macht sich selbst als Schöpfer der Geschichte sichtbar, indem er etwa formuliert: „I have already thought of ending Charles’s career here and now [...]“ (*FLW*, S.405). Dies entspricht dem, was Gérard Genette als „paradoxe Metalepse“ bezeichnet, da der Erzähler seine eigene Position in der erzählten Welt thematisiert und destabilisiert. Die bewusste Präsentation dieser alternativen Enden wirkt als metaleptischer Eingriff, der die Künstlichkeit des Romans offenlegt.²³¹ Fowles nutzt diese Strategie gezielt, um traditionelle Erzählkonventionen der viktorianischen Romanform ironisch zu unterlaufen, ein Verfahren, das häufig auch als „postmoderne Re-Viktorianisierung“ beschrieben wurde.²³²

²²⁹ Vgl. Olson, Greta: *Reconsidering Unreliability*, S.103.

²³⁰ Vgl. Huang, Yizhi: *Deconstruction and Subversion*, S.35.

²³¹ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*, S.14; Thoss, Jeff: *When storyworlds collide*, S.52-55.

²³² Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.40-42.

In Chuck Palahniuks Roman *Fight Club* hingegen wird mit einer ganz anderen Form von Erzählinstabilität gearbeitet, die nicht im Sinne einer klassischen Grenzüberschreitung zu verstehen ist. Der Ich-Erzähler erkennt erst spät, dass Tyler Durden und er dieselbe Person sind. Diese narrative Täuschung, die auch für die Leserschaft erst spät aufgelöst wird, wirkt weniger als Grenzüberschreitung zwischen Erzählebenen, sondern vielmehr als eine Form „struktureller Desorientierung“, bei der das Verhältnis zwischen Erzähler, Figur und Handlung im Verlauf der Erzählung rückwirkend destabilisiert wird. Sobald die Identität des Erzählers offenbart ist, erscheinen vorherige Beschreibungen in neuem Licht und es wird deutlich, dass die Erzählung auf einer fundamental gespaltenen Wahrnehmung basiert. Der Effekt dieser Erzählweise ähnelt einer Metalepse, weil sie die Rezipienten zwingt, die gesamte bisherige Erzähllogik zu revidieren.²³³ Formal handelt es sich dabei jedoch eher um einen „metaleptischen Modus“ im Sinne Monika Fluderniks. Eine andauernde Instabilität zwischen Subjekt und Erzählung, die nicht zwingend eine ontologische Ebenenüberschreitung im klassischen Sinne erfordert.²³⁴ Trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen verfolgen beide Romane ein ähnliches Ziel: Sie unterlaufen bewusst klassische Vorstellungen narrativer Kohärenz, um die Konstruiertheit von Fiktion, Identität und Realität sichtbar zu machen. Fowles inszeniert diese Grenzverschiebung explizit und reflektiert, während Palahniuk subtilere Verfahren nutzt, um die narrative Ordnung strukturelle zu hinterfragen.²³⁵ Fowles konfrontiert den Leser offen mit einem Autor, der sich als Instanz der Fiktion thematisiert und den Ausgang der Geschichte zur bewussten Variablen macht. Palahniuk hingegen hält den Leser lange Zeit in der Illusion narrativer Geschlossenheit, nur um diese später schlagartig zu destabilisieren – eine Strategie, die an Genettes Konzept der „paradoxen Metalepse“ angelehnt werden kann, auch wenn sie hier eher als metaphorisierter Effekt ohne expliziten Ebenenwechsel funktioniert. Diese unterschiedlichen Ansätze verdeutlichen nicht nur die narrative Flexibilität metaleptischer Verfahren, sondern werfen auch zentrale Fragen auf, wie sich solche Effekte im Medienwechsel, etwa bei einer filmischen Adaption, transformieren. Genau dieser Aspekt wird im folgenden Kapitel 5.3 näher untersucht, wenn der Fokus auf den medialen Transfer in den Filmversionen der beiden Werke gelegt wird.

²³³ Vgl. Levin, Yael: Metalepsis and the author figure in modernist and postmodernist fiction, S.291.

²³⁴ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.387-389.

²³⁵ Vgl. Hühn, Peter: Plotting the unreliable narrator: Factual vs. Fictional Unreliability. In: *Style* 38/2, S.142-152, hier S.142f.

