



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Illusionsgefährdung in Daniel Kehlmanns Roman
Beerholms Vorstellung“

verfasst von / submitted by

Lisa Marie Zachl

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

Wien, 2020/Vienna, 2020

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

A 190 313 333

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

Lehramtsstudium, UF Geschichte, Sozialkunde und Politische
Bildung, UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

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

Danksagung

Zunächst möchte ich ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder für die ausgezeichnete Betreuung dieser Diplomarbeit danken.

Mein besonderer Dank gilt außerdem meiner Familie für ihre bedingungslose Unterstützung, ihre liebevolle Ermutigung und das große Vertrauen, das sie in mich setzen.

Schließlich möchte ich meinen Freunden danken, die während der Höhen und Tiefen des Schreibens stets Zeit und ein offenes Ohr für mich hatten.

Vielen herzlichen Dank!

Inhaltsverzeichnis:

| | |
|---|-----|
| 1 Einleitung | 2 |
| 2 Daniel Kehlmann – Aktueller Forschungsstand und poetologisches Konzept | 3 |
| 3 Werner Wolfs Theorie des Aufbaus und der Durchbrechung ästhetischer Illusion | 9 |
| 3.1 Definitionen grundlegender narratologischer Begriffe | 9 |
| 3.2 Begriffsgeschichte und Konzept ästhetischer Illusion | 11 |
| 3.3 Faktoren narrativer Illusionsbildung | 15 |
| 3.4 Charakteristika illusionsstörender Narrativik und Verfahren des Illusionsabbaus | 28 |
| 3.4.1 Die Bloßlegung der Künstlichkeit durch explizite Metafiktion | 29 |
| 3.4.2 Die Entwertung der Geschichte | 33 |
| 3.4.3 Die Auffälligkeit der Vermittlung | 42 |
| 3.4.4 Komik | 53 |
| 4 Analyse illusionsgefährdender Verfahren in <i>Beerholms Vorstellung</i> | 57 |
| 4.1 Inhaltsangabe | 57 |
| 4.2 Explizite Metafiktion | 59 |
| 4.2.1 Fictio-thematisierende explizite Metafiktion | 59 |
| 4.2.2 Fictum-thematisierende explizite Metafiktion | 63 |
| 4.3 Entwertung der Geschichte | 83 |
| 4.4 Auffälligkeit der Vermittlung | 99 |
| 4.5 Komik | 120 |
| 5 Conclusio | 126 |
| 6 Bibliographie | 130 |
| Abstract | 142 |

1 Einleitung

In dieser Arbeit werden die illusionsgefährdenden Verfahren untersucht, die Daniel Kehlmann in seinem Debütroman *Beerholms Vorstellung* anwendet, um die Illusion gezielt zu brechen, vorübergehend zu suspendieren oder langfristig zu schwächen. Abschließend soll anhand der Analyseergebnisse kurz auf das Verhältnis von illusionistischem Erzählen und dem Erzählen an sich eingegangen und ein Bezug zu Kehlmanns Poetologie des „gebrochenen Realismus“ hergestellt werden. Das theoretische Fundament für die Werkanalyse liefert Werner Wolfs Abhandlung „Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen“¹, die 1993 erschienen und zu einem Standardwerk im Forschungsfeld ästhetischer und speziell narrativer Illusion geworden ist.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird ein kurzer Überblick über die aktuelle literaturwissenschaftliche Forschung zu Daniel Kehlmann und dessen Werk gegeben. Der Forschungsstand soll anschließend um eine Verortung Kehlmanns im literarischen Feld und um eine kurze Darstellung seines poetologischen Konzepts ergänzt werden. Der Theorieteil erläutert Werner Wolfs Konzept narrativer ästhetischer Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung. An den Stellen, an denen Wolfs Theorie für die Zwecke dieser Arbeit nicht genau genug ist, soll sie unter Berücksichtigung relevanter theoretischer Literatur erweitert werden. Es wird darüber hinaus zu einigen für die Werkanalyse wichtigen narratologischen Konzepten wie dem unzuverlässigen Erzählen oder Ansgar Nünnings Erzählillusion theoretisch Position bezogen, bevor sie im praktischen Teil zur Anwendung kommen. Die Werkanalyse orientiert sich an Wolfs Kategorien illusionsstörender Verfahren und gliedert sich entsprechend in vier größere Abschnitte.

Die Ergebnisse sollen die Beantwortung der Frage erlauben, wie sich *Beerholms Vorstellung* im Verhältnis zur Tradition illusionistischen Erzählens positioniert und wie sich das Konzept des gebrochenen Realismus mit Illusion und ihrer Durchbrechung verträgt.

¹ Vgl. Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993. (Buchreihe der Anglia 32)

2 Daniel Kehlmann – Aktueller Forschungsstand und poetologisches Konzept

„Drei Umstände haben seinen Erfolg ermöglicht. Er kann erzählen, und zwar vorzüglich, er ist intelligent, und zwar außerordentlich, er hat Phantasie, und zwar eine ungewöhnliche. Und das Geheimnis seines Erfolgs? Das gibt es in der Tat, und es heißt: Talent.“² So beschrieb der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki den Autor Daniel Kehlmann 2009 in einem Interview. Nicht ganz dreieinhalb Jahre zuvor war dem 34-jährige Schriftsteller mit seinem Roman *Die Vermessung der Welt* der weltweite Durchbruch gelungen.³ Seitdem zählt Kehlmann zu den erfolgreichsten deutschsprachigen Autoren der Gegenwart und seine Romane wurden in unzählige Sprachen übersetzt. Benjamin Schaper spricht sogar davon, dass Kehlmann von vielen zur „Leitfigur“ eines neuen Trends innerhalb der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur stilisiert wird.⁴

Die literaturwissenschaftliche Forschung zu Daniel Kehlmann konzentriert sich bis heute sehr stark auf die *Die Vermessung der Welt*, seinen bis dato erfolgreichsten Roman, sowie auf den bereits 2003 erschienen Roman *Ich und Kaminski*, der ebenfalls schon bei einem größeren Publikum Beachtung gefunden hatte.⁵ Auch der 2009 erschienene Roman *Ruhm* ist in der Forschung auf größeres Interesse gestoßen. Für eine Auswahl der erschienen Sekundärliteratur zu diesen Werken soll auf die Bibliographie dieser Arbeit verwiesen werden, die wegen der andauernden, regen Kehlmann-Forschung zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, jedoch das Nachzeichnen einiger Trends innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kehlmanns Werk ermöglicht. Wissenschaftliche Arbeiten zur *Vermessung der Welt* konzentrieren sich überwiegend auf die historische Referentialisierbarkeit der Romanwelt und die Darstellung der Hauptfiguren, während kulturwissenschaftlich besonders die Zeichnung des spezifisch Deutschen, der „Germanness“ und der deutschen Identität im Vordergrund steht. Literaturwissenschaftlich ist der Roman primär dahingehend untersucht worden, wie er sich in den Gattungskontext des historischen Romans einordnen lässt. Vereinzelt wurden auch Analysen der Grammatik des Textes, speziell der Verwendung der indirekten Rede vorgenommen. Der Roman *Ruhm* wurde dagegen primär auf den Einfluss postmoderner Tendenzen hin untersucht.

² Was ist das Geheimnis von Kehlmanns Erfolg? Fragen Sie Reich-Ranicki. In: FAZ.NET (26.01.2009), online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fragen-sie-reich-ranicki-was-ist-das-geheimnis-von-kehlmanns-erfolg-1750956.html> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

³ vgl. Standke, Jan: Kehlmanns Zaublerlehrling. *Beerholms Vorstellung* im Literaturunterricht. In: Standke, Jan (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2016, S. 106.

⁴ vgl. Schaper, Benjamin: *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017, S. 135.

⁵ vgl. Standke, Kehlmanns Zaublerlehrling, S. 106.

Seine früheren Texte, zu denen auch Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* zählt, traten zunächst in den Hintergrund. Erst in den letzten Jahren ist Kehlmanns erstem Roman, dem Kurzgeschichtenband *Unter der Sonne*, wie auch den Folgeromanen *Mahlers Zeit* und *Der fernste Ort* vermehrt die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft zuteil geworden.⁶ Bis heute sind es jedoch vorrangig einzelne Aufsätze und Betrachtungen innerhalb des Gesamtwerkes, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kehlmanns Frühwerk darstellen.

