



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Visibly inventing narrators – Die Erzählerfiguren in  
Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* und John  
Fowles' *The French Lieutenant's Woman*“

Verfasserin

Ruth Eisenreich, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Achim Hölter, M.A.



# Inhalt

<b><u>1. EINLEITUNG</u></b> .....	<b>5</b>
<b><u>2. ERZÄHLTHEORETISCHE TERMINOLOGIE</u></b> .....	<b>9</b>
2.1. GESCHICHTE, ERZÄHLUNG, NARRATION, DIEGESE .....	9
2.2. AUTOR, IMPLIZITER AUTOR UND ERZÄHLER.....	10
2.3. ERZÄHLEBENEN: EXTRA-, INTRA- UND METADIEGETISCHE ERZÄHLER .....	12
2.4. HETERO-, HOMO- UND AUTODIEGETISCHE ERZÄHLER.....	13
2.5. FOKALISIERUNG .....	15
2.6. HYPOTHETISCHE FOKALISIERUNG.....	18
2.7. OFFENER UND VERDECKTER ERZÄHLER.....	20
<b><u>3. DIE THEORIE DER ILLUSIONSSTÖRUNG</u></b> .....	<b>22</b>
3.1. ILLUSION UND ILLUSIONSDURCHBRECHUNG .....	24
3.2. WICHTIGE BEGRIFFE ZUR ILLUSIONSSTÖRUNG .....	25
3.2.1. FICTIO UND FICTUM.....	25
3.2.2. ERLEBNIS- UND REFERENZILLUSION.....	26
3.2.3. PRIMÄR- UND SEKUNDÄRILLUSION .....	27
3.2.4. AUTHENTIZITÄTSFIKTION.....	27
3.3. METAFIKTION .....	28
3.4. ENTWERTUNG DER GESCHICHTE .....	31
3.5. AUFFÄLLIGKEIT DER VERMITTLUNG .....	34
3.6. UNZUVERLÄSSIGE ERZÄHLER.....	36
3.7. DIE METALEPSE.....	39
<b><u>4. JOHN FOWLES: <i>THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN</i> (1967)</u></b> .....	<b>44</b>
4.1. <i>HISTOIRE</i> .....	44
4.2. HOMO- ODER HETERODIEGETISCH? .....	44
4.3. FOKALISIERUNG .....	45
4.4. ERZÄHLZEIT .....	46
4.5. VERDECKTER ODER OFFENER ERZÄHLER?.....	48
4.6. ALLWISSENHEIT UND UNWISSENHEIT DES ERZÄHLERS .....	50
4.7. EIN UNZUVERLÄSSIGER ERZÄHLER? .....	51
4.8. METAFIKTION .....	53

4.9. METALEPSEN .....	54
4.10. WEITERE ILLUSIONSSTÖRENDE ELEMENTE .....	57
4.11. DIE ALLMACHT DES ERZÄHLERS .....	60
4.12. „THIS STORY I AM TELLING IS ALL IMAGINATION“ .....	64
<b><u>5. MAX FRISCH: MEIN NAME SEI GANTENBEIN (1964) .....</u></b>	<b>67</b>
5.1. HISTOIRE.....	67
5.2. HOMO- ODER HETERODIEGETISCH? .....	69
5.3. FOKALISIERUNG .....	70
5.4. ERZÄHLZEIT .....	70
5.5. VERDECKTER ODER OFFENER ERZÄHLER? .....	71
5.6. ALLWISSENHEIT UND UNWISSENHEIT DES ERZÄHLERS .....	72
5.7. EIN UNZUVERLÄSSIGER ERZÄHLER? .....	74
5.8. METAFIKTION .....	76
5.9. METALEPSEN .....	77
5.10. IDENTITÄTSPROBLEMATIK.....	78
5.11. „ICH STELLE MIR VOR“ .....	81
<b><u>6. DER VISIBLY INVENTING NARRATOR ALS MITTEL DER ILLUSIONSSTÖRUNG .....</u></b>	<b>83</b>
6.1. GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DEN UNTERSUCHTEN ROMANEN.....	83
6.2. DER VISIBLY INVENTING NARRATOR: VERSUCH EINER DEFINITION .....	86
6.3. EINORDNUNG IN DIE SYSTEMATIK DES ILLUSIONSSTÖRENDE ERZÄHLENS .....	89
6.4. WEITERE VISIBLY INVENTING NARRATORS DER LITERATURGESCHICHTE .....	92
6.4.1. MIGUEL DE UNAMUNO: <i>NIEBLA</i> .....	92
6.4.2. ROBERT COOVER: „THE MAGIC POKER“ .....	98
<b><u>7. RESUMÉE.....</u></b>	<b>102</b>
<b><u>BIBLIOGRAPHIE .....</u></b>	<b>105</b>
PRIMÄRLITERATUR.....	105
SEKUNDÄRLITERATUR.....	105
<b><u>ANHANG .....</u></b>	<b>110</b>
ABSTRACT (DEUTSCH) .....	110
ABSTRACT (ENGLISH) .....	111
LEBENS LAUF .....	112

## 1. Einleitung

Seit mehreren Jahrzehnten beschäftigen sich Literaturwissenschaftler mit dem illusionsstörenden – oder, je nach verwendeter Terminologie, dem metafiktionalen oder selbstreflexiven – Erzählen. Die ausführlichste und systematischste Studie dazu, Werner Wolfs *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, erschien vor beinahe zwanzig Jahren; Theoretiker haben dutzende illusionsstörende Verfahren beschrieben, verglichen und definiert<sup>1</sup>. Doch auch in gründlich durchdachten Systemen gibt es Lücken. Eine solche Lücke soll diese Arbeit schließen.

Ein kritischer Punkt für jeden narrativen Text ist der Umgang des Erzählers mit der „*fictum*-Natur“ der Geschichte, also ihrer Erfundenheit. Manche Erzähler, etwa jene des realistischen Romans, versuchen, die *fictum*-Natur ihrer Geschichten zu verdecken, sie möglichst wenig spürbar werden zu lassen; andere gehen offensiv mit ihr um, betonen sie, spielen mit ihr. Sie beleuchten sie etwa durch metafiktionale Elemente, durch Metalepsen und *mises-en-abyme* oder durch Rahmen- und Binnenhandlungskonstruktionen, in denen der Erzähler über die Erfundenheit der Binnenhandlung philosophiert.

Aber was, wenn ein „allwissender“ Erzähler über die Erfundenheit seiner Geschichte und seine Allmacht über sie sinniert, ohne einer Rahmenhandlung anzugehören? Wenn der Erzähler nicht als eine Figur „aus Fleisch und Blut“ präsentiert wird, sondern nur als vage, namen- und beinahe körperlose Instanz über der Handlung zu schweben scheint, aber ausdrücklich erklärt, seine gesamte Geschichte und all ihre Figuren seien nur seine Erfindung?

Zwei Romane, in denen dies der Fall ist, sollen in der vorliegenden Arbeit untersucht werden: John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* und Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*. Beide Texte stammen aus einer Periode, in der –

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1978; Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Repr. London/New York: Routledge, 2004; Dies. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. Repr. London/New York: Methuen, 1985; McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Repr. London: Routledge, 1996; Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Repr. London: Routledge, 1990; Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 (= Buchreihe der Anglia; 32).

besonders im englischsprachigen Raum – das illusionsstörende Erzählen an sich boomte und auch die literaturwissenschaftliche Theoriebildung darüber begann. Angesichts der Entwicklungen der Postmoderne und der Krise des Romans, die etwa vom amerikanischen Autor John Barth in seinem Aufsatz „The Literature of Exhaustion“ konstatiert und auch von den Autoren des französischen Nouveau Roman diskutiert wurde, versuchten verschiedene Autoren, neue, ihrem Zeitalter angemessene literarische und künstlerische Darstellungsformen zu finden<sup>2</sup>.

Diese Arbeit geht davon aus, dass es Gemeinsamkeiten zwischen den Erzählerfiguren der beiden hier zu untersuchenden Romane gibt, die in der bisherigen Literatur zu Metafiktion und Illusionsstörung noch nicht beschrieben wurden, die aber stark illusionsbrechend wirken und eine eigene Sonderform der Illusionsstörung darstellen.

Die Arbeit beleuchtet die Eigentümlichkeiten der beiden Erzählerfiguren und nähert sich ihnen von verschiedenen Seiten: Können sie durch Techniken wie unzuverlässiges Erzählen, Metalepse oder offenes Erzählen hinreichend erklärt werden, oder kommt hier ein anderes, bisher noch nicht benanntes Verfahren zur Anwendung? Und falls letzteres zutrifft: Wie lässt sich dieses „neue“ Verfahren definieren? Wie lässt es sich in eine systematische Aufstellung der Formen des illusionsstörenden Erzählens, wie Werner Wolf sie erstellt hat, einfügen?

Mit *The French Lieutenant's Woman* wird zur Analyse einer jener Romane herangezogen, die in der Forschungsliteratur zum illusionsstörenden Erzählen häufig herangezogen werden; mit *Mein Name sei Gantenbein* einer, der bisher kaum in diesem Zusammenhang rezipiert wurde.

Zur Beschreibung der hier zu untersuchenden Phänomene ist ein breites erzähltheoretisches Vokabular notwendig. In Kapitel 2 dieser Arbeit sollen daher jene Begriffe aus der Narratologie, die zum weiteren Verständnis des Themas benötigt werden, klar und eindeutig definiert werden. Die in dieser Arbeit verwendeten Termini orientieren sich zunächst an den bekannten

---

<sup>2</sup> Vgl. etwa Hauthal, Janine et al. „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“. Dies. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft; 12). S. 1-21; Malina, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press, 2002, S. 2-11.

Begrifflichkeiten des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette, der von den 1960er Jahren an besonders mit seinen Werken *Discours du récit* und *Nouveau discours du récit* die Erzähltheorie stark geprägt hat. Aber auch den Werken von Theoretikern wie Mieke Bal, Seymour Chatman, David Herman oder Shlomith Rimmon-Kenan werden Begriffe entlehnt.

Auch Kapitel 3 dieser Arbeit widmet sich der Theorie, und zwar der Theorie der Illusionsstörung. Im Hinblick auf dieses Thema wird die von Werner Wolf erstellte Systematik des illusionstörenden Erzählens als Grundlage herangezogen, da diese bis heute die mit Abstand ausführlichste und durchdachteste zum Thema ist. Kapitel 3 wird also zunächst Wolfs grundlegende Gedanken kurz zusammenfassen und dann näher auf jene Aspekte seines Systems eingehen, die für die Analyse der Erzähltechniken von *The French Lieutenant's Woman* und *Mein Name sei Gantenbein* von Bedeutung sind. Auch die Überlegungen anderer Autoren sollen hier mit einbezogen werden – von Linda Hutcheon, Brian McHale oder Patricia Waugh, die sich bereits in den 1980er Jahren mit dem Thema befassten, bis hin zu jüngeren Theoretikern wie Janine Hauthal oder Sonja Klimek. Gegen Ende des Kapitels soll schließlich auf zwei Verfahren näher eingegangen werden, die bei Wolf nicht oder nicht in der für diese Arbeit notwendigen Ausführlichkeit zur Sprache kommen: Das unzuverlässige Erzählen – ein Phänomen, das zunächst von Wayne C. Booth beschrieben und später besonders von Ansgar Nünning näher und systematischer untersucht wurde – und die Metalepse.

Im Anschluss an diese beiden Theoriekapitel und mit Hilfe der in ihnen erarbeiteten Begrifflichkeiten werden in Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit die Erzähltechniken und Erzählerfiguren der Romane *The French Lieutenant's Woman* und *Mein Name sei Gantenbein* untersucht. Wie sind die Erzählerfiguren der beiden Texte gestaltet? In welcher Beziehung stehen sie zu den von ihnen erzählten Geschichten? Sind sie Teil ihrer Geschichten, oder stehen sie außerhalb dieser? Wie groß ist ihr Wissenshorizont, wie groß ihre Macht über das Geschehen? Wie zuverlässig sind sie? Und was bedeutet das alles für die Illusionsbildung in den beiden Romanen?

In Kapitel 6.1. werden dann ausgehend von diesen Romananalysen die beiden Romane gegenübergestellt und ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten

untersucht. Aus den gemeinsamen Eigentümlichkeiten der beiden Romane soll dann in Kapitel 6.2. eine Definition jenes illusionsstörenden Verfahrens abgeleitet werden, das in beiden Romanen zur Geltung kommt. Es wird – nach einer Formulierung in Patricia Waugh's *Metafiction* – als *visibly inventing narration* bezeichnet. In Kapitel 6.3. soll der Versuch angestellt werden, dieses Verfahren in Relation zu anderen illusionsstörenden Verfahren zu setzen und es in Werner Wolfs Systematik des illusionsstörenden Erzählens einzuordnen.

Kapitel 6.4. weist schließlich darauf hin, dass John Fowles und Max Frisch weder die ersten noch die einzigen Autoren waren, die *visibly inventing narrators* einsetzten: Auch wenn eine erschöpfende Untersuchung aller *visibly inventing narrators* der Literaturgeschichte im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, so soll doch am Beispiel von Texten aus zwei Jahrhunderten und zwei Sprachräumen – Miguel de Unamunos *Niebla* und Robert Coovers „The Magic Poker“ – gezeigt werden, wie und in welchen erzählerischen Kontexten *visibly inventing narration* noch möglich ist.

## 2. Erzähltheoretische Terminologie

Verschiedenste Theoretiker haben sich in den letzten Jahrzehnten mit der Erzähltheorie befasst; beinahe jeder von ihnen hat sein eigenes Vokabular und Begriffssystem für die Beschreibung von narrativen Texten geschaffen. Die Begriffsverwendungen von Autoren wie Gérard Genette, Seymour Chatman, Mieke Bal oder Shlomith Rimmon-Kenan unterscheiden sich stark voneinander und stehen oft sogar in direktem Widerspruch zueinander. Diese Arbeit wird sich in Bezug auf narratologische Begrifflichkeiten nicht auf die Systematik eines einzelnen Autors stützen, sondern jeweils jene Termini verwenden, die für das hier bearbeitete Thema am sinnvollsten erscheinen. Damit dabei im weiteren Verlauf der Arbeit keine Verwirrung über die Bedeutung der verwendeten Begriffe aufkommt, soll hier zunächst geklärt werden, wie verschiedene erzähltheoretische Termini in dieser Arbeit verstanden werden sollen.

### 2.1. Geschichte, Erzählung, Narration, Diegese

Für eine präzise Beschreibung von narrativen Texten ist eine klare Trennung der verschiedenen Aspekte ihrer Konstruktion unumgänglich. In dieser Arbeit soll die Dreiteilung Gérard Genettes in Geschichte, Erzählung und Narration (*histoire, récit* und *narration*) übernommen werden, die sich auch bei einigen anderen Theoretikern – beispielsweise bei Rimmon-Kenan als *story, text* und *narration*<sup>3</sup> – wiederfindet. Genette definiert die Begriffe folgendermaßen:

Je propose (...) de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (...), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Vgl. Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd edition. London, New York: Routledge, 2002, S. 3f. Für einen Überblick über die Terminologie verschiedener Theoretiker vgl. Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1999, S. 111.

<sup>4</sup> Genette, Gérard. *Discours du récit & Nouveau Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, S. 15.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die – von Genette im *Nouveau Discours* eingeforderte, aber von vielen Theoretikern<sup>5</sup> und auch von ihm selbst nicht immer beachtete<sup>6</sup> – Unterscheidung zwischen *Geschichte* und *Diegese*: „[L]a diégèse n’est donc pas l’histoire, mais l’univers où elle advient“<sup>7</sup>. Für Genette „dérive toujours (...) diégétique de diégèse“<sup>8</sup> – eine intradiegetische Figur beispielsweise muss also eine im Universum der Geschichte existierende Figur sein, nicht eine in der Geschichte existierende. Wie in Kapitel 2.4. zu sehen sein wird, hat diese Unterscheidung durchaus einige Bedeutung.

## **2.2. Autor, impliziter Autor und Erzähler**

Eine der größten Schwierigkeiten bei der Verwendung von Genettes Begriffsrepertoire ergibt sich aus seiner fehlenden Trennung zwischen Autor und Erzähler. So spricht Genette unter anderem von Robinson Crusoe als dem „auteur fictif“ des gleichnamigen Romans, der „au même niveau narratif“ sei „que leur public, c’est-à-dire vous et moi“<sup>9</sup>. Im *Nouveau Discours* schreibt er sogar:

De même, bien sûr, le narrateur extradiégétique se confond totalement avec l’auteur – je ne dirai pas, comme on le fait trop, « implicite », mais bel et bien explicite et proclamé. Je ne dis pas non plus « réel » ; mais tantôt (rarement) réel (...) ; tantôt fictif (Robinson Crusoe) ; tantôt quelque bizarre hybride des deux<sup>10</sup>.

Das von Wayne C. Booth ins Spiel gebrachte Konzept des impliziten Autors lehnt Genette ab. In dieser Arbeit soll es jedoch verwendet werden, da sich Phänomene wie unzuverlässiges Erzählen mit seiner Hilfe besser beschreiben lassen<sup>11</sup> und da „[i]t is only by distinguishing between the author and his implied image that we

---

<sup>5</sup> Selbst die *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* erklärt, Genette habe den Begriff *diegesis* „as a substitute for story“ verwendet (Herman, David/Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London u.a.: Routledge, 2005, S. 107, Hervorhebung im Original).

<sup>6</sup> So spricht Genette etwa vom „univers diégétique“ (*Nouveau Discours* 349) – bei der unten gebrauchten Definition von „Diegese“ wäre das ein Pleonasmus.

<sup>7</sup> Genette, *Nouveau discours* 301.

<sup>8</sup> Ebd. 302.

<sup>9</sup> Genette, *Discours* 238.

<sup>10</sup> Genette, *Nouveau Discours* 402.

<sup>11</sup> Vgl. etwa *Routledge Encyclopedia* 240.

can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as 'sincerity' or 'seriousness' in the author"<sup>12</sup>.

Was genau der implizite Autor ist, darüber wird in der wissenschaftlichen Literatur immer wieder gestritten: Die Vorstellung, die der Leser vom (realen) Autor hat? „Tout ce que le texte nous donne à connaître de l'auteur“<sup>13</sup>? „[T]he source of the beliefs, norms and purposes of the text, the origin of its meaning“<sup>14</sup>? „[A] construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text“<sup>15</sup>? „[S]owohl die Struktur und Bedeutung eines literar. Textes als auch dessen Werte- und Normensystem“<sup>16</sup>? Das „zweite Selbst“<sup>17</sup> des Autors? Der Text selbst?<sup>18</sup>

Da es keine einheitliche Definition des Begriffs „Implied Author“ gibt, folgt diese Arbeit im Großen und Ganzen der Beschreibung Seymour Chatmans und betrachtet den impliziten Autor als „the source (...) of the work's invention“<sup>19</sup> und „the reader's source for instruction about how to read the text and how to account for the selection and ordering of its components“<sup>20</sup>. Der implizite Autor ist

not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that (...) had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating.<sup>21</sup>

---

<sup>12</sup> Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 5th impression. Chicago, London: University of Chicago Press, 1965, S. 75.

<sup>13</sup> Genette, *Nouveau discours* 416.

<sup>14</sup> *Routledge Encyclopedia* 239.

<sup>15</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 88.

<sup>16</sup> Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, 2008, S. 42.

<sup>17</sup> Booth, *Rhetoric* 71, 73.

<sup>18</sup> Vgl. Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1990, S. 81.

<sup>19</sup> Ebd. 74.

<sup>20</sup> Ebd. 82f.

<sup>21</sup> Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1980, S. 148 (Hervorhebungen im Orig.).

Auch Booth betont, dass der implizite Autor über dem Erzähler steht: „the speaker in the work (...) is after all only one of the elements created by the implied author and who may be separated from him by large ironies“<sup>22</sup>.

Chatman nahm in *Story and Discourse* noch an, dass eine Erzählung nicht zwangsläufig einen Erzähler haben muss, sondern in manchen Fällen der implizite Autor direkt mit dem impliziten Leser sprechen kann. Es wurde aber angemerkt<sup>23</sup> und von Chatman selbst in *Coming to Terms* auch berichtigt<sup>24</sup>, dass das im Hinblick auf die oben zitierte Definition, wonach der implizite Autor nicht direkt kommunizieren könne, unlogisch wäre. Diese Arbeit geht mit Rimmon-Kenan<sup>25</sup> davon aus, dass jeder fiktionale Text sowohl einen impliziten Autor als auch einen Erzähler hat, wobei letzterer unterschiedlich stark wahrnehmbar sein kann (vgl. Kapitel 2.7.). Impliziter Autor und extra-heterodiegetischer verdeckter Erzähler können allerdings in manchen Texten so weit zusammenfallen, dass sie praktisch ununterscheidbar werden.

### **2.3. Erzählebenen: Extra-, intra- und metadiegetische Erzähler**

Um die in vielen narrativen Texten vorhandenen Rahmen- und Binnenhandlungskonstruktionen beschreiben zu können, ist die Definition eines Systems von Erzählebenen notwendig. Verschiedene Autoren haben sich an einer solchen Systematik versucht – Hawlik etwa spricht von „Textontologien“, die er absteigend als „T0“, „T1“ etc. nummeriert<sup>26</sup> –, für diese Arbeit soll jedoch das wohl bekannteste System, jenes von Gérard Genette, verwendet werden. Die intradiegetische Ebene<sup>27</sup> ist Genette zufolge die, auf der die Geschichte, die wir lesen, sich abspielt. Diese Ebene, auf der intradiegetische Figuren handeln, wird *per definitionem* von einem extradiegetischen Erzähler präsentiert. Dabei ist es

---

<sup>22</sup> Booth, *Rhetoric* 73.

<sup>23</sup> Vgl. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 89.

<sup>24</sup> Vgl. Chatman, *Coming to Terms* 85.

<sup>25</sup> Vgl. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 89.

<sup>26</sup> Vgl. Hawlik, Rainer. *Inventing authors: "Autor" und "Identität" im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne*. Diss., Univ. Wien, 2004, S. 93f.

<sup>27</sup> Genette verwendet die beiden Begriffe „diegetisch“ und „intradiegetisch“ synonym. Aus Gründen der Einheitlichkeit soll in dieser Arbeit als Gegenstück zu „extradiegetisch“ ausschließlich „intradiegetisch“ verwendet werden.

unerheblich, ob dieser Erzähler eine der Figuren der von ihm erzählten Geschichte ist oder nicht (für diese Unterscheidung s. Kapitel 2.4.). Wird innerhalb der Geschichte – also auf der intradiegetischen Ebene – von einer intradiegetischen Figur eine weitere Geschichte erzählt, so spielt sich diese auf der metadiegetischen<sup>28</sup> Ebene ab, ihre Handlungsträger sind metadiegetische Figuren. Erzählt eine metadiegetische Figur innerhalb der metadiegetischen Ebene eine Geschichte, so ist diese meta-metadiegetisch und so weiter.

Für diese Arbeit soll als die äußerste Ebene der Geschichte, also die intradiegetische Ebene, nur eine solche gelten, auf der mit bestimmten Eigenschaften ausgestattete Figuren Handlungen vollziehen. Eine Figur – ob sie zugleich homodiegetischer Erzähler ihrer Geschichte ist oder nicht –, zu deren Handlungen das Niederschreiben oder Erzählen einer Geschichte gehört, von deren eigener Welt der Leser aber auch erfährt, befindet sich also auf der intradiegetischen Ebene. Sie erzählt als intradiegetischer Erzähler eine metadiegetische Geschichte, es handelt sich um eine Konstruktion von Rahmen- und Binnenhandlung. Eine „körperlose“ Stimme, die von einem Punkt außerhalb einer Diegese aus erzählt, ohne dass aber der Leser Informationen über ihre eigene Welt, ihre Handlungen oder auch nur ihren Namen bekommt, kann nicht als intradiegetische Figur gewertet werden. Eine solche Stimme ist daher als extradiegetischer Erzähler aufzufassen, die von ihr erzählte Geschichte als intradiegetisch.

#### **2.4. Hetero-, homo- und autodiegetische Erzähler**

Genette lehnt – wie auch viele andere Theoretiker<sup>29</sup> – die Begriffe der „Erzählung in der ersten Person“ und „Erzählung in der dritten Person“ ab. Er trennt stattdessen zwischen *homo-* und *heterodiegetischen* Erzählungen, wobei die

---

<sup>28</sup> Einige Theoretiker, etwa Bal, Klimek und Rimmon-Kenan, verwenden lieber die Vorsilbe „hypo-“ statt „meta-“, da Letztere „confusing in view of the opposed meaning of ‘meta’ in logic and linguistics (a level above, not below)” sei (Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 157). Dieses Argument hat einiges für sich; da der Begriff „metadiegetisch“ aber trotz dieser etymologischen Unklarheit eine deutlich weitere Verbreitung erfahren hat als „hypodiegetisch“, soll er auch in dieser Arbeit verwendet werden.

<sup>29</sup> Vgl. u.a. Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. 3. Aufl. Toronto: University of Toronto Press, 2009, S. 20ff.; Booth, *Rhetoric* 149f.

Grenze nicht entlang der grammatikalischen Person verläuft. Ob eine Erzählung homo- oder heterodiegetisch ist, hängt davon ab, ob der Erzähler in seiner Geschichte als Figur vorkommt oder nicht:

La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*. On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (...). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*.<sup>30</sup>

Eine ähnliche Unterscheidung trifft Mieke Bal, wenn sie vom „external narrator (EN)“ spricht, der „never refers explicitly to itself as a character“ und „does not figure in the fabula as an actor“ und vom „character-bound narrator“, dem „CN“, spricht, bei dem „the ‚I‘ is to be identified with a character, hence, also an actor in the fabula“<sup>31</sup>. In dieser Arbeit soll jedoch auf Grund seines größeren Bekanntheitsgrades und weil es ebenso präzise ist wie das Bals auch in dieser Hinsicht das Vokabular Genettes verwendet werden.

Im obigen Zitat drückt sich Genette allerdings etwas ungenau aus, wenn er vom in der histoire an- oder abwesenden Erzähler spricht. Wie schon die Begriffe homo- und heterodiegetisch andeuten, ist hier eher relevant, ob der Erzähler in der Diegese, also der *Welt der* histoire an- oder abwesend ist. So gibt auch die *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Genettes Definition der homo- und der heterodiegetischen Narration als „the one emanating from a character inside the *diegesis*, the other from a voice or character outside the *diegesis*“<sup>32</sup> wieder.

Mit dieser Definition wären auch laut Genette nicht auflösbare „situations frontalières, mixtes ou ambigües“ wie die von Genette im *Nouveau Discours* beschriebenen des „chroniqueur contemporain (...) toujours au bord d'une participation, ou pour le moins d'une présence à l'action“ oder des „historien ultérieur“<sup>33</sup> klar einzuordnen: Auch wenn beide nicht direkt Teil der Geschichte

---

<sup>30</sup> Genette, *Discours* 255. Als Beispiele bringt Genette hier Homer und Flaubert – eine von vielen Stellen, wo er den Erzähler mit dem Autor gleichsetzt bzw. verwechselt. Das nimmt der grundsätzlichen Unterscheidung aber nicht ihren Nutzen.

<sup>31</sup> Bal, *Narratology* 21.

<sup>32</sup> *Routledge Encyclopedia* 342 (Hervorhebungen von mir).

<sup>33</sup> Genette, *Nouveau Discours* 376.

sind, so gehören sie doch der Diegese, der Welt der Geschichte an, und sind damit als homodiegetisch einzustufen.

Für diese Arbeit sind die von Genette beschriebenen „Grenzbereiche“ zwischen hetero- und homodiegetischer Narration aber in einer anderen Hinsicht von Bedeutung: Die Erzähler in den von ihm als Beispiel genannten Texten gehören zwar der Welt der Geschichte an, nicht aber der Geschichte selbst. In den hier zu untersuchenden Texten findet sich ein umgekehrtes und selteneres Phänomen: Ihre Erzähler erscheinen zunächst als heterodiegetisch und werden dann als in gewissem Sinne Teil der *Geschichte* – ohne aber je wirklich als der *Welt der Geschichte*, also der Diegese zugehörig zu erscheinen.

Genette unterscheidet weiter zwei Typen von homodiegetischen Erzählern: „l’une où le narrateur est le héros de son récit (...), et l’autre où il ne joue qu’un rôle secondaire, qui se trouve être (...) un rôle d’observateur et de témoin“<sup>34</sup>. Den ersten dieser beiden Typen nennt Genette *autodiegetisch*, für den zweiten hat er keinen eigenen Namen vorgesehen.

Es wird sich zeigen, dass es für diese Arbeit nicht sinnvoll ist, die Begriffe „Erzählung in der ersten Person“ und „Erzählung in der dritten Person“ vollkommen aus dem Begriffsrepertoire zu streichen. Sie werden hier allerdings nicht als Synonyme zu den Wörtern *homodiegetisch* und *heterodiegetisch* verwendet, sondern sind vielmehr als Ergänzungen zu diesen notwendig. Wie sich zeigen wird, können durchaus heterodiegetische Erzähler in der ersten Person existieren – zumindest sofern man homodiegetisch als „der Welt der Geschichte zugehörig“ definiert.

## **2.5. Fokalisierung**

Um zwischen den beiden Fragen „wer spricht?“ und „wer sieht?“ (später: „wer nimmt wahr?“<sup>35</sup>) zu unterscheiden, führt Genette den Begriff der Fokalisierung (*focalisation*) ein. Die erste Frage ist die nach der Stimme (*voix*), dem Erzähler der Geschichte, die zweite die nach dem Modus (*mode*), der Fokalisatorfigur.

---

<sup>34</sup> Genette, *Discours* 256.

<sup>35</sup> Vgl. *Routledge Encyclopedia* 174.

Die Fokalisierung beschreibt das Wissensverhältnis zwischen Erzähler, Figuren und Leser: „Focalization denotes the perspectival restriction and orientation of narrative information relative to somebody’s (usually, a character’s) perception, imagination, knowledge, or point of view“<sup>36</sup>. Jeder Erzähler selektiert auf die eine oder andere Art die Information, die er seinem Leser gibt; „[l]’instrument de cette (éventuelle) sélection est un *foyer situé*, c’est-à-dire une sorte de goulot d’information“<sup>37</sup>. Dieser Fokus „coincide avec un personnage, qui devient alors le « sujet » fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent lui-même comme objet“ oder aber „se trouve situé en un point de l’univers diégétique [sic!] (...) *hors de tout personnage*“<sup>38</sup>.

Im ersten Fall handelt es sich um eine interne Fokalisierung (*focalisation interne*), bei der der Erzähler dem Leser nur das mitteilt, was eine bestimmte Figur – die Fokalisierungsfigur – weiß oder wahrnimmt, im zweiten Fall um eine externe Fokalisierung (*focalisation externe*), bei der der Erzähler weniger mitteilt, als die Figuren wissen, „basically reporting what would be visible to a camera“<sup>39</sup>. Daneben gibt es noch die Nullfokalisierung (*focalisation zéro*), bei der der – in der Alltagssprache als „allwissend“ bezeichnete – Erzähler mehr mitteilt, als irgendeine einzelne Figur wissen kann<sup>40</sup>.

