



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

[Hier noch London-Atmosphäre einbauen.]

Das illusionsstörende Potential von Metafiktion in Wolf Haas'

Das Wetter vor 15 Jahren

und

Verteidigung der Missionarsstellung.

verfasst von

Anna Kühschelm, BA

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch UF Englisch

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

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle nicht nur meinem Betreuer, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, danken, der mir stets hilfreich zur Seite gestanden ist, sondern im Speziellen auch meinem Vater, der sich die Zeit genommen hat, die Arbeit Korrektur zu lesen. Darüber hinaus gilt mein Dank meiner gesamten Familie, meinem Freund und meinen Freunden, welche (unfreiwilligerweise) mittlerweile selbst bestens mit dem Thema Metafiktion vertraut sind. Besonders hervorzuheben ist hier Charlotte, die so nett war, mir die chinesischen Passagen in *Verteidigung der Missionarsstellung* zu übersetzen.

Für meine Familie

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	11
2. THEORETISCHE GRUNDLAGEN	13
2.1 Der Illusionsbegriff: Ästhetische und narrative Illusion.....	13
2.2 Das Verhältnis von Fiktion und Illusion.....	16
2.3 Narrative Illusionsformen	18
2.3.1 Erlebnis- und Referenzillusion	18
2.3.2 Primär- und Sekundärillusion	20
2.3.3 Geschehens- und Erzählillusion.....	21
2.4 Illusionsbildung.....	22
2.4.1 Textexterne Faktoren der Illusionsbildung	22
2.4.2 Textinterne Faktoren der Illusionsbildung.....	24
2.4.2.1 Prinzipien der Illusionsbildung.....	25
2.4.2.2 Charakteristika illusionistischen Erzählens	28
2.5 Illusionsstörung.....	29
2.5.1 Metafiktion.....	31
2.5.1.1 Überblick.....	31
2.5.1.2 Definition	33
2.5.1.3 Explizite vs. implizite Metafiktion	37
2.5.1.4 Formen expliziter Metafiktion	39
2.5.2 Entwertung der Geschichte	43
2.5.2.1 Überblick.....	43
2.5.2.2 Metalepse	48
2.5.2.3 Mise en abyme	49
2.5.2.4 Der Autor im Roman	51
2.5.3 Die Auffälligkeit der Vermittlung	52
2.5.4 Komik	57

3. WERKANALYSE.....	60
3.1 <i>Das Wetter vor 15 Jahren</i>	60
3.1.1 Inhalt	60
3.1.2 Gattung: Dialogroman	62
3.1.3 Sprachliche Besonderheiten.....	63
3.1.4 Erzähltheoretische Analyse der Darstellung.....	66
3.1.4.1 Stimme	66
3.1.4.2 Zeit	71
3.1.4.3 Modus	74
3.1.5 Metafiktion im Roman.....	76
3.1.5.1 Überblick.....	76
3.1.5.2 Explizite Metafiktion	77
3.1.5.2.1 Der offengelegte Schreibprozess: Die Probleme der Textproduktion ...	78
3.1.5.2.2 Realität und Fiktion: „Verfremdung durch Realismus“	80
3.1.5.2.3 Sprachreflexion und -kritik: Der technokratisch-romantische Kuss.....	82
3.1.5.3 Implizite Metafiktion	83
3.1.5.3.1 Die Entwertung der Geschichte: Haarsträubende Zufälle und ein fiktiver Wolf Haas	83
3.1.5.3.2 Die Auffälligkeit der Vermittlung: Die erschwerte Rezeption	86
3.1.5.3.3 Komik: Liebeskitsch und die Suche nach der „Wirklichkeit“	87
3.1.6 Resümee.....	89
3.2 <i>Verteidigung der Missionarsstellung</i>	91
3.2.1 Inhalt	91
3.2.2 Sprachliche Besonderheiten.....	92
3.2.3 Erzähltheoretische Analyse der Darstellung.....	93
3.2.3.1 Zeit	95
3.2.3.2 Modus	96
3.2.3.3 Stimme	97
3.2.4 Metafiktion im Roman.....	99
3.2.4.1 Überblick.....	99
3.2.4.2 Explizite Metafiktion	100
3.2.4.2.1 Der offengelegte Schreibprozess: Der Roman als Manuskript.....	102

3.2.4.2.2	Realität und Fiktion: Die schwer zu verbratende Wirklichkeit	104
3.2.4.2.3	Sprachphilosophische Reflexionen.....	105
3.2.4.3	Implizite Metafiktion	108
3.2.4.3.1	Die Entwertung der Geschichte: Radikale Grenzverstöße.....	109
3.2.4.3.2	Die Auffälligkeit der Vermittlung: Sprachliche und typographische Spiegelungen.....	111
3.2.4.3.3	Komik: Der faule Autor	114
3.2.5	Resümee	115
4.	WERKVERGLEICH	117
5.	CONCLUSIO	119
6.	LITERATURVERZEICHNIS.....	123
6.1	Primärliteratur.....	123
6.2	Sekundärliteratur	123
7.	ANHANG.....	128
7.1	Abstract.....	128
7.2	Curriculum Vitae.....	129

1. Einleitung

„Denn nur in der Dichtung darf die Sprache sich auf sich selbst beziehen, darf ein Satz über die Welt und über sich selbst im selben Atemzug sprechen.“¹

In den letzten Jahren erfolgte im deutschen Sprachraum eine Rückbesinnung auf konservative Schreib- und Erzählformen und damit verbunden eine erneute Zuwendung zum Mimesis-Gedanken mit Verweis auf die abzubildende Wirklichkeit hinter dem Text. Kristin Eichhorn spricht in diesem Zusammenhang auch von einer neuen (oder besser: erneuten) „Ernsthaftigkeit“ in der deutschsprachigen Literatur.² Dennoch gibt es auch hierzulande Autoren, welche diesem Trend nicht folgen und auch weiterhin post-moderne Schreibweisen aufgreifen – zu ihnen zählt unter anderem Wolf Haas. Trotz des Genrewechsels – weg von Simon Brenner hin zu Ferienliebschaften und Liebesseuchen – bleibt Haas einem grundlegenden Konzept seiner Krimis treu: Nicht die Geschichte selbst steht in *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) und *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012) im Vordergrund, sondern ihre Vermittlung; nicht Mimesis und eine ungestörte narrative Illusion sind zentral, sondern die selbst-referentielle Zurschaustellung des Kunstcharakters der Werke. Diese Art von Literatur, welche ihre eigene Fiktionalität ins Zentrum der Leseraufmerksamkeit rückt, nennt sich Metafiktion – „fiction about fiction“.³ Metafiktion gehört damit in ein weitreichendes Spektrum illusionsstörender Verfahren, welche je nach Schweregrad die narrative Illusion der Rezipienten leicht stören oder gar völlig zerstören können.

Die folgende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, die metafikionalen Verfahrensweisen in *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung* auf die Funktionsweise ihrer illusionsstörenden Wirkung sowie ihren Wirkungsbereich hin zu untersuchen. Während es zum erstgenannten Roman bereits einige kürzere Analysen gibt, welche jedoch in Bezug auf metafiktionale Strategien eher an der Oberfläche bleiben⁴, ist *Verteidi-*

¹ Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2012, S. 139.

² Vgl. Kristin Eichhorn: Einleitung. Reaktionen auf den Ernsthaftigkeitsdiskurs in der aktuellen Literaturproduktion. In: dies. (Hg.): *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 9.

³ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methuen 1985, S. 1.

⁴ Vgl. hier v.a. Andreas Böhn: Metafikionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas. In: J. Alexander Bareis und Frank Thomas Gruber (Hg): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, S. 11-35 sowie Michael

gung der Missionarsstellung in dieser Hinsicht – abgesehen von einer poetologischen Untersuchung⁵ – noch weitgehend unbehandelt. Verbunden mit einer erzähltheoretischen Analyse soll daher im Rahmen dieser Diplomarbeit Klarheit darüber geschaffen werden, welche Formen der Metafiktion sich auf welche Weise illusionsstörend auf die in den Romanen vorliegenden Ebenenkonstruktionen und Erzählsituationen auswirken. So soll bestimmt werden, ob sich die illusionsstörende Wirkung der metafikcionalen Verfahren auf die beiden gesamten Werke erstreckt oder ob im Sinne einer partiellen Metafiktion gewisse Bereiche der narrativen Illusion ausgespart bleiben. Damit verbunden wird die Frage zu klären sein, welchen Herausforderungen sich der Leser oder die Leserin⁶ bei der Rezeption der beiden Romane gegenüber sieht.

Um eine derartige Analyse der beiden Werke zu ermöglichen, sollen zunächst jedoch auf Basis des Standardwerks zur Illusionsbildung und -störung, Werner Wolfs Untersuchung *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, sowie anderer grundlegender Publikationen zum Thema Metafiktion, etwa den entsprechenden Veröffentlichungen von Linda Hutcheon, Rüdiger Imhof und Patricia Waugh, „Metafiktion“ definiert und verschiedene Formen unterschieden werden. Zunächst wird es jedoch nötig sein, Metafiktion im weiten Feld der Illusionsstörung zu kontextualisieren. Aus diesem Grund soll zu Beginn allgemein auf den Illusionsbegriff, den Aufbau narrativer Illusion und die dazu gegenläufigen Störung eingegangen werden. Im Anschluss daran soll eine grundlegende Typologie illusionsstörender Verfahren präsentiert werden. Obwohl Metafiktion hier nur als eine unter vier Techniken dargestellt wird, soll gezeigt werden, dass auch die anderen Verfahren (implizit) metafikcional instrumentalisiert werden können.

In der anschließenden praktischen Analyse wird zunächst jedes der beiden Werke einzeln analysiert. Um den Wirkungsbereich der metafikcionalen Strategien besser identifizieren zu können, soll nach entsprechenden Ausführungen zum Inhalt und zu sprachlichen Besonderheiten des Romans der Fokus der Untersuchung zunächst auf einer detaillierten narrativen Analyse nach Matias Martinez und Michael Scheffel beziehungsweise Gérard Genette liegen, wobei speziell der Ebenenaufbau für die Kontextualisierung und Wir-

Jaumann: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: ebd., S. 203-227.

⁵ Vgl. Nikolas Buck: „Es hat etwas Rauschhaftes über solche Dinge nachzudenken“. Wolf Haas’ poetologischer Roman Verteidigung der Missionarsstellung. In: Kristin Eichhorn (Hg.): *Neuer Ernst in der Literatur?*, S. 65-75.

⁶ Die maskuline Form „der Leser“ wird in der folgenden Arbeit häufig als analytische Kategorie verwendet und aus diesem Grund nicht durchgehend gendert.

kungsweise metafikционаler Verfahren von Interesse sein wird. Die im Theorieteil erläuterten Formen expliziter und impliziter Metafiktion werden im Anschluss in beiden Romanen untersucht und durch entsprechende Beispiele veranschaulicht.

Auf Grundlage des abschließenden Werkvergleichs soll schließlich den eingangs erwähnten Fragen nachgegangen werden, wie schwerwiegend die vorliegende Illusionsstörung tatsächlich ist, inwieweit die narrativen Ebenen in *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung* von ihr erfasst werden und welche Auswirkungen die metafikционаlne Strategien auf den tatsächlichen Rezeptionsprozess haben.

2. Theoretische Grundlagen

In diesem ersten Teil der Arbeit sollen zunächst die theoretischen Grundlagen für eine präzise Werkanalyse geschaffen werden. Zunächst sollen der Begriff der ästhetischen und narrativen Illusion sowie die Bedingungen der Illusionsbildung näher beleuchtet werden. Im Zuge dieser Auseinandersetzung sind darüber hinaus das Verhältnis von Realität, Fiktion und Illusion sowie verschiedene Formen der narrativen Illusion zu klären. Im Anschluss daran werden die unterschiedlichen Formen der Illusionsstörung nach Werner Wolf⁷ behandelt, wobei besonderes Augenmerk auf Metafiktion gelegt werden soll.

2.1 Der Illusionsbegriff: Ästhetische und narrative Illusion

Umgangssprachlich ist der Begriff Illusion auch heute noch fallweise negativ konnotiert und nimmt Bedeutungen wie (Selbst-)Täuschung, Einbildung und falsche Vorstellung an.⁸ Der Begriff stammt grundsätzlich aus der lateinischen Rhetorik. Lat. *illusio* im Sinne von „Verspottung“ oder „Täuschung“ bezog sich dabei auf die sogenannte Simulationsironie, das Vortäuschen der Übereinstimmung mit der Gegenpartei. Der Redner trieb auf diese Art und Weise sein Spiel (lat. *ludus*) mit der Opposition.⁹ Tatsächlich leitet sich aber von lat. *ludere* im Sinne von „spielen“ die zweite, wesentlich positiver besetzte Be-

⁷ Vgl. Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993.

⁸ Vgl. ebd., S. 21.

⁹ Vgl. Werner Strube: „Illusion.“ In: Georg Braungart et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Berlin/New York: De Gruyter ³2000, S. 126.

deutung des Begriffs Illusion ab, nämlich das dem Rezipienten bewusste Spiel mit der Verschleierung. Genau dieses *Bewusstsein* um das Spiel, das mit einem gespielt wird, ist es auch, das die ästhetische Illusion von der Illusion als Täuschung oder Trugwahrnehmung trennt.¹⁰ Der Begriff der Illusion in diesem Sinne erscheint jedoch erst im 18. Jahrhundert.¹¹ Auch Werner Wolf bestätigt, dass sich die ästhetische Illusion, als „Schein des Erlebens von Wirklichkeit“¹² in einem wesentlichen Punkt von Trugwahrnehmung oder Delusion unterscheidet, nämlich durch Distanz:

Worin aber liegt nun die Ursache des offensichtlichen Unterschieds ästhetischer Illusion von Trugwahrnehmung oder gar Delusion bzw. Halluzination? Sie beruht auf dem charakteristischen Moment der Distanz, das ästhetische Illusion immer auszeichnet, in der Trugwahrnehmung wie in der Halluzination jedoch fehlt.¹³

Nur die ständige Erneuerung kritisch-reflexiver Distanz ermöglicht das Bestehen ästhetischer Illusion und verhindert den Übergang zur reinen Täuschung oder Trugwahrnehmung. Somit gehören sowohl der Schein des Erlebens als auch Distanz gleichermaßen der ästhetischen Illusion an.¹⁴ Dies zieht mit sich, dass jene nur durch Kunstwerke und nicht etwa durch magische Vorführungen hervorgerufen wird.¹⁵ Das Verhältnis zwischen Illusion und Distanz beschreibt Wolf hierbei wie folgt: „Einem *zentralen* Moment der Illusion steht bei gelingender ästhetischer Illusion eine nur *untergeordnete* – freilich unverzichtbare – Distanz gegenüber.“¹⁶ Für Wolf handelt es sich bei ästhetischer Illusion um einen Sonderfall der Vorstellung, wobei jedoch rezeptionstechnisch ein wesentlicher Unterschied zu lebensweltlichen Vorstellungen besteht:

Lebensweltliche Vorstellung kann durch sprachliche und nichtsprachliche Wahrnehmungsobjekte, aber auch durch überhaupt nicht konkret anwesende Objekte, also rein durch das Bewußtsein initiierte Auslöser (wie im Traum oder bei einer Halluzination) hervorgerufen werden, ästhetische dagegen stets durch ein Kunstwerk.¹⁷

Über dieses Kunstwerk hinaus finden sich jedoch noch einige andere Faktoren, welche ästhetische Illusion bedingen. Wolf nennt in erster Linie die scheinbare Objektivität der

¹⁰ Vgl. ebd., S. 125.

¹¹ Vgl. ebd., S. 126.

¹² Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 31.

¹³ Vgl. ebd., S. 33.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁵ Vgl. Werner Wolf: Illusion (Aesthetic). Living Handbook of Narratology. Universität Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic> (7.8.2014)

¹⁶ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 44.

¹⁷ Ebd., S. 89.

Wahrnehmung, die tatsächliche Medialität, Konzeptbestimmtheit, Gebundenheit an die Perspektive des Wahrnehmenden, die Interessengeleitetheit der Wahrnehmung und die Passivität des Wahrnehmenden bzw. – damit verbunden – die Verdecktheit der Wahrnehmungsbedingungen.¹⁸ Die Beeinträchtigung dieser Faktoren kann, wie später noch gezeigt werden soll, zu leichten bis starken Illusionsstörungen führen.

Besonders im englischsprachigen Raum finden sich zahlreiche Synonyme für ästhetische Illusion, wie beispielsweise „absorption“, „immersion“, „recentering“ oder „involve-ment“. Der Begriff der ästhetischen Illusion hat diesen jedoch voraus, dass bereits das Bewusstsein um die Gemachtheit der Repräsentation durch das Adjektiv „ästhetisch“ zum Ausdruck kommt.¹⁹

Die für diese Arbeit relevante narrative Illusion ist wiederum „als Teil einer übergreifen- den narrativen Illusion zu erfassen.“²⁰ Die narrative Illusion setzt als Auslöser aber kein beliebiges Kunstwerk, sondern einen *Text* voraus.²¹ Der Rezipient oder die Rezipientin ist ihm Rahmen des Leseprozesses keineswegs passiv, sondern bemächtigt sich aktiv des Textes, füllt Unbestimmtheitsstellen in der Narration und projiziert eigene Vorstellungen auf die Textwelt.²² Die narrative Illusion ist also im Wesentlichen eine „Synthese zwischen leserseitiger Projektion und autorseitiger Textvorgabe“,²³ wobei während des Rezeptionsprozesses auch kontextuelle Faktoren eine wesentliche Rolle spielen, wie noch im Kapitel 2.5 gezeigt werden soll. Im Unterschied zu anderen Kunstwerken, wie z.B. Gemälden, spielt die Zeitlichkeit bei der narrativen Illusion eine wesentliche Rolle. So tritt beim Lesen eines Textes die Illusion nicht auf den ersten Blick ein, sondern baut sich erst kontinuierlich auf. Diese Eigenschaft ist besonders für die Theorie der Illusionsstö- rung relevant, da sie zur Folge hat, dass auch gravierende Illusionsstörungen punktuell bleiben können und die narrative Illusion grundsätzlich immer wieder von neuem aufge- baut werden kann.²⁴ Im Vergleich zu anderen Formen ästhetischer Illusion spielt außer- dem die Identifikation eine wichtige Rolle. Einerseits ist hier die affektiv-normative Iden- tifikation zu nennen, welche die besondere Relation des Rezipienten oder der Rezipientin zum Text beschreibt sowie das Sich-Einlassen auf Charaktere (Identifikationsfiguren) und

¹⁸ Vgl. ebd., S. 73-74.

¹⁹ Vgl. Wolf: Illusion (Aesthetic).

²⁰ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 31.

²¹ Vgl. ebd., S. 89.

²² Vgl. ebd., S. 90-91.

²³ Vgl. ebd., S. 91.

²⁴ Vgl. ebd., S. 93-94.

werkimmanente Normen. Andererseits ist die perspektivische Identifikation im Sinne der Übernahme eines bestimmten Perspektivzentrums zentral. Diese Formen der Identifikation, welche im Rahmen der Illusionsbildung nochmals näher behandelt werden sollen, können narrative Illusion jedoch nicht unabhängig hervorrufen, sondern lediglich verstärken; sie dienen als ein Hilfsmittel im Illusionsprozess.²⁵ Schließlich ist in Hinblick auf narrative Illusion noch anzumerken, dass es sich hierbei um eine besonders ausgeprägte Form der Illusion handelt, welche, „im Unterschied zur malerischen... nicht nur Erleben, sondern *Miterleben* [ist].“²⁶

2.2 Das Verhältnis von Fiktion und Illusion

Allzu häufig werden die Begriffe Fiktion und Illusion in Abhängigkeit voneinander verwendet. Die illusionistische Qualität von sowohl dominant fiktionalen also auch vorwiegend nicht-fiktionalen Werken zeigt jedoch, dass die Bildung narrativer Illusion nicht direkt vom tatsächlichen Wahrheits- bzw. Fiktionsgehalt eines Werkes abhängt.²⁷ So können realitätsgetreue (Auto-)Biographien in gleichem Maße narrative Illusion hervorrufen wie Fantasyromane. Dieses Verhalten kann mit der Qualität der ästhetischen Illusion begründet werden, nicht zwangsläufig *die* Realität, sondern eine *mögliche* Wirklichkeit abzubilden.²⁸ Die Illusionsbildung ist jedoch unweigerlich damit verbunden, ob der Rezipient oder die Rezipientin das Werk als real oder fiktiv einschätzt, wobei diese Einschätzung sowohl vom Inhalt als auch vom Kontext und den persönlichen Einstellungen und (Lese-)Erfahrungen des Lesers oder der Leserin geprägt ist. Auch der Text selbst vermag gewisse Fiktionssignale, z.B. bestimmte Eingangsformeln („Es war einmal...“) oder Textschlüsse („Ende“), zu geben.²⁹ Dennoch kann kaum argumentiert werden, dass jeder fiktionale Text an und für sich fiktional ist, „sondern [abhängig von] einem bestimmten historischen und sozialen Kontext, d.h. er ist fiktional für ein Individuum, eine Gruppe, eine Gesellschaft, in einer bestimmten Situation, in einer bestimmten Epoche.“³⁰ Der fik-

²⁵ Vgl. ebd., S. 109-111.

²⁶ Ebd., S. 113.

²⁷ Der Begriff „fiktional“ steht grundsätzlich im Gegensatz zu „faktual“ oder „authentisch“, während „fiktiv“ das Gegenteil von „real“ darstellt. Vgl. hierzu auch Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2003, S. 13.

²⁸ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 62.

²⁹ Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 16.

³⁰ Vgl. Michael Scheffel: Formen des selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 43

tionale Charakter eines Werkes wird jedoch nicht zwangsläufig ausgeblendet, sondern beeinflusst lediglich die Rezeptionshaltung der Leserschaft, welche sich des fiktiven Status der erzählten Welt bewusst ist.³¹ Die Wahrnehmung eines Kunstwerks oder, in Bezug auf narrative Illusion, eines Textes basiert also stark auf den Lesererwartung und -einstellungen und somit darauf, ob ein Werk zu „primary-frame-Bedingungen“ als real oder zu „secondary-frame-Bedingungen“ als fiktiv rezipiert wird.³² Wolf bezieht sich bei dieser Unterscheidung auf Erving Goffmans *Frame Analysis*, wo dieser der Frage nachgeht, unter welchen Bedingungen etwas als real wahrgenommen wird.³³ Als „frames“ bezeichnet Goffmann in diesem Kontext die vorstrukturierten Rahmenbedingungen, in welche unsere Wahrnehmung eingebettet wird.³⁴ So werden z.B. Autobiographien unter völlig anderen Bedingungen rezipiert als Science-Fiction-Romane. Aus diesem Grund lässt sich sagen, dass ästhetische Distanz zu secondary-frame-Bedingungen im Wesentlichen rationaler Natur ist und auf den *angenommenen* Fiktionsstatus eines Werks zurückgeht. Der Rezipient/die Rezipientin ist sich hierbei der Gemachtheit des Werks bewusst und „aktiviert“ daher die nötige Distanz, um das Werk unter passenden Bedingungen wahrzunehmen. Diesen auf den Oppositionen „natürlich“ vs. „gemacht“ beruhenden Zustand beschreibt Wolf als den „fictio-Status“ eines Werks.³⁵ Dieser steht dem „fictum-Status“ gegenüber, der die potentielle Erfundenheit eines Werks im Sinne einer fehlenden Einzelreferenz meint und somit auf dem Gegensatzpaar „erfunden“ vs. „real“ basiert.³⁶ Wesentlich ist in dieser Hinsicht allerdings, dass die Referenz nur in Bezug auf eine *mögliche* Welt als real zu erscheinen hat.³⁷ Diese Ausweitung der Bedeutung des Begriffs „real“, auf welchen nochmals im Zusammenhang mit dem Begriff der Referenzillusion eingegangen werden soll, ist in diesem Fall essentiell, da sonst beispielsweise jegliche Fantasy- oder Science-Fiction-Literatur ihren fictum-Status automatisch bloßlegen würde.

Wird vom Rezipienten/der Rezipientin nun der fictio-Status eines Werks nicht erkannt und das Werk fälschlicherweise zu primary-frame-Bedingungen rezipiert, so kommt es

³¹ Vgl. Martinez/Scheffel: Erzähltheorie, S. 22.

³² Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 38.

³³ Vgl. Erving Goffman: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York et al.: Harper & Row 1974, S. 2.

³⁴ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 10.

³⁵ Vgl. Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal et al. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin: De Gruyter 2007, S. 35.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Vgl. ebd., S. 43.

nicht zur nötigen rationalen Distanz und damit zu den im vorangehenden Kapitel genannten Fällen von Trugwahrnehmung und Delusion.³⁸ Eine illusionsstörende Distanzierung kann demnach in hohem Maße dadurch erfolgen, dass der fictio- und/oder fictum-Status des Werkes dem Leser/der Leserin ins Bewusstsein gerufen werden.

2.3 Narrative Illusionsformen

Bevor im Detail auf die einzelnen Prinzipien von Illusionsbildung und im Anschluss auf illusionsstörende Techniken eingegangen wird, sollen zunächst grundlegende Illusionsformen skizziert werden, welche besonders in Bezug auf die noch folgende Werkanalyse von großem Interesse sind. Alle der nun folgenden Formen sind in Oppositionen angeordnet und beleuchten grundlegend verschiedene Charakteristika der narrativen Illusion.

2.3.1 Erlebnis- und Referenzillusion

Eine ungestörte narrative Illusion zeichnet sich grundsätzlich dadurch aus, dass der Leser/die Leserin gleichermaßen in die Textrealität „eintritt“ und sich als „Augenzeuge“ der Vorgänge in die fiktive Welt hineinversetzt. Dieses Miterleben der Textwirklichkeit, welche jedoch keine Einzelreferenzen zur realen Welt des Rezipienten/der Rezipientin aufweist und somit keinen Authentizitätsanspruch erhebt, bezeichnet Wolf als *Erlebnisillusion*.³⁹ Diese „illusion of life“⁴⁰, wie sie Wolf in Anlehnung an Ernst Gombrich auch bezeichnet, verkleidet damit in erster Linie den fictio-Status des Werks, also dessen Gemachtheit. Gleichzeitig ist dem Leser/der Leserin aber bewusst, dass er/sie in ein Werk eintaucht, das nicht den Anspruch erhebt *die* Welt, sondern nur *eine* mögliche Kunstwelt abzubilden.⁴¹ Dieses Bewusstsein korreliert somit mit der bereits angesprochenen Rezeption unter secondary-frame-Bedingungen, unter welchen eine deutlich höhere Akzeptanz für unwahrscheinliche und unnatürliche Vorgänge und Gegebenheiten seitens der Leserschaft gegeben ist.

³⁸ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 43.

³⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 56-57.

⁴⁰ Vgl. Ernst Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Oxford: Phaidon ⁵1977, S. 284.

⁴¹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 56.

In einem Werk mit Authentizitätsanspruch kommt zur Erlebnisillusion jedoch noch eine weitere Form der Illusion, die *Referenzillusion*, hinzu. Wichtig ist bei dieser, dass der Eindruck einer realen Referenz zwischen dem Werk und der Welt des Rezipienten/der Rezipientin erweckt wird. Es ist dabei aber unerheblich, ob es sich tatsächlich um eine reale oder eine „täuschende“ Referenz handelt; wesentlich ist nur, dass die fictum-Distanz zwischen der dargestellten Welt und der Welt des Lesers/der Leserin aufgehoben wird.⁴²

Hinsichtlich ihres Einflusses auf die Illusionsbildung, steht die Erlebnisillusion jedoch deutlich im Vordergrund. Auch Gombrich spricht in diesem Zusammenhang von einer „illusion of life which can do without the illusion of reality“⁴³, und Wolf stellt fest, dass es sich bei Erlebnisillusion um das eigentliche Wesen ästhetischer Illusion handelt.⁴⁴ Dennoch kann die Referenzillusion, auch wenn die „Wahrheit“ einer Geschichte primär unerheblich scheinen mag, eine bestehende Erlebnisillusion unterstützen, denn „von vermeintlich Wahrem lässt man sich lieber fesseln als von bloß Erfundenem.“⁴⁵ Diese Be-
teuerung des Wahrheitsstatus einer Geschichte findet sich auch bei der affirmativen Metafiktion wieder, welche bei den Formen expliziter Metafiktion genauer erläutert wird.

Während jedoch im Rahmen der Illusionsbildung die Erlebnisillusion in ihrer Wirksamkeit vor der Referenzillusion rangiert, ist es im Fall der Illusionsstörung umgekehrt. Wird nämlich die Referenzillusion als unwahr bloßgelegt bzw. der fictum-Charakter des Textes, also seine Erfundenheit, offensichtlich, so bricht das gesamte Illusionsgerüst zusammen. Beispielhaft für einen solchen kompletten Zusammenbruch ist die Bloßlegung des fictum-Status bzw. der Referenzillusion in John Fowles *The French Lieutenant's Woman*:

This story I'm telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in [...] a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God.⁴⁶

Dadurch, dass die Erfundenheit des Textes bloßgelegt und der Fortgang der Erzählung durch den Erzähler als reines Machtkonstrukt des Autors bloßgelegt wird, bricht nicht nur die Referenzillusion zusammen, sondern wird auch die Gemachtheit des Textes offenbar.

⁴² Vgl. ebd., S. 57.

⁴³ Gombrich: Art and Illusion, S. 284.

⁴⁴ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 58.

⁴⁵ Ebd., S. 60.

⁴⁶ Vgl. John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. London: Pan Books 1987, S. 85.

Die narrative Illusion wird in diesem Fall also nicht nur beeinträchtigt, sondern zutiefst gestört.

Andererseits besteht die Möglichkeit, dass lediglich die Gemachtheit des Werks, z.B. durch die Betonung der Schreibsituation, ins Bewusstsein des Lesers gerückt wird. Auf diese Art und Weise kann die Referenzillusion durchaus intakt bleiben. So kann sich beispielsweise der Erzähler dennoch auf ein „wahres“ Erlebnis berufen, welches er niederzuschreiben gedenkt.⁴⁷

2.3.2 Primär- und Sekundärillusion

Die Einteilung in Primär- und Sekundärillusion hängt eng mit der Frage zusammen, auf welcher Ebene die Illusion hervorgerufen wird. Gemäß der Systematisierung der Erzählebenen nach Genette entsteht die Primärillusion auf der (intra-)diegetischen Ebene, also der Ebene der Binnenerzählung. Wolf bezeichnet diese Ebene der erzählten Geschichte auch als ‚histoire‘-Ebene.⁴⁸ Die Sekundärillusion wiederum ist auf der Ebene der Rahmenerzählung (extradiegetische Ebene) angesiedelt, welche von Wolf als ‚discours‘-Ebene identifiziert wird.⁴⁹ Darüber hinaus kann Sekundärillusion aber auch generell eine Illusion beschreiben, welche auf den „Trümmern“ einer Primärillusion aufbaut.⁵⁰ Dies kann beispielsweise der Fall sein, wenn der Erzähler den fictio- oder fictum-Status seiner Erzählung enttarnt, gleichzeitig aber die Illusion auf der extradiegetischen Ebene intakt bleibt.

Natürlich weisen nicht alle Erzählungen eine solche Sekundärillusion auf, da in Texten mit personaler Erzählsituation, welche auf eine gegenwärtige Illusion bezogen ist, die extradiegetische Ebene mitunter komplett wegfällt. Nach Wolf kann jedoch eine Sekundärillusion im Fall des Zusammenbruchs der Primärillusion die Radikalität des anti-illusionistischen Effekts etwas abfangen.⁵¹ Von Illusion spricht Wolf allerdings grundsätzlich immer bei einer Störung der Primärillusion:

⁴⁷ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 62.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 100.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 100-102. Die Einteilung in histoire- und discours-Ebene in dem Sinne, wie sie Wolf vornimmt, stammt vom strukturalistischen Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov. Vgl. hierzu auch Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 22-23.

⁵⁰ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 103.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 103.

Von Illusionsstörung ist... immer dann schon zu sprechen, wenn unabhängig vom möglichen und dann auch theoretische zu berücksichtigenden Aufbau einer kompensatorischen Sekundärillusion und auch anderer im Einzelfall unter Umständen wirksamer Faktoren die Primärillusion auf diegetischer Ebene durch ein bestimmtes Verfahren grundsätzlich gefährdet wird.⁵²

Obwohl also Erscheinungen wie z.B. die Sekundärillusion durchaus zu berücksichtigen sind, liegt der Fokus im Sinne einer hierarchischen Stufung immer auf der intakten oder gestörten Primärillusion. Inwiefern diese Hierarchie der Illusionsebenen hinsichtlich illusionsbildender und -gefährdender Verfahren in der praktischen Werkanalyse tatsächlich haltbar ist, wird sich im zweiten Teil dieser Arbeit zeigen.

2.3.3 Geschehens- und Erzählillusion

Die Unterscheidung zwischen Geschehens- und Erzählsituation beleuchtet die narrative Illusion von einem gänzlichen anderen Standpunkt. Hier stellt sich die Frage, ob die Geschehensillusion, also das Erzählte, oder der Akt des Erzählens in Form einer Erzählillusion im Zentrum stehen. Während im Rahmen der Geschehensillusion der Eindruck einer lebensecht wirklichen Welt geschaffen wird, dominiert bei der Erzählillusion die Kommunikation zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Adressaten.⁵³ Durch die Etablierung des Erzählers als personalisierbarer Sprecher im Austausch mit dem Leser entsteht „der Eindruck eines dialogisierten Monologes.“⁵⁴

Wolf betont in diesem Zusammenhang, dass es sich, zumindest aus traditioneller Sicht, bei der Geschehensillusion um die zentralste Illusionsform handelt. Zusammen mit den Überlegungen zum Stellenwert von Primär- und Sekundärillusion stellt er sogar fest, dass „die Kombination aus diegetischer Primärillusion und der zentralen Geschehensillusion, also einer diegetischen Geschehensillusion, das traditionelle Rückgrat narrativ-illusionistischer Vorstellungsbildung darstellen [sic!].“⁵⁵ Im Rahmen der Illusionsförderung oder -störung ist die Unterscheidung dieser beiden Formen essentiell, da Erzählerkommentare die Erzählillusion fördern, gleichzeitig die Geschehensillusion aber nachhal-

⁵² Ebd., S. 210.

⁵³ Vgl. Janine Hauthal et al.: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Janine Hauthal et al. (Hg.): Metaisierung, S. 10.

⁵⁴ Ebd., S. 10.

⁵⁵ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 103.

tig stören können.⁵⁶ Dies bedeutet allerdings auch, dass die Erzählillusion darunter leiden kann, wenn die Geschehensillusion für den Leser/die Leserin zu bröckeln beginnt und dadurch der Erzähler infrage gestellt wird.

2.4 Illusionsbildung

Das vorrangige Ziel der Illusionsbildung ist laut Werner Wolf „die Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung und Erfahrung durch das Werk.“⁵⁷ Um diese Ähnlichkeit zwischen der Welt des Lesers/der Leserin und der rezipierten fiktiven Welt zu erreichen, müssen gewisse Bedingungen, darunter die Wahrscheinlichkeit des Beschriebenen, die Verdeckung von Künstlichkeit und die Interessantheit der Geschichte, gegeben sein. Der Verstoß gegen illusionsfördernde Prinzipien, welche diesen Bedingungen zugrunde liegen, kann hierbei zum Abbau oder – im extremsten Fall – völligen Zusammenbruch narrativer Illusion führen.⁵⁸ Um im folgenden Kapitel die Funktionsweise illusionsstörender Erzähltechniken im Detail zu klären, ist es daher zunächst sinnvoll, näher auf die Bedingungen und Variablen der Illusionsbildung einzugehen. Wolf differenziert im Allgemeinen zwischen textexternen und textinternen Bedingungen und Variablen der Illusionsbildung, welche an dieser Stelle genauer betrachtet werden sollen.⁵⁹

2.4.1 Textexterne Faktoren der Illusionsbildung

Werkexterne Faktoren haben aufgrund ihrer Subjektivität den durchaus berechtigten Ruf, wesentlich schwerer fassbar zu sein als werkinterne Faktoren. Dennoch sollten sie keinesfalls vernachlässigt werden, da sie wesentlich auf den Rezeptions- und damit auch auf den Illusionsbildungsprozess Einfluss nehmen.⁶⁰ Grundsätzlich ist hier zwischen kontextuellen und leserseitigen Faktoren zu unterscheiden. Erstere implizieren eine ganze Bandbreite an kulturhistorisch bedingten ästhetischen Einstellungen, welche vor allem von der Frage der *Wahrscheinlichkeit* bedingt werden.⁶¹ Wahrscheinlichkeit stellt in diesem Zu-

⁵⁶ Vgl. Hauthal et al.: *Metaisierung*, S. 10.

⁵⁷ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 132.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 116.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 117.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 129.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 118.

sammenhang das verbindende Glied zwischen Kontext und Text dar und ist hochgradig kultur- und zeitabhängig. Aus diesem Grund besteht in verschiedenen Epochen eine unterschiedlich hohe Akzeptanz für Genres, welche auf objektiver Unmöglichkeit basieren, wie z.B. fantastische Literatur. Die objektive Unmöglichkeit wird hierbei durch gattungsabhängige, literarische Plausibilisierung ausgeglichen. Dies hat zur Folge, dass im Rahmen von Fantasy-Literatur, Science-Fiction-Literatur u.ä. Dinge und Situationen inszeniert werden können, die außerhalb dieses speziellen Kontextes nicht akzeptiert werden würden. Aus diesem Grund wäre es aber auch inkorrekt, illusionsbildende Literatur einfach mit Realismus oder Mimesis gleichzusetzen, da der Zusammenhang zur realen Welt nicht zwangsläufig gegeben sein muss.⁶²

Ein weiterer textexterner Faktor bezieht sich auf den Leser/die Leserin, denn ästhetische Illusion ist immer „eine bestimmte Art von Vorstellung der Textwelt im Bewusstsein des Lesers.“⁶³ Die Problematik besteht jedoch darin, dass sich weder der reale, historische Leser noch der von Wolfgang Iser angeführte implizite Leser, der keine reale Existenz hat, sondern „in der Struktur des Textes selbst fundiert [ist]“⁶⁴, tatsächlich als klare Faktoren in den Illusionsbildungsprozess eingliedern lassen. Wolf nimmt aber an, dass es eine gewisse Palette an Grundeigenschaften gibt, die jedem durchschnittlichen Leser, der nicht die analytische Distanz eines Literaturwissenschaftlers mit sich bringt, bei der Erstrezeption eines Werkes zugeschrieben werden können.⁶⁵ Hierzu zählen in erster Linie die konstante, überindividuelle Fähigkeit zur Vorstellungsbildung und ein grundlegendes Fiktionsbedürfnis, welches das Sich-Einlassen auf den „fiktionalen Sog“ des Textes meint.⁶⁶ Diese völlige Hingabe wurde bereits von Samuel Taylor Coleridge in seiner *Biographia Literaria* 1817 als „willing suspension of disbelief for the moment“⁶⁷ beschrieben. Die darüber hinaus zu beobachtende individuelle Rezeptionsbereitschaft des Lesers/der Leserin ist jedoch nicht allein vom Fiktionsbedürfnis und dem „fiktionalen Sog“ abhängig zu machen, sondern muss zusätzlich mit den Normen und Werten des Rezipienten/der Rezipientin verknüpft werden. So kann sich die normative, d.h. politische oder moralische Distanz, welche der Leser/die Leserin gegebenenfalls gegenüber dem Text einnimmt, äußerst negativ auf die narrative Illusion auswirken. Als Extrembeispiel dafür kann die

⁶² Vgl. ebd., S. 122.

⁶³ Ebd., S. 123.