Beerholms Vorstellung erschien erstmals 1997 beim Deuticke-Verlag und nach einer Überarbeitung des Autors 2007 beim Rowohlt-Verlag. Er wurde von der Kritik überwiegend gelobt, vereinzelt sogar als „Fall von früher Meisterschaft“⁷ und als Beleg für eine künstlerische Vollendung des Autors bezeichnet.⁸ Dem Roman und besonders seiner Hauptfigur wurden allerdings von einigen Kritikern auch eine allzu große „Sterilität“⁹ und ein übermächtiges „Netz von Ideen und verführerischen Szenen“ zu Last gelegt, das dem Protagonisten die „Luft zum Leben“ nehmen würde.¹⁰ Insgesamt erreichte der Roman allerdings keine breite Leserschaft und wurde erst nach Erscheinen der *Vermessung der Welt* auch abseits der Literaturkritik verstärkt rezipiert.¹¹ Kehlmann selbst erzählt in einer Rede anekdotenhaft, wie schlecht sich der Roman verkauft hätte und wie gering das Interesse für seine „Spiele mit Wirklichkeit und Schein“ anfangs gewesen wäre, was sich 2005 schlagartig geändert hätte.¹²

Äußerungen und Analysen zu seinem Werk finden sich jedoch nicht nur in wissenschaftlichen Arbeiten und der Literaturkritik, sondern auch Kehlmann selbst bezieht immer wieder zu seinen Texten und seinem poetologischen Programm Stellung. In seinen Poetikvorlesungen, die 2007 unter dem Titel *Diese sehr ernsten Scherze* veröffentlicht wurden, steckt Kehlmann die Eckpfeiler seiner Erzählphilosophie ab: „Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit. [...] in meinen Romanen ging es mir immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit.“¹³ Traum und Wirklichkeit sollen sich

⁶ vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 106.

⁷ vgl. Jäger, Robert: Daniel Kehlmann erhält Anton-Wildgans-Preis. In: APA (16.04.2019), online unter: <https://www.diepresse.com/5613527/daniel-kehlmann-erhalt-anton-wildgans-preis> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

⁸ vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 109.

⁹ Zobl, Susanne: Daniel Kehlmann: Beerholms Vorstellung. In: Literaturhaus Wien (28.08.1997), online unter: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3392> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

¹⁰ Exerzitium mit Ohrensausen. Magie ist auch nicht leicht: Daniel Kehlmanns Debüt mit Zylinder. In: FAZ.NET (27.10.1997), online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-exerzitium-mit-ohrensausen-1259793.html> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

¹¹ vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 109–111.

¹² vgl. Kehlmann, Daniel: Lob. Über Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 169, 172–173.

¹³ Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze: Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 15–16.

gegenseitig so stark durchdringen, dass es Leser/innen nicht mehr möglich ist, eine Grenze zwischen den ontologischen Ebenen zu ziehen. Für ihn ist der entscheidende Vorteil, den der Roman über das Konkurrenzmedium Film hat, dass die intradiegetischen Romanwelten nicht an die physischen Begrenzungen der außerliterarischen Realität gebunden seien: „Romane als große Träume, in denen alles möglich ist.“¹⁴

Da Kehlmann nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als aktiver Rezipient und Rezensent im Literaturbetrieb aktiv ist, gelingt es ihm, sich in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sehr selbstbewusst und präzise zu verorten und eine Traditionslinie für sich zu behaupten. Thorsten Arendt, der mit Kehlmann als Lektor zusammengearbeitet hat, schreibt über den literarischen Austausch mit dem jungen Autor: „Wann konnte der junge Mensch das alles gelesen haben?“¹⁵ Als Inspirationen und Vorbilder nennt Kehlmann die magischen Realisten Südamerikas, die auf den Spuren Franz Kafkas wandelnd die „größte literarische Revolution der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts“¹⁶ oder sogar „seit Flaubert“¹⁷ begründet hätten. Seine Bewunderung speziell für Jorge Luis Borges und Gabriel García Márquez zeigt sich in den Rezensionen und Analysen, die Kehlmann zu den Autoren und ihren Werken veröffentlicht hat.¹⁸ Die Errungenschaft des magischen Realismus besteht für Kehlmann in dem scheinbar völlig selbstverständlichen Eindringen des Unwahrscheinlichen, Traumhaften in eine ansonsten realistische intradiegetische Welt. Es ständen „[...] Alltägliches und Ungeheures nebeneinander, ohne dass der Erzähler in Ton und Haltung irgendwie unterscheidet.“¹⁹ Daneben nennt er Thomas Mann, Leo Perutz und das Spätwerk Vladimir Nabokovs mit seiner Mischung aus „Experiment und Erzählen“ als bedeutende Einflüsse.²⁰ Dagegen lehnt er fast die gesamte deutschsprachige Nachkriegsliteratur, vor allem die Gruppe 47 sowie die etablierten österreichischen Autoren wie Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard und Peter Handke ab. Laut Bichler schafft es Kehlmann, sich damit als „innovativer Autor“ und als

¹⁴ Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 14.

¹⁵ Ahrend, Thorsten: *No more of dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 70.

¹⁶ Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 14.

¹⁷ Kehlmann, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 32005.

¹⁸ z. B.: Kehlmann, Daniel: *Wege nach Macondo*. In: Barner, Ines (Hg.): *Literator 2010. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur*. Paderborn [u.a.]: Fink 2012, S. 19–38.; oder auch: Kehlmann, Daniel: *Borges oder Die Angst vor Spiegeln*. In: Becker, Jürgen Jakob (Hg.): *Helden wie ihr: junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*. Berlin: Quadriga-Verl. 2000, S. 115–120.

¹⁹ Kehlmann, *Wege nach Macondo*, S. 28.

²⁰ vgl. Kasaty, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München: EdText + Kritik 2007, S. 170.; vgl. Bichler, Klaus: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs: Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieuschen Feld*. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Peter Lang GmbH 2013 S. 87.

Wiederentdecker des Erzählens in der deutschsprachigen Literatur zu inszenieren.²¹ Kehlmann kritisiert vehement, dass die Tradition des Erzählens im deutschsprachigen Raum in der Nachkriegszeit zugunsten zweckfreier, selbstgenügsamer akustischer Poesie und einer Unterwerfung unter ein sozialreformatorisches Programm verloren gegangen sei: „Lautpoesie und soziales Engagement – die zwei bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus.“²² Für ihn ist entscheidend, dass Geschichten nicht bloß Spiele mit der ästhetischen Form sind oder eine politische Botschaft transportieren wollen. Als den „interessantesten Strang neuerer literarischer Experimente“ bezeichnet er jene Bücher, in denen auch „Menschen und Ereignisse verhandelt“ werden, die also scheinbar ein Stück der Wirklichkeit wiedergeben. Diesen grundlegend mimetischen Anspruch macht er zum Kriterium für das Erzählen überhaupt.²³ Gleichzeitig spricht er sich dagegen aus, dass ein solches Erstarken des Erzählens notwendigerweise mit einer Rückkehr traditioneller Erzählweisen korrelieren müsse.²⁴ Ganz im Gegenteil plädiert er dafür, die erzählerischen „Errungenschaften der Avantgarde aufzugreifen und darauf aufzubauen“, aber „ohne die Substanz, das menschliche Gewicht, zu opfern. Man darf sich nicht im reinen Spiel verlieren.“²⁵ Für ihn liegt die Zukunft der Literatur in einer Kombination aus „Experiment und Erzählen“, das sich nicht in einer Aufgabe des mimetischen Anspruchs, sondern in einem Aufweichen der innerfiktionalen Realität äußert: „Die wirkliche Frage [...], ist nicht die Frage Erzählen oder Nicht-Erzählen, sondern die des Realismus.“²⁶ Mit der Brechung der Realität, dem Integrieren moderner Literaturentwicklungen und autoreferentieller Elemente bei gleichzeitiger Beibehaltung eines grundsätzlichen Mimesis- und Wahrscheinlichkeitsanspruchs, scheint Kehlmann der Spagat zwischen „Publikumsgeschmack“²⁷ und „Höhenkammliteratur“²⁸ zu gelingen.

Kehlmann zufolge knüpft er damit an eine Richtung der klassischen Moderne an, die in der deutschsprachigen Literatur der Nachkriegszeit weitgehend ignoriert worden ist, in anderen

²¹ vgl. Bichler, Selbstinszenierung, S. 88–89.

²² Kehlmann, Diese sehr ernsten Scherze, S. 14.

²³ vgl. Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck, Wien [u.a.]: Studien-Verl. 2005, S. 31.

²⁴ vgl. Gollner, Die Wahrheit lügen, S. 36.

²⁵ Hage, Volker: Kritik für Leser. Vom Schreiben über Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 153.

²⁶ vgl. Gollner, Die Wahrheit lügen, S. 31.

²⁷ Berthold, Christian: Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. (Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 3), S. 87.

²⁸ Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‘mise en cadre’ und ‘mise en reflet/série’. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 50.