Bei der internen Fokalisierung unterscheidet Genette in Bezug auf den Text als Ganzes drei Subkategorien: die fixe, bei der durchgehend aus der Sicht einer einzigen Figur berichtet wird; die variable, bei der die Fokalisierungsfiguren im Verlauf des Textes wechseln; und die multiple, bei der ein und dasselbe Geschehen mehrmals aus den Blickwinkeln oder, um der Falle der visuellen Metaphern zu entgehen, vom Informationsstand verschiedener Figuren aus erzählt wird.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> *Routledge Encyclopedia* 173.

<sup>37</sup> Genette, *Nouveau discours* 349.

<sup>38</sup> Ebd. 349.

<sup>39</sup> *Routledge Encyclopedia* 174.

<sup>40</sup> Genette, *Discours* 194f. Tatsächlich nennt Genette zwei Begriffe für die letztere Art der Fokalisierung und verwendet sie synonym: „unfokalisierte Erzählung“ (*récit non-focalisé*) und „Erzählung mit Nullfokalisierung“ (*récit à focalisation zero*). Aus Gründen der Einfachheit und Kontinuität soll in dieser Arbeit ausschließlich der Terminus „Nullfokalisierung“ verwendet werden.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. 194.

Ein Text muss nach Genette nicht unbedingt über seine ganze Länge gleich fokalisiert sein bzw. ist es kaum je, die Fokalisierung kann vielmehr immer wieder wechseln. Nach Bal ist das sogar in den meisten Fällen so: „more often, the narrative voice associates, then dissociates itself from, characters who are temporarily focalizing“<sup>42</sup>. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Formen der Fokalisierung können sich also sowohl auf den Text als Ganzes als auch auf Textteile beziehen.

Genette nennt auch selber einige (Abgrenzungs-)Schwierigkeiten, die sein Modell aufwirft<sup>43</sup>: So ist eine externe Fokalisierung auf eine Figur oft zugleich eine interne auf eine andere; häufig wechselnde variable oder multiple Fokalisierungen sind mitunter nicht von einer Nullfokalisierung zu unterscheiden; und interne Fokalisierungen im engsten Sinn sind kaum möglich. Damit ein Text als im engsten Sinn intern fokalisiert gelten dürfte, dürfte die Fokalisierungsfigur nämlich nicht einmal ansatzweise von außen beschrieben werden. Genette will den Begriff weiter fassen und schlägt folgendes Abgrenzungskriterium zwischen interner und externer Fokalisierung vor: Kann ein bestimmter Satz ohne weiteres in der ersten Person formuliert werden, ist er intern fokalisiert; ist das aber nicht möglich – als Beispiel nennt Genette den Satz „le tintement contre la glace *sembla* donner à Bond une brusque inspiration“<sup>44</sup> –, so handelt es sich um eine externe Fokalisierung.

Im Prinzip kann laut Genette jede Form der Fokalisierung mit jeder Erzählsituation kombiniert werden; nur eine extern fokalisierte homodiegetische Narration hält er für schwer möglich, weil sie auf Sätze nach dem oben bereits erwähnten Muster „Beim Klirren des Eiswürfels schien mir eine plötzliche Erleuchtung zu kommen“ hinauslaufen würde.

Verschiedene Theoretiker, unter anderem Shlomith Rimmon-Kenan, haben Genettes Terminologie der Fokalisierung als unpräzise kritisiert, eine Unterscheidung zwischen „fokalisierter Figur“ und „fokalisierender Figur“ gefordert und eine große Anzahl verschiedener Kombinationen dieser beiden

---

<sup>42</sup> Bal, *Narratology* 29.

<sup>43</sup> Vgl. Genette, *Discours* 208-210.

<sup>44</sup> Ebd. 210 (Hervorhebung im Orig.).

Figuren beschrieben.<sup>45</sup> Diese Vielfalt dürfte aber eher Verwirrung stiften als Präzision bringen; für die Zwecke dieser Arbeit sollten die von Genette verwendeten einfacheren Begriffe ausreichen. Sein Modell hat zudem die Vorteile, dass es „establishes and strengthens the distinction between ‚who speaks‘ and ‚who sees‘; it avoids the category error (...) of confusing focal characters with narrators; and it allows full combinatorial freedom“<sup>46</sup>.

In seiner Antwort auf Mieke Bal im *Nouveau discours* präzisiert Genette seine Begriffsverwendung: „*focalisé* ne peut s’appliquer qu’au récit lui-même, et *focalisateur*, s’il s’appliquait à quelqu’un, ce ne pourrait être qu’à celui qui *focalise le récit*, c’est-à-dire le narrateur“<sup>47</sup>. Demnach kann also ein Erzähler eine Erzählung entweder nullfokalisieren oder *durch* eine bestimmte Figur (sie soll Fokalisator genannt werden) intern oder extern fokalisieren; je nachdem ist die Erzählung selbst dann entweder nullfokalisiert oder aber durch jene Figur intern oder extern fokalisiert.

## **2.6. Hypothetische Fokalisierung**

David Herman führt aufbauend auf Genettes Konzept der Fokalisierung den Terminus *hypothetische Fokalisierung* (*hypothetical focalization*) ein, der sich für diese Arbeit ebenfalls als nützlich erweisen wird. Die hypothetische Fokalisierung

entails the use of hypotheses, framed by the narrator or a character, about what might be or might have been seen or perceived – if only there were someone who could have adopted the requisite perspective on the situations and events at issue.<sup>48</sup>

Durch diese Technik bekommt der Leser „illicit access to the aspects of the storyworld – aspects not, in fact, focalized, or not focalizable even in principle, from the perspective encoded as the actual vantage point for narration“<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> Vgl. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 75-86.

<sup>46</sup> *Routledge Encyclopedia* 176.

<sup>47</sup> Genette, *Nouveau discours* 347.

<sup>48</sup> Herman, David. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2002, S. 303.

<sup>49</sup> Herman, *Story Logic* 309.

Herman unterscheidet vier Arten von hypothetischer Fokalisierung<sup>50</sup>: die *starke direkte*, die *schwache direkte*, die *starke indirekte* und die *schwache indirekte*. Bei der starken direkten hypothetischen Fokalisierung wird ein in der Diegese nicht existenter Zeuge explizit genannt („Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered (...)“<sup>51</sup>); bei der schwachen direkten existiert der explizit genannte Zeuge in der Diegese, der Akt der Fokalisierung ist aber nur hypothetisch („Dixon realized that their [sein eigener und Welchs] progress (...) *must seem rather donnish to passing students*“<sup>52</sup>). Bei der starken indirekten Variante vermutet der Leser einen Beobachter nur, dessen „focalizing acts resist (dis)confirmation“<sup>53</sup>:

In the wan light the faces of the men must have been gray. Their eyes must have glinted in strange ways as they gazed steadily astern. Viewed from a balcony, the whole thing would, doubtless, have been weirdly picturesque. But the men in the boat had no time to see it, and if they had had leisure, there were other things to occupy their minds.<sup>54</sup>

Bei der schwachen indirekten hypothetischen Fokalisierung schließlich erscheint die „focalizing activity“ des vermuteten Beobachters weniger zweifelhaft<sup>55</sup> („Candles – *possible to see from the water* – were lit now“<sup>56</sup>). Zusätzlich gibt Herman noch ein Beispiel einer besonders komplexen, weil in einen „*speculative counterfactual conditional*“ eingebettete, hypothetischen Fokalisierung: „if it hadn't been raining, Haroun might have noticed that she was crying“<sup>57</sup>. In diesem Satz, so

---

<sup>50</sup> Vgl. Herman, *Story Logic* 311-322.

<sup>51</sup> Edgar Allan Poe, „The Fall of the House of Usher“. R.V. Cassill (Hg.), *The Norton Anthology of Short Fiction*. 4. Aufl. New York: W.W. Norton, 1990. S. 1390-1405, hier: 1392. Zit. nach Herman, *Story Logic* 312.

<sup>52</sup> Kingsley Amis, *Lucky Jim*. London: Penguin, 1961, S. 8. Zit. nach Herman, *Story Logic* 314 (Kursivsetzung D.H.).

<sup>53</sup> Herman, *Story Logic* 322.

<sup>54</sup> Stephen Crane, „The Open Boat“. R. V. Cassill (Hg.), *The Norton Anthology of Short Fiction*. 4. Aufl. New York: W.W. Norton, 1990. S. 395-416, hier: 397. Zit. nach Herman, *Story Logic* 320.

<sup>55</sup> Vgl. Herman, *Story Logic* 322.

<sup>56</sup> Elizabeth Bowen, „Her Table Spread“. William Trevor (Hg.), *The Oxford Book of Irish Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1991. S. 311-318, hier: 313. Zit. nach Herman, *Story Logic* 319 (Kursivsetzung D.H.)

<sup>57</sup> Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta Books, 1990, S. 21. Zit. nach Herman, *Story Logic* 321.

erklärt Herman, „the indirect HF set up by the counterfactual conditional creates, in turn, a merely hypothetical context for (weak) direct HF via Haroun“<sup>58</sup>.

## **2.7. Offener und verdeckter Erzähler**

Auch wenn in dieser Arbeit im Gegensatz zu den Theorien Seymour Chatmans davon ausgegangen werden soll, dass jede Erzählung einen Erzähler hat, soll hier trotzdem seine Skala der „degrees of audibility“<sup>59</sup> von Erzählern zum Einsatz kommen. Sie erscheint durchdacht als Booths ähnliche Unterscheidung zwischen *dramatized* und *undramatized narrators*<sup>60</sup> und reicht vom verdeckten (*covert*) Erzähler, der nicht auf sich selbst referiert<sup>61</sup> und in dessen Narration „we hear a voice speaking of events, characters, and setting, but its owner remains hidden in the discursive shadows“<sup>62</sup>, bis zum offenen (*overt*) Erzähler.

Chatman nennt mehrere Merkmale, die einen verdeckten von einem offenen Erzähler unterscheiden. Nach ansteigender „Offenheit“ sind das: explizite *set descriptions*, die nicht „seem to arise from the characters’ actions alone“<sup>63</sup>; *summaries* der Zeit, des Ortes und der Qualität; Angaben darüber, was Charaktere *nicht* gedacht oder getan haben; Kommentare über die Geschichte, wobei Chatman Interpretation (*interpretation*, „the open explanation of the gist, relevance, or significance of a story element“<sup>64</sup>), Urteil (*judgment*, „moral or other value opinions“<sup>65</sup>) und Generalisierung (*generalization*, „reference outward from the fictional to the real world, either to ‘universal truths’ or actual historical facts“<sup>66</sup>) unterscheidet; und schließlich Kommentare über das, was Chatman den Diskurs, Genette die Erzählung nennt – also in Wolfs Terminologie metafiktionale Kommentare (vgl. Kapitel 3.3). Diese können „simple, straightforward and

---

<sup>58</sup> Herman, *Story Logic* 321.

<sup>59</sup> Chatman, *Story and Discourse* 196.

<sup>60</sup> Vgl. Booth, *Rhetoric* 151ff.

<sup>61</sup> Vgl. Chatman, *Story and Discourse* 209.

<sup>62</sup> Ebd. 197.

<sup>63</sup> Ebd. 219.

<sup>64</sup> Ebd. 228.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

relatively harmonious with the story“ sein oder aber „self-conscious narrations“, die „undercut the fabric of the fiction“<sup>67</sup>.

Die Wahrnehmbarkeit des Erzählers muss im Verlauf der Geschichte nicht zwangsläufig immer auf dem gleichen Niveau bleiben: „A narrator may remain imperceptible for a long time, but suddenly begin to refer to itself, sometimes in such a subtle manner that the reader hardly notices.“<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Ebd. 248.

<sup>68</sup> Bal, *Narratology* 28.

### 3. Die Theorie der Illusionsstörung

Neben einem grundsätzlichen narratologischen Vokabular ist für die Einordnung der in dieser Arbeit behandelten Romane auch eine Terminologie und Systematik des illusionsstörenden Erzählens und seiner Effekte notwendig. Unter „Illusionsstörung“ ist die Störung jener ästhetischen Illusion zu verstehen, deren Aufbau und Erhaltung sich die meisten fiktionalen Texte verschrieben haben. Es handelt sich um „ein Sekundärphänomen in der Vorstellung des Rezipienten, das auf einer (...) vorgängigen (Möglichkeit der) ästhetischen Illusion basiert“<sup>69</sup>; illusionsstörendes Erzählen zielt darauf ab, den „Fiktions- oder Artefaktcharakter des Werkes“<sup>70</sup> bloßzulegen.

In der Forschungsliteratur werden Begriffe wie „Illusionsstörung“, „Illusionsdurchbrechung“ und „Illusionsabbau“ teilweise synonym verwendet – wenn etwa das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* den Begriff „Illusionsdurchbrechung“ als „Abbau bzw. Störung ästhetischer Illusion“<sup>71</sup> definiert –, teilweise zur Unterscheidung verschiedener Stufen desselben Phänomens<sup>72</sup>. In dieser Arbeit sollen die verschiedenen Termini in letzterem Sinn verwendet werden, wobei die Skala von der leichtesten Form, der Illusionsgefährdung, über Illusionsstörung bzw. -abbau bis zur endgültigen Illusionsdurchbrechung gehen soll.

Illusionsstörende Verfahren wurden im Laufe der Jahrhunderte immer wieder von einzelnen Autoren – von Miguel de Cervantes über Laurence Sterne und Denis Diderot bis hin zu Jorge Luis Borges – eingesetzt; ein verstärktes Interesse an ihnen, auch von theoretischer Seite, entstand in den 1960er und 1970er Jahren im Kontext der Postmoderne. Die Verbindung zwischen postmodernem Denken und – je nach Begriffsverwendung – metafiktionalem, selbstreflexivem, metaisierendem

---

<sup>69</sup> *Metzler Lexikon* 312.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 218.

oder illusionsstörendem Schreiben wurde in diversesten Texten analysiert<sup>73</sup>; eine gute Zusammenfassung liefern Hauthal, Nadj, Nünning und Peters:

Die Affinität metaisierender Verfahren zur Postmoderne, zur Romantik und zu anderen Epochen, die durch literarische bzw. künstlerische Experimentierfreude gekennzeichnet sind, verweist auf ihr zentrales und epochenübergreifendes Funktionspotential: Metaisierende Darstellungsverfahren können einerseits als Ausdruck eines Krisenbewusstseins künstlerischen Schaffens aufgefasst werden (...). Andererseits kann Metaisierung aber auch (...) zur Entwicklung neuer Darstellungsverfahren beitragen, indem mittels verschiedener Metaisierungsverfahren poetologische Fragestellungen verhandelt werden.<sup>74</sup>

In illusionsstörenden Werken wird die altbekannte Gleichsetzung des Autors mit einer göttlichen Instanz ins Extrem getrieben und oft explizit thematisiert:

No longer content with invisibly exercising his freedom to create worlds, the artist now makes his freedom visible by thrusting himself into the foreground of his work. He represents himself in the act of making his fictional world – or unmaking it, which is also his prerogative.<sup>75</sup>

Solche Verfahren haben naturgemäß starke Auswirkungen auf die Rezeption eines Werkes: „By seeing themselves not as nature’s slaves but as fiction’s masters, reflexive artists cast doubt on the central assumption of mimetic art – the notion of an antecedent reality on which the artistic text is supposedly modeled“<sup>76</sup>.

Die Wahl von Erzählerfigur, Erzählperspektive und vielen anderen Aspekten eines Textes können einen Einfluss auf den Auf- und Abbau von Illusion haben – so können etwa ein offener Erzähler oder eine große Anzahl an metadiegetischen Ebenen unter gewissen Umständen ebenso zum Illusionsabbau beitragen wie der Einsatz von hypothetischer Fokalisierung.

---

<sup>73</sup> Vgl. etwa Hutcheon, *Poetics* 3-21; Malina, *Breaking the Frame* 2-11; Waugh, *Metafiction* 6f., 10-13, 21-27.

<sup>74</sup> Hauthal, „Metaisierung“ 11.

<sup>75</sup> McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Repr. London: Routledge, 1996, S. 30. Zur Darstellung des Autors als Puppenspieler und göttliche Instanz im illusionsstörenden Erzählen vgl. auch McHale, *Postmodernist Fiction* 210; Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia Univ. Press, 1992, S. 129f.; Waugh, *Metafiction* 24.

<sup>76</sup> Stam, *Reflexivity* 129.

In diesem Kapitel soll das Gewicht jedoch auf Verfahren liegen, die von sich aus illusionsstörend wirken. Hier soll zunächst ein Überblick über die bisher ausführlichste Systematik zum Thema – Werner Wolfs *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* – gegeben werden, an der sich diese Arbeit in Fragen der Illusionsstörung orientieren wird; es sollen einige wichtige Begriffe geklärt und die für diese Arbeit relevanten illusionsdurchbrechenden Verfahren näher betrachtet werden. Schließlich soll auch noch auf zwei Techniken näher eingegangen werden, die bei Wolf nur eine geringe Rolle spielen, für diese Arbeit aber von großer Bedeutung sind: Auf das unzuverlässige Erzählen und auf die Metalepse.

### **3.1. Illusion und Illusionsdurchbrechung**

Wolf unterscheidet mehrere illusionsbildende und in der Folge mehrere illusionsstörende Faktoren. Illusionsbildende Texte müssen ihm zufolge, um ihr Ziel – die „Imitation lebensweltlicher Wahrnehmung“ bzw. die „Reduzierung ästhetischer Distanz“<sup>77</sup> – zu erreichen, sechs Prinzipien erfüllen: anschauliche Welthaftigkeit<sup>78</sup>, Mediumsadäquatheit<sup>79</sup>, Sinnzentriertheit<sup>80</sup>, Perspektivität<sup>81</sup>, Interessantheit<sup>82</sup> und *Celare artem*<sup>83</sup>, also die Verhüllung der *fictio*- und *fictum*-Natur (vgl. Kapitel 3.2.1) des Textes. Illusionsstörende Texte hingegen haben genau entgegengesetzte Ziele: Sie wollen die Differenz zwischen Realität und Kunst betonen und die ästhetische Distanz zur Geschichte aktualisieren<sup>84</sup> und verstoßen daher gegen eines oder mehrere der genannten Prinzipien.

Aus diesen Prinzipien ergeben sich für Wolf vier grundlegende Charakteristika illusionsbildender Texte: Sie sind heteroreferenziell und meist ernst, die

---

<sup>77</sup> Wolf, *Illusion* 474.

<sup>78</sup> Vgl. ebd. 134-140.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. 164-172.

<sup>80</sup> Vgl. ebd. 140-150.

<sup>81</sup> Vgl. ebd. 150-164.

<sup>82</sup> Vgl. ebd. 172-188.

<sup>83</sup> Vgl. ebd. 188-199.

<sup>84</sup> Vgl. ebd. 211.

Geschichtsebene steht im Vordergrund und die Vermittlung (also nach Genette die Erzählung) ist unauffällig<sup>85</sup>. Im Gegensatz dazu tritt bei illusionsstörenden Texten häufig Autoreferentialität beziehungsweise explizite Metafiktion auf, ebenso eine Entwertung der Geschichte, die Auffälligkeit der Vermittlung und komische Elemente<sup>86</sup> – wobei letzteres Verfahren nur in Kombination mit mindestens einem der anderen Wirkung zeigt<sup>87</sup>.

Handelt es sich hierbei um vier Mechanismen, die aus sich heraus eine Störung bzw. einen Abbau der Illusion bewirken, so nennt Wolf auch mehrere Faktoren, die die Wirkungsweise dieser Mechanismen beeinflussen können. Ausschlaggebend dafür, wie stark die Auswirkungen der vier illusionsstörenden Verfahren sind, ist etwa, wo sie im Text stehen bzw. wie sie in diesen eingebunden sind, wie plausibel ihr Auftreten ist, wie häufig und wie explizit sie verwendet werden<sup>88</sup>. Auch textexterne Faktoren wie die lebensweltliche Erfahrung, literarische Konventionen oder der Erwartungshorizont des Lesers spielen hier eine Rolle<sup>89</sup>.

## **3.2. Wichtige Begriffe zur Illusionsstörung**

### **3.2.1. Fictio und fictum**

Eine der für diese Arbeit wichtigsten Unterscheidungen ist jene zwischen dem *fictio*- und dem *fictum*-Aspekt eines Textes<sup>90</sup>. Als die *fictio*-Natur eines Werkes bezeichnet Wolf die Tatsache, dass dieses im Gegensatz zur äußeren Realität ein künstlich hergestelltes Artefakt ist – es geht also um „Fiktion“ in [einem] *ontologischen* Sinn als etwas Nicht-Natürliches, Gemachtes<sup>91</sup>, die *fictio*-Dimension

---

<sup>85</sup> Vgl. ebd. 203.

<sup>86</sup> Vgl. ebd. 212f.

<sup>87</sup> Vgl. ebd. 471.

<sup>88</sup> Vgl. ebd. 472f.

<sup>89</sup> Vgl. ebd. 117-130.

<sup>90</sup> Vgl. ebd. 38f.

<sup>91</sup> Wolf, Werner. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. Hauthal, Janine et al. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft; 12). S. 25-64, hier: S. 35 (Hervorhebung im Orig.).

eines Textes beruht auf dem Gegensatz „natürlich vs. gemacht“<sup>92</sup>. Unter der *fictum*-Natur hingegen versteht er die „potentielle Erfundenheit im Sinne einer fehlenden Einzelreferenz“<sup>93</sup>, hier geht es um Fiktion in einem „*referentiellen* Sinn“, um die Opposition „erfunden vs. real“<sup>94</sup>. Für die Illusionsbildung ist die Verhüllung des *fictum*-Aspekts wichtiger als die des *fictio*-Aspekts<sup>95</sup>, umgekehrt hat die Brechung der *fictum*-Natur eine stärkere illusionsstörende Wirkung als die Brechung allein der *fictio*-Natur<sup>96</sup>.

### 3.2.2. Erlebnis- und Referenzillusion

Eng mit der Unterscheidung zwischen *fictio*- und *fictum*-Natur hängt jene zwischen der *Erlebnis*- und der *Referenz*- oder *Erzählillusion* zusammen. Erstere, „das quasi sinnliche Eintreten in die Textrealität“<sup>97</sup>, das „Gefühl, während der Dauer der Rezeption gleichsam als ‚Augenzeuge‘ (...) in die Textwelt ‚hineinversetzt‘ zu sein“<sup>98</sup> betrifft die *fictio*-Natur eines Textes und ist im Hinblick auf die Illusionsbildung die dominantere der beiden Formen. Zweitere hingegen, der „Schein einer Beziehbarkeit auf konkrete und spezifische Elemente der Lebenswelt“<sup>99</sup> – wobei irrelevant ist, ob diese Elemente wirklich existieren – bzw. der „Eindruck einer Konversation zwischen Erzählinstanz und fiktivem Leser“<sup>100</sup> bezieht sich auf die *fictum*-Natur des Textes und ist für die Illusionsbildung nicht notwendig, auch wenn sie den Aufbau einer Erlebnisillusion begünstigen kann<sup>101</sup>. Interessanterweise sieht es jedoch bei der Illusionsdurchbrechung genau umgekehrt aus: Während eine Störung der Erlebnisillusion die Referenzillusion nicht zwangsläufig beeinträchtigen muss, geht mit der Durchbrechung der Referenzillusion immer auch jene der Erlebnisillusion einher: „dort, wo die

---

<sup>92</sup> Wolf, „Metaisierung“ 35.

<sup>93</sup> Wolf, *Illusion* 39.

<sup>94</sup> Wolf, „Metaisierung“ 35.

<sup>95</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 192.

<sup>96</sup> Vgl. ebd. 147f.

<sup>97</sup> Ebd. 57.

<sup>98</sup> Ebd. 56.

<sup>99</sup> Ebd. 57.

<sup>100</sup> Hauthal et al., „Metaisierung“ 10.

<sup>101</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 57-60.

Referenzillusion als solche oder allgemein der fictum-Charakter des Textes bloßgelegt wird, kollabiert durch diese Mobilisierung des rationalen Urteils des Lesers zugleich dessen Erlebnisillusion“<sup>102</sup>.

### 3.2.3. Primär- und Sekundärillusion

Werner Wolf zufolge spielt sich Illusion zumeist auf der intradiegetischen Ebene ab. Diese Form von Illusion nennt er *Primärillusion* und unterscheidet sie von einer *Sekundärillusion*, „die sich auf zweitrangigen Textebenen außerhalb der [intra]diegetischen Ebene entfaltet“<sup>103</sup>, also auf der extra- oder einer metadiegetischen Ebene. Diese kann, wenn die Primärillusion durchbrochen wird, „quasi auf [deren] Trümmern“<sup>104</sup> aufbauen und so „die Radikalität des antiillusionistischen Effekts“<sup>105</sup> abschwächen. Eine Illusionsstörung ist für Wolf in jedem Fall schon gegeben, wenn die Primärillusion gestört wird – auch wenn möglicherweise gleichzeitig eine Sekundärillusion in Kraft tritt<sup>106</sup>. Gerade die im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts so beliebte allwissende Erzählweise kann dann zu einem „potentially useful self-reflecting device“ werden, denn: „The presence of an ‚authorial‘ narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on (...) the act of storytelling“<sup>107</sup>.

### 3.2.4. Authentizitätsfiktion

Eine Authentizitätsfiktion ist eine affirmative Form der Metafiktion (vgl. Kapitel 3.3), eine „explizite Simulierung von Authentizität, also die aktive Bildung von Referenzillusion“<sup>108</sup>, die dazu beitragen kann, die fictum-Natur eines Textes zu verschleiern. Sie kann etwa durch paratextuelle Elemente wie Titel oder Untertitel oder durch Beteuerungen des Erzählers, seine Geschichte sei der Realität

---

<sup>102</sup> Ebd. 61.

<sup>103</sup> Ebd. 102.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Ebd. 103.

<sup>106</sup> Vgl. ebd. 210.

<sup>107</sup> Hutcheon, *Narcissistic Narrative* S. 51.

<sup>108</sup> Wolf, *Illusion* 196.

entnommen, entstehen. Grundsätzlich dient die Authentizitätsfiktion der Förderung der Illusionsbildung<sup>109</sup> und ist damit einer der seltenen „Fällen, in denen das grundsätzliche Gebot der Nichtthematisierung von Fiktionalität auch für den besonders heiklen Bereich der fictum-Qualität des Illusionstextes übertreten werden darf“<sup>110</sup>. Wird sie allerdings – ob bewusst oder unbewusst – in einer plumpen, übertriebenen Weise eingesetzt, kann sie auch den gegenteiligen Effekt, nämlich den der Illusionsdurchbrechung, hervorrufen, wie es etwa in Cervantes' *Don Quijote* geschieht<sup>111</sup>.

### **3.3. Metafiktion**

Mit dem Begriff „Metafiktion“ werden bei unterschiedlichen Autoren verschiedenste Verfahren und Phänomene bezeichnet, oft wurde er sogar gänzlich mit Illusionsstörung gleichgesetzt<sup>112</sup>. Waugh etwa definiert Metafiktion als „fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact“<sup>113</sup> und kommt Wolfs Definition von Illusionsstörung sehr nahe, wenn sie erklärt, dass metafiktionale Romane auf „the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion“<sup>114</sup> beruhen. Linda Hutcheons Definition der Metafiktion geht bereits weiter in die Richtung, in der der Begriff in dieser Arbeit verstanden werden soll: „'Metafiction' (...) is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity“<sup>115</sup>.

Eine systematischere Erklärung bietet Werner Wolf. Seine „weite“ Definition von Metafiktion lautet:

Metafiktionale sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die (...) als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw.

---

<sup>109</sup> Vgl. ebd. 196-199.

<sup>110</sup> Ebd. 198.

<sup>111</sup> Vgl. ebd. 249.

<sup>112</sup> Vgl. ebd. 220.

<sup>113</sup> Waugh, *Metafiction* 2.

<sup>114</sup> Ebd. 6.

<sup>115</sup> Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 1.

(scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und von Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewusstsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der fictio- wie der fictum-Natur) zusammenhängen.<sup>116</sup>

Als Metafiktion gelten für Wolf nur intendierte Äußerungen, die den Leser auf den Kunstcharakter des Textes aufmerksam machen<sup>117</sup>. „[W]enn ein Erzähler über das Handeln von Figuren eines Romans urteilt, als wenn es lebendige Menschen wären ((...) d.h. unter Einklammerung von deren Fiktionalität oder Textualität)“<sup>118</sup>, handelt es sich also noch nicht um Metafiktion; diese ist erst gegeben, wenn „die Selbstreferenz den Rezipienten zur Reflexion über die ‚Fiktionalität‘ des fokussierten Gegenstandes an[regt] oder (...) diese zum Inhalt [hat]“<sup>119</sup>.

Innerhalb des Bereichs der Metafiktion unterscheidet Wolf zunächst die *implizite* von der *expliziten* Metafiktion: Während explizite Formen „im Modus des ‚telling‘ vermittelt werden [und] als isolierbare Rede[n] einer fiktionalen Redeinstanz (also nicht unmittelbar des impliziten Autors) über Fiktionales erscheinen“<sup>120</sup>, geschieht die implizite Variante im Modus des „showing“, ist also „nicht über eine verbale Thematisierung, sondern eine Inszenierung faßbar“<sup>121</sup> und kann nur in Kombination mit der Auffälligkeit der Vermittlung und/oder der Entwertung der Geschichte auftreten<sup>122</sup>. Eine ähnliche Differenzierung trifft Hutcheon, wenn sie von einer offenen und einer verdeckten Form des „narzisstischen“ Erzählens spricht:

Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.<sup>123</sup>

---

<sup>116</sup> Wolf, *Illusion* 228.

<sup>117</sup> Vgl. ebd. 224-229.

<sup>118</sup> Wolf, „Metaisierung“ 34.

<sup>119</sup> Ebd. 35 (Hervorhebung im Orig.).

<sup>120</sup> Wolf, *Illusion* 226.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Vgl. ebd. 228, 235.

<sup>123</sup> Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 7.

Innerhalb des Bereichs der expliziten Metafiktion trifft Wolf eine ganze Reihe weiterer Differenzierungen, die hier kurz zusammengefasst werden sollen<sup>124</sup>:

*Discours-vermittelte* Metafiktion, die vom Erzähler stammt, kann stärker illusionsstörend wirken als *histoire-vermittelte*, die von einer intradiegetischen Figur stammt und daher – solange die Figur nicht etwa über ihre eigene Fiktionalität Bescheid weiß – in einem gewissen Maße plausibel bleiben und die Primärillusion aufrecht erhalten kann<sup>125</sup>.

*Eigenmetafiktion*, die sich auf den Text, in dem sie vorkommt, bezieht, wirkt stärker illusionabbauend als *Fremdmetafiktion*, die sich auf einen fremden Text bezieht, oder *Allgemeinmetafiktion*, die Bezug auf Literatur im Allgemeinen nimmt<sup>126</sup>.