5.3 Filmische Adaptionen: Verschiebungen der Metalepse im Adaptionprozess

Die Transformation literarischer Metalepsen in das Medium Film erfordert eine bewusste Neuformulierung der narrativen Grenzüberschreitungen, da filmische Erzählweisen strukturell und sensorisch anders operieren als schriftliche Texte. Während die Metalepse in der Literatur vor allem über sprachliche, typographische und narrative Eingriffe funktioniert, etwa durch einen Wechsel der Erzählinstanz, Zeitebenensprünge oder durch direkte Anrede des Lesers, bedient sich der Film visueller, auditiver und montagetechnischer Verfahren wie Split Screens, Meta-Dialoge oder performativer Doppelcodierungen, um vergleichbare Irritationen zu erzeugen. Diese sind jedoch im Fall von *Fight Club* häufiger als Formen der Metafiktion zu verstehen, da sie seltener explizite ontologische Ebenenübergänge inszenieren, wie es die Metalepse im engeren Sinne voraussetzt.²³⁶

Im Vergleich der Romane und ihren Adaptionen von *Fight Club* (Palahniuk/Fincher) und *FLW* (Fowles/Reisz) zeigt sich, dass metaleptisch anmutende Verfahren im Film nicht nur ästhetisch anders realisiert werden, sondern auch eine veränderte semantische und dramaturgische Funktion erhalten. In *Fight Club* etwa manifestiert sich eine Form der strukturellen Metafiktion vor allem über audiovisuelle Strategien der Desorientierung: Jump Cuts, Voice-over-Kommentare, visuelle Inkonsistenzen und die gezielte Dekonstruktion der narrativen Kohärenz. Diese Mittel erzeugen eine mediale Form der Erzählerinstabilität, die in Analogie zu Genettes „interner Metalepse“ gelesen werden kann, auch wenn streng genommen keine explizite Grenzüberschreitung zwischen extra- und intradiegetischer Ebene erfolgt.²³⁷ Bereits in frühen Szenen wird Tyler Durden in „subliminal cuts“ (kurzen Einzelbild-Einblendungen) gezeigt, bevor der Erzähler ihm offiziell begegnet. Diese visuelle Vorwegnahme suggeriert eine Instanz außerhalb der kohärenten diegetischen Ordnung und kann als visuelle Metafiktion mit metaleptischen Effekt gelesen werden. Die Filmmontage erschafft so einen Zwischenraum, in dem sich Bild, Stimme und narrative Autorität überlagern.²³⁸

Zentral ist zudem das durchgehende Voice-over des Erzählers, das zunächst als authentisches Reflexionsinstrument erscheint, sich jedoch zunehmend als manipulative Instanz entlarvt. In

²³⁶ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*, S.234-235; Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.392.

²³⁷ Vgl. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*, S.114-123.

²³⁸ Vgl. Thon, Jan-Noël: Die Metalepse im Film, S.95; Klecker, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club", S.96.

dem Moment, in dem sich der Erzähler selbst mit Tyler identifiziert („I am Tyler Durden“), kollabiert die Grenze zwischen Erzählerstimme und Figur – eine Form interner Transgression, die sich stärker als strukturelle narrative Täuschung denn als genuine Metalepse zu fassen ist.²³⁹ Diese Verschmelzung wird verstärkt durch eine Serie von Rückblenden, die den Erzähler in Szenen zeigen, in denen zuvor Tyler zu sehen war, ein Rückgriff, der die visuelle Erzählung selbst als retrospektiv konstruiert entlarvt.

Neben der akustischen und visuellen Ebene arbeitet *Fight Club* auch mit medienreflexiven Elementen, etwa wenn der Protagonist am Ende des Filmes erkennt, dass er und Tyler ein und dieselbe Person sind: „It’s called a changeover, The movie goes on and nobody in the audience has any idea“. In einer weiteren Szene thematisiert Tyler explizit die Materialität der Kinovorführung, indem er pornografische Einzelbilder in einen Familienfilm schneidet und dieselbe Technik im Film sichtbar gemacht wird. So wird die Erzählung selbst zum Gegenstand der Reflexion.²⁴⁰ Der Film imitiert damit nicht nur die Manipulationsakte seines Protagonisten, sondern überträgt sie auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und Narration, eine Form von metafikционаler Selbstreferenz, die durch ihre mediale Brechung metaleptisch anmutet, jedoch eher als ästhetisierte Grenzverwischung im Sinne postmoderner Medientheorie verstanden werden sollte.²⁴¹

In *FLW* verschiebt sich die Funktion der Metalepse sehr deutlich: Die literarische Form, in der der Erzähler offen als Konstrukteur der Geschichte auftritt, alternative Enden bietet und sich durch explizite Leseradressierungen positioniert, wird in der Adaption durch eine doppelte Rollenkonstellation (Darsteller vs. Figur) ersetzt. Diese inszeniert nicht nur die Grenze zwischen Fiktion und Realität, sondern auch zwischen Literatur und Film.²⁴² Dieser narrative Doppelstrang wird nicht nur visuell, sondern auch durch Schnitttechnik und Spiegelungen miteinander verflochten, beispielsweise, wenn die emotionale Stimmung der fiktiven Figuren in die Rahmenerzählung überschwappt oder Szenen bewusst parallel montiert werden. Der Film reflektiert dabei die Mechanismen der Erzählung selbst und erzeugt metaleptisch anmutende Effekte.²⁴³

²³⁹ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.119f.