Literaturen jedoch schon längst einen hohen Stellenwert genießt.²⁹ So beklagt Kehlmann, dass seine Form des Schreibens von der deutschsprachigen Literaturrezeption oft als „realistisch“ und er als „realistischer Erzähler“ missverstanden werde, weil die Vermischung von Traum und Wirklichkeit, das Eindringen des Unwahrscheinlichen, Unheimlichen in die alltägliche, realistische Welt, von den Rezipient/innen und Kritiker/innen einfach „überlesen“ würde.³⁰ Allerdings wird ihm hinsichtlich dieses „gebrochenen Realismus“³¹ inzwischen von einigen Forschern eine „Vorreiterrolle“³² innerhalb der deutschsprachigen Literatur zugesprochen. Dass er auch von Literaturwissenschaft und -kritik mittlerweile in die Traditionslinie von Borges, Nabokov und dergleichen gestellt wird³³, dürfte nicht zuletzt an seiner aktiv selbst vorgenommenen Positionierung innerhalb des literarischen Feldes liegen. Wenn ihn Wittstock „zu den wichtigsten Erzählern unserer Literatur“³⁴ zählt, wird aber auch deutlich, dass Kehlmanns Definition des Erzählens, die zumindest in ihren Grundzügen eine mimetische ist, in der Forschung auf Zustimmung gestoßen ist.

Ausgehend von diesen poetologischen Überlegungen ist laut Jan Standke eine eingehendere Beschäftigung mit *Beerholms Vorstellung* insofern sinnvoll, als sich in seiner Konzeption, seinen Themen sowie im „Geflecht narrativer Verfahren, Verweise und Anspielungen“ erstmals Kehlmanns „poetologisches Selbstverständnis“ zeigt, das auch seinen späteren Werken zugrunde liegt.³⁵ Diese Einschätzung trifft zweifellos zu. Dennoch ist es ein Anliegen dieser Arbeit, aufzuzeigen, dass Daniel Kehlmanns Debütroman auch ungeachtet seiner Bedeutung für die späteren Werke und die poetologische Ausrichtung des Autors das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung verdient. Besonders die komplexe, mehrdeutige Struktur des Romans und das Überlappen innerfiktionaler ontologischer Ebenen haben nicht nur in der Literaturkritik, sondern auch in der Forschung noch zu wenig Beachtung gefunden. Statt zu untersuchen, wie sich Kehlmanns poetologisches Konzept im Roman niederschlägt, soll in dieser Arbeit mit der illusionstheoretischen

²⁹ vgl. Gollner, *Die Wahrheit lügen*, S. 36.

³⁰ vgl. Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 16; vgl. Gasser, Markus: *Das Königreich im Meer*. Daniel Kehlmanns Geheimnis. Göttingen: Wallstein 2010, S. 34.; Vgl. Schöll, Julia: *Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert*. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic. In: Schöll, Julia (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 285; vgl. Kasaty, *Entgrenzungen*, S. 170.; vgl. Tetzlaff, Stefan: *Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns*. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 4 (2012), online unter: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns.pdf> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019), S. 3.

³¹ Standke, *Kehlmanns Zauberlehrling*, S. 117.

³² Schaper, *Poetik und Politik der Lesbarkeit*, S. 133.

³³ vgl. Wittstock, Uwe: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen: Wallstein 2009, S. 170.

³⁴ Wittstock, *Nach der Moderne*, S. 171.

³⁵ vgl. Standke, *Kehlmanns Zauberlehrling*, S. 109–111.

Betrachtungsweise ein neuer Zugang gewählt werden. Im Resümee soll abschließend verdeutlicht werden, wie sich Kehlmanns „gebrochener Realismus“ in *Beerholms Vorstellung* äußert, und besprochen werden, inwieweit sich diese spezielle Umsetzung des poetologischen Konzepts mit dem illusionistischen Erzählen vereinbaren lässt.

3 Werner Wolfs Theorie des Aufbaus und der Durchbrechung ästhetischer Illusion

3.1 Definitionen grundlegender narratologischer Begriffe

Mit dem Begriff „Fiktion“ werden in dieser Arbeit nicht einfach alle Werke bezeichnet, die Fiktives darstellen³⁶, da eine solche Definition den pragmatischen Status der fiktionalen Rede vernachlässigt. Im Gegensatz zu „Fiktivität“, die die fehlende Referentialisierbarkeit des Dargestellten auf die Lebenswelt bezeichnet, erheben die Autoren „fiktionaler“ Werke keinen Anspruch auf die Referentialisierbarkeit des Erzählten: „Now for the poet, he nothing affirmeth, and therefore never lieth.“³⁷ Selbst wenn viele Einzelreferenzen auf die reale Welt vorliegen, wie das etwa im historischen Roman der Fall ist, ist dies für den fiktionalen Status der Rede irrelevant. Es soll deshalb die Definition von Martínez und Scheffel verwendet werden: „*Fiktional* steht im Gegensatz zu <faktual> bzw. <authentisch> und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu <real> und bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten.“³⁸ Das Kriterium des pragmatischen Anspruchs wird in dieser Arbeit auch dort angelegt, wo es um die Scheidung innerfiktionaler ontologischer Ebenen und die Differenz zwischen innerfiktional Fiktivem und innerfiktional Fiktionalem geht. Als „Text“ bezeichnet Wolf den „verbalen Teil eines ‚Werks‘“³⁹, weswegen diese beiden Begriffe in der Analyse von *Beerholms Vorstellung* weitgehend deckungsgleich verwendet werden können. Auch für die Unterscheidung der erzähllogischen Ebenen und die Bezeichnung der Erzählinstanzen soll die Terminologie von Martínez und Scheffel herangezogen werden.⁴⁰ Zunächst wird zwischen der Ebene der Rahmenerzählung und der Ebene der von ihr hervorgebrachten Welt unterschieden. Die Erzählinstanz der Rahmenerzählung befindet sich auf der „extradiegetischen“ Ebene, die Figuren und die erzählte Welt auf einer „intradiegetischen“ Ebene. Kommt es auf der intradiegetischen Ebene zu einer Binnenerzählung durch eine intradiegetische Figur, eröffnet sich dadurch eine dritte erzähllogische „metadiegetische“ oder „hypodiegetische“⁴¹ Ebene. Die erzählte Welt wird als

³⁶ vgl. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2).

³⁷ Sidney, Philip: *The Defence of Poesie By Sir Philip Sydney, Knight. An Apologie for Poetrie*. London: Printed for William Ponsonby 21595, S. I.3.

³⁸ Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012, S. 15–16.

³⁹ Wolf, *Formen literarischer Selbstreferenz*, S. 55.

⁴⁰ Martínez / Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 15–16, 25–27, 78–79, 85–86.

⁴¹ Wolf, *Formen literarischer Selbstreferenz*, S. 61.

„Diegese“ bezeichnet und damit von der „Handlung“, zu der lediglich alle „handlungsfunktionalen Elemente“ der Diegese gezählt werden, abgegrenzt. Die Begriffe „Geschichte“, „Handlung“ und „histoire“ werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Die erzählerische Gestaltung bzw. die Form, in der die histoire vermittelt wird, wird als „Diskurs“, „Vermittlung“, „Darstellung“ oder „discours“ bezeichnet. Neben der Kommunikationsebene gilt es, Erzählinstanzen auch nach ihrer Stellung zur Diegese zu unterscheiden. „Heterodiegetische“ Erzählinstanzen gehören der Welt, von der sie erzählen, nicht selbst als Figuren an. „Homodiegetische“ Erzählinstanzen sind hingegen Teil der Diegese, weswegen sie sich im Verhältnis zum Erzählten nicht auf einer anderen ontologischen, sondern meist lediglich auf einer anderen zeitlichen Ebene befinden. Erzählt eine homodiegetische Erzählinstanz eine Geschichte, in der sie selbst als Hauptfigur auftritt, kann auch von „autodiegetischem“ Erzählen gesprochen werden. Der Begriff „Ich-Erzählsituation“ wird in dieser Arbeit nur dann verwendet, wenn Wolf die verschiedenen Erzählsituationen nach dem Muster Stanzels in Bezug auf ihre illusionstheoretischen Qualitäten diskutiert. Andernfalls wird die Bezeichnung „homodiegetisches“ Erzählen vorgezogen, da sie eine größere Differenzierung hinsichtlich der Kategorien Modus und Stimme erlaubt.⁴² Hinsichtlich der „Erzählerfunktionen“ soll Nünning's Terminologie verwendet werden.⁴³ Unter dem Begriff „erzähltechnische Funktion“ werden alle Äußerungen der Erzählinstanz subsumiert, die die Handlung vorantreiben und zur Konstituierung der intradiegetischen Welt beitragen. „Analytische“ Äußerungen beziehen sich zwar direkt erklärend oder evaluativ auf die intradiegetische Wirklichkeit, tragen aber nicht zum Fortlaufen der Handlung bei. „Synthetische“ Äußerungen beziehen sich nicht unmittelbar auf die erzählte Welt, sondern nehmen diese nur als Ausgangspunkt für Verallgemeinerungen und abstrahierende Reflexionen. „Vermittlungsbezogene“ Äußerungen sind schließlich all jene, die sich auf die Erzählinstanz selbst, auf die Kommunikationssituation, auf fiktive Adressat/innen oder den Erzählakt beziehen. Zu guter Letzt soll noch darauf hingewiesen werden, dass die homodiegetische bzw. autodiegetische Erzählinstanz in *Beerholms Vorstellung* in der Analyse als „Erzähler“ bezeichnet wird. Dies liegt daran, dass die Erzählinstanz im Text wegen des hohen Grads an Explizität und Personalisierung sehr deutlich als männlicher, menschlicher Sprecher fassbar wird. Damit soll jedoch keine Anthropomorphisierung der Erzählinstanz impliziert werden, denn ganz im

⁴² Vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2012, S. 67.