Metafiktion wirkt weiters umso stärker illusionsabbauend, je zentraler sie platziert ist, je häufiger und je umfangreicher sie auftritt und je weniger sie – etwa durch Absätze – vom illusionistischen Teil des Textes abgehoben ist<sup>127</sup>. Bei letzterer Unterscheidung handelt es sich um einen Ausnahmefall, bei dem „eine hochgradige Markierung eines grundsätzlich illusionsstörenden Verfahrens gerade nicht eine Erhöhung dieses Effekts, sondern seine ‚Eindämmung‘ begünstigt“<sup>128</sup>. Betrifft die Metafiktion den Text als Ganzes (*totale* Metafiktion), wirkt sie illusionsstörender, als wenn sie sich nur auf Teile des Textes bezieht<sup>129</sup>.

Auf einer inhaltlichen Ebene ist zwischen *fictio*- und *fictum-thematisierender* Metafiktion zu differenzieren<sup>130</sup>:

Erstere umfaßt (...) sowohl die Thematisierung des sprachlichen Mediums als auch die Auseinandersetzung mit demjenigen Teil des narrativen Mediums und der Erzählung allgemein, der nicht direkt mit der Referentialisierung der textuellen Sachverhalte in Zusammenhang

---

<sup>124</sup> Für einen systematischen Überblick über die Formen von Metafiktion vgl. Wolf, *Illusion* 258.

<sup>125</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 237-239.

<sup>126</sup> Vgl. ebd. 225, 251.

<sup>127</sup> Vgl. ebd. 240-242.

<sup>128</sup> Ebd. 242.

<sup>129</sup> Vgl. ebd. 250.

<sup>130</sup> Vgl. ebd. 247-249.

steht. Fictum-Metafiktion dagegen ist der Diskussion ebendieser Referentialisierung (des Wahrheitsstatus der Fiktion) gewidmet.<sup>131</sup>

Während die fictio-thematisierende Metafiktion nur die Erlebnisillusion stört, baut die fictum-thematisierende Variante auch die Referenzillusion ab und wirkt daher stärker illusionabbauend (vgl. Kapitel 3.2.1).

Wichtig ist weiters die Unterscheidung bezüglich der „wertende[n] Tendenz“<sup>132</sup> von Metafiktion. Wolf weist darauf hin, dass der häufig entstehende Eindruck, dass „alle Metareferenz [d.i. Metafiktion] die Fiktionalität und/oder den Artefaktcharakter *kritisch* bloßlegen wolle und so insbesondere die Glaubhaftigkeit des Erzählten und (...) die ästhetische Illusion zerstören solle“<sup>133</sup>, falsch sei, weil Metafiktion durchaus auch das gegenteilige Ziel haben kann. Wolf unterscheidet daher zwischen *kritischer*, *neutraler* und *affirmativer* Metafiktion, wobei erstere auch als *Fiktionsdemonstration* bezeichnet werden kann, letztere mit der *Authentizitätsfiktion* (vgl. Kapitel 3.2.4) übereinstimmt.

### **3.4. Entwertung der Geschichte**

Die Entwertung der Geschichte ist jenes Phänomen, das bei Wolf den meisten Raum einnimmt. Er beschreibt sie als ein Verfahren, bei dem

wenigstens im ersten Moment der Eindruck [entsteht,] daß etwas mit [der Geschichte] ‚nicht stimmt‘. Die Illusionsstörung scheint dann in der Geschichte selbst zu liegen oder im gedachten Substrat ‚hinter‘ ihr, auf das sie sich bezieht, sie scheint also quasi ‚von innen‘ und unabhängig von bestimmten Vermittlungsverfahren hervorgerufen zu werden.<sup>134</sup>

Innerhalb der Entwertung der Geschichte unterscheidet Wolf zwischen Verfahren, die die Geschichte *uninteressant* machen und jenen, die sie als *unwahrscheinlich* erscheinen lassen.

Eine Geschichte kann *qualitativ uninteressant* gemacht werden, indem sie durch einen Mangel an Handlung langweilig erscheint<sup>135</sup> oder indem ihre Kohärenz

---

<sup>131</sup> Ebd. 247.

<sup>132</sup> Ebd. 254.

<sup>133</sup> Wolf, „Metaisierung“ 44.

<sup>134</sup> Wolf, *Illusion* 266f.

<sup>135</sup> Vgl. ebd. 325-334.

zerschlagen wird, weil etwa mehrere Geschichten scheinbar zusammenhanglos nebeneinander stehen<sup>136</sup> oder weil die Beziehung zwischen den Ebenen unklar ist<sup>137</sup>. *Quantitativ* kann sie von *innen* uninteressant werden – durch ein Übermaß an Beschreibung<sup>138</sup>, Argumentation<sup>139</sup>, intertextuellen Referenzen<sup>140</sup>, an Episoden, Verstrickungen und Zusatzinformationen<sup>141</sup> oder an intradiegetischen Handlungssträngen<sup>142</sup> – oder aber von *außen*, wenn die metadiegetische<sup>143</sup> oder die extradiegetische Ebene<sup>144</sup> aufgebläht wird. Letzteres kann unter anderem durch ein „Anschwellen und Narrativieren der Vermittlungsebene“ entstehen, also durch eine „Transponierung fiktionskonstituierenden Erzählens (...) von der innerdiegetischen auf die extradiegetische Ebene des Erzählers, wo sie im traditionellen Illusionstext nicht hingehört“<sup>145</sup>.

*Unwahrscheinlich* kann eine Geschichte einerseits durch *Sinn- und Ordnungsüberschüsse*<sup>146</sup> werden: Dann wird der

Schein der *histoire* als Wiedergabe einer unabhängig von ihrer literarischen Vermittlung sich nach eigenen Gesetzen entfaltenden Wirklichkeit zerstör[t], (...) indem sich diese Wirklichkeit offensichtlich durch ‚fremde‘ Ordnungselemente determiniert (...) zeigt.<sup>147</sup>

Eine solche Fremddetermination kann *inhaltlicher* Natur sein– durch sprechende Namen<sup>148</sup>, übermäßig aussagekräftige Beschreibungen<sup>149</sup> oder die Degradierung der Geschichte „zum bloßen Vehikel eines durchschlagenden didaktischen (oder

---

<sup>136</sup> Vgl. ebd. 321f.

<sup>137</sup> Vgl. ebd. 322-325.

<sup>138</sup> Vgl. ebd. 312-314.

<sup>139</sup> Vgl. ebd. 314-316.

<sup>140</sup> Vgl. ebd. 316f.

<sup>141</sup> Vgl. ebd. 318.

<sup>142</sup> Vgl. ebd. 319f.

<sup>143</sup> Vgl. ebd. 309-311.

<sup>144</sup> Vgl. ebd. 308f.

<sup>145</sup> Ebd. 308.

<sup>146</sup> Vgl. ebd. 266-305.

<sup>147</sup> Ebd. 268.

<sup>148</sup> Vgl. ebd. 270f.

<sup>149</sup> Vgl. ebd. 272f.

auch satirischen) Tenors“<sup>150</sup> oder einer anderen „autorseitige[n] ‚Botschaft‘ (...) moralischer, sozialkritischer, ästhetischer oder sonstiger Natur“<sup>151</sup> – oder sich auf einer *formalen* Ebene abspielen, indem sprachliche oder nichtsprachliche Ordnungssysteme „scheinbar *zwischen* Geschichte und impliziten Autor geschaltet“<sup>152</sup> werden. Zum Bereich der formalen Fremddetermination gehört auch die *Wiederholung eigentextueller Strukturen* durch auffällige serielle Wiederholungen, durch einen allzu symmetrischen Aufbau<sup>153</sup> oder durch eine *mise en abyme*<sup>154</sup>, bei der „in einem isolierbaren Segment auf einer (...) untergeordneten Ebene eines Textes (...) mindestens ein (...) Element (inhaltlicher oder formaler Natur) einer übergeordneten Ebene ‚gespiegelt‘ erscheint“<sup>155</sup>.

Aber nicht nur Sinn- und Ordnungsüberschüsse, sondern auch *Sinn- und Ordnungsdefizite* können eine Geschichte unwahrscheinlich machen<sup>156</sup>. Auch diese Defizite können sowohl *inhaltliche* Elemente betreffen – etwa Ereignisse, die sowohl im Hinblick auf lebensweltliche Kriterien als auch auf literarische Konventionen unwahrscheinlich oder inkohärent sind<sup>157</sup> – als auch *formale* Konzepte wie „die Eindeutigkeit der ontologischen Ebenen (...), die Kontinuität von Raum und Zeit, die Identität der Figuren“<sup>158</sup>, die Vervielfältigung der Anfänge oder Enden<sup>159</sup> eines Romans, die Verweigerung der Auflösung des Geschehens<sup>160</sup> oder offene Widersprüche innerhalb der Geschichte<sup>161</sup>.

---

<sup>150</sup> Ebd. 272.

<sup>151</sup> Ebd. 275.

<sup>152</sup> Ebd. 276.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. 293-295.

<sup>154</sup> Vgl. ebd. 295f.

<sup>155</sup> *Metzler Lexikon* 502.

<sup>156</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 334-372.

<sup>157</sup> Vgl. ebd. 336f.

<sup>158</sup> Ebd. 338.

<sup>159</sup> Vgl. ebd. 339f.

<sup>160</sup> Vgl. ebd. 341.

<sup>161</sup> Vgl. ebd. 343.

### **3.5. Auffälligkeit der Vermittlung**

Während bei den soeben zusammengefassten Phänomenen „die Geschichte quasi ‚aus sich selbst heraus‘ der Illusion Widerstand leistet“<sup>162</sup>, wird beim in diesem Kapitel zu beschreibenden Verfahren

[d]urch eine auffällige Vermittlung, die sich in einer leichten Verfremdung oder auch in einer massiven Erschwerung der Rezeption äußern kann, (...) der ‚Durchblick‘ des Lesers auf die Geschichte quasi ‚von außen‘ gestört und auf ihre Vermittlung gelenkt.<sup>163</sup>

Bloßgelegt wird hier meist nur der fictio-Status, weswegen dieses Verfahren oft weniger illusionsgefährdend wirkt als die Entwertung der Geschichte<sup>164</sup>.

Die Vermittlung kann zunächst durch eine „ungrammatische und sinndefiziente“<sup>165</sup> oder durch eine übermäßig geordnete Sprachverwendung (etwa indem das Alphabet als Ordnungsprinzip verwendet wird) sowie durch das Verwenden von nichtsprachlichen Zeichensystemen wie Bildern<sup>166</sup> auffällig werden. Sie kann die Geschichte inhaltlich – etwa durch allzu starke Symbolik – oder formal – etwa durch eine Nummerierung der Sätze – übertrieben sinnzentriert wirken lassen<sup>167</sup> oder durch die Verwendung nichtnarrativer Diskursformen wie der Deskription auffallen.<sup>168</sup>

Die Vermittlung kann weiters auch entweder für sich allein oder in Verbindung mit einer Entwertung der Geschichte<sup>169</sup> ein Defizit an Sinnzentriertheit auslösen<sup>170</sup>. Der Diskurs kann sich im Verhältnis „zur Identität der Figuren, zur Eindeutigkeit und Kontinuität der räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Handlung, zur Klarheit der ontologischen Ebenen (...) und (...) zur Eindeutigkeit der Sprecherinstanzen“<sup>171</sup> ebenso als zu wenig sinnzentriert erweisen wie in Bezug auf

---

<sup>162</sup> Ebd. 471.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Vgl. ebd. 471.

<sup>165</sup> Ebd. 380.

<sup>166</sup> Vgl. ebd. 379-390.

<sup>167</sup> Vgl. ebd. 390-395.

<sup>168</sup> Vgl. ebd. 425-436.

<sup>169</sup> Vgl. ebd. 396.

<sup>170</sup> Vgl. ebd. 395-407.

<sup>171</sup> Ebd. 397.

die Kausalität, die Einheit und die Progression der Handlung<sup>172</sup>. In den Bereich der defizitären Sinnzentriertheit fällt für Wolf auch das Spiel mit „variable realities“, also mit jener

strategy whereby a supposedly ‚real‘ representation is revealed to have been merely ‚virtual‘ – an illusion or secondary representation, a representation within the representation – or vice versa, a supposedly virtual representation is shown to have been ‚really real‘ after all.<sup>173</sup>

Erzählsituation und Perspektive können ebenfalls eine Auffälligkeit der Vermittlung bewirken<sup>174</sup>, wenn etwa aufdringliche Vorverweise auf spätere Ereignisse auftauchen<sup>175</sup>, wenn die „Vermittlungssituation (...) sehr in die Nähe eines theatralischen Vorführung“<sup>176</sup> rückt, wenn eine Geschichte aus mehreren Perspektiven erzählt wird und dabei unauflösbare Widersprüche erzeugt werden<sup>177</sup> oder wenn die camera-eye-Technik<sup>178</sup> oder die Du-Erzählperspektive<sup>179</sup> verwendet werden. Durch eine auffällige Vermittlung illusionsstörend können weiters Texte wirken, in denen verschiedene Erzählsituationen nebeneinander verwendet werden<sup>180</sup>. Auch die Technik des unzuverlässigen Erzählens (vgl. Kapitel 3.6) nennt Wolf in diesem Zusammenhang<sup>181</sup>; sie bewirke jedoch nur dann einen Illusionsabbau, wenn der Erzähler entweder „offen gegen das Celare-arterm-Prinzip verstößt, [oder] wenn er in zentralen Bereichen der Sinnstiftung unerklärliche Defizite erkennen läßt und der Text somit nicht mehr dem Prinzip der Sinnzentriertheit gehorcht“<sup>182</sup>.

---

<sup>172</sup> Vgl. ebd. 405.

<sup>173</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* 116., vgl. Wolf 402.

<sup>174</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 407-423.

<sup>175</sup> Vgl. ebd. 410.

<sup>176</sup> Ebd. 411.

<sup>177</sup> Vgl. ebd. 417f.

<sup>178</sup> Vgl. ebd. 418f.

<sup>179</sup> Vgl. ebd. 419-421.

<sup>180</sup> Vgl. ebd. 422.

<sup>181</sup> Vgl. ebd. 411

<sup>182</sup> Ebd. 412.

Weiters können Erzähltempus und –modus einen Illusionsabbau hervorrufen<sup>183</sup>: Die Verwendung von Potentialis oder Irrealis kann „als – betont unwahrscheinliche – zukunfts-gewisse Vorhersage Ausdruck einer ‚Fremddeterminiertheit‘ des erzählten histoire-Elements sein“<sup>184</sup> und bei extensiver Verwendung die fictum-Natur der Geschichte offenlegen; das Präsens kann illusionsstörend wirken, da es eine „Gleichzeitigkeit von Erzählakt und Erzähltem“, aber auch „[l]eserseitig (...) von Leseakt und intradiegetischem Geschehen“ impliziert<sup>185</sup>.

### **3.6. Unzuverlässige Erzähler**

Der Begriff des unzuverlässigen Erzählers wurde erstmals von Wayne C. Booth verwendet und von vielen Theoretikern übernommen. Booth nennt einen Erzähler „*reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not“<sup>186</sup>. Bei der Beurteilung von unzuverlässiger Erzählung sollen in dieser Arbeit jedoch, wie etwa von Nünning gefordert<sup>187</sup>, nicht nur die Normen des impliziten Autors, sondern auch jene des Gesamttextes beziehungsweise von außertextuellen Faktoren berücksichtigt werden.

Die Unzuverlässigkeit kann laut Booth darin begründet sein, dass der Erzähler bewusst lügt, aber auch darin, dass er sich irrt<sup>188</sup>. Eine ironische Erzählweise hingegen macht, auch wenn sie den Rezipienten ebenfalls in die Irre führen kann, noch keinen unzuverlässigen Erzähler aus<sup>189</sup>, was für die Beurteilung der in dieser Arbeit untersuchten Werke von großer Bedeutung ist.

---

<sup>183</sup> Vgl. ebd. 423-425.

<sup>184</sup> Ebd. 423.

<sup>185</sup> Ebd. 424.

<sup>186</sup> Booth, *Rhetoric* 158f.

<sup>187</sup> Vgl. Nünning, Ansgar. „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. Ders. (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. S. 3-39, hier: S. 17f., 27-31.

<sup>188</sup> Vgl. Booth, *Rhetoric* 159.

<sup>189</sup> Vgl. ebd.

Ansgar Nünning kritisiert in seiner Einführung zum unzuverlässigen Erzählen eine Tendenz, die auch in seinem eigenen Band durchaus vorherrschend ist<sup>190</sup>: Dass nämlich Unzuverlässigkeit meist nur homodiegetischen Erzählern zugeschrieben wird, während „auktoriale Erzähler (...) von vornherein als vertrauenswürdig“<sup>191</sup> gelten. Er stellt fest, dass einerseits „keineswegs alle homodiegetischen Erzählinstanzen gleichsam automatisch auch *unreliable narrators*“<sup>192</sup> sind und andererseits heterodiegetische Erzähler durchaus unzuverlässig sein können. Auch Jahn weist darauf hin, dass „auktoriale“ Erzähler oft „mit ihrem ausgeprägten Allwissenheitsanspruch sowie einer gewissen Tendenz zur Selbstherrlichkeit und Rechthaberei allerbeste Unverlässlichkeitsvoraussetzungen“<sup>193</sup> mitbringen. Nünning nennt fünf Merkmale von unzuverlässigen Erzählern: Häufig sind diese erstens homodiegetische Ich-Erzähler, die zweitens offen in Erscheinung treten, drittens gerne kommentieren, interpretieren und den Leser direkt ansprechen und viertens dazu neigen, zwanghaft und häufig über sich selbst zu monologisieren. „Das fünfte und wichtigste Kennzeichen“ ist Nünning zufolge

eine Diskrepanz zwischen dem, was ein *unreliable narrator* dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewußt ist und die sich Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können. Der allgemeine Wirkungseffekt von *unreliable narration* besteht daher oftmals in einer fortschreitenden unfreiwilligen Selbstentlarvung des Erzählers.<sup>194</sup>

In seine Beschreibung des unzuverlässigen Erzählens bezieht Nünning auch den Leser ein. Dieser löst „textuelle Inkonsistenzen dadurch [auf], daß sie auf die

---

<sup>190</sup> Vgl. etwa Allrath, Gaby. „'But why will you say that I am mad?' Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. S. 59-79; Busch, Dagmar. „*Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. S. 41-58, hier: S. 43f.

<sup>191</sup> Nünning, „Unreliable Narration“ 9.

<sup>192</sup> Ebd. 10 (Hervorhebung im Orig.).

<sup>193</sup> Jahn, Manfred. „*Package Deals*, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. S. 81-106, hier: S. 95.

<sup>194</sup> Vgl. Nünning, „Unreliable Narration“ 6.

verzerrte Wirklichkeitssicht des Erzählers zurückgeführt werden“<sup>195</sup>. In Bezug auf diese Inkonsistenzen unterscheidet Nünning die textinternen – etwa „explizite Widersprüche“, „Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers“, „Häufung von Leseranreden und bewußten Versuchen der Rezeptionslenkung“ oder „explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit“<sup>196</sup> – von den textexternen, für die etwa allgemeines Weltwissen oder literarische Konventionen eine Rolle spielen<sup>197</sup>.

Unterscheiden lässt sich außerdem die *mimetische* von der *interpretativen* Unzuverlässigkeit – während erstere sich auf die „Sachverhalte und Ereignisse“ der Geschichte bezieht, betrifft letztere die „expliziten Kommentare“<sup>198</sup> des Erzählers zu diesen Sachverhalten.

Seymour Chatman grenzt die unzuverlässige Erzählweise, in der „the *narrator's* account of the events (...) seems at odds with what the text implies to be the facts“<sup>199</sup>, von jener ab, bei der „a *character's* perceptions and conceptions of the story events, the traits of the other characters, and so on, seem at odds with what the narrator is telling or showing“. Letztere nennt Chatman eine *fallible filtration*<sup>200</sup>, eine „fehlbare Filterung“. Während beim unzuverlässigen Erzählen Ironie durch eine geheime Nachricht des impliziten Autors an den impliziten Leser auf Kosten des Erzählers entsteht, geschieht bei der fehlbaren Filterung Ähnliches eine Ebene tiefer – durch eine Nachricht des Erzählers an den Leser auf Kosten der Figur. Im Gegensatz zur unzuverlässigen Erzählung kann die fehlbare Filterung nicht nur implizit, sondern auch explizit geschehen – der Erzähler hat eine Stimme, mit der er die Fehlbarkeit seiner Figuren ansprechen kann, während der implizite Autor nicht direkt kommunizieren kann<sup>201</sup> (vgl. Kapitel 2.2).

In manchen Texten wird dem Leser bereits im Vorwort oder zu Beginn des Textes zu verstehen gegeben, dass er es mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun hat, so

---

<sup>195</sup> Ebd. 26.

<sup>196</sup> Ebd. 27f.

<sup>197</sup> Vgl. ebd. 29-31.

<sup>198</sup> Jahn, „*Package Deals*“ 82f.

<sup>199</sup> Chatman, *Coming to Terms* 149.

<sup>200</sup> Vgl. ebd.

<sup>201</sup> Vgl. ebd. 149-154.

dass er die Informationen des Erzählers von vornherein entsprechend kritisch rezipiert; in anderen Werken „it may not be until some distance through the text that we recognize our guide/informant is fallible, presenting a distorting vision of other characters and events“<sup>202</sup>.

### **3.7. Die Metalepse**

Metalepsen sind eines jener Konzepte, für die in der Forschungsliteratur beinahe jeder Autor einen eigenen Terminus zu haben scheint: Der Begriff „Metalepse“ stammt von Gérard Genette, bei David Lodge heißt ein ähnliches Verfahren „short circuit“ und bei Wolf zunächst „narrativer Kurzschluss“<sup>203</sup>, McHale wiederum setzt es mit den von Douglas Hofstadter geprägten Begriffen „strange loops“ und „tangled hierarchies“ gleich<sup>204</sup>, verwendet aber auch den Begriff „frame-breaking“<sup>205</sup>. In den letzten Jahren hat sich der Begriff Metalepse allerdings weitgehend (so auch in späteren Texten Wolfs<sup>206</sup>) durchgesetzt.

Der Begriff stammt ursprünglich von Gérard Genette; er nannte „[t]oute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement“<sup>207</sup> eine *métalepse narrative* – eine Definition, die von späteren Theoretikern verfeinert, aber im wesentlichen akzeptiert wird. Herman etwa definiert die Metalepse von zwei unterschiedlichen Standpunkten aus:

Formally speaking, (...) one or more illicit movements up or down the hierarchy of diegetic levels structuring narrative discourse (...). Functionally speaking, (...) a transgression of the ontological boundaries pertaining to the diegetic and more broadly illocutionary levels structuring a given narrative text.<sup>208</sup>

---

<sup>202</sup> Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. London/New York: Methuen, 1983, S. 31.

<sup>203</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 356.

<sup>204</sup> Vgl. McHale, *Postmodernist Fiction* 120.

<sup>205</sup> Vgl. etwa ebd. 198.

<sup>206</sup> Vgl. Wolf, „Metaisierung“ 42.

<sup>207</sup> Genette, *Discours* 244.

<sup>208</sup> Herman, David. „Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis“ *Journal of Literary Semantics* 26.2 (1997) S. 132-152, hier: S. 133.

Wolf merkt an, dass ein „Sprung über die Grenzen von Erzählebenen“ alleine noch keine Metalepse ausmacht, solange dieser nicht von „Unlogik“ geprägt ist: So ist etwa „die meist affektiv motivierte Apostrophe einer innerdiegetischen Figur durch den Erzähler“ keine Metalepse, weil sie „keine logische Unmöglichkeit impliziert“<sup>209</sup>.

Unter allen „Metaisierungsverfahren“ sind Metalepsen Hauthal et al. zufolge jene, die die „am stärksten illusionsstörende Wirkung entfalten“<sup>210</sup>. Sie legen nicht nur die fictio-, sondern auch die fictum-Natur der Geschichte offen<sup>211</sup>, sie haben „the power to endow subjects with greater or lesser degrees of 'reality' – in effect, to promote them into subjectivity and demote them from it“<sup>212</sup>, und sie destabilisieren „the modal structure not only of the storyworld but also of the reference world by which it is framed and delimited“<sup>213</sup>. Denn stürzt die Grenze zwischen Extra- und Intradiegesen oder zwischen Intra- und Metadiegesen ein, wird auch jene zwischen Fiktion und Realität in Zweifel gezogen<sup>214</sup>.

Bei einer Metalepse wird entweder die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer oder jene zwischen intra- und metadiegetischer (sowie meta- und meta-metadiegetischer etc.) durchbrochen<sup>215</sup>; ob auch Überschreitungen der Grenze zwischen Realität und Fiktion Metalepsen sind, ist umstritten. Malina etwa bezeichnet die Durchbrechung der Grenze „between inside and outside, between story and world“<sup>216</sup> als eine milde Form der Metalepse; Klimek verwehrt sich dagegen, da sonst „[j]ede Namensnennung einer außerliterarisch existenten Stadt oder Person (...) schon eine Metalepse“<sup>217</sup> wäre. Die Grenzüberschreitung zwischen Realität und Fiktion wirkt jedenfalls dann illusionsstörend, wenn dabei

---

<sup>209</sup> Wolf, *Illusion* 359.

<sup>210</sup> Hauthal et al., „Metaisierung“ 8.

<sup>211</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 357.

<sup>212</sup> Malina, *Breaking the Frame* 4.

<sup>213</sup> Herman, „Formal Description“ 135.

<sup>214</sup> Vgl. etwa McHale, *Postmodernist Fiction* 197; Waugh, *Metafiction* 133.

<sup>215</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 359.

<sup>216</sup> Malina, *Breaking the Frame* 2f.

<sup>217</sup> Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010 (Zugl.: Diss., Univ. Neuchâtel, 2008), S. 71.

Anachronismen, also konkrete „Realreferenzen aus der ‚falschen‘ Epoche“<sup>218</sup> eine Rolle spielen, wenn das Auftauchen der Realreferenz im spezifischen Kontext nicht erwartbar war<sup>219</sup> und besonders dann, wenn eine „aufgrund des Vorwissens des Lesers erkennbar auf den realen Autor transparenten Figur“<sup>220</sup> auftritt, ohne dass dies durch literarische Konventionen oder eine autobiographische Lesart des Textes kompensiert werden kann. Dann entsteht nämlich eine Störung der „hierarchical order, which in traditional narrative characterizes the relation between author and narrator or between author and character“<sup>221</sup>.

*Absteigende* Metalepsen – also „Einmischung[en] von Elementen der extradiegetischen [!] Erzählebene in die intradiegetische oder metadiegetische bzw. der intradiegetischen in die metadiegetische, d.h. von höheren auf tiefere Ebenen“<sup>222</sup> – lassen sich von *aufsteigenden* Metalepsen – also Überschreitungen „von tieferen auf höhere Ebenen“<sup>223</sup> – unterscheiden (bei Nelles heißt die absteigende Metalepse „intrametaleptisch“, die aufsteigende „extrametaleptisch“<sup>224</sup>; in dieser Arbeit sollen jedoch Klimeks bildlichere und daher leichter verständliche Begriffe verwendet werden). Aufsteigende Metalepsen wirken tendenziell stärker illusionsstörend als absteigende, denn sie brechen die Regel, dass die fiktionalen Charaktere „are not free subjects who can potentially escape their graphic prisons and make fictional subjects of – or even talk back to – their author or narrator“<sup>225</sup>. Auch „horizontale Metalepsen“ sind möglich, wenn etwa „eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene (...) durch einen Darstellungsprozess (z.B. durch das Schreiben eines Romans) Macht über

---

<sup>218</sup> Wolf, *Illusion* 351.

<sup>219</sup> Vgl. ebd. 352f.

<sup>220</sup> Ebd. 353.

<sup>221</sup> Musarra, Ulla. „Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances.“ Calinescu, Matei/Fokkema, Douwe (Hg.). *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the Xith International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. (= Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 23). S. 215-231, hier: S. 217.

<sup>222</sup> Klimek, *Paradoxes Erzählen* 67.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Vgl. Nelles, William. *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative*. New York u.a.: Peter Lang, 1997. (= American University Studies, Series XIX General Literature; 33), S. 154.

<sup>225</sup> Cohn, *The Distinction of Fiction* 171.

Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus[übt]“<sup>226</sup>. Eine besonders extreme Form der Metalepse stellt „die unendliche ‚möbiusbandähnliche‘ Rekurrentsetzung der Ebenenkontamination“<sup>227</sup> dar, die es dem Rezipienten endgültig unmöglich macht, zwischen den betroffenen Ebenen zu unterscheiden.

Unterscheiden lässt sich weiters zwischen *diskursiven* (oder auch epistemologischen, verbalen<sup>228</sup>) und *ontologischen* (auch modalen<sup>229</sup>) Metalepsen. Handelt es sich bei der diskursiven Metalepse etwa um das Ansprechen des extradiegetischen Erzählers oder des Lesers durch eine intradiegetische Figur<sup>230</sup>, so wechselt bei der ontologischen Metalepse „eine Figur oder ein Gegenstand physisch von einer diegetischen Ebene auf die andere“<sup>231</sup>. Weil bei der ontologischen Metalepse nicht nur die Grenzen zwischen den Erzählebenen verletzt werden, sondern auch ein „Kurzschluß zwischen der scheinbaren Vergangenheit des diegetischen Geschehens und der Gegenwart des nachformulierenden extradiegetischen Erzählaktes“<sup>232</sup> entsteht, wirkt sie stärker illusionsstörend als die diskursive Variante.

Ontologische Metalepsen können mehr oder weniger ausgeprägt sein. McHale spricht in diesem Zusammenhang vom „*topos of the face-to-face interview between the author and his character*“, das beinahe zu einem „postmodernist cliché“<sup>233</sup> geworden sei. Als eine relativ gedämpfte Form dieses Topos gilt die Szene in *The French Lieutenant's Woman*, in der der Erzähler sich ein Zugabteil mit Charles teilt, „without ever actually addressing him“<sup>234</sup>; in ausgeprägteren Formen konfrontiert der Erzähler den Charakter direkt und greift in die Diegese ein. Noch radikaler als das Eingreifen des extradiegetischen Erzählers in die Diegese ist der

---

<sup>226</sup> Klimek, *Paradoxes Erzählen* 70.

<sup>227</sup> Wolf, *Illusion* 359, vgl. auch 370-372.

<sup>228</sup> Vgl. Nelles, *Frameworks* 155.

<sup>229</sup> Vgl. ebd.

<sup>230</sup> Vgl. Wolf, *Illusion* 359-361.

<sup>231</sup> Klimek, *Paradoxes Erzählen* 66.

<sup>232</sup> Wolf, *Illusion* 361.

<sup>233</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* 213.

<sup>234</sup> Ebd.

umgekehrte Fall, die „Verselbständigung der Figuren“<sup>235</sup>, bei der diese – erfolgreich oder vergeblich – versuchen, die Macht über ihr eigenes Schicksal oder gar über jenes ihres eigenen Erfinders zu erlangen.