²⁴⁰ Vgl. Anderson, Emily R.: *Unreliable Discourse*, S.100.

²⁴¹ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.122-124; Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode*, S.392.

²⁴² Vgl. Wolf, Werner: *Metalepsis as Transgeneric and Transmedial Phenomenon*, S.590.

²⁴³ Vgl. Naremore, James: *The World Without a Self: The French Lieutenant’s Woman*. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 250–264, hier S.255.

Die dadurch entstehende wechselseitige Durchdringung der Ebenen, zwischen Schauspiel und Rolle und zwischen Fiktion und Realität, erzeugt eine filmisch umgesetzte Form postmoderner Metalepse, die formal durch die Montage und inhaltlich durch selbstreflexive Narrative erzeugt wird. Die Montage wird so zu einem zentralen Mittel der Irritation: Sie hebt die Grenze zwischen den Diegesen auf und entlarvt das narrative Spiel als bewusste Konstruktion.

Anders als *Fight Club*, der eher mit interner Desorientierung und perspektivischer Täuschung arbeitet, nutzt *FLW* explizit markierte Erzählebenenwechsel, die stärker an Genettes Definition der transgressiven Metalepse anschließen.

In beiden Filmen lässt sich somit eine bewusste medienadäquate Transformation narrativer Selbstreflexivität konstatieren: Während *Fight Club* über visuelle Einschnitte, Voice-over und montagebedingte Rückblenden eine strukturell metafiktionale Erzählsituation erzeugt, in der metaleptische Effekte simuliert werden, nutzt *FLW* explizite Reflexionen über Schauspiel, Autorschaft und Narration, um die Grenzen der Fiktion direkt aufzubrechen. Beide Filme unterwandern die Illusion einer geschlossenen Diegese, der eine durch psychologische Instabilität, der andere durch ontologische Offenheit.²⁴⁴

6. Fazit: Metalepse als transmediale Strategie

Diese Arbeit hat sich mit der Funktion und Transformation metaleptischer Erzählverfahren in literarischen Texten und dessen filmischen Adaptionen beschäftigt. Im Zentrum standen die Romane *Fight Club* von Chuck Palahniuk und *FLW* von John Fowles sowie deren filmische Umsetzungen durch David Fincher (1999) und Karel Reisz (1981). Ziel war es, die Metalepse als grenzüberschreitende Erzählstrategie zu analysieren und auf ihre medienspezifischen Ausprägungen hin zu untersuchen und so festzustellen inwieweit sich ihre Funktion und Wirkung in Literaturadaptionen verändert. Dabei wurde deutlich, dass Metalepsen nicht nur stilistische Sonderphänomene sind, sondern narrative Verfahren darstellen, die auf fundamentale Weise die Grenzen zwischen Fiktion und Realität, Erzähler und Figur, Medium und Rezipient destabilisieren und so zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Erzählprozess einladen.

Im Verlauf der Arbeit zeigte sich, dass die Metalepse, verstanden im Sinne Genettes als rhetorische Grenzüberschreitung zwischen narrativen Ebenen, nur einen Teil des Phänomens abbildet. Erweitert um Konzepte wie McHales „ontological scandal“ oder Fluderniks „metaleptic mode“, wird deutlich, dass Metalepse auch als Modus narrativer Instabilität

²⁴⁴ Vgl. Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*, S.206-210.

verstanden werden kann, der sich nicht zwingend in expliziten Rahmendurchbrüchen manifestieren muss, sondern auch in subtilen, strukturellen und medienästhetischen Verfahren auftritt. In diesem Sinne überschneidet sich das Konzept der Metalepse mit dem der Metafiktion, allerdings nicht vollständig: Während Metafiktion auf eine explizite Selbstreflexion des Erzählens zielt, bezeichnet Metalepse spezifisch die (meist irritierende) Durchdringung narrativer Ebenen.²⁴⁵