⁶⁴ Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976, S. 60.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 130.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*. Chapter XIV. Abrufbar auf: Projekt Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014> (10.04.2014)

Satire genannt werden: Stimmt der Leser/die Leserin hier nicht mit der grundlegenden Position überein, so ist die Illusionsbildung von Anfang an gestört.⁶⁸ Auch Lobsien stellt bei seinen Betrachtungen zur Wechselbeziehung zwischen Text und Rezipienten/Rezipientin fest: „Ein Text kann gegen den Widerstand des Lesers keine Illusion herstellen, wohl aber der Leser gegen die Intention des Textes.“⁶⁹ Insofern steht die illusionistisch-ästhetische Einstellung des Rezipienten/der Rezipientin immer über den textuellen Faktoren.

All die genannten überindividuellen und individuellen Charakteristika zeichnen laut Wolf den illusionstheoretischen Idealleser oder proillusionistischen „mittleren Leser“ aus.⁷⁰ Dieses Konstrukt soll im noch folgenden Theorieteil sowie im Praxisteil als Grundlage für alle Überlegungen zu illusionsfördernden und -störenden Verfahrensweisen dienen.

2.4.2 Textinterne Faktoren der Illusionsbildung

Auf der Textebene unterscheidet Wolf prinzipiell zwischen sechs „Prinzipien“ und vier „Charakteristika“ illusionistischen Erzählens. Beide Kategorien stehen in einem engen Wechselverhältnis zueinander, dienen allerdings unterschiedlichen Zwecken. Die Prinzipien wollen eine Erklärung für alle Formen von illusionsfördernden und illusionsstörenden Verfahren zu geben, während die Charakteristika oder Hauptformen die tatsächlich an der Textoberfläche beobachtbaren Techniken und damit die Umsetzung der Prinzipien im Text meinen.⁷¹ Im Folgenden soll daher aus Verständnisgründen zunächst auf die grundlegenden Prinzipien und danach auf die praktisch analysierbaren Charakteristika eingegangen werden.

⁶⁸ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 126-127.

⁶⁹ Eckhard Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975, S. 135.

⁷⁰ Wolf: Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 128.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 201.

2.4.2.1 Prinzipien der Illusionsbildung

Das erste von Wolf genannte Prinzip ist jenes der *konkreten Welthaftigkeit* aller zur Vorstellung gebrachten Gegenstände und damit die Simulierung einer plastisch vorstellbaren, fiktiven Außenwelt.⁷² Hierbei steht die Anschaulichkeit der geschaffenen Welt mitsamt ihrem räumlich-zeitlichen Koordinatensystem, diversen Situationen und handelnden Figuren im Zentrum der Überlegung. Nicht für alle Theoretiker ist Anschaulichkeit gleichermaßen relevant. So vertritt Lobsien die Meinung, dass Anschaulichkeit kein essentielles Kriterium für Illusionsbildung sei und die Leserperspektive und damit das Illusionspotential allein durch den Plot und die Charaktere gelenkt werden.⁷³ Wolf widerspricht ihm in diesem Punkt und argumentiert, dass Anschaulichkeit, wenn auch niemals mit Illusion gleichzusetzen, eine wichtige Hilfestellung für die Bildung narrativer Illusion darstellt. Er fokussiert dabei auf die Mehrfachbestimmungen oder den Mehrwert, den das illusionsfördernde Prinzip der Anschaulichkeit in Form von Detailfülle mit sich bringt. Diese Art der Ausstaffierung dient der Steigerung der Plastizität der räumlich-zeitlichen Handlungswelt, indem „Unbestimmtheitsstellen“ eingedämmt werden.⁷⁴

Ein weiteres Prinzip ist die *Sinnzentriertheit der Textwelt*. So sollte die Fiktionswelt so weit wie möglich dem lebensweltlichen Erfahrungshorizont des Lesers/der Leserin entsprechen. Diese Konformität mit Lesererwartungen, welche nicht zuletzt der Tendenz von Illusionstexten zur Leserfreundlichkeit im Sinne des „Prinzips der leichten Rezeption“ entspringt, bezieht sich allgemein auf sinnvolle Textstrukturen, sowohl auf narrativer als auch generell auf sprachlicher Ebene.⁷⁵ In diesem Kontext steht auch das „Ambiguitäts- und Widerspruchsverbot“, welches für die Illusionsbildung essentiell ist. Dies soll jedoch nicht heißen, dass alle Unbestimmtheitsstellen gezielt beseitigt werden müssen, denn der Leseprozess zeichnet sich gerade durch die Füllung derartiger Lücken aus. Illusionsbildung wird hier aus der Sicht des Autors also gewissermaßen zum Balanceakt zwischen sinnvollen (Mehrfach-)Bestimmungen und Auslassungen.⁷⁶

Als drittes Prinzip der Illusionsbildung führt Wolf die *Perspektivität* an. Durch dieses Prinzip soll jene Perspektivgebundenheit simuliert werden, die sich auch in der lebens-

⁷² Vgl. ebd., S. 133.

⁷³ Vgl. Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung, S. 52.

⁷⁴ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 240.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 148.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 144-145.

weltlichen Erfahrung der Leser manifestiert.⁷⁷ Im Gegensatz zur realen Wahrnehmung ist der Leser/die Leserin innerhalb der literarischen Wahrnehmungssituation in der Wahl des Blickpunktes jedoch nicht frei. Im Gegenteil, „seine Perspektive führt in die dargestellte Gegenstände keine Ordnung ein, die vorher nicht bereits vorhanden wäre, sondern trifft schon auf eine solche latente Ordnung, die vom impliziten Autor als dem Subjekt des textkonstituierenden Akts festgelegt ist.“⁷⁸ Sowohl Wolf als auch Lobsien unterscheiden bei der Perspektivität im Detail zwischen Blickpunkt, Partialität der Ansichten (oder Abschattung) und Horizont.⁷⁹ In Hinblick auf den Blickpunkt stellt sich die Frage, wer das Perspektivzentrum besetzt und somit zum innerfiktional identifizierbaren Perspektivträger wird. Hierbei ist der Wechsel sowohl des Standortes als auch des Trägers natürlich jederzeit möglich, wird zugunsten einer intakten Illusionswirkung allerdings markiert, sofern er kontextuell nicht eindeutig erschließbar ist.⁸⁰ Partialität oder Abschattung meint den „Zuschnitt“ der Perspektive auf den Perspektivträger und die daraus resultierende partielle Darstellung der beschriebenen Handlungswelt. Gerade diese eingeschränkte Wahrnehmung und die Lehrstellen, welche sich daraus ergeben, laden den Leser/die Leserin dazu ein, sich besonders intensiv in das Werk einzubinden. Wolf nimmt hier sogar an, dass innerdiegetische Reflektorfiguren extradiegetischen, allwissenden „omniscient narrators“ bei der Illusionsbildung vorzuziehen sind.⁸¹ Der Horizont ist schließlich am schwersten fassbar, da er kaum direkt thematisiert wird. Es handelt sich hierbei nicht um einen räumlichen Horizont, sondern vorrangig um einen Sinnhorizont, welcher, um illusionsfördernd wirksam zu sein, sparsam mit Zufällen und Vorverweisen umgehen sollte, da diese sonst den lebensweltlichen Erfahrungs- und Erwartungshorizont des Lesers/der Leserin übersteigen.

Ein weiteres illusionsförderndes Prinzip ist die *Mediumsadäquatheit*, welche die „spezifischen, vom Medium am besten zu leistende Art der Simulierung von Wahrnehmungscharakteristika“⁸² beschreibt. In Bezug auf die narrative Illusion meint dies sowohl die Beachtung der Grenzen der Sprache als auch die Berücksichtigung der Grenzen der Narrativik. Dies bezeichnet unter anderem die Unterordnung der Deskription unter die Narrati-

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 150.

⁷⁸ Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung, S. 64.

⁷⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 151 und Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung, S. 68.

⁸⁰ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 155.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 157.

⁸² Vgl. ebd., S. 165.

on, wobei diese wiederum die prinzipielle Ermöglichung einer *histoire* und die Berücksichtigung ihrer besonderen Vermitteltheit umfasst.⁸³

Das fünfte von Wolf genannte Prinzip betrifft die *Interessantheit der Geschichte*, welche den Rezipienten/die Rezipientin von der Künstlichkeit des Textes absehen und die Distanz zur fiktiven Welt überwinden lassen soll. Einerseits ist mit Interessantheit die Zentralität einer überschaubaren Fabel und damit der *histoire*-Ebene gemeint, auf die sich der Rezipient/die Rezipientin konzentrieren kann. Ein zu großes Interesse in Bezug auf die discours-Ebene kann andererseits stellenweise sogar illusionsstörend wirken, da die Künstlichkeit des Textes zu sehr in den Vordergrund tritt. Ein weiteres Merkmal für die illusionsfördernde (discours-) Interessantheit ist die „Ereignishaftigkeit“ der Geschichte, welche dem Rezipienten/der Rezipientin durch unbekannte und spannungserzeugende Elemente den Eintritt in die fiktive Welt erleichtert. Der Leser/die Leserin soll so durch die „gemäßigte Fremdheit“⁸⁴ des Textes in den Bann der Geschichte gezogen werden. Darüber hinaus sollte die *histoire* im Rahmen ihrer Vermitteltheit dazu imstande sein, die Emotionen des Rezipienten/der Rezipientin zu wecken und ihn/sie auch auf diese Weise weiter in die Illusion einzubinden.⁸⁵

Als letztes Prinzip nennt Wolf das *Celare-artem-Prinzip*, welches die Verschleierung der Künstlichkeit des Textes meint. Überall dort, wo die Künstlichkeit des Werkes zu Tage tritt, wird auch die Illusion gefährdet. Daraus resultiert das von Lobsien beschriebene wirkungsästhetische Dilemma, dass die Leseraktivität einerseits vorgesteuert sein soll und andererseits den Anschein völliger Unreglementiertheit erwecken muss.⁸⁶ Die scheinbar ungelenkte Natürlichkeit des Textes wird sowohl durch die Verhüllung des fictio-Status als auch der fictum-Natur erreicht. Durch die Verdeckung des fictio-Status wird das im Text Dargestellte so wahrgenommen, „daß seine Vermittlung durch Sprache im Leserbewußtsein in eine Randstellung rückt; statt der Rede über den Gegenstand ist dieser selbst Bewußtseinsobjekt.“⁸⁷ Insofern meint das Celare-artem-Prinzip zweierlei: das Verbot einer expliziten Thematisierung des Mediums und das Unterbinden eines expliziten ‚foregroundings‘ medientypischer ästhetischer Wirkungsmittel, sowohl auf der sprachlichen

⁸³ Vgl. ebd., S. 170.

⁸⁴ Ein zu großer Fremdheitsanteil würde wiederum mit dem Vorstellungshorizont des Lesers/der Leserin brechen und daher illusionsstörend wirken.

⁸⁵ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 177.

⁸⁶ Vgl. Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung, S. 49.

⁸⁷ Ebd., S. 48.

als auch auf der narrativen Ebene.⁸⁸ Noch bedeutender als die Verhüllung der fictio-Status ist jedoch jene des fictum-Status. So ist es für die Aufrechterhaltung der Illusion wichtig, dass der Rezipient/die Rezipientin die *histoire* in ihrer scheinbaren Autonomie vom fingierenden Autor wahrnimmt. Wie bereits in der vorangehenden Diskussion zum fictio- und fictum-Begriff angesprochen, ist es nämlich in erster Linie die Bloßlegung der Erfundenheit einer Geschichte bzw. ihrer Abhängigkeit vom Erzähler oder impliziten Autor, welche das gesamte Illusionsgerüst zum Zusammenbruch bringen kann.⁸⁹

Die Erfüllung der genannten sechs Prinzipien garantiert jedoch keine sichere Illusionsbildung; die Prinzipien wirken lediglich illusionsfördernd.⁹⁰ Da diese aufgrund ihrer Abstraktheit jedoch schwer zu fassen sind, nennt Wolf vier praktische Charakteristika illusionistischen Erzählens, welche auf den Prinzipien beruhen und als „Negativfolie“⁹¹ für illusionsstörende Verfahren in der Folge erläutert werden sollen.

2.4.2.2 Charakteristika illusionistischen Erzählens

Im Gegensatz zu den soeben präsentierten Prinzipien der Illusionsbildung befinden sich die nun angeführten Charakteristika auf der Textoberfläche und nicht in der Tiefenstruktur des Textes. Sie sind dadurch stärker historischen und leserseitigen extratextuellen Einflüssen unterworfen, sind allerdings auch wesentlich einfacher zu isolieren.⁹² Das wohl wichtigste Merkmal illusionsbildender Texte ist ihre *Heteroreferentialität*, also der Eindruck, dass sie auf eine von ihnen unabhängige Welt verweisen und sich z.B. nicht mit ihrer eigenen Vertextung beschäftigen.⁹³ Die Auseinandersetzung des Textes mit sich selbst würde nicht nur dem Celare-artem-Prinzip widersprechen, sondern auch der Bildung einer plastisch vorstellbaren, fiktiven Außenwelt entgegensteuern. Zwei weitere wesentliche Charakteristika sind darüber hinaus die *Zentralität der Geschichts-* und die *Unauffälligkeit der Vermittlungsebene*, welche klar mit dem Celare-artem-Prinzip korrespondieren und zudem Berührungspunkte mit dem Prinzip der Mediumsadäquatheit aufweisen, welches eine Vormachtstellung des Narrativen gegenüber dem Deskriptiven ein-

⁸⁸ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 191.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 192-193.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 200.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 201.

⁹² Vgl. ebd., S. 204.

⁹³ Vgl. ebd., S. 203.

fordert.⁹⁴ Als letztes Charakteristikum von Illusionstexten nennt Wolf die *Tendenz zur ernsten Darstellung*. So kann Komik zu einer distanzierten Haltung seitens des Rezipienten führen, welche zwangsläufig einen Illusionsabbau zur Folge hat.⁹⁵

2.5 Illusionsstörung

Unter dem Begriff Illusionsstörung ist grundsätzlich „die Aktivierung der im Zustand ästhetischer Illusion nur latenten Distanz und die Vereitelung der Identifikation des Lesers mit einem innerfiktionalen Perspektivzentrum“ zu verstehen.⁹⁶ Die Aktivierung der (rationalen) Distanz des Rezipienten/der Rezipientin zum Werk durch verschiedene Techniken erschwert bzw. verhindert somit das Miterleben der Geschichte. In der narrativen Illusionsforschung finden sich zahlreiche andere Termini, welche synonym mit Illusionsstörung verwendet werden, wie z.B. ‚Metafiktion‘, ‚romantische Ironie‘ oder ‚Fiktionsironie‘. Ausschließlich von ‚Metafiktion‘ zu sprechen ist laut Werner Wolf aber problematisch, da es sich bei Metafiktion nur um *eine* illusionsstörende Technik handelt, welche nicht das gesamte Feld abdeckt.⁹⁷

Wie schon im Fall der Illusionsbildung können auch umgekehrt im Rahmen der Illusionsstörung Verfahren an der Textoberfläche identifiziert werden, welche im Grunde ein illusionsstörendes Potential haben. Ob diese Verfahren sich entfalten können, hängt jedoch immer auch vom außer- und innerliterarischen Kontext sowie von der Disposition des Lesers/der Leserin ab.⁹⁸ Sie sind daher „keine hinreichenden, aber immerhin notwendige Kategorien, mit denen sich illusionsstörende Texte von illusionsbildenden unterscheiden lassen.“⁹⁹ Oft lässt sich das illusionsstörende Potential eines Textes nicht nur an einem, sondern an mehreren Verfahren festmachen. Obwohl eine analytische Trennung sich häufig als relativ schwierig erweist, da die Verfahren meist miteinander in Verbindung stehen¹⁰⁰, ist es für die praktische Werkanalyse dennoch erforderlich, die einzelnen illusionsstörenden Techniken genauer zu untersuchen. Diese basieren grundsätzlich auf der Umkehrung oder Missachtung der im vorangehenden Kapitel angeführten Charakteristi-

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 209.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 220-21.

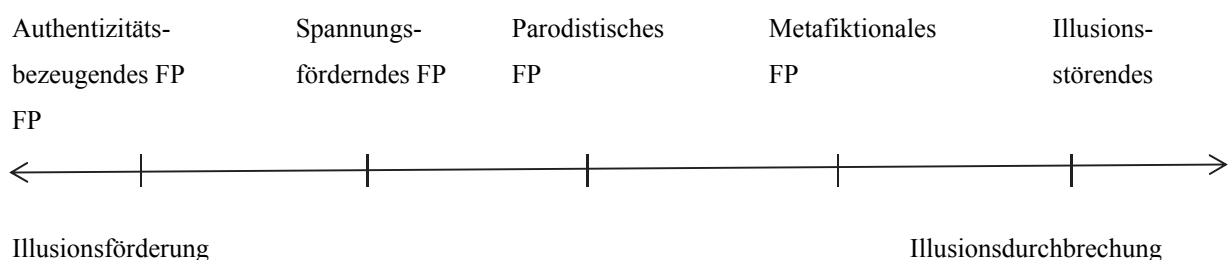
⁹⁸ Vgl. ebd., S. 208.

⁹⁹ Ebd., S. 217.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 216-217.

ka. So zeichnen sich illusionsstörende Texte nicht durch Heteroreferentialität, sondern Autoreferentialität bzw. *Metafiktion* aus. Darüber hinaus tritt durch die *Entwertung der Geschichte* die *histoire*-Ebene in den Hintergrund und die *Vermittlung* auffällig hervor. Weiters kann *Komik*, z.B. in Form parodistischer Elemente, illusionsstörend wirken.¹⁰¹ Als Umkehrung der Charakteristika illusionistischen Erzählens verstoßen diese Techniken jeweils gegen eines oder mehrere Prinzipien des illusionistischen Erzählens.

Selbst wenn man textexterne Faktoren außer Acht lässt, können verschiedene Techniken über unterschiedlich starkes illusionsstörendes Potential verfügen. Dies gilt umgekehrt natürlich auch für illusionsbildende Verfahren. Dieses illusionsfördernde bzw. -störende Potential ist dabei in hohem Maße von der hervorgerufenen oder unterdrückten Distanz abhängig. Daran anknüpfend unterscheidet Wolf in einem mehrphasigen Modell drei Stufen der Distanzaktualisierung. Während auf der Grundstufe nur die für ästhetische Illusion grundsätzlich nötige Schwankung zwischen den Polen der Illusion und der Distanz zu verorten ist, bringt die erste Aktualisierungsstufe bereits Verfahren mit mäßigen illusionsbildenden und -störenden Elementen mit sich. Auf der zweiten Aktualisierungsstufe finden sich schließlich Verfahren der effektiven Illusionsstörung und -bildung.¹⁰² Auch Hauthal et al. bestätigen speziell in Bezug auf Metaisierungsverfahren, dass „zwischen den Polen der Illusionsbrechung und der Illusionsbildung Metaisierungsverfahren¹⁰³ unterschiedliche Grade der Illusionsbildung und -störung aufweisen [können].“¹⁰⁴ Die Anordnung der metaisierenden Verfahren nach ihrem illusionsbildenden bzw. -störenden Funktionspotential (FP) wird in der folgenden adaptierten Grafik veranschaulicht.¹⁰⁵



¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 212-213.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 219.

¹⁰³ Unter Metaisierung verstehen Hauthal et al. die Koppelung eines Textes mit einer höheren textologischen Ebene (kognitive Reflexionsebene), von welcher aus die Objektebene kommentiert und/oder beschrieben wird. Vgl. Hauthal et al.: Metaisierung, S. 4.

¹⁰⁴ Ebd., S. 8.

¹⁰⁵ Vgl. Hauthal et al.: Metaisierung, S. 9.

Unter authentizitätsbezeugendem FP verstehen Hauthal et al. beispielsweise die Vorgangsweise des Erzählers, sich auf ein „wahres“ Ereignis zu berufen bzw. auf ein Ereignis, dem er oder sie persönlich beigewohnt hat.¹⁰⁶ Interessant ist an dem dargestellten Kontinuum darüber hinaus, dass das metafiktionale FP dem illusionsstörenden FP vorge-lagert ist. Dies hat den Grund, dass das metafiktionale FP auch Verfahren der illusions-affirmativen Metafiktion umfasst, welche, wie im Kapitel 2.5.1.4 noch genauer erläutert werden soll, nur peripher illusionsstörendes Potential besitzt. Trotz dieses klar erscheinenden Kontinuums muss aber darauf hingewiesen werden, dass die verschiedenen Ver-fahren häufig mehrfachcodiert und „im Hinblick auf ihr Funktionspotential ambivalent [sind].“¹⁰⁷ Wie auch bei der Illusionsbildung hängt der Grad der Illusionsstörung aber natürlich nicht nur von werkinternen, sondern auch kontextuellen und leserseitigen Fak-to-ren ab.¹⁰⁸ Die Einschätzung der illusorischen Beeinträchtigung verschiedener Techniken ist also im Einzelfall durchaus neu vorzunehmen.

In den folgenden Unterkapiteln soll nun genauer auf die vier von Wolf differenzierten Formen der Illusionsstörung,¹⁰⁹ *Metafiktion*, *Entwertung der Geschichte*, *Auffälligkeit der Vermittlung* und *Komik*, eingegangen werden.

2.5.1 Metafiktion

2.5.1.1 Überblick

Nicht umsonst wird Metafiktion häufig als „primary quality of postmodern literature“ gewertet: Durch die Bloßlegung der Artifizialität und den damit verbundenen Bruch mit dem illusionsfördernden Celare-artem-Prinzip kommt Metafiktion zumeist eine sehr hohe illusionsstörende Qualität zu, die bis zur völligen Illusionsdurchbrechung reichen kann.¹¹⁰ Genauso wie Metafiktion aber nicht die einzige Form illusionsstörenden Erzählens ist, wäre es auch falsch, metafiktionale Techniken als rein postmodern zu betrachten. Wolf hält beispielsweise fest, dass die Postmoderne in diesem Fall literarische Tendenzen, die

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 11.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 208.

¹⁰⁹ Trotz der von Wolf durchgeführten Feindifferenzierung soll, sofern der Fokus nicht auf dem Intensitäts-grad liegt, auch fortan von „Illusionsstörung“ gesprochen werden.

¹¹⁰ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 220.

bereits zuvor existierten, lediglich weiterführt und radikalisiert.¹¹¹ So finden sich bereits in Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759)¹¹² metafiktionale Techniken, welche den postmodernen Vorgehensweisen um nichts nachstehen. Sterne bedient sich nicht nur eines self-conscious narrators, der den Leser auch über die Hintergründe des Schreibprozesses informiert, sondern integriert auch zahlreiche implizite metafiktionale Formen, wie sie in den folgenden Kapiteln noch dargelegt werden sollen.

Der grundlegende Unterschied, welcher sich zwischen konventionellen Formen der Fiktion und Metafiktion feststellen lässt, ist der (fehlende) Realitätsbezug, wie Rüdiger Imhof feststellt:

As to metafiction, the main difference lies in the suspension of one of the force-fields [work, reader, reality, Anm. AK]. The effects of reality on the work as well as on the reader have, as it were, been cut off. No longer does reality inform the narrative; no longer is the narrative wrought to accord to the external world.¹¹³

Anstatt nämlich danach zu trachten, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, erforscht das Werk seinen eigenen Status als Artefakt. Gleichzeitig geschieht diese Auseinandersetzung mit der eigenen Artifizialität in Form eines Spieles, denn „[m]etafiction is a play, as all art is; it involves a form of game playing.“¹¹⁴ Dieses Spiel transportiert allerdings durchaus auch eine ernste Botschaft, nämlich die Frage nach der Darstellbarkeit der Realität und der Funktionsweise von Fiktion.¹¹⁵ Anstatt, wie im Kapitel Illusion vermerkt, eine „willing suspension of disbelief“ seitens des Lesers aufzubauen, generiert und fördert der Text die Ungläubigkeit des Lesers und verweist wiederholt auf seinen fictio und/oder fictum-Status. Unter diesen Umständen ist es dem Leser/der Leserin kaum mehr möglich, sich auf die histoire zu konzentrieren. Stattdessen tritt die Vermittlung der Geschichte in den Vordergrund, was wiederum der herkömmlichen narrativen Illusionsbildung widerspricht.¹¹⁶

¹¹¹ Vgl. Werner Wolf: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: Frederick Burwick und Walter Pape (Hg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin: Walter de Gruyter 1990, S. 284.

¹¹² Vgl. Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London: Penguin 1967.

¹¹³ Rüdiger Imhof: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Universitätsverlag 1986, S. 17.

¹¹⁴ Ebd., S. 10.

¹¹⁵ Ebd., S. 18. Imhof schreibt Metafiktion in diesem Kontext eine geradezu didaktische Funktion zu, welche den Leser dabei unterstützt, gängige literarische Traditionen und Konventionen zu hinterfragen. Vgl. hierzu auch Imhof: *Contemporary Metafiction*, S. 26.

¹¹⁶ Vgl. Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 20.

Geht man über den Einzeltext hinaus, so wird laut Werner Wolf erkennbar, dass Metafiktion nicht isoliert fassbar, sondern in den größeren Komplex der Metatextualität eingebettet ist, welche darüber hinaus das Metadrama und die Metalyrik umfasst.¹¹⁷ Natürlich lassen sich verwandte Formen der Metareflexion aber auch in anderen Kunstrichtungen, wie z.B. in der Malerei bei M. C. Escher oder René Magritte finden.¹¹⁸

Im folgenden Kapitel soll zunächst auf die Definition von Metafiktion bzw. die dazu geführte Kontroverse eingegangen werden. Anschließend sollen die wesentlichsten Formen von Metafiktion unterschieden und charakterisiert werden.

2.5.1.2 Definition

Obwohl metareflexive Tendenzen in der Kunst eine sehr lange Tradition besitzen, welche bis in die Antike zurückzuverfolgen sind, herrscht in der Forschungsliteratur bis heute keine Einigkeit darüber, welche literarischen Techniken und Tendenzen Metafiktion tatsächlich umfasst. Tatsächlich lässt sich in diversen Studien eine ganze Bandbreite an Definitionen finden, welche von eher engen Eingrenzungen bis hin zur Gleichsetzung von Metafiktion mit Illusionsstörung reichen.¹¹⁹

Der Begriff „Metafiktion“ als solcher wurde erst 1970 von William H. Gass in seinem Essay *Philosophy and the Form of Fiction* geprägt. Innerhalb von Metafiktion, so Gass, dienen „forms of fiction... as the material upon which further forms can be imposed.“¹²⁰ Diese Definition ist natürlich sehr weit, verweist allerdings bereits auf das wesentliche Kriterium der Metaebene. Ebenfalls 1970 veröffentlichte auch Robert Scholes einen Artikel zum Thema Metafiktion in der *Iowa Review*. Er grenzt den Begriff ein und bezeichnet Metafiktion allem voran als Form der Kritik, welche die existentialistischen Ängste postmoderner Schriftsteller wie John Barth oder Donald Barthelme widerspiegelt.¹²¹ Er beschreibt Metafiktion als “all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioural or philosophical qualities, but most

¹¹⁷ Vgl. Wolf: *Metaisierung*, S. 38.

¹¹⁸ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 221.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 220.

¹²⁰ William H. Gass: *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf 1970, S. 24-25.

¹²¹ Vgl. Robert Scholes: “Metafiction.“ *The Iowa Review*. 1/4 (Herbst 1970), S. 115.

writers of metafiction are thoroughly aware of these possibilities and are likely to have experimented with all of them.”¹²²

In einer späteren Phase der Auseinandersetzung mit dem Terminus bei Linda Hutcheon und Patricia Waugh findet sich dieser kritische Aspekt nicht mehr. Waugh geht in der Ausweitung der Begriffs sogar so weit zu behaupten, Metafiktion sei „a tendency or function inherent to all novels“¹²³ und stimmt in dieser Hinsicht mit Hutcheon überein, welche feststellt, dass sich der Roman von Beginn an von einer Selbst-Liebe und einer Tendenz zur Selbst-Obsession genährt hat.¹²⁴ Laut Waughs Definition handelt es sich bei Metafiktion um “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”¹²⁵ Dieser Verweis des Werks auf seine eigene Artifizialität wird auch von Hutcheon betont, welche vor allem auf das Sichtbarmachen der Schreibprozesses verweist.¹²⁶ Metafiktion ist auch für sie „fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”¹²⁷ Im Gegensatz zu Waugh glaubt Hutcheon in Metafiktion jedoch ein Paradoxon zu erkennen, da metafiktionale Werke den Leser einerseits ihre eigene Artifizialität vor Augen führen, andererseits aber gleichzeitig die Aufmerksamkeit und die Beteiligung des Lesers einfordern:

Its central paradox for readers is that while being made aware of the linguistic and fictive nature of what is being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating and in making the text mean. They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel.¹²⁸

Wolf sieht in diesem „Paradoxon“ wiederum lediglich eine Missachtung der Trennung zwischen *histoire*- und *discours*-Ebene. Während die narrative Illusion der Erzählung auf der *histoire*-Ebene durch metafiktionale Techniken durchaus empfindlich gestört werden

¹²² Ebd., S. 106-109.

¹²³ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious Fiction*. London: Routledge 2003, S. 5.

¹²⁴ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methue 1985, S. 10.

¹²⁵ Waugh: *Metafiction*, S. 2.

¹²⁶ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 6.

¹²⁷ Ebd., S. 1.

¹²⁸ Ebd., S. 259.

kann, bedeutet dies nicht, dass der Leser nicht aktiv in der Erarbeitung des Textes auf der discours-Ebene miteinbezogen werden kann.¹²⁹

Wolf setzt sich allerdings nicht nur in diesem Punkt, sondern auch hinsichtlich der Reichweite des Metafiktionsbegriffs von vorangehenden Studien ab. Er betrachtet es als durchaus problematisch, dass Metafiktion im Sinne von Waugh und Hutcheon nicht nur auf einzelne Texte, sondern sogar auf eine ganze Gattung ausgeweitet wird. In dieser Hinsicht stimmt er mit Rüdiger Imhof überein, der ebenfalls betont, dass es sich bei Metafiktion nicht um ein gesamtes Genre handelt.¹³⁰ Wolf geht stattdessen von einzelnen metafikionalen Passagen oder Textelementen aus, welche auch eine bessere Basis für eine genaue Klassifikation bilden. Diese Annahme stimmt zudem mit der Definition von Sarah E. Lauzen überein, welche Metafiktion ebenfalls über „the prominence of metafictionally devices“¹³¹ definiert. Im Gegensatz zu Hutcheon und Waugh schränkt Wolf den Begriff aber deutlicher ein und präzisiert:

Metafikional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente einer Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten und expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio*- wie der *fictum*-Natur) zusammenhängen.¹³²

Eine wesentliche Einschränkung findet sich hier im Ausschluss *histoire*-bezogener Autoreflexivität. Das bedeutet, dass Erzählerkommentare zu Figuren oder der Handlung im Allgemeinen nicht metafikional sind.¹³³ Allerdings muss sich das Werk nicht zwangsläufig mit der eigenen Fiktionalität befassen, sondern kann sich auch auf andere Werke (Fremdmetafiktion) oder Fiktion im Allgemeinen (Allgemeinmetafiktion) beziehen. Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass im Rahmen eines weiten Metafikationsbegriffes sowohl explizit an der Textoberfläche als auch implizit in der Textstruktur verankerte Metafiktion berücksichtigt werden sollte. Im Zentrum stehen bei der Erhellung der Fiktionalität sowohl die Gemachtheit (*fictio*-Metafiktion) als auch Erfundenheit (*fictum*-Metafiktion) des Werkes.

¹²⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 259.

¹³⁰ Vgl. Imhof: Contemporary Metafiction, S. 11.

¹³¹ Sarah Lauzen: Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title. In: L. McCaffery (Hg.): Postmodern Fiction. A Biographical Guide. New York 1986, S. 94

¹³² Vgl. Wolf: Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 228.

¹³³ Vgl. Wolf: Metaisierung, S. 34.

Ansgar Nünning wählt hinsichtlich metareferentieller Phänomene einen anderen Weg der Differenzierung und geht zunächst vom sehr alten, aber häufig unberücksichtigten Konzept der Metanarration aus, von welchem er Metafiktionalität abgrenzt. Im *Living Handbook of Narratology* hält er in diesem Sinne zusammen mit Birgit Neumann fest:

[M]etanarration refers to the narrator's reflections on the act or process of narration; metafiction concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative. Thus, whereas metafictionality designates the quality of disclosing the fictionality of a narrative, metanarration captures those forms of self-reflexive narration in which aspects of narration are addressed in the narratorial discourse, i.e. narrative utterances about narrative rather than fiction about fiction.¹³⁴

Metanarration erstreckt sich also auf einen wesentlich größeren Bereich als Metafiktion und umfasst nicht nur fiktionale, sondern auch nicht-fiktionale Texte. Monika Fludernik nennt hier beispielsweise Phrasen aus akademischen Arbeiten, wie „wie wir oben feststellten“ oder „wie wir in folgendem Kapitel darlegen wollen“¹³⁵, welche dem Leser/der Leserin zusätzliche Orientierung verschaffen sollen.¹³⁶ Während also Reflexionen bezogen auf den fictio- bzw. fictum-Status des Werks definitiv dem Bereich der Metafiktion zuzuordnen sind, sind metareflexive Erzählerkommentare zum Erzählprozess, sofern diese nicht die Fiktionalität und/oder Konstruiertheit thematisieren, als Metanarration zu werten.¹³⁷ Aus diesem Grund muss Metanarration auch nicht zwangsläufig die Illusion stören, sondern kann diese durch den dominanten Erzähler-Leserdiskurs sogar verstärken.¹³⁸ Andererseits ist die Grenze zwischen illusionsstützender und illusionsstörender Metanarration im Sinne von Metafiktion nicht immer klar zu ziehen, da die explizite Wendung des Erzählers an den Leser die narrative Illusion sowohl in die eine als auch in die andere Richtung beeinflussen kann. Im Gegensatz zu Wolf liegt Nünning's Hauptfokus allerdings nur peripher auf der illusionsstörenden Qualität, sondern vielmehr auf den verschiedensten Aspekten von Metanarration. Insofern stellt Wolfs Definition auch weiterhin die wohl präziseste Auseinandersetzung mit illusionsstörenden Phänomenen dar.

¹³⁴ Birgit Neumann und Ansgar Nünning: Metanarration and Metafiction. *Living Handbook of Narratology*. Universität Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (7.8.2014)

¹³⁵ Eine andere Bezeichnung hierfür wäre Metadiskursivität. Vgl. Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2010, S. 75.

¹³⁶ Vgl. Fludernik, S. 75.

¹³⁷ Fludernik verwirft die auf Nünning basierende Trennung jedoch wieder bis zu einem gewissen Grad, indem sie explizite Metafiktion als „metanarrativen Erzählkommentar mit metafiktionalem Effekt“ umschreibt. Vgl. Fludernik: *Erzähltheorie*, S. 77.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 75.

Abseits dieser Diskussion um explizit fassbare Metafiktion ist jedoch zu beachten, dass Metafiktion auch implizit im Text verankert sein kann. Aus diesem Grund soll im folgenden Kapitel näher auf die Unterscheidung zwischen impliziter und expliziter Metafiktion eingegangen werden, bevor weitere Unterarten der expliziten Metafiktion erläutert werden.

2.5.1.3 Explizite vs. implizite Metafiktion

Die auf der Vermittlung basierende Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Metafiktion wurde nicht erst durch Wolf getroffen, sondern ist auch schon bei Hutcheon zu finden: „Overt forms of narcissism are presented in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the „fiction“. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized.”¹³⁹ Wolf stimmt ihr hinsichtlich dieser Differenzierung zu, kritisiert aber, dass sie die Allegorie ebenfalls zur expliziten Metafiktion („overt narcissism“) rechnet, obwohl diese eindeutig *histoire* und nicht *discours*-vermittelt ist.¹⁴⁰

Im Gegensatz zur impliziten Metafiktion wird ihr explizites Pendant im Modus des „tellings“ vermittelt und ist damit direkt an der Textoberfläche greifbar. Die Vermittlung selbst geschieht durch Kommentare einer innerfiktionalen Gestalt, also beispielsweise durch einen extradiegetischen self-conscious narrator oder eine intradiegetische Figur. Wolf beschreibt die explizite Metafiktion auch als „isolierbare Rede einer fiktionalen Rededinstanz (also nicht unmittelbar des impliziten Autors) über Fiktionales.“¹⁴¹ Diese Form ist es auch, welche Hutcheon in ihrer Definition von Metafiktion als „fiction about fiction“¹⁴² erfasst.

Genau diese Verbalisierung in Form von isolierbaren selbstbezüglichen Ausdrücken fehlt bei der impliziten Metafiktion jedoch. Hier wird die *discours*-Ebene und damit die Artificialität des Textes dem Leser im Rahmen des bewussten Zeigens („showing“) bestimmter

¹³⁹ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 23.

¹⁴⁰ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 225.

¹⁴¹ Ebd., S. 226.

¹⁴² Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1

Vertextungsverfahren bewusst gemacht.¹⁴³ Somit weicht bei der impliziten Metafiktion die verbale Thematisierung einer Form der Inszenierung. Hinsichtlich des wirkungsästhetischen Effekts betont Wolf sogar, dass durch implizite Metafiktion nicht nur einzelne Passagen, wie bei expliziter Metafiktion, sondern ein ganzer Text restlos als fiktional und unglaublich dargestellt werden kann, wie z.B. durch ein doppeltes Ende. Es sind hier auch kompensatorische Strategien, wie z.B. die Bildung einer Sekundärillusion im Rahmen der expliziten Metafiktion, nicht möglich.¹⁴⁴ Dennoch ist bei der impliziten Metafiktion zu berücksichtigen, dass die Kooperation des Rezipienten häufig noch stärker gefragt ist als bei der expliziten Metafiktion, da sonst leichtere Formen (z.B. Anachronismen) leicht übersehen werden, außer es erfolgt ein expliziter Hinweis.¹⁴⁵

Problematisch ist am Konzept der impliziten Metafiktion jedoch, dass durch diese Erweiterung des Metafiktionsbegriffs, wie sie auch der Definition von Wolf zugrunde liegt, die Grenzen des metafiktionalen Phänomens an sich nur noch sehr mühsam abzustecken sind. So ist häufig schwer zu sagen, ob Auffälligkeiten in der Vermittlung, Entwertungen der *histoire* und bestimmte Aspekte der Komik tatsächlich noch der impliziten Metafiktion angehören oder eigenständige Formen der Illusionsstörung bilden. Wolf stellt aus diesem Grund fest:

Metafiktion ist... vor allem bei Einbeziehung auch der impliziten Formen nur einzugrenzen, wenn man ein funktionales oder intentionales Kriterium in die Definition einführt. Mit seiner Hilfe ist dann Metafiktion im Gegensatz zur allgemeinen literarischen Autoreferentialität als intendierte selbstbezügliche Aussage aufzufassen, die den Leser in besonderer Weise, und selbst wenn dies nur ganz punktuell geschieht, an Sachverhalte denken lässt, die mit dem Kunstcharakter, vor allem dem *fictio*- und *fictum*-Status von Literatur zusammenhängen.¹⁴⁶

Gemäß dieser Einschränkung muss nach Wolf also bei Auffälligkeiten der Vermittlung oder der Entwertung der Geschichte immer im Einzelfall entschieden werden, inwiefern die literarische Autoreferentialität und das Bewusstmachen des Kunstcharakters des Werks intendiert sind oder nicht. Dieses Vorgehen, auch wenn man die Frequenz, mit welcher illusionsstörende Verfahren eingesetzt werden, miteinbezieht,¹⁴⁷ kann sich allerdings als durchaus problematisch herausstellen, denn es lässt sich sehr häufig kaum eine

¹⁴³ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 226.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 233-234.

¹⁴⁵ Vgl. Wolf: Metaisierung, S. 42.