Als eine Form der Metalepse bezeichnet Fludernik mit Bezug auf Genette auch die Formulierungen nach dem Schema „Während die Figuren schlafen, werde ich, der Erzähler, dir, dem Leser, etwas anderes erzählen“, die in der Literaturgeschichte immer wieder auftauchen<sup>236</sup>. Diese Formulierungen lassen sich ihr zufolge auf bis ins Mittelalter zurückreichende, später aber selten gewordene Phrasen nach dem Schema „let us leave X and Y behind and turn to A and B“<sup>237</sup> zurückführen, deuten aber eine „simultaneity or rather isochrony between the telling of the story and the time moving on the plane of the narrated world, the synchronization of narrating time and narrated time“<sup>238</sup> an. Fluderniks Bezeichnung für diese Form der Metalepse – „rhetorical metalepsis“ oder „discourse metalepsis“<sup>239</sup> – ist relativ uneindeutig. Für die ältere Form des „let us leave X and Y behind and turn to A and B“ verwendet Fludernik den Begriff „scene shift“<sup>240</sup>, also „Szenenwechsel“; die von ihr beschriebene Form der Metalepse durch Gleichsetzung von Erzählzeit und erzählter Zeit soll in dieser Arbeit daher als „metaleptischer Szenenwechsel“ bezeichnet werden.

---

<sup>235</sup> Wolf, *Illusion* 362.

<sup>236</sup> Vgl. Fludernik, Monika. „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“ *Style* 37.4 (2003). S. 382-400, hier: 386-392.

<sup>237</sup> Ebd. 389.

<sup>238</sup> Ebd. 387.

<sup>239</sup> Ebd. 389.

<sup>240</sup> Vgl. ebd.

## **4. John Fowles: *The French Lieutenant's Woman* (1967)**

Die in den letzten beiden Kapiteln erarbeitete Theorie der Erzählung und der Illusionsstörung soll nun am Beispiel von John Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman* zur Anwendung kommen. Es handelt sich hierbei um einen Roman, in dem verschiedenste Formen von Metafiktion, Selbstreferentialität und Illusionsstörung gehäuft vorkommen und der daher auch in der Forschungsliteratur zu diesem Thema immer wieder als Beispiel genannt wird. Hier soll zunächst in der gebotenen Kürze die Handlung des Romans zusammengefasst werden; darauf folgt eine Erläuterung der Erzählsituation und eine Analyse der Verwendung diverser illusionsstörender Verfahren in *The French Lieutenant's Woman*, die später die Annäherung an das Phänomen des visibly inventing narrator ermöglichen soll.

### **4.1. Histoire**

*The French Lieutenant's Woman* spielt im Jahr 1867 in England. Charles Smithson verbringt gemeinsam mit seiner Verlobten Ernestina Freeman einige Zeit im Dorf Lyme Regis. Dort lernt er Sarah Woodruff kennen, genannt „the French lieutenant's woman“ oder „the French lieutenant's whore“, eine unkonventionelle Frau, die wegen einer angeblichen Affäre mit einem französischen Leutnant im Dorf geächtet wird und als leicht verrückt gilt. Er verliebt sich in sie, verlässt schließlich ihretwegen Ernestina und nimmt damit große Schwierigkeiten in Kauf. Doch als er Sarah einen Heiratsantrag machen will, ist sie verschwunden; erst zwei Jahre später findet er sie wieder.

### **4.2. Homo- oder heterodiegetisch?**

In Kapitel 2.4. wurde bereits angesprochen, dass ein Erzähler nicht zwangsläufig homodiegetisch sein muss, wenn er in der ersten Person berichtet, und ebensowenig zwangsläufig heterodiegetisch, wenn dies in der dritten Person geschieht. Der Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* ist als ein heterodiegetischer Erzähler einzustufen, der sich selbst jedoch bereits auf der zweiten Seite des Textes – und im Verlauf der Erzählung noch häufiger – mit dem

Pronomen „Ich“ bezeichnet. Zunächst reiht er sich damit in die Tradition des viktorianischen Romans ein, in dem die (ebenfalls über der Diegese stehenden und somit in unserem Sinne heterodiegetischen) Erzähler immer wieder in der Ich-Form Bemerkungen über die von ihnen erzählte Geschichte machen. Der Erzähler in *The French Lieutenant's Woman* tritt aber im Verlauf des Romans immer deutlicher in Erscheinung – zunächst durch explizite metafiktionale Kommentare (vgl. Kapitel 4.8.) und die Betonung seiner Macht über seine Figuren (vgl. Kapitel 4.13.), später auch, indem er diesen im Rahmen von absteigenden ontologischen Metalepsen direkt gegenübertritt – und nähert sich dadurch scheinbar einem homodiegetischen Erzähler an.

Bereits in Kapitel 2.4. wurde allerdings der homodiegetische Erzähler als ein der Diegese, nicht bloß der *histoire*, angehöriger Erzähler definiert; als solcher lässt sich Fowles' Erzählerfigur nicht bewerten – auch wenn er sich während der Metalepsen kurz in die Diegese „hinablässt“, so bleibt seine ontologische Verschiedenheit von der Diegese doch erhalten: Seine Stimme ist „until late in the novel, entirely outside the action and the era“<sup>241</sup>. Auch John Fowles selbst stellt den Ich-Erzähler in seinen „Notes“ zu *The French Lieutenant's Woman* nicht auf die selbe Ebene wie die anderen Charaktere: „the ‚I‘ who will make first-person commentary here and there in my story, and who will finally even enter it, will not be my real ‚I‘ in 1967; but much more just another character, *though in a different category from the purely fictional ones*“<sup>242</sup>.

### **4.3. Fokalisierung**

Der Text ist nullfokalisiert beziehungsweise variabel (an vereinzelten Stellen auch multipel) intern fokalisiert. Der häufigste Fokalisator ist hierbei Charles, dessen Gedanken und Gefühle immer wieder in freier indirekter Rede geschildert werden. Auch auf Ernestina, Charles' Diener Sam und einige andere Figuren wird immer wieder fokalisiert. Die einzige Figur, die – bis auf einige wenige Grenzfälle („She

---

<sup>241</sup> Hauer Costa, Richard. „Trickery's Mixed Bag: The Perils of Fowles' 'French Lieutenant's Woman'“. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 29.1 (1975), S. 1-9, hier: S. 3.

<sup>242</sup> Fowles, John. „Notes on an Unfinished Novel“. Bradbury, Malcolm. *The Novel Today*. London: Fontana Press, 1990, S. 147-162, hier: S. 153f. (Hervorhebung von mir).

did not look around; she had seen him climbing up through the ash trees“<sup>243</sup>) – nie zum Fokalisator wird, ist Sarah. Sie und ihr Verhalten werden bis auf ganz wenige Ausnahmen ausschließlich aus dem Blickwinkel anderer Personen – hauptsächlich Charles – beschrieben, also extern fokalisiert. Dadurch bleibt sie für den Leser ebenso mysteriös wie für Charles, der die ganze Handlung über erfolglos versucht, ihr Verhalten zu deuten.

#### **4.4. Erzählzeit**

*The French Lieutenant's Woman* wird größtenteils im Präteritum erzählt. Das Präsens wird nur sehr vereinzelt eingesetzt, meist in einer Art, die die betreffenden Passagen als *tableaux vivants* erscheinen lässt:

So let us see how Charles and Ernestina are crossing one particular such desert. (...) Charles is gracefully sprawled across the sofa, two fingers up his cheek (...), and staring gravely across the Axminster carpet at Tina, who is reading<sup>244</sup>.

Through one ground-floor window, by the main door, Mrs Endicott herself can be seen at a table (...) and if we traverse diagonally up from that window to another in the endmost house to the right, a darkened top-floor window, (...) we can just see a good example of a twelve-and-sixer<sup>245</sup>.

Das Präsens wirkt hier eindeutig illusionsstörend (vgl. Kapitel 3.5), umso mehr, da es hier im Gegensatz zu *Mein Name sei Gantenbein* nur stellenweise verwendet wird und daher kein Gewöhnungseffekt eintritt. Noch stärker als in diesen tableau-vivant-artigen Beschreibungen ist der illusionsstörende Effekt, wenn einzelne Passagen durch die Verwendung des Präsens in Kombination mit Theatervokabular als Bühnenszenen erscheinen: „And here Sam is again (...) The scene is in the shadow of a lilac-bush“<sup>246</sup>.

---

<sup>243</sup> Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage, 2004, S. 164.

<sup>244</sup> Ebd. 113f.

<sup>245</sup> Ebd. 278; vgl. weiters 157f., 344.

<sup>246</sup> Ebd. 376.

Auch in den Passagen, in denen der Erzähler durch eine absteigende Metalepse in die Welt seiner Figuren eindringt (vgl. Kapitel 4.9), wechselt er ins Präsens, was ihre illusionsstörende Wirkung noch weiter verstärkt:

Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. (...) I continue to stare at Charles and see no reason this time for fixing the fight upon which he is about to engage. (...) I am suddenly aware that Charles has opened his eyes and is looking at me.<sup>247</sup>

Auffällig in Bezug auf die Erzählzeit ist überdies das „temporal telescoping“<sup>248</sup>, die hundert Jahre umfassende zeitliche Distanz zwischen dem Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* und seinen Figuren. Schon am Anfang des Romans wird durch den Verweis auf Henry Moore „deutlich, daß der zeitliche Erzählstandpunkt nicht mit der Epoche der Handlung übereinstimmen kann und hier schon eine Illusionsdurchbrechung vorliegt“<sup>249</sup>. Der Erzähler ist dezidiert modern, er schreibt vom Standpunkt des Jahres 1967 aus – was er etwa mit der Formulierung „I have pretended to slip back into 1867; but of course that year is in reality a century past“<sup>250</sup> unterstreicht – und scheut sich nicht vor Anachronismen in der Beschreibung seiner Geschichte, wenn er zum Beispiel Sarahs selbstgefällige und sadistische Chefin, Mrs. Poulteney, mit den Worten „There would have been a place in the Gestapo for the lady“<sup>251</sup> charakterisiert oder Persönlichkeiten wie Marshall McLuhan, Marcel Proust, Bert Brecht und Konstantin Stanislawski erwähnt<sup>252</sup>. Es handelt sich hierbei also um jene Form der Grenzüberschreitung zwischen Realität und Fiktion, die Wolf zufolge besonders illusionsstörend wirkt (vgl. Kapitel 3.7).

Die zeitliche Distanz ist auch eine der wichtigsten Quellen für die Ironie, die den Roman durchdringt, wenn der Erzähler beispielsweise über einen „skirt of an almost daring narrowness – and shortness, since two white ankles could be

---

<sup>247</sup> Ebd. 408-410, vgl. auch 464-466.

<sup>248</sup> Hutcheon, Linda. „The ‘Real World(s)’ of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*“. Pifer, Ellen (Hg.). *Critical essays on John Fowles*. Boston: Hall, 1986. S. 118-132, hier: S. 121.

<sup>249</sup> Behrens, Volker. *Das Spiel mit der Illusion in The French lieutenant's woman. Ein Vergleich von Roman, Film und Drehbuch*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994 (Zugl.: Diss., Univ. Kiel, 1992), S. 16.

<sup>250</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 409.

<sup>251</sup> Ebd. 21.

<sup>252</sup> Vgl. ebd. 37, 39, 58, 331.

seen“<sup>253</sup> schreibt. Die Überlegungen des Erzählers über Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Welt und den Menschen der Jahre 1867 und 1967 sind eines der charakteristischsten Stilmittel des Romans: „Fowles’ technique is to take a ready-made 1860’s plot and allow a 1960’s point of view to overlay it“<sup>254</sup>. Hier betont der Erzähler auch oft seine Allwissenheit, indem er hundert Jahre weit reichende Prolepsen wagt: „Had they but been able to see into the future! For Ernestina was to outlive all her generation“<sup>255</sup>.

Die zeitliche Distanz zwischen Erzähler, *narratee*, implizitem Autor und implizitem Leser auf der einen und den diegetischen Figuren auf der anderen Seite nützt der Erzähler auch, um sich sprachlich durch Benützung der ersten Person Plural in Sätzen wie „Nothing is more incomprehensible to us“ und „Well, we laugh“<sup>256</sup> mit seinem *narratee* und, da dieser verdeckt bleibt, mit seinem Leser zu „verbünden“ beziehungsweise ihn für seine Sicht der Dinge zu vereinnahmen und dadurch seine Identifizierung mit den Figuren und sein Sich-Einlassen auf die Diegese zu stören:

Durch den gezielten Gebrauch von Personalpronomen versucht Fowles, bereits vorab einen Konsens der Lesermeinung mit der des Erzählers herzustellen, obwohl er die Erzählerfigur zeitweise durch den „I“ – „you“ Antagonismus vom Leser abgrenzt. Die Distanz zu den Viktorianern drückt er durch die Verwendung von „they“ aus, dem er dann das familiäre „we“, das heißt Leser und Erzähler, entgegensetzt. Er versucht damit gleichzeitig, den Leser für die mit „we“ gekennzeichneten Standpunkte zu vereinnahmen.<sup>257</sup>

#### **4.5. Verdeckter oder offener Erzähler?**

Der Erzähler von *The French Lieutenant’s Woman* erfüllt vom ersten Kapitel an sämtliche Kriterien, die Chatman an einen offenen Erzähler stellt. So enthält der Roman explizite, nicht einer Figur entspringende Landschaftsbeschreibungen („Half a mile to the east lay, across sloping meadows, the thatched and slated roofs of Lyme itself; a town that had had its heyday in the Middle Ages and has been

---

<sup>253</sup> Ebd. 5.

<sup>254</sup> Hauer Costa, „Trickery’s Mixed Bag“ 2.

<sup>255</sup> Fowles, *French Lieutenant’s Woman* 28.

<sup>256</sup> Ebd. 48.

<sup>257</sup> Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 31f.

declining ever since“<sup>258</sup>), teilweise sehr explizite Zusammenfassungen der Zeit („And now let us jump twenty months“<sup>259</sup>), des Raumes („There runs, between Lyme Regis and Axmouth six miles to the west, one of the strangest coastal landscapes in Southern England (...) whereas elsewhere on the coast the fields run to the cliff-edge, here they stop a mile or so short of it“<sup>260</sup>) und der Qualität („he was not (...) essentially a frivolous young man“<sup>261</sup>).

Auch Kommentare von Seiten des Erzählers kommen immer wieder vor – sowohl Interpretationen („Sam’s despair had come far less from being rebuffed than from suspecting his master had no guilty secret upon which he could be levered“<sup>262</sup>), Urteile („Sam’s surprise makes one suspect that his real ambition should have been in the theatre“<sup>263</sup>) und Generalisierungen („Such a shift of sexual key is impossible today“<sup>264</sup>) als auch Kommentare über den Diskurs („I am afraid it will be an anti-climax to describe it“<sup>265</sup>). Selbst in jenen Kommentaren, die in einem „unpersönlichen dokumentarischen Stil verfaßt“ sind, „bleibt der Erzähler (...) hinter den Kommentaren spürbar“<sup>266</sup>. Besonders häufig sind in *The French Lieutenant’s Woman* Angaben darüber, was Charaktere *nicht* gesagt oder gedacht haben: „And if only – he might have added, but didn’t – there were not (...)“<sup>267</sup>, „This time he did not see the second wink exchanged“<sup>268</sup>, „so insubstantial after its mother’s weight (but he did not think at all of her)“<sup>269</sup>.

Im Gegensatz zum Erzähler ist der narratee in *The French Lieutenant’s Woman* verdeckt, wodurch der Erzähler, wenn er die zweite Person verwendet, den Leser direkt anzusprechen scheint.

---

<sup>258</sup> Ebd. 4.

<sup>259</sup> Ebd. 421.

<sup>260</sup> Ebd. 67.

<sup>261</sup> Ebd. 16.

<sup>262</sup> Ebd. 331.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd. 177.

<sup>265</sup> Ebd. 425.

<sup>266</sup> Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 27.

<sup>267</sup> Fowles, *French Lieutenant’s Woman* 371.

<sup>268</sup> Ebd. 303.

<sup>269</sup> Ebd. 323; vgl. auch 38, 120, 173, 176, 249, 251f., 292, 323, 334 u.a.

#### 4.6. Allwissenheit und Unwissenheit des Erzählers

Nicht nur kennt der Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* – wie aus den vielen internen Fokalisierungen ersichtlich ist – die Gedanken und Gefühle seiner Figuren, er ist auch in Bezug auf die Zusammenhänge und Hintergründe der Diegese allwissend und spielt diese Allwissenheit oft explizit aus. So erwähnt er beispielsweise, dass ein schlechte Gemälde an der Wand der Kathedrale in Exeter „received in reluctant part-payment, some years before, from a lady in reduced circumstances“<sup>270</sup> wurde und weiß über ein Zusammentreffen Charles' mit Sarah zu berichten: „How long they looked into each other's eyes he did not know. It seemed an eternity, though in reality it was no more than three or four seconds“<sup>271</sup>.

Auch die Tatsache, dass der Erzähler, wie in Kapitel 4.2.3 beschrieben, ganz klar einer späteren Epoche zuzuordnen ist als seine Figuren und daher von deren Perspektive aus gesehen in die Zukunft blicken kann, spielt er immer wieder in den Vordergrund, wenn er zum Beispiel in Bezug auf das Elternhaus der Nebenfigur Millie erklärt, dass „[a] fashionable young London architect now has the place and comes there for weekends, and loves it“<sup>272</sup> (vgl. auch Kapitel 4.4).

In der Betonung seiner Allwissenheit geht der Erzähler viel weiter als seine viktorianischen Vorbilder, er „parodies his own omniscience by so grossly overstating it, such as seeing Marx working in the British Museum while Charles combs the cliffs, or arranging to have Ernestina die on the day Hitler invades Poland“<sup>273</sup>. In jener – höchst ironisch formulierten – Szene, in der Mrs. Poulteney nach ihrem Tod vergeblich versucht, in den Himmel eingelassen zu werden, wird gar impliziert, dass sich die Allwissenheit des Erzählers bis ins Jenseits erstreckt<sup>274</sup>.

---

<sup>270</sup> Ebd. 278.

<sup>271</sup> Ebd. 351.

<sup>272</sup> Ebd. 160.

<sup>273</sup> Tarbox, Katherine. *The art of John Fowles*. London/Athens: University of Georgia Press, 1988, S. 81f. Auch Onega bezeichnet Fowles' Erzähler als „parodically omniscient“ (Onega, Susana. „Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles“ *Twentieth Century Literature* 42.1 (1996), S. 29-57, hier: S. 43).

<sup>274</sup> Vgl. Fowles, *French Lieutenant's Woman* 340f.

Paradoxerweise stellt der Erzähler aber nicht nur seine Allwissenheit, sondern zugleich auch immer wieder seine angebliche *Unwissenheit* über gewisse Vorgänge heraus. Dieses Bekunden der Unwissenheit reicht von relativ leichten Formen wie in der Formulierung „(...) or perhaps I do her an injustice, and she was attempting (...)“<sup>275</sup> bis zu ganz expliziten Aussagen wie „Whether they met that next morning (...) I do not know“<sup>276</sup> oder „I do not know what he expected (...)“<sup>277</sup>. Die in Kapitel 4.2.3 konstatierte Verbündung des Erzählers mit dem narratee kommt hier immer wieder zum Vorschein, wenn der Erzähler zum Beispiel erklärt, „What he said we need not inquire“<sup>278</sup> oder „Charles, as we have learnt, did not return to Kensington in quite so philanthropic a mood“<sup>279</sup>. Mit Sätzen wie diesen stellt sich der Erzähler auf eine Ebene mit dem Leser und begibt sich gemeinsam mit diesem in die Position des unwissenden Beobachters.

#### **4.7. Ein unzuverlässiger Erzähler?**

Wie Nünning und Jahn feststellen (vgl. Kapitel 3.6.), können heterodiegetische Erzähler durchaus unzuverlässig sein. Tatsächlich treffen einige Merkmale des unzuverlässigen Erzählers auf den Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* zu: Er ist ein offener Erzähler, es gibt eine große Anzahl von Kommentaren, persönlichen Stellungnahmen und Leserreden<sup>280</sup> sowie von „bewußten Versuchen der Rezeptionslenkung“<sup>281</sup>; auch thematisiert der Erzähler explizit seine Glaubwürdigkeit<sup>282</sup>. Allerdings ist der Erzähler weder Protagonist seiner Geschichte noch ein zwanghafter Monologist<sup>283</sup>, von Nünning's Übersicht über

---

<sup>275</sup> Ebd. 246, vgl. auch 332.

<sup>276</sup> Ebd. 134.

<sup>277</sup> Ebd. 244, vgl. auch 118, 340. Für Behrens wird der Erzähler dadurch zu einem unzuverlässigen Erzähler (vgl. Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 36); im nächsten Kapitel soll argumentiert werden, warum in dieser Arbeit nicht von einem unzuverlässigen Erzähler ausgegangen wird.

<sup>278</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 257.

<sup>279</sup> Ebd. 325.

<sup>280</sup> Vgl. Nünning, „Unreliable Narration“ 6.

<sup>281</sup> Ebd. 28, vgl. auch Busch, „Unreliable Narration aus narratologischer Sicht“ 46.

<sup>282</sup> Vgl. ebd.

<sup>283</sup> Vgl. ebd. 6.

Unzuverlässigkeitssignale<sup>284</sup> trifft kaum ein Merkmal auf ihn zu, und auch das Nünning zufolge „wichtigste Kennzeichen“<sup>285</sup> eines unzuverlässigen Erzählers, nämlich die Diskrepanz zwischen dem, was er kommuniziert, und einer zweiten, ihm nicht bewussten Version des Geschehens, existiert in *The French Lieutenant's Woman* nicht.

Auch wenn der Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* „flaunts his imperfection, his humanness“<sup>286</sup>, so ist er doch in Jahns Terminologie sowohl mimetisch als auch interpretativ autoritativ, weil er die „Sachverhalte und Ereignisse der Story adäquat (ohne erkennbaren Irrtum oder Irreführung) darstellt“ und sie auch „in seinen expliziten Kommentaren ohne erkennbare Fehldeutung einschätzt“<sup>287</sup>. Eine Ausnahme bildet hier das falsche happy end in Kapitel 44, das durchaus eine erkennbare Irreführung darstellt; diese wird allerdings schon bald vom Erzähler selbst offenbart und korrigiert<sup>288</sup>.

Die Ironie in *The French Lieutenant's Woman* stammt durchwegs vom Erzähler und geht auf Kosten seiner Figuren, anstatt wie beim unzuverlässigen Erzählen vom impliziten Autor auf Kosten des Erzählers eingesetzt zu werden; der Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* ist daher als ironischer, nicht als ironisierter, also unzuverlässiger, Erzähler<sup>289</sup> einzustufen:

[W]hen the narrator himself is a creator of worlds, it would be absurd to accuse him of ignorance, improbable to think of his misunderstanding; and invention on his part is no longer a divergence from truth and a breach of commitment but the rule of the game<sup>290</sup>.

---

<sup>284</sup> Vgl. ebd. 27f.

<sup>285</sup> Ebd. 6, vgl. auch Fußnote xx

<sup>286</sup> Tarbox, *The art of John Fowles* 82.

<sup>287</sup> Jahn, „*Package Deals*“ 83.

<sup>288</sup> Vgl. Fowles, *French Lieutenant's Woman* 342f.

<sup>289</sup> Vgl. Jahn, „*Package Deals*“ 97.

<sup>290</sup> Yacobi, Tamar. „Narrative Structure and Fictional Mediation“ *Poetics Today* 8.2 (1987). S. 335-372, hier: S. 368.

#### 4.8. Metafiktion

Metafiktion jeder Art wird in *The French Lieutenant's Woman* intensiv eingesetzt. In discours-vermittelten, explizit eigenmetafiktionalen Formulierungen werden immer wieder sowohl die fictio-Natur des Textes („this meeting took place two days after the events of the last chapters“<sup>291</sup>; „I am overdoing the exclamation marks“<sup>292</sup> „let us leave Charles for a paragraph“<sup>293</sup>) als auch sein fictum-Status („much too good for me to invent, let me add“<sup>294</sup>) bloßgelegt.

Obwohl metafiktionale Formulierungen über den Roman verteilt immer wieder auftauchen, häufen sich in einzelnen Kapiteln die metafiktionalen Passagen auffällig. Das 13. Kapitel etwa wird mit Ausnahme der letzten Seite, auf der der Erzähler mit den Worten „I report, then, only the outward facts: that Sarah cried in the darkness, but did not kill herself“<sup>295</sup> zur Geschichte zurückkehrt, zur Gänze von Metafiktion eingenommen; Wolf beschreibt es als „der Totalmetafiktion angenähert“<sup>296</sup>:

Das (...) 13. Kapitel aus *The French Lieutenant's Woman* erweist sich (...) als so illusionsstörend, weil es fast alle vorgestellten Verfahren expliziter Metafiktion in ihrer jeweils besonders illusionsabbauenden Variante enthält: Es ist über einen auktorialen Erzähler, also discours-vermittelt, tritt an zentraler Stelle als überraschend in den illusionsbildenden Kontext einbrechende (wenn auch typographisch ausgesonderte) Metafiktion auf, es ist überdies allein schon aufgrund der Ausdehnung auf ein ganzes Kapitel auch als Fall von extensiver Nutzung der Metafiktion anzusehen; und zudem liegt in diesem Kapitel, vor allem im zitierten Abschnitt, eine ganz offen den fictum-Status der Geschichte in ihrer Totalität kritisch als Fiktionsdemonstration bloßlegende Eigenmetafiktion vor.<sup>297</sup>

Beinahe ebenso intensiv metafiktionale ist die erste Hälfte von Kapitel 45, das mit der Formulierung „And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional

---

<sup>291</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 165.

<sup>292</sup> Ebd. 209.

<sup>293</sup> Ebd. 440.

<sup>294</sup> Ebd. 114.

<sup>295</sup> Ebd. 98.

<sup>296</sup> Wolf, *Illusion* 250.

<sup>297</sup> Ebd. 258.

ending“<sup>298</sup> eingeleitet wird: Der Satz ist discours-vermittelt, die Worte „thoroughly traditional ending“ spielen ironisch auf die Prätexte des Romans an und fallen daher in die Kategorie der Fremdmetafiktion, mit den Worten „this fiction“ macht der Erzähler auf die fictio-Natur des eigenen Textes aufmerksam. Discours-vermittelte, stark allgemein- und eigenmetafiktionale Passagen finden sich auch in Kapitel 55, wo der Erzähler über die Konventionen des Romans und Fiktion als „fight-fixing“ philosophiert<sup>299</sup>, sowie am Ende des Romans in Kapitel 61, das mit Überlegungen über eine „time-proven rule of the novelist’s craft“<sup>300</sup> beginnt und in dem der Erzähler erklärt: „what you must not think is that this is a less plausible ending to their story“<sup>301</sup>.

#### **4.9. Metalepsen**

Auch Metalepsen werden in *The French Lieutenant's Woman* immer wieder eingesetzt. Mehrmals treten in Verbindung mit Prolepsen (vgl. Kapitel 4.4.) und der Betonung der Allwissenheit des Erzählers (vgl. Kapitel 4.6.) aufsteigende Metalepsen auf, durch die der „Status [der Charaktere] als Phantasiegeschöpfe scheinbar unterwandert“<sup>302</sup> wird:

Mary’s great-great-granddaughter, who is twenty-two years old this month I write in, much resembles her ancestor; and her face is known over the entire world, for she is one of the more celebrated younger English film actresses<sup>303</sup>.

[T]he Toby was cracked, and was to be re-cracked in the course of time, as I can testify, having bought it myself a year or two ago for a good deal more than the three pennies Sarah was charged<sup>304</sup>.

Die Passage mit dem Toby Jug könnte auch als Authentizitätsfiktion in Bezug auf die Tasse gelesen werden: Wenn die Tasse in der Welt des Erzählers existiert, muss auch Sarah darin existieren. Allerdings wäre es in diesem Fall schwer

---

<sup>298</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 342.

<sup>299</sup> Ebd. 408f.

<sup>300</sup> Ebd. 464.

<sup>301</sup> Ebd. 469.

<sup>302</sup> Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 39.

<sup>303</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 75.

<sup>304</sup> Ebd. 280.

erklärbar, dass der Erzähler sich der Identität seiner Tasse mit jeder Sarahs bewusst ist. „Sarah and the toby jug appear to have the same ontological status as the narrator“<sup>305</sup>, schreibt Waugh zu dieser Passage:

We tend to read fiction as if it were history. By actually appearing to treat the fiction as a historical document, Fowles employs the convention against itself. The effect of this, instead of *reinforcing* our sense of a continuous reality, is to split it open, to *expose* the levels of illusion. (...) So the framebreak, while appearing to bridge the gap between fiction and reality, in fact lays it bare<sup>306</sup>.

Absteigende Metalepsen tauchen zunächst nur in diskursiver Form auf, wenn der Erzähler etwa erklärt: „When Charles left Sarah on her cliff edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis“<sup>307</sup>. In den aus erzähl- und illusionstheoretischer Sicht besonders auffälligen Kapiteln des Romans finden aber auch ontologische absteigende Metalepsen statt, der Erzähler tritt hier als Figur seinen Charakteren entgegen. Angedeutet wird dies bereits in Kapitel 13: „I find myself suddenly like a man in the sharp spring night, watching from the lawn beneath (...) But I am a novelist, not a man in the garden“<sup>308</sup>.

Tatsächlich umgesetzt wird die absteigende ontologische Metalepse zunächst in Kapitel 55: Als Charles im Zug sitzt, steigt ein zweiter Reisender zu, der den bald eingeschlafenen Charles über einen längeren Zeitraum sehr intensiv anstarrt. In die Beschreibung seines Blicks mischen sich nach und nach metafiktionale Überlegungen, etwa über den Topos des allwissenden Gottes<sup>309</sup>, bevor der Erzähler sich selbst als der zweite Reisende zu erkennen gibt: „And I will keep up the pretence no longer. Now the question I am asking, as I stare at Charles (...)“<sup>310</sup>.

Eine ähnliche Passage findet sich in Kapitel 61. Hier spricht der Erzähler von einem Mann mit „more than a touch of the successful impresario about him“ und

---

<sup>305</sup> Waugh, *Metafiction* 33.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 96.

<sup>308</sup> Ebd. 96.

<sup>309</sup> Vgl. ebd. 408.

<sup>310</sup> Ebd. Behrens zufolge wurde der Reisende in einer früheren Version des Textes mit dem Namen John (den auch der Autor des Romans trägt) vorgestellt und als Wahnsinniger gezeigt (vgl. Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 57).