⁴³ Vgl. Nünning, Ansgar: Die Funktionen von Erzählinstanzen. Analysekatoren und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 30/4 (1997), S. 334–340.

Sinne Nünning liegt auch dem hier verwendeten Begriff „Erzähler“ die Ansicht zugrunde, dass es sich bei Erzählinstanzen um artifizielle Konstrukte und nicht um „Personen“ handelt.⁴⁴

3.2 Begriffsgeschichte und Konzept ästhetischer Illusion

Werner Wolf spricht von einer „Großen Tradition illusionistischen Erzählens“, die lange die Literaturproduktion und -rezeption dominiert habe, deren Vormachtstellung aber in der Moderne und vor allem in der Postmoderne schrittweise zugunsten der kleinen Tradition illusionsstörenden Erzählens zurückgedrängt worden sei.⁴⁵ Die entscheidende Trendwende setzt Wolf zwischen den 1890er- und 1930er-Jahren an. Paradoxerweise kommt es in dieser Zeit, die er als die Moderne bezeichnet, zum ersten Mal zum weitverbreiteten Einsatz von Techniken zur Entwertungen der Geschichte und zur Zerschlagung ihrer Kohärenz, während gleichzeitig die illusionistische Bewusstseinswiedergabe mit der Entwicklung noch realistischerer Erzähltechniken einen Höhepunkt erreicht. Nach einigen Rückschritten werden diese antiillusionistischen Tendenzen in der Postmoderne weiterentwickelt und radikalisiert. Als Gründe für den „anti-illusionist breakthrough“ nennt Wolf die Konkurrenz durch die neuen illusionistischen visuellen Medien und die Verknüpfung von traditioneller illusionistischer Erzählweise und reaktionärem Denken. Er merkt allerdings an, dass der klassische Illusionismus selbst in der Blütezeit des Antiillusionismus nie völlig ausgestorben sei.⁴⁶ Heute würden viele Autor/innen mit den sogenannten „problematic novels“⁴⁷ einen Mittelweg einschlagen und metafiktionale autoreferentielle Elemente wieder mit zumindest oberflächlich illusionistischen Geschichten kombinieren. Da die ästhetische Illusion einige grundlegende anthropologische Bedürfnisse der Leser/innen befriedige, ist sich Wolf sicher: „[...] illusion, in some way or other, will survive.“⁴⁸ Ohnehin finden sich auch in der illusionsstörenden Narrativik immer vorwiegend illusionistische Anteile, da die Illusionsstörung als Sekundärphänomen dieser als Grundlage bedarf. Die Illusion muss erst aufgebaut werden, bevor sie gestört werden kann.⁴⁹ Insofern lässt sich das Verhältnis zwischen Illusionsbildung und

⁴⁴ Vgl. Nünning, Die Funktionen von Erzählinstanzen, S. 324.

⁴⁵ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 3–4.

⁴⁶ Wolf, Werner: Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 285–294.

⁴⁷ Vgl. Maack, Annegret: Der experimentelle englische Roman der Gegenwart. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. (Erträge der Forschung 213), S. 45, 51.

⁴⁸ Vgl. Wolf, Illusion and Breaking Illusion, S. 297.

⁴⁹ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 13.

Illusionsstörung auch nicht als polarer Gegensatz beschreiben, da zwar illusionistisches Erzählen ohne Störungen auskommen kann, nicht aber umgekehrt. Als Phänomen ist Illusionsstörung, wie auch die ästhetische Illusion an sich, nicht auf die Kunstform Literatur beschränkt, und in allen Bereichen hat sich eine Kontroverse darüber entwickelt, ob die ästhetische Illusion möglichst vollständig sein kann und soll.⁵⁰ Laut Wolf ist die ästhetische Illusion in der Tat nie komplett. Er definiert ästhetische Illusion als „das genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit“.⁵¹

Eine ihrer beiden Hauptkomponenten ist also die Illusion im engeren Sinn, der „Schein des Erlebens von Wirklichkeit“, der Leser/innen den Eindruck vermittelt, in die Fiktionswelt hineinversetzt worden zu sein.⁵² In der Literaturgeschichte wurde dieses selbstvergessene „Eintauchen“⁵³ in fremde Vorstellungswelten, dessen Intensität Leser/innen die tatsächliche räumliche und zeitliche Differenz zum Geschehen vergessen lässt, immer wieder als der besondere Reiz auch der sprachlichen Kunstformen hervorgehoben.⁵⁴ Allerdings unterscheidet sich ästhetische Illusion von der archaischen Rezeption von „magische[n] Kunstwerk[en]“ durch das Wissen um die fictio-Natur von Kunst. Im Zuge der „Griechischen Revolution“ gegen Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstand im europäischen Raum das Bewusstsein, dass es eine ontologische Differenz zwischen dem Urbild und seinem Abbild, zwischen Wirklichkeit und Artefakt gibt. Seine Wirksamkeit bezieht das Kunstwerk seitdem nicht mehr aus dem magisch-religiösen Glauben der Rezipienten, sondern aus der zweckfreien Freude an der metaphorischen Ähnlichkeit eines Kunstwerks mit der Wirklichkeit, die es abbildet.⁵⁵ „Das Kunstwerk versucht nunmehr, sich durch die Wirkung seiner Erscheinung immer perfekter den Phänomenen lebensweltlicher Realität anzunähern, um wenigstens überzeugend lebensecht zu *wirken*, wenn es schon nicht mehr selbst lebendig *ist*.“⁵⁶ Diese Entwicklung eröffnete neben der immer gegebenen ontologischen

⁵⁰ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 16, 29–30.

⁵¹ Wolf, Ästhetische Illusion, S. XI.; Vgl. Foakes, Reginald: Making and Breaking Dramatic Illusion. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 225.

⁵² Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 31.

⁵³ Berthold, Fiktion und Vieldeutigkeit, S. 4.

⁵⁴ Vgl. Krieger, Murray: Representation in Words and in Drama: The Illusion of the Natural Sign. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 183; Vgl. Pfeiffer, K. Ludwig: Fiction: On the Fate of a Concept Between Philosophy and Literary Theory. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 92; Schulte-Sasse, Jochen: Aesthetic Illusion in the Eighteenth Century. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 112.

⁵⁵ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 45–50.

⁵⁶ Wolf, Ästhetische Illusion, S. 50.

Unterscheidung auch erstmals die Möglichkeit einer referentiellen Unterscheidung, d. h. einer Klassifikation in Werke, die Reales und Fiktives darstellen. Letztere heben sich nicht nur durch ihren fictio-Status, sondern auch durch ihren fictum-Charakter von der Realität ab. Um Leser/innen das Eintreten in die Kunstwelt zu ermöglichen, müssen Kunstwerke nämlich nur eine, nicht aber unbedingt die tatsächliche Wirklichkeit abbilden. Auch wenn also punktuelle oder durchgehende Einzelreferenzen auf Lebensweltliches vorliegen, so ist für die Illusionsbildung die Unterscheidung nach der Referentialisierbarkeit der einzelnen aufgerufenen Inhalte doch grundsätzlich nebensächlich.⁵⁷