¹⁴⁶ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 226-227.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 227.

klare Intention herausarbeiten. Dies gilt im Besonderen für Werke, in denen der sprachlichen Vermittlung ein höherer Stellenwert zukommt als der *histoire*. Hier die Intention herauszulesen ist in der Tat ein schwieriges Unterfangen. Sicherlich muss aber in jedem Fall einzeln entschieden werden, „ob das Bewußtmachen der Artifizialität oder ihrer Konsequenzen vorrangig Funktion des jeweiligen Verfahrens ist oder ob etwa eine möglicherweise aufscheinende Künstlichkeit eher Nebenprodukt ist und primär anderen Zwecken dient als Selbstreflexion.“¹⁴⁸ Aufgrund dieses Unsicherheitsfaktors werden Verfahren wie die auffällige Vermittlung oder die Entwertung der Geschichte auch bei Wolf extra angeführt und können im Einzelfall auf ihren impliziten metafikionalen Charakter hin untersucht werden.

Bevor nun allerdings jene ambivalent einsetzbaren Verfahren näher untersucht werden, sollen zunächst die nach Vermittlung, Inhalt und Kontext gegliederten Unterformen der expliziten Metafiktion genauer erläutert werden.

2.5.1.4 Formen expliziter Metafiktion

Zunächst ist im Rahmen einer genaueren Klassifikation expliziter Metafiktion auf das Kriterium der Vermittlungsebene einzugehen. Hier stellt sich die Frage, ob die expliziten metafikionalen Kommentare auf der *discourse*- oder *histoire*-Ebene erfolgen (*discourse*- bzw. *histoire*-vermittelte Metafiktion). Obwohl nämlich explizit metafiktionale Kommentare sowohl seitens einer extradiegetischen Instanz wie des auktorialen Erzählers als auch seitens einer intradiegetischen Figur störend wirken können, ist dennoch ein Unterschied in der Stärke des illusionsstörenden Potentials festzustellen. So sind explizit-metafiktionale Kommentare, welche durch intradiegetische Figuren vermittelt werden, zumeist plausibel erklärbar und ermöglichen dem Leser das Weitererleben der Geschichte. Dieses Kriterium der Plausibilität entfällt jedoch bei extradiegetischen Erzählerkommentaren und selbst im Fall des Eintretens einer mildernden Sekundärillusion bleibt die Illusion auf der *histoire*-Ebene gestört.¹⁴⁹

Da sich explizite Metafiktion im Gegensatz zu ihrem impliziten Gegenstück im Werk selbst genauer eingrenzen lässt, stellt sich zudem die Frage nach dem Kontext, in welchen

¹⁴⁸ Ebd., S. 227-228.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 237-238.

sie eingebettet ist.¹⁵⁰ Zunächst wäre hier eine Kategorisierung hinsichtlich der Position im Text zu treffen. Wolf geht davon aus, dass die sogenannte *marginale Metafiktion* zu Beginn oder gegen Ende eines Werks beziehungsweise an den „Kapitelrändern“ weniger illusionsstörend wirkt als die *zentrale Metafiktion* inmitten des Textes. Dies begründet er damit, dass zu Beginn noch keine Illusion genügend aufgebaut wurde, welche gestört werden kann, bzw. dass zu Beginn jedes Kapitel die Illusion auch nach einer Störung immer wieder von neuem aufgebaut werden kann. Im Gegensatz dazu wirken „metafiktionale Passagen, die mitten in einen illusionistischen Kontext ‚hineinplatzen‘, ungleich massiver.“¹⁵¹ Ebenfalls kontextabhängig ist die Frage, ob es sich bei einer vorliegenden Form um *unverbundene* oder *verbundene Metafiktion* handelt, ob sich also fiktionale und metafiktionale Passagen klar voneinander trennen lassen (und dem Leser somit die Rezeption erleichtern) oder ineinander verschwimmen. Je mehr nämlich der fiktionale Text mit schwer abzutrennenden metafiktionalen Passagen durchsät ist, desto schwerer fällt dem Rezipienten überhaupt der Aufbau einer kohärenten Illusion. Fällt in einem solchen Fall die Kontinuität der Illusion weg, so verstößt Metafiktion hier nicht nur gegen das Celare-artem-Prinzip, sondern auch gegen das Interessantheitsprinzip.¹⁵² Mit diesem Aspekt hängt die Frage zusammen, wie gut erkennbar die Metafiktion an sich ist. Obwohl explizite Metafiktion grundsätzlich leichter erkennbar ist als ihr implizites Pendant, besteht bei *verdeckter expliziter Metafiktion* im Gegensatz zur *offenen expliziten Metafiktion* dennoch manchmal die Möglichkeit, sie zu plausibilisieren¹⁵³ und illusionskonform zu rezipieren.¹⁵⁴ Einen weiteren Faktor für die Intensität expliziter Metafiktion stellt ihre Frequenz dar; hier wirkt *extensive Metafiktion* wesentlich stärker als *punktueller Metafiktion*.

Auf der inhaltlichen Ebene ist laut Wolf zunächst zu eruieren, ob es sich um Eigenmetafiktion (*intratextuelle Metafiktion*) oder Fremd- bzw. Allgemeinmetafiktion (*transtextuelle Metafiktion*) handelt. Während sich Fremdmetafiktion mit anderen fiktionalen Texten beschäftigt, bezieht sich Allgemeinmetafiktion auf Fiktion als allgemeines Phänomen.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 139.

¹⁵¹ Ebd., S. 241.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 242.

¹⁵³ Häufig handelt es sich hierbei um Aussagen, die doppelt kodiert sind und daher entweder illusionskonform oder illusionsstörend rezipiert werden können. Diese Form metafiktionaler Passagen ist dadurch allerdings auch relativ schwer fassbar. Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 246.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 245.

¹⁵⁵ Vgl. Wolf: Metaisierung, S. 40.

Die Stellung der beiden letzteren als Form der Selbstreflexion wird jedoch u.a. von Scheffel in Frage gestellt:

Selbstreflexion ist ein Phänomen, das markierte, intratextuelle Anspielungen einschließen kann, dessen eigentlicher Ort aber im intratextuellen Zusammenhang einer einzelnen Erzählung liegt. Grundsätzlich meint der Begriff also unterschiedliche Formen der Selbstbezüglichkeit einer bestimmten Erzählung (oder einzelner Teile) und nicht deren Verhältnis zu anderen Erzählungen.¹⁵⁶

Wolf beharrt jedoch darauf, dass es sich auch bei Fremd- und Allgemeinmetafiktion in jedem Fall um echte Selbstbezüglichkeit handelt, da sich auch die Thematisierung „anderer“ Fiktionalität auf das einzelne Werk auswirkt und eine distanziertere Perspektive schafft.¹⁵⁷ Die hervorgerufene Illusionsstörung „schwappt“ bei der Thematisierung fremder Fiktion gleichermaßen auf den eigenen Text über.¹⁵⁸ Dies bedeutet natürlich, dass auch Parodien, auf welche im Rahmen der Komik noch näher eingegangen werden soll, unter den Begriff „Fremdmetafiktion“ fallen.¹⁵⁹

Außerdem kann inhaltlich der Frage nachgegangen werden, ob nun der *fictio-* oder *fictum-*Status des Textes gestört wird. *fictio-Metafiktion* legt die Gemachtheit des Werkes bloß, während sich die *fictum-Metafiktion* auf die Erfundenheit des Textes bezieht. Erfundenheit meint in diesem Zusammenhang allerdings, wie schon bei der Diskussion zum Verhältnis von Fiktion und Illusion gesagt wurde, nicht eine *Real*referenz, sondern eine *mögliche* Referenz.¹⁶⁰ Illusionsstörungen, welche durch die *fictum-Metafiktion* hervorgerufen werden, wirken somit auch ungleich stärker, da sie das Potential besitzen, das gesamte illusionistische Gebilde als „Lüge“ zu enttarnen, welche zwangsläufig als konstruiert erscheint.

Ein weiteres inhaltliches Kriterium betrifft den Bereich, der für metafiktionale Kommentare gültig ist. Zu unterscheiden ist hierbei *totale* und *partielle Metafiktion*. Totale Metafiktion umfasst (annähernd) den Gesamttext; eine Ausnahme bildet hierbei häufig die bereits genannte Sekundärillusion, welche sich auf der extradiegetischen Ebene bilden

¹⁵⁶ Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 48.

¹⁵⁷ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, 225.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 253.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Wolf: Metaisierung, S. 43.

kann und den illusionsstörenden Effekt zu dämpfen vermag. Abgesehen davon wirkt totale Metafiktion aber ungleich stärker als partielle.¹⁶¹

Eine vierte Dimension, welche auf inhaltlicher Ebene von Belang sein kann, ist die Frage nach einer wertenden Tendenz expliziter Metafiktion. Es wäre in der Tat voreilig, von einer rein kritischen Funktion *aller* Formen der Metafiktion (*kritische Metafiktion*) auszugehen. Tatsächlich wird Metafiktion nicht ausschließlich zur kritischen Bloßlegung der Fiktion genutzt, sondern kann auch neutral oder gar affirmativ genutzt werden (*unkritische Metafiktion*).

Zu dieser Form der unkritischen, affirmativen Metafiktion zählt zu einem großen Ausmaß *Authentizitätsfiktion*. Hierbei handelt es sich um „die explizite Simulierung von Authentizität, also die fiktive Bildung von Referenzillusion.“¹⁶² Durch diese Art der Simulierung soll der fictum-Charakter des Textes verhüllt werden. Dies kann einerseits durch paratextuelle Elemente im „Rahmen“ des Werks, also im Titel oder Untertitel, erfolgen¹⁶³ als auch durch explizite Kommentare des Erzählers, welcher den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte beteuert. Diese Art der Authentizitätsbeteuerung besitzt schon eine sehr lange Tradition und ist vermehrt in Romanen des 18. Jahrhunderts anzutreffen.¹⁶⁴ Hauthal et al. schreiben der Authentizitätsfiktion, wie bereits besprochen, sehr hohes pro-illusionistisches Potential zu.¹⁶⁵ Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, dass auch affirmative Metafiktion in Form von Authentizitätsfiktion durchaus problematisch sein kann, da die Frage nach dem fictum-Status des Werks ganz offen thematisiert wird.¹⁶⁶ Für Wolf ist diese Problematik allerdings sekundär, da der affirmative Charakter der Technik dennoch überwiegt:

Der Unterschied gegenüber dem Gegenteil der Authentizitätsfiktion, der Fiktionsdemonstration, liegt jedoch auf der Hand. Die kritische fictum-Metafiktion zerstört Illusion tiefgehend, bei der affirmativen vermag die fiktionsstützende Tendenz die Basisproblematik der Wahrheitsthematisierung zu überspielen.¹⁶⁷

¹⁶¹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 250.

¹⁶² Ebd., S. 196.

¹⁶³ Inwiefern es sich bei bestimmten Paratexten tatsächlich um Metafiktion handelt, hängt davon ab, inwieweit sie explizite oder implizite Kommentare über den Artefaktcharakter der Erzählung enthalten und somit eine metafiktionale Funktion besitzen. Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 262.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 196.

¹⁶⁵ Hauthal et al.: Metaisierung, S. 9.

¹⁶⁶ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 256.

¹⁶⁷ Ebd.

Hinzu kommt in diesem Fall noch, dass die Thematisierung der Wahrheit in der Erzählliteratur nicht nur eine sehr lange Tradition besitzt, sondern dem Leser/der Leserin auch durchaus plausibel erscheint.¹⁶⁸ Besteht die grundsätzliche Behauptung, dass es sich bei der erzählten Geschichte um die Wahrheit und nicht um Fiktion handle, so rechnet der Rezipient/die Rezipientin auch mit einer realitätsnahen Erzählung. Entstehende Brüche mit einer solchen Erwartungshaltung, z.B. durch Unwahrscheinlichkeiten und logische Fehlschlüsse, wie sie im folgenden Kapitel noch behandelt werden sollen, können daher zu vermehrter Illusionsstörung seitens des Lesers/der Leserin führen.

2.5.2 Entwertung der Geschichte

2.5.2.1 Überblick

Als zweites Kennzeichen illusionsstörender Narrativik ist nach der Metafiktion die Entwertung der Geschichte zu nennen. Ihr liegt die Störung der *histoire*-Ebene zugrunde, welche sich in Form des „showings“ zeigt.¹⁶⁹ Wie bereits bei den Unterschieden zwischen expliziter und impliziter Metafiktion besprochen, muss allerdings auch hier im Einzelfall auf Basis einer angenommenen Intention eruiert werden, ob es sich tatsächlich um implizite Metafiktion handelt oder nicht. Grundsätzlich entsteht beim Leser/bei der Leserin im Rahmen der Entwertung der Geschichte der Eindruck, dass mit der Geschichte „etwas nicht stimmt“. Die Illusionsstörung scheint von der Geschichte selbst auszugehen und vollzieht sich „von innen“ heraus, unabhängig von bestimmten Vermittlungsverfahren. Gerade dadurch wird der Rezipient auf die Künstlichkeit der Textrealität verwiesen.¹⁷⁰ Abgesehen von der *Bloßlegung der Künstlichkeit* ist diese Form der Illusionsstörung auf die *uninteressante Gestaltung* der fiktionalen Welt und das *Auslösen von Unwahrscheinlichkeit* ausgerichtet.

Die uninteressante Gestaltung der *histoire* widerspricht offensichtlich dem Prinzip der Interessantheit. Sie erfolgt durch die (radikale) Minimierung der für die Interessantheit und Spannung der Geschichte so wichtigen Geschehens- und Erlebnisillusion. Möglichkeiten, die *histoire* dementsprechend zu stören, finden sich beispielsweise in der Aufblä-

¹⁶⁸ Vgl. die Erläuterung von primary- und secondary-frame-Bedingungen in Kapitel 2.2.

¹⁶⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 266.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 266-267.

hung der extra- oder hypodiegetischen Ebene. Während sich bei ersterer der Erzähler unablässig selbst in den Vordergrund rückt, besteht das zweite Phänomen in der Verdrängung der Hauptfabel durch umfangreich eingelegte Geschichten, welche im Extremfall zu einer völligen Illusionszerstreuung führen können.¹⁷¹ Wolf nennt in diesem Kontext des Weiteren vier Hauptstrategien, welche zur quantitativen Entwertung der diegetischen Fabel führen können: beschreiben statt erzählen, argumentieren statt erzählen, zitieren statt erzählen und die exzessive Pluralisierung von diegetischen Fabeln. Letztere Technik kann so weit getrieben werden, dass keine Hauptfabel mehr zu erkennen ist und die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin komplett zerstreut wird.¹⁷² Die Zerstreuung des Lesers/der Leserin kann jedoch auch durch eine andere Form der qualitativen Entwertung der Fabel erfolgen, nämlich durch die Zerschlagung ihrer Kohärenz. Einerseits können diese Kohärenzstörungen „horizontal“ auftreten. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn mehrere Fabeln völlig zusammenhangslos nebeneinander oder durcheinander erzählt werden. Andererseits besteht die Möglichkeit, dass die Erzählebenen nicht schlüssig miteinander verbunden sind und der Text somit „vertikale“ Kohärenzstörungen aufweist.¹⁷³ Schließlich besteht eine Möglichkeit der uninteressanten Gestaltung der Fabel schlichtweg in Handlungsarmut und Ereignislosigkeit. Obwohl also die Hauptfabel klar im Mittelpunkt steht und ein kohärenter Aufbau besteht, ist dem Leser/der Leserin der Illusionsaufbau durch mangelnde Handlung und Ereignishaftigkeit klar erschwert.¹⁷⁴

Ähnlich vielfältig kann die Unwahrscheinlichkeit etabliert werden. Eine Möglichkeit besteht in der Erzeugung eines unwahrscheinlich wirkenden Überschusses an Ordnung und Sinn, welcher sekundär zur Folge hat, dass „der implizite Autor als Ursprung der Sinnstiftung spürbar [wird]“.¹⁷⁵ Dieses Übermaß an Sinnstiftung kann sich grundsätzlich entweder auf der inhaltlichen und themenbezogenen Ebene oder in der formalen Organisiertheit niederschlagen. Unter die erstere Kategorie fallen beispielsweise der Gebrauch von höchst artifiziellen sinnfälligen Namen oder das Überstrapazieren einer moralischen oder ästhetischen Botschaft, wobei diese Botschaft die eigentliche *histoire* zu verdrängen beginnt. Die Überdeterminierung des Sinns auf inhaltlicher Ebene umfasst zusätzlich ein Übermaß an Deskription, welches zudem auch die Interessantheit der *histoire* gefährden kann.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 309.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 311-312.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 321-322.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 325.

¹⁷⁵ Ebd., S. 268.

Hinsichtlich eines Zuviel an Ordnung in formaler Hinsicht zieht Wolf jedoch auch die Kategorie der formalen Fremdbestimmung heran:

Entwertung der Geschichte manifestiert sich hier als ein Zuviel an Ordnung, das zu nächst... der histoire selbst zu entstammen scheint, alsbald jedoch wegen seiner Unwahrscheinlichkeit und Lebensferne von einem sichtlich von 'außen' aufgesetzten System ausgehend empfunden wird. Dieses indirekte Verfahren erzeugt oft eine besonders intrikate Illusionsstörung. Sie entsteht als Wirkung einer zweiten Illusion: der scheinbaren Fremdbestimmung der histoire durch das zwischengeschaltete Sinn- und Ordnungssystem.¹⁷⁶

Dieses zwischengeschaltete Ordnungssystem kann einerseits sprachlicher, andererseits aber auch nicht-sprachlicher Natur sein. Beispiel für ein formales, nicht-sprachliches Ordnungssystem wäre der Aufbau einer histoire nach den Regeln eines Spieles, indem die Geschichte durch ein übertriebenes Maß an Ordnung jegliche Glaubwürdigkeit verliert und nur mehr einem speziellen Regelwerk folgt.¹⁷⁷ Wesentlich häufiger ist die Fremddetermination allerdings durch ein zwischengeschobenes sprachliches Ordnungssystem fassbar, wie dies z.B. bei offensichtlichen Formen der Intertextualität der Fall ist. So wird im Rahmen der Parodie die histoire von einem anderen Text fremddeterminiert, welcher auch durch den gelesenen Text sichtbar gemacht wird. In Parodien wird allerdings nicht nur mit verschiedenen Graden der Unwahrscheinlichkeit¹⁷⁸ gearbeitet, sondern es wird auch einmal mehr die Künstlichkeit des Textes bloßgelegt, welcher sich nicht auf die reale Welt, sondern als Konstrukt auf eine weitere Textvorlage bezieht.

Allerdings kann ein unwahrscheinlicher Ordnungsüberschuss im formalen Sinn nicht nur auf Fremdtex te, sondern auch auf Strukturen des eigenen Textes zurückgehen, sofern diese im Text wiederholt werden. Wolf unterscheidet bei dieser formal-strukturalen Repe titivität zwischen Variation, Symmetrie und Spiegelung. Variation bezieht sich darauf, dass die histoire nur noch als Variation bereits bekannter Chiffren existiert, wobei der Anspruch auf eine illusionistisch vorstellbare Wiedergabe der erzählten Welt nicht länger besteht; im Vordergrund stehen nur noch serielle Wiedergaben und Variationen. Symmetrie bezeichnet wiederum eine über jede Wahrscheinlichkeit hinausgehende symmetrische Anordnung, z.B. der einzelnen Kapitel. Besonders interessant ist allerdings das Spiege-

¹⁷⁶ Ebd., S. 276.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 277-279.

¹⁷⁸ Wolf differenziert hier weiter zwischen sogenannten kataphorischen Zufällen, welche sich auf den Fortgang der Geschichte beziehen, und anaphorische Zufälle, welche durch unwahrscheinliche Rückverweise illusionsstörend wirken. Vgl. ebd., S. 287-288.

lungsprinzip, bei welchem Teile der *histoire* oder des *discours* zu einem unterschiedlich großen Ausmaß, jedoch immer entgegen jeglicher Wahrscheinlichkeit, gespiegelt werden.¹⁷⁹ Dieses Verfahren, welches nicht nur einen unwahrscheinlichen Ordnungsüberschuss repräsentiert, sondern auch die Trennung der Erzählebenen unterläuft, wird auch als „mise en abyme“ bezeichnet. Da es sich hierbei um ein für den praktischen Teil dieser Arbeit wesentliches Verfahren handelt, soll allerdings noch im Unterkapitel 2.5.2.3 näher auf dieses Phänomen eingegangen werden.

Die Entwertung der Geschichte kann allerdings nicht nur durch einen Überschuss an Ordnung erreicht werden, sondern auch durch unwahrscheinliche Sinn- und Ordnungsdefizite. Diese Defizite hängen auch immer mit der Sinnerwartung zusammen, die ein Illusionstext für gewöhnlich durch seine Sinnzentriertheit erfüllt. Der Bruch mit dieser kann einerseits durch die illusionsstörende Verwendung inhaltlicher Konzepte erreicht werden, also durch Aufrufen „unmöglicher“ Vorstellungsinhalte. Andererseits kann ein Sinndefizit auch durch die Nichterfüllung formaler Konzepte entstehen, z.B. durch fehlende Eindeutigkeit der ontologischen Ebenen, fehlender Kontinuität von Raum und Zeit bzw. durch Verstöße gegen die Identität der Figuren oder die Kriterien der Kausalität, Teleologie und Einheit der Handlung. Hier gilt, dass „[d]ie Inszenierung solcher Unmöglichkeiten immer vom Text [distanziert], weil sie indirekt dessen Fiktionalität bloßlegt.“¹⁸⁰ Wolf stellt in diesem Punkt hinsichtlich Metafiktion fest:

Wenn es sich bei solchem Vorgehen [der Inszenierung von Unmöglichkeiten, Anm., AK] um implizite Metafiktion handelt, und das ist meist der Fall, ergibt sich aus der Übertragung der durch explizite Metafiktion festgestellten Wertigkeiten ihrer Formen ein besonders intensiver illusionsstörender Effekt, da dann eine kritische *fictum*-thematisierende Eigenmetafiktion vorliegt.¹⁸¹

Besonders illusionsstörend in Bezug auf das Nichterfüllen formaler Konzepte sind Grenzverstöße, einerseits bezogen auf die Grenze zwischen außerfiktionaler Realität und der Fiktion des Textes und andererseits hinsichtlich innerfiktionaler Grenzen. Im ersten Fall wird die Stabilität der bereits behandelten *primary* und *secondary frames* gefährdet, indem außerliterarische Realität und textuelle Fiktion zu verschwimmen beginnen.¹⁸² Da-

¹⁷⁹ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 293-295.

¹⁸⁰ Ebd., S. 338.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 349.

vid Lodge geht in diesem Kontext von einer generellen Tendenz postmoderner Schriftsteller aus, die Kluft zwischen der realen Welt und dem Text „kurzzuschließen“:

This process of interpretation [der Text als totale Metapher, Anm., AK] assumes a gap between the text and the world, between art and life, which postmodernist writing characteristically tries to short-circuit in order to administer a shock to the reader and thus resist assimilation into conventional categories of the literary. Ways of doing this include: combining in one work violently contrasting modes – the obviously fictive and the apparently factual, introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them.¹⁸³

Es beginnt ein Spiel mit Realität und Fiktion, bei welchem reale Personen plötzlich in einem offensichtlich fiktionalen Text in Erscheinung treten und dies *nicht* durch eine spezifische Gattungskonvention (z.B. historischer Roman) erklärbar ist. Darüber hinaus muss die reale Referenz in die Fiktion buchstäblich „einfallen“ und die Grenzüberschreitung muss, so wie bei anderen illusionsstörenden Techniken auch, für den Rezipienten/die Rezipientin erkennbar sein.¹⁸⁴ Dies ist beispielsweise bei bewussten Anachronismen der Fall, welche der Leser entschlüsseln können muss.¹⁸⁵ Eine besondere Spielart dieser Form, die auch von Lodge angeführt wird, ist das Auftreten des „realen“ Autors als fiktive Figur in seinem eigenen Roman; auf diese Technik soll jedoch im Kapitel 2.5.2.4 noch näher eingegangen werden.

Die zweite Art der Grenzüberschreitung bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf die innerfiktionalen Ebenen, also beispielsweise auf die Grenze zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Ebene bzw. zwischen (intra-)diegetischer Ebene und hypodiegetischen Ebenen, also Erzählungen innerhalb der Erzählung. Wolf geht davon aus, dass man diese Kontamination innerfiktionaler Ebenen aufgrund der offensichtlich intendierten Störung als implizite Metafiktion klassifizieren kann.¹⁸⁶ Solche „narrativen“ Kurzschlüsse ereignen sich beispielsweise durch die Anrede des extradiegetischen Erzählers durch eine intradiegetische Figur. Das illusionsstörende Potential ist in diesem Fall der Tat sehr groß, da der Rezipient nicht nur auf die Gemachtheit, sondern auch auf die Fiktionalität der Textes verwiesen wird. Neben Reinformen der Grenzsstörung zwischen intra- und extra-

¹⁸³ David Lodge: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. New York: Cornell University Press 1977, S. 240.

¹⁸⁴ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 355.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 351.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 356.

diegetischer Ebene beziehungsweise intra- und hypodiegetischer Ebene, gibt es noch eine Komplexionsform, auf welche bereits hingewiesen wurde und bei welcher beide Arten der Grenzen überschritten werden: die unendliche Spiegelung eines Textes in Form einer *mise en abyme*. Um diese Extremform jedoch genauer zu verstehen, soll zunächst allgemein auf narrative Kurzschlüsse, häufig auch als Metalepsen bezeichnet, eingegangen werden.

2.5.2.2 Metalepse

Der Begriff der narrativen Metalepse wurde durch Gerard Genette 1972 geprägt und beschreibt „toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement.“¹⁸⁷ Wie auch später Wolf meint Genette sowohl das Übertreten der Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Ebene als auch zwischen (intra-) diegetischer und hypodiegetischer Ebene, welches einen „bizarren“ oder „fantastischen“ Effekt auslösen kann.¹⁸⁸ Ein vergleichbares Konzept findet sich auch bei Lodge im Rahmen seiner Überlegungen zum oben definierten „short circuit“. Im Gegensatz zu Genette und Wolf ist Lodges Begriff allerdings wesentlich weiter gefasst und fokussiert im Wesentlichen den Bruch zwischen Fiktion und Realität und nicht das Überschreiten innerfiktionaler Ebenen.¹⁸⁹ Während an dieser Stelle nun ausschließlich die innerfiktionalen Grenzüberschreitungen diskutiert werden sollen, finden sich Hinweise zur Vermischung von Fiktion und Realität im Kapitel 2.6.2.4 unter den Ausführungen zum Erscheinen des Autors im Roman.

Besonders illusionsgefährdend ist im Rahmen der Metalepse die Ansprache des Erzählers durch eine seiner Figuren. Eine solche Ansprache findet sich nicht erst in jüngeren Texten, sondern bereits in James Joyce *Ulysses*, als sich Molly direkt an den Autor richtet: „[...] O Jamesy let me put out of this [...]“.¹⁹⁰ Noch extremer ist die Illusionsstörung schließlich, wenn die Grenze zwischen der extra- und intradiegetischen Ebene nicht nur sprechend, sondern handelnd überschritten wird und der extradiegetische Autor selbst in

¹⁸⁷ Gérard Genette: *Figures II*. Paris: Seuil 1972, S. 244.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Lodge: *The Modes of Modern Writing*, S. 240.

¹⁹⁰ James Joyce: *Ulysses*. London: Penguin 2000, S. 914.

seine intradiegetische Geschichte eintritt. Da hier auch die Möglichkeit der Bildung einer Sekundärillusion entfällt, wird im Rahmen dieser Konstellation häufig der gesamte Text als Fiktion entlarvt und die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität als Ganzes problematisiert werden. Dieses Problem der Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität klingt auch bereits bei Genette an und mündet schließlich in die Frage, was man denn nun tatsächlich noch als „Realität“ bezeichnen kann.¹⁹¹

Die zweite Möglichkeit der Grenzüberschreitung, nämlich zwischen intradiegetischer und hypodiegetischer Ebene, beschreibt beispielsweise eine Metalepse zwischen der Erzählung und ihr eingelagerten Erzählelementen, wie z.B. weiteren Erzählungen oder Träumen.¹⁹² Die wohl illusionsstörendste Metalepse ist jedoch jene, bei der beide beschriebenen Grenzen überschritten werden, die unendliche mise en abyme, welche im folgenden Kapitel behandelt wird. Bevor jedoch diese Spezialform näher erläutert wird, soll allgemein auf dieses Spiegelungsphänomen eingegangen werden.

2.5.2.3 Mise en abyme

Die mise en abyme beruht auf dem Prinzip der Spiegelung. Es handelt sich um das wichtigste Verfahren zur Herstellung von unwahrscheinlicher übersteigter, interner Ordnung. Der Begriff stammt aus der Heraldik und beschreibt ein Bild, welches sich selbst enthält.¹⁹³ In der Narrativik ist der Terminus erstmals 1893 bei André Gide zu fassen und wurde in Folge von Autoren wie Lucien Dällenbach oder Jean Ricardou weiter kategorisiert.¹⁹⁴ Entsprechende Formen sind allerdings schon wesentlich länger zurückzuverfolgen und z.B. im Drama im Rahmen des Spiels im Spiel – man denke hier an „The Murder of Gonzago“ in Shakespeares *Hamlet* – zu finden.¹⁹⁵ Dieser weite Anwendungsbereich und damit verknüpfte Beispiele zeigen aber gleichzeitig, dass diese Form der Spiegelung nicht immer illusionsstörend sein muss. So kann sie, wie im eben genannten *Hamlet*, durchaus plausibel beschaffen sein. Andererseits besitzt sie aber auch das Potential, den

¹⁹¹ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Paderborn: Wilhelm Fink 1998, S. 152.

¹⁹² Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 364-367.

¹⁹³ Vgl. Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Walter de Gruyter 1997, S. 75.

¹⁹⁴ Zu einer weiterführenden Diskussion des Begriffs siehe Lucien Dällenbach: Le écit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme. Paris: Seuil 1977 und Jean Ricardou: Problème du nouveau roman. Paris: Seuil 1967.

¹⁹⁵ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 297.

Rezipienten/die Rezipientin innerhalb des Rekurses intratextueller Elemente auf die Künstlichkeit des Gesamttextes zu verweisen, wie dies besonders bei extremen Formen der Fall ist. Wolf definiert *mise en abyme* in diesem Sinne als

[...] die Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes. ‚Spiegelung‘ impliziert dabei erstens immer ein formal isolierbares Vorgehen, das sich jedoch auch auf Inhaltliches beziehen kann und zweitens im Unterschied zu den sonstigen ‚similitudes textuelles‘, daß die Wiederholung sich auf einer anderen Ebene (einer anderen Realitätsebene und/oder einer anderen erzähllogischen Ebene) konstituiert als der ursprünglich gegebenen.¹⁹⁶

Der Erscheinungsort und der Gegenstandsbereich werden bei dieser Definition bewusst offen gelassen, da sowohl die discours- als auch die histoire-Ebene betroffen sein können. So können einerseits die Vermittlungs- und Erzählsituation und/ oder Inhalte gespiegelt werden und diese Spiegelung kann andererseits entweder auf der intradiegetischen oder extradiegetischen Ebene stattfinden.¹⁹⁷ Im Fall des Spiels im Spiel bei *Hamlet* wird auf der Ebene der histoire nicht nur der Inhalt, sondern auch die Vermittlungsform des Dramas widergespiegelt. Die von Wolf genannte Bedingung, dass es sich bei der *mise en abyme* um eine Spiegelung auf einer anderen Ebene als der Ausgangsebene handelt, wird auch in der Definition von Monika Fludernik aufgegriffen: „Ein Rahmen und sein inset können dann als *mise en abyme*-Struktur bezeichnet werden, wenn das eingerahmte Element mit der Rahmung Ähnlichkeiten aufweist.“¹⁹⁸ In ihren weiteren Erläuterungen geht Fludernik im Gegensatz zu Wolf allerdings nur auf Spiegelungen auf der inhaltlichen Ebene ein. Die Größe gespiegelter Abschnitte kann bei einer *mise en abyme* von einzelnen Szenen bis hin zu einer „Totalspiegelung“ reichen.¹⁹⁹ Als besonders problematisch sind darüber hinaus unendliche Spiegelungen zu bewerten, wie diese bereits im vorangehenden Kapitel, angelehnt an Wolf, als Unterform der Metalepse erwähnt wurden. Durch eine solche unendliche *mise en abyme* wird die künstliche Beschaffenheit des Textes vor dem Leser völlig bloßgelegt.²⁰⁰ Diese unendliche Art der Spiegelung, die Ähnlichkeiten in der Unendlichkeit einer Möbiusschen Schleife kreiert, bricht laut Wolf nicht nur mit jeder Art der Wahrscheinlichkeit in Form einer übersteigerten internen Ordnung, sondern stellt eine besonders extreme Form eines narrativen Kurzschlusses dar. Für Scheffel stellt sogar

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 297.

¹⁹⁸ Fludernik: Erzähltheorie, S. 175.

¹⁹⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 300.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 302.

nur diese Extremform der unendlichen Spiegelung eine mise en abyme dar, welche sich ausschließlich auf

[...] wörtliche, d.h. unmittelbare und unendliche Wiederholung der Rahmen- in der Binnenerzählung [bezieht], wobei die Fiktion einer faktualen Erzählung notwendig gebrochen wird, sobald Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten, also nicht nur die Binnenerzählung zur Rahmenerzählung, sondern auch die Rahmenerzählung zur Binnenerzählung wird.²⁰¹

Ähnlich wie Wolf sieht auch Scheffel die Grundbedingung der mise en abyme im Überschreiten und Brechen der narrativen Ebenen.²⁰² So bricht eine Geschichte, welche sich selbst inklusive ihres extradiegetischen Diskurses enthält, nicht nur die Grenze zwischen Diegese und Hypodiegese, sondern auch zwischen Intra- und Extradiegese. Dennoch herrscht in der Forschungsliteratur bis heute keine Einigkeit darüber, ob es sich bei der mise en abyme nun tatsächlich um eine Form der Metalepse handelt oder lediglich um eine verwandte Sonderform der Spiegelung.²⁰³

2.5.2.4 Der Autor im Roman

Wie Rüdiger Imhof feststellt, bestehen grundsätzlich zwei Möglichkeiten, einen self-conscious narrator, welcher dem Leser den Artefaktcharakter des Textes explizit vor Augen führt, in den Text zu integrieren:

The self-conscious narrator can perform two essentially different parts; he can either relate the entire fiction or only part of it. In the first capacity, he stars as an identified or unidentified authorial voice that has, as it were, no higher or mightier narrational authority above him who recognisably manipulates him. [...] In the second capacity, the self-aware narrator is discovered as a character who, in context of the fiction he figures in, is engaged in the writing of a fiction or simply telling a story.²⁰⁴

Für die zweite Option, das Auftreten eines Autors als Protagonist in einem Roman, wobei dieser Autor selbst mit der Abfassung eines Romans beschäftigt ist, gebraucht Jutta Zim-

²⁰¹ Scheffel: Selbstreflexives Erzählen, S. 75-76.

²⁰² Vgl. ebd., S. 75.

²⁰³ Jean Pier: Metalepsis. Living Handbook of Narratology. Universität Hamburg.

<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014#Genette72>
(7.8.2014)

²⁰⁴ Imhof: Contemporary Metafiction, S. 36.

mermann den Begriff des „Romanautorromans“.²⁰⁵ Da der Schriftsteller mit dem Verfassen eines Romans beschäftigt ist, sind häufig Teile dieses in der Entstehung begriffenen Werkes in den Text integriert. Auf diese Art und Weise können „Probleme des Schreibens, die Umsetzung bzw. Entwicklung einer ästhetischen Theorie sowie der Entstehungsprozeß eines Romans innerhalb eines Roman, dessen Handlung dem inneren Roman als äußerer Rahmen dient, abgehandelt werden.“²⁰⁶ Dadurch, dass der behandelte Roman als Fiktion thematisiert wird, wird dem Leser allerdings auch der *fictum*-Status des von ihm gerade rezipierten Romans bewusst gemacht.²⁰⁷

Tatsächlich muss diese Roman-im-Roman-Struktur jedoch nicht illusionsstörend wirken, solange die Ebenen voneinander getrennt bleiben und logisch zu unterscheiden sind. Extrem illusionsgefährdend wird diese Technik allerdings, wenn es sich beim innerfiktionalen Roman um eine Spiegelung des realen Romans handelt und davon abhängig auch die fiktionale Autorenfigur klare Parallelen mit dem realen Autor aufweist.²⁰⁸ Tatsächlich liegt durch das „Einfallen“ des „realen“ Autors eine grobe Grenzverletzung zwischen realer Welt und Fiktion vor, wie sie von Lodge unter dem bereits diskutierten Begriff des „short circuit“ beschrieben wurde. Darüber hinaus kommt es zu einer Grenzverletzung zwischen intradiegetischer und hypodiegetischer Ebene, indem sich der tatsächlich rezipierte Roman auf einer hypodiegetischen Ebene widerspiegelt. Auf diese Art und Weise kann sich eine implizite oder offen thematisierte unendliche Spiegelung ergeben, eine unendliche *mise-en-abyme*.

2.5.3 Die Auffälligkeit der Vermittlung

Bislang wurde ausschließlich das illusionsstörende Potential einer Entwertung der *histoire* diskutiert, welches sich in erster Linie auf die Glaubhaftigkeit und Interessantheit der Geschichte bezog. Abseits der *histoire*-Ebene kann die narrative Illusion jedoch auch auf der *discours*-Ebene durch eine allzu auffällige Vermittlung gestört werden. Durch ein explizites *foregrounding* des Diskurses im „unkonventionellen Aufmerksammachen auf

²⁰⁵ Jutta Zimmermann: *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1996, S. 53.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 55.

²⁰⁸ Vgl. auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 368.

das sprachliche und narrative Medium“²⁰⁹ tritt die Vermittlung in den Vordergrund. Dadurch wird die Aufmerksamkeit der Rezipienten nicht nur von der *histoire* abgezogen, sondern der Leser wird zudem auf den *fiction*-Status des Werkes aufmerksam gemacht. Wie bereits bei der Entwertung der Geschichte kann hier allerdings nicht nur von einer defizitären Erfüllung bestehender Konventionen, sondern auch von einem „Überschuss“ ausgegangen werden.²¹⁰ Je nachdem wie markant die Abweichungen von gängigen Vermittlungsverfahren sind, ergeben sich verschiedene Intensitätsgrade der discoursvermittelten Illusionsstörung. Als gering illusionsstörend sind hierbei sogenannte Verfremdungseffekte einzustufen, welche quasi die Grundstufe illusionsgefährdenden *foregroundings* darstellen. Wesentlich gravierender ist die Rezeptionerschwerung, bei welcher sich die *histoire* nur noch in Ansätzen vermuten, aber nicht mehr klar erkennen lässt. Der Leser muss sich in diesem Fall angestrengt mit der Vermittlung auseinandersetzen, um überhaupt zur Geschichte vordringen zu können. Diese vorrangige Beschäftigung mit der Diskursebene verstößt damit nicht nur gegen das *Celare-artem*-Gebot, sondern auch gegen das Interessantheitsprinzip, welches eine leichte Rezeption und die Zentralität der Geschichte voraussetzt.²¹¹ Im Gegensatz zur Entwertung der *histoire* wird auf diese Weise die Geschichte nicht von innen deformiert, sondern ihre Rezeption von außen durch die Vermittlung erschwert. Durch dieses Erschweren bis hin zur totalen Verhinderung jeglichen Miterlebens vollzieht sich ein Angriff auf die Erlebnisillusion des Rezipienten/der Rezipientin. Gleichzeitig kann eine erschwerte Vermittlung allein aber niemals die Referenzillusion angreifen, wie dies im Rahmen der Entwertung der Geschichte möglich ist.²¹²

Grundsätzlich können bei Verfremdung und Rezeptionerschwerung sprachliche und narrative Auffälligkeiten unterschieden werden. Auffälligkeiten im Bereich des sprachlichen Mediums können sich entweder auf eine ungewöhnliche Sprachverwendung oder *foregrounding* der Textmaterialität beziehen. Einerseits kann die ungewöhnliche Sprachverwendung auf einen defizitären Sprachgebrauch zurückgehen, z.B. durch das Nichteinhalten einer grammatischen Mindestordnung oder auch durch eine allgemein sinndefiziente Verwendung des sprachlichen Mediums. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn ausschließlich Pronomina verwendet werden, eine klare Identifikation der handelnden und sprechenden Figuren für den Leser unmöglich wird und somit offene Unbestimmtheits-

²⁰⁹ Ebd., S. 373.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 374.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 376.