Die vergleichende Analyse von *FLW* und *Fight Club* in literarischer wie filmischer Ausprägung zeigt, dass sich metaleptische Verfahren im medialen Übergang nicht einfach übertragen lassen, sondern eine tiefgreifende Transformation durchlaufen. Besonders deutlich wird dies im Wechsel von Fowles ironisch-selbstreflexivem Erzähler zu Reisz doppelter Rollenkonstellation im Film, um die Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion neu zu verhandeln. Der Film ersetzt literarische Metalepse durch eine visuelle Doppelstruktur aus Spielhandlung und Metanarration, in der das Spiel mit Erzähl- und Darstellungsebenen zu einem Kommentar über Medialität selbst wird.²⁴⁶ Ähnlich verhält es sich mit *Fight Club*: Palahniuk inszeniert durch retrospektive Brüche, eine unzuverlässige Erzählinstanz und narrative Täuschung eine Auflösung des Subjekts.²⁴⁷ Das im Roman angelegte Spiel mit Identität und Wahrnehmung, wird radikal ins Filmische transformiert. Die strukturelle Instabilität des Romans wird in Finchers Film durch Voice-over, Jump Cuts und visuelle Manipulation ersetzt.²⁴⁸

In beiden Fällen, sowohl bei *FLW*, als auch bei *Fight Club* und ihren Adaptionen, zeigen sich die spezifischen Möglichkeiten der jeweiligen Medien, narrative Desorientierung zu erzeugen, sei es durch textuelle Reflexion oder durch audiovisuelle Disruption.

Dabei wurde ein zentrales Ergebnis der Arbeit sichtbar: Trotz ihrer thematischen, historischen und stilistischen Unterschiede verbindet beide Werke, literarisch wie filmisch, ein postmodernes Interesse an der Unterwanderung klassischer Erzählkonventionen.

FLW dekonstruiert die Autorität der auktorialen Instanz durch metaleptische Selbstkommentare, alternative Enden und die Thematisierung der Fiktionalität, *Fight Club* hingegen stellt Identität, Wahrnehmung und Realität selbst in Frage, ohne explizit erzählerische Grenzen zu überschreiten – und operiert somit eher in einem strukturell-

²⁴⁵ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.114-118.

²⁴⁶ Vgl. Hutcheon, Linda: *The 'Real World(s)' of Fiction*, S.81 und 83f.

²⁴⁷ Vgl. Klecker, Cornelia: *Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club"*, S.83.

²⁴⁸ Vgl. Thon, Jan-Noël: *Die Metalepse im Film*, S.94.

metafiktionalen Modus, der metaleptische Effekte simuliert, ohne diese explizit zu markieren.²⁴⁹

Die filmischen Adaptionen übernehmen diese Verfahren jedoch nicht nur, sondern adaptieren sie medienadäquat: In *FLW* wird die Erzählerfigur durch eine performative Metaebene ersetzt, die zwischen Schauspieler- und Rollenebene schwankt, in *Fight Club* erzeugen visuelle und akustische Mittel wie „subliminal cuts“ oder Voice-over eine desorientierende Erzählstruktur, die auf die Instabilität des Subjekts verweist – und so eine Form der Rezeption erschafft, in der Realität und Fiktion ununterscheidbar erscheinen. In beiden Fällen wird narrative Selbstreflexivität also nicht aufgehoben, sondern in eine neue, mediengerechte Form überführt.²⁵⁰

Besonders produktiv erwies sich dabei der medienvergleichende Zugriff: Es wurde deutlich, dass Metalepsen nicht ausschließlich als literarisches Phänomen zu begreifen sind, sondern als ein transmediales und transgenerisches Konzept, das adaptierbar und anpassungsfähig ist, wenngleich mit unterschiedlichen ästhetischen Voraussetzungen. Folglich ist es als Konzept zu verstehen, das in unterschiedlichen Medien mit je spezifischen Mitteln realisiert wird und dabei jeweils eigene Funktionen entfaltet.²⁵¹ Die Funktion der Metalepse verändert sich mit dem Medium: Der Film operiert dabei stärker affektiv und sinnlich, setzt auf Irritation durch Montage, Kameraarbeit und Bildsprache, während die Literatur über sprachliche Markierung, Autorennähe und narrative Unterbrechung arbeitet. So entsteht in beiden Medien eine vergleichbare Wirkung, aber mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln. Dabei leisten Metalepsen einen wichtigen Beitrag zur Reflexion über Erzählbarkeit, mediale Konstruktion und die Instabilität narrativer Ordnungen.

Wichtig ist dabei die Abgrenzung zur Metafiktion. Während Metafiktion sich primär durch explizite Selbstreflexion über den Status der Fiktionalität, das Erzählen selbst oder die Konstruiertheit literarischer Welten auszeichnet, zielt die Metalepse auf ein anderes Verfahren: Sie inszeniert Grenzverletzungen zwischen narrativen Ebenen, sei es auf semantischer, struktureller oder medialer Ebene. Beide Verfahren können sich überschneiden und treten oft als kombinierte Phänomene narrativer Selbstreflexion auf. So zum Beispiel in Fällen, in denen eine Metalepse zugleich einen metafiktionalen Kommentar transportiert, sie sind aber nicht deckungsgleich. Diese Unterscheidung wurde im Verlauf der Analyse zunehmend relevant, da sich insbesondere in der filmischen Umsetzung von *Fight Club* metaleptische Effekte zwar

²⁴⁹ Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.392f.