„an almost proprietary air“<sup>311</sup>, den der Erzähler „did not want to introduce“, der aber „is the sort of man who cannot bear to be left out of the limelight“<sup>312</sup>. Dieser Mann beobachtet von der anderen Straßenseite aus jenes Haus, in dem sich Charles und Sarah nach zwei Jahren wiedergetroffen haben. Anders als in der vorher beschriebenen Passage in Kapitel 55 gibt sich der Erzähler hier nicht explizit als dieser Mann zu erkennen, und so sehen manche Interpreten eine „clear distinction in ontological status between this impresario figure and that of the (...) narrator“<sup>313</sup>. Es gibt aber mehrere Hinweise darauf, dass der Mann mit dem Erzähler ident ist – neben der durchaus selbstironischen Beschreibung des Mannes etwa Formulierungen wie „he very evidently regards the world as his to possess and use as he likes“<sup>314</sup> und Passagen wie:

„he is (...) the kind of man (...) for whom the first is the only pronoun (...), and since I am the kind of man who refuses to intervene in nature, he has got himself in – or as he would put it, has got himself in *as he really is*. I shall not labour the implication that he was previously got in as he really wasn't, and is therefore not truly a new character at all“<sup>315</sup>.

Beide ontologischen Metalepsen gehen einher mit Hinweisen auf die Allmacht des Erzählers, in beiden betont er, dass er den weiteren Fortgang der Geschichte beeinflussen werde: In Kapitel 55 denkt er offen über seine Pläne für Charles nach und wirft schließlich eine Münze, um zu entscheiden, welche der beiden Versionen des Romanendes er zuerst beschreiben soll; in Kapitel 61 dreht er offenbar durch Zurückstellen seiner Uhr die Zeit der Handlung zurück, um das anschließende „Abspielen“ der zweiten Version zu ermöglichen. Bei beiden Passagen handelt es

---

<sup>311</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 465.

<sup>312</sup> Ebd.

<sup>313</sup> Todd, Richard. „The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis.“ Calinescu, Matei/Fokkema, Douwe (Hg.). *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the Xith International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. (= Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 23). S. 123-137, hier: S. 124. Die gegenteilige Ansicht – dass sowohl der Mann im Zug als auch jener auf der Straße der Erzähler sind – vertritt etwa Hauer Costa (vgl. „Trickery's Mixed Bag“ 5).

<sup>314</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 465.

<sup>315</sup> Ebd.

sich, wie bereits in Kapitel 3.7. angesprochen wurde, um eine relativ subtile Form des „*topos of the face-to-face interview between the author and his character*“<sup>316</sup>.

Weiter gesteigert wird der illusionsstörende Charakter dieser Passagen dadurch, dass – keine Seltenheit im illusionsstörenden Roman – die Erzählerfigur in ihrer Verkörperung als der Mann im Zug und die Impresario-Figur äußerliche Ähnlichkeiten mit dem realen Autor John Fowles aufweist, es sich also um jene Art des „buchstäbliche[n] ‚Einbruch[s]“<sup>317</sup> des Autors in die Fiktion handelt, die Wolf zufolge besonders illusionsstörend wirkt (vgl. Kapitel 3.7). Die Hinweise auf „a puzzling identity between the flesh-and-blood writer and the fictional narrator“ zielen Onega zufolge „primarily (...) at undermining the traditional division between fiction and reality and at enhancing the constructedness of the external as well as of the fictional ontologies“<sup>318</sup>.

In den beiden betreffenden Passagen wird also nicht nur nicht nur die Grenze zwischen Extra- und Intradiegeese im Sinne einer Metalepse überschritten, es wird auch ein Niederreißen der Grenze zwischen Fiktion und Realität impliziert, das aber freilich nur eine Vorspiegelung ist: „As soon as the author writes himself into the text, he fictionalizes himself (...). The penetration of the author into his fictional world is always, as Umberto Eco has put it, *trompe-l'oeil*: this „author“ is as fictional as any other character“<sup>319</sup>.

#### **4.10. Weitere illusionsstörende Elemente**

*The French Lieutenant's Woman* enthält eine große Anzahl weiterer illusionsstörender Elemente, die zwar nur in indirekter Verbindung zum Phänomen des *visibly inventing* stehen, aber durchaus Einfluss auf dessen Rezeption durch den Leser haben können – so nennt Wolf die Frequenz des Vorkommens illusionsstörender Verfahren als einen der wichtigsten Faktoren für deren Wirkung und betont, es gälte dabei „nicht nur die Häufigkeit ein und derselben Technik zu berücksichtigen, sondern auch in welchem durch andere

---

<sup>316</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* 213 (vgl. auch Fußnote 233).

<sup>317</sup> Wolf, *Illusion* 355.

<sup>318</sup> Onega, „Self, World, and Art“ 43.

<sup>319</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* 215; vgl. auch Waugh, *Metafiction* 131.

Verfahren gebildeten illusionsstörenden Kontext ein Verfahren steht“<sup>320</sup>. Auch auf sie soll hier daher kurz eingegangen werden.

Vom allerersten Satz an („a person of curiosity could at once have deduced several strong probabilities about the pair“<sup>321</sup>) liefert *The French Lieutenant's Woman* viele beinahe prototypische Beispiele für die direkte hypothetische Fokalisierung nach David Herman – sowohl für die starke („An observer would have seen her hesitate, and then, if he had had as sharp hearing as Sarah herself, have guessed why“<sup>322</sup>) als auch die schwache („The local spy – and there was one – might thus have deduced (...)“<sup>323</sup>). Dazu kommen bei Fowles noch verschiedene besonders komplexe Varianten der hypothetischen Fokalisierung – so etwa eine starke direkte hypothetische Fokalisierung auf einen explizit nicht Anwesenden („Later that night Sarah might have been seen – though I cannot think by whom, unless a passing owl – standing at the open window of her unlit bedroom“<sup>324</sup>) sowie hypothetische (und mit einem *speculative counterfactual conditional* kombinierte) Fokalisierungen auf den impliziten Leser wie in den Sätzen „And then, if you had been watching, you would have seen something very curious“<sup>325</sup> und „If you had gone closer still, you would have seen that her face was wet with silent tears“<sup>326</sup>.

Auch die Authentizitätsfiktion – in gewisser Weise das Gegenteil der hier zu untersuchenden Technik – wird in *The French Lieutenant's Woman* immer wieder parallel zu jener angewendet. Besonders klar wird das in Formulierungen wie „I am happy to record (...)“<sup>327</sup>, mit denen der Erzähler andeutet, dass die von ihm erzählte Geschichte tatsächlich stattgefunden hat und somit nicht seiner Erfindung entspringt. Die Formulierung „one day, not a fortnight before the beginning of my story“<sup>328</sup> weist darauf hin, dass die Diegese, in der Fowles' Roman spielt, über

---

<sup>320</sup> Wolf, *Illusion* 472.

<sup>321</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 3.

<sup>322</sup> Ebd. 199.

<sup>323</sup> Ebd. 4.

<sup>324</sup> Ebd. 93.

<sup>325</sup> Ebd. 29.

<sup>326</sup> Ebd. 93.

<sup>327</sup> Ebd. 49.

<sup>328</sup> Ebd. 65.

dessen Geschichte hinausgeht. Doch nicht alle Authentizitätsfiktionen in *The French Lieutenant's Woman* sind so eindeutig. Der Roman enthält auch Sätze wie „All of which appears to have led us a long way from Mary, though I recall now that she was very fond of apples“<sup>329</sup>, die einerseits als Authentizitätsfiktion (der Erzähler erinnert sich daran, dass die „real existierende“ Mary Äpfel mag), andererseits aber auch als subtile Anspielung auf die Macht des Erzählers (er erinnert sich an seine Pläne für die Charakterisierung der Figur Mary, denen zufolge sie Äpfel mag) gelesen werden können.

Ein weiteres illusionsstörendes Element des Romans sind die häufigen Leseransprachen, die, wie bereits in Kapitel 4.2.5. erwähnt, teilweise mit hypothetischen Fokalisierungen auf den narratee und damit auf den impliziten Leser einhergehen. In den meisten dieser Leseransprachen versucht der Erzähler, die Gedanken des narratees zu erraten („You will no doubt have guessed the truth“<sup>330</sup>) oder zu beeinflussen („before you think I am wildly sacrificing plausibility to sensation, let me quickly add“<sup>331</sup>); manchmal behauptet er aber auch, sie genau zu kennen: „A thought has swept into your mind; but you forget we are in the year 1867“<sup>332</sup>.

An einer Stelle versucht der Erzähler, den Leser nicht nur als solchen, sondern auch als Persönlichkeit außerhalb seiner Leser-Eigenschaft anzusprechen (und lässt dabei zugleich erkennen, in welchen Gesellschaftsschichten er seinen Leser vermutet): „You have just turned down a tempting offer in commercial applied science in order to continue your academic teaching? Your last exhibition did not sell as well as the previous one, but you are determined to keep your new style?“<sup>333</sup>.

Formulierungen in der ersten Person Plural, wie in Kapitel 4.4 beschrieben, können ebenfalls als Leseransprachen im weiteren Sinne gelesen werden. Sie verfolgen in *The French Lieutenant's Woman* meist den konkreten Zweck, eine

---

<sup>329</sup> Ebd. 272.

<sup>330</sup> Ebd. 65.

<sup>331</sup> Ebd. 92.

<sup>332</sup> Ebd. 158.

<sup>333</sup> Ebd. 298.

Verbindung zwischen Erzähler und Leser herzustellen und/oder die beiden auf die selbe (Wissens-)Stufe zu stellen.

Die Verwendung von Fußnoten<sup>334</sup> und der Einsatz von Cliffhangern am Kapitelende („Who is Sarah? Out of what shadows does she come?“<sup>335</sup>) haben ebenso illusionsabbauendes Potential wie die parodistische Natur des Gesamttextes. Die Romanhandlung im Ganzen ist eine Parodie auf den viktorianischen Roman; in diesem Kontext stehen auch die Zitate an den Kapitelanfängen sowie die „harmloseren“ unter den Fällen, in denen der Erzähler sich selbst mit dem Pronomen „Ich“ bezeichnet. Verstärkt wird das illusionsstörende Potential der Parodie da, wo der Erzähler das Objekt dieser Parodie explizit benennt: „But we started off on the Victorian home evening. Let us return to it“<sup>336</sup>.

#### **4.11. Die Allmacht des Erzählers**

Ähnlich wie in Hinblick auf die Allwissenheit des Erzählers (vgl. Kapitel 4.6.) bekommt der Rezipient von *The French Lieutenant's Woman* auch in Hinsicht auf dessen Allmacht unterschiedliche Signale. Die Allmacht des Erzählers wird etwa betont, wenn er im Zusammenhang mit Sarah von „the first truly feminine gesture I have permitted her“<sup>337</sup> spricht oder wenn er in Kapitel 55 überlegt, was mit Charles weiter geschehen soll, und erwägt, „ending Charles's career here and now; (...) leaving him for eternity on his way to London“<sup>338</sup> – ein deutlicher Verstoß gegen die Prinzipien der Illusionsbildung, da der Erzähler hiermit zu verstehen gibt, dass Charles' Leben nicht außerhalb und unabhängig vom Roman weitergehen kann.

In jener – sich später als Gedankenspiel entpuppenden – Passage, in der ein mögliches, typisch viktorianisches Ende der Geschichte geschildert wird, wird durch die Verwendung der ersten Person Plural im Satz „They begat what shall it

---

<sup>334</sup> Vgl. ebd. 16, 30, 48, 104, 132, 162, 236, 270, 272, 274, 300, 305, 362, 390, 430.

<sup>335</sup> Ebd. 94.

<sup>336</sup> Ebd. 115.

<sup>337</sup> Ebd. 281.

<sup>338</sup> Ebd. 408.

be – let us say seven children“<sup>339</sup> ein Mitspracherecht des narratees beim Fortgang der Handlung angedeutet<sup>340</sup>. Die Passage „What can an innocent country virgin know of sin? The question requires an answer. Meanwhile, Charles can get up to London on his own“<sup>341</sup> wiederum stellt nicht nur einen metaleptischen Szenenwechsel dar, sondern impliziert auch, dass alle anderen Handlungen Charles’ die Mithilfe des Erzählers benötigen.

Immer wieder wird in *The French Lieutenant's Woman* mit dem Topos des gottähnlichen Erzählers<sup>342</sup> – oder, wie Fowles selbst es nennt, mit dem „godgame“<sup>343</sup> – kokettiert, der ein deutlicher Hinweis auf die fictum-Natur von Texten ist. Er wird zunächst als eine Konvention erwähnt: „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“<sup>344</sup>. Immer wieder streitet der Erzähler implizit ab, die Rolle eines Gottes zu haben – allerdings auf eine Art und Weise, die beim Rezipienten den gegenteiligen Eindruck hervorruft, dass der Erzähler sich eben doch als eine gottähnliche Instanz sieht:

[T]he ‚I‘, that entity who found such slickly specious reasons for consigning Sarah to the shadows of oblivion, was not myself; it was merely the personification of a certain massive indifference in things – too hostile for Charles to think of as ‚God‘ – that had set its malevolent inertia on the Ernestina side of the scales<sup>345</sup>.

You may one day come under a similar gaze. (...) In my experience there is only one profession that gives that particular look (...). Now could I use you? Now what could I do with you? It is precisely, it has always seemed to me, the look an omnipotent god – if there were such an absurd thing – should be shown to have.<sup>346</sup>

---

<sup>339</sup> Ebd. 340.

<sup>340</sup> Vgl. Zander, Andela. "Spot the Source': Wilkie Collins' *The Moonstone* und John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*" *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture* 41.4 (1993). S. 341-348, hier: S. 342.

<sup>341</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 267.

<sup>342</sup> Vgl. Hutcheon, „The ‚Real World(s) of Fiction“ 120; McHale, *Postmodernist Fiction* 30, 210.

<sup>343</sup> Fowles, „Notes“ 156.

<sup>344</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 95, vgl. auch 97.

<sup>345</sup> Ebd. 343.

<sup>346</sup> Ebd. 408.

An anderen Stellen wiederum beruft sich der Erzähler – der schon durch seine zeitliche Distanz zu seiner Geschichte eine „godlike (...) perspective“<sup>347</sup> auf diese hat – im positiven Sinne auf den Gott-Topos, wenn er diesen auch modifiziert: „The novelist is still a god, since he creates (...); what has changed is that we are no longer the gods of the Victorian image, omniscient and decreeing; but in the new theological image, with freedom our first principle, not authority“<sup>348</sup>.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch, dass der Erzähler im Zuge der Aufklärung des Status des oben erwähnten viktorianischen Endes erklärt: „[H]aving brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last two chapters happened, it did not happen quite in the way you may have been led to believe“<sup>349</sup>. Im Gegensatz zum Erzähler von Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* (vgl. Kapitel 5.10 und 5.11) sagt der Erzähler hier nicht, dass er seine Meinung über den Fortgang der Geschichte geändert habe; vielmehr habe der narratee bisher einen falschen Eindruck über diesen bekommen. Die fictum-Natur des Textes wird dadurch nicht vollständig bloßgelegt. Der Erzähler verwendet dabei jedoch keine Formulierung wie „in the way you believed“ oder „in the way you may have believed“, sondern lässt den narratee durch die Formulierung „led to believe“ als Opfer einer Täuschung erscheinen, ohne sich dabei aber selbst klar als den Urheber dieser Täuschung zu deklarieren.

Der Erzähler spielt aber nicht nur auf den Gott-Topos an, sondern verweist auch immer wieder darauf, dass der Erzähler an die Wahrscheinlichkeiten der Diegese sowie an literarische Konventionen gebunden sei („I know in the context of my book's reality that Sarah would never have brushed away her tears (...) possibility is not permissibility“<sup>350</sup>; „But the conventions of Victorian fiction allow, allowed no place for the open, the inconclusive ending“<sup>351</sup>), und auf das Eigenleben der Figuren, dessen Existenz Fowles auch in seinen „Notes“ bekräftigt: „Characters

---

<sup>347</sup> Eddins, Dwight. „John Fowles: Existence as Authorship“. Pifer, Ellen (Hg.). *Critical essays on John Fowles*. Boston: Hall, 1986. S. 38-54, hier: S. 50.

<sup>348</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 97.

<sup>349</sup> Ebd. 342.

<sup>350</sup> Ebd. 96.

<sup>351</sup> Ebd. 408f.

sometimes reject all the possibilities one offers. They say in effect: *I would never say or do a thing like that*<sup>352</sup>.

Die Figuren in *The French Lieutenant's Woman* lehnen sich nie so offen gegen ihren Erzähler auf wie etwa jene in Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds*, die ihren Erfinder mit Schlafmitteln betäuben und foltern, doch der Erzähler spielt immer wieder auch mit diesem Topos, wenn er etwa im Zusammenhang mit Sarah erklärt, dass „a genuinely created world must be independent of its creator“<sup>353</sup>, oder wenn er Charles' Widerstand gegen seine Befehle folgendermaßen schildert:

When Charles left Sarah on her cliff edge, I ordered him to walk straight back to Lyme Regis. But he did not (...) I can only report (...) that the idea seemed to me to come clearly from Charles, not myself. It is not only that he has begun to gain an autonomy; I must respect it, and disrespect all my quasi-divine plans for him, if I wish him to be real.<sup>354</sup>

In mehreren Passagen des Romans spielt der Autor mit dem Widerspruch zwischen diesen beiden Topoi, wenn er etwa am Ende von Kapitel 12 die „bisher – abgesehen von kleineren verräterischen Hinweisen – weitgehend konsistent aufgebaute quasi-realistische Illusion“<sup>355</sup> mit dem Satz „I will not make her teeter on the window-sill“<sup>356</sup> erstmals bricht und „die Abhängigkeit der Romanfigur(-en) von seiner Willkür“<sup>357</sup> deutlich macht. Gleich mit dem darauffolgenden Satz schwächt er seinen Einfluss auf die Handlung allerdings wieder ein wenig ab, wenn er erklärt: „We know she was alive a fortnight after this incident, and therefore she did not jump“<sup>358</sup>. Dieser Satz kann, besonders auch wegen der Verwendung der ersten Person Plural, die den Erzähler scheinbar auf das Wissensniveau des Lesers stellt, zu einer Neubewertung des vorangegangenen führen: Das „I will not make her“ muss dann nicht zwangsläufig im wörtlichen Sinne als Einfluss auf das Handeln der Figur und somit als Bloßlegung der fictum-Natur gelesen werden, sondern kann auch im übertragenen Sinne als Einfluss auf den Aufbau der

---

<sup>352</sup> Fowles, „Notes“ 158f. (Hervorhebung im Orig.).

<sup>353</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 96.

<sup>354</sup> Ebd. 96f.

<sup>355</sup> Wolf, *Illusion* 241

<sup>356</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 93.

<sup>357</sup> Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 35.

<sup>358</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 94.

Erzählung (im Sinne von „Ich werde jetzt nicht so tun, als ob sie geschwankt hätte“) und somit als alleinige Bloßlegung der fictio-Natur interpretiert werden. Welche dieser beiden Interpretationen die erste Reaktion eines Lesers auf den ersten Satz darstellt, unterscheidet sich wohl von Leser zu Leser; der zweite Satz ist jedoch dazu geeignet, eine eventuelle zunächst wörtliche Interpretation in Richtung einer übertragenen Deutung zu verschieben.

Insgesamt wirken in *The French Lieutenant's Woman* allerdings jene Passagen, in denen der Erzähler seine Allmacht betont, stärker als jene, in denen er sie leugnet: „Die Machtlosigkeit der Erzählers fungiert (...) wirkungsästhetisch als Pose, die indirekt doch wieder die tatsächlich fehlende Autonomie der Fiktionswelt indiziert und damit also doch zu einem massiven ‚br[eaking] the illusion‘ führt“<sup>359</sup>.

#### **4.12. „This story I am telling is all imagination“**

*The French Lieutenant's Woman* hat nicht, wie *Mein Name sei Gantenbein* mit seinem „Ich stelle mir vor“ (vgl. Kapitel 5.11), einen einzelnen Schlüsselsatz, mit dessen Hilfe der Erzähler regelmäßig die Erfundenheit seiner Geschichte betont. Auch tut er dies weniger regelmäßig als der Erzähler bei Frisch – dafür aber auf eine noch explizitere, den Fluss der Geschichte stärker unterbrechende Art und Weise.

Ganz am Anfang des 13. Kapitels etwa erklärt der Erzähler ganz direkt: „This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind“<sup>360</sup> – deutlicher und direkter kann man die fictum-Natur einer Geschichte kaum bloßlegen. Wenig überraschend verwendet Wolf diesen Satz, den er als „nicht nur (...) explizite Metafiktion, sondern auch (...) einen implizit metafiktionalen ‚narrativen Kurzschluß‘“<sup>361</sup> beschreibt, als Beispiel, um den grundlegenden Unterschied zwischen einer Bloßlegung der fictum- und der fictio-

---

<sup>359</sup> Wolf, *Illusion* 364.

<sup>360</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 95.

<sup>361</sup> Wolf, *Illusion* 241.

Natur darzulegen<sup>362</sup>. Einen ähnlichen Effekt hat auch die Formulierung „if these two were two fragments of real life, instead of two figments of my imagination“<sup>363</sup>.

Der Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* ändert im Verlauf der Geschichte die Haarfarbe und den Beruf der Figur Lila; jener von *The French Lieutenant's Woman* macht ein bereits – wenn auch auf auffällig gleichgültige Weise – beschriebenes Ende rückgängig:

And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending, I had better explain that although all I have described in the last two chapters happened, it did not happen quite in the way you may have been led to believe. (...) the last few pages you have read are not what happened, but what he [Charles] spent the hours between London and Exeter imagining might happen.<sup>364</sup>

Der Erzähler will jedoch nicht die Verantwortung für das Rückgängigmachen eines Teils der *histoire* übernehmen; er plausibilisiert es, indem er die betreffende Passage nicht als seine Erfindung, sondern als Tagtraum seiner Figur deklariert. Er gesteht aber ein: „Where I have cheated was in analysing the effect that three-word letter continued to have on him“<sup>365</sup>.

Der Schluss des Romans besteht aus zwei hintereinander erzählten möglichen Enden, die Hutchinson in Anspielung auf Borges als „almost literally, a garden of forking paths“<sup>366</sup> definiert: Nachdem der Erzähler eine Münze geworfen hat (vgl. Kapitel 4.9.), wird zunächst das eine Ende erzählt, dann tritt der Erzähler erneut auf „and returns us to the point in the sequence at which the bifurcation occurred, leading us down the alternative branching instead of the one initially chosen. And the result is that Fowles's world flickers, opalesces“<sup>367</sup>.

Die beiden Enden werden nicht über die *histoire* erklärt wie das „falsche“ Ende in Kapitel 44; sie befinden sich auf der gleichen ontologischen Ebene, der Erzähler

---

<sup>362</sup> Vgl. ebd. 248.

<sup>363</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 409.

<sup>364</sup> Ebd. 342.

<sup>365</sup> Ebd. 343.

<sup>366</sup> Hutchinson, *Games Authors Play* 110.

<sup>367</sup> Ebd.

deklariert sie als gleichwertige Produkte seines Unwillens, „fight-fixing“<sup>368</sup> zu betreiben. Behrens argumentiert, dass

Fowles' Bemühungen, die beiden letzten Versionen als gleichwertig darzustellen (...) präventios [wirken], da sich (...) durch die Reihenfolge (...) und die unterschiedliche inhaltliche Ausgestaltung (...) eine deutliche Gewichtung zugunsten des ‚unhappy ending‘ erkennen lässt<sup>369</sup>.

Allein dass die beiden Enden als auf der gleichen ontologischen Ebene liegend dargestellt werden, bedeutet jedoch schon einen „markante[n] Verstoß gegen das illusionistische Widerspruchsverbot und damit eine starke Illusionsdurchbrechung“<sup>370</sup>.

---

<sup>368</sup> Fowles, *French Lieutenant's Woman* 409.

<sup>369</sup> Behrens, *Das Spiel mit der Illusion* 69. Behrens verwechselt hier allerdings offenbar den Autor mit dem Erzähler.

<sup>370</sup> Wolf, *Illusion* 340.

## 5. Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein* (1964)

Im Gegensatz zu *The French Lieutenant's Woman* spielen illusionsstörende Mechanismen in Max Frischs wenige Jahre früher erschienenem Roman *Mein Name sei Gantenbein* nur eine geringe Rolle. Hier ist es eher die Problematisierung der Identität des Erzählers und der Figuren, die die visibly inventing narration auslöst. Ähnlich wie Kapitel 4 soll auch dieses Kapitel eine kurze Zusammenfassung der Romanhandlung und im Anschluss daran eine Analyse der Erzählsituation und der illusionsstörenden Verfahren in *Mein Name sei Gantenbein* bieten.

### 5.1. Histoire

Die histoire von *Mein Name sei Gantenbein* ist weniger klar fassbar als die von *The French Lieutenant's Woman*; Frisch selbst erklärte einmal, „daß der Roman, obschon voller Geschichten, keine Handlung hat“<sup>371</sup>. Ein Erzähler-Ich berichtet in parallelgeschalteten Handlungssträngen von den Geschichten mehrerer Männer, wobei es zu diesen Geschichten oft mehrere Variationen gibt: „Varianten ersetzen einen kontinuierlichen Handlungsverlauf“<sup>372</sup>. In allen Handlungssträngen nehmen die Beziehungen und Affären der verschiedenen Protagonisten zu einer Frau namens Lila viel Raum ein. Ein erzählendes Ich „erfindet Geschichten“, die oft mit der Formulierung „Ich stelle mir vor“ eingeleitet werden.

Zu den Protagonisten gehören der Architekt Svoboda, der mit Lila verheiratet ist, und der Intellektuelle Enderlin, der einen Ruf nach Harvard hat, die Abreise aber hinauszögert, mit dem Lila Svoboda betrügt und der aufgrund eines Missverständnisses glaubt, dass er nur noch ein Jahr zu leben hat. Am meisten Platz gewidmet wird dem titelgebenden Gantenbein: Er beschließt nach einem Unfall, sich von nun an blind zu stellen. Gantenbein hatte offenbar ebenfalls eine Affäre mit Lila, als diese noch mit Svoboda verheiratet war, und ist nun mit ihr verheiratet, vermutet aber, dass sie ihn betrügt; in einer langen Passage imaginiert

---

<sup>371</sup> Frisch, Max. „Ich schreibe für Leser“. Mayer, Hans (Hg.). *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band V: 1964-1967*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 323-334, hier: S. 330.

<sup>372</sup> Stiles, Julia. „Max Frischs Roman ‚Mein Name sei Gantenbein‘: ‚Spiel mit Varianten‘“ *Modern Language Studies* 10.1 (1979/80). S. 82-87, hier: S. 84.

der Erzähler Gantenbein und Lila als Philemon und Baucis. Gantenbein freundet sich außerdem mit der „Manicure“ Camilla Huber an; er gibt vor, seiner Blindheit wegen als Einziger nicht zu durchschauen, dass sie eigentlich eine Prostituierte ist, lässt sich von ihr tatsächlich die Nägel maniküren und erzählt ihr dabei Geschichten, die meist durch die Formulierung „Eine Geschichte für Camilla“ eingeleitet werden.

Die Protagonisten scheinen imaginäre Alter Egos des Ichs zu sein; gelegentlich wird diese Deutungsweise jedoch gebrochen, indem das Ich den Protagonisten in Szenen gegenübertritt, die schwer als reine Selbstgespräche zu deuten sind. Zu diesen Szenen gehört der Krankenbesuch des Ichs bei Enderlin<sup>373</sup>, der Besuch Gantenbeins beim reichgewordenen Ich<sup>374</sup> und die Passage, in der das Ich Svoboda aus dessen Architekturbüro abholt<sup>375</sup>.

In einzelnen Abschnitten werden überdies Geschichten erzählt und Szenen beschrieben, die nicht eindeutig einem der drei Protagonisten zugeordnet werden können, so dass unklar bleibt, wessen Leben sie entspringen. Dazu gehört etwa die Geschichte eines Kranken, der nackt aus dem Krankenhaus flieht<sup>376</sup>, der Gang eines Mannes durch eine leere Wohnung<sup>377</sup>, die Geschichte eines Autounfalls<sup>378</sup> und eine Begegnung auf einem Berggipfel<sup>379</sup>.

Unklar bleibt, ob das Erzähler-Ich mit einer der Figuren ident ist. Merrifield etwa geht davon aus, dass das Ich und Enderlin die selbe Person sind<sup>380</sup>, die meisten Interpreten widersprechen dem jedoch<sup>381</sup> und auch in dieser Arbeit soll davon

---

<sup>373</sup> Vgl. Frisch, Max. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 135-138.

<sup>374</sup> Vgl. ebd. 183-188.

<sup>375</sup> Vgl. ebd. 232-234.

<sup>376</sup> Ebd. 11-17.

<sup>377</sup> Ebd. 17-19, 179f., 283.

<sup>378</sup> Ebd. 20-23.

<sup>379</sup> Ebd. 48-55.

<sup>380</sup> Vgl. Merrifield, Doris Fulda. „Max Frischs 'Mein Name sei Gantenbein': Versuch einer Strukturanalyse“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 60.2 (1968), S. 155-166.

<sup>381</sup> Vgl. etwa Stiles, „Spiel mit Varianten“ 84; White, Alfred D. *Max Frisch, the reluctant modernist*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995, S. 299.

ausgegangen werden, dass die drei Figuren Enderlin, Svoboda und Gantenbein die selbe ontologische Ebene einnehmen.

Kontrovers diskutiert wurde in der Literatur außerdem, ob einzelne Passagen des Romans fiktional reale Erlebnisse des Erzähler-Ichs wiedergeben oder ob alle geschilderten Episoden nur seiner Vorstellung entspringen<sup>382</sup>. Frischs eigene Aussagen in Interviews deuten allerdings eher auf zweiteres hin:

At no point it is maintained there that anything actually happened, that one actually said something, but rather that it could have happened, that one could have said something. (...) Everything is elevated to the conditional mood.<sup>383</sup>

[Der Roman] treibt ein reines Spiel mit der Fiktion, indem er eigentlich nur eine Ausgangsposition bietet, die sehr einfach ist: Ein Mann sitzt allein in einer Wohnung, vermisst jemanden, eine Frau, was ist geschehen? Es wird nicht erzählt, was geschehen wird, sondern es werden nur Möglichkeiten fingiert.<sup>384</sup>

## **5.2. Homo- oder heterodiegetisch?**

Der Ich-Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* distanziert sich weniger stark von der Diegese als jener von *The French Lieutenant's Woman*. Genettes in Kapitel 2.4. zitierte Definition des homodiegetischen Erzählers, dass dieser nämlich „a (...) l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*“<sup>385</sup>, trifft auf ihn in gewissem Sinne zu: Immer wieder werden handelnde Figuren mit dem Pronomen „ich“ bezeichnet. Auffällig ist hier jedoch der Plural: Das Ich bezeichnet nicht *eine* Person, sondern benennt in unterschiedlichen Passagen verschiedene Figuren – nämlich Gantenbein, Enderlin und Svoboda sowie das anonyme erzählende Ich. Es fällt daher besonders schwer, zu beurteilen, ob es sich hier um einen homo- oder einen heterodiegetischen

---

<sup>382</sup> Für einen Überblick über die von verschiedenen Interpreten als fiktional real angesehenen Episoden vgl. White, Alfred D. „Reality and Imagination in ‚Mein Name sei Gantenbein‘“ *Oxford German Studies* 18-19 (1989/90). S. 150-164, hier: S. 152f.