²¹² Vgl. ebd., S. 377.

stellen nicht gefüllt werden können.²¹³ Andererseits kann, wie bereits angesprochen, auch ein Überschuss an Ordnung, beispielsweise durch alphabetische Aufzählungen oder Sprachspiele, eine Störung der narrativen Illusion hervorrufen. Das foregrounding der Textmaterialität kann wiederum durch die Kontrastierung und Parallelisierung des Textes mit anderen Zeichensystemen und/oder Medien eintreten. Von einer Überdeterminierung ist in diesem Kontext beispielsweise zu sprechen, wenn sprachlich verständliche Botschaften in einem alternativen System (z.B. durch ikonische Zeichen) gedoppelt werden.²¹⁴ Durch die Mischung symbolischer und ikonischer Zeichen wird dem Leser/der Leserin die Materialität des Textes deutlich vor Augen gehalten und einmal mehr der *fiction*-Status des Textes betont. Ein sehr ambivalentes Verhältnis ergibt sich in diesem Zusammenhang zwischen Text und Illustrationen. Illustrationen können Textinhalte widerspiegeln oder unterstützen. Sobald sie jedoch innerhalb des Textes explizit thematisiert werden, können auch sie illusionsstörend wirken.

Auch die auffällige Kontrastierung der Textsprache mit anderen Sprachen kann stark illusionsstörend wirken, besonders wenn der Leser aufgrund fehlender Fremdsprachenkenntnisse nicht mehr auf den Inhalt zugreifen kann. Die fremdsprachige Textpassage wird so zu einer Quelle der sprachlichen Unterdeterminiertheit.²¹⁵ Unterdeterminiertheit kann sich allerdings auch schlichtweg daraus ergeben, dass gewisse Textpassagen offensichtlich ausgelassen werden. So finden sich in *Tristram Shandy*, dem Vorläufer vieler postmoderner metafiktionaler Werke, Kapitel, die (teilweise) nur aus schwarzen Seiten bestehen.²¹⁶ Generell ist Sterne wahrscheinlich der erste Schriftsteller, der sich dermaßen intensiv solcher typographischen Experimente bediente.²¹⁷ Weitere Möglichkeiten, die Textmaterialität in Form von typographischen foregroundings zu thematisieren, bestehen in Verstößen gegen die lineare Textanordnung im Sinne von fortlaufenden numerischen Gliederungen (Seiten, Kapitel, Abschnitte, Überschriften) und typographischen Experimenten. Diese können einerseits den Inhalt des Textes unterstützen oder andererseits unterlaufen. In beiden Fällen wird jedoch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Materialität des Textes gelenkt, wie auch Imhof hervorhebt:

²¹³ Vgl. ebd., S. 404.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 384.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 385.

²¹⁶ Vgl. Sterne: *Tristram Shandy*, S. 61-62.

²¹⁷ Vgl. Imhof: *Contemporary Metafiction*, S. 215.

Typographical experiments, if employed in a manner in which they gain semantic value, are capable of teaching the reader to think about the novel as a concrete structure rather than as an allegory, existing in the realm of experience rather than of discursive meaning.²¹⁸

Im Extremfall kann der Leseakt durch solche „typographischen Spielereien“ aber dermaßen erschwert werden, dass eine Rezeption der Geschichte kaum bis gar nicht mehr möglich ist.

Von der eben erläuterten ungewöhnlichen Sprachverwendung und dem foregrounding der Textmaterialität sind narrative Auffälligkeiten abzugrenzen. Auch in diesem Kontext stellt sich die Frage nach illusionsbeeinträchtigenden Sinnüberschüssen oder -defiziten. Aus diesem Grund ist auch die Frage, aus welcher Perspektive die *histoire* erfolgt, relevant. Wolf unterscheidet an dieser Stelle, basierend auf Stanzels Typologie von Erzählsituationen, zwischen der auktorialen, Ich- und personalen Erzählsituation. Die auktoriale Erzählsituation, welche sich durch einen immer präsenten, das Geschehen überblickenden Erzähler auszeichnet,²¹⁹ birgt für Wolf das wohl größte illusionsstörende Potential, da hier die Vermitteltheit relativ gut fassbar ist und die unnatürliche, externe Perspektive nicht der lebensweltlichen Wahrnehmung der Leser entspricht. Relativ illusionsfreundlich ist hingegen die Ich-Erzählsituation, bei welcher der Erzähler laut Stanzels Definition „zur Welt der Romancharaktere gehört“ und „das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht [hat].“²²⁰ Dadurch entspricht diese Perspektive eher der lebensweltlichen Wahrnehmung des Lesers. Sowohl bei der auktorialen als auch bei der personalen Erzählsituation kann jedoch eine Illusionsstörung durch unzuverlässige Erzähler („unreliable narrators“) erfolgen.²²¹ Diese können entweder als „visibly inventing narrators“²²² offen gegen das Celare-*artem*-Gebot verstoßen bzw. im Bereich der Sinnstiftung unerklärliche Lücken offen lassen oder widersprüchliche Aussagen tätigen. Der Begriff des unreliable narrators wurde von Wayne C. Booth geprägt. Booth bezeichnet einen Autor als *reliable*, „when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work [...], *unreliable* when he does not.“²²³ So können Lücken und Widersprüche beispielsweise dadurch entstehen,

²¹⁸ Ebd., S. 219.

²¹⁹ Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1993, S. 16.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 411.

²²² Vgl. hierzu Waugh: Metafiction, S. 21-22.

²²³ Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press 1983, S. 158-159.

dass der Erzähler sich irrt oder auch bewusst lügt. Wolf betont den großen Einfluss eines unzuverlässigen Erzählers auf die Illusion des Rezipienten und widerspricht in diesem Fall der These Lobsiens, dass „das vieldiskutierte Problem der Verlässlichkeit des Autors [...] in der Illusion keine entscheidende Rolle [spielt], sondern sich erst in einem interpretierenden Rückblick auf die Leseerfahrung [stellt].“²²⁴

Als dritte perspektivische Möglichkeit kommt die personale Erzählsituation ins Spiel, in welcher der Erzähler

[...] so weit hinter die Charaktere des Romans zurück[tritt], dass seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewußt wird [und] sich dem Leser die Illusion [öffnet], er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichermaßen spiegelt.²²⁵

Die Textwelt wird also unmittelbar durch eine Reflektorfigur wahrgenommen und die Vermittlung rückt in den Hintergrund. Laut Wolf handelt es sich hierbei um die illusionsförderlichste Erzählsituation. Dennoch können auch hier Illusionsstörungen auftreten, falls die Vermittlung fast völlig wegfällt und bei vermehrtem Wechsel der Perspektivträger unklar wird, wer denn nun erzählt, was wiederum einer Störung der Sinnzentriertheit entspricht.²²⁶

Weitere narrative Auffälligkeiten können sich auf das Erzähltempus beziehen. So gewährt das epische Präteritum traditionell die höchste Transparenz des Diskurses. Abweichungen im Tempus, z.B. durch die Verwendung des Futurs²²⁷, wirken eher auffällig. Auch das Präsens ist eher ungewöhnlich, da somit eine Gleichzeitigkeit des Leseakts und der intradiegetischen Geschehnisse indiziert wird, während beim epischen Präteritum einer zeitlichen Distanz Platz eingeräumt wird.²²⁸

Die letzte von Wolf genannte Form der auffälligen Vermittlung in narrativer Hinsicht ist die illusionsstörende Verwendung nichtnarrativer Diskursformen. Zu unterscheiden sind hierbei die nicht-metafiktionale und metafiktionale Argumentation auf der intradiegetischen Ebene und die metafiktionale und nicht-metafiktionale Reflexion auf der extradiegetischen Ebene. Intra- und extradiegetische metafiktionale Reflexionen wurden bereits

²²⁴ Lobsien: Theorie literarischer Illusionsbildung, S. 54.

²²⁵ Stanzel: Typische Formen des Romans, S. 17.

²²⁶ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 417.

²²⁷ Vgl. hierzu auch Waugh: Metafiction, S. 121.

²²⁸ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 425.

als discours- und histoire-vermittelte Metafiktion behandelt und können in diesem Bereich die wohl schwerste Form der Illusionsstörung hervorrufen. Aber auch nicht-metafiktionale Deskription und ausschweifende Argumentation²²⁹ können durch den Bruch mit dem Interessantheitsprinzip die narrative Illusion stören.²³⁰

2.5.4 Komik

Im Gegensatz zur Entwertung der histoire und der Auffälligkeit der Vermittlung kann Komik sowohl auf der histoire- als auch auf der discours-Ebene illusionsstörend wirken, nämlich „auf der Geschichtesebene durch die Inszenierung komischer Charaktere, Situationen und Sprechweisen und auf der Vermittlungsebene beispielsweise durch die komisch-scurrile Entfaltung der Geschichte.“²³¹ Im Bereich der Illusionsstörung ist Komik jedoch im Gegensatz zu den anderen drei beschriebenen Formen nicht eigenständig anzutreffen, sondern dient „entweder der Verstärkung anderer Merkmale illusionsstörenden Erzählens, oder, was noch wichtiger ist, [...] ist als deren Motor und Auslöser anzusehen.“²³² Während also die anderen Charakteristika durchaus unabhängig von Komik auftreten können, scheint Komik ihre illusionsstörende Wirkung nur in Abhängigkeit von Metafiktion, der Entwertung der Geschichte oder der Auffälligkeit der Vermittlung zu entfalten. Nichtsdestoweniger beschreibt Wolf die Komik aufgrund ihrer langen Tradition im Feld der Illusionsstörung, welche bis in die Antike zurückreicht, als eigenständiges Charakteristikum. Hinsichtlich ihrer Wirkung ist Komik als sehr ambivalent einzustufen: Einerseits bindet sie den Leser durch Lachen an den Text, andererseits ruft sie Distanz hervor. Wolf unterscheidet in diesem Zusammenhang rationale, karnevalesque und affektive Distanz. Während sich die rationale Distanz relativ rasch einstellt, wird die karnevalesque Distanz erst durch eine stark von der Normalität abweichende Handlung oder Vermittlung hervorgerufen. Die affektive Distanz wiederum lässt keine affektive Bindung des Rezipienten zum Text zu.²³³

Grundsätzliche Erscheinungsformen von Komik im Text können Ironie, Satire und Parodie sein. Im Bereich der Ironie unterscheidet Wolf zwischen Erzählungen, in welchen die

²²⁹ Lodge verwendet hierfür auch den Begriff „excess“. Vgl. Lodge: *The Modes of Modern Writing*, S. 235.

²³⁰ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 427.

²³¹ Ebd., S. 436.

²³² Ebd., S. 441.

²³³ Ebd., S. 445.

Elemente der *histoire*-Ebene (z.B. Figuren) ironisiert werden, und Texten, in denen sich die Ironie gegen Elemente der *discours*-Ebene richtet, wobei es sich hierbei um das illusionsstörendere Verfahren handelt. Eine im Kontext der Illusionsstörung hochrelevante Form ist die Fiktionsironie, bei welcher der Rezipient ironisch auf die Fiktionalität des Textes hingewiesen wird. Die der Ironie zugrunde liegende Diskrepanz zwischen dem, was gesagt, und dem, was gemeint wird, liegt demnach auch der Fiktionsironie zugrunde. Hier entsteht ein Widerspruch zwischen dem Authentizitätsanspruch, der gestellt wird, und dem gleichzeitigen Signalisieren der Fiktionalität des Textes.²³⁴ Auf diese Weise ergibt sich die für Komik ausschlaggebende Ambivalenz zwischen Bindung und Distanz. Der Effekt satirischen Erzählens entwickelt sich wiederum einerseits aus der generellen Unwahrscheinlichkeit, welche sich aus satirischen Übertreibungen speist, und andererseits aus der durchscheinenden Fremddetermination der Geschichte durch den Satiriker. Hier darf die Verzerrung des Satireobjekts jedoch nicht zu groß werden, da sonst die Transparenz des Textes leidet. Daraus ergibt sich, dass die Satire niemals ein völlig illusionsdurchbrechendes Potential haben kann. Für die literarische Illusion besonders relevant ist jedoch die Literatursatire oder Parodie. Die Parodie spielt besonders im Kontext von Metafiktion eine wichtige Rolle, da sie, zumindest wenn man von einem erweiterten Metafiktionsbegriff wie dem von Wolf ausgeht, (Fremd-)Metafiktion und Komik in sich vereint.²³⁵ Sie besitzt ein starkes illusionsstörendes Potential, da nicht die vorstellbare Wirklichkeit, sondern Literatur selbst ins Visier gerät. Die Parodie ruft jedoch nicht nur einen komischen Effekt hervor, sondern dient auch als Werkzeug der Kritik. Imhof merkt in diesem Zusammenhang jedoch an, dass besonders im Fall von Metafiktion weniger von Parodien als von burlesken Formen die Rede sein sollte:

For metafiction is hardly ever travesties of a particular work or the style and thematic preoccupations of a particular author; only then could they properly be called parodies; they are instead travesties of literary forms, of entire genres, which is what is commonly understood by the term 'burlesque'.²³⁶

Im Gegensatz dazu bezieht sich der Terminus Parodie im *Metzler Lexikon Literatur* sowohl auf Einzeltexte als auch auf gesamte Gattungsmuster.²³⁷ In jedem Fall wird jedoch offensichtlich, dass die Form des Komischen, sei es nun Ironie, Satire oder Parodie, im

²³⁴ Vgl. ebd., S. 236.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 438.

²³⁶ Imhof: *Contemporary Metafiction*, S. 47.

²³⁷ Vgl. Helmut Weidhase und Kai Kauffmann: Parodie. In: Dieter Burdorf et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007. S. 572.

Kontext der Illusionsstörung immer an andere illusionsstörende Charakteristika gebunden ist. Während dies bei der Fiktionsironie beispielsweise die explizite Metafiktion ist, handelt es sich bei der Satire vorwiegend um die Entwertung der Geschichte durch unwahrscheinliche Übertreibung und Fremddetermination und bei der Parodie um ein foregrounding der Vermittlung.²³⁸ In all diesen Beispielen trägt Komik zur Verstärkung der für Illusionsstörung notwendigen Distanz bei, wobei die karnevalesque Komik aufgrund ihrer Gleichgültigkeit gegenüber Wahrscheinlichkeit und Sinnzentriertheit wohl das größte illusionsstörende Potential besitzt.

Am Ende des Theorieteils angekommen bleibt also festzuhalten, dass sowohl explizite als auch implizite metafiktionale Formen eine tragende Rolle im Bereich der Illusionsstörung spielen. Im Gegensatz zu den relativ klar extrahierbaren expliziten Verfahren ist bei der Entwertung der Geschichte, der Auffälligkeit der Vermittlung und Komik allerdings im Einzelfall zu entscheiden, ob es sich um implizit metafiktionale Verfahren oder andere Formen der Illusionsstörung handelt, wie in der nun folgenden Werkanalyse gezeigt werden soll.

²³⁸ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 452.

3. Werkanalyse

Die nun folgende Analyse der beiden Werke *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Die Verteidigung der Missionarsstellung* bauen auf den eben präsentierten theoretischen Grundlagen auf. Bevor jedoch genauer auf (metafiktionale) Illusionsstörungen in den genannten Texten eingegangen wird, sollen zu Beginn jeder Analyse zunächst der Inhalt des jeweiligen Romans sowie das „Wie“ der Darstellung²³⁹ und sprachliche Besonderheiten besprochen werden. In *Das Wetter vor 15 Jahren* ist außerdem eine Diskussion der Gattungszugehörigkeit essentiell für die weitere Analyse.

3.1 *Das Wetter vor 15 Jahren*

3.1.1 Inhalt

Bei näherer Betrachtung des Inhalts ergeben sich oberflächlich gesehen zwei Ebenen: das Interview zwischen dem fiktiven Autor „Wolf Haas“ und der Kritikerin „Literaturbeilage“, deren Name im ganzen Dialog nicht genannt wird, und das neue (fiktive) Werk des Autors, welches *Das Wetter vor 15 Jahren* heißt und von den beiden besprochen wird. Das Interview, welches durchgehend in Form eines Dialogs zwischen den beiden Gesprächspartnern widergegeben wird, erstreckt sich über 5 Tage, wobei impliziert wird, dass sich die Kritikerin und der fiktive Autor über diese Dauer hinweg näher kommen. So beginnen die beiden kurz vor Ende des Romans einander zu duzen und der Dialog endet abrupt mit dem Ausschalten des Aufnahmegeräts.

Diese Vorgänge auf der Ebene des Interviews sind jedoch, wie bereits erwähnt, eher impliziert. Im Gegensatz dazu wird der Inhalt des fiktiven Romans, der als Grundlage für das Interview dient und vor haarsträubenden Zufällen nur so strotzt, sehr offen diskutiert – ebenso wie die Recherche und der Schreibprozess des Autors sowie der Rezeptionsprozess der Literaturkritikerin. Der Inhalt des Romans des fiktiven „Wolf Haas“ wird dem Leser etappenweise über die Diskussionen und Reflexionen der beiden Interviewpartner zugänglich. Der Protagonist und Ich-Erzähler des fiktiven Romans ist der 30-jährige In-

²³⁹ Vgl. hierzu die Einteilung in das „Wie“ der Darstellung und das „Was“ der Handlung in Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 23-24.

genieur Vittorio Kowalski aus dem Ruhrgebiet. Dieser geht dem etwas seltsamen Hobby nach, jeden Tag die Wetterwerte des kleinen österreichischen Bergdorfes Farmach zu sammeln und auswendig zu lernen. Auf die Anmeldung seiner Sekretärin hin erhält er schließlich die Möglichkeit, mit seinem kuriosen Wissen bei *Wetten dass...?* zu brillieren und wird schließlich sogar zum Wettkönig des Abends gewählt. Auf diesem Weg wird er auch von seiner Jugendliebe, Anni Bonati, wiedererkannt, welche den eigentlichen Grund für sein seltsames Interesse darstellt. Durch eine Rückblende wird klar, dass Vittorio als Kind und Jugendlicher mit seinen Eltern regelmäßig nach Farmach auf Urlaub fuhr. Als Vittorio und Anni 15 Jahre alt waren, ereignete sich jedoch ein großes Unglück in Farmach. Während eines außergewöhnlich starken Gewitters flüchteten die beiden Jugendlichen in eine abgelegene Berghütte, welche im Keller das geheime Schmugglerlager von Annis Vater beherbergte. Dort kamen sich Vittorio und Anni im Heu auch körperlich näher. Herr Bonati, der die Hütte nicht nur als Schmugglerlager nutzte, sondern dort auch eine geheime Affäre mit Frau Kowalski unterhielt, versuchte sich ebenfalls vor dem Unwetter in Sicherheit zu bringen, doch die Tür der Hütte war von innen verschlossen. Unwissend ignorierten die nackt im Heu liegenden Jugendlichen das panische Klopfen an der Hüttentür. Tragischerweise wurde am nächsten Tag Herrn Bonatis Leiche an einem Flussufer nahe der Grenze angespült. Die Kowalskis reisten daraufhin überstürzt ab und kehrten nie wieder in das Bergdorf zurück. 15 Jahre später nach seinem Auftritt bei *Wetten dass...?* reist Vittorio schließlich wieder nach Farmach, wo er gerade rechtzeitig zur Hochzeit seiner Jugendliebe und des Hoteliers Lukki eintrifft. Vittorio erkennt, dass er immer noch sehr starke Gefühle für Anni hegt, und sucht aus Verdruss die alte Berghütte aus der Unglücksnacht auf. Dort angekommen bricht er jedoch überraschend in den bereits morschen Boden ein und findet sich halbverschüttet im Schmugglerlager des verstorbenen Herrn Bonati wieder. Er nutzt den dort gelagerten Sprengstoff, um sich teilweise zu befreien, und unterbricht mit den heftigen Explosionen die gerade im Gang befindende Hochzeit. Bei den anschließenden Bergungsarbeiten verstirbt Lukki jedoch und Anni und Vittorio kommen sich schließlich nach all den Jahren durch einen Kuss wieder näher, der gleichzeitig den Beginn des fiktiven Romans darstellt.

Bei genauerem Hinsehen erschließt sich jedoch auch noch eine dritte Ebene, nämlich jene der Rechercharbeiten des „Wolf Haas“. Dieser sieht Vittorios Auftritt bei *Wetten dass...?* und wittert eine gute Geschichte für seinen neuen Liebesroman. Er versucht daraufhin Vittorio im Ruhrgebiet aufzusuchen, verpasst diesen jedoch knapp und reist ihm

schließlich nach Farmach nach, wo er selbst Augenzeuge der dramatischen Ereignisse wird. Der fiktive Autor schreibt schließlich, basierend auf den Interviews mit allen beteiligten Personen und seinem „Augenzeugenbericht“, den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*.

3.1.2 Gattung: Dialogroman

Trotz des paratextuellen Hinweises „Roman“ auf dem Cover des Werkes wird schnell klar, dass man es als Leser mit Sicherheit nicht mit einem gewöhnlichen Roman zu tun hat. Es stellt sich sogar die Frage, inwiefern dieser Dialog überhaupt als „narrativ“ beschrieben werden kann. Im Metzler Lexikon für Literatur findet sich für solche Werke die Bezeichnung Dialogroman, der wie folgt definiert wird:

Form des Romans, dessen erzähltechnisch konstitutives Element das Gespräch ist. Wegen des vollständigen oder zumindest teilweisen Verzichts auf Textpassagen, welche Rede und Gegenrede arrangieren, situieren und kommentieren, erschließt sich die Handlung aus der Wechselrede der Figuren. Durch die Zurücknahme oder partielle Abwesenheit eines Erzählers wird der Erzählvorgang im Figurengespräch vollzogen, das den Fortgang der Handlung durch Verweis auf stattgefundenе bzw. stattfindende Ereignisse bestimmt. Durch das weitgehende Fehlen der Erzählrede nähert sich der D. [Dialogroman, Anm. AK] dem Drama an.²⁴⁰

Der dramatische Modus, der im Dialogroman an Bedeutung gewinnt, erzeugt durch die Abwesenheit eines Erzählers ein Gefühl der Unmittelbarkeit.²⁴¹ Abgesehen von der dramatischen Vermittlungsform wird im Dialogroman jedoch auch eine Geschichte erzählt, was das narrative Moment der Gattung ausmacht. Dadurch, dass der Inhalt des fiktiven Romans dem Leser aber erst durch den Dialog zugänglich gemacht wird, ergibt sich eine Art Verspätung in Bezug auf die Rezeption.²⁴² Darüber hinaus entstehen eindeutig mehr Leerstellen, als dies bei einer „direkten“ Vermittlung der Fall wäre. Diese lückenhafte Rekonstruktion wird dabei auf der Ebene des Interviews ironisiert, wenn die „Literaturbeilage“ und der fiktive Autor über Leserarbeit sprechen:

²⁴⁰ Sikander Singh: Dialogroman. In: Burdorf (Hg.): Metzler Lexikon Literatur, S. 153.

²⁴¹ Vgl. Martinez/Scheffel, S. 62.

²⁴² Vgl. Attila Bombitz: Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur. Wien: Praesens 2011, S. 125.

Literaturbeilage Sie können doch nicht allen Ernstes diese romantisierte Version „nur ein Kuss“ aufrechterhalten. Ich hab Ihnen nur zugutegehalten, dass Sie es dem Leser überlassen wollen, aus freien Stücken draufzukommen. Das kann ja auch ermüdend sein, wenn in einem Text alles erklärt wird.

Wolf Haas Dem Leser überlasse ich grundsätzlich nichts. (Wetter 211)

Natürlich wird dem Leser/der Leserin im Dialogroman aber ungewöhnlich viel an Rekonstruktions- und Interpretationsarbeit überlassen. Während also möglicherweise die Erzählsituation im Dialogroman durch den dramatischen Modus unmittelbar erscheint als in den meisten rein narrativen Texten, entsteht für den Rezipienten/die Rezipientin auf der Inhaltsebene bei der Erschließung des fiktiven Romans eine ungleich größere Distanz durch diese Form der Vermittlung. Zur weiteren Verkomplizierung trägt bei, dass kein getrenntes Bild des fiktiven Romans und der ihm zugrunde liegenden „Wirklichkeit“ gezeichnet wird, sondern die Ebenen ineinander zu verschwimmen beginnen. Das Verschwimmen der Ebenen zwischen Realität und Fiktion wird zusätzlich durch die Figur des fiktiven „Wolf Haas“ im Rahmen des Dialogromans des realen Wolf Haas vorangetrieben.²⁴³ In der folgenden Analyse der sprachlichen Besonderheiten und der allgemeinen Darstellung des Erzählten soll ein Ansatz zur Beschreibung dieses sehr vielschichtigen Erzählkonstrukts gefunden werden.

3.1.3 Sprachliche Besonderheiten

Obwohl die in *Das Wetter vor 15 Jahren* durchgehend auftretenden sprachreflexiven Passagen im Rahmen der Analyse metafiktionaler Formen noch genauer betrachtet werden, soll zunächst auf einige bemerkenswerte allgemeine sprachliche Besonderheiten eingegangen werden. Sprachlich sehr markant sind beispielsweise die scheinbar deutsche Aussprache der Literaturkritikerin und die vom fiktiven „Wolf Haas“ genutzten österreichischen Vokabeln. So substituiert die „Literaturbeilage“ durchgehend /i/ durch /ü/ vor /r/, z.B. in „würklich“ oder „ürgendwie“. Abgesehen davon und der Aussprache von Österreich als „Östreich“ (Wetter 43) ist ihr Akzent allerdings nicht national gefärbt. Jedoch hat die Literaturkritikerin eine offensichtliche Affinität zu Anglizismen und beschreibt Romanstellen als „*too much*“ oder „*over the top*“ (Wetter 97). Der fiktive Autor hinge-

²⁴³ Vgl. Christof Hamann: „Wirklich Wetter reden.“ In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007, S. 93.

gen verwendet teils absichtlich, teils unbeabsichtigt immer wieder österreichische Ausdrücke und Dialektwörter, wie beispielsweise *rauffahren* für „in den Norden fahren“ (Wetter 19), *anbraten* (Wetter 44), *entrisch* (Wetter 74), *Häusltschick* (Wetter 79) oder *Blitzgneißerin* (Wetter 81), welche seine deutsche Gesprächspartnerin irritieren. Angelika Baier sieht in diesen sprachlichen Diskrepanzen nicht nur die Konstruktion von Nationen, sondern auch ein entstehendes Machtgefälle zugunsten des fiktiven Autors.²⁴⁴ So redet der überlegene fiktive Autor der stellenweise etwas gutgläubigen deutschen Interviewpartnerin zum Beispiel auch ein, Bregenz läge in der Schweiz (vgl. Wetter 13). In diesem Zusammenhang ist auch die Parallelführung des „österreichisch-deutschen Gespanns“²⁴⁵ auf der Ebene des Interviews und der Ebene der „realen“ Liebesgeschichte interessant. Die sprachlich ständig provozierten Österreichbezüge widersprechen dabei – zur Unterhaltung des Lesers – natürlich auch der Feststellung des fiktiven Autors, dass ihm „[d]iese Österreichthematik [...] schon von Wien bis Bregenz zum Hals heraus[hängt].“ (Wetter 13) Klaus Nüchtern erachtet diese Österreichthematik sogar als „Motor des Romans“²⁴⁶ und stellt eine „Pfürti-Pfiati“-Linie²⁴⁷ zwischen der „Literaturbeilage“ und dem fiktiven „Wolf Haas“ fest. Allerdings vollzieht sich während des Interviews eine interessante Transformation, und die beiden Gesprächspartner beginnen, die Wörter des anderen zu übernehmen.²⁴⁸ So versucht sich die Literaturkritikerin an das österreichische Vokabular des „Wolf Haas“ anzupassen und übernimmt einzelne Wörter, z.B. „vom Ruhrgebiet nach Österreich *runterfahren*“ (Wetter, 19). Umgekehrt unternimmt auch der fiktive Autor sprachliche „Annäherungsversuche“ und geht auf die Anglophilie seiner Interviewpartnerin ein, indem er selbst Anglizismen wie „It’s raining sheets“ (Wetter 109) verwendet.

Nicht auf nationaler, sondern auf Gender-Ebene bleibt die sprachliche Spannung erhalten. So weist nicht nur die Meinung der „Literaturbeilage“, sondern auch ihre Nutzung der weiblichen Formen darauf hin, dass sie eine durchaus feministische Einstellung vertritt.

²⁴⁴ Vgl. Angelika Baier: Grenz/Beziehungen in Wolf Haas’ Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Michael Boehringer u. Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 – 2010*. Wien: Praesens 2011, S. S. 175-187.

²⁴⁵ Ebd., S. 174.

²⁴⁶ Klaus Nüchtern: Die „Pfürti-Pfiati“-Linie.“ Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Winkels (Hg.): *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe*, S. 109.

²⁴⁷ Ebd., S. 111.

²⁴⁸ Vgl. hierzu auch die sehr ausführliche Analyse bei Johannes Schwitalla: Wortsuche, Wortkritik und Wortkampf in Wolf Haas’ Dialog-Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren.‘ In: Monika Dannerer et al. (Hg.): *Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variationen und Transformation von Sprache*. Berlin: Erich Schmidt 2009, S. 116-131.

Insofern fühlt sie sich oftmals durch die Wortwahl ihres Interviewpartners angegriffen und wirft ihm u.a. vor, dass es sich bei dem Wort *Spürterror* (Wetter 60) um ein sexistisches Kampfvokabel handle.

Abgesehen von *Spürterror* finden sich auch noch eine große Anzahl weiterer Neologismen, wie zum Beispiel *Himmelsrichtungspluralismus* (Wetter 36), *Vollholzscheiße* (Wetter 139), *Wetter-Normalverbraucher* (erstmals Wetter 48), *Surr-Sperrgebiet* (Wetter 87) und *Fair-Frechheit-Linie* (Wetter 145) im Text. Im Fall des von ihr abgelehnten Neologismus *Spürterror* möchte die „Literaturbeilage“ auch der Wortherkunft genauer nachgehen:

Literaturbeilage Und der Begriff „Spürterror“? Ist das Originalton Rieme oder Originalton Wolf Haas?

Wolf Haas Ich hab's ja schon zugegeben, „Spürterror“ hat im Buch wirklich nichts verloren. Meinetwegen ist es von mir. [...] (Wetter 83)

In jedem Fall wird nicht nur durch hervorgebrachte Meinungen und erwähnte Hintergrundinformationen ein recht plastisches Bild der beiden Interviewpartner gezeichnet, sondern auch durch die eben besprochenen sprachlichen Besonderheiten. Es wäre daher verfehlt, die „Literaturbeilage“ und „Wolf Haas“ als „bloße Argumentationsrollen“²⁴⁹ abzustempeln, stattdessen erhält der Leser/die Leserin indirekt über den Dialog inklusive der besprochenen sprachlichen Charakteristika ein recht genaues Bild der beiden Figuren. Insofern lässt sich auch eine sich entwickelnde Beziehung der beiden Interviewpartner als weitere Geschehensebene mitverfolgen.²⁵⁰ Daher schleicht sich mit der Zeit sogar so etwas wie Eifersucht in die Feststellungen der Literaturbeilage ein, beispielsweise als die Interviewpartner über die Beschreibung von Anni als Braut diskutieren:

Literaturbeilage Sie sind begeistert.

Wolf Haas Was meinen Sie?

Literaturbeilage Diese Frau. Sie hätte Ihnen auch gefallen.

Wolf Haas Ich kann doch keine Braut beschreiben, ohne mich beim Schreiben für Sie zu begeistern. Ich hab ja auch schon Mörder beschrieben. (Wetter 193)

Der Höhepunkt dieser wachsenden zwischenmenschlichen Beziehung findet sich schließlich im Abschalten des Tonbandgeräts am Ende des Romans, damit der fiktive Autor der Literaturkritikerin noch einige schmutzige Details verraten kann. (vgl. Wetter 224)

²⁴⁹ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 224.

²⁵⁰ Vgl. Schwitalla: Wortsuche, Wortkritik und Wortkampf, S. 117.

3.1.4 Erzähltheoretische Analyse der Darstellung

Bevor auf die Formen der im Roman fassbaren Metafiktion eingegangen wird, soll die Art der Darstellung auf der discours-Ebene beleuchtet werden. Auf diesem Weg können illusionsstörende Verfahren im Anschluss klarer kontextualisiert werden, wobei noch die Frage zu klären sein wird, welchen Einfluss die Darstellung (z.B. Ebenen, Perspektive etc.) sowohl auf die Illusionsbildung als auch auf das illusionsstörende Potential von Metafiktion hat. Durch die Beschaffenheit der Gattung Dialogroman als Mischform zwischen dramatischem und narrativem Modus kann ein erzähltheoretischer Ansatz jedoch nicht alle Details der Darstellung restlos klären, zumal die entsprechenden narrativen Termini nur bedingt übertragbar sind. Dennoch soll Martinez' und Scheffels sehr detaillierte Theorie zur Analyse des „Wie“ der Darstellung als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zur Beschreibung dieser Mischform dienen.²⁵¹ Anders als bei Martinez und Scheffel soll jedoch zunächst die Frage nach der „Stimme“ des Textes erfasst werden, da diese auch die Konstruktion der Ebenen umfasst, deren Verständnis für die weitere Analyse wesentlich ist.

3.1.4.1 Stimme

Im Rahmen der Analysekategorie „Stimme“ stellt sich die Frage „Wer spricht?“. Es wird somit vorrangig nach dem Erzählakt gefragt, genauer gesagt nach dem *Zeitpunkt*, der *Person* und dem *Ort des Erzählers*.²⁵² In die Kategorie der „Person“ fällt allerdings nicht nur das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem, sondern auch die Beziehung zwischen Erzähler und narrativem Adressaten.²⁵³

Um einen Erzählakt zu situieren, ist es erforderlich, nicht nur den Ort des Geschehens, sondern auch zeitliche Bezüge festzulegen. Genette stellt sogar fest, dass häufig der Ort des Erzählens weniger signifikant ist als die Bestimmung von Zeitpunkten und Zeitabständen.²⁵⁴ Die Tatsache, dass in *Das Wetter vor 15 Jahren* die Geschehnisse und Handlungen niemals direkt erzählt werden, sondern nur indirekt über den Dialog rekonstruiert

²⁵¹ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie.

²⁵² Vgl. ebd., S. 64.

²⁵³ Vgl. Genette: Die Erzählung. S. 139.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 139-140.

werden können, wirkt sich eindeutig auf die grammatisch-syntaktische Ebene und damit auch auf die Tempusformen aus.²⁵⁵ Zur Beschreibung des fiktiven Romans wird sowohl vom fiktiven Autor als auch von der Literaturkritikerin hauptsächlich das Präsens genutzt, obwohl sich stellenweise Zeitsprünge in die Vergangenheit ergeben. So beschreibt die „Literaturbeilage“ eine Schlüsselszene des fiktiven Romans beispielsweise folgendermaßen: „Aber es war schon finster. Das Schild können die beiden nur lesen, wenn die Blitze es beleuchten. Man fragt sich ja die ganze Zeit, warum sie nicht endlich umkehren. Warum sie nicht herunterrennen. Warum sie immer auf die Stromautobahn zugehen.“ (Wetter 97) Dieser Typ der *gleichzeitigen Narration* im Präsens indiziert ein simultanes Begleiten der Handlung.²⁵⁶ Vor allem im Rahmen der von der „Literaturbeilage“ und dem fiktiven Autor durchgeführten Analyse verschiedener Romanszenen bewirkt das Präsens eine höhere Mittelbarkeit, welche als Grundlage für weitere Reflexionen dient. Neben dem Präsens treten allerdings auch Präteritum und Perfekt gehäuft auf. So kommentiert der fiktive Wolf Haas „Also ich würde genau das Gegenteil behaupten. Nämlich, dass ich das Gewitter selbst überhaupt nicht beschrieben habe.“ (Wetter 92) Die Literaturkritikerin hält wiederum fest: „Ich wollte hier beim Lesen einfach schneller vorankommen. Man hat ja Angst um die beiden!“ (Wetter 94) Beide Zeiten werden des Öfteren in Verbindung mit dem Konjunktiv II für die Beschreibung des Schreib- und Rezeptionsvorgangs genutzt, wodurch sich ein Bruch zu der im Präsens wiedergegebenen Geschichte ergibt. Der Konjunktiv markiert hierbei oft im Schreibprozess nicht genutzte Ansätze oder Alternativen:

Wolf Haas [...] Die Bedrohung, die da im wahrsten Sinne des Wortes in der Luft liegt, die Todesangst, die einen als Wanderer erfasst, das wird alles nicht einmal gestreift. Es wäre immer verharmlosend. Darum habe ich ja der Stromautobahn so viel Platz eingeräumt, dem künstlichen Gewitter sozusagen, dem Ersatzkaffee. (Wetter 92)

Präteritum und Perfekt werden darüber hinaus auch genutzt, wenn die „Literaturbeilage“ oder der fiktive Autor Mutmaßungen über das Innenleben der Romanprotagonisten Anni und Vittorio äußern. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Analyse der Szene, in welcher Vittorio im Schmugglerlager verschüttet wird:

Wolf Haas Er hat sofort realisiert, dass er verschüttet ist. Weil die Erde in den Gang nachgerutscht ist. Er war nicht bewusstlos, nicht einmal benommen oder so.

²⁵⁵ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 215.

²⁵⁶ Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 140.

Wegen den Matratzen am Boden ist er weich gefallen. Und er hat gewusst, dass ihn da oben niemand suchen wird.“ (Wetter 155-156)

Betrachtet man den gesamten Text, so überwiegt nicht das Indikativ Präsens, sondern andere Tempusformen und Modi. Gerade deshalb heben sich die Erzählpassagen im Indikativ Präsens jedoch von den reflexiven Passagen ab und markieren den „narrativen Kern“ der fiktiven Romanhandlung. Dies wird unter anderem daran ersichtlich, dass der Höhepunkt der besprochenen Handlung, als Vittorio durch die Decke des Schmugglerlagers bricht, ebenfalls im Indikativ Präsens dargestellt wird: „Die Tür zum Heuboden lässt sich ohne Weiteres öffnen. Doch als er über den verfallenen Geheimgang in das Kellerdepot vordringt, brechen die morschen Balken unter seinem Gewicht zusammen, und er ist im Schmugglerkeller gefangen.“ (Wetter 156) Nicht markiert wird von den Tempusformen jedoch, ob sich die beiden Interviewpartner nun auf das fiktive Werk oder die zugrundeliegenden „realen“ Begebenheiten stützen. Doch ist hier festzustellen, dass die „Literaturbeilage“ ihr Wissen um die Geschichte offensichtlich hauptsächlich nur dem Buch entnehmen kann, während der fiktive „Wolf Haas“ sich häufig auf die „realen“ Hintergründe bezieht, wobei diese Unterscheidung aber nicht immer klar ist. Grundsätzlich lässt sich in Bezug auf die Tempusformen jedoch festhalten, dass verschiedenste Tempusformen genutzt werden, um vergangene Ereignisse sowie einen vorliegenden fiktiven Roman zu analysieren. Jaumann geht sogar so weit, von einem „eigene[n] Tempussystem“²⁵⁷, zu sprechen, welches durch die beständig wechselnden Formen immer wieder auf die vorliegende Gesprächssituation verweist.