Die ästhetische Illusion ist deshalb nie vollständig, weil ihr ein gewisses Maß an Distanz inhärent ist. Diese stellt sich ein, sobald ein Kunstwerk durch werkinterne und kontextuelle Fiktionsmarkierungen als solches erkannt wird.⁵⁸ Sie ist das Produkt der korrespondierenden inneren ästhetischen Einstellung, die bei den Leser/innen als Folge der „Verfremdung“ durch entsprechende rezeptionssteuernde Textsignale und Kontextmarkierungen hervorgerufen wird.⁵⁹ Diese interpretieren und das Werk in weiterer Folge im richtigen „Rahmen“ oder „frame“ rezipieren zu können, ist eine von den individuellen Rezipient/innen kulturell erworbene Fähigkeit.⁶⁰ Jedoch war auch auf gesellschaftlicher Ebene die Herausbildung des Fiktionsbewusstseins ein langwieriger Prozess, der erst mit Ende der Aufklärung überwiegend abgeschlossen war. Während sich Romane ursprünglich noch nicht durch Fiktionsmarkierungen von der Geschichtsschreibung abhoben und sich dieser sogar über Authentizitätsfiktionen annäherten, galt es Leser/innen im 18. Jahrhundert im Umgang mit Fiktion zu schulen und schrittweise die leserseitigen Vorbehalte gegen erfundene Geschichten abzubauen.⁶¹ Für die ästhetische Distanz als Wissen um die Scheinhaftigkeit des Vermittelten gab es zu diesem Zeitpunkt allerdings noch kein Bewusstsein, und ästhetische Illusion wurde auch von Literaturkritikern noch weitgehend als ein „dream-like spell“ und nicht als ein aktiver, freiwilliger Akt wahrgenommen. Dass es wirkungsästhetisch aber stets einen Unterschied zwischen ästhetischer Illusion und Delusionen, d. h. bewussten Täuschungen und Trugwahrnehmungen, gibt, wurde wegen der fehlenden Anerkennung der Distanz als essentieller Teil der Rezeption stark vernachlässigt.⁶² Die Illusion im engeren Sinn ist darauf angewiesen, dass

⁵⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 55–56, 62.

⁵⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 35.

⁵⁹ Vgl. Horn, András: *Grundlagen der Literaturästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 250.

⁶⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 33–40.

⁶¹ Vgl. Pape, Walter / Burwick, Frederick: *Aesthetic Illusion*. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 8; Vgl. Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 69–75.

⁶² Vgl. Pape, Walter / Burwick, Frederick: *Aesthetic Illusion*, S. 13–14.

die Aufmerksamkeit der Leser/innen vorrangig auf der vermittelten Welt liegt, und sie weist eine primär „nirrationale, sinnliche Qualität“ auf. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Distanz dadurch aus, dass Leser/innen anfangs ein rationales Urteil über den Fiktionalitätsstatus eines Werkes fällen, dieses also als Fiktion erkennen und im Verlauf der Lektüre immer wieder rational über dessen Form bzw. über die Vermittlung reflektieren können.⁶³ Bei Illusion und Distanz handelt es sich also um zwei völlig gegensätzliche Phänomene, die im Lektüreprozess jedoch gleichzeitig aktiv sind, da mit der Vorstellungskraft einerseits und der Vernunft andererseits zwei unterschiedliche Fähigkeiten der Leser/innen beansprucht werden.⁶⁴ Damit die illusionistische Rezeption allerdings gelingen kann und Leser/innen sich in die Rolle aktiver Teilnehmer/innen an der Fiktionswelt versetzt fühlen, muss die Distanz im Lektüreprozess ein Stück weit unterdrückt werden. Vergessen wird sie aber auch dabei nie vollständig, andernfalls könnte die zuvor postulierte Unterscheidung zwischen Delusion und ästhetischer Illusion nicht aufrechterhalten werden.⁶⁵ Entscheidend ist, dass Rezipient/innen das Illusionsangebot seitens des Autors bzw. der Autorin sanktionsfrei ablehnen können, sich aber in der Regel aus „Freude an der Nachahmung“ darauf einlassen, sofern sie das Werk durch seine ansprechende Form überzeugt und ihren Interessen und Bedürfnissen entgegenkommt.⁶⁶ Coleridge spricht daher von einer „willing suspension of disbelief“⁶⁷, die Leser/innen zu jedem Zeitpunkt im Lektüreprozess wieder aufgeben können. Autorensseitig ergibt sich jedoch ebenso die Möglichkeit, aus der unausgesprochenen Vereinbarung mit dem Leser bzw. der Leserin teilweise auszutreten, indem die Illusion bewusst unterbrochen oder gestört wird.⁶⁸ Erst als im Zuge der Griechischen Revolution ästhetische Illusion als solche anerkannt wurde, wurde damit auch gleichzeitig Illusionsstörung als Sekundärphänomen denk- und realisierbar.⁶⁹

Den Kern der Illusion im engeren Sinn bildet die sogenannte „Erlebnisillusion“, die beim illusionistischen Eintauchen in die Welt des Romans gegenüber der „Referenzillusion“ dominant ist. So ist es für eine gelingende illusionistische Rezeption eines Werkes unerlässlich, dass die grundlegende ontologische Differenz zwischen Realität und dargestellter Welt oberflächlich durch eine möglichst lebensnahe Form überbrückt wird, die Rezipient/innen den Schein des Miterlebens

⁶³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 40–42.

⁶⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 65–66; Vgl. Pape / Burwick: *Aesthetic Illusion*, S. 14.

⁶⁵ Vgl. Schulte-Sasse, *Aesthetic Illusion in the Eighteenth Century*, S. 109; Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 44.

⁶⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 52.

⁶⁷ Coleridge, Samuel T.: *Biographia Literaria*. Auckland, N.Z.: The Floating Press 2009, S. 270.

⁶⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 54.

⁶⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 44.

ermöglicht und die fictio-Natur von Kunst temporär vergessen lässt. Von wesentlich geringerer Bedeutung ist es, ob die dargestellte Welt Einzelreferenzen auf die reale Welt aufweist oder ob ein solcher Authentizitätsanspruch erhoben wird, da eine gelingende Erlebnisillusion im Unterbewusstsein der Leser/innen immer eine gewisse Referentialisierbarkeit des Dargestellten impliziert. Die aktive Stärkung der Referenzillusion ist also bestenfalls ein „fakultatives Hilfsmittel“, das Leser/innen dazu bewegen soll, sich bereitwilliger auf die Illusion einzulassen, während die Erlebnisillusion den eigentlichen Kern der Illusionsbildung darstellt.⁷⁰ In Bezug auf die Illusionsstörung ergibt sich allerdings ein gegensätzliches Bild, da mit der Bloßlegung des fictum-Status, d. h. dem Bewusstmachen des Fehlens von Einzelreferenzen bzw. der Gemacht- oder Erfundenheit der fiktiven Welt, auch gleichzeitig die Erlebnisillusion kollabiert. Selbst wenn in einem Werk nie ein Authentizitätsanspruch erhoben und eine Referenzillusion aufgebaut wurde, so wird Leser/innen beim Offenlegen des fictum-Status dennoch gleichzeitig die ontologische Differenz zwischen Werk und Wirklichkeit bewusst.⁷¹

3.3 Faktoren narrativer Illusionsbildung

Ästhetische Illusion im engeren Sinn korreliert mit der lebensweltlichen Wahrnehmung, weshalb Kunstwerke versuchen müssen, sich den realen Wahrnehmungsbedingungen anzunähern bzw. diese nachzuahmen. Wolf führt sechs für die Illusionsbildung relevante Merkmale lebensweltlicher Wahrnehmung an, die in leicht abgewandelter Form im Kunstwerk berücksichtigt werden müssen.⁷² Zunächst geht ein Mensch in seiner Wahrnehmung von der Existenz einer Wirklichkeit aus, die von ihm als Subjekt unabhängig ist und von allen objektiv erfasst werden kann.⁷³ Dieser „scheinbare[n] Objektivität der Wahrnehmung“ entspricht im Roman das „Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit“. Autor/innen müssen eine zeitlich, räumlich und situativ konkrete fiktive Welt mit Objekten schaffen, die den Rezipient/innen wie im realen Leben als von ihnen unabhängige Elemente gegenüberstehen. Diese Objekte müssen aber nicht nur in großer Zahl auftreten, sondern sich darüber hinaus auch durch einen gewissen Detailreichtum auszeichnen, damit sie für Leser/innen sinnlich vorstellbar werden. Die Fülle der Eindrücke soll Leser/innen wie in der Realität

⁷⁰ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 57–62.

⁷¹ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 61–62.

⁷² Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 73.

⁷³ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 74.