<sup>383</sup> Kieser, Rolf. „An Interview with Max Frisch“ *Contemporary Literature* 13.1 (1972). S. 1-14, hier: S. 4.

<sup>384</sup> Arnold, Heinz Ludwig. „Gespräch mit Max Frisch“. Ders.: *Gespräche mit Schriftstellern*. München: C. H. Beck, 1975. (= Beck'sche Schwarze Reihe; 134). S. 9-73, hier: S. 43.

<sup>385</sup> Genette, *Discours* 255 (vgl. auch Fußnote 30).

Erzähler handelt. Da der Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* aber eben nicht, wie es bei homodiegetischen Erzählern der Fall ist, mit einer seiner Figuren völlig ident ist, soll er in dieser Arbeit als heterodiegetischer Erzähler definiert werden.

### **5.3. Fokalisierung**

Der Großteil des Romans wird in interner Fokalisierung erzählt, wobei die Fokalisatorfigur meist der Protagonist des jeweiligen Handlungsstrangs ist. Die Protagonisten werden manchmal mit „Ich“, manchmal mit „Er“ bezeichnet – Waugh zufolge eine „common strategy“ in „metafictional novels which (...) play with the relations between story and discourse“<sup>386</sup>.

Die „Geschichten für Camilla“ sind großteils nullfokalisiert<sup>387</sup>, abgesehen davon kommen nullfokalisierte oder auf andere Figuren als die Protagonisten – etwa auf Lilas und Gantenbeins Tochter Beatrice („Man kann nicht naschen, scheint es, ohne daß Papi es weiß. Woher nur? Alles weiß er.“<sup>388</sup>) – fokalisierte Passagen nur sehr vereinzelt vor<sup>389</sup>.

Zu betonen ist jedoch, dass *Mein Name sei Gantenbein* trotzdem nicht nach einem klassischen Rahmen- und Binnenhandlungsschema aufgebaut ist, es sich also bei den vom Erzähler imaginierten Szenen nicht einfach um metadiegetische Elemente und bei seinen Gesprächen mit seinen Alter Egos nicht um Metalepsen handelt: Die Verstrickung zwischen den verschiedenen Szenen und Handlungssträngen ist zu dicht, die Handlungsebenen sind zu wenig unterscheidbar, als dass diese Interpretation greifen würde.

### **5.4. Erzählzeit**

*Mein Name sei Gantenbein* ist in weiten Teilen im Präsens erzählt. Die Verwendung des Präsens lässt das Erzählte weniger definitiv erscheinen und erlaubt so erst das Spiel mit den Varianten, auf dem *Mein Name sei Gantenbein* fußt. Tatsächlich hat

---

<sup>386</sup> Waugh, *Metafiction* 134.

<sup>387</sup> Vgl. etwa Frisch, *Gantenbein* 107-109, 224-231, 283-288.

<sup>388</sup> Ebd. 266

<sup>389</sup> Vgl. etwa ebd. 201, 268.

sich auch Max Frisch in diesem Sinne geäußert: Er wolle für diesen Roman „verzichte[n] auf die Täuschung, die im epischen Imperfekt liegt, auf die Vorspiegelung geschichtlicher Vorkommnisse“<sup>390</sup>.

Das Präteritum wird vor allem in den „Geschichten für Camilla“ sowie in jenen Passagen verwendet, die nicht eindeutig einem Protagonisten zuordenbar sind<sup>391</sup>. Frisch selbst erklärte diese Tempuswechsel ins „täuschende“ Präteritum und zurück folgendermaßen:

[D]as Imperfekt [kommt] immer streckenweise wieder vor. Um immer wieder einzustürzen. Man beginnt ja an seine Fiktion zu glauben, aber was zu gelten scheint, erweist sich als Fiktion, und man weiß nicht, wo man sich befindet. (...) Man glaubt schon, man sei der Geliebte, und unversehens ist man der Gatte, der sich den Geliebten vorzustellen hat, und der Geliebte wiederum hat sich nach und nach den Gatten auch vorzustellen.<sup>392</sup>

Sein Ziel, die in *Mein Name sei Gantenbein* erzählten Geschichten durch die Verwendung des Präsens als weniger „real“ erscheinen zu lassen, hat Frisch erreicht. Das Präsens bewirkt, da es beinahe konstant verwendet wird, keine plötzliche Illusionsbrechung, aber eine durchgehende Störung der Illusion: „Es gestattet dem Leser nicht die Illusion, Wirklichkeit zu erleben, sondern hält ihn in jener Distanz, in die Frisch auch den Zuschauer seiner Bühnenstücke versetzt.“<sup>393</sup>

### **5.5. Verdeckter oder offener Erzähler?**

Im Gegensatz zum Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* erfüllt jener von *Mein Name sei Gantenbein* kaum Kriterien des offenen Erzählers. Im Roman kommen weder explizite, nicht von einer Figur stammende *set descriptions* noch *summaries* der Zeit, des Ortes oder der Qualität vor. Auch Kommentare über die Geschichte tauchen höchstens andeutungsweise auf („Ist Gantenbein ein

---

<sup>390</sup> Frisch, Max. „Unsere Gier nach Geschichten“. Mayer, Hans (Hg.). *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band IV: 1957-1963*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 262-264, hier: S. 264; vgl. auch ders., „Ich schreibe für Leser“ 326.

<sup>391</sup> Vgl. auch Petersen, Jürgen H. *Max Frisch*. 3. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, 2002. (= Sammlung Metzler; 173), S. 131.

<sup>392</sup> Frisch, „Ich schreibe für Leser“ 326.

<sup>393</sup> Petersen, *Max Frisch* 131.

Narr?“<sup>394</sup>). Zwar widerruft der Erzähler gelegentlich Szenen, die er sich vorgestellt hat („alles andere ist nicht geschehen: keine Aussprache beim schwarzen Kaffee, kein Hummeressen mit Vollmond über dem See, kein albernes Gebaren auf offener Strecke. Nichts von all dem!“<sup>395</sup>), es handelt sich dabei jedoch nicht in Chatmans Sinn um Angaben darüber, was Charaktere *nicht* gedacht oder getan haben. Einzig metafiktionale Kommentare über den Diskurs treten gelegentlich auf (vgl. Kapitel 5.7.); es handelt sich dabei um jenen Typ von Kommentar, der „simple, straightforward and relatively harmonious with the story“<sup>396</sup> bleibt.

Insgesamt ist der Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* auf der Skala von offenem zu verdecktem Erzählen also eher auf der Seite des verdeckten Erzählens einzuordnen, während jener von *The French Lieutenant's Woman* klar ein offener Erzähler ist.

## **5.6. Allwissenheit und Unwissenheit des Erzählers**

Ähnlich wie bei Fowles spielt auch bei Frisch der Erzähler immer wieder mit seiner Allwissenheit. Stellenweise ist diese deutlich erkennbar – etwa in der Passage, in der Svoboda sich Enderlin vorstellt: „Eher ein spanischer oder französischer Typ, allenfalls Italiener, jedenfalls schwarzhaarig (was nicht stimmt) mit einer zierlichen Habichtsnase (was ebenfalls nicht stimmt)“<sup>397</sup> – oder wird sogar auf beinahe unplausible Art hervorgestrichen, wenn der Erzähler etwa Situationen wiedergibt, während denen er geschlafen hat: „Gegen fünf Uhr morgens (ich schlafe) ist es soweit, daß im Kamin plötzlich ein Whisky-Glas zerknallt“<sup>398</sup>.

Im Gegensatz zu *The French Lieutenant's Woman* finden sich in *Mein Name sei Gantenbein* keine direkten Referenzen auf den Topos des Autors als Gott; White

---

<sup>394</sup> Frisch, *Gantenbein* 263.

<sup>395</sup> Ebd. 170.

<sup>396</sup> Chatman, *Story and Discourse* 248, vgl. auch Fußnote 67.

<sup>397</sup> Frisch, *Gantenbein* 212.

<sup>398</sup> Ebd. 209.

weist aber daraufhin, dass Gantenbeins Vorname Theo eine Anspielung auf Gott sein könnte<sup>399</sup>.

An anderen Stellen wiederum gibt sich der Erzähler eher unwissend. Zwei Varianten können hier unterschieden werden: Bei der ersten Variante gibt der Erzähler vor, über einen Sachverhalt tatsächlich keine Kenntnis zu haben:

Betreffend Siebenhagen: Ob der auch mit Lila schläft oder ehemals geschlafen hat, als er noch ein Bärtlein trug, wer weiß es, Freunde vielleicht, die aber keinen Klatsch machen, vielleicht haben alle schon mit ihr geschlafen irgendwann einmal, ausgenommen Burri, wer weiß es.<sup>400</sup>

Diese Unkenntnis kann sich auch auf die Gedankenwelt der Protagonisten des Romans beziehen, mit denen der Erzähler ja, wie bereits erläutert, in weiten Strecken eins ist:

Der Motor läuft schon lange, und ich bin erleichtert, daß er endlich seine Handschuhe anzieht: nur sein Gesicht im Rückspiegel macht mir noch Sorge. Warum so grimmig? Er sagt nicht, was er denkt, wahrscheinlich überhaupt nichts. Ich denke: Bisher hat Philemon sich tadellos gehalten.<sup>401</sup>

Gelegentlich spielt der Erzähler auch auf eine als implizite Metafiktion zu deutende Weise mit seiner angeblichen Unwissenheit, wenn er etwa beteuert: „Ich kann ja nicht wissen, daß Enderlin sich seit heute vormittag für einen Todgeweihten hält“<sup>402</sup>, oder erzählt: „Ich frage Philemon, warum er sich Dinge vorstellt, die, wie ich versichere, aus der Luft gegriffen sind (...). Oder glaubt er plötzlich, ich sei ein Hellseher, der Briefe durchschauen kann, ohne sie zu lesen?“<sup>403</sup>.

Die andere Variante ist jene, in der der Erzähler als der Erfinder der Geschichte sich noch nicht entschieden hat, beispielsweise im Hinblick auf die Frage, ob Lila und Gantenbein einen Hund haben, und wenn ja, was für einen<sup>404</sup>. Was Yacobi für das doppelte Ende von *The French Lieutenant's Woman* festhält, dass nämlich „the

---

<sup>399</sup> Vgl. White, „Reality and Imagination“ 154.

<sup>400</sup> Frisch, *Gantenbein* 277.

<sup>401</sup> Ebd. 160.

<sup>402</sup> Ebd. 136.

<sup>403</sup> Ebd. 165.

<sup>404</sup> Vgl. ebd. 78.

enigma results from a deliberate artistic choice highlighting the freedom of fiction (he [the narrator] refuses to tell, i.e. to invent, what does not suit his purposes)<sup>405</sup>, trifft auch auf diese Passagen zu. Diese Variante des hervorgehobenen behaupteten Unwissens spielt nicht nur mit dem Wissenshorizont des Erzählers, sondern zugleich implizit mit seiner Allmacht über das Geschehen, wenn er etwa seitenlang spekuliert, ob Enderlin nach seiner Nacht mit Lila ins Flugzeug steigen oder zu Lila zurückfahren wird<sup>406</sup>.

### **5.7. Ein unzuverlässiger Erzähler?**

Wie in *The French Lieutenant's Woman* können auch die Eigentümlichkeiten von *Mein Name sei Gantenbein* nicht einfach durch eine Einstufung des Erzählers als unzuverlässiger Erzähler erklärt werden.

Es gibt einige Indizien, anhand derer man den Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* als unzuverlässig einstufen könnte. So spricht etwa Busch von einem „im unzuverlässigen Erzählen besonders beliebte[n] Verstoß gegen [die] Grenzen des homodiegetischen Erzählens“, der darin bestehe, „daß ein Erzähler vorgibt, die Gedanken anderer Figuren zu kennen. Dabei handelt es sich oftmals lediglich um Projektionen eigener Ängste oder Wünsche auf andere Figuren“<sup>407</sup>. Diese Beschreibung trifft auf den Erzähler von *Mein Name sei Gantenbein* durchaus zu, wenn man etwa an jene Passage denkt, in der Enderlin sich vorstellt, wie Svoboda sich ihn vorstellen könnte<sup>408</sup>.

Von den fünf Kennzeichen, die Nünning für den unzuverlässigen Erzähler definiert<sup>409</sup>, treffen jedoch nur ein bis zwei auf Frischs Erzähler zu: Er ist ein Ich-Erzähler und zugleich in gewissem Sinne Protagonist seiner Geschichte; und man könnte ihn – wenn man seine Lust am Imaginieren als zwanghaft deutet – durchaus als einen jener „zwanghafte[n] oder gar verrückte[n] Monologen“

---

<sup>405</sup> Yacobi, „Narrative Structure“ 366.

<sup>406</sup> Vgl. Frisch, *Gantenbein* 114-124

<sup>407</sup> Busch, „*Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht“ 44.

<sup>408</sup> Vgl. Frisch, *Gantenbein* 211-213.

<sup>409</sup> Nünning, „*Unreliable Narration*“ 6.

einstufen, „die ein Lieblingsthema haben, nämlich sich selbst“<sup>410</sup>. Er ist jedoch weder ein offener Erzähler noch gibt es „eine Diskrepanz zwischen dem, was [der Erzähler] zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewußt ist“<sup>411</sup> oder eine Häufung von subjektiven Kommentaren, persönlichen Stellungnahmen oder Leseranreden. Weiters bekommen die Äußerungen des Erzählers nicht durch einen Informationsvorsprung des Lesers eine „diesem [dem Erzähler] nicht bewußte und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung“<sup>412</sup> und es gibt beim Erzähler keine „Diskrepanz (...) zwischen seinen expliziten Äußerungen über sich und andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung“<sup>413</sup>. Auch aus Nünnings langer Liste an Signalen für unzuverlässige Erzähler<sup>414</sup> treffen nur wenige zu.

Rimmon-Kenan definiert einen zuverlässigen Erzähler als einen, „whose rendering of the story and commentary on it the reader is supposed to take as an authoritative account of the fictional truth“<sup>415</sup>, einen unzuverlässigen Erzähler als einen, „whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reasons to suspect“<sup>416</sup>. Die hier vorausgesetzte „fictional truth“ existiert jedoch in *Mein Name sei Gantenbein* gar nicht, und ihre Existenz wird auch nicht vorgespiegelt: „Inhalt des Romans ist keine vorgetäuscht Scheinrealität, sondern sind Fiktionen, die als solche offen dargelegt werden. (...) [E]ine Illusion, daß der erzählte Gegenstand Wirklichkeit ist, kann deshalb [beim Leser] nicht (...) erweckt werden“<sup>417</sup>.

Mit der fiktionalen Realität fehlt dem Roman eine Voraussetzung, die gegeben sein müsste, damit man in Jahns Sinne überhaupt nach der Zuverlässigkeit des Erzählers fragen könnte – ein weiterer Hinweis darauf, dass die Einstufung des

---

<sup>410</sup> Ebd.

<sup>411</sup> Ebd., vgl. auch Fußnote 194.

<sup>412</sup> Ebd. 18.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Ebd. 27f.

<sup>415</sup> Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction* 101.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Birmele, Jutta. „Anmerkungen zu Max Frischs Roman 'Mein Name sei Gantenbein'“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 60.2 (1968). S. 167-173, hier: S. 167.

Ich-Erzählers als unzuverlässiger Erzähler keine ausreichende Erklärung für die eigentümlichen Effekte von *Mein Name sei Gantenbein* ist.

Jene Situationen, in denen die Charaktere sich in ihren Einschätzungen der Lage oder anderer Figuren zu irren scheinen, fallen – auch wenn die Tatsache, dass die Protagonisten in gewisser Weise mit dem Erzähler ident sind, die Analyse hier verkompliziert – eher in die von Chatman geschaffene Kategorie des *fallible filter* als in jene des unzuverlässigen Erzählers, denn hier ist „not the narrator’s account of story events but only the thoughts or speeches of the filter character“<sup>418</sup> fehlerhaft.

### **5.8. Metafiktion**

Metafiktionale Elemente treten in *Mein Name sei Gantenbein* mehrmals auf; es handelt sich dabei aber durchwegs um relativ unauffällige und daher auch kaum illusionsstörende Varianten. Die Passage, in der das erzählende Ich an der Via appia antica in Rom beinahe eine Affäre mit einer um vieles jüngeren Frau beginnt<sup>419</sup>, ist eine Anspielung auf Frischs früheren Roman *Homo Faber*. Es handelt sich dabei um implizite, discours-vermittelte Fremdmetafiktion. Da die Anspielung jedoch weder den *fictum*-Aspekt des Textes thematisiert noch als kritisch angesehen werden kann, da sie überdies nur für jene Leser erkennbar ist, die mit *Homo Faber* vertraut sind, und da ein Nicht-Erkennen der Referenz den Lesefluss keineswegs beeinträchtigt, hat dies kaum illusionsstörende Effekte.

Auch explizite Metafiktion tritt im Roman auf:

Manchmal scheint mir auch, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist (...). Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten.<sup>420</sup>

Diese allgemeinmetafiktionale, discours-vermittelte Passage mag etwas stärker illusionsstörend wirken als die Anspielung auf *Homo Faber*. Da sie aber ebenfalls

---

<sup>418</sup> Chatman, *Coming to Terms* 149.

<sup>419</sup> Vgl. Frisch, *Gantenbein* 124-126.

<sup>420</sup> Ebd. 62, vgl. auch 164.

nicht den *fictum*-Charakter des Textes thematisiert und überdies von sehr geringem Umfang ist, hält sich auch ihre illusionsstörende Wirkung in Grenzen.

### **5.9. Metalepsen**

Die Ebenenstruktur von *Mein Name sei Gantenbein* ist äußerst unklar. Da die männlichen Protagonisten Alter Egos des Erzählers und ihre Geschichten dessen Imagination sind, könnten diese als auf einer metafikionalen Ebene liegend gedeutet werden. Da viele Passagen des Romans eine äußerst unklare ontologische Position einnehmen, da fiktive Realität und fiktive Imagination in *Mein Name sei Gantenbein* permanent ineinanderfließen, hätte eine solche Interpretation jedoch den Nachteil, dass bei kaum einer Passage eindeutig festzustellen wäre, auf welcher Ebene sie nun tatsächlich liegt. Viele Szenen wären keiner Ebene zuzuordnen. Wie bereits in Kapitel 5.2 besprochen, soll in dieser Arbeit daher davon ausgegangen werden, dass die verschiedenen Passagen und Handlungsstränge von *Mein Name sei Gantenbein* auf der selben ontologischen Ebene liegen.

Hier kommt nun unsere Abgrenzung zwischen Extra- und Intradiegesen (vgl. Kapitel 2.3) ins Spiel. Da der Erzähler keine eigenständige, durch bestimmte Eigenschaften charakterisierte Figur ist, sondern eine körperlose Stimme „frei von jeglicher Individualität“<sup>421</sup>, „a blank who is only characterised associatively, by the kind of models of experience he proposes“<sup>422</sup>, in Max Frischs Worten: „keine Figur (...), sondern ein Buch-Ich (...). Abstrakt. (...) [E]in weißer Fleck“<sup>423</sup>, muss er dieser Definition zufolge als extradiegetisch gewertet werden; die von ihm erzählten Geschichten und seine Figuren sind intradiegetisch.

Von dieser Grundlage ausgehend könnte man die Selbstgespräche, die der Erzähler mit seinen Figuren führt – oft gekennzeichnet durch den Wechsel zwischen erster und dritter Person, die sich aber auf die selbe Figur beziehen –, für diskursive Metalepsen halten. Auffällig ist hier etwa die Philemon-Passage, in der der

---

<sup>421</sup> Petersen, *Max Frisch* 130.

<sup>422</sup> White, *Max Frisch* 304.

<sup>423</sup> Frisch, „Ich schreibe für Leser“ 325.

Erzähler seinem Alter Ego unter anderem befiehlt: „Fahr ab!“<sup>424</sup> Da hier jedoch nur der Erzähler die Figuren anspricht, ohne dass diese antworten, handelt es sich hier aber nur um eine nicht von Unlogik geprägte „affektiv motivierte Apostrophe einer innerdiegetischen Figur durch den Erzähler“<sup>425</sup> und somit nicht um eine Metalepse.

Anders ist es bei jenen bereits in Kapitel 5.1 angesprochenen Szenen, in denen der Erzähler als eigenständige Figur auftritt: als Besucher in Enderlins Krankenzimmer und Svobodas Architekturbüro sowie als Gantenbeins reicher Gastgeber. Hier ist tatsächlich eine unlogische Ebenenüberschreitung gegeben, es handelt es sich daher um absteigende ontologische Metalepsen. Interessanterweise jedoch wirken diese Metalepsen unverhältnismäßig weniger illusionsstörend als etwa jene bei Fowles – und die leichte Irritation, die beim Lesen der betreffenden Passagen auftritt, bezieht sich weniger auf ihre metaleptische Natur als darauf, dass das „ich“ in ihnen nicht mit den jeweiligen Protagonisten ident ist, sondern diesen gegenübertritt. Die fehlende illusionsstörende Wirkung dieser Metalepsen dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sie in einem durchwegs von der Wiedergabe von Imaginationen geprägten Text weniger stark herausstechen als im großteils den Konventionen des realistischen Romans folgenden *The French Lieutenant's Woman*.

### **5.10. Identitätsproblematik**

Die Identitätsproblematik ist jener Aspekt, unter dem *Mein Name sei Gantenbein* in der Fachliteratur am häufigsten untersucht wurde. Für diese Arbeit ist sie insofern relevant, als die opake Natur der Charaktere dazu beiträgt, die Illusion zu stören.

Wie bereits angesprochen, stellen in *Mein Name sei Gantenbein* alle drei männlichen Hauptfiguren Alter Egos des erzählenden Ichs dar, das „nicht eine der Varianten [ist], sondern (...) sein Wesen im Verfügen über die Vielzahl ihm möglicher Varianten [hat]“<sup>426</sup>. Je nach Situation versetzt sich der Erzähler in die

---

<sup>424</sup> Frisch, *Gantenbein* 160

<sup>425</sup> Wolf, *Illusion* 359, vgl. auch Fußnote 209.

<sup>426</sup> Petersen, *Max Frisch* 133.

verschiedenen Figuren: „Mein Name sei Gantenbein“<sup>427</sup>; „[I]mmer wieder, ich weiß es ja schon und doch erschrecke ich reglos, bin ich Enderlin, ich werde noch sterben als Enderlin“<sup>428</sup>; „Ich habe Enderlin aufgegeben“<sup>429</sup>; „Ich bleibe Gantenbein“<sup>430</sup>; „[E]s bleibt dabei, daß ich Enderlin aufgegeben habe“<sup>431</sup>; „(Ich möchte auch nicht Svoboda sein!)“<sup>432</sup>; „Aber ich bin nicht Svoboda. Mein Name sei Gantenbein“<sup>433</sup>; „Mein Name sei Gantenbein! (Aber endgültig.)“<sup>434</sup>; „Bin ich Svoboda?“<sup>435</sup>

Das Ich und die Protagonisten sind also mehrere Seiten der selben Person. Stilistisch wird diese Identitätsspaltung durch die parallele Verwendung der ersten und der dritten Person für ein und die selbe Figur ausgedrückt:

Ich- und Er-Form werden miteinander verknüpft und entsprechen nicht mehr – wie sonst üblich – den beiden Perspektiven zweier Figuren, sondern lassen dieselbe Figur unter zwei Aspekten, in doppelter Perspektive, von innen und von außen sichtbar werden.<sup>436</sup>

Dies zeigt sich besonders deutlich etwa in jener Szene, in der das Ich in der Bar mit einer verheirateten Frau flirtet und schließlich eine Affäre mit ihr beginnt<sup>437</sup>. Die Namen der Handelnden fallen im Verlauf dieser Passage lange nicht; bis zum Satz „Der fremde Herr: Enderlin“<sup>438</sup> lassen nur Indizien den Leser vermuten, dass es sich bei ihnen um Lila und Enderlin handelt. Die männliche Figur ist in dieser Szene zwiegespalten: In den „fremden Herrn“, dessen Handlungen in der dritten Person beschrieben werden, der die Frau attraktiv findet und immer offensiver mit ihr flirtet, und in das Ich, das zurückhaltender ist und dem das Verhalten des

---

<sup>427</sup> Frisch, *Gantenbein* 23, 74.

<sup>428</sup> Ebd. 110.

<sup>429</sup> Ebd. 145.

<sup>430</sup> Ebd. 180, 182.

<sup>431</sup> Ebd. 190.

<sup>432</sup> Ebd. 211.

<sup>433</sup> Ebd. 236.

<sup>434</sup> Ebd. 244.

<sup>435</sup> Ebd. 261.

<sup>436</sup> Petersen, *Max Frisch* 152.

<sup>437</sup> Frisch, *Gantenbein* 55-74.

<sup>438</sup> Ebd. 62.

„fremden Herrn“ eher peinlich ist. Eine ähnliche Spaltung lässt sich etwa auch bei Gantenbein beobachten: Der Blindheit vortäuschende Gantenbein wird mit dem Pronomen „er“ bezeichnet; was Gantenbein tatsächlich sieht, wird vom Ich beschrieben. In diesen Passagen spalten sich also Enderlins und Gantenbeins Persönlichkeiten

in ein *Er* und ein dieses *Er* kritisch überwachendes *Ich* (...). Während der Erzähler sonst beliebig von der ersten in die dritte Person und umgekehrt überwechselt, wird in diesen besonderen Fällen die Spaltung methodisch und mit bestimmter Absicht durchgehalten. *Ich* scheint immer der überlegene Teil des Charakters zu sein, erfahrungsreich und ironisch, *Er* (oder im Falle Enderlins *der fremde Herr*) der unzulängliche, kreatürliche, der aller Warnungen des *Ich* zum Trotz seinen Trieben folgt.<sup>439</sup>

Wie der Erzähler wird auch Lila nie zu einer Figur „aus Fleisch und Blut“; sie bleibt abstrakt und steht eher für alle Frauen als für eine spezifische Frau, die „[e]inzige Gewißheit“ über sie lautet: „so wie ich sie mir vorstelle, gibt es sie nicht“<sup>440</sup>. „Lila ist eine Chiffre für das Weibliche, das andere Geschlecht, wie das Buch-Ich es sieht; seine Chiffre, von der er nicht loskommt“, schreibt Max Frisch: „Drum gibt es nur sie, die es nicht gibt. (...) Was von Lila erzählt wird, porträtiert nur ihn. Lila ist ein Phantom, also nicht zu fassen, daher seine Eifersucht.“<sup>441</sup>

Während der Erzähler seine eigenen Identitäten und Namen immer wieder wechselt, bleibt Lila dem Namen nach den ganzen Roman über Lila; allerdings ändert der Erzähler mehrmals ihren Beruf und ihr Aussehen: „Ihr Name sei Lila.“<sup>442</sup>; „Ich wechsele den Beruf von Lila. (...) Lila ist keine Schauspielerin von Beruf, sondern Wissenschaftlerin, Medizinerin, (...) alles ist vollkommen anders, Lila ist anmutig, aber nicht schwarz, sondern blond“<sup>443</sup>; „Oder: Lila ist eine Contessa, katholisch, eine venezianische Contessa, Morphinistin“<sup>444</sup>; „Lila als Schauspielerin: (Nachtrag.)“<sup>445</sup>; „Ich ändere nochmals: Lila ist keine Contessa,

---

<sup>439</sup> Merrifield, „Strukturanalyse“ 162f.

<sup>440</sup> Frisch, *Gantenbein* 252.

<sup>441</sup> Frisch, „Ich schreibe für Leser“ 333f.; vgl. auch White, *Max Frisch* 315f.

<sup>442</sup> Frisch, *Gantenbein* 74.

<sup>443</sup> Ebd. 189.

<sup>444</sup> Ebd. 190.

<sup>445</sup> Ebd. 197.

sowenig wie eine Schauspielerin. Ich verstehe nicht, wie ich auf diese Idee habe kommen können. Lila ist einfach eine Frau, eine verheiratete Frau“<sup>446</sup>; „Soeben bemerkte ich nicht ohne Schrecken, daß Lila, wie immer ich sie mir bisher vorzustellen versucht habe, nie ein Kind hat. Ich habe einfach nie dran gedacht. Ein Kind von wem?“<sup>447</sup>

Und ähnlich wie der Ich-Erzähler am Anfang des Romans fremden Männern auf der Straße folgt, um sich Inspirationen für seine Männerfiguren zu holen<sup>448</sup>, so „verwendet“ er eine Frau, die er auf einem Schiff kennenlernt, um Lila zu kreieren: „So könnte Lila sein. (Lila von außen.)“<sup>449</sup>; „Auch Lila (einmal angenommen, sie sei Lila) kauft keine Andenken“<sup>450</sup>; „Sie könnte Lila sein“<sup>451</sup>.

### **5.11. „Ich stelle mir vor“**

Das auffälligste Merkmal von *Mein Name sei Gantenbein* ist die häufig wiederkehrende Formulierung „Ich stelle mir vor“. Sie fasst das Konzept des Romans knapp zusammen und ist dessen „eigentliche[r] Kernsatz“<sup>452</sup>; in den Jahren nach Erscheinen des Romans hat sie begonnen „to function in Germanophone literature as a metanarrative topos for introducing an imaginary scene“<sup>453</sup>.

Erstmals taucht die Formel bereits auf der zweiten Seite des Textes auf, nachdem der Erzähler geschildert hat, wie ein Mann nach einem Abend mit Freunden plötzlich in seinem Auto stirbt: „Ich stelle mir vor: So könnte das Ende von Enderlin sein. Oder von Gantenbein? Eher von Enderlin“<sup>454</sup> (Wie sich später in der ersten eindeutig Enderlin zuordenbaren Passage zeigt, dürfte sich der Erzähler

---

<sup>446</sup> Ebd. 198.

<sup>447</sup> Ebd. 237.

<sup>448</sup> Vgl. ebd. 8-11.

<sup>449</sup> Ebd. 255.

<sup>450</sup> Ebd.

<sup>451</sup> Ebd. 259.

<sup>452</sup> Petersen, *Max Frisch* 135.

<sup>453</sup> Cohn, *The Distinction of Fiction* 83.

<sup>454</sup> Frisch, *Gantenbein* 8.

tatsächlich für ihn entschieden haben<sup>455</sup>). Direkt im Anschluss daran findet sich eine Passage, die sich als programmatisch für den Roman lesen lässt: „Ich habe ihn mir vorgestellt, und jetzt wirft er mir meine Vorstellungen zurück wie Plunder; er braucht keine Geschichten mehr wie Kleider“<sup>456</sup>.

Die Phrase „Ich stelle mir vor“ ist es, die den Leser immer wieder aus seiner Illusion reißt und ihm zu verstehen gibt, dass die erzählten Geschichten erfunden sind und jederzeit geändert werden können: „Indem Frisch ständig die Formel ‚Ich stelle mir vor‘ einflicht, verhindert er, daß sich der Leser einfühlt, sich der Illusion hingibt, daß das Erzählte ‚Wirklichkeit‘ ist.“<sup>457</sup>. Der Satz wirkt insofern besonders illusionsstörend, als er nicht nur die fictio-, sondern auch die fictum-Natur der Geschichten bloßlegt.