Interessant erscheint in diesem Kontext auch der Ort des Erzählens bzw. auf welcher Ebene erzählt wird.²⁵⁸ An diesem Punkt kommt auch die eingangs erwähnte Hauptproblematik einer narrativen Analyse zum Tragen: Sie wird mit ihren Termini dem Aufbau des Dialogromans als Mischgattung nicht völlig gerecht. Michael Jaumann stellt zu Recht fest, dass es kein „Außen“ der Gesprächssituation gibt und dass deshalb im Grunde genommen keine diegetische Trennung zwischen Rahmenhandlung (extradiegetische Ebene) und Binnenhandlung (intradiegetische Ebene) vorliegt.²⁵⁹ David Christopher Assmann wiederum spricht vom fiktiven Autor „Wolf Haas“ als einem autodiegetischen Er-

²⁵⁷ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 217.

²⁵⁸ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 75.

²⁵⁹ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 214.

zähler²⁶⁰ - eine Kategorisierung, die nur durch eine entsprechende Ebenenzuordnung möglich wird. Während Jaumann also richtig bemerkt, dass „auf der Ebene des Textes nur eine Welt [existiert], nämlich die der Gesprächssituation zwischen fiktiver Journalistin und fiktivem Autor“²⁶¹ und somit das „Was“ der Erzählung im eigentlichen Sinne nur das Gespräch selbst ist, stellt sich dennoch die Frage, wie mit den implizierten fiktionalen Ebenen umgegangen werden soll. Auch Jaumann hält dazu fest: „Einerseits wird die Erzählung der Liebesgeschichte nicht vollzogen, sie scheint vielmehr nur im Gespräch über diese Erzählung durch. Dies allerdings beständig, so dass der Leser in paradoxer Weise die Liebeserzählung hat und doch nicht hat.“²⁶² Berücksichtigt man diese im Gespräch durscheinende Fiktion, liegen, wie bereits in der Inhaltsangabe angeführt, insgesamt drei Ebenen vor. Die erste Ebene besteht aus dem Dialog zwischen dem fiktiven Autor „Wolf Haas“ und der „Literaturbeilage“. Die zweite Ebene beschreibt die „wahren“ Hintergründe, auf denen der fiktive Liebesroman basieren soll, umfasst allerdings nicht nur die Liebesgeschichte an sich, sondern auch die Recherchearbeiten des Autors und somit quasi die gesamte für die Literaturkritikerin und den fiktiven Autoren „reale“ Welt. Als dritte Ebene lässt sich schließlich der fiktive Roman des fiktiven Wolf Haas definieren, welcher auf den eben genannten „realen“ Begebenheiten beruht.²⁶³ Hierdurch ergibt sich eine Schichtung der fiktionalen Ebenen, welche im Rahmen eines herkömmlichen narrativen Texts mit *extradiegetischer*, *intradiegetischer* und *metadiegetischer Ebene* bezeichnet werden würde. Diese Einteilung ist allerdings problematisch, da laut Genette die Erzählung des Rahmenerzählers als extradiegetische Ebene bzw. Erzählung erster Stufe zu werten ist,²⁶⁴ der Dialogroman allerdings keinen (extradiegetischen) Erzähler besitzt. Stattdessen werden uns der fiktive Roman und das ihm zugrunde liegende Geschehen durch zwei Dialogpartner vermittelt, welche innerhalb ihrer Sprecherrollen eine narrative Funktion übernehmen. Problematisch ist an der Einteilung allerdings nicht nur die Tatsache, dass die zweite und dritte fiktionale Ebene in der ersten impliziert sind und es somit keine klare diegetische Abgrenzung gibt, sondern auch, dass die Grenzen zwischen der „realen“

²⁶⁰ Vgl. David-Christopher Assmann: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000. In: Boehringer/Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende*, S. 82-101.

Ob dieser Terminus für den fiktiven Autoren tatsächlich zulässig ist, soll in Folge nachgegangen werden.

²⁶¹ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 206.

²⁶² Ebd., S. 213.

²⁶³ Jaumann räumt an dieser Stelle dem fiktionalen Roman die zweite Ebene ein. Dies ist jedoch – geht man tatsächlich von einer Schachtelung fiktionaler Ebenen aus – nicht sinnvoll, da der fiktive Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* eine fiktive Erzählung innerhalb der Welt der beiden Interviewpartner darstellt. Vgl. hierzu Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 213.

²⁶⁴ Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 148.

Hintergrundgeschichte und dem Roman des fiktiven „Wolf Haas“ beständig verschwimmen, da das fiktive Werk offenbar den Anspruch stellt, als eine Art „Tatsachenroman“ gelesen zu werden. Einzige Ausnahme bilden hier die klar durch Anführungszeichen markierten direkten Zitate aus dem fiktiven Text. Der fiktive „Wolf Haas“ wird damit zu einem fiktiven Autor, „der ein fiktives Geschehen berichtet, dessen Wirklichkeit er im Rahmen eines fiktionalen Textes behauptet.“²⁶⁵ Der fiktive Autor versucht die „Faktualität“ der Geschichte nicht zuletzt dadurch zu bekräftigen, dass er angibt, bei den dramatischen Ereignissen in Farmach selbst zugegen gewesen zu sein.

Die narrative Kategorie der Stimme umfasst außerdem die Frage, in welchem Maße der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Obwohl es, wie bereits angesprochen, im Rahmen des Dialogromans keinen erkennbaren Erzähler gibt, kann man dennoch nach der Beteiligung der beiden alternativen narrativen Instanzen, der „Literaturbeilage“ und des „Wolf Haas“, fragen. Denn obgleich es sich bei beiden um keine (extradiegetischen) Erzähler im engen narratologischen Sinn handelt, übernehmen sie dennoch genau diese Funktion. Assmann nimmt in diesem Zusammenhang die bereits problematisierte Differenzierung der diegetischen Ebenen vor und sieht sowohl in der „Literaturbeilage“ als auch im fiktiven Autor autodiegetische Erzähler:

Die ‚Wirklichkeit‘, die dem Roman zugrunde liegt, an der der fiktive Autor Wolf Haas sein Schreiben ausrichtet und in die er selbst wie die Literaturbeilage als autodiegetische Erzähler und Erzählerin eingelassen sind, wird erst im Akt des Interviews und damit im Akt der literarischen Fiktion erzeugt.²⁶⁶

Genette unterscheidet in diesem Zusammenhang grundsätzlich zwischen heterodiegetischen und homodiegetischen Erzählern. Homodiegetische Erzähler treten im Gegensatz zu heterodiegetischen Erzählern in ihrer eigenen Geschichte auf. Beim autodiegetischen Erzähler als Protagonisten seiner eigenen Erzählung handelt es sich wiederum um eine Sonderform des homodiegetischen Erzählers.²⁶⁷ Assmanns Verständnis des fiktiven Autors und der Literaturkritikerin als autodiegetische Erzähler gründet somit wohl auf dem Gedanken, dass beide nicht nur der von ihnen reflektierten „Wirklichkeit“ angehören, sondern auch die jeweiligen „Protagonisten“ ihres individuellen Schreib- bzw. Rezeptionsprozesses sind. Konzentriert man sich jedoch auf die vom fiktionalen Autor vorgetragene Erzählung der Hintergrundereignisse und seine Recherche, so gestaltet sich die Situ-

²⁶⁵ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 213.

²⁶⁶ Vgl. Assmann: Autonomie oder Verderben?, S. 96-97.

²⁶⁷ Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 159.

ation anders. In dieser im Dialog nur durchscheinenden Erzählung der „realen“ Hintergründe zum fiktiven Roman findet die Literaturkritikerin nämlich gar keine Erwähnung. Obwohl sie in jenem zweiten Fall der Welt der vermittelten Ereignisse angehört (nicht jedoch jener des fiktiven Romans), tritt sie in der Erzählung nicht als Figur auf; ihre Rolle beschränkt sich auf die Ebene des Interviews, von wo aus sie ihren eigenen Rezeptionsprozess reflektiert. Überträgt man diese engere Abgrenzung der zweiten Ebene auf die Figur des fiktiven Wolf Haas, so kann festgestellt werden, dass dieser zweifellos in seiner eigenen Erzählung auftritt, was für einen homodiegetischen Erzähler spricht. Tatsächlich sind seine Nachforschungsarbeiten aber allein um Vittorio Kowalskis Liebesglück zentriert; er tritt in seiner eigenen Erzählung daher eher als Zeuge oder Beobachter der dramatisch-kitschigen Liebesgeschichte auf und nicht als Protagonist. Nimmt man also trotz der angeführten Problematik eine Einteilung des Dialogromans in diegetische Ebenen vor, so hängt die Beteiligung des Erzählers am Geschehen davon ab, wie weitläufig oder eng das „Geschehen“ bzw. die zweite Ebene definiert wird.

Ein letzter Umstand, der bei der Reflexion der Kategorie Stimme zu berücksichtigen ist, ist die Frage, wer wem erzählt. Hier ergibt sich ein interessanter Unterschied zu herkömmlichen narrativen Texten. So richtet sich der Dialogroman nicht an einen impliziten Leser, sondern, ähnlich einem Briefroman, beziehen sich die Dialogpartner aufeinander. Damit übernehmen beide nicht nur die bereits genannte Erzählerfunktion, sondern dienen einander auch als Adressaten. Indem keine explizite Adressatenstelle für den virtuellen (bzw. in Folge realen) Leser geschaffen wird, entsteht jedoch gleichsam eine größere Distanz zwischen dem Leser und dem Erzählten.²⁶⁸

3.1.4.2 Zeit

Der Akt des Erzählens ist, wie auch andere Geschehen, ein zeitliches Phänomen. Unterschieden werden können in dieser Hinsicht die Reihenfolge oder *Ordnung*, in welcher das Geschehen wiedergegeben wird, *die Dauer*, welche die Darstellung der Ereignisse beansprucht, und die *Frequenz*, mit welcher wiederholtes und nicht-wiederholtes Geschehen präsentiert werden.²⁶⁹ Auch hier müssen zeitliche Erscheinungen anhand der verschiedenen fiktionalen Ebenen differenziert werden. Auf der ersten Ebene verläuft die Wiederga-

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 170.

²⁶⁹ Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 32.

be des Interviews linear über 5 Tage hinweg. Auf der zweiten Ebene der beschriebenen Welt der „Literaturbeilage“ und des fiktiven Autor wird der Rechercheprozess des Autor ebenfalls weitgehend linear wiedergegeben, beginnend mit dem Zeitpunkt, als der fiktive Wolf Haas im Fernsehen auf die Liebesgeschichte stößt:

Literaturbeilage [...] Ich möchte eigentlich mit einer anderen Frage beginnen. Wir wissen, wie der Roman beginnt. Was mich interessieren würde: Wie hat für Sie persönlich die ganze Geschichte begonnen? Wann waren Sie zum Ersten Mal konfrontiert damit? Wie sind Sie auf die Geschichte gestoßen?

Wolf Haas Das ist ganz einfach zu beantworten. Ich habe Herrn Kowalski zum ersten Mal bei seinem Fernsehauftritt gesehen. (Wetter 10)

Über den fiktiven Roman, der besprochen wird, erfährt der Rezipient jedoch, dass dieser nicht chronologisch verfasst wird, sondern mit dem Ende, also dem finalen Kuss zwischen Vittorio und Anni, beginnt. Da die Interviewpartner bei ihrer Analyse jedoch fast durchgehend der Reihenfolge des fiktiven Romans folgen, beginnt auch das Interview selbst mit einer Besprechung des Kusses. Nichtsdestotrotz gibt es an einigen Stellen des Interviews hinsichtlich des Inhalts des fiktiven Romans Vor- und Rückverweise. Diese erklären sich dadurch, dass nicht nur der fiktive Autor, sondern auch die Literaturkritikerin eng mit dem Text vertraut sind und daher auch stellenweise versuchen, größere Querverbindungen zu bereits genannten oder noch ausstehenden Handlungselementen herzustellen. Derartige Vorverweise oder Prolepsen scheinen interessanterweise auch auf der Ebene des fiktiven Romans vorzuliegen, wie aus dem Interview hervorgeht (vgl. etwa Wetter 191).

Hinsichtlich der Dauer des Erzählens zeichnet sich ein weiteres interessantes Merkmal des Dialogromans ab. Dadurch, dass die Rede der beiden Interviewpartner wörtlich wiedergegeben wird – man kann als Leser von einer Art „Transkript“ des aufgenommenen Interviews ausgehen – herrscht auf der Ebene des Interviews eine Art *zeitdeckendes Erzählen* vor, das von Martinez und Scheffel folgendermaßen definiert wird:

Eine annähernde Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit liegt wohl nur dann vor, wenn im eigentlichen Sinn nicht mehr erzählt, sondern szenisch dargestellt wird, das heißt, wenn z.B. in einer Dialogszene die Figurenrede ohne Anpassung oder Erzähleinschübe wörtlich wiedergegeben wird.²⁷⁰

Genau dies ist bei dem vorliegenden Interview der Fall. Es wird auf der Textoberfläche ausschließlich die Rede der „Literaturbeilage“ und des fiktiven Wolf Haas wiedergegeben.

²⁷⁰ Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 39.

Nur sehr vereinzelt finden sich paratextuelle Hinweise, wie z.B. (*lacht*) (Wetter 207). Bezogen auf den Inhalt der Redewiedergabe, also die Recherchearbeiten, die „reale“ Liebesgeschichte und den fiktiven Roman, liegt jedoch sowohl zeitraffendes als auch zeitdehnendes Erzählen vor. Während nämlich manche der geschilderten Erlebnisse kurz zusammengefasst werden, werden manche Schlüsselszenen extrem detailliert erzählt und besprochen. So wird beispielsweise der verhängnisvolle Bergaufstieg von Vittorio und Anni in kleinsten Details wiedergegeben und auch diskutiert. Allerdings scheint diese extrem gedehnte Wiedergabe innerhalb des Interviews nur das zeitdehnende Erzählen des fiktiven Romans widerzugeben:

Literaturbeilage Das heißt, Sie haben das langsame Näherrücken so ausführlich geschildert –

Wolf Haas Nicht langsam! Das Graduelle. Das Kontrollierte. [...]

Literaturbeilage Also ich sage Ihnen ehrlich, für mich ist dieses fast in Superzeitlupe geschilderte schnelle Näherrücken des Gewitters etwas *over the top*. Ein bisschen *too much*! Es dauert mir einfach zu lang! (Wetter 97)

An diesem Beispiel wird klar ersichtlich, dass die Zeitverhältnisse auf der Ebene des fiktiven Romans nicht nur besprochen und analysiert werden, sondern diese Verhältnisse häufig auch auf der Ebene des Interviews reflektiert werden und die entsprechenden Passagen des Dialog deutlich länger gestaltet sind. Andererseits werden Begebenheiten und Textpassagen aus dem fiktiven Roman auch zeitraffend wiedergegeben, wie im folgenden Beispiel:

Wolf Haas Er hat sofort realisiert, dass er verschüttet ist. Weil die Erde in den Gang nachgerutscht ist. Er war nicht bewusstlos, nicht einmal benommen oder so. Wegen den Matratzen am Boden ist er weich gefallen. Und er hat gewusst, dass ihn da oben niemand suchen wird. (Wetter 156)

Hinsichtlich der Frequenz des Erzählten lassen sich keine augenscheinlichen Besonderheiten feststellen. Zumeist werden sowohl die „realen“ Erlebnisse als auch die Handlung des fiktiven Romans singulativ nach dem Muster „einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat“²⁷¹ geschildert. Eine Ausnahme bildet hier Vittorios Kindheit, welche iterativ nach dem Konzept „einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat“²⁷² dargeboten wird.

²⁷¹ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 46.

²⁷² Vgl. ebd.

3.1.4.3 Modus

Die Kategorie des Modus umfasst sowohl den Grad der Mittelbarkeit des Erzählten als auch die vorliegende Perspektivierung. Die Mittelbarkeit klang dabei bereits bei den Überlegungen zur Beschaffenheit des Dialogromans als Gattung an. Martinez/Scheffel unterscheiden beim Modus grundsätzlich zwischen dem narrativen, mittelbaren Modus und dem dramatischen, unmittelbaren Modus. Zwischen diesen liegt ein ganzes Kontinuum an narrativen Verfahren zur Rede- und Gedankenwiedergabe. Auf der Ebene des Interviews entspricht der Dialogroman vollkommen dem dramatischen Modus. Allerdings können auch einzelne Elemente des Dialogs auf die Präsentation von gesprochener Rede und Gedankenrede hin untersucht werden. Der Grad der Mittelbarkeit bzw. Unmittelbarkeit hängt hierbei stark mit der (fehlenden) Präsenz eines Erzählers (hier in Form der Interviewpartner) zusammen.²⁷³ Hinsichtlich der Präsentation der Gedankenrede finden sich zahlreiche verschiedene Ansätze. Beispielsweise kann ein Teil der Wiedergabe von Vittorio's Einbruch ins Schmugglerlager („Er hat sofort realisiert, dass er verschüttet ist.“ Wetter 165) als Bewusstseinsbericht gewertet werden, welcher in Martinez' und Scheffels Analyse die höchste Form der Mittelbarkeit darstellt. An anderer Stelle wird die Gedankenrede jedoch indirekt widergegeben, woraus sich eine Zwischenstellung zwischen mittelbarer und unmittelbarer Gedankenwiedergabe ergibt (vgl. etwa Wetter 171).

Häufig werden Gedanken allerdings auch in Form der erlebten Rede, also ohne inquit-Formel, widergegeben: „Er wollte unter allen Umständen verhindern, dass Anni den falschen Mann heiratet. Unter falschen Voraussetzungen. Er wollte ihr unbedingt noch vor der Hochzeit mitteilen, was er aus den Briefen erfahren hat.“ (Wetter 171)

Während es jedoch im gesamten Dialogroman keine Gedankenzitate gibt, fließt neben dem mittelbaren Gesprächsbericht und der indirekten Rede auch sehr vereinzelt direkte Rede in den Text ein, z.B. als die „Literaturbeilage“ und der fiktive Autor über die Herkunft eines Zitats sprechen:

Wolf Haas So schnell kann's gehen.

Literaturbeilage „Es kann schnell gehen“ ist ja auch so ein Satz im Buch, der immer wieder auftaucht.

Wolf Haas Also wenn ich's jetzt genau nehme, dann ist das eigentlich was anderes. „Es kann schnell gehen“ sagt ja Frau Bachl über das Wetter. [...] (Wetter 156)

²⁷³ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 62.

Natürlich werden diese Modi der Gesprächs- und Gedankenwiedergabe nicht nur für die „realen“ Menschen genutzt, auf deren Leben der fiktive Roman basiert, sondern auch für die Gedanken und Aussagen der Literaturkritikerin und des fiktiven Autors. Dies ist vor allem notwendig, wenn die beiden Interviewpartner auf ihren individuellen Schreib- und Rezeptionsprozess eingehen wollen oder die „Literaturbeilage“ auf bereits Gesagtes zurückkommen möchte. Während also die grundsätzliche Dialogform vom äußerst unmittelbaren dramatischen Modus geprägt ist, da keine zusätzliche Vermittlerrolle zwischen dem Interview und dem Leser existiert, werden die „realen“ Ereignisse und der fiktive Roman über die beiden Dialogpartner in unterschiedlichster Form wiedergegeben, was sich wiederum auf die (Un-) Mittelbarkeit des Erzählten auswirkt.

Die Darstellung des Geschehens kann allerdings nicht nur in unterschiedlich naher oder distanzierter Form vermittelt werden, sondern auch aus verschiedenen Perspektiven erfolgen (Fokalisierung). Hier entsteht ein Spannungsfeld aus dem, was der Erzähler sagt, und dem, was die Figur weiß. Da im Dialogroman kein narrativer Erzähler im herkömmlichen Sinn zu identifizieren ist, kann diese Einteilung nur schwer getroffen werden. Grundsätzlich berichten aber natürlich die „Literaturbeilage“ und der fiktive Autor von ihrer Sicht der Dinge, wobei sich die Literaturkritikerin beinahe ausschließlich auf das Buch bezieht, während „Wolf Haas“ sowohl seinen Roman als auch das „reale“ Geschehen anspricht. Auch wenn hier also kaum mit Genettes Termini der Nullfokalisierung, internen Fokalisierung und externen Fokalisierung²⁷⁴ gearbeitet werden kann, erscheint es dennoch erwähnenswert, dass wir es innerhalb der Dialogsituation immer mit zwei unterschiedlichen Perspektiven auf die erzählten Inhalte zu tun haben, wobei beide Interviewpartner keinen völligen Einblick in die von ihnen diskutierte „reale“ Begebenheit (Ebene 2) haben, was letztlich für eine Außenansicht spricht.²⁷⁵

²⁷⁴ Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 121.

²⁷⁵ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 64.

3.1.5 Metafiktion im Roman

3.1.5.1 Überblick

Die Tatsache, dass es sich bei der narrativen Illusion im Wesentlichen um ein Zusammenspiel aus leserseitiger Projektion und Textvorgabe handelt, bekommt im Dialogroman *Das Wetter vor 15 Jahren* eine völlige neue Bedeutung, da im Zuge des Dialogs zwischen „Wolf Haas“ und der Literaturkritikerin sowohl die Textvorgabe inklusive des Schaffens- und Rechercheprozesses als auch die leserseitige Interpretation offen diskutiert werden. Durch diese Zentralisierung der Künstlichkeit des fiktiven Romans und die Überlagerung der (zu konstruierenden) *histoire*-Ebene durch Reflexionen über den Vermittlungsmodus liegt hier ein eindeutiger Fall von Metafiktion vor; es handelt sich klar um „fiction about fiction“²⁷⁶. Jaumann geht sogar so weit zu behaupten, dass „das Erzählen der Geschichte verweigert [wird], die überschießende Reflexion über Probleme des Erzählens an sich wird stattdessen dominant.“²⁷⁷ Natürlich kann hier argumentiert werden, dass die *histoire* immer noch zugänglich erscheint. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass die Reflexion des Vermittlungsmodus deutlich die Überhand gewinnt und die Illusionsbildung auf der Ebene des fiktiven Romans durch die erschwerte Rezeption und Überlagerung ständig beeinträchtigt wird.

Das Besondere an *Das Wetter vor 15 Jahren* ist also in jedem Fall, dass sich die reflexiven Kommentare zum Schreib- und Rezeptionsprozess auf kein reales Geschehen, sondern ein fiktives Werk beziehen, das nur durch die Ebene des Interviews erschließbar wird. Die Fiktionalität bzw. die Spannung zwischen Fiktion und Wahrheit im fiktiven Roman werden eingehend von den beiden Interviewpartnern thematisiert. Allerdings soll im Rahmen der folgenden Erläuterungen nicht nur auf diese explizite Thematisierung literarischen Schaffens eingegangen werden, sondern auch auf implizite metafiktionale Strategien, die illusionsstörend wirken können. Im abschließenden Resümee soll schließlich der Frage nachgegangen werden, wie illusionsstörend die metafiktionale Techniken im Dialogroman tatsächlich sind und auf welche narrativen Ebenen sie sich beziehen.

²⁷⁶ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1.

²⁷⁷ Jaumann: *Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!*, S. 224.

3.1.5.2 Explizite Metafiktion

„Eigentlich schreibt man ein ganzes Buch nur, um eine einzige unglaubliche Stelle vorzubereiten, dass sie der Leser frisst sozusagen“, stellt der fiktive Autor „Wolf Haas“ im Gespräch mit der Literaturkritikerin fest (Wetter 188). Diese Art der Kommentierung des literarischen Schaffensprozesses stellt eindeutig eine Form der expliziten Metafiktion dar. Diese zeichnet sich, wie bereits im Theorieteil besprochen wurde, durch den Modus des „tellings“ aus, welcher auf der Textoberfläche fassbar wird. Die Definition Wolfs, dass es sich bei expliziter Metafiktion um eine „isolierbare Rede einer fiktionalen Redeinstanz [...] über Fiktionales“²⁷⁸ handelt, trifft völlig auf die explizite Thematisierung des Schreib- und Leseprozesses sowie die Reflexion über Realität und Fiktion durch die „Literaturbeilage“ und den fiktiven Autor zu. Anders als in rein narrativen Texten handelt es sich bei diesen Redeinstanzen allerdings nicht um herkömmliche extradiegetische self-conscious narrators oder intradiegetische Figuren, sondern eben um die beiden Dialogpartner auf der narrativen Meta-Ebene.

Wirft man einen Blick auf die Formen der vorliegenden expliziten Metafiktion, so ergeben sich auch hier Unterschiede zu rein narrativen Texten. Geht man davon aus, dass es sich bei der Ebene des Interviews um die Vermittlungs- oder discours-Ebene handelt, so liegt im Dialogroman eindeutig eine discours-vermittelte Form der expliziten Metafiktion vor.²⁷⁹ Die Feststellung Wolfs, dass nur histoire-vermittelte Metafiktion plausibilisierbar ist²⁸⁰, entfällt hier allerdings. Der Grund liegt darin, dass das Interview selbst zu einer Art Sekundärillusion avanciert und somit eine fiktionale Meta-Ebene erzeugt, von der aus völlig plausibel über den literarischen Schaffensprozess des fiktiven Autors und den Rezeptionsprozess der Kritikerin diskutiert werden kann. Dadurch, dass die expliziten metafiktiven Kommentare im Interview beinahe allgegenwärtig sind, könnte man auf den ersten Blick von einer totalen Metafiktion ausgehen.²⁸¹ Von der Metafiktion ausgeschlossen erscheint jedoch die Ebene des Interviews, wie in Kapitel 3.1.6 noch erläutert werden soll. Die Kategorisierung als Fremd- oder Eigenmetafiktion ist aufgrund der Gattungssituation wiederum schwieriger. Es wird im Grunde genommen ein fiktiver Roman eines fiktiven Dialogpartners besprochen, der allerdings nicht dem realen Dialogroman ent-

²⁷⁸ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 226.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 237.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 250.

spricht. Insofern kann eher von einer expliziten Fremdmetafiktion dieses fiktiven Werkes gesprochen werden. In Hinblick auf diesen fiktiven Roman wird sowohl dessen fictum-Status (Erfindenheit einzelner Erzählelemente) als auch fictio-Status (Status als literarisches Produkt) besprochen. In den folgenden Kapiteln soll nun auf die Funktionsweise und den Wirkungsbereich expliziter Metafiktion im Roman eingegangen werden.

3.1.5.2.1 Der offengelegte Schreibprozess: Die Probleme der Textproduktion

Die Thematisierung des fictio-Status eines Werks im Rahmen der expliziten Metafiktion hängt eng mit der Offenlegung des Schaffensprozesses des Werks zusammen. So bespricht der fiktive Autor Wolf Haas gleich zu Beginn des Interviews den Anfang seines fiktiven Romans:

Wolf Haas Ich hätte ein paar Anfänge gehabt, die mir eigentlich besser gefallen haben. Mein Problem war aber weniger der Anfang, also wie fange ich an, sondern wo tu ich den Kuss hin. Man kann ja den nicht hinten, wo er fällig ist sozusagen. Das ist unerträglich. Wenn einer 15 Jahre auf einen Kuss gewartet hat, oder wie sie sagen, hingearbeitet, und dann kriegt er ihn, wie will man das beschreiben. (Wetter 5)

Die Frage „Wie will man das beschreiben?“ ist dem gesamten Dialogroman inhärent. Im Gespräch stoßen der fiktive Autor und die Literaturkritikerin dabei immer wieder auf Probleme im literarischen Schaffungsprozess. Der fiktive Wolf Haas spricht in diesem Kontext beispielsweise auch das „Übergepäck“ an, mit welchem er beim Schreiben immer wieder zu kämpfen hat:

Wolf Haas [...] Ich kämpfe beim Schreiben immer mit anderen Dingen, also es sind vor allem sozusagen Gewichtsprobleme, weil mir das Flugzeug immer zu schwer wird, weil ich zu viel Informationsgepäck dabei habe, Übergepäck. [...] (Wetter 103)

Diskussionspotential bietet allerdings nicht nur der tatsächliche Formulierungs-, sondern auch der Überarbeitungsprozess, der immer wieder das Streichen einzelner Passagen fordert, da der Text sonst zu „kitschig“ werden könnte (Wetter 29). Während diese Überlegungen durchaus ernsthaft betrieben werden, begegnet der fiktive Autor Fragen zum tatsächlichen Schreibanlass eines Autors weitgehend ironisch, indem er Neid und Kompensation als „Triebfeder fürs Bücherschreiben“ identifiziert, weil man ja „... selbst nichts

erlebt“ (Wetter 14). Natürlich kann diese Bemerkung aber durchaus auch als Seitenhieb gegenüber der Kritikerin „Literaturbeilage“ gegenüber verstanden werden, die den fiktiven Roman mit Vorliebe psychoanalytisch auslegt.

Abgesehen von der Diskussion zum Übergepäck und Überarbeitungsfragen werden noch weitere Problembereiche der literarischen Produktion, wie zum Beispiel das Problem der Perspektive, explizit angesprochen. So reagiert der fiktive Autor auf die feministisch begründeten Bedenken der Literaturkritikerin zur „männlichen Perspektive“ relativ schroff:

Literaturbeilage Weil Sie alles nur aus der Sicht des Mannes schildern.

Wolf Haas Das ist zwar der größte Schwachsinn, den man über ein Buch sagen kann. Als wäre die pseudodemokratische Ausgewogenheit eines Autors, der vorgibt, alle Perspektiven zu verstehen, nicht die größte Anbiederung. (Wetter 56)

Aber auch konkrete Probleme des Perspektivwechsels klingen an. So hatte der fiktive Autor einige Schwierigkeiten damit, von der Perspektive des Ich-Erzählers des fiktiven Romans, Vittorio Kowalski, zur Perspektive der Hochzeitsgäste im Tal umzuschwenken:

Wolf Haas [...] Ein bisschen hab ich schon gebraucht, dass ich ihn da raushebe sozusagen. Aus der Welt der Schwerkraft. Aber das war nicht, weil ich das Überhangklettern mystifizieren wollte. Sondern weil ich die Erzählperspektive wechseln musste.

Literaturbeilage Weil sie dann plötzlich unten bei der Hochzeit sind.

Wolf Haas Aber eben nicht plötzlich! Sondern sondern sondern –

Literaturbeilage – unmerklich.

Wolf Haas Eben, das war ein wahnsinniges Problem für mich. Das ganze Buch wird aus seiner subjektiven Sicht erzählt. Aber die Explosion wollte ich unbedingt von außen sehen. (Wetter 187-188)

Besonders durch diese eingehende Diskussion um die vorliegende Perspektive des fiktiven Romans wird immer wieder der fictio-Charakter desselben unterstrichen. Darüber hinaus stellt sich aber auch immer wieder die Frage, wie sich die „wahren Begebenheiten“, auf denen das fiktive Werk zum größten Teil basiert, am besten abbilden lassen und welche Wörter für eine annähernd mimetische Beschreibung geeignet sind. Auf diese Fragen zur Abbildung der „Realität“ und zur Wortwahl soll jedoch in den kommenden Kapiteln eingegangen werden.

3.1.5.2.2 Realität und Fiktion: „Verfremdung durch Realismus“

„Ich hab schon überlegt, sein [Vittorios, Anm. AK] Alter zu verändern, damit das nicht irgendwie verwirrend wird“, konstatiert der fiktive „Wolf Haas“ zu Beginn des Interviews (Wetter 11). Tatsächlich sind solche explizit metafiktiven Überlegungen zur Beziehung von Fiktion und Realität im Dialogroman keine Seltenheit, sondern durchziehen das gesamte Interview. Wie Christof Hamann in seiner Rede zur Verleihung des Wilhelm Raabe-Literaturpreises an Wolf Haas richtig feststellt, ist der gesamte Text vom semantischen Feld der „Wirklichkeit“ geprägt und beinhaltet wiederholt die Lexeme „wirklich“, „Wirklichkeit“, „real“ und „Realität“.²⁸² So präsentiert der fiktive Wolf Haas seinen Roman als eine Art „Tatsachenroman“, der sich auf seine Recherchearbeiten, eigene Erlebnisse und durchgeführte Interviews stützt. Insofern ergibt sich für die Literaturkritikerin auch immer wieder die Frage, was nun „real“ geschehen sei und was nur erfunden ist. Diese Fragestellung, wie sich Fiktion grundsätzlich der Realität annähern kann, diskutieren der fiktive Autor und die Literaturkritikerin vor allem dann, wenn es darum geht, bestimmte Handlungselemente zu rechtfertigen. Kritisiert seine Interviewpartnerin gewisse Stellen im Buch, so verteidigt „Wolf Haas“ diese gerne damit, dass sie auf den Eigenschaften und Aussagen der „realen“ Charaktere seiner Liebesgeschichte basieren, wobei die Literaturkritikerin diese Ausrede nicht gelten lässt:

Wolf Haas Ich muss zugeben, dass man da nicht unbedingt die Wahl hat. Ein Typ wie Riemer [ein Freund Vittorios, Anm. AK] kann hinkommen, wo er will, und er erweckt den Eindruck, dass er die Hauptfigur ist.

Literaturbeilage Sie argumentieren, eine reale Figur hätte Ihnen keine Wahl gelassen? Da kommt mir doch eine sehr dezidierte Aussage zu Ihren früheren Büchern in den Sinn, wo Sie sich stets von dem „naiven Realismus“ distanzieren, der die meisten Krimis kennzeichne. (Wetter 43)

Manchmal, so stellt der fiktive Autor fest, wirkt die „Realität“ dramaturgisch sogar stärker als die Fiktion, wobei er sich jedoch nicht als „Sklaven der Wahrheit“ betrachtet:

Wolf Haas Ja, wie gesagt, da hätte ich Lukki ganz leicht hineinschwindeln können in Kowalskis schweifende Gedanken während der Anfahrt. Auch wenn ihm, wie gesagt, Lukki in Wahrheit keine Sekunde in den Sinn gekommen ist. [...]

Literaturbeilage Und das war Ihnen so wichtig, hier einem dokumentarischen Wahrheitsanspruch zu genügen?

Wolf Haas Nein, im Gegenteil! Ich bin doch nicht der Sklave der Wahrheit! Aber je länger ich herumgepuscht habe, umso klarer ist mir geworden, dass gera-

²⁸² Vgl. Hamann: Wirklich Wetter reden, S. 94.

de seine reale Erinnerungslücke hier auch dramaturgisch interessante Schräglage erzeugt. Gegen alle Regeln der Kunst, sozusagen. (Wetter 127)

David-Christopher Assmann spricht in diesem Zusammenhang von „Grenzverwirrungen“²⁸³, welche durch die ständige Behauptung der Realität auftreten. Diese gehen schließlich so weit, dass der fiktive Autor feststellt, dass Erfundenes oft realer wirkt als die Realität:

Wolf Haas Witzigerweise ist das etwas, das mir Anni selbst erzählt hat. Wörtlich. [...]

Literaturbeilage Aber gerade Sie betonen doch sonst bei jeder Gelegenheit, es sei keine Ausrede für einen Text, dass sich etwas wirklich so abgespielt hat.

Wolf Haas Das stimmt. Da muss ich mir ausnahmsweise einmal Recht geben. [...] Aber es ist eben das Gegenteil wahr! Gerade indem ich Anni hier wörtlich zitiere, kommt es zu einer Verfremdung. Verfremdung durch Realismus! (Wetter 76)

Der vom fiktiven Autor gestellte Realitätsanspruch reicht schließlich hin bis zu einer Authentizitätsfiktion, welche, wie bereits theoretisch erörtert, grundsätzlich von affirmativem und nicht illusionsstörendem Charakter ist. So behauptet der fiktive Wolf Haas im Zuge seiner Rechercharbeiten, selbst bei den abschließenden dramatischen Ereignissen in Farmach zugegen gewesen zu sein und quasi als „Augenzeuge“ agiert zu haben (vgl. etwa Wetter 168). Dieser affirmativen Form der Metafiktion, welche grundsätzlich darauf ausgerichtet ist, den fictum-Status des Werkes zu verdecken und die Referenzillusion zu stärken, wird auch von Hauthal grundsätzlich ein sehr illusionsförderndes Potential zugesprochen.²⁸⁴ Tatsächlich scheint durch diese fortwährende Beteuerung des Wirklichkeitsbezugs des fiktiven Romans dessen Fiktionalität immer wieder neu relativiert zu werden.²⁸⁵ Andererseits wird der Leser/die Leserin aber immer wieder auf die Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Fiktion hingewiesen, was sich wiederum negativ auf die narrative Illusion des Rezipienten/der Rezipientin auswirken kann. Jaumann spricht sogar davon, dass durch diese Vorgehensweise „ex negativo immerzu auf die doppelte Fiktionalität des Textes, nämlich seinen Status als fiktives Gespräch über eine genauso fiktionale Romanhandlung [verwiesen wird].“²⁸⁶

²⁸³ Vgl. Assmann: Autonomie oder Verderben?, S. 96.

²⁸⁴ Vgl. Hauthal: Metaisierung, S. 9.

²⁸⁵ Vgl. Böhn: Metafiktionalität, S. 30.

²⁸⁶ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 223.

3.1.5.2.3 Sprachreflexion und -kritik: Der technokratisch-romantische Kuss

Bei der explizit metafiktionale Reflexion der Grenzen zwischen Realität und Fiktion ergeben sich zwischen der Literaturkritikerin und dem fiktiven Autor immer wieder auch Diskussionen um eine treffende Wortwahl. Der zu Beginn des Interviews (und scheinbar auch des fiktiven Romans) beschriebene Kuss zwischen Vittorio und Anni entfacht beispielsweise eine wilde Diskussion zwischen „Wolf Haas“ und der „Literaturbeilage“, da diese seine Beschreibung als „zu technokratisch“ (Wetter 6) ansieht, während er den Kuss als „romantisch“ (Wetter 7) empfindet. Diese Stelle verweist darüber hinaus auf die Diskrepanzen, welche sich zwischen der Intention des Autors und dem tatsächlichen Rezeptionserlebnis einstellen können. Immer wieder bleiben die beiden Interviewpartner bei einzelnen Formulierungen im Rahmen der Analyse des fiktiven Romans hängen. Häufig bietet der fiktive Autor der Literaturkritikerin allerdings auch alternative Formulierungen an, wie im folgenden Beispiel:

Literaturbeilage Im Buch heißt es: „Nur die gelbe Blechtafel mit der Aufschrift *Lebensgefahr!* tanzte laut scheppernd über den Hügel.“ Ich sage das nur, weil sich mir dieses Bild so eingeprägt hat.

Wolf Haas Jetzt steht „tanzte“ drinnen? Ja stimmt, ich hab da ziemlich oft herumgebessert: Tanzte, trieb, hüpfte. Normalerweise ist mir so was wurscht. Aber hier war es auf einmal sehr wichtig, Diese Bewegung der Blechtafel, die über den Hügel hüpfte. (Wetter 111)

Auf die Wortkritik der Literaturkritikerin reagiert der fiktive Autor meist sehr defensiv und verteidigt nicht nur – wie bereits angesprochen – einzelne Handlungsverläufe, sondern auch einzelne Wörter mit dem Argument der „Realität“:

Literaturbeilage Ich kann mir gut vorstellen, dass der Junge unter dem Gummigeruch litt. Aber „bestialischer Gummigestank“?

Wolf Haas: Das waren seine Worte! Bestialischer Gummigestank Und dieser zurückhaltende Herr Kowalski, das ist wahrlich niemand, der zu großen Worten greift. [...] (Wetter 23)

In diesem Zusammenhang geht aus dem Interview außerdem hervor, dass plakative sprachliche Mittel manchmal nötig sind, um der Realität annähernd beizukommen.²⁸⁷ Dies zeigt sich unter anderem bei der Beschreibung der Explosion als „Springquell“: „Ja Springquell. (*lacht*) Manchmal kann man's nicht anders sagen. Weil es ebenso herausgeschossen ist, also so gerade heraus wie bei einem, wie bei einem Springbrunnen eben

²⁸⁷ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 222.