²⁵⁰ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.183f.

²⁵¹ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.589.

subtil manifestieren, diese aber oft auf einer strukturellen Täuschung und einer kognitiven Verunsicherung beruhen, die stärker dem metafikionalen Modus zuzuordnen sind.²⁵² In diesem Sinne ist der Film metafikional, weil er seine eigene Erzählweise thematisiert und metaleptisch, weil er die Ebenen von Figur, Erzähler und Rezeption verschiebt.

Hierdurch wird ein zentraler Beitrag zur Narratologie geleistet: Metalepsen dienen als Knotenpunkt für die Reflexion über Medialität, Fiktionalität und Rezeption. Ihre Analyse erfordert eine Erweiterung klassischer narratologischer Kategorien, da insbesondere die transmediale Dimension bisher nur unzureichend berücksichtigt wurde.²⁵³

Im Kontext der Adaptation Studies zeigen die Fallstudien exemplarisch, dass eine Adaptation nicht allein als Transformation von Inhalt zu verstehen ist, sondern als Neuverhandlung erzählerischer Strukturen und ihrer kreativen Umcodierung.²⁵⁴ Die Frage, wie sich komplexe narrative Konzepte wie die Metalepse im Film umsetzen lassen, verweist auf die Notwendigkeit einer stärkeren interdisziplinären Perspektive: Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft und Medienästhetik müssen vermehrt in den Dialog treten, um den Mehrwert solcher Übertragungen zu erfassen. Dies ist auch ein zentrales Ergebnis dieser Arbeit: Metaleptische Verfahren lassen sich im medialen Transfer nicht einfach übertragen, sondern werden transformiert und neu kontextualisiert. In der Literatur fungieren Metalepsen oft als textuelle Strategien der Reflexion, Irritation oder Selbstreferenz. Sie brechen die Illusion mimetischer Welten und machen die Konstruktion des Erzählens sichtbar. In den untersuchten Romanen von Palahniuk und Fowles geschieht dies über auktoriale Eingriffe, narrative Instabilität und die direkte Einbindung des Autors oder fiktiver Leser.²⁵⁵ Im Medium Film hingegen werden metaleptische Effekte auf andere Weise realisiert, etwa durch visuelle oder auditive Marker, durch Montage, mise en abyme, Doppelbesetzungen oder explizite Kamera- und Schnittstrategien. Die Funktion verschiebt sich hier oft von der reinen Reflexionsebene hin zur ästhetischen Selbstkommentierung und zur Verunsicherung des filmischen Realismus. Besonders deutlich wird dies in *Fight Club* durch die Zersetzung der filmischen Subjektposition via Voice-over und Jump Cuts, oder in *FLW* durch das Spiel mit doppelten Rollenkonstellationen und Erzählebenen.²⁵⁶ Während sich Fowles Roman stärker auf den ironisch-reflektierenden Erzähler stützt, der das Erzählgeschehen kommentiert und kontrolliert,

²⁵² Vgl. Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode, S.387.

²⁵³ Vgl. Levin, Yael: Metalepsis and the author figure in modernist and postmodernist fiction, S.302.

²⁵⁴ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, S.8-9.

²⁵⁵ Vgl. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, S.190f.

²⁵⁶ Vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism*, S.16f.

verschiebt die Verfilmung diese Funktion auf die Inszenierung selbst. Die Metalepse tritt hier als visuelle Strategie in Erscheinung, die sowohl Emotionen bündelt als auch Brüche erzeugt. In Literaturadaptionen tritt die Metalepse somit häufig als Brücke zwischen Vorlage und Medium auf, sie verweist auf die Künstlichkeit der Adaption und macht den medialen „Rahmenwechsel“ selbst zum Thema. Gleichzeitig erlaubt sie es dem Film, eigene narrative Autonomie zu behaupten, indem er neue Formen der Metalepse entwickelt, die über das literarische Pendant hinausgehen.²⁵⁷ Insbesondere *FLW* bietet hier ein paradigmatisches Beispiel für eine meta-adaptive Strategie, da der Film nicht einfach den Roman adaptiert, sondern dessen Erzählinstanz selbst zum Gegenstand filmischer Reflexion macht. *Fight Club* hingegen nutzt die filmischen Mittel zur Konstruktion narrativer Unzuverlässigkeit und Selbstreferenz auf eine Weise, die als Antwort auf literarische Verfahren lesbar ist.