---

<sup>455</sup> Vgl. ebd. 38.

<sup>456</sup> Ebd. 8.

<sup>457</sup> Birmele, „Anmerkungen“ 168f.

## **6. Der visibly inventing narrator als Mittel der Illusionsstörung**

Was konkret ist es nun, das die beiden in dieser Arbeit analysierten Romane gemein haben? Sind die Gemeinsamkeiten mehr als nur zufällig, lassen sie sich als eine bestimmte Technik der Illusionsstörung definieren? Falls ja, wie lässt sich diese Technik in Wolfs Systematik des illusionsstörenden Erzählens (vgl. Kapitel 3) einordnen, und kommt sie auch in anderen Texten der Literaturgeschichte vor? All dies soll im folgenden Kapitel geklärt werden.

Zu diesem Zweck werden zunächst die Unterschiede und die Gemeinsamkeiten zwischen *The French Lieutenant's Woman* und *Mein Name sei Gantenbein* aufgelistet. In einem nächsten Schritt wird unter Heranziehung einiger der Gemeinsamkeiten der visibly inventing narrator definiert und von anderen Erzählerfiguren abgegrenzt; anschließend erfolgt der Versuch einer Einordnung in Wolfs Systematik. Im letzten Teil dieses Kapitels werden schließlich in aller Kürze zwei weitere Texte der Literaturgeschichte – einer aus dem Spanien des frühen 20. Jahrhunderts und eine Erzählung aus den USA der 1970er Jahre – auf das Vorhandensein eines visibly inventing narrators untersucht.

### **6.1. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den untersuchten Romanen**

Wie die letzten beiden Kapitel gezeigt haben, unterscheiden sich die narrativen Strukturen der beiden hier analysierten Romane in vielen Punkten wesentlich voneinander:

*The French Lieutenant's Woman* hat eine klare, leicht nacherzählbare, in Kapitel gegliederte Handlung und eindeutig definierte Figuren. *Mein Name sei Gantenbein* hingegen ist eine Montage von Szenen, die sich zwar teils in verschiedene Handlungsstränge zusammenfassen lassen, einander aber teils auch widersprechen oder sich gegenseitig ausschließen; die Figuren sind nur vage definiert, ändern im Laufe des Romans ihre Gestalt (wie Lila, mit deren Haarfarbe und Beruf der Erzähler experimentiert) oder ihre Namen (in einer Passage heißen Lila und Gantenbein Baucis und Philomon); oft ist unklar, um welche Figur es in einer bestimmten Passage geht.

*The French Lieutenant's Woman* hat einen offenen Erzähler, der seinen Figuren im Rahmen von absteigenden Metalepsen entgegentritt; *Mein Name sei Gantenbein* hingegen einen relativ verdeckt agierenden Erzähler, dessen männliche Charaktere Alter Egos seiner selbst sind, in einzelnen Passagen aber als eigenständige Figuren agieren.

*The French Lieutenant's Woman* ist nullfokalisiert; bis auf Sarah werden alle Charaktere gelegentlich zur Fokalisatorfigur, auch wenn auf die männliche Hauptfigur Charles besonders häufig fokalisiert wird. *Mein Name sei Gantenbein* hingegen ist großteils intern fokalisiert, wobei immer der Protagonist der jeweiligen Passage als Fokalisator dient.

*The French Lieutenant's Woman* wird großteils im Präteritum erzählt, zwischen dem Erzähler und seinen Figuren besteht eine hundert Jahre umfassende zeitliche Distanz; *Mein Name sei Gantenbein* wird hauptsächlich im Präsens erzählt, und es gibt keine zeitliche Distanz zwischen dem erzählenden Ich und den Figuren.

Während Fowles illusionsstörende Techniken wie Metafiktion und Metalepsen, aber auch hypothetische Fokalisierungen und Leseransprachen, extensiv anwendet – der Roman gilt nicht grundlos als eines der klassischen Beispiele für postmodernes illusionsstörendes Erzählen –, existieren bei Frisch nur sehr subtile Formen dieser Techniken.

Die Erzähler der beiden Romane haben jedoch auch einiges gemein. Zunächst befinden sich beide in einem Grenzbereich zwischen homo- und heterodiegetischem Erzähler: Sie bezeichnen sich selbst in der ersten Person, sind aber nicht im klassischen Sinne Teil der Diegese. Sie treten nicht (oder, im Fall von *The French Lieutenant's Woman*, nur im Zuge einer Metalepse) als klar definierte Figuren in der Geschichte auf, sondern bleiben körperlose Stimmen.

Beide spielen – in *The French Lieutenant's Woman* sehr explizit, oft gar parodistisch, in *Mein Name sei Gantenbein* eher implizit – mit der Frage nach ihrer Allwissenheit. In einzelnen Passagen betonen sie diese, in anderen leugnen sie sie und geben sich unwissend. Beide betonen auch eine gewisse Allmacht über das Geschehen und ihre Figuren – so wirft Fowles' Erzähler eine Münze oder dreht seine Uhr zurück, um über den Fortgang der Geschichte zu entscheiden, während Frischs Erzähler beschließt, den Beruf seiner Protagonistin zu ändern.

Beide Erzähler erfüllen zwar einzelne Kriterien eines unzuverlässigen Erzählers, keiner von ihnen ist jedoch tatsächlich als ein solcher einzustufen, und die narrativen Eigenheiten der beiden Romane lassen sich nicht einfach durch die Kategorisierung „Unzuverlässiges Erzählen“ erklären. Insbesondere trifft das fünfte und wichtigste der Kriterien, über die Nünning den unzuverlässigen Erzähler definiert (vgl. Kapitel 3.6), auf keinen der beiden Romane zu: In keinem von ihnen unterscheidet sich die vom Erzähler behauptete Version des Geschehens von einer zweiten Version, die sich der Leser durch implizite Zusatzinformationen erschließen kann. Die Erzähler weichen in ihrer Wiedergabe des Geschehens nicht unwillentlich von einer fiktionalen Wahrheit ab, sondern diese fiktionale Wahrheit existiert entweder gar nicht (*Mein Name sei Gantenbein*) oder aber der Erzähler ist ihr Erfinder und gibt sie bewusst ironisiert wieder (*The French Lieutenant's Woman*).

Max Frisch selbst hat auf die Verwandtschaft der in *Mein Name sei Gantenbein* angewandten Erzähltechniken mit dem Verfremdungseffekt im Sinne Bertolt Brechts hingewiesen: „Of course, alienation exists in prose fiction. I myself tried it, too, in *A Wilderness of Mirrors*“<sup>458</sup>. Der Vergleich lässt sich auch auf jene Passagen in *The French Lieutenant's Woman* anwenden, in denen der Erzähler – ähnlich wie die Charaktere in Brechts Dramen – quasi an die Bühnenrampe tritt, um nicht nur über die *histoire*, sondern auch über den *discours* des Textes zu philosophieren.

Gemein ist den beiden Erzählern auch ihr Wunsch, mehrere Varianten des Geschehens verwirklichen zu können und ihr Unwillen, sich zwischen ihnen zu entscheiden. In *The French Lieutenant's Woman* äußert sich dies im metafiktionalen Exkurs des Erzählers über das „fight-fixing“ und in der Existenz von zwei Versionen des Romanendes; in *Mein Name sei Gantenbein* zeigt es sich nicht nur im Widerruf einzelner Szenen (vgl. Kapitel 5.5), sondern besonders in jenen Passagen, in denen die Frage aufgeworfen wird, ob Enderlin ins Flugzeug steigen oder zu seiner Geliebten der letzten Nacht zurückkehren soll:

Das Wirkliche ist der ‚Riß‘, d.h. die Unmöglichkeit, sich zu realisieren, weil die Realität immer nur eines, aber niemals sowohl das eine als auch das andere, niemals den Widerspruch selbst zulässt. „In

---

<sup>458</sup> Kieser, „Interview“ 11. *A Wilderness of Mirrors* ist der Titel, den *Mein Name sei Gantenbein* in einigen englischen Ausgaben trägt.

Wirklichkeit' kann Enderlin nicht bleiben *und* fliegen; in der Vorstellung, der Fiktion indessen ist ihm beides, ist ihm also das ‚Ganze‘ möglich, nur hier zeigt sich daher seine Wahrheit<sup>459</sup>.

Durch Formulierungen wie „Ich stelle mir vor“ und „This story I am telling is all imagination“ deklarieren die beiden Erzähler sich ausdrücklich als die Erfinder ihrer Geschichten.

Das vorstellende Ich ist eine Art von Spielleiter, das eine imaginäre Bühne mit den Gestalten seiner selbstherrlichen Vorstellungskraft bevölkert (...). Dieser Roman (...) bildet eine autochthone, mikrokosmische Spielwelt des experimentierenden Ichs<sup>460</sup>,

schreibt Lüthi über *Mein Name sei Gantenbein*, und diese Aussage könnte ebenso gut über *The French Lieutenant's Woman* getroffen werden.

In den folgenden Kapiteln soll untersucht werden, welche Auswirkungen Aussagen wie „Ich stelle mir vor“ und „This story I am telling is all imagination“ auf die beiden Romane haben, ob und auf welche Weise sie illusionsstörend wirken und wie sie sich in Werner Wolfs Systematik des illusionsstörenden Erzählens einordnen lassen.

## **6.2. Der visibly inventing narrator: Versuch einer Definition**

In ihrem Buch *Metafiction* nennt Patricia Waugh als „features typical of post-modernism“ neben mehreren anderen auch „the over-obtrusive, visibly inventing narrator (as in Barth's *Lost in the Funhouse* (1968), Robert Coover's *Pricksongs and Descants* (1969))“<sup>461</sup>. Waugh führt die Formulierung „visibly inventing narrator“ nicht als eigenständigen Begriff ein, doch sie trifft damit die Eigenheiten der Erzählerfiguren der hier behandelten Romane so auf den Punkt, dass ihre Formulierung für diese Arbeit übernommen werden soll.

Was genau ist also ein visibly inventing narrator? Er lässt sich über *The French Lieutenant's Woman* und *Mein Name sei Gantenbein* zunächst über einige jener in Kapitel 6.1. genannten und in der bisherigen Forschung noch nicht näher

---

<sup>459</sup> Petersen, *Max Frisch* 135.

<sup>460</sup> Lüthi, Hans Jürg. *Max Frisch: „Du sollst dir kein Bildnis machen“*. 2. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke, 1997 (= Uni-Taschenbücher; 1085), S. 90.

<sup>461</sup> Waugh, *Metafiction* 21.

definierten Eigenheiten definieren, die die Erzähler der beiden Romane gemein haben.

Zunächst deklariert sich der visibly inventing narrator durch Sätze wie „Ich stelle mir vor“ oder „This story I am telling is all imagination“ explizit als der Erfinder der von ihm erzählten Geschichten und seiner Figuren. Er ist aber, obwohl er sich selbst mit dem Pronomen „Ich“ bezeichnet, kein klassischer homodiegetischer Erzähler, wodurch sich Romane mit visibly inventing narration von der großen Zahl jener Texte abgrenzen, die mit Rahmen- und Binnengeschichten arbeiten.

Auch in letzteren Romanen (zum Beispiel in Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds*, einem der am stärksten mit diversen illusionstörenden Verfahren arbeitenden Texten der Literaturgeschichte) gibt es häufig erfindende Erzählerfiguren – etwa Schriftsteller, deren Schreibprozess der Roman begleitet –, aber diese sind Figuren im eigentlichen Sinn. Sie haben meist Namen und ein bestimmtes Äußeres; vor allem aber sind sie nicht nur eine erfindende Stimme, sondern besetzen eine eigene ontologische Ebene – nämlich die intradiegetische Ebene des Romans – und agieren auf dieser Ebene: Sie schlafen, essen, gehen spazieren, schreiben. Auf ihrer Ebene gibt es neben ihnen weitere Figuren, mit denen sie interagieren – Freunde, Eltern, Kollegen, Chefs, Vermieter. Die von ihnen erfundenen Geschichten mit ihren Figuren befinden sich auf einer von der ihrigen abgegrenzten metadiegetischen Ebene.

Der visibly inventing narrator hingegen ist ein heterodiegetischer Erzähler. Er tritt – lassen wir etwaige Metalepsen für den Moment beiseite und kommen später auf sie zurück – nicht als definierbare, auf einer Ebene oberhalb seiner Figuren handelnde Figur auf, sondern ausschließlich als eine erfindende Stimme. Er bleibt namenlos, sein Äußeres bleibt unbekannt, und er agiert nicht in der Diegese: Er schläft nicht, er trifft sich nicht mit Freunden, er isst nicht, er zerknüllt keine Blätter, wenn er mit seinem Text nicht zufrieden ist. Seine einzige Tätigkeit besteht in der Wiedergabe der von ihm erfundenen Geschichte und im Sprechen über diese Geschichte, wobei er allerdings nicht ein intradiegetisches Gegenüber, sondern direkt den impliziten Leser anspricht. Da die körperlose Stimme des Erzählers noch keine eigene Erzählebene ausmacht (vgl. Kapitel 2.3), befinden sich die von

ihm erfundenen Figuren nicht auf einer metadiegetischen, sondern auf der intradiegetischen Ebene.

Komplizierter wird es, wenn Metalepsen ins Spiel kommen. Dann tritt der Erzähler nämlich – wie in Kapitel 55 und 61 von *The French Lieutenant's Woman* oder aber auch in jener Szene in *Mein Name sei Gantenbein*, in der der neureiche Ich-Erzähler Gantenbein bei sich zu Hause empfängt und seinen Reichtum zu verbergen versucht – seinen Figuren entgegen, oft werden ihm hier auch physische Eigenschaften zugeschrieben. Die Abgrenzung des in Metalepsen in die Diegese eindringenden heterodiegetischen Erzählers zum homodiegetischen Erzähler muss über die Frequenz seines Auftretens in der Diegese und über seine Integration innerhalb dieser erfolgen (es handelt sich hierbei also weniger um eine klare, dichotome Abgrenzung als um eine Abstufung auf einer Skala, an deren einem Ende der klar heterodiegetische Erzähler steht und an deren anderen Ende sich der eindeutig homodiegetische Erzähler befindet). Tritt ein Erzähler im gesamten Verlauf des Romans in der Diegese auf und interagiert mit den diegetischen Figuren als „einer der ihren“, so handelt es sich um einen homodiegetischen Erzähler und somit keinesfalls um einen visibly inventing narrator. Dringt er hingegen nur in klar abgegrenzten Passagen in die Diegese ein, ohne je wirklich zu einem Bestandteil ihres Figurenarsenals zu werden, so bleibt er ein heterodiegetischer Erzähler und kann somit unter den oben genannten Voraussetzungen ein visibly inventing narrator sein.

Neben der Abgrenzung vom homodiegetischen Erzähler ist für die Definition des visibly inventing narrator auch jene vom unzuverlässigen Erzähler wichtig. Wie Kapitel 4.7 und 5.7 gezeigt haben, sind die Erzähler der beiden hier behandelten Romane nicht als unzuverlässige Erzähler einzustufen – vor allem deshalb nicht, weil sie nicht eine fiktionale Realität unwillentlich falsch wiedergeben, sondern vielmehr selbst die Erfinder dieser Realität sind. Auch ein unzuverlässiger Erzähler könnte zwar theoretisch behaupten, die Welt um sich herum selbst erfunden zu haben. Damit er als unzuverlässig gelten könnte, müsste sich diese Behauptung dem impliziten Leser aber als Lüge erschließen; weder in *The French Lieutenant's Woman* noch in *Mein Name sei Gantenbein* wird dem Leser Grund gegeben, an der Behauptung des Erzählers zu zweifeln.

Zusammengefasst lässt sich der visibly inventing narrator also folgendermaßen definieren:

1. Er ist ein heterodiegetischer Erzähler, der – außer im Rahmen von Metalepsen – nur als körperlose Stimme in der Diegese auftritt und nicht als Figur.
2. Er deklariert sich durch Formulierungen wie „Ich stelle mir vor“ oder „This story I am telling is all imagination“ explizit als Erfinder der von ihm erzählten Geschichte und legt damit den fictum-Charakter des Textes bloß.
3. Er ist kein unzuverlässiger Erzähler in Nünning's Sinn.
4. Es gibt zu seiner Geschichte keine Rahmenhandlung, in der er als Figur auftritt.

Betrachtet man die weiteren Gemeinsamkeiten zwischen den beiden hier analysierten Erzählerfiguren, liegt der Schluss nahe, dass visibly inventing narrators außerdem dazu tendieren, mit ihrer Allwissenheit und Allmacht zu kokettieren und mit verschiedenen Variationen des Geschehens zu experimentieren. Dies ist insofern wenig verwunderlich, als die Selbstdefinition eines Erzählers als Erfinder seiner Geschichte automatisch Fragen nach seiner Allmacht und Allwissenheit aufwirft.

### **6.3. Einordnung in die Systematik des illusionsstörenden Erzählens**

Analysiert man Sätze wie „The story I am telling is all imagination“ in *The French Lieutenant's Woman* und das häufig wiederkehrende „Ich stelle mir vor“ in *Mein Name sei Gantenbein* nach Wolfs Systematik des illusionsstörenden Erzählens, so zeigt sich, dass sie in den Grenzbereich zwischen zwei von Wolfs Kategorien fallen – einerseits sind die Sätze metafictional, andererseits bewirken sie auch eine Entwertung der Geschichte.

Sätze wie die genannten führen durch das „Anschwellen und Narrativieren der Vermittlungsebene“ zu einer quantitativen Entwertung der Geschichte von außen (vgl. Kapitel 3.4); die Formulierungen nehmen, wie Petersen in Bezug auf *Mein Name sei Gantenbein* erklärt, der Geschichte den Anschein einer fiktionalen Wahrheit:

[S]ofern der Roman aus nichts besteht als aus der Wiedergabe dieser Vorstellungen, entfaltet er sich als reine, d.h. totale Fiktion. Damit ist nicht gemeint, daß *Mein Name sei Gantenbein* – wie alle anderen Dichtungen auch – zu den fiktionalen Texten zu rechnen ist, sondern daß der Roman – im Gegensatz zu fast allen anderen Romanen – keine „immanente“, d.h. fiktionale Wirklichkeit besitzt. „Reine Fiktion“ heißt, daß *Mein Name sei Gantenbein* keine Wirklichkeit mehr vortäuscht, sondern sich als Komplex von Vorstellungen, Erfindungen, Fiktionen ausdrücklich zu erkennen gibt<sup>462</sup>.

Es ließe sich allerdings auch argumentieren, dass es sich bei solchen Sätzen um eine eigene Sonderform der Entwertung der Geschichte neben Wolfs drei Unterkategorien (Uninteressantheit, Sinn- und Ordnungsüberschüsse, Sinn- und Ordnungsdefizite) handelt, die man etwa als „explizite Entwertung der Geschichte“ bezeichnen könnte. Denn der visibly inventing narrator legt den fictum-Charakter der Geschichte ohne jeden „Umweg“ über eine dieser drei Methoden bloß, indem er ihn einfach behauptet; seine Feststellung, er habe die Geschichte nur erfunden, führt automatisch zu deren Entwertung.

Gleichzeitig handelt es sich bei diesen Sätzen um explizite, discours-vermittelte, kritische, fictum-thematisierende Eigenmetafiktion – also um die auf gleich vier verschiedenen Ebenen (discours-vermittelt vs. histoire-vermittelt, kritisch vs. neutral oder affirmativ, fictum-thematisierend vs. fictio-thematisierend, Eigenmetafiktion vs. Allgemein- oder Fremdmetafiktion) am radikalsten illusionsstörende Form der Metafiktion (vgl. Kapitel 3.3).

Eben weil der visibly inventing narrator ein heterodiegetischer ist, das erzählende Ich also kein Teil der Diegese ist, wirken seine metafiktionale Einschübe so massiv illusionsstörend:

[T]hird-person narrative with overt first-person intrusion allows for metafictional dislocation much more obviously than first-person narratives (...). In first-person narration the ‚telling‘ is realistically motivated because produced by a personalized figure who is given a spatio-temporal dimension within the fictional world. In third-person/first-person intrusion narratives (such as *Slaughterhouse-Five* and *The French Lieutenant's Woman*), an apparently autonomous world is suddenly broken into by a narrator, often ‚The Author‘, who comes explicitly from an ontologically differentiated world<sup>463</sup>.

---

<sup>462</sup> Petersen, *Max Frisch* 130.

<sup>463</sup> Waugh, *Metafiction* 132f.

Es ist also wenig verwunderlich, dass beide Sätze zu einer starken Illusionsstörung führen – in *The French Lieutenant's Woman* kann man wohl gar von einer völligen Illusionsdurchbrechung sprechen.

Besonders in *The French Lieutenant's Woman* verbinden sich die hier analysierten Sätze mit einer ganzen Reihe weiterer illusionsstörender Techniken, etwa mit weiteren Instanzen von expliziter Eigenmetafiktion (vgl. Kapitel 3.3), mit einer inhaltlichen Überdetermination durch Satire und Sozialkritik (vgl. Kapitel 3.4.2) und mit durch Metalepsen sowie durch das doppelte Ende hervorgerufenen formalen Sinn- und Ordnungsdefiziten (vgl. Kapitel 3.4.3). Formale Sinn- und Ordnungsdefizite treten auch in *Mein Name sei Gantenbein* auf, etwa durch die Uneindeutigkeit der ontologischen Ebenen, die fehlende Kontinuität von Zeit und Raum, die unklaren Identitäten der Figuren sowie die offenen und bis zum Ende unaufgelösten Widersprüche innerhalb der Geschichte (vgl. Kapitel 3.4.3). Dies ist insofern relevant, als für Wolf die Frequenz von illusionsabbauenden Verfahren innerhalb eines Textes für deren Wirkung von großer Bedeutung ist. Treten in einem Text mehrere illusionsstörende Techniken auf, so können sich diese also gegenseitig verstärken.

Wie sich an den Beispielen von *The French Lieutenant's Woman* und *Mein Name sei Gantenbein* zeigt, tritt visibly inventing narration meist im Zusammenhang mit anderen illusionsstörenden Verfahren auf und verstärkt deren Wirkung, während gleichzeitig auch die Wirkung der visibly inventing narration durch die Einbettung in andere illusionsstörende Verfahren verstärkt wird. Doch bei weitem nicht jeder Text, der mit Mitteln der Illusionsstörung arbeitet, hat auch einen visibly inventing narrator. So fallen etwa die Erzähler jener drei Romane, die häufig an den Beginn der Tradition des illusionsstörenden Erzählens gestellt werden – Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, Laurence Sternes *Tristram Shandy* und Denis Diderots *Jacques le fataliste* – nicht in diese Kategorie, wobei der Erzähler von *Jacques le fataliste* immerhin drei der vier in Kapitel 6.2. genannten Kriterien für einen visibly inventing narrator erfüllt (er ist ein heterodiegetischer, nicht unzuverlässiger Erzähler, der nicht in einer Rahmenhandlung auftritt – doch im Gegensatz zu visibly inventing narrators deklariert er sich nicht als Erfinder seiner Geschichte, sondern stellt vielmehr eine Authentizitätsfiktion her).

#### **6.4. Weitere visibly inventing narrators der Literaturgeschichte**

Wie so viele jener illusionsstörenden Erzählstrategien, die gerne als „typisch postmodern“ klassifiziert werden, lässt sich auch der visibly inventing narrator vereinzelt schon in älteren Texten finden; er ist weder auf ein bestimmtes geographisches Gebiet noch auf die literarische Gattung des Romans beschränkt. In diesem Kapitel wird daher zunächst auf einen lange vor der Postmoderne entstandenen Roman, nämlich auf Miguel de Unamunos *Niebla*, kurz eingegangen; im Anschluss daran wird als Beispiel für visibly inventing narration außerhalb des Romans die kurze Erzählung „The Magic Poker“ von Robert Coover untersucht.

##### **6.4.1. Miguel de Unamuno: *Niebla***

Der Roman *Niebla*, entstanden 1907 und publiziert 1914, beginnt mit einem Prolog eines fiktiven unbekanntem Dichters namens Victor Goti. Schon der erste Satz dieses Vorwortes deutet auf die komplizierte Ebenenstruktur des Romans hin, denn Goti behauptet von sich selbst, einerseits mit dem Autor Unamuno, andererseits aber auch mit Augusto Pérez, dem Protagonisten des Romans, bekannt oder befreundet zu sein<sup>464</sup>. Bereits im Prolog wird auf die fiktive Gattungsbezeichnung „nivola“ verwiesen<sup>465</sup>, die der Erzähler seinem Text zuschreibt und die im weiteren Verlauf des Romans eine wichtige Rolle spielen wird. Auf den Prolog folgt ein mit „M. de U.“ – also offenbar „Miguel de Unamuno“ – gezeichneter „Post-Prólogo“, an dessen Anfang der Erzähler kryptisch erklärt: „De buena gana discutiría aquí alguna de las afirmaciones de mi prologuista, Víctor Goti; pero como estoy en el secreto de su existencia – la de Goti –, prefiero dejarle la entera responsabilidad de lo que en ese su prólogo dice“<sup>466</sup>.

Der Roman dreht sich um den jungen und kauzigen Augusto Pérez, der sich unglücklich in eine junge Frau namens Eugenia verliebt. Sein wichtigster Ansprechpartner ist sein Hund Orfeo, dem er seine sehr ausführlichen Gedanken über das Leben und die Liebe mitteilt. Die Geschichte wird von einem

---

<sup>464</sup> Unamuno, Miguel de. *Niebla*. 23. Aufl. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009, S. 97.

<sup>465</sup> Vgl. ebd. 98.

<sup>466</sup> Ebd. 107.

heterodiegetischen Erzähler teils mit interner Fokalisierung auf Augusto, teils nullfokalisiert präsentiert. In einem ähnlichen Sinne wie die Reise der Helden in Denis Diderots *Jacques le fataliste* eigentlich „only an occasion for telling stories along the way“<sup>467</sup> ist, scheint die Handlung von *Niebla* allerdings hauptsächlich ein Vorwand für ausgedehnte philosophische Überlegungen zu sein; „nothing in its fictional realization is quite so interesting as the theorizing that goes on within it“<sup>468</sup>.

Ähnlich wie in *The French Lieutenant's Woman*, aber anders als in *Mein Name sei Gantenbein*, dauert es in *Niebla* eine Weile, bis der visibly inventing narrator sich als solcher zu erkennen gibt. Erste – noch subtile – Hinweise darauf finden sich etwa in Kapitel 7, wenn Augusto über die Frage der Schöpfung philosophiert: „¿De dónde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya you? ¿O somos los dos creaciones mutuas, ella de mi, yo de ella?“<sup>469</sup>, oder in Kapitel 10, wenn sein Freund Victor – jener, dem der Prolog zugeschrieben wurde – ihm droht: „Y si me apuras mucho te digo que tú mismo no eres sino una pura idea, un ente de ficción...“<sup>470</sup>.

Wie Frischs Erzähler geht auch der Unamunos mit illusionsstörenden Elementen eher sparsam um. In Kapitel lässt er 17 Augusto und Victor ein als metafictional einzustufendes Gespräch über die Wünsche von Lesern sowie über eine Novelle oder „nivola“ führen, die Victor zu schreiben plant<sup>471</sup>. Diese Novelle, erklärt Victor, „no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo“<sup>472</sup>; sie enthält „diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada“; „¿Y cuando un personaje se queda solo?“<sup>473</sup>, fragt Augusto, und Victor antwortet: „Entonces... un monólogo. Y para que parezca algo así como un diálogo invento un perro a quien el

---

<sup>467</sup> Alter, *Partial Magic* 68.

<sup>468</sup> Ebd. 157.

<sup>469</sup> Unamuno, *Niebla* 140.

<sup>470</sup> Ebd. 157.

<sup>471</sup> Vgl. ebd. 199-201.

<sup>472</sup> Ebd. 199.

<sup>473</sup> Ebd.

personaje se dirige“<sup>474</sup>. Die Parallelen zwischen Victors „nivola“ und der „nivola“ *Niebla* sind nicht zu übersehen (Augusto wird sie später noch einmal verstärken, wenn er Eugenia unter Verwendung der gleichen Formulierung erklärt, dass sein Hund „es a quien dirijo mis monólogos todos“<sup>475</sup>).

In diesem Gespräch fällt auch eine Anspielung auf den Topos der sich gegen ihren Autor auflehrenden Romanfiguren, wenn Victor feststellt, dass „todo lo que digan mis personajes lo digo yo“, und Augusto darauf antwortet: „Sí, que empezará creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones“<sup>476</sup>; am Ende des Gesprächs sprechen die Freunde erneut über Augustos mögliche eigene Erfundenheit („¿Sabes, Victor, que se me antoja que me están inventando?... –¡Puede ser!“<sup>477</sup>), und auch nachdem er und Victor sich getrennt haben, sinniert Augusto weiter darüber nach: „Y esta mi vida, ¿es novela, es *nivola* o qué es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción?“<sup>478</sup>

Ähnlich wie in *The French Lieutenant's Woman* finden sich auch in *Niebla* Passagen, die einerseits als Authentizitätsfiktion, andererseits als Metalepse gedeutet werden können. So ist etwa von einem Herrn Paparrigópulos die Rede, der sich einerseits auf der Ebene des heterodiegetischen Erzählers zu befinden scheint – dieser teilt mit, dass Paparrigópulos noch lebe und arbeite – und andererseits auf jener von Augusto, der sich mit ihm trifft<sup>479</sup>.

Endgültig bloßgelegt wird der fictum-Charakter des Textes schließlich nach etwa zwei Dritteln des Textes, am Ende von Kapitel 25:

*Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: „¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están*

---

<sup>474</sup> Ebd. 201.

<sup>475</sup> Ebd. 259.

<sup>476</sup> Ebd. 200.

<sup>477</sup> Ebd. 201.

<sup>478</sup> Ebd. (Hervorhebung im Orig.).

<sup>479</sup> Vgl. ebd. 233-242.

*haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.*<sup>480</sup>

Auch der Topos des Autors als gottähnliche Figur wird hier wiederum angesprochen. Interessant ist auch das „geheimnisvolle“ Lächeln, das er sich hier selbst zuschreibt und sich auch später im Roman erneut zuschreiben wird: Es ähnelt dem Blick, den der Erzähler von *The French Lieutenant's Woman* Charles im Zugabteil zudenkt (vgl. Kapitel 4.9).