[...].“ (Wetter 209) Grundsätzlich wird also auch auf der Wortebene die Diskussion um die Frage „Wie will man das beschreiben?“ detailliert fortgesetzt.

3.1.5.3 Implizite Metafiktion

Ein fiktiver Autor, der denselben Namen wie der reale Autor trägt, eine offensichtlich erschwerte Rezeption durch die ungewöhnliche Art der Vermittlung, Kommentare voller ironisch-komischer Seitenhiebe und eine *histoire*, die nur so vor Kitsch strotzt – all diese Phänomene werden dem Leser des Dialogroman *Das Wetter vor 15 Jahren* zugemutet. Dieses durchaus intentionale²⁸⁸ „showing“ einer unglaublichen *histoire*, einer sehr undurchlässigen Vermittlung und einer den Text dominierenden Komik können eindeutig als implizite metafiktionale Techniken gewertet werden, welche den Rezipienten/die Rezipientin gezielt auf den fictio- und fictum-Status des Werkes verweisen.²⁸⁹ In Folge soll untersucht werden, ob die implizite Metafiktion tatsächlich in der Lage ist, den Gesamttext zu erfassen,²⁹⁰ oder sich auf die Ebene des fiktiven Romans und der Hintergrundergebnisse beschränkt.

3.1.5.3.1 Die Entwertung der Geschichte: Haarsträubende Zufälle und ein fiktiver Wolf Haas

Jaumann spricht hinsichtlich der „wahren Begebenheiten“, auf denen der fiktive Roman beruht, berechtigterweise von einem „erschütternde[n] Bild einer von unwahrscheinlichen Zufällen, haarsträubenden Unwahrscheinlichkeiten und einer generellen Überkonstruiertheit bestimmten Erzählhandlung.“²⁹¹ Aufgrund dieser offensichtlichen Überkonstruiertheit bekommt man als Leser/Leserin mitunter auch das Gefühl, dass die Handlung nicht völlig ernst genommen werden kann, und distanziert sich dadurch automatisch in seiner Lesehaltung vom berichteten Geschehen – die narrative Illusion wird gestört. So scheint die Schilderung der „wahren“ Begebenheiten und damit auch jene des fiktiven Romans zwangsläufig in den Bereich sentimentaler Klischees abzurutschen, und die Handlung lässt sich auf den Plot „Unerfüllte Jugendliebe kommt nach langer Zeit endlich doch

²⁸⁸ Vgl. die bereits diskutierte Abgrenzung der impliziten Metafiktion von anderen illusionsstörenden Formen durch Intentionalität im Kapitel 2.5.1.2.

²⁸⁹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 233-234.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 234.

²⁹¹ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 204.

noch zu ihrem Recht, geduldiges Ausharren wird vom Schicksal belohnt“ reduzieren.²⁹² Auch die Figuren der erzählten Welt werden komplett überzeichnet dargestellt. So handelt es sich bei Vittorio Kowalski um einen skurrilen Einzelgänger, der sich einzig und allein durch seinen Wetterfimmel auszeichnet und geschädigt von seinem traumatischen Jugenderlebnis in Farmach bei den Frauen kein Glück hat. Vittorios Kollege Riemer wiederum wird als Frauenheld karikiert, der Vittorio in den Hochschulkurs „Ran an die Frau“ schleppen möchte. Über die anderen Figuren erfährt man jedoch noch weniger. So stellt sich im Fall von Vittorios Mutter nur heraus, dass sie vorgibt, unter Asthma zu leiden, um sich ihr jährliches erotisches Zusammentreffen mit Anni Vater zu sichern, während dieser als weiterer Frauenheld karikiert wird, der in den Bergen ein Schmugglerlager besitzt, dessen Keller er gleichzeitig als Liebeshöhle nutzt. In Annis Fall stellt die „Literaturbeilage“ nur fest, dass sie im fiktiven Roman, abgesehen von ihrem langen Hals, kaum beschrieben wird. Dadurch, dass die Figuren derart überzeichnet werden, wird dem Rezipienten/der Rezipientin in erster Linie ihre Künstlichkeit bewusst gemacht und folglich auf ihren Status als Kunstfiguren verwiesen.²⁹³ Statt einer tiefergehenden Charakterisierung wird vor allem über scheinbare Unwichtiges seitenlang diskutiert, wie beispielsweise über die (phallische) Bedeutung der Luftmatratze, welche Vittorio als Kind auf den Autoreisen die Luft zum Atmen nahm (Wetter 21-29). In diesem Fall wird durch die extrem langen reflexiven Passagen die Erzählung aufgrund einer Minimierung der Geschehens- und Erlebnisillusion zunehmend uninteressanter, die Spannung geht verloren.²⁹⁴

Die bereits erwähnte Überkonstruiertheit bezieht sich allerdings nicht nur auf die Charakterisierung der einzelnen Figuren, sondern auch auf die Handlung. Die Tatsache, dass Vittorio nach 15 Jahren kurz vor der Hochzeit in Farmach eintrifft, durch eine Explosion die Hochzeitszeremonie unterbricht und Annis Verlobter Lukki schließlich bei den Bergungsarbeiten ums Leben kommt, damit Anni und Vittorio einander doch noch haben können, ist nicht nur extrem klischeehaft, sondern auch äußerst unwahrscheinlich. Gerade durch solche Unwahrscheinlichkeiten wird die Künstlichkeit der Geschichte, also ihr *fic-tum*-Charakter bloßgelegt. Es entsteht das Gefühl, dass die Handlung „von außen“ konstruiert und fremddeterminiert wurde. Eine derartige Fremddetermination nimmt in *Das Wetter vor 15 Jahren* außerdem durchaus parodistische Züge an, wie im Kapitel zur Komik dargestellt werden soll.

²⁹² Vgl. ebd.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 207.

²⁹⁴ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 311-312.

Abgesehen von inhaltlichen Überkonstruiertheit lässt sich allerdings auch auf der strukturellen Ebene eine Form der Überdeterminiertheit beobachten. So ergeben sich zahlreiche Parallelen und (umgekehrte) Spiegelungen zwischen der Ebene der erzählten Welt und des Interviews. Während „Wolf Haas“ im Interview beispielsweise behauptet, dass er dem Leser niemals etwas überlasse, hat der reale Leser mühevoll den fiktiven Roman zu rekonstruieren, wobei sich hier einige Leerstellen ergeben, die eindeutig dem Leser selbst „überlassen werden“, wie z.B. das völlig abrupte Ende des Interviews. Auch wenn nämlich „die Wirkung literarischer Texte vielmehr auf dem kreativen Füllen von Leerstellen durch die Leserimagination [beruht]“²⁹⁵, können zu viele und zu große Leerstellen illusionsstörend wirken. Auch das Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fiktion findet sich nicht nur auf der erzählten Ebene, sondern auch im Interview. Einerseits erhält der Leser immer wieder Hinweise auf Autoren der Gegenwartsliteratur, wie Ransmayr (Wetter 117) und Handke (Wetter 131), aber auch andere bekannte Persönlichkeiten, wie z.B. Thomas Gottschalk (Wetter 61). Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt aber natürlich durch die Beteiligung der Kunstfigur „Wolf Haas“ dar, welche einige unleugbare Parallelen mit dem realen Wolf Haas aufweist.²⁹⁶ Es handelt sich hier eindeutig um das von Lodge besprochene Konzept des „short-circuit“²⁹⁷, der den Abstand zwischen Realität und Fiktion sozusagen kurzschließt, indem „violently contrasting modes“²⁹⁸ vereint werden. Dieser Vorgang umfasst beispielsweise auch die Einführung des Autors und der Frage nach Autorenschaft in einen Text sowie das Verfahren von „exposing conventions in the act of using them“.²⁹⁹ Beide Feststellungen, die Einführung des Autors und das selbstreflexive Vorführen diskutierter Schreibkonventionen, treffen völlig auf *Das Wetter vor 15 Jahren* zu. Durch das Auftreten des Autors als Interviewpartner könnte der Dialogroman auch als Sonderform des von Julia Zimmermann beschriebenen Romanautorromans gewertet werden. Der fiktive Roman liegt zwar schon in seiner publizierten Form vor, allerdings wird sowohl der Schreib- als auch Rechercheprozess wieder aufgerollt. In jedem Fall handelt es sich beim fiktiven Roman im Dialogroman nicht um eine (unendliche) mise-en-abyme, da das analysierte Werk tatsächlich laut der Besprechung durch

²⁹⁵ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 211.

²⁹⁶ So kommt es im gesamten Dialogroman immer wieder zu Anspielungen auf Haas' Brenner-Romane und sein Privatleben, wobei sogar der Titel seiner Dissertation genannt wird. Vgl. Wetter, S. 91.

²⁹⁷ Lodges „short circuit“ sollte keinesfalls mit Genettes Definition von Metalepse und Wolfs narrativem Kurzschluss verwechselt werden. Es geht hier allein um das Überschreiten der Grenze zwischen Fiktion und Realität und nicht um das Verletzen intradiegetischer Ebenen.

²⁹⁸ Lodge: *The Modes of Modern Writing*, S. 240.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

„Wolf Haas“ und der „Literaturbeilage“ ein herkömmlicher (rein narrativer) Roman sein dürfte.

3.1.5.3.2 Die Auffälligkeit der Vermittlung: Die erschwerte Rezeption

Ein weiteres illusionsstörendes Verfahren, welches aufgrund seiner offensichtlichen Intentionalität als implizite Metafiktion gewertet werden kann, ist das foregrounding des Diskurses bzw. der Vermittlung. Im Rahmen dieses foregroundings wird die Aufmerksamkeit des Lesers/der Leserin auf das sprachliche und narrative Medium der Vermittlung gelenkt, während die eigentliche *histoire* in den Hintergrund tritt. Genau dies ist bei *Das Wetter vor 15 Jahren* der Fall: Im Gespräch über Vermittlungs- und Darstellungstechniken tritt der Inhalt des fiktiven Romans in den Hintergrund und wird sekundär. Er dient nur noch als Anlass für die eigentlich zentralen metafiktionalen Reflexionen. Diese konkrete sprachliche Thematisierung der Vermittlungstechniken gehört zwar dem Bereich der expliziten Metafiktion an, dennoch lässt sich Ähnliches auch auf struktureller Ebene feststellen: Das Interview als Vermittlungsebene ist dem Leser direkt zugänglich und tritt in den Vordergrund, während die erzählte Geschichte und der fiktive Roman mühevoll durch diese Dialogebene hindurch rekonstruiert werden müssen. Auch Andreas Böhn stellt in diesem Zusammenhang fest, dass „[d]iese Vermittlung das zu Vermittelnde hierbei völlig [ersetzt]“.³⁰⁰

Trotzdem liegt im Dialogroman zwar eine verzögerte und erschwerte, aber dennoch nicht völlig verhinderte Rezeption vor, welche Wolf als schwer illusionsstörend einstuft.³⁰¹ So können sowohl die „realen“ Ereignisse als auch der fiktive Roman im Großen und Ganzen relativ gut rekonstruiert werden. Laut Wolf liegt in diesem Fall auch kein Angriff auf die Referenzillusion vor, wie dies bei expliziter Metafiktion und der Entwertung der *histoire* der Fall ist, sondern es erfolgt vorwiegend ein Angriff auf die Erlebnisillusion des Rezipienten; der immerzu behauptete „reale“ Hintergrund der Geschichte bleibt durch die erschwerten Rezeptionsbedingungen unangetastet.³⁰² Durch das foregrounding der Vermittlung auf struktureller und sprachlicher Ebene wird jedoch sowohl gegen das illusionsfördernde Prinzip der Interessantheit agiert als auch die Künstlichkeit des fiktiven Textes

³⁰⁰ Böhn: Metafiktion, Erinnerung und Medialität, S. 30.

³⁰¹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 377.

³⁰² Vgl. ebd.

im Sinne seines fictio-Charakters offenlegt. Trotz dieser Bloßlegung der fictio-Status ist man als Leser jedoch an der Rekonstruktion des fiktiven Romans interessiert, was wiederum durch Coleridges Prinzip der „willing suspension of disbelief“ erklärbar wäre, denn so macht „[e]rst das Absehen von der Nicht-Existenz des Fiktiven [...] erfundene Geschichten als ergebnisoffene erlebbar und damit spannend.“³⁰³

3.1.5.3.3 Komik: Liebeskitsch und die Suche nach der „Wirklichkeit“

Werner Wolfs Feststellung, dass illusionsstörende Komik immer gebunden an andere Formen der Illusionsbrechung auftritt,³⁰⁴ ist auch in *Das Wetter vor 15 Jahren* zu verifizieren. Hier ist die Komik besonders an die Entwertung der Geschichte geknüpft, also an die bereits besprochenen skurrilen Charaktere und die überkonstruierte Handlung. Besonders dominant im Roman ist die Parodie als Form der Fremdmetafiktion, welche Komik und Metafiktion vereint.³⁰⁵ So meint Jaumann beispielsweise zur Figurencharakterisierung, dass diese dermaßen klischeehaft sei, dass sie „eigentlich nur als Parodie von Klischees gewertet werden kann.“³⁰⁶ Tatsächlich lässt sich die im Interview behandelte Liebesgeschichte zwischen Anni und Vittorio als eine Parodie auf Trivialliteratur, besonders Heimat- und Liebesromane, lesen. Entsprechend sind die typischen Merkmale von Trivialliteratur, wie z.B. platte und abgedroschene Formelhaftigkeit mitsamt einem schematischen Spannungsaufbaus, Melodramatik und Sentimentalität der Handlung, Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren, Vortäuschung eines klaren Weltbildes durch Harmoniebestrebungen³⁰⁷, allesamt in den Text integriert. So sind Vittorios fulminante Verhinderung von Annis Hochzeit sowie Lukkis plötzliches Versterben bei den Bergungsarbeiten durchaus als übertrieben dramatisch zu werten. Auch das kitschige Happy End in Form des ersten Kusses zwischen Vittorio und Anni an seinem Krankenbett im Spital entspricht dem Muster eines Trivialromans.³⁰⁸ Generell scheint der Roman durchzogen von kitschi-

³⁰³ Böhn: Metafiktion, Erinnerung und Medialität, S. 31.

³⁰⁴ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 441.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 438.

³⁰⁶ Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 208.

³⁰⁷ Vgl. Laurenz Volkmann: Trivialliteratur. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2013, S. 766-767.

³⁰⁸ Vgl. Martin Leubner: Trivialliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 782.

gen Passagen und Beschreibungen.³⁰⁹ Ein Höhepunkt findet sich hier bei der Beschreibung Frau Bachls aus Farmach:

Literaturbeilage Frau Bachl möchte ich noch mal ganz extra besprechen. Die ist meine Lieblingsfigur.

Wolf Haas Wirklich? Meine auch! Obwohl sie ja fast gar nicht vorkommt.

Literaturbeilage Für Frau Bachl brauche ich mehr Zeit. Wie sie da immer auf ihrer roten Hausbank sitzt. Unterm Blumenbalkon. Und lächelnd zum Himmel raufguckt. Und ihre dritten Zähne reflektieren das Sonnenlicht. (Wetter 47)

Gleichzeitig ist dieser bereits komisch wirkende Kitscheffekt mit Stilbrüchen durchsetzt.³¹⁰ Dazu zählt beispielsweise die Beschreibung Frau Kowalskis als „Volksmatratze“ (Wetter 25) oder auch der Vergleich des Geruchs von Heu mit „giftig brutzelndem Teer“:

Wolf Haas Ja meinetwegen. Dass die beiden Nackerten da vor Kälte zitternd im Heu liegen. Und das Heu fängt an, diesen Duft zu verströmen.

Literaturbeilage Wie damals der Teer, als Annis Vater die Einfahrt betonier te.

Wolf Haas Nicht „betonierte“. „Asphaltierte“. Beton duftet ja nicht. Aber frischer Teer, das ist wirklich ein Wahnsinn. Und die Straßenwalzen hinterlassen ja Wassertropfen auf dem frisch gewalzten, heißen Teer, das brutzelt so giftig irgendwie, das Wasser schimmert so ölig auf dem frischen Teer... (Wetter 114-115)

Durch die Kontrastierung übertriebener Konstruiertheit und von Kitsch mit solchen Stilbrüchen zeigt sich das satirische Potential der Parodie, welche – als intertextuelles Verfahren – durch eine verzerrende Transformation des Ausgangstextes (oder hier der Ausgangsgattung) einen komischen Effekt erzeugt.³¹¹ Allerdings werden in *Das Wetter vor 15 Jahren* nicht nur schnulzige Trivialromane verunglimpft, sondern auch kitschige Hollywoodfilme. So benutzt der Pfarrer auf Annis Wunsch hin die Trauungsformel „Wer etwas gegen diese Verbindung einzuwenden hat, der spreche jetzt, oder schweige für immer“ (Wetter 167), was wiederum Vittorio zusätzliche Sekunden gibt, die Sprengladung im Keller des Schmugglerlagers zu zünden. Dass der der Priester sein hierfür extra geschriebenes „zitronengelbes Post-it“ (Wetter 197) mit der Trauungsformel zuerst nicht mehr finden kann, verschafft Vittorio sogar noch mehr Zeit. Diese erzählerische Zeitlupentechnik bis hin zum Höhepunkt, kombiniert mit dem von Vittorio gestarteten Count-

³⁰⁹ Laurenz Volkmann definiert Kitsch als Anhäufung von emotions- und assoziationsstimulierenden Strukturen, welche vor allem im Rahmen der Trivialliteratur auftritt und umfassende Reizeffekte auslöst. Vgl. Laurenz Volkmann: Kitsch. In: Nünning (Hg.): Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie, S. 368-369.

³¹⁰ Vgl. Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 208.

³¹¹ Vgl. Weidhase und Kauffmann: Parodie, S. 572.

down, erinnert natürlich extrem an vergleichbare Hollywoodfilme. Der dadurch hervorgerufene komische Effekt und die immer mehr zutage tretende Künstlichkeit der angeblich „realen“ Hintergrundgeschichte machen deutlich, dass es keineswegs auf diese Geschichte bzw. den fiktiven Roman ankommt, der von der Literaturkritik tatsächlich als „Abenteuerkitsch à la Hollywood“³¹² abgetan wurde, sondern auf die metafictionalen Erläuterungen der „Literaturbeilage“ und des „Wolf Haas“.

Jedoch bleibt selbst die Ebene des Interviews nicht ungeschoren. So sieht Assmann den Dialogroman als satirischen Seitenhieb auf heute so modernen Autoreninterviews, welche dem „vermeintlichen oder tatsächlichen autobiographischen Hintergrund eines Textes und der Wirklichkeit in und hinter der literarischen Geschichte nachspüren.“³¹³ Seiner Meinung nach stellt der Text, welcher die Frage nach der tatsächlichen „Wirklichkeit“ bis ins Letzte ausreizt, das Autoreninterview „satirisch als mehr oder weniger ‚verdorben‘ [dar], [nutzt] es gleichermaßen allerdings als Schreibverfahren.“³¹⁴ Gerade diese Technik lässt jedoch einmal mehr den Kunstcharakter des Dialogromans in den Vordergrund treten. Allerdings wird nicht nur die Suche nach dem autobiographischen Hintergrund einer Erzählung karikiert, sondern auch die Auslegungspraktiken diverser Kritiker im Literaturbetrieb. So ist die „Literaturbeilage“ in ihrer Interpretation der gelben Luftmatratze als „phallisches Symbol“ (Wetter 25) kaum zu bremsen, während der fiktive Autor in Luftmatratzen „einfach irgendwie geile Geräte“ (Wetter 25) sieht. Generell scheint „Wolf Haas“ eine recht negative Einstellung gegenüber Literaturkritikern zu hegen und beschwert sich, dass „[e]in Kritiker vom anderen [abschreibe]“ und damit ohnehin nur Unsinn verbreitet werde. (Wetter 7)

3.1.6 Resümee

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* eine ganze Bandbreite an metafictionalen Techniken zum Tragen kommen, angefangen mit an der Textoberfläche klarer einsichtlichen, explizit metafictionalen Diskussionen über den neuen fiktiven Roman des „Wolf Haas“ bis hin zu illusionsstörenden Techniken wie der Entwertung der Geschichte, der Auffälligkeit der Vermittlung und der Komik, welche

³¹² Kluys, Alexander: Jeder Einwand vorweggenommen. Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: *Literatur und Kritik* 41 (2006), S. 102.

³¹³ Assmann: *Autonomie oder Verderben?*, S. 93.

³¹⁴ Ebd., S. 97.

aufgrund der ihnen zugrundeliegenden illusionsstörenden Intention als Formen impliziter Metafiktion gewertet werden können. Die wesentliche Frage, die es noch zu klären gibt, ist jedoch, wie illusionsstörend diese Techniken tatsächlich sind bzw. wie groß ihr Wirkungsbereich ist. Oberflächlich gesehen scheint es beispielsweise so, als ob nur der fictio-Status des besprochenen fiktiven Romans auf der dritten (impliziten) fiktionalen Ebene bloßgelegt würde, hingegen die Meta-Ebene, welche einen völlig rational erklärbaren Ausgangspunkt für metafiktionale Reflexion bietet, unberührt bliebe. Die Interviewebene scheint somit dem metafiktionalen Wirkungsbereich vorgelagert zu sein und sich quasi als eigentliche „Hauptillusion“ des Dialogromans zu etablieren. Auch die Präsentation des Artefakt-Charakters des fiktiven Romans tangiert die narrative Illusion von diesem Standpunkt aus gesehen kaum – beruht dieses fiktive Werk doch auf einer „wahren“ Geschichte, die „Wolf Haas“ eingehend recherchiert hat. Die durch die Realitätsbehauptung des fiktiven Autors aufgebaute Referenzillusion wird jedoch zunehmend überstrapaziert und die Frage nach Fiktion und Realität scheint nicht mehr nur auf der Ebene der erzählten Welt und des fiktiven Romans, sondern auch auf der Meta-Ebene des Dialogs relevant zu werden. Hinzu kommt hier die Anwesenheit des fiktiven „Wolf Haas“, der selbst einen Bruch zwischen Realität und Fiktion verkörpert, wodurch die verschwimmenden Realitätskonzepte der erzählten Welt auch auf der Dialogebene reflektiert werden. Die Anmerkung des „Wolf Haas“, dass es sich bei seinem fiktiven Roman um „Verfremdung durch Realismus“ (Wetter 76) handle, trifft also durchaus auch auf den realen Roman zu;³¹⁵ ständige Verweise auf die Realität und die gleichzeitige Thematisierung der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit stören nicht nur die Glaubwürdigkeit der erzählten Welt, sondern erfassen zu einem gewissen Anteil auch die Meta-Ebene. Diese Verfremdung wird besonders durch den komischen Effekt der Parodie noch weiter verschärft. Christoph Hamann geht sogar davon aus, dass dem Leser des Dialogromans die Kompetenz, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, möglicherweise völlig abhanden kommt und dass das einzig Reale, das dem Dialogroman bleibt, die Sprache sei, welcher jedoch „nicht zu trauen [ist]“. ³¹⁶ Natürlich zeigen sich aber auch hier unterschiedliche Wertungen. So geht Nikolas Buck trotz der eingebrachten Vorwände davon aus, dass die Fiktion des Interviews intakt bleibt.³¹⁷ In gewissem Maße bleibt es also dem individuellen Lese-prozess vorbehalten, wie stark die selbstreferentiellen, den fictum-Status thematisierenden

³¹⁵ Vgl. Assmann: Autonomie oder Verderben?, S. 96.

³¹⁶ Hamann: Wirklich Wetter reden, S. 95.

³¹⁷ Vgl. Buck: Es hat etwas Rauschhaftes über solche Dinge nachzudenken, S. 72.

Verweise wahrgenommen werden und inwiefern die ausgelagerte Meta-Ebene des Interviews gestört wird. Jedenfalls handelt es sich beim Dialogroman *Das Wetter vor 15 Jahren* aber um ein anspruchsvolles Vexierspiel von Realitätsanspruch und dessen subversiver Unterwanderung durch metafiktionale Verfahrensweisen.

3.2 Verteidigung der Missionarsstellung

3.2.1 Inhalt

In manuskriptartiger Form erzählt ein Schriftsteller, der sich als fiktives Alter Ego des realen Wolf Haas entpuppt, die verworrene und völlig abstruse Lebens- und Liebesgeschichte seines besten Freundes Benjamin Lee Baumgartner. Dieser hat die Tendenz, sich immer nur dann zu verlieben, wenn eine lebensgefährliche Seuche auf dem Vormarsch ist. 1988 fällt Benjamin auf diese Weise BSE zum Opfer und verliebt sich gleichzeitig unsterblich in eine Hamburgerverkäuferin am Greenwich Market in London. 2006 ergibt sich eine ähnliche Situation mit einer Japanisch-Übersetzerin auf einer Konferenz in Peking, wo beide an der Vogelgrippe erkranken. Während dieser Zeit kommt es in der Wohnung des Erzählers allerdings zu einem unglücklichen Zwischenfall. So entdeckt Benjamins Frau, „die Baum“, im Arbeitszimmer des Erzählers das Manuskript zum Roman über Benjamins Leben und erfährt, dass ihr Ehemann sie kurz nach ihrer Spontanhochzeit in Schottland mit der Burgerverkäuferin betrogen hatte, woraufhin sie sich scheiden lässt. Benjamins Ausrede, dass seine Untreue immer von Seuchen abhängig gewesen sei, lässt der Scheidungsanwalt leider nicht gelten. Nur drei Jahre später reist der Protagonist schließlich nach Santa Fe, um sich auf die Suche nach den Wurzeln seines verstorbenen Navajo-Vaters zu machen, von welchem seine Mutter mit 16 geschwängert wurde. Bei seinen Nachforschungen trifft er erneut auf eine sehr hübsche Burgerverkäuferin, welche sich jedoch als seine uneheliche Tochter entpuppt, und erkrankt als erstes registriertes Opfer an der Schweinegrippe. Währenddessen macht sich der Erzähler auf den Weg nach Simbach, um mit Benjamins Mutter über das Verschwinden ihres Sohnes zu sprechen. Dort erfährt er, dass Benjamins Vater gar kein Navajo gewesen war, sondern Frau Baumgartner ihrem Sohn nur eine aufregende Geschichte unterbreiten wollte. Auf der Heimfahrt hat der Autor schließlich einen Autounfall. Kurz nach seiner Rückkehr aus Santa Fe besucht der Protagonist seinen Freund in einer Reha-Klinik und erzählt ihm vom

Ende seiner Reise. 2011 verliebt sich Benjamin schließlich erneut und zieht nach Bienenbüttel in der Nähe von Hamburg, um dort auf einer Sprossenfarm zu arbeiten. Wenig überraschend bricht kurze Zeit darauf die EHEC-Epidemie aus. Benjamins Freund wird daraufhin von einer Leserin des Romans, welchen er gerade verfasst, dazu aufgefordert, das Gesundheitsamt einzuschalten, um vor der Sprossenfarm zu warnen. Der Roman endet schließlich mit der (erneuten) Niederschrift der Ereignisse durch den Erzähler, womit die Geschichte wieder von vorne beginnt.

3.2.2 Sprachliche Besonderheiten

Der gesamte Roman zeichnet sich generell durch einen sehr ungewöhnlichen Umgang mit Sprache aus, wodurch der Leser immer wieder auf die Künstlichkeit der sprachlichen Materialität hingewiesen wird. Dem Effekt dieser Vorgangsweise soll genauer im Rahmen der Untersuchungen zur impliziten Metafiktion nachgegangen werden. In diesem Kapitel sollen zunächst nur einige dieser sprachlichen Oberflächenphänomene angesprochen werden.

Sehr auffällig sind die zahlreichen Neologismen, welche in der Erzählung immer wieder auftreten. Einerseits entstehen im Rahmen sprachlicher Reflexionen neue Wörter, wie zum Beispiel *Fug* als Gegenteil von *Unfug* (Verteidigung 43). Andererseits ergeben sich Neologismen durch die Bildung extrem langer Komposita, wie z.B. *Wunschhineinsprech-* und *Burgerhinausreichfenster* beziehungsweise *Geldhineinreich-* und *Zwiebelherausfragfenster*. (Verteidigung 5). Diese Komplexität findet sich allerdings nicht nur auf der morphologischen, sondern auch auf der syntaktischen Ebene. So ergeben sich stellenweise extrem lange Satzkonstruktionen, welche sich über Seiten ziehen und das widerspiegeln, was Benjamin Lee Baumgartner denkt, jedoch nicht ausspricht, weil es nicht gesellschaftsfähig wäre.³¹⁸

Ungewöhnlicherweise zeichnet sich der Text aber nicht nur durch derartige morphologische und syntaktische Besonderheiten aus, sondern es werden auch phonologische Eigentümlichkeiten thematisiert. So haben sowohl die Burgerverkäuferin als auch die holländische Übersetzerin trotz ihrer beinahe perfekten Deutschkenntnisse kleinere Aussprachefehler. Während die Burgerverkäuferin Probleme mit der Aussprache von Umlauten hat und diese grundsätzlich mit den entsprechenden Ausgangsvokalen vertauscht, spricht

³¹⁸ Vgl. u.a. Benjamins Erwartung auf „nachfolgende[n] Geschlechtsverkehr“. Verteidigung, S. 7-8.

die Holländerin /k/ wie /ch/ aus. Diese Aussprachefehler decken sich überraschend gut mit Benjamins Empfänglichkeit „für Akzente und Dialekte, für S-Fehler, R-Fehler, für Halskrankheiten, Heiserkeit und Holländisch.“ (Verteidigung 7) Derartige Aussprachefehler sowie besondere sprachliche Ticks und Interessen Benjamins wie des Erzählers werden zudem wiederholt auf der Textebene reflektiert. So stellt Benjamin in Bezug auf die Aussprache der Burgerverkäuferin fest:

Er konnte nicht glauben, dass er durch die dumme Akzentimitation, durch kleinliches Herumreiten auf der einzigen Schwachstelle ihres nahezu perfekten Deutsch, der etwas mangelhaften Ü-Intonation, das immense Risiko einging, bei ihr für alle Zeiten üntendürch zü sein. (Verteidigung 10)

Eine weitere sprachliche Thematik, welche immer im Text hervortritt, ist jene des Übersetzens. So finden sich vor allem im ersten Kapitel zahlreiche Überlegungen zur Übersetzung englischer Sprichwörter und Begriffe, wie z.B. „the straw that breaks the camel’s back“ (Verteidigung 14) oder „jaywalker“ (Verteidigung 24). Es kommt allerdings auch zu einer seltsamen Fusion aus Deutsch und Englisch, beispielsweise als Benjamin einer Straßenverkäuferin seine dramatische Lage schildert um etwas mehr Geld rauszuschinden: „Totally verloverd, brutally verbrunzt, and I am completely broke, and she is the woman of my dreams and so on and so on.“ (Verteidigung 17-18) Allerdings spielen zu einem späteren Zeitpunkt auch nicht-existente Übersetzungen eine wesentliche Rolle. So ist der Leser mit seitenlangen unübersetzten Passagen in Chinesisch konfrontiert (Verteidigung 146-149). Auf diese vermittlungstechnischen Besonderheiten sowie den Umstand, dass inhaltliche Aussagen auf der Textebene reflektiert werden, soll jedoch unter dem Gesichtspunkt der impliziten Metafiktion noch genauer eingegangen werden.

3.2.3 Erzähltheoretische Analyse der Darstellung

Auf der Vermittlungsebene wird in *Verteidigung der Missionarsstellung* die Illusion geschaffen, es mit einem vorläufigen, vom Autor noch nicht autorisierten Manuskript zu tun zu haben.³¹⁹ Dieser Eindruck wird vor allem durch die explizit metafiktionalen Kommentare hinsichtlich möglicher Änderungen und Ergänzungen vermittelt, welche im Kapitel zur expliziten Metafiktion genauer behandelt werden sollen. In jedem Fall hat der Leser

³¹⁹ Vgl. Buck: Es hat etwas Rauschhaftes über solche Dinge nachzudenken, S. 65.

das Gefühl, einen Bastlerroman in Händen zu halten, welcher sich zudem durch einen episodenhaften Aufbau auszeichnet. Diese episodenhafte Struktur orientiert sich im Wesentlichen an dem Ausbruch verschiedener Seuchen, nämlich BSE 1988, der Vogelgrippe 2006, der Schweinegrippe 2009 und des EHEC-Virus 2011.

Hinsichtlich der Darstellung lassen sich nach Stanzel grundsätzlich zwei Erzählsituationen unterscheiden.³²⁰ Dies sind einerseits jene Kapitel, welche aus der Perspektive Benjamins geschildert werden (*London 1988*, *Peking 2006* (I), *Peking 2006* (II), *Zug nach...*³²¹). Über weite Strecken liegt hier eine scheinbar personale Erzählsituation vor, bei der der Leser vorrangig die Gefühlswelt und Sichtweise der Reflektorfigur wahrnimmt und die Welt aus seiner Perspektive erlebt. Allerdings finden sich vereinzelt auch auktoriale Erzählerkommentare, welche den Wahrnehmungshorizont Benjamins deutlich übersteigen, wie zum Beispiel am Ende des ersten Kapitels:

Obwohl die einundvierzig schlaflosen Stunden so schnell vergingen, dass sie ihm in der Zeitrechnung seines Lebens für immer fehlten wie , [sic!] waren es doch ganz normale einundvierzig Stunden, die in ihrem gewohnten Tempo vergingen, hundsnormale 2460 Minuten mehr oder weniger, 147600 Sekunden und ein paar Zerquetschte, während denen in Großbritannien ungefähr oder genau dreißigtausend Kühe verbrannt wurden. (Verteidigung 60)

Insofern muss von einer auktorialen Erzählsituation ausgegangen werden, welche jedoch einen starken Fokus auf Benjamins Perspektive legt.

Davon zu differenzieren sind jene Kapitel, in welchen Benjamins Freund, der fiktive Autor „Wolf Haas“ als Ich-Erzähler fungiert, also *Die Baum*, *Die Baum*, *Die Baum*, *Die Baum*³²², *Simbach*, *Reha*, *Bienenbüttel* und *Schluss*. Im zweiten Kapitel des Romans, *Die Baum* (I), stellt sich der Ich-Erzähler als Autor und ehemaliger Wohnungskollege Benjamins vor, der, wie der Leser in Folge erfährt, scheinbar damit beschäftigt ist, eine „wirkliche Geschichte zu verbraten“ (Verteidigung 155), nämlich die Lebens- und Liebesgeschichte seines Freundes. Daraus lässt sich auch schließen, dass dieser Ich-Erzähler den Verfasser des vorliegenden „Manuskripts“ darstellen soll.

In einem einzigen Kapitel, nämlich *Santa Fe 2009*, welches auch aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschildert wird, liegt jedoch offensichtlich ein Erzählerwechsel vor.

³²⁰ Vgl. hierzu Stanzel: Formen des Erzählens, S. 16.

³²¹ Die chinesischen Schriftzeichen, welche an dieser Stelle folgen, können leider nicht wiedergegeben werden und werden fortan durch [...] substituiert.

³²² Der Bedeutung dieser wiederholten Kapitelüberschriften soll im Abschnitt zur Auffälligkeit der Vermittlung genauer nachgegangen werden.

Inhaltlich kann der Leser hier erschließen, dass es sich in diesem Fall beim Ich-Erzähler um Benjamin selbst handeln muss, welcher seinem Autorenfreund seine Erlebnisse in Santa Fe schildert. Hier ergibt sich also nicht nur ein Erzähler-, sondern auch ein Adressatenwechsel, da sich der Ich-Erzähler hier nicht an einen impliziten Leser, sondern an einen anderen fiktiven Charakter richtet.

Demnach lassen sich nicht nur zwei, sondern insgesamt drei narrative Komplexe unterscheiden, welche in vielen Fällen auch gesondert zu analysieren sind. Abgesehen von dieser Dreiteilung treten im Roman jedoch durchgehend auch die bereits erwähnten Editionscommentare auf, hinter denen offensichtlich der fiktive „Wolf Haas“-Erzähler steckt.³²³ Dieser übernimmt damit sowohl als auktorialer Erzähler als auch als Ich-Erzähler mehrere Erzählerfunktionen. Nach dieser groben Differenzierung der narrativen Situationen soll nun jedoch im Sinne einer detaillierteren Auseinandersetzung anhand der Analysekriterien nach Martinez und Scheffel vorgegangen werden, da aufgrund der recht komplexen Erzählsituation eine Trennung der Fragen „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“ sowie eine Analyse temporaler Aspekte sinnvoll erscheinen.³²⁴

3.2.3.1 Zeit

In Hinblick auf den zeitlichen Aspekt sind Ordnung, Dauer und Frequenz relevant. Die episodische Struktur des Romans verläuft durchgehend chronologisch und orientiert sich an der realen zeitlichen Abfolge, in denen die Seuchen auftraten. Allerdings kommt es innerhalb dieser chronologischen Ordnung in Form von Figurenreden (sowohl gesprochene Rede als auch Gedankenwiedergabe) zu eingeschobenen Rückblenden in die Vergangenheit. Dies betrifft einerseits die Reflexionen des fiktiven „Wolf Haas“ über seine Kindheit und das Verhältnis zu seinem Vaters als auch den Überraschungsmoment, als Benjamins Frau dem fiktiven Autor (und damit gleichzeitig dem Leser) unwissentlich eröffnet, dass sie offensichtlich 1988 von Benjamin mit der Burgerverkäuferin betrogen wurde.

Hinsichtlich der Dauer umfasst die Erzählzeit die vom Leser rezipierten 239 Seiten, die erzählte Zeit erstreckt sich durch den episodenhaften Charakter und die dadurch entste-

³²³ Vgl. hierzu auch Buck: Es hat etwas Rauschhaftes über solche Dinge nachzudenken, S. 65.

³²⁴ Im Gegensatz zur narrativen Analyse des Dialogromans wird nun die in Martinez/Scheffel vorliegende Reihenfolge der Analysekriterien eingehalten.

henden jahrelangen Lücken allerdings auf 23 Jahre zwischen 1988 und 2011. Diese ellip-tischen Zeitsprünge können jedoch als explizite Ellipsen gelten, da schon aufgrund der Überschriften (*London 1988, Peking 2006...*) ein genauer Zeitrahmen geschaffen wird.³²⁵ Die Episoden selbst sind sowohl von einer zeitraffenden als auch zeitdehnenden Erzähl-technik geprägt. Als zeitdehnend erscheinen vor allem jene Passagen, in denen Benjamins Gedanken erläutert werden, welche dieser jedoch nicht ausspricht. Diese vor allem syn-taktisch sehr aufwändigen Erläuterungen, welche sich nicht selten über eine ganze Seite ziehen, schließen beinahe immer mit der Anmerkungen im Konjunktiv: „[...] hätte er fast gesagt.“ Im Gegensatz zu den zeitraffenden Passagen wird damit ein kontrastiver Effekt geschaffen, der die sprachlich komplexe, zeitdehnende Gedankenwiedergabe nur umso mehr in den Vordergrund rückt.

Betrachtet man das Kriterium der Frequenz, so ergibt sich stellenweise eine äußerst un-gewöhnliche Form des repetitiven Erzählens, also des Modus „wiederholt erzählen, was sich einmal ereignet hat.“³²⁶ Jedoch werden hier die Begebenheiten nicht aus verschiede-nen Blickwinkeln widergegeben, sondern eins zu eins im selben Wortlaut repetiert, zu-nächst in der „Umstellung“ eines Kapitels und danach in Form einer mise-en-abyme. Da es sich hier um stark illusionsstörende Techniken handelt, sollen diese im Abschnitt zur impliziten Metafiktion genauer behandelt werden.