So zeigen *FLW* und *Fight Club*, dass Metalepse, sei sie explizit oder implizit, strukturell oder punktuell, als transmediale Strategie einer kritischen Erzählinstanz dient, die gleichermaßen auf Leser und Zuschauer zielt. In der literarischen und filmischen Erzählweise fungiert sie als Störung der Gewissheit – und als Einladung zur Reflexion über die Bedingungen, unter denen Geschichten überhaupt erzählt werden.²⁵⁸ Als hybrid erzählerisches Phänomen ist sie dabei nicht nur Ausdruck narrativer Selbstreferenz, sondern auch ein Symptom medialer Selbstreflexivität, ein entscheidendes Merkmal postmoderner und postklassischer Erzählkulturen.

Zukünftige Forschungen könnten sich verstärkt der Frage widmen, welche spezifischen filmischen Mittel besonders geeignet sind, um metaleptische Strukturen nicht nur zu übersetzen, sondern produktiv zu erweitern. Auch wäre eine Analyse anderer Gattungen, wie interaktiver Erzählformate, Videospiele oder serielle Strukturen, denkbar, die mit vergleichbaren Instabilitäten operieren. Ebenso sollte der Dialog zwischen kognitiver Narratologie und Medienästhetik weiter vertieft werden, um zu klären, wie Rezipienten auf metaleptische Brüche reagieren, emotional, kognitiv und interpretativ. Das Konzept der Metalepse eröffnet hier vielfältige Forschungsperspektiven: Es markiert nicht nur Grenzüberschreitungen im Text, sondern auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung selbst. Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zu diesem interdisziplinären Dialog: Sie zeigt, dass die Analyse metaleptischer Strukturen nicht nur ein Schlüssel zum Verständnis postmoderner

²⁵⁷ Vgl. Wolf, Werner: Metalepsis as Transgeneric and Transmedial Phenomenon, S.590.

²⁵⁸ Vgl. Klecker, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club", S.96.

Erzählformen ist, sondern auch ein Instrument, um medienübergreifende Erzählprozesse theoretisch zu reflektieren und vergleichend zu analysieren.

Bibliographie

Primärliteratur:

Chuck Palahniuk: *Fight Club*. New York/London: W. W. Norton & Company 1996.

John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. New York/Boston: Back Bay Books 2010.

Filmische Adaptionen:

Fight Club, Regie: David Fincher, Vereinigte Staaten 1999.

The French Lieutenant's Woman, Regie: Karel Reisz, United Kingdom 1981.

Monographien:

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.216-223.

Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion in John Fowles 'The French Lieutenants Woman'*. Ein Vergleich von Roman, Film und Drehbuch. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

Booth, Wayne C.: *The Rethoric of Fiction*. 2. Aufl., Chicago: University of Chicago Press 1983.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London/New York: Routledge 1985.

Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge 1992.

Bruhn, Jørgen/Gjeslvik, Anne/Hannsen, Eirik Frisvold: *Adaptation Studies: New challenges, new directions*. London/New York: Bloomsbury Academic 2013.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Aus dem Franz. von Dieter Hornig, hrsg. von Wolf Schmid, München: Fink 1998.

Genette, Gérard: *Métalepse: de la figure à la fiction*. Paris: Ed. du Seuil 2004.

Genette, Gérard: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Übersetzt von Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press 1980.

Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film: Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2010.

Hutcheon Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge 2004.

Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. 2. Aufl., New York: Routledge 2013.

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

Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/Boston: De Gruyter 2011.

Kukkonen, Karin/Klimek, Sonja: *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2011.

Lash, Dominic: *The Cinema of Disorientation. Inviting Confusions*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2022.

Leitch, Thomas: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation* 1/1 2008, S.63-77.

- Martinez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Auflage, München: C.H. Beck 2019.
- Macrae, Andrea: *Discourse Dixis in Metafiction: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*. Milton: Routledge 2019.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London: Routledge 1987.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration – Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens*, 2. Aufl., Trier: WVT 2013.
- Nünning, Vera (Hg.): *Literaturverfilmungen. Theorie, Geschichte, Medien*. Trier: WVT 2004.
- Phelan, James: *Narrative as Rhetoric*. Columbus: Ohio State University Press 1996.
- Ryan, Marie-Laure: *Avatars of Story*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006.
- Ryan, Marie-Laure (Hg.): *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Sorlin, Sandrine: *Stylistic Manipulation of the reader in contemporary fiction*. London: Bloomsbury Publishing 2019.
- Stam, Robert: *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden: Blackwell 2005.
- Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press 1992.
- Thoss, Jeff: *When storyworlds collide. Metalepsis in popular fiction, films and comics*. Leiden: Brill Rodopi 2015.
- Waugh, Patricia: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Routledge 1984.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2005.