Nachdem Augusto von Eugenia betrogen wurde, debattiert er in Kapitel 30 mit Víctor die Möglichkeit des Selbstmords; über dieses Thema gelangen sie erneut zur Frage ihrer eigenen Existenz. Auch ihr Erscheinen in einer *nivola* wird hier erneut zum Thema. Interessanterweise wird es hier aber nicht im Sinne der Erfundenheit Víctors und Augustos diskutiert, sondern in dem Sinne, dass ein Autor ihre (somit als fiktional real deklarierte) Geschichte niederschreiben könnte – gleichzeitig jedoch spricht Víctor den ontologischen Schwindel an, der den Leser durch das Nachdenken über die beiden Freunde ereilen soll: „–Pero ¿qué te propones con todo esto?“, fragt Augusto, und Víctor antwortet:

Distraerte. Y además, que si, como te decía, un *nivolista* oculto que nos esté oyendo toma nota de nuestras palabras para reproducirlas un día, el lector de la *nivola* llegue a dudar, siquiera fuse un fugitivo momento, de su propia realidad de bulto y se crea a su vez no más que un personaje *nivolesco*, como nosotros.<sup>481</sup>

Kapitel 31 ist in Bezug auf Illusionsstörung und visibly inventing narration der Höhepunkt des Romans. Hier findet eine aufsteigende ontologische Metalepse Augustos auf die Ebene des Erzählers statt, der noch dazu mit „don Miguel“ beziehungsweise mit „señor de Unamuno“ angesprochen und somit (in ähnlicher Weise wie es in *The French Lieutenant's Woman* geschieht) mit dem realen Autor von *Niebla* identifiziert wird: Augusto beschließt, sich umzubringen, doch

antes de llevar a cabo su propósito, (...) ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle (...), que no quiso dejar este mundo sin

---

<sup>480</sup> Ebd. 252 (Hervorhebung im Orig.).

<sup>481</sup> Ebd. 275 (Hervorhebung im Orig.).

haberme conocido y platicado un rato conmigo. Emprendió, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme. Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería.<sup>482</sup>

Der Erzähler betont im Gespräch mit Augusto seine Allwissenheit, indem er intime Details aus Augustos Leben und den Grund für Augustos Besuch beschreibt<sup>483</sup>. Er erklärt Augusto, dass dieser sich gar nicht umbringen könne, da er nur als ein Phantasiewesen sei und als solches gar nicht wirklich lebe<sup>484</sup>.

Deutlicher als in jedem anderen der hier besprochenen Romane wird in dieser Metalepse der Topos des Rendezvous des Erzählers mit seinen Figuren angesprochen – in seiner Beschreibung dieses Topos nennt McHale *Niebla* ausdrücklich als einen der wenigen vor der Postmoderne entstandenen Texte, in denen „the author enters a fictional world and confronts his characters *in his role of author*“<sup>485</sup>. Augusto diskutiert mit dem Erzähler darüber, ob er einen freien Willen habe und sich somit gegen dessen Wünsche auflehnen könne oder ob er der Allmacht des Erzählers unterworfen sei; er wirft die Frage auf, ob er nicht sogar realer sei als der Erzähler, und dieser zeigt sich von dieser Bemerkung tatsächlich beunruhigt<sup>486</sup>. Sowohl Augusto als auch der Erzähler behaupten, der jeweils andere sei nur ein Produkt der eigenen Phantasie: „te digo y repito que tú no existes fuera de mí...“, sagt der Erzähler, und Augusto antwortet: „Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado“<sup>487</sup>. Es gelingt Augusto damit, seinen Erzähler „in den ontologischen Zweifel über den Menschen als Realität oder als ‚ente de ficción‘ (...) hineinzuziehen“<sup>488</sup>.

Der Erzähler droht Augusto, ihn zu töten, worauf Augusto dem Erzähler mit einem Verweis auf den Topos der Auflehnung von Figuren gegen ihren Schöpfer dasselbe androht: „¿O es que cree usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que

---

<sup>482</sup> Ebd. 277.

<sup>483</sup> Vgl. ebd. 277f.

<sup>484</sup> Vgl. ebd. 278f.

<sup>485</sup> McHale, *Postmodernist Fiction* 213.

<sup>486</sup> Vgl. Unamuno, *Niebla* 279f.

<sup>487</sup> Ebd. 280.

<sup>488</sup> Wolf, *Illusion* 363.

un ente de ficción, como usted me llama, matara a aquel a quien creyó darle el ser... fictitio?“<sup>489</sup> Das Gespräch dreht sich gegen Ende wieder zugunsten des Erzählers; Augusto fleht ihn an, ihn leben zu lassen, doch der Erzähler lässt sich nicht erweichen. Augusto fährt nach Hause und stirbt im nächsten Kapitel tatsächlich: Der Erzähler hat seine Allmacht über seine Figur gerade noch behalten können – auch wenn ihm im letzten Kapitel schließlich Augusto im Traum erscheint und die Umsetzung seiner Überlegung, Augusto wiederauferstehen zu lassen, für unmöglich erklärt.

Wie die Erzähler der anderen hier analysierten Romane deklariert sich auch der von *Niebla* selbst als der Erfinder seiner Geschichte und legt damit deren fictum-Status bloß; „[t]hrough the realization of the creator–creature relationship and the hero’s counterquestioning, Unamuno extends potential fictionality to infinity“<sup>490</sup>. Wie die anderen kann auch Unamunos Erzähler nicht als unzuverlässiger Erzähler gelten; und wie in den anderen Romanen gibt es auch hier keine Rahmenhandlung (Prolog und Postprolog enthalten keine Handlung im eigentlichen Sinn und sind daher keine Rahmenhandlung, sondern schlicht Paratexte).

In den letzten Kapiteln von *Niebla*, nachdem sein Protagonist ihn im Rahmen einer aufsteigenden ontologischen Metalepse besucht hat, wandelt er sich allerdings immer mehr von einer körperlosen Stimme zu einer konkreten Figur, die etwa Angst empfindet oder schläft. Er befindet sich somit auf der Skala vom hetero- zum homodiegetischen Erzähler (vgl. Kapitel 6.2) noch etwas weiter auf letzterer Seite als der Erzähler von *The French Lieutenant’s Woman*, der mittels Metalepse seinem Protagonisten entgegentritt oder jener von *Mein Name sei Gantenbein*, dessen Figuren seine Alter Egos sind. Da er jedoch nur mit einer einzigen Figur interagiert und auch dies nur in den letzten drei von 33 Kapiteln, da er also trotz allem nie tatsächlich Teil der Diegese und ihres Figurenarsenals wird, sondern immer über diese erhaben bleibt, muss er der Definition in Kapitel 6.2. zufolge trotzdem als heterodiegetischer Erzähler und somit – da sämtliche anderen Kriterien dafür erfüllt sind – auch als visibly inventing narrator gelten.

---

<sup>489</sup> Unamuno, *Niebla* 282.

<sup>490</sup> Yacobi, „Narrative Structure“ 353. Diese Erkenntnis verliert ihren Wert nicht dadurch, dass Yacobi diese Technik offenbar dem realen statt dem impliziten Autor zuschreibt.

#### 6.4.2. Robert Coover: „The Magic Poker“

Der amerikanische Schriftsteller Robert Coover gehört der selben Generation von postmodernen Autoren an wie John Fowles. „The Magic Poker“ erschien 1970 in seinem Erzählband *Pricksongs and Descants*, in dem er mit verschiedensten metafiktionalen und illusionsstörenden Techniken experimentierte und den Waugh nicht zufällig als eines von zwei Beispielen für die Verwendung des „over-obtrusive, visibly inventing narrator“<sup>491</sup> heranzieht. Wie viele von Coovers Erzählungen besteht „The Magic Poker“ nicht aus einer chronologisch erzählten Geschichte, sondern aus vielen kurzen, achronologisch angeordneten und einander oft widersprechenden Abschnitten – eine Form, die an Frischs *Mein Name sei Gantenbein* erinnert.

In dem Text geht es um eine einsame Insel, auf der sich ein verfallenes altes Anwesen befindet. Eine junge Frau namens Karen und ihre Schwester kommen mit dem Boot auf der Insel an und erkunden sie; außerdem tauchen ein gut aussehender, groß gewachsener Mann sowie ein affenähnliches männliches Wesen – der Sohn des ehemaligen Verwalters des Anwesens – auf.

„The Magic Poker“ wird von einem heterodiegetischen Erzähler in Nullfokalisierung erzählt; auch hier kommt eine große Zahl illusionsstörender Techniken vor. Dazu zählen märchenhafte Elemente – der titelgebende Schürhaken verwandelt sich in einen gutaussehenden Mann, nachdem eine der jungen Frauen ihn geküsst hat<sup>492</sup>, gegen Ende des Textes beginnen mehrere Absätze mit der Formulierung „Once upon a time“<sup>493</sup> –, also auf das Genre des Märchens bezogene Fremd- beziehungsweise Allgemeinmetafiktion. Dazu zählen ebenso eine angedeutete *mise-en-abyme*, wenn – in einem Abschnitt, der offenbar eine Rückblende auf bessere Zeiten auf der Insel darstellt – eine Großmutter zu ihren Enkelkindern sagt: „Come over here, (...) and I’ll tell you the story of ‘The Magic Poker’“<sup>494</sup>, und eine angedeutete ontologische Metalepse, wenn der Erzähler erklärt, es sei „quite another [thing] to find myself tugging the tight gold pants off

---

<sup>491</sup> Waugh, *Metafiction* 21, vgl. auch Fußnote 461.

<sup>492</sup> Vgl. Coover, Robert. „The Magic Poker“. Ders.: *Pricksongs and Descants. Fictions*. New York: New American Library, 1970. S. 20-45, hier etwa S. 24, 25, 30, 31f.

<sup>493</sup> Ebd. 40, 41, 42.

<sup>494</sup> Ebd. 40.

Karen's sister“<sup>495</sup>, und damit Wolf zufolge noch „einen Schritt weiter in Richtung ‚Handlung‘“ geht als Fowles' Erzähler, der „als Eisenbahnfahrgast oder Spaziergänger noch stumm [bleibt] und (...) die narrative Kurzschlußhandlung auf die Andeutung seiner ‚unmöglichen' Anwesenheit“<sup>496</sup> beschränkt.

Nicht erst nach einigen Absätzen wie in *Mein Name sei Gantenbein* oder nach vielen Kapiteln wie in *The French Lieutenant's Woman* oder *Niebla*, sondern bereits im ersten Satz des Textes deklariert sich der Erzähler von „The Magic Poker“ als der Erfinder seiner Geschichte und legt damit deren fictum-Charakter bloß: „I wander the island, inventing it“<sup>497</sup>, lautet dieser erste Satz; im Anschluss erklärt der Erzähler:

I make a sun for it, and trees – pines and birch and dogwood and firs – and cause the water to lap the pebbles of its abandoned shores. This, and more: I deposit shadows and dampness, spin webs, and scatter ruins.<sup>498</sup>

In dieser Passage, so erklärt Wolf, „tritt mit der ironischen Versprachlichung des Mythos vom Schöpfer Autor und dem Begriff ‚inventing‘ die metafiktionale Qualität ganz klar zutage, und zwar als unmittelbarer autoreferentieller Bezug auf den eigenen Text“<sup>499</sup>. Doch die Passage ist mehr als nur Metafiktion. Sätze wie „I tear out the light switches, gut the mattresses, smash the windows, and shit on the bathroom floor“<sup>500</sup> ließen sich noch so interpretieren, dass ein homodiegetischer Erzähler all dies tatsächlich mit seinen Händen tut; bei „I impose a hot midday silence, a profound and heavy stillness“<sup>501</sup> oder bei „I rot the porch“<sup>502</sup> ist dies nicht mehr möglich, es ist also davon auszugehen, dass der Erzähler seine Aktionen als oberhalb der Diegese stehende Instanz kraft seiner Gedanken oder seines Schreibens durchführt.

---

<sup>495</sup> Ebd. 34.

<sup>496</sup> Wolf, *Illusion* 361.

<sup>497</sup> Coover, „Poker“ 20.

<sup>498</sup> Ebd. 20; vgl. auch etwa 22, 23, 25,33.

<sup>499</sup> Wolf, *Illusion* 245.

<sup>500</sup> Coover, „Poker“ 22.

<sup>501</sup> Ebd. 20.

<sup>502</sup> Ebd. 22.

Wie die Erzähler der anderen hier analysierten Romane spielt auch jener von „The Magic Poker“ mit den Themen Allwissenheit und Allmacht. In einer Passage betont er gleichzeitig seine Allmacht und erklärt ihre Beschränkungen:

I have brought two sisters to this invented island, and shall, in time, send them home again. I have dressed them and may well choose to undress them. (...) It might even be argued that I have invented their common parents. No, I have not. We have options that may, I admit, seem strangely limited to some ...<sup>503</sup>

Das „we“ bleibt dabei unerklärt, scheint sich aber auf die Zunft der Erzähler zu beziehen. Der Erzähler beschreibt zwar die Erlebnisse und teils auch die Gedankenwelten aller Figuren des Textes, wundert sich allerdings in einer Passage: „But where is the caretaker’s son? I don’t know. He was here (...) when Karen entered. Yet, though she catalogues the room’s disrepair, there is no mention of the caretaker’s son. This is awkward“<sup>504</sup>. Nicht nur der Wissenshorizont des Erzählers, auch die Erfundenheit seiner Figuren – also deren *fictum*-Charakter – kommt in dieser Passage zur Sprache, und an ihrem Ende wird auch die auch in *Niebla* auftauchende Frage erwähnt, ob der Erzähler nicht eine Erfindung seiner Figur sein könnte:

Didn’t I invent him myself, along with the girls and the man in the turtleneck shirt? Didn’t I round his back and stunt his legs and cause the hair to hang between his buttocks? I don’t know. The girls, yes, and the tall man in the shirt – to be sure, he’s one of the first of my inventions. But the caretaker’s son? To tell the truth, I sometimes wonder if it was not he who invented me ...<sup>505</sup>

Es ist diese Passage, die Sternberg heranzieht, um zu belegen, dass die Annahme, dass „the fictionist’s omnipotence entails omniscience – if ,creates’, then ,knows everything’ – is itself debatable, and falsified in limit cases“<sup>506</sup>.

Gegen Ende des Textes gibt der Erzähler zu verstehen, dass er immer mehr die Kontrolle über das Geschehen verliert. Der Beginn des Kontrollverlustes kann im

---

<sup>503</sup> Ebd. 25.

<sup>504</sup> Ebd. 27.

<sup>505</sup> Ebd.

<sup>506</sup> Sternberg, Meir. „Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New“ *Poetics Today* 28.4 (2007). S. 683-794, hier: S. 692.

Satz „Wait a minute, this is getting out of hand!“<sup>507</sup> geortet werden; einige Seiten später erklärt der Erzähler, dass „[a]t times, I forget that this arrangement is my own invention. I begin to think of the island as somehow real (...). I wonder if others might wander here without my knowing it; (...) I am myself somewhat alarmed“<sup>508</sup>. Es folgen mehrere Seiten, in denen kein „Ich“ auftaucht, bis der Erzähler schließlich sein eigenes Verschwinden und erneut den Übergang seiner Erfindungen in die Realität anspricht: „I am disappearing. You have no doubt noticed. (...) it's just as I feared, my invented island is really taking its place in world geography“<sup>509</sup>. Noch in der gleichen Passage allerdings betont der Erzähler erneut seine Allmacht, die er diesmal nicht nur auf die Diegese, sondern auch auf die reale Welt und den impliziten Leser bezieht: „Who invented this map? Well, I must have, surely. (...) Yes, and perhaps tomorrow I will invent Chicago and Jesus Christ and the history of the moon. Just as I have invented you, dear reader, while lying here in the afternoon sun“<sup>510</sup>.

Wie die Erzähler von *The French Lieutenant's Woman*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Niebla* ist also auch jener von „The Magic Poker“ ein heterodiegetischer, nicht unzuverlässiger Erzähler, der weder innerhalb der Diegese noch in einer Rahmenhandlung als konkrete Figur auftritt, sich selbst aber als „Ich“ bezeichnet und sich explizit als Erfinder seiner Geschichte und seiner Figuren deklariert. Auch er kann also als visibly inventing narrator eingeordnet werden.

---

<sup>507</sup> Coover, „Poker“ 30.

<sup>508</sup> Ebd. 33f.

<sup>509</sup> Ebd. 40.

<sup>510</sup> Ebd. 40.

## 7. Resumée

Ein deutschsprachiger Roman, der sich in erster Linie mit Fragen der Identität beschäftigt, und ein britischer, der viktorianische Konventionen parodiert und mehrmals durch explizit metafiktionale Exkurse oder Metalepsen die über mehrere Kapitel hinweg aufgebaute Illusion durchbricht – eines haben diese beiden Texte gemeinsam: Beide haben einen heterodiegetischen, allwissenden Erzähler, der sich selbst als Erfinder der von ihm erzählten Geschichte deklariert und seine Allmacht bewusst ausspielt.

Aufbauend auf Gérard Genettes Erzähltheorie und Werner Wolfs Systematik des illusionsstörenden Erzählens und unter Heranziehung einer Reihe von weiteren erzähltheoretischen Konzepten – etwa des impliziten Autors (Wayne C. Booth), des unzuverlässigen Erzählers (Wayne C. Booth, Ansgar Nünning) und der Unterscheidung zwischen offenen und verdeckten Erzählern (Seymour Chatman) – hat die vorliegende Arbeit die Erzählsituationen und Erzählerfiguren in John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1967) und Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* (1964) untersucht. Die Arbeit hat nicht nur gezeigt, dass es zwischen den beiden Romanen eine Reihe von Parallelen in Bezug auf die Erzählsituation gibt; sie konnte auch zeigen, dass sich diese erzählerischen Eigenheiten anhand von Modellen wie Metafiktion, Metalepse, offenem Erzählen oder unzuverlässigem Erzählen nur unzureichend beschreiben lassen.

Am Beispiel der beiden Romane konnte diese Arbeit daher anhand von vier konkreten Kriterien (vgl. Kapitel 6.2) einen eigenständigen Typ von Erzählerfigur definieren, dessen Auftreten einen stark illusionsstörenden Effekt hat, der aber in der bisherigen Forschungsliteratur zum Thema Illusionsstörung noch nicht beschrieben wurde: Einen heterodiegetischen Erzähler, auf den die Kriterien der erzählerischen Unzuverlässigkeit nicht zutreffen, der außer in Metalepsen nur als körperlose Stimme in der Diegese auftritt, der nicht Teil einer Rahmenhandlung ist und der den fictum-Charakter seiner Geschichte bloßlegt, indem er sich explizit als deren Erfinder deklariert. In Anlehnung an eine Formulierung, die Patricia Waugh in ihrem Buch *Metafiction* in Bezug auf verschiedene postmoderne Texte verwendet hat, wurde für einen solchen Erzähler die Bezeichnung *visibly inventing narrator* gewählt.

Der visibly inventing narrator konnte vom unzuverlässigen Erzähler, wie ihn etwa Booth oder Nünning beschreiben, dadurch abgegrenzt werden, dass keine Diskrepanz zwischen seiner Version des Geschehens und einer zweiten Version, die der implizite Autor dem Leser „hinter dem Rücken“ des Erzählers vermittelt, besteht<sup>511</sup> – dass er also kein ironisierter, sondern vielmehr ein ironischer Erzähler ist.

Von jenen in der Literaturgeschichte sehr beliebten Charakteren, die innerhalb der Diegese eine von ihnen erfundene Geschichte niederschreiben oder sie anderen Figuren erzählen, ließ sich der visibly inventing narrator dadurch abgrenzen, dass er weder in der Diegese noch in einer etwaigen Rahmenhandlung als Figur „aus Fleisch und Blut“ existiert – er schwebt im Gegenteil als körperlose Stimme quasi über der Handlung.

Die vorliegende Arbeit konnte weiters zeigen, dass der visibly inventing narrator durchaus nicht nur in den beiden hier untersuchten Romanen aus den 1960er Jahren auftritt. Kurzanalysen zweier weiterer Texte – von Miguel de Unamunos Roman *Niebla* (Spanien, frühes 20. Jahrhundert) und Robert Coovers Erzählung „The Magic Poker“ (USA, 1970) – haben bewiesen, dass der visibly inventing narrator in verschiedenen geographischen, sprachlichen und historischen Kontexten und in verschiedenen literarischen Gattungen immer wieder eingesetzt wurde. Es ist anzunehmen, dass sich im Zusammenhang mit einer weiterführenden Erforschung des Themas noch weitere Texte finden ließen, die mit visibly inventing narrators arbeiten.

Mit Bezug auf Werner Wolfs systematische Betrachtung einer ganzen Reihe von illusionsstörenden Verfahren in *Ästhetische Illusion und Illusiondurchbrechung in der Erzählkunst* konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass der visibly inventing narrator eine stark illusionabbauende Wirkung hat, die aus einer Kombination von besonders radikaler (nämlich expliziter, discours-vermittelter, kritischer und fictum-thematisierender) Metafiktion und einer expliziten Entwertung der Geschichte resultiert. Weiter verstärkt wird die illusionsstörende Wirkung der visibly inventing narration, wenn diese – wie etwa in Fowles' *The French*

---

<sup>511</sup> Vgl. Nünning, „Unreliable Narration“ 6, vgl. auch Fußnote 194, 411.

*Lieutenant's Woman* – im Zusammenhang mit weiteren illusionsabbauenden Verfahren auftritt.

Mehrere der hier untersuchten Texte – insbesondere *The French Lieutenant's Woman*, in geringerem Ausmaß aber auch Unamunos *Niebla* und die verschiedenen Texte in Coovers Erzählband *Pricksongs and Descants* – tauchen in der Literatur zu Illusionsstörung und Metafiktion immer wieder als Beispiele auf, aus dem hier angewendeten Blickwinkel wurden sie bisher jedoch noch nicht untersucht. Diese Feststellung trifft auch auf Wolfs sehr ausführliche Systematik des illusionsstörenden Erzählens zu; in gewisser Weise konnte die vorliegende Arbeit somit auch eine kleine Lücke in Wolfs Systematik schließen.

## Bibliographie

### Primärliteratur

- Coover, Robert. „The Magic Poker“. Ders.: *Pricksongs and Descants. Fictions*. New York: New American Library, 1970. 20-45.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage, 2004.
- Frisch, Max. *Mein Name sei Gantenbein*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Unamuno, Miguel de. *Niebla*. 23. Aufl. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

### Sekundärliteratur

- Allrath, Gaby. „'But why will you say that I am mad?' Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 59-79.
- Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1978.
- Arnold, Heinz Ludwig. „Gespräch mit Max Frisch“. Ders.: *Gespräche mit Schriftstellern*. München: C. H. Beck, 1975. (= Beck'sche Schwarze Reihe; 134) 9-73.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. 3. Aufl. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Behrens, Volker. *Das Spiel mit der Illusion in The French lieutenant's woman. Ein Vergleich von Roman, Film und Drehbuch*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994. (Zugl.: Diss., Univ. Kiel, 1992).
- Birmele, Jutta. „Anmerkungen zu Max Frischs Roman 'Mein Name sei Gantenbein'“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 60.2 (1968) 167-173.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 5th impression. Chicago, London: University of Chicago Press, 1965.
- Busch, Dagmar. „*Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable*

*Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 41-58.

- Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narration in Fiction and Film.* Ithaca, London: Cornell University Press, 1990.
- Ders. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, London: Cornell University Press, 1980.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction.* Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1999.
- Eddins, Dwight. „John Fowles: Existence as Authorship“. Pifer, Ellen (Hg.). *Critical essays on John Fowles.* Boston: Hall, 1986. 38-54.
- Fludernik, Monika. „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“ *Style* 37.4 (2003) 382-400.
- Fowles, John. „Notes on an Unfinished Novel“. Bradbury, Malcolm. *The Novel Today.* London: Fontana Press, 1990. 147-162.
- Frisch, Max. „Ich schreibe für Leser“. Mayer, Hans (Hg.). *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band V: 1964-1967.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. 323-334.
- Ders. „Unsere Gier nach Geschichten“. Mayer, Hans (Hg.). *Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band IV: 1957-1963.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. 262-264.
- Genette, Gérard. *Discours du récit & Nouveau Discours du récit.* Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- Hauthal, Janine et al. „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“. Dies. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft; 12). 1-21.
- Hauer Costa, Richard. „Trickery’s Mixed Bag: The Perils of Fowles’ ‘French Lieutenant’s Woman’“. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 29.1 (1975) 1-9.

- Hawlik, Rainer. *Inventing authors: "Autor" und "Identität" im metafikionalen Roman der literarischen Postmoderne*. Diss., Univ. Wien, 2004.
- Herman, David. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2002.
- Ders. „Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis“ *Journal of Literary Semantics* 26.2 (1997) 132-152.
- Ders./Jahn, Manfred/Ryan, Marie-Laure (Hg.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London u.a.: Routledge, 2005.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Repr. London/New York: Routledge, 2004.
- Dies. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. Repr. London/New York: Methuen, 1985.
- Dies. „The 'Real World(s)' of Fiction: *The French Lieutenant's Woman*“. Pifer, Ellen (Hg.). *Critical essays on John Fowles*. Boston: Hall, 1986. 118-132.
- Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. London/New York: Methuen, 1983.
- Jahn, Manfred. „*Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen*“. Nünning, Ansgar (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 81-106.
- Kieser, Rolf. „An Interview with Max Frisch“ *Contemporary Literature* 13.1 (1972) 1-14.
- Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis, 2010 (Zugl.: Diss., Univ. Neuchâtel, 2008).
- Lüthi, Hans Jürg. *Max Frisch: „Du sollst dir kein Bildnis machen“*. 2. Aufl. Tübingen/Basel: A. Francke, 1997. (= Uni-Taschenbücher; 1085).
- Malina, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Repr. London: Routledge, 1996.
- Merrifield, Doris Fulda. „Max Frischs 'Mein Name sei Gantenbein': Versuch einer Strukturanalyse“. *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 60.2 (1968) 155-166.

- Musarra, Ulla. „Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances.“ Calinescu, Matei/Fokkema, Douwe (Hg.). *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the Xith International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. (= Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 23) 215-231.
- Nelles, William. *Frameworks. Narrative Levels & Embedded Narrative.* New York u.a.: Peter Lang, 1997. (= American University Studies, Series XIX General Literature; 33).
- Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* 4. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, 2008.
- Ders. „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. Ders. (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 3-39.
- Onega, Susana. „Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles“ *Twentieth Century Literature* 42.1 (1996) 29-57.
- Petersen, Jürgen H. *Max Frisch.* 3. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler, 2002. (= Sammlung Metzler; 173).
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* 2nd edition. London, New York: Routledge, 2002.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film an Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard.* New York: Columbia Univ. Press, 1992.
- Sternberg, Meir. „Omniscience in Narrative Construction: Old Challenges and New“ *Poetics Today* 28.4 (2007) 683-794.
- Stiles, Julia. „Max Frischs Roman ‚Mein Name sei Gantenbein‘: ‚Spiel mit Varianten‘“ *Modern Language Studies* 10.1 (1979/80) 82-87.
- Tarbox, Katherine. *The art of John Fowles.* London/Athens: University of Georgia Press, 1988.
- Todd, Richard. „The Intrusive Author in British Postmodernist Fiction: The Cases of Alasdair Gray and Martin Amis.“ Calinescu, Matei/Fokkema, Douwe

(Hg.). *Exploring Postmodernism. Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the Xith International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987. (= Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 23) 123-137.

- Waugh, Patricia. *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Repr. London: Routledge, 1990.
- White, Alfred D. *Max Frisch, the reluctant modernist*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1995.
- Ders. „Reality and Imagination in ‚Mein Name sei Gantenbein‘“ *Oxford German Studies* 18-19 (1989/90) 150-164.
- Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1993 (= Buchreihe der Anglia; 32).
- Ders.. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. Hauthal, Janine et al. (Hg.). *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. (= spectrum Literaturwissenschaft; 12). 25-64.
- Yacobi, Tamar. „Narrative Structure and Fictional Mediation“ *Poetics Today* 8.2 (1987) 335-372.
- Zander, Andela. "'Spot the Source': Wilkie Collins' *The Moonstone* und John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*" *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture* 41.4 (1993) 341-348.

## Anhang

### Abstract (Deutsch)

„This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind“, schreibt der Erzähler von John Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman* (1967). „Ich stelle mir vor“, schreibt der Erzähler von Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* (1964) immer wieder, und: „Ich wechsele den Beruf von Lila“. Die vorliegende Arbeit untersucht, was Formulierungen wie diese für die in den Romanen erzählten Geschichten bedeuten.

Sowohl *The French Lieutenant's Woman* als auch *Mein Name sei Gantenbein* heben sich von den meisten narrativen Texten, in denen vergleichbare Passagen vorkommen, dadurch ab, dass sie heterodiegetische – also „allwissende“ – Erzähler haben: Die zitierten Sätze stammen nicht von einer der Figuren des Romans, sondern von einer Stimme, die unsichtbar über diesen zu schweben scheint.

Wie verändern Sätze wie die genannten die Erzählsituation von Romanen? Welchen Einfluss haben sie auf die Illusionsbildung des Rezipienten? Diese Arbeit geht davon aus, dass es sich bei solchen Sätzen um ein eigenständiges Verfahren der Illusionsstörung handelt, das in der bisherigen Forschungsliteratur nicht beachtet wurde: Die Illusion wird zerstört, indem der Erzähler sich ausdrücklich als der Erfinder der von ihm erzählten Geschichte deklariert – als *visibly inventing narrator*.

Die vorliegende Arbeit liefert eine Definition des *visibly inventing narrator* und stellt ihn zu anderen illusionsstörenden Verfahren in Beziehung. Sie zeigt außerdem, dass der *visibly inventing narrator* keine Erfindung der 1960er Jahre ist: Er tritt bereits in Miguel de Unamunos *Niebla* (1914) auf.

### **Abstract (English)**

“This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind“, the narrator in John Fowles’s novel *The French Lieutenant’s Woman* (1967) says. “I imagine“, and “I change Lila’s profession“, the narrator in Max Frisch’s *Mein Name sei Gantenbein* (1964, published in English as *Gantenbein* and as *A Wilderness of Mirrors*) declares. This thesis examines what sentences like these mean for the stories told in the two novels.

Both *The French Lieutenant’s Woman* and *Mein Name sei Gantenbein* differ from most narrative texts that have similar passages in that they have heterodiegetic – or “omniscient” – narrators: The phrases quoted are not uttered by a character but by a voice that seems to hover, invisibly, high above the characters.

How do sentences like those referred to change a novel’s narrative situation? What influence do they have on the illusion building in the recipient’s mind? This thesis assumes that sentences like these constitute a distinct procedure for disrupting the aesthetic illusion of a narrative text that has not yet been explored: The narrator disrupts the illusion by expressly declaring himself the story’s inventor – a *visibly inventing narrator*.

This thesis provides a definition of the visibly inventing narrator and classifies him in the context of other procedures for disrupting illusion. It also shows that the visibly inventing narrator is not an invention of the 1960s: He can already be found in Miguel de Unamuno’s *Niebla* (1914).

## **Lebenslauf**

**Ruth Eisenreich, BA**

### **Geburtsdatum und -ort**

14. Juni 1987, Wien

### **Ausbildung**

1993-1997	VS Dunantgasse 2, 1210 Wien
1997-2005	GRg Franklinstraße 26, 1210 Wien
Juni 2005	Matura
2005-2010	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Abschluss mit dem Bachelor of Arts im Juli 2010
Seit 2005	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien und der National University of Ireland, Maynooth
Seit 2010	Studium Journalismus und Neue Medien an der FH Wien und der Deakin University, Melbourne

### **Fremdsprachen**

Englisch (fließend); Spanisch, Französisch (gut in Wort und Schrift); Ungarisch, Hebräisch (Grundkenntnisse)