3.2.3.2 Modus

In Bezug auf Distanz (Mittelbarkeit) und Fokalisierung muss hier wiederholt zwischen den drei beschriebenen narrativen Komplexen unterschieden werden. In den auktorial erzählten Kapiteln lässt sich ein sehr hoher Anteil an direkter Rede feststellen, welche eher unmittelbar erscheint. Die Präsentation der Gedanken Benjamins erfolgt wiederum sowohl durch direkte Zitate also auch durch Bewusstseinsberichte, welche sich jedoch durch ein hohes Maß an Mittelbarkeit auszeichnen, indem durch die Präsenz des Erzäh-lers vermehrt Distanz geschaffen wird.³²⁷ Die Kapitel des Ich-Erzählers, der sich als „Wolf Haas“ vorstellt, sind jedoch größtenteils von reflexiven Passagen und der Wieder-gabe von Ereignissen im narrativen Modus geprägt, es kommt also nur vereinzelt zu di-

³²⁵ Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 67 bzw. Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 42-43.

³²⁶ Martinez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 46.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 62.

rekten oder indirekten Redewiedergaben.³²⁸ Einen Sonderfall bildet dabei die Ich-Erzählung Benjamins, dessen gesamter Reisebericht eine Redewiedergabe darstellt, genau genommen eine autonome direkte Rede, welche ohne *verbum dicendi* auskommt.³²⁹

Hinsichtlich der Fokalisierung kann festgestellt werden, dass beide Formen der Ich-Erzählung, also sowohl im Fall des „Wolf Haas“ als auch bei Benjamin, eine klare interne Fokalisierung aufweisen. Jene Kapitel, in denen – nach Stanzel – zwar aufgrund bestimmter Erzählerkommentare auktorial erzählt wird, aber dennoch Benjamins persönliche Perspektive in den Vordergrund rückt, sind auch mit den Termini Genettes nur schwer zu kategorisieren. So liegt hier in Bezug auf die Perspektive zwar eine interne Fokalisierung vor, stellenweise sind aber auch Erzählerkommentare mit eindeutiger Nullfokalisierung anzutreffen. Genette problematisiert diese Grenzziehung in ähnlicher Weise bei der Differenzierung zwischen variabler Fokalisierung und Nullfokalisierung, denn „wer mehr kann, kann auch weniger.“³³⁰ Insofern kann also durchaus von einer dominanten Nullfokalisierung mit Tendenz zur internen Fokalisierung gesprochen werden.³³¹

3.2.3.3 Stimme

Ergänzend zur Fokalisierung (*Wer sieht?*) ist schließlich auch nach der Stimme der Erzählung (*Wer spricht?*) zu fragen.. Auch hier sollen wieder der Zeitpunkt des Erzählens, die Erzählebenen, die Stellung des Erzählers zum Geschehen und die Beziehung zum Adressaten differenziert werden.

In Hinblick auf den Zeitpunkt dominiert bei den Kapiteln aus der personalen Perspektive Benjamins die Form des „späteren Erzählens“ bzw. Präteritums. In den Passagen, welche vom fiktiven Autor als Ich-Erzähler erzählt werden, findet sich sowohl gleichzeitiges als auch späteres Erzählen. So wird das zweite Kapitel im Präsens eingeleitet, bevor der Ich-Erzähler beginnt, über seine erste Begegnung mit Benjamin Lee Baumgartner zu sprechen. Im Zuge dieser Einführung stellt er sich auch selbst als (fiktiven) Autor vor:

Seit 1996 lebe ich davon, Bücher zu veröffentlichen. Es ist eine angenehme Lebensweise, weil jene Mängel, Ängste und Zwänge, die man in anderen Berufen als Hindernis erleben würde, oft auf eine verquere Art nützlich sind. [...] Ich lernte

³²⁸ Vgl. für eine Mischung indirekter und direkter Redewiedergabe u.a. Verteidigung, S. 205-206

³²⁹ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 51.

³³⁰ Genette: Die Erzählung, S. 123.

³³¹ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 64-67.

Benjamin Lee Baumgartner als Student kennen, als er in das Zimmer neben mir einzog. (Verteidigung 61-62)

Alle weiteren Reflexionen und Erinnerungen an die Studentenzeit und seine Involvierung in Benjamins Liebesabenteuer sind anschließend in der Form späteren Erzählens wiedergegeben. Die Reflexionen des Ich-Erzählers „Wolf Haas“ auf der Diskursebene sind hingegen im Präsens verfasst und vergegenwärtigen dadurch immer wieder den Erzählvorgang. Im letzten Kapitel langt die Erzählung schließlich in der scheinbaren Gegenwart des Ich-Erzählers an, der zu diesem Zeitpunkt erneut mit der Niederschrift seines Romans beginnt (vgl. Verteidigung 238-239).

Auch die Ich-Erzählung, welche von Benjamin ausgeht, bedient sich der Form des späteren Erzählens, um über die Ereignisse in Santa Fe zu berichten. Als Tempus wird hier jedoch das für mündliche Erzählungen typische Perfekt benutzt (vgl. Verteidigung 169-202). Allerdings sind auch hier Erzählerkommentare im Präsens eingeschoben, wenn der Ich-Erzähler Benjamin mit seinem Freund „Wolf Haas“ spricht.

Der Zeitpunkt des Erzählens hängt offenbar eng mit dem Ort des Erzählens bzw. der narrativen Ebene zusammen. So zeichnet sich die extradiegetische Ebene des Erzählens durch die Verwendung des Präsens aus, während die *histoire* selbst im Präteritum oder Perfekt erzählt wird. Auch durch die explizit metafikionalen Editionscommentare, auf welche noch genauer eingegangen werden soll, erfolgt ein ständiger Verweis auf die extradiegetische Schreib- bzw. Erzählsituation. Auf diesem Weg kommt es zur Bildung einer Sekundärillusion, in deren Rahmen sich der Leser den Schreibakt des fiktiven Autors und Erzählers „Wolf Haas“ bildhaft vorstellt.³³² Diese extradiegetische Ebene, auf welcher der Ich-Erzähler „Haas“ den Roman verfasst, stimmt dabei offenbar mit der Ebene überein, auf welcher Benjamin ihm die Erlebnisse in Santa Fe schildert.

Auch hinsichtlich der Beteiligung des Erzählers am Geschehen muss zwischen den verschiedenen Erzählsituationen differenziert werden. So ist der Ich-Erzähler „Wolf Haas“ ein klar homodiegetischer Erzähler. Bei dem Ich-Erzähler Benjamin handelt es sich wiederum um einen autodiegetischen Erzähler, da er der Protagonist seiner eigenen Erzäh-

³³² Vgl. hierzu auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 102.103.

lung ist. Die auktoriale Erzählsituation aus der Perspektive Benjamins ist hingegen als heterodiegetisch zu werten, da der Erzähler hier nicht Teil der erzählten Welt ist.³³³

Zum Adressatenbezug wurde bereits erwähnt, dass hier besonders das Kapitel des Ich-Erzählers Benjamin interessant ist, da sich dieser im Gegensatz zum anderen Ich-Erzähler und dem auktorialen Erzähler nicht an einen impliziten Leser wendet, sondern an seinen Freund, den fiktiven Autor „Wolf Haas“, dessen Aussagen jedoch immer ausgespart werden, obwohl ihn der Protagonist mehrfach anspricht:

Dafür hat er mir eine Skizze gemacht, wo ich ihn finde. Direkt bei der Kassa. Nein, er sitzt nicht an der Kassa. Direkt neben der Kassa sitzt er, da verkauft er Schmuck. Das musst du dir einmal vorstellen, das hat er einfach so gesagt, als wäre vorher gar nicht die Rede vom Namen gewesen. (Verteidigung 193-194)

Die Fragen und Antworten muss der Leser also selbst aus dem Kontext erschließen. Allerdings umfasst die Lesearbeit noch weitere Komponenten, wie im folgenden Abschnitt zur expliziten und impliziten Metafiktion zu zeigen ist.

3.2.4 Metafiktion im Roman

3.2.4.1 Überblick

Ähnlich wie in *Das Wetter vor 15 Jahren* steht in *Verteidigung der Missionarsstellung* ebenfalls das Romanschreiben im Vordergrund, wobei der Leser auch hier nicht direkt auf das „Endprodukt“ Roman zugreifen kann – stattdessen entsteht die Illusion, dass man es nur mit einem vorläufigen Manuskript zu tun hat.³³⁴ Dieser Eindruck wird vorrangig durch die expliziten metafikionalen Editions Kommentare erzeugt, welche mögliche Textänderungen reflektieren, sowie durch die tatsächliche Umstellung des Textes auf Basis dieser Kommentare. Die Kommentare entstammen scheinbar der Feder (oder besser: dem MacBook³³⁵) des Erzählers, der sich als „Wolf Haas“ und Freund von Benjamin Lee Baumgartner vorstellt. Genau wie im Dialogroman also die narrative Illusion ent-

³³³ Wie bereits angemerkt, muss auch hier zwischen dem fiktiven „Wolf Haas“ und dem Erzähler dieser Passagen differenziert werden.

³³⁴ Vgl. Richard Kämmerlings: Laudatio auf Wolf Haas. Bremer Literaturpreis 2013. http://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de/presse/2013_WOLF%20HAAS_Laudatio.pdf (03.08.2014)

³³⁵ Vgl. die häufige Erwähnung des MacBooks durch den Ich-Erzähler „Wolf Haas“, u.a. Verteidigung, S. 233.

steht, das Transkript eines Autoreninterviews zu lesen, so sieht sich der Leser in *Die Verteidigung der Missionarsstellung* einer vorläufigen, vom (fiktiven) Autor scheinbar noch nicht freigegebenen Fassung seines neuen Romans gegenüber, in welchem dieser versucht, „eine reale Geschichte zu verbraten“ (Verteidigung 155) – was ja bekanntermaßen sehr schwierig ist, da es „[e]ine der verblüffendsten Erfahrungen beim Schreiben ist, dass erfundene Dinge oft wahr klingen und wahre erfunden.“ (Verteidigung 231) Statt der Meta-Ebene des Interviews schafft hier also die Form des Manuskripts die Grundlage für explizite und implizite metafiktionale Verfahren. Durch die Illusion, ein Manuskript zu lesen, ergeben sich auch spezifische Rezeptionsbedingungen für den Leser, auf Basis deren gewisse metafiktionale Strategien, wie z.B. die expliziten metafikionalen Erzählerkommentare, durchaus plausibel erscheinen.³³⁶ Es gibt im Roman jedoch viele andere Formen des *telling* und *showing*, welche diese spezifischen Rezeptionsbedingungen weit übersteigen. Im folgenden Abschnitt sollen daher sowohl in diesem spezifischen Rezeptionskontext erklärbare als auch völlig überraschend hereinbrechende, explizite und implizite metafiktionale Strategien beleuchtet werden, welche den fictio- bzw. fictum-Status des Werkes bloßlegen.

3.2.4.2 Explizite Metafiktion

Da das Feld der metafikionalen Erscheinungen im Roman sehr weitläufig ist, sind zunächst die verschiedenen expliziten Techniken sowohl auf der Vermittlungs- als auch Inhaltsebene zu charakterisieren, um ihren Wirkungsbereich besser darlegen zu können.

Hinsichtlich der Vermittlungsebene lässt sich im Roman sowohl discours- als auch histoire-vermittelte explizite Metafiktion feststellen.³³⁷ Discours-vermittelte explizite Metafiktion findet sich beispielsweise im Rahmen der bereits genannten Editionscommentare, welche sich durch eckige Klammern und eine durchgehende Majuskelschrift vom Rest des Textes abheben. Durch diese klar ersichtliche Abgrenzung der Kommentare vom restlichen Text kann in diesem Fall von unverbundener Metafiktion gesprochen werden.³³⁸

Die selbstreferentiellen Anmerkungen beschränken sich auf der Diskursebene allerdings nicht nur auf die Editionscommentare, sondern erfassen auch die in den Text integrierten Anmerkungen des Ich-Erzählers „Wolf Haas“- zum Verhältnis von Fiktion und Realität

³³⁶ Vgl. hierzu auch die im Kapitel 2.2 angeführte Frame-Theorie.

³³⁷ Vgl. für diese Unterscheidung Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 239.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 242.

und dem Schreibprozess an sich. Eine weitere Problematisierung des Realitätsanteils des Romans findet sich schließlich im Rahmen der Kommentare des Ich-Erzählers Benjamin im Kapitel *Santa Fe*. Dieser weist seinen Freund „Wolf Haas“ auf Abänderungsmöglichkeiten in seiner „wahren“ Geschichte hin.

Histoire-vermittelt sind wiederum die explizit metafictionalen Reflexionen in Form von Figurenrede und Gedankenwiedergabe. Hierzu zählt beispielsweise die Thematisierung von Alfred Tarskis Verbot der Vermischung von Objekt- und Metasprache durch die Figuren des Romans sowie die Reflexionen des Ich-Erzählers „Wolf Haas“ zum Wandel kausaler und temporaler Konnektoren. Die Besonderheit dieser sprachwissenschaftlichen Reflexionen liegt darin, dass sie nicht nur theoretisch erörtert, sondern auf der Handlungsebene direkt umgesetzt werden, wie unter dem Aspekt der impliziten Metafiktion genauer zu analysieren ist.

Allerdings lassen sich im Bereich der expliziten Metafiktion nicht nur hinsichtlich der Vermittlung Unterscheidungen treffen, sondern auch bezogen auf den Inhalt. Zunächst sind hier fictio- und fictum-basierte Metafiktion zu differenzieren. Fictio-basiert sind vor allem die expliziten Editionscommentare, welche einerseits den Produkt- und Kunstcharakter des Werkes immer wieder betonen, andererseits die Rezeption des Romans als „Manuskript“ überhaupt erst ermöglichen. Fictum-basiert sind hingegen die auf vielfache Weise stattfindenden Diskussionen rund um den „Wahrheitsgehalt“ der vorliegenden Erzählung, wodurch die Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität wiederholt in das Bewusstsein des Lesers geholt wird.³³⁹ Grundsätzlich ist außerdem von einer totalen Metafiktion zu sprechen, da der gesamte Roman als selbstreferentielles Spiel in Form eines Manuskripts aufgebaut ist und kein Teil des Werkes außen vor bleibt.³⁴⁰ So ist das gesamte Werk geprägt von metafictionalen Editionscommentaren und sprachphilosophischen sowie sprachwissenschaftlichen Reflexionen auf der histoire-Ebene. Jedoch kommt es gerade durch punktuelle (implizit) metafictionale Formen zu einem verschärften Illusionsbruch, wie in Folge noch zu zeigen ist. Hinsichtlich des inhaltlichen Gegenstands der explizit metafictionalen Techniken kann im Fall des Romans sowohl von Eigen- als auch Allgemeinmetafiktion gesprochen werden, da sich die sprachphilosophischen Diskurse und die Frage nach dem Verhältnis zwischen Realität und Fiktion nicht ausschließlich auf

³³⁹ Vgl. hierzu auch Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 247-249.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 252.

den Roman selbst, sondern allgemein auf das literarische Schaffen und die damit verbundene Sprachwahrnehmung beziehen.³⁴¹

Nun soll im Detail auf die Wirkungsweise der angesprochenen Formen expliziter Metafiktion eingegangen werden, wobei der Fokus auf der Offenlegung der Schreibprozesses, den Reflexionen zum Verhältnis von Fiktion und Realität sowie den sprachphilosophischen Erörterungen liegt.

3.2.4.2.1 Der offengelegte Schreibprozess: Der Roman als Manuskript

Die vom Erzähler „Wolf Haas“ immer wieder eingeschobenen Editions Kommentare reflektieren vordergründig inhaltliche Fragestellungen. Gleichzeitig wird allerdings auch der Schreibprozess immer wieder in den Fokus gerückt, wie etwa im folgenden Kommentar:

[NACHKRIEGSELEND SCHILDERN, AMERIKANER SCHOKOLADE ZIGARETTEN, FÜNFZIGERJAHREBIEDERKEIT, UND WIE DAS BAYRISCHE MÄDCHEN... ZU DEN INDIANERN ABHAUTE. SECHZIGERJAHRE-
FLOWER-POWER = HAUPTTEIL DES ROMANS. SPÄTER EINFÜGEN.
NÄCHSTE WOCHEN SCHNELL 50 SEITEN LEBENSGESCHICHTE ZUSAMMEN-
SCHUSTERN] (Verteidigung 154)

Den angeblich zusammengeschusterten „Hauptteil“ des Romans kann der Leser jedoch niemals in Erfahrung bringen. Daraus wird wiederum die doppelte Funktion der Editionshinweise ersichtlich: Einerseits enthalten sie immer wieder Erklärungen, welche das Textverständnis erleichtern. Andererseits eröffnen gerade diese Kommentare unschließbare Lücken, wo zuvor keine waren. Dem Leser wird dadurch das Gefühl vermittelt, niemals den „ganzen Roman“ gelesen zu haben. Die Offenlegung des Schreibprozesses bezieht sich allerdings nicht nur auf Kommentare zum Inhalt, sondern auch zum Aufbau des Romans, wie in der folgenden Anmerkung:

[DIESE GANZE PASSAGE NACH HINTEN SCHIEBEN. EVTL. DIE BEMERKUNG DER HOLLÄNDERIN ÜBER DIE NASSEN HAARE STREICHEN. SCHLIESSLICH IST ER NICHT DESHALB KRANK GEWORDEN. ANDERERSEITS SCHÖNE BEMERKUNG AN DER STELLE, DASS SIE WAS ÜBER SEINE NASSEN HAARE SAGT...] (Verteidigung 93)

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 252-253.

Die Umstellung der Textpassage wird allerdings nicht nur im Modus des *telling* diskutiert, sondern findet tatsächlich durch eine Kapitelumstellung im Rahmen des *showing* statt, was einen nachhaltigen Einfluss auf die Wahrnehmung der Vermittlungsebene hat und noch unter dem Aspekt der impliziten Metafiktion behandelt werden soll.

Abseits der Editionscommentare äußert sich allerdings auch der Ich-Erzähler „Wolf Haas“ zum Artefaktcharakter des Romans und gibt seinen Lesern beispielsweise den Rat, mehr Wasser zu trinken: „Ich gebe diesen Rat gerne weiter und stelle mir vor, dass mir einmal jemand sagen wird, das Buch war scheiße, aber ich bin dir ewig dankbar für diesen Rat.“ (Verteidigung 61) Die Unterstreichung des fictio-Charakters des Werks findet sich zudem verstärkt gegen Ende des Romans, wenn der Ich-Erzähler „Haas“ nicht nur den allgemeinen Verfassungsprozess des Romans, sondern dezidiert den Beginn einer erneuten Niederschrift des vom Leser soeben zu Ende gelesenen Manuskripts anspricht:

Meine Ehefrau MacBook Air ist auch wieder repariert, fast wie neu. Alles funktioniert so gut. Tipp tipp tipp. ‚Verrate mir bitte nicht deinen Namen‘, sagte Benjamin Lee Baumgartner zu der Burgerverkäuferin. Wie gut diese Tasten gehen. Tack tack tack. (Verteidigung 239)

Gleichzeitig wird an dieser Stelle neuerlich der Aufbau des Romans thematisiert, indem der Erzähler paradoxerweise wieder am Anfang beginnt und feststellt: „Der Anfang ist immer am leichtesten.“ (Verteidigung 239)³⁴²

Weitere Reflexionen zum Schreibprozess erhalten wir außerdem durch den anderen Ich-Erzähler Benjamin, der in seinem Reisebericht öfters auf die Verschriftlichung seiner Geschichte zu sprechen kommt und beispielsweise feststellt: „Das darfst du aber nicht zu genau beschreiben, sonst, [sic!] schlafen dir die Leute mit dem Buch in der Hand ein. Bedenkt man eigentlich als Schriftsteller, dass die meisten Leute im Bett lesen, um müde zu werden?“ (Verteidigung 177)

Auf diese Weise wird dem Leser tatsächlich innerhalb jeder Erzählsituation der fictio-Status des „Manuskript-Romans“ wiederholt vor Augen geführt. Die in der erzähltheoretischen Analyse angesprochene Sekundärillusion der Schreibsituation des Erzählers „Wolf Haas“ wird dadurch jedoch nicht gestört, sondern grenzt die Illusionsstörung auf

³⁴² Vgl. hierzu auch die in *Das Wetter vor 15 Jahren* aufkommende Diskussion zu Romananfängen: Wetter, S. 5.

der diegetischen Ebene sogar ein.³⁴³ Besonders interessant erscheint dann die Frage, wie die Thematisierung des fictum-Status ausfällt, da laut Wolf die fictum-Metafiktion ein wesentlich größeres illusionsstörendes Potential besitzt als die Enthüllung des fictio-Status.³⁴⁴

3.2.4.2.2 Realität und Fiktion: Die schwer zu verbratende Wirklichkeit

Wie schon in *Das Wetter vor 15 Jahren* wird auch in *Verteidigung der Missionarsstellung* wiederholt die Relation zwischen Fiktion und Wirklichkeit in Bezug auf literarisches Schaffen thematisiert. So stellt der Ich-Erzähler „Wolf Haas“ fest, dass

[f]rei Erfundenes... in einem Roman oft überzeugender und realer [klingt], als die aus der Realität entlehnten Geschichten. Selbsterlebtes oder Begebenheiten, die einem jemand aus dem wirklichen Leben erzählt hat, wirken oft krampfhaft originell und erfunden. Es hängt vielleicht einfach damit zusammen, dass sich erfundene Stoffe besser bearbeiten lassen, weil die Realität nicht den Erzählfluss stört. (Verteidigung 62)

Was auf den ersten Blick wie Allgemeinmetafiktion wirkt, welche die Realitätswiedergabe in Romanen problematisiert, ist natürlich ein selbstreferentieller Seitenhieb auf das scheinbare Konzept hinter dem Manuskriptroman, in welchem der fiktive ‚Wolf Haas‘ als Erzähler versucht, die Lebensgeschichte seines Freundes Benjamin Lee Baumgartner zu „verbraten“ (Verteidigung 155). Die Thematisierung von Fiktion und Realität erfolgt, wie schon die Offenlegung des Schreibprozesses, in verschiedensten Erzählkonstellationen. Abgesehen von den Kommentaren des Ich-Erzählers „Haas“ finden sich entsprechende Reflexionen auch innerhalb der Editionscommentare, wie z.B. hinsichtlich des Heimortes Benjamins: „[BEI SIMBACH NOCH EINMAL ÜBERLEGEN: EVTL. DOCH BEI DER WAHRHEIT BLEIBEN.]“ (Verteidigung 62) Tatsächlich scheint es sich beim bayrischen Simbach um den oberösterreichischen Ort Braunau zu handeln, welchen „Wolf Haas“ aufgrund seiner Assoziation mit Adolf Hitler offenbar nicht verwenden wollte, wie Benjamin als Ich-Erzähler feststellt:

Der ist ja nach Munich gegangen. Nicht direkt nach Munich, in die Nähe von Munich. Braunau? hab ich gefragt. Du kannst aber meinetwegen Simbach schreiben. Obwohl ich es schon ein bisschen diskriminierend finde irgendwie. Da kommen ja

³⁴³ Zur „dämpfenden“ Funktion der Sekundärillusion vgl. auch Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 103.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 248.

ganz normale Leute auch her, was können die dafür? Aber bitte, das musst du wissen. (Verteidigung 193)

Durch diese Thematisierung der „Wirklichkeit“ hinter der Fiktion kommt es im Grunde zu zwei Folgeerscheinungen: Zunächst wird durch die Behauptung, dass hinter dem Roman eine reale Geschichte steht, eine starke Referenzillusion aufgebaut. Besonders im Kapitel *Santa Fe* wird dem Leser dadurch das Gefühl vermittelt, die „Wirklichkeit“ hinter dem fiktionalen Roman erschließen zu können. So spielt Benjamins Reise beispielsweise auch nicht von Beginn an in Santa Fe, allerdings rät er „Wolf Haas“, alles nach Santa Fe zu verlegen, damit er Albuquerque „überspringen“ kann (Verteidigung 173). Andererseits bezeichnet Werner Wolf die Reflexion von Fiktion und Realität nicht umsonst als „Spiel mit dem Feuer“³⁴⁵, kann die Thematisierung des fictum-Charakters doch schnell auf das gesamte Werk übergreifen. Tatsächlich kommt es auch in *Verteidigung der Missionarsstellung* zu einer ironischen Überstrapazierung dieser Referenzillusion. So sind Benjamin und „Wolf Haas“ beispielsweise immer genau darauf bedacht, ihre ehemalige „Nazi-Vermieterin“ stets als „Frau Biringer, Favoritagasse 89“ zu identifizieren.³⁴⁶

Diese Überstrapazierung der Referenzillusion lässt selbige also entsprechend fragwürdig erscheinen. Nichtsdestotrotz scheint rein durch die Thematisierung von Fiktion und Realität die Referenzillusion nicht gebrochen zu werden. Daher bietet *Verteidigung der Missionarsstellung* noch wesentlich illusionsstörendere (implizit) metafiktionale Verfahren auf, welche zum tatsächlichen Illusionsbruch führen.

3.2.4.2.3 Sprachphilosophische Reflexionen

Die im Roman auftretenden Reflexionen beschränken sich nicht nur auf die explizit metafiktionale Thematisierung des Einsatzes von Realität und Fiktion, sondern beziehen sich auch auf sehr weitläufige sprachphilosophische Diskussionen. Nikolas Buck unterscheidet in dieser Hinsicht zwischen zwei großen Komplexen: der Diskussion rund um die temporale und kausale Motivierung der Handlung und die Darlegung von Alfred Tarskis wissenschaftlichem Verbot zur Vermischung von Objekt- und Metasprache.³⁴⁷ Im Gegensatz zu Richard Kämmerling, der anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises

³⁴⁵ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 249.

³⁴⁶ Vgl. hierzu Verteidigung, S. 92, 113, 143.

³⁴⁷ Vgl. Buck: Es hat etwas Rauschhaftes, S. 67.

2013 die Reflexionen kausaler und temporaler Zusammenhänge hervorhebt³⁴⁸, erachtet Buck vor allem die Auseinandersetzung mit Tarskis Verbot als „sprachphilosophisches Hauptthema“ des Romans.³⁴⁹ Obwohl Tarskis Verbot tatsächlich in direktem Bezug zu den im Roman angewandten metafiktionalen Verfahrensweisen steht, soll zunächst dennoch auf die Bedeutung temporaler und kausaler Motivierung eingegangen werden.

Im zweiten Kapitel *Die Baum* (I) berichtet der Ich-Erzähler „Wolf Haas“ unter anderem von einer sprachwissenschaftlichen Seminararbeit über den historischen Wandel kausaler und temporaler Konjunktionen, die er zu einer Zeit erstellen musste, als Benjamin gerade frisch im Nebenzimmer eingezogen war und sehr geräuschvollen Sex mit seiner kürzlich angetrauten Ehefrau vollzog. Die Austauschbarkeit kausaler und temporaler Konjunktionen gewinnt für den Ich-Erzähler im Laufe seiner Arbeit zunehmend an Faszination und schließlich sogar an erotischer Spannung:

Weil die Wände wackelten, tippte ich die Fußnoten in meine Arbeit. Nachdem ich den ganzen Tag am Schreibtisch saß, konnte ich mir das stundenlange Geknurre anhören. Nachdem sie stundenlang knurrten, enthält die Frage, wie sich temporale Satzverbindungen mit der Zeit in kausale wandeln, für mich bis heute eine stark erotische Komponente. (Verteidigung 64)

Darüber hinaus beschleicht den jungen „Wolf Haas“ während seiner Arbeit das diffuse Gefühl, „dass man damit alles Mögliche erklären könnte.“ (Verteidigung 63) Tatsächlich erklärbar machen diese Reflexionen den Aufbau des Romans. So schlagen sich die vermengten kausalen und temporalen Zusammenhänge nicht nur auf die Satzebene, sondern den gesamten Plot nieder, und einzelne Handlungsschritte, welche eigentlich rein temporal zusammenhängen, werden plötzlich auf absurde Weise kausal motiviert.³⁵⁰ Nach Martinez und Scheffel erklärt kausale Motivierung hierbei ein Ereignis, „indem sie es als Wirkung in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt.“³⁵¹ So übernimmt der auktoriale Erzähler Benjamins Annahme, dass seine Verliebtheit kausal mit ausbrechenden Seuchen zusammenhängt, und versucht sich auch auf diese Weise vor Gericht zu verteidigen, doch „[d]ie Scheidungsanwältin und ihre Klientin sahen im zeitlichen Zusammentreffen seiner Eskapaden mit den Seuchen nur einen Zufall... Eine Zeitgleichheit, keine Kausalität. Einen

³⁴⁸ Vgl. Kämmerlings: Laudatio, S. 5.

³⁴⁹ Buck: Es hat etwas Rauschhaftes, S. 70.

³⁵⁰ Buck: Es hat etwas Rauschhaftes, S. 67.

³⁵¹ Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 111.

Begleitumstand, keine Ursache.“ (Verteidigung 164) Tatsächlich wandelt sich Benjamins Verständnis von einem kausalen Zusammenhang zu einem finalen; er betrachtet sich schließlich als Ursache der Seuche. Auch auf der Erzählebene wird dieses finale Verständnis widergespiegelt: „Achtzehn Jahre nachdem er am Greenwich Market Bekanntheit mit der Rinderseuche gemacht hatte, flog Dr. Benjamin L. Baumgartner nach Peking, um an der Vogelgrippe zu erkranken.“ (Verteidigung 68, Hervorhebung, AK) In sehr expliziter Weise wird auf diesem Weg die narrative Motivierung des Romans metafictional reflektiert, was im Endeffekt zu einem recht unglaublichen Plot führt und den Ich-Erzähler „Haas“ schließlich dazu veranlasst, aufgrund Benjamins Verliebtheit das Gesundheitsamt einzuschalten.

In ähnlicher Weise wird Tarskis Verbot der Vermischung von Objekt- und Metasprache nicht nur durch die Romanfiguren reflektiert, sondern anhand der *histoire* veranschaulicht. Tarskis Verbot fordert hierbei in der Wissenschaft die Hierarchisierung von Sprachebenen ein, was bedeutet, dass Sprache, welche sich auf einer Ebene befindet, niemals über sich selbst reflektieren kann. Es besteht also die Bedingung, dass „die Metasprache eine höhere Ordnung besitzt als diejenige Sprache, die Gegenstand der Untersuchung ist.“³⁵² Würde man dieses Verbot für *Verteidigung der Missionarsstellung* geltend machen, so könnte man den Roman als „eine einzige Orgie der Übertretung des Tarski-Verbots“ betrachten, in welcher Sprache und Literatur ständig über ihre eigene Anwendung reflektieren.³⁵³ Tatsächlich gilt das Verbot aber nicht für die Kunst, wie Benjamins holländische Flamme gekonnt nach Roman Jakobson zitiert:

Das, was die Wissenschaft nur mit einem Verbot zu meistern wisse, müsse die Chunst [sic!] ausnutzen. Dort, wo ein Text gleichzeitig über die Welt und sich selbst spreche, stolpere man sozusagen aus der sprachlichen Begrenztheit in eine Erkenntnis oder Erfahrung des Transzendenten hinaus. (Verteidigung 71)

Diese Aussage ist sehr bezeichnend für die metafictionalen Verfahrensweisen des Romans, im Rahmen welcher ständig die Grenze zwischen Sprache und Metasprache überschritten wird, um die Künstlichkeit des Textes hervorzuheben und sprachliche Begrenztheit aufzuzeigen. Buck merkt in diesem Kontext jedoch an, dass es sich bei den explizit

³⁵² Alfred Tarski: Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen. In: Karel Berka und Lothar Kreiser: Logik-Texte. Kommentierte Auswahl zur Geschichte der modernen Logik. Berlin: Akademie Verlag 1971, S. 554.

³⁵³ Daniela Strigl: Sprachkunst, komisch. Wolf Haas' ‚Verteidigung der Missionarsstellung‘. In: Literatur und Kritik 48 (2013), H. 1, S. 83.

metafiktiven Editionscommentaren streng genommen nicht um eine Übertretung des Tarski-Verbots handle, da die Kommentare auf einer Metaebene über der *histoire* liegen. Würde man das Verbot dennoch auf den literarischen Text anwenden, so könnte man die radikalen Ebenenbrüche sowie die sprachlich und typographisch umgesetzten Reflexionen durchaus als solche Übertritte werten. Diese sollen jedoch im folgenden Abschnitt unter den Punkten *Entwertung der Geschichte* und *Auffälligkeit der Vermittlung* näher analysiert werden.

3.2.4.3 Implizite Metafiktion

Die Besonderheit der eben erläuterten sprachphilosophischen Erörterungen liegt darin, dass die nicht nur explizit metafiktional verhandelt, sondern in Form von implizit metafiktionalem *showing* gleichermaßen gezeigt werden. Auch Buck hält in diesem Zusammenhang fest, dass die sprachphilosophischen Ansätze erst durch ihre Anwendung poetologische Funktion erhalten.³⁵⁴ Die offensichtlich intendierte implizit metafiktionale Zurschaustellung gilt allerdings nicht nur für die eben erläuterten sprachphilosophischen Aspekte, sondern bezieht sich auch auf die Reflexion sprachlicher und orthographischer Konventionen. Diese Beobachtung deckt sich mit Werner Wolfs Feststellung, dass explizite Metareferenzen in Form von Erzählercommentaren und Figurenrede durch implizit metareferentielle Verfahren unmittelbar zur Anschauung gebracht werden können.³⁵⁵ Gerade dadurch wird jedoch das illusionsstörende Potential des explizit metafiktionalem *tellings* nochmals potenziert. Besonders der *fictio*-, aber auch der *fictum*-Status können daher durch implizit metafiktionale Techniken verstärkt zu Tage treten. Aus diesem Grund soll in den folgenden Kapiteln wiederum auf entsprechende Verfahren und ihre Wirkungsweise im Bereich der Entwertung der Geschichte, der Auffälligkeit der Vermittlung und der Komik eingegangen werden.

³⁵⁴ Vgl. Buck: *Es hat etwas Rauschhaftes*, S. 67.

³⁵⁵ Vgl. Wolf: *Metaisierung*, S. 42-43.

3.2.4.3.1 Die Entwertung der Geschichte: Radikale Grenzverstöße

Hinsichtlich der Entwertung der *histoire* zieht *Verteidigung der Missionarsstellung* tatsächlich alle Register: Unwahrscheinlichkeit, Uninteressantheit und offensichtliche Artificialität dominieren die *histoire*. Die Unwahrscheinlichkeit ergibt sich, wie bereits angesprochen, durch die zweifelhafte kausale Motivierung der Handlung, welche das Gefühl entstehen lässt, dass mit der Geschichte „etwas nicht stimmt“.³⁵⁶ Darüber hinaus kommt es passagenweise immer wieder zu einer Verdrängung der Geschehensillusion durch ausufernde Reflexionen seitens des Ich-Erzählers „Wolf Haas“, beispielsweise wo dieser über kausale und temporale Konjunktionen zu philosophieren beginnt und schließlich in Form eines Editionscommentars ausdrücklich auf die Uninteressantheit der Passage hingewiesen wird:

Dass *weil* einmal eine zeitliche Satzverbindung war, erkennt man heute noch ganz einfach am englischen *while*. Oder an der deutschen *Weile* [UND VOR ALLEM AN DER LANGEWEILE DIESER ERKLÄRUNG. STREICHEN!!! EVTL. IN DIALOG MIT DER BAUM EINBAUEN.] (*Verteidigung* 63-64)

An dieser Stelle wird tatsächlich die Wechselbeziehung zwischen expliziter und impliziter Metafiktion umgekehrt: Die explizite Metafiktion verstärkt die Wirkung ihres impliziten *Pendants*.

Die wohl größte illusionsstörende Wirkung – man kann dabei tatsächlich schon von Illusionsdurchbrechung sprechen³⁵⁷ – findet sich jedoch in den offensichtlichen Grenzüberschreitungen des Romans. Zunächst erscheint, wie bereits in *Das Wetter vor 15 Jahren*, das fiktive Alter-Ego des realen Wolf Haas als Figur im Roman.³⁵⁸ Wiederholt ist er in der von ihm erzählten Geschichte jedoch nicht der Protagonist, sondern ein beteiligter Beobachter, welcher die Geschehnisse niederschreibt. Gerade durch die Einführung einer scheinbar realen Persönlichkeit in eine offensichtlich fiktionale Welt kommt es aber (wie auch im Dialogroman) zu einem klaren Kurzschluss zwischen Fiktion und Realität. Tatsächlich kann auch *Verteidigung der Missionarsstellung* als eine Sonderform des Romanautorromans gelten, in welchem der Leser über das Manuskript am Schaffensprozess des fiktionalen Autors „Wolf Haas“ beteiligt ist. Es kommt jedoch nicht nur zu einer Grenz-

³⁵⁶ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 276.

³⁵⁷ Vgl. ebd., 208.

³⁵⁸ Gewissheit darüber, dass es sich hier wirklich um den fiktiven „Wolf Haas“ handelt, erhalten wir nicht nur durch die Nennung des Namens seines Vaters, sondern auch durch die Erwähnung der von ihm geschriebenen Brenner-Romane. Vgl. *Verteidigung*, S. 61.

überschreitung zwischen Realität und Fiktion, sondern auch zu zwei intradiegetischen Ebenenverstößen. Der erste Verstoß ereignet sich, als Benjamins Ehefrau, „die Baum“, im Arbeitszimmer des fiktiven „Wolf Haas“ ein Manuskript vorfindet, welches offensichtlich dem realen Roman entspricht, den der Leser gerade rezipiert (Verteidigung 155-161). Ihren Leseprozess widerspiegelnd beginnt also der gesamte Roman wieder von vorne, wobei die Schrift immer kleiner und unleserlicher wird. Diese Entwicklung stoppt jedoch, als die Baum erfährt, dass Benjamin sie mit der Hamburger-Verkäuferin betrogen hat. An diesem Punkt beendet sie ruckartig ihre Lektüre und beginnt den fiktiven „Wolf Haas“ als „blöden Hund“ (Verteidigung 161) zu beschimpfen. Mitten in der Schimpftirade der betrogenen Ehefrau findet der Ich-Erzähler „Haas“ jedoch Zeit zu reflektieren, wie sie der unendlichen Meta-Schleife denn nun entkommen konnte:

Ich fragte mich, wie sie es geschafft hatte, aus der Schleife auszusteigen. Sie hätte doch am Ende des Buches wieder an der Stelle ankommen müssen, wo ich schlafen gehe und die Baum in meinem Arbeitszimmer sitzt und zu lesen beginnt. Dann hätte die Geschichte von vorn beginnen müssen, und wieder wäre sie am Ende zu der Stelle gekommen, wo die Baum in mein Arbeitszimmer geht und zu lesen beginnt, und die Geschichte hätte ein viertes Mal angefangen und so weiter, bis mein Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* so dick geworden wäre, dass nicht nur alle Wälder der Erde hineingewandert wären in mein gefräßiges Buch, sondern auch für die Erde wäre bald kein Platz mehr gewesen, Mond und Sonne auch nicht, nur noch mein Buch. (Verteidigung 162)

Es handelt sich hierbei offensichtlich um eine unendliche mise en abyme. Durch die völlige Spiegelung des Romans im Roman kommt es so nicht nur zur Brechung der intra- und hypodiegetischen Ebene, sondern auch der extra- und intradiegetischen Ebene. Die Künstlichkeit des vorliegenden Romans wird damit auf jeder Ebene völlig enttarnt.³⁵⁹ Hinzu kommt in diesem speziellen Fall, dass sich die Grenzüberschreitung nicht nur ereignet, sondern auch noch in Form expliziter Metafiktion erläutert wird, was ihren Effekt weiter verstärkt. Eine zweite derartig drastische Grenzüberschreitung findet sich, als der Ich-Erzähler „Wolf Haas“ Benjamins Mutter wiederholt besuchen fährt und auf der Rückfahrt mit einer Reiterin ins Gespräch kommt, welche sich über ihr Dasein als Figur in seinem Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* bewusst ist, ihn auf einen Anachronismus in seinem Roman hinweist und sich über ihre Beschreibung als „dürerer Klepper“ beschwert (Verteidigung 236). Nach dem Hinweis, dass „Wolf Haas“ nun besser die Hamburger Gesundheitspolizei auf die Verwicklung Benjamins in die neueste Seuche

³⁵⁹ Vgl. hierzu auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 302.

hinweisen sollte, verabschiedet sich die Reiterin schließlich mit den Worten: „War nett durch ihren Roman reiten.“ (Verteidigung 236) Die Ansprache des fiktiven Autors durch eine Romanfigur seines Romans, die zu selbigem Stellung nimmt, stellt offensichtlich einen extremen Bruch zwischen intradiegetischer und hypodiegetischer Ebene in Form einer Metalepse dar. Im Gegensatz zur unendlichen *mise en abyme* ergibt sich hier jedoch eine minimale Erklärungsmöglichkeit, ist der fiktive „Wolf Haas“, nachdem er eine Flasche Wein mit Benjamins Mutter geleert hat, doch offensichtlich betrunken. In jedem Fall handelt es sich beim fiktiven „Haas“ um einen äußerst unzuverlässigen Erzähler, dessen Schilderung der Leser nicht trauen kann. Nach Martinez/Scheffel handelt es hierbei um eine Form des „mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählens“, da sowohl *mise en abyme* als auch Metalepse in Bezug auf die dargestellte Welt nicht erklärbar sind.³⁶⁰ Das unzuverlässige Erzählen findet aber nicht nur in Form der Erzählerrede, sondern auch der Figurenrede statt. So widerspricht auch Benjamins Aussage von 1988 „Schade, dass Google noch nicht erfunden ist.“ (Verteidigung 58) jeglicher Logik. Allerdings wirkt im Vergleich besonders die unzuverlässige Erzählerrede extrem illusionsstörend, da durch diese Form der Vermittlung das illusionsbildende Prinzip der Sinnzentriertheit unterlaufen und die gesamte Erzählung infrage gestellt wird.³⁶¹ Auf weitere illusionsstörende Verfahren im Rahmen der Vermittlung soll jedoch im nun folgenden Abschnitt eingegangen werden.