Artikel in einer Zeitschrift:

- Anderson, Emily R.: Unreliable discourse, *Fight Club* and the cinematic narrator. In: *Journal of Narrative Theory* 40/1, Winter 2010, S.80-107.
- Arndt, Alexander/Zemke, Patrick: Metalepse. In: *Mind-Bender: Begriffe, Forschung, Problemfelder. Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1, 2017, S. 43–47.
- Bakhsh, Fariba Noor/Amjad, Fazel Asadi: The Relics of the Past Fowles *The French Lieutenant's Woman* and Byatts *Possession*. In: *Epiphany* 9/1, 2016, S.63-74.
- Bernaerts, Lars: *Fight Club* and the Embedding of Delirium in Narrative. In: *Style* 43/3, Herbst 2009, S.373-384.
- Diniz, Thais Flores Nogueira: Is adaptation truly an adaptation? In: *Ilha do Desterro* 51, 2008, S.217-233.

- Fludernik, Monika: Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode. In: *DeKalb Pennsylvania State University Press* 37/4, 2003, S.382-400.
- Huang, Yizhi: Deconstruction and Subversion: The French Lieutenant's Woman under the Perspective of Postmodern Deconstruction. In: *Journal of Computing and Electronic Information Management* 14/1, 2024, S.33-35.
- Hutcheon, Linda: The Real World(s)' of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*. In: *English Studies in Canada* 4/1, Spring 1978, S.81-94.
- Hühn, Peter: Plotting the unreliable narrator: Factual vs. Fictional Unreliability. In: *Style* 38/2, S.142-152.
- Kleckner, Cornelia: Authentication Authority and Narrative Self-Erasure in "Fight Club". In: *Amerikastudien* 59/1, Januar 2014, S.83-98.
- Leitch, Thomas: *Adaptation Studies at a Crossroads*. In: *Adaptation* 1/1, 2008, S.63-77.
- Levin, Yael: Metalepsis and the author figure in modernist and postmodernist fiction. In: *Twentieth Century Literature* 62/3, September 2016, S.289-308.
- Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: *Narrative*, 11/1, 2003, S. 93–109.
- Ryan, Marie-Laure: Metaleptic Machines. In: *Semiotica* 150, 2004, S.439-469.
- Scruggs, Chales: The two endings of "The French Lieutenant's Woman". In: *Modern Fiction Studies*, 31/1, Spring 1985, S.95-113.
- Spielmann, Guy: Adaptation Studies: Steps towards a necessary refoundation. In: *Word & Image*, 40/1, Januar 2024, S. 5-14.

Beitrag in einem Sammelband:

- Lambrou, Marina: Metalepsis, counterfactuality and the forked path in *The French Lieutenant's Woman*. In: Sandrine Sorin (Hg.): *Stylistic Manipulation of the Reader in Contemporary Fiction*. London: Bloomsbury Publishing 2020, S.31-49.
- Lutas, Liviu: Metalepsis in different media. In: Elleström, Lars (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 2: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Cham: Springer International Publishing 2021, S.149-173.
- Naremore, James: *The World Without a Self: The French Lieutenant's Woman*. In: Wexman, Virginia Wright (Hg.): *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press 1991, S. 250–264.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: D'Hoker Elke/Martens, Gunter (Hg.): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Deutschland: De Gruyter 2008, S.29-76.
- Thon, Jan-Noël: Die Metalepse im Film. In: Birr, Hannah (Hg.): *Probleme des filmischen Erzählens*. Berlin: Lit.-Verlag 2009, S.85-110.

Wolf, Werner: Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. In: Bernhart, Walter (Hg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)* 2018, S.579-604.

Beiträge aus Online-Quellen:

Connor, J.D.: The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today. In: *M/C Journal* 10/2, Mai 2007, <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/2652>, 10.03.2025.

Johnson, Brad: Specs and the City: Unreliable Narrator and ‚Fight Club‘. In: Script.de. <https://scriptmag.com/features/specs-city-unreliable-narrator-fight-club>, 26.04.2025.