überfordern, was sie analog zur lebensweltlichen Wahrnehmung dazu zwingt, zu selektieren und für die Handlung Überflüssiges auszublenden.⁷⁴

Das zweite Kriterium, die „Medialität“ der Wahrnehmung, trägt dem Umstand Rechnung, dass das Erfassen der Außenwelt an einen „physischen und geistigen Wahrnehmungsapparat“ als Vermittlungsinstanz geknüpft ist.⁷⁵ Für die ästhetische Illusion leitet sich daraus die Forderung ab, das gewählte Medium, vor allem dessen Möglichkeiten und Grenzen, bei der Illusionsbildung zu berücksichtigen.⁷⁶ Während das symbolische, sprachliche Medium gegenüber der ikonischen, bildenden Kunst lange Zeit als unterlegen galt,⁷⁷ wird mittlerweile davon ausgegangen, dass die Erzählkunst wegen ihrer Zeitgebundenheit schon von Natur aus in hohem Maße der lebensweltlichen Wahrnehmung ähnelt. Bei ihr handelt es sich um ein dynamisches Medium, dessen Inhalt sich bei der Vorstellungsbildung sukzessive entfaltet. Für die Illusion bedeutet das, dass sie sich im Laufe der Lektüre in unterschiedlichen Intensitätsgraden äußern und zeitweise auch suspendiert werden kann. Es ist sogar möglich, dass sie abschnittsweise gestört oder durchbrochen wird, jedoch kann sie sich zu einem späteren Zeitpunkt wieder einstellen.⁷⁸ Auch in der symbolischen Zeichenverwendung treten die Zeichen zugunsten der Vorstellungen, die sie erwecken, in den Hintergrund und werden auf das Bezeichnete hin transparent. Das Medium wird lediglich dort sichtbar, wo es unkonventionell verwendet wird und ungeeignete Darstellungsweisen gewählt werden.⁷⁹ Im speziellen Fall der Narrativik impliziert deshalb das „Prinzip der Mediumsadäquatheit“, dass der Diskursform der Narration, d. h. der Präsentation von ungleichzeitigen bzw. sukzessiven Sachverhalten, und der Darstellung von dynamischen histoire-Elementen im Sinne der Erfahrungsimmersion eine dominante Rolle zukommen. Mit der Deskription, d. h. der ungleichzeitigen Beschreibung von Gleichzeitigem, und der Argumentation, d. h. der Wiedergabe abstrakter Ideen und Konzepte, muss hingegen sparsam umgegangen werden. Der für die Vorstellbarkeit benötigten Objektfülle und ihrem Detailreichtum sind durch die Feststellung, dass die Deskription statischer Elemente dem dynamischen narrativen Medium zuwiderläuft, Grenzen gesetzt. Beinahe automatisch ergibt sich so zumindest in der Theorie ein Kompromiss zwischen der Über- und Underdetermination fiktiver Gegenständlichkeiten, deren Deskription im

⁷⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 134–137.

⁷⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 74–75.

⁷⁶ Vgl. Gombrich, Ernst: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Millennium Edition With a New Preface by the Author.* Princeton: Princeton University Press 2000. (Bollingen Series 35,5), S. 65.

⁷⁷ Vgl. Krieger, *Representation in Words and in Drama*, S. 188–197.

⁷⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 93–94.

⁷⁹ Vgl. Brandstätter, Ursula: *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation.* Köln/Wien: Böhlau Verlag 2013, S. 21.

Idealfall von der Geschichte motiviert sein soll.⁸⁰ Eine weitere Besonderheit der Illusionsbildung in der Narrativik ist, dass die Illusion aufgrund der Begrenztheit des narrativen Mediums und der dadurch gegebenen Notwendigkeit zur Selektion und Raffung nicht kontinuierlich verläuft, sondern immer wieder unterbrochen wird. Darin unterscheidet sich die Erzählkunst von der realen Wahrnehmung.⁸¹ Darüber hinaus sind die in der Vorstellung erzeugten Bilder durch die mangelnde Konkretisation und die immer vorhandenen Unbestimmtheitsstellen notwendigerweise unschärfer als in der Realität.⁸² Wie bereits zuvor angeführt, kommt der Erlebnisillusion im Vergleich zur Referenzillusion in der Narrativik eine erhöhte Bedeutung zu. Innerhalb der Erlebnisillusion haben vor allem jene Elemente Vorrang, die der dynamischen Erfahrungsillusion zugeordnet werden können und mit der Diskursform der Narration korrelieren. Dazu zählt neben der Redeillusion, also der Nachahmung von Gesprochenem oder Gedachtem, auch die Geschehensillusion, mit der nichtsprachliche Vorkommnisse versprachlicht werden. Im Gegensatz zum Drama rangiert in der Narrativik die Geschehensillusion vor der Redeillusion. Zur Erfahrungsillusion zählt auch jener Teil der Figurenillusion, der die Handlungen von Figuren und deren Veränderung wiedergibt. Als weniger illusionsfördernd gilt hingegen die statische Seinsillusion, unter der man die Deskription von Situationen und Figuren versteht.⁸³ Hinsichtlich der Erzählebenen kommt der intradiegetischen Ebene bei der Illusionsbildung eine tragende Rolle zu. Die Illusion auf dieser Ebene wird als „Primärillusion“ bezeichnet und eignet sich am besten dazu, die fictio-Natur des Erzählwerks zu kaschieren. Im Gegensatz dazu lenken illusionistische Passagen auf extradiegetischer Ebene sowie ein Übermaß an hypodiegetischen Erzählungen die Aufmerksamkeit der Leser/innen unweigerlich auf die Vermitteltheit der Geschichte. Diese sogenannten „Sekundärillusionen“ sind der Illusion auf intradiegetischer Ebene untergeordnet und der Illusionsbildung bisweilen sogar abträglich, da sie sich auf Kosten der Primärillusion entfalten. Sekundärillusionen sind fakultativ und können auf extradiegetischer Ebene maximal als Kompensationsmechanismen die antiillusionistische Wirkung eines Textes reduzieren.⁸⁴ Mit seinem Konzept der „Erzählillusion“ widerspricht Nünning Wolf zumindest hinsichtlich der Hierarchie der Erzählebenen. Realistische Erzähltexte würden nämlich in erster Linie den Akt des Erzählens und erst in zweiter Linie die erzählte Welt selbst imitieren. Notwendigerweise müsse deshalb die Illusion, dass man als Leser/in eine Geschichte erzählt

⁸⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 165–171.

⁸¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 94.

⁸² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 105.

⁸³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 97–101.

⁸⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 100–103.

bekomme, vor allen anderen Illusionsformen rangieren und dürfe nicht als kompensatorische Sekundärillusion abgetan werden. In weiterer Folge seien also Illusionssuspensionen, die die Aufmerksamkeit von der Geschichtebene ablenken, nicht als solche zu werten, sofern sie die Vermittlungsinstanz und die Kommunikationssituation besser vorstellbar machen. Die Illusion ergebe sich im Zusammenspiel der extradiegetischen Erzählillusion und den Illusionstypen auf intradiegetischer Ebene.⁸⁵ Während außer Frage steht, dass bei expliziten Erzählinstanzen eine sehr lebhaftere Erzählillusion entstehen kann, soll aus mehreren Gründen an Wolfs Hierarchisierung festgehalten werden. Zunächst lässt sich feststellen, dass ein simultanes Auftreten von Erzählillusion und intradiegetischer Erlebnisillusion ausgeschlossen ist, da Leser/innen sich nicht gleichzeitig auf die erzählte Welt und auf den Erzählakt, der sie hervorbringt, konzentrieren können. Wird die intradiegetische Erlebnisillusion also oft unterbrochen und zugunsten der Erzählillusion dauerhaft geschwächt, stellt sich die Frage, ob die Erzählillusion auch langfristig und nicht nur punktuell einen gleichwertigen oder überlegenen Ersatz für die verdrängte Erlebnisillusion darstellt. Während Nünning meint, im Zuge gelingender Erzählillusion entstehe automatisch der Eindruck fingierter Mündlichkeit,⁸⁶ hat Baker darauf hingewiesen, dass dieser Eindruck besonders bei längeren Texten nicht aufrechterhalten werden könne. Kein realer Erzähler bzw. keine reale Erzählerin könne eine Geschichte in Romanlänge erzählen oder würde dies auch nur versuchen. Die Leser/innen eines Romans würden darüber nur hinwegsehen, weil ihre Aufmerksamkeit primär auf dem Inhalt der Erzählung liege.⁸⁷ Eine anhaltende Illusion mündlichen Erzählens müsste ihnen also die Artifizialität der Vermittlungssituation bewusst machen. Hinzu kommt, dass Nünning die Konzepte der Mimesis des Erzählens und der Erzählillusion, die Baker und Bareis säuberlich voneinander trennen,⁸⁸ vermischt und weitgehend gleichsetzt. Während die Mimesis des Erzählens zweifelsohne die Grundlage aller Narrativik darstellt und konstitutiv für alle anderen Illusionsformen ist, da sie die Diegese erst hervorbringt, ist damit nicht gezwungenermaßen die Erzählillusion verknüpft. Letztere unterscheidet sich in ihrem Wesen kaum von der Redeillusion und es ist fraglich, ob die Vorstellung einer durchgehend monologisierenden Erzählinstanz wirklich dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Wahrscheinlicher ist, dass sich Leser/innen bei einer längeren durchgehenden Erzählillusion früher oder später langweilen und sich auf die Vermittlung

⁸⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 19–24.