3.2.4.3.2 Die Auffälligkeit der Vermittlung: Sprachliche und typographische Spiegelungen

Während in *Das Wetter vor 15 Jahren* die Auffälligkeit der Vermittlung vor allem auf dem Umstand beruht, dass die Vermittlung eines (fiktiven) Romans über einen Dialog verläuft, zeichnet sich *Verteidigung der Missionarsstellung* durch eine ganze Palette an narrativen und sprachlichen Auffälligkeiten auf der discours-Ebene aus, welche die Aufmerksamkeit des Lesers von der *histoire*-Ebene abziehen.

In Hinblick auf narrative Auffälligkeiten sind zwei bereits besprochene Strategien hervorzuheben. Zunächst sind dies die explizit metafiktionalen Editionscommentare, welche dem Leser den ungewöhnlichen Eindruck verschaffen, ein Manuskript zu lesen. Durch ihre typographische Gestaltung sind diese allerdings nicht nur auf der narrativen, sondern

³⁶⁰ Vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 100.

³⁶¹ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 412.

auch auf sprachlicher Ebene von Interesse. Eindeutig narrativen Auffälligkeiten zuzuordnen sind wiederum die eben analysierten Fälle unzuverlässigen Erzählens, da durch das Hinterfragen des Erzählers die Aufmerksamkeit der Leser automatisch auf die discours-Ebene gelenkt wird. Ebenfalls narrativ auffällig ist die Tatsache, dass vier Kapitel die idente Kapitelüberschrift *Die Baum* tragen, was wiederum der explizit metafictionalen Aussage des Ich-Erzählers „Haas“ widerspricht, dass das Manuskript „kein Buch über die Baum werden [soll].“ (Verteidigung 92) Interessanterweise ist die *histoire* aber trotz dieser narrativen Auffälligkeiten der Vermittlung bis auf einzelne Sequenzen³⁶² nachvollziehbar gestaltet. Andererseits besteht auf der Vermittlungsebene ein extremer Bruch mit dem Celare-artem-Gebot, da die Künstlichkeit des Textes bei jeder sich bietenden Gelegenheit in sprachlicher und typographischer Hinsicht betont wird. Ein Extremfall ist dabei die implizit metafictionale Umsetzung bzw. Spiegelung des bereits angeführten explizit metafictionalen Kommentars, dass ein Kapitel nach hinten verschoben werden soll. Tatsächlich findet sich so ein Kapitelanfang (Verteidigung 91-92) einige Seiten später nochmals in beinahe dem gleichen Wortlaut wieder (Verteidigung 113-114). Auf diesem Weg wird nicht nur der fictio-Status des Werkes einmal mehr völlig bloßgelegt, sondern auch das Prinzip der Interessantheit durch die Redundanz gestört.

Es werden nicht nur sprachphilosophische Reflexionen auf der *histoire*-Ebene reflektiert, sondern auch explizit thematisierte orthographische Konventionen auf der Textebene problematisiert, wie beispielsweise hier vom Ich-Erzähler „Wolf Haas“:

Es [das Schreiben, Anm. AK] ist eine angenehme Lebensweise, weil jene Mängel, Ängste und Zwänge, die man in anderen Berufen als Hindernis erleben würde, oft auf verquere Art nützlich sind. (Andererseits verbringt man Stunden und Tage mit sinnlosen Überlegungen, ob zum Beispiel die Lautähnlichkeit von Mengel, Engste, Zwenge irgendetwas zu bedeuten hat... und ob es auch nur die geringste Bedeutung hat, dass die beengenden Zustände schon so gequetscht aus der Nase drengen. (Verteidigung 61)

Auch sprachliche Besonderheiten, zum Beispiel Benjamins Tick, aufgrund seiner „Skrupelkrankheit“ ständig überall „ungefähr oder genau“ hinzuzufügen, werden auch dementsprechend in die Erzählerkommentare integriert (vgl. u.a. Verteidigung 60 und 240).

³⁶² Hierzu zählen beispielsweise die bereits angesprochenen scheinbaren Lücken, welche durch die Editionscommentare hervorgebracht werden und – eigentlich auf sprachlicher Ebene – die chinesischen Passagen.

Wesentlich auffälliger als diese sprachlichen Spiegelungen sind jedoch die typographischen Experimente, welche ebenfalls Erzähler- und Figurenkommentar doppeln. So wird nicht nur beschrieben, dass Benjamin um eine Ecke biegt, sondern es biegt sich tatsächlich der gesamte Satz um die Ecke (Verteidigung 19). Ähnlich verhält es sich bei Passagen, in denen die Figuren nichts sagen (Verteidigung 29-39) oder eine „Gehirnleere“ beschrieben wird, worauf leere Seiten folgen (Verteidigung 102-104). Ähnlich werden Überlegungen zum Paisley-Muster in der Form eines Paisley-Musters wiedergegeben (Verteidigung 53) und der dumme Gesichtsausdruck des Ich-Erzählers „Haas“, als er von Benjamins wahrer Abstammung erfährt, wird darüber hinaus durch einen Smiley dargestellt (Verteidigung 206). Auch das Wort „querlesen“ wird von Benjamin und der Holländerin nicht nur explizit thematisiert, sondern der Inhalt des Antinomie-Verbots wird auch tatsächlich quer gedruckt vor (Verteidigung 127-133). Während aber die dichteste Stelle eines besprochenen Romans in ähnlicher Manier klein und dicht gedrängt dargestellt wird (Verteidigung 139), erstreckt sich die Aussage der Holländerin, dass sie den Inhalt verkürzt wiedergegeben hat, über beinahe zwei Seiten (Verteidigung 139-141). Weiters wird die erste Begegnung Benjamins mit der Holländerin im Lift tatsächlich in Form eines „fahrenden“ Lifts dargestellt (Verteidigung 71-86)³⁶³ und eine Linie inmitten des Fließtextes wird durch den Erzähler mit den Worten „An der Linie erkennt man, dass inzwischen einige Zeit vergangen ist“ (Verteidigung 163) kommentiert. Darüber hinaus wird auch der Lesevorgang der Holländerin in der bereits analysierten *mise en abyme* typographisch durch das Kleinerwerden der Schrift gespiegelt und ihr Aufschrei „Du blöder Hund“ in entsprechend großer Schrift veranschaulicht (Verteidigung 161). Andere Zeichensysteme finden sich außerdem, als Benjamin mit der Burgerverkäuferin über das Lied „Misery Man“ spricht und dazu die passenden Noten abgedruckt werden (Verteidigung 57-58). Allen eben genannten Techniken haben gemeinsam, dass es durch die Doppelung bzw. Veranschaulichung des Inhalts zu einer Überdeterminierung kommt, welche den fictio-Charakter des Textes betont. Umgekehrt lässt sich freilich auch eine extreme Quelle sprachlicher Unterdeterminiertheit identifizieren³⁶⁴, nämlich die auf Chinesisch verfassten Textpassagen, welche Benjamins Aufenthalt in China durchziehen. Trotz der scheinbaren „Authentizität“, bringen jene Passagen natürlich mit sich, dass sie für den Großteil der Leserschaft aufgrund ihrer mangelnden Sprachkenntnisse unverständlich

³⁶³ Ähnlich einem Daumenkino ergibt sich durch Blättern der Eindruck, dass der „Lift-Text“ die Seite hinabfährt.

³⁶⁴ Vgl. hierzu auch Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S. 385.

sind. Allerdings werden nach und nach nicht nur die Figurenreden auf Chinesisch wiedergegeben, sondern auch die metafikionalen Editionscommentare und schließlich die gesamte Erzählung gegen Ende des Kapitels *Zug nach...* Tatsächlich handelt es sich bei den chinesischen Editionscommentaren aber nur um eine Wiederholung der bereits auf Deutsch eingefügten Commentare „[ESSEN GERÜCHE ZUGLUFT SCHMATZEN LEUTE LÄRM]“ (Verteidigung 99). Bei der längeren chinesischen Passage handelt es sich wiederum um einen ausgedehnten explizit metafikionalen Erzählercommentar, in welchem der auktoriale Erzähler anmerkt, dass er aufgrund der Tatsache, dass kaum einer seiner Leser Chinesisch verstehen wird, nun sehr viel Unsinn schreiben könnte. Er entscheidet sich aber schließlich dafür, ein Erlebnis zu schildern, das ihm selbst auf einer Chinareise widerfahren ist.³⁶⁵ Tatsächlich tragen die chinesischen Passagen also nichts zum eigentlichen Plot bei, sind aber dennoch extrem illusionsstörend, da ein dem Chinesischen nicht mächtiger Leser nicht imstande ist zu erschließen, ob der Inhalt des Abschnitts für den Fortgang der Erzählung relevant ist oder nicht.

3.2.4.3.3 Komik: Der faule Autor

Auch in *Verteidigung der Missionarsstellung* tritt Komik vor allem in Zusammenhang mit anderen illusionsstörenden Verfahren auf. Auf der Ebene der *histoire* erlangt die eher skurrile Entfaltung der Geschichte durch die bereits analysierte Thematisierung kausaler und temporaler Zusammenhänge eine komische Wirkung. Auf der *discours*-Ebene wird Komik vor allem über ironische Erzählercommentare in Form der explizit metafikionalen Editionsanmerkungen transportiert. Ähnlich wie in *Das Wetter vor 15 Jahren kommt* es auf diesem Weg zu einer Ironisierung des Literaturbetriebs bzw. der Schreibarbeit des Autors. So merkt der Erzähler beispielsweise in Bezug auf Benjamins junges Eheglück mit der Baum an:

[DIE DREI GLÜCKLICHEN WOCHEN ZWISCHEN BENNI UND DER BAUM SPÄTER EINFÜGEN. ZUGFAHRTEN UND SO, IN CREWE UMSTEIGEN, IM FREIEN SCHLAFEN, ANS MEER FAHREN. WIE GEHT GLÜCK? MARGIT FRAGEN, OB SIE MIR WAS SCHREIBT. ODER EINFACH IRGENDWO WAS HERUNTERAXOLOTELN.] (Verteidigung 119)

³⁶⁵ Dieses Resümee der chinesischen Passagen stützt sich auf eine sinnngemäße Übersetzung von Charlotte Hong (chinesische Muttersprachlerin).

Der scheinbare Einblick in die Tatsache, dass der fiktive Autor die Beschreibung von Glück faulerweise einer möglichen Verlagsmitarbeiterin überlässt, erzeugt natürlich einen komischen Effekt. In ähnlicher Weise merkt er in Hinblick auf die Lebensgeschichte von Benjamins Mutter an: „[NÄCHSTE WOCHE SCHNELL 50 SEITEN LEBENSGESCHICHTE ZUSAMMENSCHUSTERN].“ (Verteidigung 154) Gerade Kommentare dieser Art rauben dem Text aber natürlich seine Glaubwürdigkeit und stören die narrative Illusion, da der Erzähler schlicht und einfach nicht mehr ernst genommen werden kann. Dieser Effekt wird in Folge durch völlig unsinnige Kommentare wie beispielsweise „[...WOMÖGLICH IST SOGAR FRAU NAZI BIRINGER SCHARF AUF SEINE [Benjamins, Anm. AK] HAARE GEWESEN UND WOLLTE IHN DESHALB SKALPIEREN.]“ (Verteidigung 93) vorangetrieben. Grundsätzlich werden also illusionsstörende Tendenzen im Bereich Entwertung der Geschichte auf der Grundlage der explizit metafikionalen Kommentierung noch weiter verschärft.

3.2.5 Resümee

Dadurch, dass der Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* als Manuskript angelegt ist, ist die Thematisierung des fictio-Charakters des Textes schon in der Form selbst impliziert. So ist die narrative Illusion, ein Manuskript zu lesen, auch mit einem bestimmten Erwartungshorizont seitens der Leserschaft verbunden, im Rahmen dessen die explizit metafikionalen Editionscommentare durchaus plausibel erscheinen. Andererseits wird die Thematisierung des fictio-Status jedoch über diesen Erwartungshorizont hinaus betrieben. So finden sich vor allem auf der Textoberfläche eine Vielzahl an typographischen Verfahren, welche den Kunstcharakter des Romans immer wieder ins Bewusstsein des Lesers/der Leserin rücken und die eigentliche *histoire* verdrängen. Die *histoire* selbst wirkt aufgrund der Fremddetermination gekünstelt, was ihre Glaubwürdigkeit stark einschränkt. Hinzu kommt die fast allgegenwärtige Thematisierung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, welche unterschiedliche Konsequenzen mit sich bringt. Einerseits wird durch die durscheinende „Realität“ hinter der Romanfassung die Referenzillusion gestärkt. Andererseits wird aber gerade diese Referenz überstrapaziert und ironisiert, was wiederum auf illusionsgefährdende Weise den fictum-Status des Werks betont. Die beiden wohl schwerwiegendsten Illusionsbrüche finden sich jedoch in Form der narrativen Metalepse und der *mise en abyme*, welche das gesamte Werk als Fiktion entlarven. Zusätzlich wird hier die Glaubwürdigkeit des Erzählers massiv in Frage gestellt – ein Um-

stand, der durch den teilweise komischen Effekt der explizit metafikionalen Kommentare noch weiter gefördert wird.

Das offensichtliche Augenmerk des Romans liegt also in jedem Fall auf seiner Selbstreferentialität. Keine Aussage scheint umsonst getätigt zu werden; ständig werden Erzählerrede und Figurenrede auf der Handlungs- oder Vermittlungsebene gespiegelt. Diese selbstreferentielle Spiegelung reicht hierbei von orthographischen Diskussionen bis hin zur Illustration sprachphilosophischer Fragestellungen. Es ist dabei nicht entscheidend, ob es sich bei Tarskis Verbot oder bei der temporalen bzw. kausalen Motivierung um das „Hauptthema“ des Romans handelt. Einzig interessant ist die Umsetzung dieser explizit metafikional verhandelten Themen in Form implizit metafiktionalem *showings*.

Tatsächlich scheint der Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* „auf Kriegsfuß mit der Natürlichkeit“³⁶⁶ zu stehen, wird doch der Kunstcharakter des Werks dem Leser/der Leserin unablässig sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch auf der Vermittlungsebene vor Augen geführt. Nichtsdestotrotz ist es dem Leser/der Leserin durchaus möglich, der Entfaltung von Benjamins abstruser Lebensgeschichte zu folgen, obwohl durch die ständig in den Vordergrund drängende Vermittlung eine ungleich größere „Leserarbeit“ nötig ist.

³⁶⁶ Karin Cerny: Interview mit Wolf Haas. „Ich stehe auf Kriegsfuß mit der Natürlichkeit.“ <http://www.profil.at/articles/1235/560/340624/wolf-haas-wolf-haas-ich-kriegsfuss-natuerlichkeit> (5.8.2014)

4. Werkvergleich

In *Das Wetter vor 15 Jahren* macht die „Literaturbeilage“ klar, dass sie nichts davon hält, wenn „aus einem Buch ein blödes Rätsel [wird], das man dechiffrieren muss.“ (Wetter 59) Tatsächlich verlangt sowohl *Das Wetter vor 15 Jahren* als auch *Verteidigung der Missionarsstellung* dem Leser einiges an Dechiffrierungs- und (Re-)Konstruktionsarbeit ab. So erschließt sich in beiden Werken die *histoire* dem Leser nicht direkt, sondern wird über eine Metaebene hinweg kommuniziert. Im Fall des Dialogromans ist dies die Illusion eines Autoreninterviews zwischen „Wolf Haas“ und der Literaturkritikerin „Literaturbeilage“, während in *Verteidigung der Missionarsstellung* die narrative Illusion geschaffen wird, ein Manuskript zu lesen. Beide Illusionen sind mit einem gewissen Erwartungshorizont seitens der Leserschaft verknüpft und können somit völlig einleuchtend als Ausgangspunkte für metafiktionale Reflexionen dienen. So erscheinen sowohl im Rahmen des Interviews als auch des Manuskripts die explizit metafiktionale Anmerkungen durchaus plausibel und nachvollziehbar.

Im Rahmen dieser explizit metafiktionale Kommentare finden sich darüber hinaus eine ähnliche Wirkungsweise und ein vergleichbarer Themenbezug. Vorranging wird natürlich der Schreibprozess offengelegt und thematisiert, was eine Betonung des *fictio*-Status nach sich zieht, welcher allerdings unter den bereits erörterten Rezeptionsbedingungen auch zu erwarten ist. Hinzu kommt die Diskussion um die Wechselbeziehung zwischen Realität und Fiktion beim Schreiben eines Romans. In beiden Romanen wird ständig die „Wahrheit“ hinter dem (fiktiven) Roman bzw. dem Manuskript behauptet, wodurch eine relativ starke Referenzillusion aufgebaut wird. Gerade die ständige Hervorhebung diverser Abweichungen und das immer stärker werdende Verschwimmen von Realität und Fiktion führen im Zuge der Überstrapazierung der Referenzillusion jedoch zu einer illusionsgefährdenden Thematisierung des *fictum*-Status.

Darüber hinaus sind in beiden Werken eine ganze Anzahl implizit metafiktionale (da intentionale) Verfahren zu finden, welche sowohl zu einer Entwertung der *histoire* als auch zum foregrounding der Vermittlung führen. In beiden Fällen hat es der Rezipient/die Rezipientin mit einer relativ unglaubwürdigen Geschichte zu tun, welche vor übertriebenen Zufällen nur so strotzt. Diese mangelnde Glaubwürdigkeit lässt sich in beiden Romanen auf Formen der Fremddetermination zurückführen. So kann die *histoire* in *Das Wetter vor 15 Jahren* als Parodie auf kitschige Heimatromane und Hollywoodfilme gelesen werden,

während die Handlung in *Verteidigung der Missionarsstellung* durch sprachphilosophische Ansätze fremddeterminiert ist. Ein weiterer Schritt in Richtung der Entwertung der Geschichte erfolgt durch den Auftritt des fiktiven „Wolf Haas“ in beiden Romanen, wodurch die unablässig diskutierten Realitätskonzepte langsam zu verschwimmen beginnen. Die sich in dieser Hinsicht einstellende Unsicherheit des Lesers wird im Manuskriptroman durch den Einschub einer extrem illusionsstörenden *mise en abyme* und Metalepse noch weiter verschärft. Der Leser sieht sich in diesem Fall einer erheblichen Störung der Sinnzentriertheit sowie des Celare-*artem*-Prinzips und somit einer völligen Bloßlegung des *fictio*- und *fictum*-Status des Werks gegenüber. Der Erzähler „Wolf Haas“ – angetrunken oder nicht – wird auf diesem Weg auch als völlig unzuverlässiger Erzähler enttarnt, der scheinbar wie selbstverständlich einen völligen Zusammenbruch der von ihm geschilderten „Wirklichkeit“ hinnimmt oder, wie im Fall der *mise en abyme*, diesen auch noch explizit metafiktional thematisiert.

Während sich in *Das Wetter vor 15 Jahren* die Auffälligkeit der Vermittlung hauptsächlich auf den eher ungewöhnlichen Vermittlungsmodus des Interviews beschränkt, scheinen in *Verteidigung der Missionarsstellung* darüber hinaus und bei jeder nur erdenklichen Möglichkeit Verweise auf die Artifizialität des Textes zu erfolgen. So finden sich beständig extrem auffällige Spiegelungen der (explizit metafiktionalen) Figuren- und Erzählerrede auf der Handlungsebene und Textoberfläche. Die so entstehende omni-präsente Selbstreflexivität zieht die Aufmerksamkeit des Rezipienten/der Rezipientin in Folge immer wieder von der *histoire*-Ebene ab. Derartige selbstreflexive Spiegelung finden sich zwar auch im Dialogroman, sind dort allerdings wesentlich subtiler ausgelegt; Werner Wolf spricht in diesem Fall auch von einer verdeckten Form expliziter Metafiktion.³⁶⁷ Nichtsdestotrotz lassen sich auch hier eine Vielzahl der explizit metareflexiven Kommentare, welche sich vordergründig auf den (fiktiven) Roman beziehen, auch auf die Ebene der Interviews übertragen, wodurch die zunächst scheinbar unberührte Metaebene auch von illusionsstörenden Tendenzen erfasst wird. Dennoch bleiben in *Das Wetter vor 15 Jahren* im Gegensatz zum anderen Werk alle metafiktionalen Techniken im Rahmen der durch die Illusion des Autoreninterviews geschaffenen plausiblen Möglichkeiten.

³⁶⁷ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, S. 245.

5. Conclusio

Ziel dieser Diplomarbeit war, die metafictionalen Verfahren in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung* auf die Funktionsweise ihrer illusionsstörenden Wirkung sowie ihren Wirkungsbereich hin zu untersuchen. Die theoretische Grundlage für eine solche Untersuchung wurde zunächst durch eine Einbettung von Metafiktion in den Bereich der narrativen Illusionsstörung und eine Kategorisierung verschiedener Formen expliziter und impliziter Metafiktion gelegt. Werner Wolfs weite Definition von Metafiktion, welche sowohl explizite als auch implizite Formen erfasst, erschien hierfür am passendsten. In den einzelnen Werkanalysen ging schließlich eine narrative Analyse der Untersuchung metafictionaler Verfahren voran, da besonders der Ebenenaufbau und die jeweilige Erzählperspektive relevant für die Festlegung des Wirkungsbereiches metafictionaler Illusionsstörung sind.

Allgemein lässt sich festhalten, dass sich sowohl in *Das Wetter vor 15 Jahren* als auch in *Verteidigung der Missionarsstellung* die von Werner Wolf angeführten Grundtypen expliziter und impliziter Metafiktion feststellen lassen. Während die expliziten Metafiktionsformen jedoch zumeist klar ersichtlich sind, erweist sich die Zuordnung implizit metafictionaler Techniken als komplexer. So sind die Bereiche Entwertung der Geschichte und Auffälligkeit der Vermittlung häufig miteinander verbunden. Komik wirkt in Form von Parodie und Ironie zudem in beiden Romanen grundsätzlich als Verstärker bereits etablierter illusionsstörender Techniken. In jedem Fall kann aber davon ausgegangen werden, dass die Auffälligkeit der Vermittlung, die Entwertung der Geschichte und die durch Komik verstärkte illusionsstörende Wirkung intendiert sind, was die Beschreibung der Phänomene als implizite Metafiktion zulässt.

Die äußerst dominante explizite Metafiktion thematisiert in beiden Romanen nicht nur den literarischen Schreibprozess und legt so den fictio-Status des jeweiligen Werkes offen, sondern setzt sich vor allem mit der Frage auseinander, wo Fiktion in einem Roman aufhört und die Wirklichkeit beginnt. Diese Vorgangsweise steht teilweise im Widerspruch zu Rüdiger Imhofs Feststellung, dass die Wirklichkeit im Rahmen von Metafiktion einfach ausgeblendet wird und das Werk sich nur noch selbstreferenziell mit der eigenen Identität als Artefakt auseinandersetzt.³⁶⁸ Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, werden sowohl in *Das Wetter vor 15 Jahren* als auch in *Verteidigung der Missionarsstel-*

³⁶⁸ Vgl. Imhof: Contemporary Metafiction, S. 16.

lung Realitätskonzepte immer wieder thematisiert – allerdings mit dem Ausgang, dass sie schließlich gebrochen werden. Obwohl diese zur Spitze getriebene Verschränkung von Fiktion und Realität oberflächlich gesehen tatsächlich als metafiktionales „Spiel“ betrachtet werden kann, steckt hinter ihrer Thematisierung doch mehr, nämlich eine Absage an die derzeit wieder so stark um Mimesis bemühte Gegenwartsliteratur. Ebenso wird die ständige Suche nach versteckten autobiographischen Details in beiden Romanen durch das Auftreten des fiktiven „Wolf Haas“ ironisiert und karikiert. Dieses Erscheinen des scheinbar realen Autors in einer offensichtlich fiktionalen Erzählung stellt gleichfalls einen illusionsstörenden Bruch dar. Es kommt, wie es der fiktive „Wolf Haas“ so schön ausdrückt, zu einer „Verfremdung durch Realismus“ (Wetter 76).

Während es im Dialogroman bei dieser Grenzüberschreitung bleibt, finden sich in *Verteidigung der Missionarsstellung* noch zwei weitere, jedoch intradiegetische Ebenenbrüche, welche die Artifizialität des Werkes schließlich total bloßlegen und die narrative Illusion zumindest temporär völlig zusammenbrechen lassen. Allgemein lässt sich feststellen, dass die implizit metafiktionale Verfahren im Manuskriptroman stärker ausgeprägt sind als in *Das Wetter vor 15 Jahren* und den gesamten Text dominieren, was sich besonders an den beinahe allgegenwärtigen selbstreferentiellen Spiegelungen zeigt. Diese führen schließlich nicht nur zu einer ungewöhnlichen Textoberfläche mit auffälligen typographischen Verfahrensweisen, welche an Laurence Sternes *Tristram Shandy* erinnern, sondern auch zu einer entwerteten *histoire* durch sprachphilosophische Fremddeterminiertheit.

Die verdeckt metafiktionale Selbstreflexion in *Das Wetter vor 15 Jahren* reicht hingegen nicht dazu aus, die gesamte narrative Illusion zu brechen. Die Meta-Ebene des Dialogs bleibt von den illusionsstörenden Techniken zwar nicht unangetastet, jedoch vermögen die ambigen explizit metafiktionale Kommentare des „Wolf Haas“ die Illusion nicht völlig zu brechen. So bleibt die narrative Illusion auf der Metaebene – sieht man vom fiktiven „Wolf Haas“ ab – zumindest partiell durchaus intakt und avanciert in Folge sogar zur eigentlichen Hauptillusion des Romans, zumal die *histoire*-Ebene als Parodie auf kitschige Liebesromane und Hollywoodfilme entwertet und damit nicht ernst genommen werden kann. Die Sekundärillusion auf der discours-Ebene und die mit ihr verbundenen explizit metafiktionale Reflexionen entwickelt sich so zum eigentlichen „Thema der Geschichte“ (Wetter 136).³⁶⁹

³⁶⁹ Vgl. hierzu auch Jaumann: Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!, S. 224.

Jedenfalls ist beiden Werken gemeinsam, dass die auf verschiedenste Art und Weise entwertete *histoire* hinter die ungewöhnlich dominante Vermittlungsebene zurückfällt. In beiden Fällen kann der Leser oder die Leserin zwar noch auf die *histoire* zugreifen, jedoch erfordert dieser Zugriff einiges an Rekonstruktionsarbeit. In *Das Wetter vor 15 Jahren* muss der Rezipient oder die Rezipientin auf diese Weise den Inhalt eines sehr unglaubwürdigen fiktiven Romans rekonstruieren. In *Verteidigung der Missionarsstellung* hingegen wirken viele Abschnitte lückenhaft, wobei die explizit metafikcionalen Kommentare diese Lücken vielfach nicht auffüllen, sondern nur das Gefühl noch größerer Leerstellen vermitteln. Hinzu kommen hier illusionsstörende Verfahren, welche dem Leser/der Leserin nicht nur den fictio-Charakter des Werks unablässig vor Augen führen, sondern ihn auch seinen Glauben an die Zuverlässigkeit des Erzählers verlieren lassen, wodurch auch der gesamte fictum-Status des Romans hinterfragt wird.

Betrachtet man die angeschlagene narrative Illusion in *Das Wetter vor 15 Jahren* und die schweren Formen der Illusionsstörung in *Verteidigung der Missionarsstellung*, so stellt sich die Frage, was den Leser oder die Leserin tatsächlich an den Rezeptionsprozess bindet. Werner Wolf spricht hier von „vorwiegend rationalem ‚involvement‘ mit den abstrakten Problemen ästhetischer Textproduktion und -rezeption.“³⁷⁰ Trotz der Bloßlegung des fictio- oder gar fictum-Status ist es den Leserinnen und Lesern demnach möglich, sich auf den Rezeptionsprozess einzulassen, indem sie die Gelegenheit erhalten, an rezeptions- und produktionsästhetischen Reflexionen teilzuhaben. Während dies in *Das Wetter vor 15 Jahren* von der Metaebene aus der Fall ist, bietet sich in *Verteidigung der Missionarsstellung* durch die Manuskriptform die Möglichkeit, explizit metafikcionalen Räsonnements zu folgen. Darüber hinaus werden die Leserinnen und Leser nicht nur auf der reflexiven Ebene, sondern auch durchaus aktiv an den Text gebunden, indem von ihnen eine ungewöhnlich große Rekonstruktionsarbeit gefordert wird. Das Bindeglied zwischen Leser und Text stellt somit nicht länger die narrative Illusion, sondern die Vermittlungstechnik dar.

„Dort wo ein Text gleichzeitig über die Welt und sich selbst [spricht], stolper[t] man sozusagen aus der sprachlichen Begrenztheit in eine Erkenntnis oder Erfahrung des Transzendenten hinaus“ argumentiert, angelehnt an Roman Jakobson, die holländische Übersetzerin in *Verteidigung der Missionarsstellung* (Verteidigung 139). Entsprechend

³⁷⁰ Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionssdurchbrechung, S. 259.

diesem Zitat kann abschließend festgestellt werden, dass wir als Leserinnen und Leser der beiden Romane von Wolf Haas' quasi mitstolpern – in eine rezeptionsästhetisch (heraus-)fordernde Erfahrungswelt, in deren Mittelpunkt nicht völlig illusionskonforme Handlungsstränge und Plots, sondern sprachliche und narrative (Selbst-)Reflexionen stehen.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman*. London: Pan Books 1987.

Haas, Wolf: *Das Wetter vor 15 Jahren*. Hamburg: Hoffmann und Campe ⁸2007.

Haas, Wolf: *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg: Hoffmann und Campe ⁴2012.

Joyce, James: *Ulysses*. London: Penguin 2000.

Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London: Penguin 1967.

6.2 Sekundärliteratur

Assmann, David-Christopher: Autonomie oder Verderben? Literaturbetrieb (in) der österreichischen Literatur nach 2000. In: Boehringer, Michael und Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 – 2010*. Wien: Praesens 2011, S. 82-101.

Baier, Angelika: Grenz/Beziehungen in Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Boehringer, Michael und Susanne Hochreiter (Hg.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 – 2010*. Wien: Praesens 2011. S. 173-193.

Bombitz, Attila: *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: Praesens 2011.

Böhn, Andreas: Metafiktionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Tomas Lehr und Wolf Haas. In: Bareis, J. Alexander (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, S. 11-33.

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press 1983.

Buck, Nikolas: „Es hat etwas Rauschhaftes über solche Dinge nachzudenken“. Wolf Haas' poetologischer Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*. In: Eichhorn, Kristin (Hg.): *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 65-75.

Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. Abrufbar auf: Projekt Gutenberg.
<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>
(7.8. 2014)

- Dällenbach, Lucien: *Le écrit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris: Seuil 1977.
- Eichhorn, Kristin: Einleitung. Reaktionen auf den Ernsthaftigkeitsdiskurs in der aktuellen Literaturproduktion. In: dies. (Hg.): *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2014, S. 9-15.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³2010.
- Gass, William H.: *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf 1970.
- Genette, Gérard: *Figures II*. Paris: Seuil 1972.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink ³2010.
- Goffman, Erving: *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York et al.: Harper & Row 1974.
- Gombrich, Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon ⁵1977.
- Hamann, Christof: „Wirklich Wetter reden.“ In: Winkels, Hubert (Hg.): *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2007, S. 72-100.
- Hauthal, Janine et al.: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffserklärungen, Typologie, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*. In: Hauthal, Janine et al. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Berlin: De Gruyter 2007, S. 1-25.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Methue 1985.
- Imhof, Rüdiger: *Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939*. Heidelberg: Universitätsverlag 1986.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.
- Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Bareis, J. Alexander und Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos 2010, S. 203-227.
- Kluy, Alexander: „Jeder Einwand vorweggenommen. Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*.“ In: *Literatur und Kritik* 41 (2006), S. 101-102.

- Lauzen, Sarah: Notes on Metafiction: Every Essay has a Title. In: McCaffery, L. (Hg.): Postmodern Fiction. A Biographical Guide. New York, 1986, S. 93-116.
- Leubner, Martin: Trivialliteratur. In: Burdorf, Dieter et. al. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: Metzler ³2007. S. 782.
- Lobsien, Eckhard: Theorie literarischer Illusionsbildung. Stuttgart: Metzler 1975.
- Lodge, David: The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature. New York: Cornell University Press 1977.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2003.
- Nüchtern, Klaus: Die „Pfürti-Pfiati“-Linie.“ Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Winkels, Hubert (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen: Wallstein 2007, S. 100-114.
- Ricardou, Jean: Problème du nouveau roman. Paris: Seuil 1967.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Scholes, Robert: “Metafiction.“ The Iowa Review. 1/4 (Herbst 1970), S. 100-115.
- Singh, Sinkander: Dialogroman. In: Burdorf, Dieter et al. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler ³2007, S. 153.
- Strube, Werner: Illusion. In: Braungar, Georg et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II. H-O. Berlin/New York: De Gruyter ³2000, S. 125-129.
- Schwitalla, Johannes: Wortsuche, Wortkritik und Wortkampf in Wolf Haas’ Dialog-Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren.‘ In: Dannerer, Monika et al. (Hg.): Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variationen und Transformation von Sprache. Berlin: Erich Schmidt 2009, S. 116-131.
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1993.
- Strigl, Daniela: Sprachkunst, komisch. Wolf Haas’ ‚Verteidigung der Missionarsstellung‘. In: Literatur und Kritik 48 (2013), H. 1, S. 82-84.
- Tarski, Alfred: Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen. In: Berka, Karel und Lothar Kreiser: Logik-Texte. Kommentierte Auswahl zur Geschichte der modernen Logik. Berlin: Akademie Verlag 1971, S. 447-559.

Volkman, Laurenz: Kitsch. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler ⁵2013, S. 368-369.

Volkman, Laurenz: Trivialliteratur. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler ⁵2013, S. 766-767.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious Fiction. London: Routledge 2003.

Weidhase, Helmut und Kai Kauffmann: Parodie. In: Burdorf, Dieter et al. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begr. v. Günther u. Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: Metzler ³2007, S. 572.

Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: Burwick, Frederick und Pape, Walter (Hrsg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin: Walter de Gruyter 1990, S. 284-297.

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

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine et al. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen. Berlin: De Gruyter 2007, S. 65-92.

Zimmermann, Jutta: Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1996.

Internetquellen:

Cerny, Karin: Interview mit Wolf Haas. „Ich stehe auf Kriegsfuß mit der Natürlichkeit.“ <http://www.profil.at/articles/1235/560/340624/wolf-haas-wolf-haas-ich-kriegsfuss-natuerlichkeit> (5. 8. 2014).

Kämmerlings, Richard: Laudatio auf Wolf Haas. Bremer Literaturpreis 2013. http://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de/presse/2013_WOLF%20HAAS_Laudatio.pdf (3. 8. 2014).

Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: Metanarration and Metafiction. Living Handbook of Narratology. Universität Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (7. 8. 2014).

Pier, Jean: Metalepsis. Living Handbook of Narratology. Universität Hamburg.
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014#Genette72> (7. 8. 2014).

Wolf, Werner: Illusion (Aesthetic). Living Handbook of Narratology. Universität Hamburg. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/illusion-aesthetic> (7. 8. 2014).

7. Anhang

7.1 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit zielt darauf ab, die metafikionalen Verfahrensweisen in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* (2007) und *Verteidigung der Missionarsstellung* (2013) auf die Funktionsweise ihrer illusionsstörenden Wirkung sowie ihren Wirkungsbereich hin zu untersuchen. Verbunden mit einer erzähltheoretischen Analyse wird auf der Basis von Werner Wolfs Klassifikation illusionsstörender Verfahren eruiert, welche Formen der Metafiktion sich auf welche Weise illusionsstörend auf die in den Werken vorliegenden Ebenenkonstruktionen und Erzählsituationen auswirken.

Entsprechende Einzelanalysen und der Werkvergleich zeigen, dass beide Romane grundlegende rezeptionsästhetische Parallelen aufweisen. So werden sowohl im Dialogroman *Das Wetter vor 15 Jahren* als auch *Verteidigung der Missionarsstellung* durch das Autoreninterview bzw. die Manuskriptform (Sekundär-)Illusionen geschaffen, welche die Anwendung explizit metafikionaler Verfahrensweisen plausibilisieren. Die Anwendung implizit metafikionaler Verfahren ist in der *Verteidigung der Missionarsstellung* allerdings ungleich intensiver und häufiger, wodurch im Gegensatz zum Dialogroman schlussendlich die gesamte narrative Illusion des Romans angegriffen und gestört wird. Grundsätzlich lässt sich jedoch beobachten, dass in beiden Werken die Vermittlung im Zentrum steht und die durch metafiktionale Verfahren als artifiziell enttarnte Handlung (nahezu) unablässig verdrängt.

7.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Anna Kühschelm, BA
Geburtsjahr	1990
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

seit März 2014	Masterstudium Deutsch als Fremd- und Zweitsprache (DaF/DaZ) an der Universität Wien
Sept. 2012 – Juni 2013	Erasmusaufenthalt am German Department des University College London (UCL)
seit März 2010	Lehramtsstudium Deutsch und Englisch an der Universität Wien
Okt. 2009 – Okt. 2013	Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
Juni 2009	Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
2001 – 2009	BG/BRG Wolkersdorf

Berufserfahrung

Okt. 2013 – Febr. 2014	EFL-Unterricht in der Volksschule
April – Juni 2012	EFL-Unterricht im Kindergarten
Juli 2009 – Juli 2010	Tutorin am Nachhilfeinstitut Schülerhilfe