Abstract

Die Metalepse als narratives Phänomen wurde nach Gérard Genettes Einführung in die Erzähltheorie als Konzept ausgebaut, ihre möglichen Klassifikationen und Formen wurden diskutiert und von unterschiedlichen Standpunkten betrachtet. Was jedoch nicht bedeutet, dass man bis zum jetzigen Zeitpunkt über eine einheitliche Handhabung einig wäre. Die ursprüngliche Definition der Metalepse im Sinne von Genette, als Überschreitung der Grenzen zwischen verschiedenen diegetischen Ebenen, ist im Rahmen eines sprachbasierten Mediums, nämlich der Literatur, geprägt worden. Dabei wurde im Laufe der Forschung und auch bereits von Genette selbst vermehrt darauf hingewiesen, dass das Konzept der Metalepse ein von Grund auf transmediales Gerüst aufweist und somit auch auf anderen Medien bezogen und dort angewandt werden kann.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in der Literaturadaption, die in der Medientheorie oftmals als Randthema behandelt wurde. Während die Literaturadaption zu Beginn durch eine Ablehnung sowohl in der Film- als auch in der Literaturwissenschaft geprägt war, konzentrierte sich die Forschung zunächst hauptsächlich auf die Frage der Werk- oder Originaltreue. Der Fokus lag auf der direkten Übertragung literarischer Werke auf die filmische Ebene, wobei die Transformationen des Textes häufig im Hinblick auf ihre Treue zum Original beurteilt wurden. In jüngerer Zeit wurde jedoch zunehmend anerkannt, dass Literaturadaptionen mehr sind als bloße Übertragungen: Sie stellen einen eigenen Prozess der Transformation und Neukodierung dar, der spezifische narrative Strategien erfordert. Diese neuen Perspektiven eröffnen einen differenzierten Blick auf die Wechselwirkungen zwischen den Medien und den erzählerischen Möglichkeiten, die sich in der Adaption von Literatur in den Filmraum medienspezifisch übertragen lassen.

Die Metalepse im Film wurde in der Forschungsliteratur anhand einiger konkreter Beispiele analysiert, jedoch blieb eine gesonderte Analyse für das Feld der Literaturadaption bisher aus. Diese Masterarbeit zielt darauf ab, beide Konzepte miteinander zu verbinden, wobei zwei Romane (*Fight Club* und *The French Lieutenant's Woman*) sowie deren Verfilmungen untersucht werden. John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* wurde bereits ausführlich auf seine metafiktionale Elemente hin analysiert, während *Fight Club* vor allem aufgrund seiner unzuverlässigen Erzählweise Aufmerksamkeit fand. Ein entscheidender Unterschied zwischen den beiden Romanen besteht darin, dass nur im Roman von Fowles tatsächliche Metalepsen auftreten. Während *Fight Club* keine klassischen Metalepsen verwendet, finden sich hier dennoch metaleptisch anmutende Strategien, die einer genaueren Analyse bedürfen. Beide

Romane wurden bislang nicht gemeinsam untersucht oder miteinander in Verbindung gebracht, besitzen jedoch Literaturadaptionen, in denen Metafiktion und Metalepse zentrale narrative Elemente darstellen.

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf der Frage, welche Funktion die Metalepse in Literaturadaptionen übernimmt und inwiefern sich ihre Funktion hier verändert. Dabei soll ein besonderer Fokus darauf liegen wie metaleptische Strategien medienspezifisch aufbereitet und umgesetzt werden. Zunächst werden die Besonderheiten und Problemfelder der Literaturadaption erörtert, bevor eine umfassende Analyse der metaleptischen Irritationen und metafikcionalen Elemente sowohl in den literarischen Vorlagen als auch in ihren Verfilmungen erfolgt. Dabei wird insbesondere untersucht, wie die Metalepsen bzw. metaleptisch anmutende Elemente in den Adaptionen transformiert werden und welche neuen Erzählstrategien daraus entstehen. Für die Analyse dieser Masterarbeit wird sich hauptsächlich auf eine Reihe grundlegender Werke konzentriert, die sowohl narratologische als auch adaptionstheoretische Perspektiven berücksichtigen. Zunächst ist Gérard Genette von zentraler Bedeutung, insbesondere seine Werke zur Erzähltheorie und die Konzepte der Metalepse, die als theoretische Grundlage dienen. Werner Wolf bietet mit seinen Arbeiten zu Ästhetischer Illusion und Illusionsdurchbrechung einen wichtigen Beitrag, um die narrative Wirkung und die Transformation von Erzählstrukturen in Literatur und Film zu verstehen. Auch Linda Hutcheons Untersuchungen zur Literaturadaption sind von entscheidender Bedeutung, da sie eine differenzierte Perspektive auf die intermediale Transformation von Texten eröffnet. Darüber hinaus werden die Arbeiten von Marie-Laure Ryan, die sich mit narratologischen Konzepten und transmedialen Erzählformen beschäftigen, ebenso herangezogen wie die Studien von Ansgar Nünning zur unzuverlässigen Erzählweise und narrativen Unzuverlässigkeit. Diese theoretischen Grundlagen werden durch weitere relevante Arbeiten aus der Film- und Literaturwissenschaft ergänzt, die sich mit der Theorie und Praxis der Literaturverfilmung befassen und helfen, die Erzählstrategien in den Adaptionen der beiden Romane zu analysieren und zu verstehen.