⁸⁶ Vgl. Nünning, Mimesis des Erzählens, S. 25.

⁸⁷ Vgl. Baker, Sheridan: Narration. The Writer's Essential Mimesis. In: The Journal of Narrative Technique 27/3 (1998), S. 157–158.

⁸⁸ Vgl. Bareis, Fiktionales Erzählen, S. 168–169, 205–207.

selbst, also auf die Erzählweise und nicht auf die Vorstellung des Erzählakts, konzentrieren. Wolf selbst hat zwar die Idee der Erzählillusion aufgegriffen und prinzipiell bejaht, auf Nünning's Kritik an der Hierarchisierung der Erzählebenen jedoch folgendermaßen reagiert: „Nünning's proposal [...] blatantly contradicts most reading experiences. For what we tend to remember, even of stories transmitted by an overt, “authorial” or first-person narrator, is mostly the story, and not the narrator – precisely because it was the storyworld that had us in its grip.”⁸⁹ Es lässt sich also insgesamt feststellen, dass die Erzählillusion zwar punktuell stark sein und eine Alternative zur intradiegetischen Erlebnisillusion darstellen kann. Sie aber dauerhaft auf Kosten der intradiegetischen Illusionstypen zu stärken, ist der Illusion langfristig abträglich, da eine Erzählillusion nicht über einen längeren Zeitraum durchgehend aufrechterhalten werden kann. Sie führt unweigerlich zu einer illusionssuspendierenden metanarrativen Reflexion und einer Bewusstmachung des fictio-Status des Werkes.

Das dritte Merkmal lebensweltlicher Wahrnehmung, das der „Konzeptbestimmtheit“, meint, dass unsere Wahrnehmung vor der eigentlichen Selektion nach Interessanztheit immer schon unbewusst mit einem „Vorsinn“ aufgeladen, also vorstrukturiert ist. Die historisch und kulturell erworbenen Schemata, die dabei angewandt werden, unterstützen uns dabei, die Wahrnehmungsgegenstände zu erkennen und sinnvoll zu ordnen.⁹⁰ In der Illusionsbildung entspricht dieses Aufladen mit Vorsinn dem „Prinzip der Sinnzentriertheit“, also einer Darstellung der textuellen Informationen, die deren Synthese zu einem sinnvollen Ganzen erlaubt. Der Autor bzw. die Autorin strukturiert die intradiegetische Welt sinnvoll nach den Kriterien der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit vor.⁹¹ Aristoteles zufolge sagt die Nachahmung der Welt nach diesen allgemeinen Kriterien mehr über die Wirklichkeit aus als die Wiedergabe besonderer historischer Ereignisse, die sich zufällig in ihr zugetragen haben.⁹² Die Wandlung des Mimesis-Anspruchs im Roman lässt sich als Prozess vom Möglichen hin zum Wahrscheinlichen beschreiben. Die immer leichtere Falsifizierbarkeit von Einzelreferenzen bewirkte, dass anstatt expliziter Wahrheitsbeteuerungen zunehmend die Wahrscheinlichkeit und Folgerichtigkeit als implizite Authentizitätsfiktion den Eindruck von tatsächlicher Referentialisierbarkeit sicherstellen sollten. Mit der Entwicklung eines Fiktionsbewusstseins und dem Abbau leserseitiger Vorbehalte wurde die Wahrscheinlichkeit das entscheidende Kriterium. Sie bürgte nicht mehr für die scheinbare Faktizität des Erzählten, auf die

⁸⁹ Wolf, Werner: Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction. In: *Style* 38 (2004), S. 332.

⁹⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 76–77.

⁹¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 141.

⁹² Vgl. Bruck, Jan: Zum Begriff literarischer Fiktion. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 6 (2009), S. 284–285.

es nicht mehr ankam, sondern sicherte im aristotelischen Sinne dessen Glaubwürdigkeit.⁹³ Für die Referenzillusion ist es also wichtig, dass inhaltliche Konzepte verwendet werden, die den Rezipient/innen geläufig sind und die in ihrem jeweiligen Kontext wahrscheinlich wirken. Ist Letzteres nicht der Fall, sollten diese inhaltlichen Elemente zumindest mithilfe des Wissens um bestimmte literarische Konventionen plausibilisiert oder deren Unwahrscheinlichkeit anders kompensiert werden können.⁹⁴ Darüber hinaus müssen bestimmte formale Kriterien eingehalten werden. In der lebensweltlichen Wahrnehmung setzen Menschen einzelne Ereignisse und Sachverhalte retrospektiv zueinander in Verbindung und ordnen sie so, dass sie sinnvoll scheinen.⁹⁵ Beispielsweise wird davon ausgegangen, dass Ereignisse eine Ursache haben und eine Wirkung nach sich ziehen. Wenn nach White die alltägliche Wirklichkeitskonstruktion in hohem Maße narrativ strukturiert ist,⁹⁶ ist es selbstverständlich, dass die Rezipient/innen mindestens dieselben Kohärenz- und Sinnansprüche auch an narrative Texte stellen. Eine Vorbedingung für narrative Kohärenz ist, dass es in der Geschichte zu keinen Widersprüchen kommt und dass die Ereignisse in irgendeiner Form miteinander verbunden sind.⁹⁷ Rezipient/innen müssen dabei unterstützt werden, das Geschehen räumlich und zeitlich eindeutig zu verorten sowie einzuschätzen, welcher Realitätsstatus den aufgerufenen Objekten und Vorgängen zuzusprechen ist. Kommt es zu Ortswechseln und zeitlichen Sprüngen, müssen diese deutlich gekennzeichnet werden. Auch die Identität der Charaktere muss zu jeder Zeit disambiguiert werden und eine Kontinuität aufweisen.⁹⁸ Darüber hinaus wird narrative Kohärenz dadurch erzeugt, dass die einzelnen Handlungselemente „nicht bloß aufeinander, sondern auch auseinander“ folgen, also nicht nur zeitlich, sondern auch kausal vernetzt sind. Ganz im Sinne Aristoteles' sollten sie dabei auf ein übergeordnetes Ziel, ein

⁹³ Vgl. Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 85–119.

⁹⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 141–142.

⁹⁵ Vgl. Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael: *Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz*. Einführung. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 1; Dannenberg, Hilary P.: *A Poetics of Coincidence in Narrative Fiction*. In: *Poetics Today* 25 (2004), S. 429; Vgl. Müller, Hans-Harald / Meister, Jan Christoph: *Narrative Kohärenz oder: Kontingenz ist auch kein Zufall*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 35.

⁹⁶ Vgl. White, Hayden: *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*. In: Conrad, Cristoph / Kessel, Martina (Hg.): *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Reclam 1994, S. 123–157.

⁹⁷ Vgl. Langer, Daniela: *Wessen Geschichte ist die des Fräuleins von Sternheim? Zum Verhältnis von narrativer Kohärenz und Interpretation am Beispiel eines multiperspektivischen Briefromans*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 162, 175; Vgl. Müller / Meister, *Narrative Kohärenz*, S. 36; Vgl. Abel / Blödorn / Scheffel, *Ambivalenz und Kohärenz*, S. 1, 8.

⁹⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 195.

Telos zulaufen, sich also ergänzen.⁹⁹ Werden diese Kriterien erfüllt, scheint das Fortschreiten der Handlung folgerichtig, die einzelnen Geschichtselemente wirken wahrscheinlich und in gewissem Maße sogar notwendig.¹⁰⁰ Trotz dieser hochgradig formalen Strukturierung eines Erzähltextes sollte dieser aber im Sinne des Celare-*artem*-Prinzips den Eindruck erwecken, die in ihm dargestellte intradiegetische Welt entfalte sich scheinbar selbständig. An der Textoberfläche muss die narrative Kohärenz zumindest so weit reduziert werden, dass immer noch der „Anschein der Eigengesetzlichkeit“ und lebensweltlicher Kontingenz entsteht. Kausale Zusammenhänge dürfen also nicht von der Vermittlung verdeutlicht, sondern im Zusammenspiel von *histoire* und *discours* lediglich suggeriert werden, wenn Leser/innen dahinter nicht die impliziten Autor/innen erkennen sollen, die alle Fäden in der Hand halten.¹⁰¹ Wolf spricht von einer „Impliztheit des Sinns“, die es im Sinne der Verhüllung der Künstlichkeit einzuhalten gilt.¹⁰² Gezielte Auslassungen, Anachronien sowie die Wahl einer eingeschränkten Perspektive können ebenfalls dazu beitragen, die narrative Kohärenz, die für den Text zuvor aufwändig konstruiert wird, nachträglich wieder zu verrätseln.¹⁰³ Verfahren, die der vollständigen Einlösung des Prinzips der Sinnzentriertheit einen Riegel vorschieben, sind bis zu einem gewissen Grad also nicht nur illusionskompatibel, sondern sogar illusionsförderlich: „Literarisches Erzählen ist [...] pures *Kontingenzmanagement*.“¹⁰⁴ Bei den formalen Konzepten werden Abweichungen von der lebensweltlichen Wahrnehmung als wesentlich störender empfunden als bei inhaltlichen Konzepten. Durchgehende Mehrdeutigkeiten, Unentscheidbarkeiten oder sogar Widersprüche stehen der „Widerspruchsfreiheit [...] lebensweltlicher Wahrnehmung“ entgegen und können, indem sie beim Versuch ihrer Auflösung an die Ratio der Leser/innen appellieren, die immer latent vorhandene Distanz in besonderem Maße aktualisieren.¹⁰⁵ Die Vorselektion, die Autor/innen beim Verfassen des Illusionstexts vornehmen, muss aufgrund der „Begrenztheit des Mediums“ selbstverständlich deutlich über die lebensweltliche Konzeptbestimmtheit hinausgehen. Die Unbestimmtheitsstellen, die sich aus der Differenz zwischen dem abgeschlossenen, begrenzten Text und der „potentiellen Unendlichkeit“ dessen, was

⁹⁹ Vgl. Langer, *Wessen Geschichte*, S. 162, 175; Vgl. Müller / Meister, *Narrative Kohärenz*, S. 36; Vgl. Abel / Blödorn / Scheffel, *Ambivalenz und Kohärenz*, S. 1, 8.

¹⁰⁰ Vgl. Horn, *Grundlagen der Literaturästhetik*, S. 272–273.

¹⁰¹ Vgl. Müller / Meister, *Narrative Kohärenz*, S. 36–37; Vgl. Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 112–113.

¹⁰² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 142–143.

¹⁰³ Vgl. Frank, Gustav: 'Nebeneinander' erzählen: Das Laokoon-Problem der Narration/Narratologie. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 60; Vgl. Müller / Meister, *Narrative Kohärenz*, S. 37.

¹⁰⁴ Müller / Meister, *Narrative Kohärenz*, S. 51.

¹⁰⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 142–145, 148.

in ihm dargestellt wird, notwendigerweise ergeben, sind konventionalisiert. Sie beeinträchtigen die Illusion nicht, solange für Rezipient/innen abseits der Grenzen der Diskursebene eine kontinuierliche intradiegetische Welt vorstellbar wird, und Leser/innen füllen sie einfach entsprechend des Realitätsprinzips anhand ihres Weltwissens auf.¹⁰⁶ Leser/innen stellen also grundsätzlich „höhere Vor-Sinnansprüche“ an einen Illusionstext, der alles Wichtige enthalten muss. Dass *histoire*-Elemente nach Kriterien der Kausalität und Teleologie ausgewählt werden, bedeutet aber auch, dass für die *histoire* Irrelevantes weitgehend reduziert wird. Dadurch muss also erneut ein Kompromiss mit dem Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit eingegangen werden.¹⁰⁷

Ein weiteres Merkmal lebensweltlicher Wahrnehmung ist deren „Perspektivität“. Der bzw. die Wahrnehmende befindet sich zu jedem Zeitpunkt an einem bestimmten Ort, von dessen „Blickpunkt“ aus er bzw. sie die Welt wahrnimmt. Daraus ergibt sich natürlich, dass Objekte innerhalb des „Horizonts“, also des gesamten Blickfelds, dessen Zentrum der Blickpunkt ist, immer stark eingeschränkt wahrgenommen werden. Die fehlenden Informationen zu diesen „partielle[n]“ bzw. „abgeschattete[n] Ansichten“ können entweder mithilfe der eigenen Vorstellungskraft ergänzt, im Vergleich der Objekte miteinander abgeleitet oder durch eine Verschiebung des Blickpunkts und damit auch des Horizonts erschlossen werden. Zwar ist der Blickpunkt im Wahrnehmungsprozess natürlich nicht sichtbar, jedoch kann sich ein Blickpunktwechsel unmöglich vollziehen, ohne dass der bzw. die Wahrnehmende dies bemerkt. Aus den immer neuen Ansichten und Bezugssystemen, die sich aus den Blickpunktwechseln ergeben, kann die Welt innerhalb eines „Archihorizontes“ (der Summe der jeweils durchschrittenen Einzelhorizonte) zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt werden.¹⁰⁸ In der Literatur entspricht dies dem „Prinzip der Perspektivität“. Der reale Leser bzw. die reale Leserin hat seinen bzw. ihren Blickpunkt selbstverständlich außerhalb des Werkes, kann aber durch die Identifikation mit einem innerfiktionalen Perspektivträger ein Perspektivzentrum in der fiktionalen Welt einnehmen. Als Medium, das aufgrund seiner Zeitlichkeit der lebensweltlichen Wahrnehmung in besonderem Maße entspricht, ermöglicht die Narrativik einen wandernden Blickpunkt und damit auch die Synthese partieller Ansichten. Analog zum Subjekt in der realen Wahrnehmung werden die verschiedenen Blickpunkte bzw. Perspektivzentren, die mit fortschreitender Zeit jeweils eingenommen werden, in einem Perspektivträger gebündelt. Bei diesen Perspektivträgern kann es sich um intern fokalisierte, intradiegetische Figuren in Erzählungen von homo- oder heterodiegetischen Erzählinstanzen handeln. Extradiegetische

¹⁰⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 145–146; Vgl. Bareis, *Fiktionales Erzählen*, S. 38.

¹⁰⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 145–146, 150.

¹⁰⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 78–79.

Erzählinstanzen können aber auch aus einer „Außenperspektive“ extern fokalisierend oder mit Nullfokalisierung von intradiegetischen Figuren berichten. Möglich, wenn auch weniger illusionsfördernd, sind nach Wolf auch Perspektivträger, die innerdiegetisch nicht identifizierbar, sondern nur gedacht sind, also z. B. mit Personen „auffüllbare“ Orte des Textes“. Anders als in der Lebenswelt ist es in der Erzählkunst natürlich möglich, zwischen verschiedenen Perspektivträgern hin und her zu wechseln. Im Interesse der Illusionsbildung sollte allerdings darauf geachtet werden, dass Szenenwechsel und Wechsel der Perspektivträger eindeutig markiert werden, da diese „Eindeutigkeit der Perspektive“ in der lebensweltlichen Wahrnehmung zu jeder Zeit gegeben ist. Je genauer und eindeutiger der Perspektivträger räumlich und zeitlich verortet werden kann, desto einfacher fällt Rezipient/innen die perspektivische Identifikation.¹⁰⁹ Eine Voraussetzung für gelingende Illusion ist also in jedem Fall, dass sich der Rezipient bzw. die Rezipientin mit einem werkimernen Perspektivzentrum identifiziert und damit einen Blickpunkt innerhalb der Geschichte einnimmt. Begünstigt wird die Illusionsbildung bei der Lektüre zusätzlich, wenn sich Leser/innen affektiv auf das Wertesystem und die werkimmanenten Normen bzw. die Figuren, die diese verkörpern, einlassen. Die Aktivierung der Affekte auf Seiten der Rezipient/innen obliegt ebenso wie die Sympathie lenkung dem Autor bzw. der Autorin mit der Gestaltung des Textes. In diesem Fall wird ein „feeling *for*“ zu einem „feeling *with*“, wodurch die allgegenwärtige Distanz für den Zeitraum der Rezeption weiter zurückgedrängt wird.¹¹⁰ Eine tatsächliche und dauerhafte Veränderung der Einstellung der Leser/innen sollte bei angemessener Rezeption aber erst im Anschluss an die Lektüre auf rationaler Ebene stattfinden.¹¹¹ Da bei der Beschreibung textueller Objekte die Partialität der Wahrnehmung imitiert werden soll, muss auf allzu großen Detailreichtum, wie ihn das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit eigentlich fordert, zugunsten möglichst lebensnaher Perspektivität verzichtet werden. Die Darstellung muss sich an der Wahrnehmung und dem Wissensstand des Perspektivträgers und im Besonderen an deren Begrenztheit orientieren. Gerade in der Unabgeschlossenheit der Erfahrungen spiegelt die Vermittlung so am getreuesten die tatsächliche Wahrnehmung wider. Dieses „negative Augenzeugenprinzip“ bezieht Rezipient/innen in höherem Maße in die Geschichte ein, indem Unbestimmtheitsstellen durch die Aktivierung der Vorstellungskraft aufgefüllt werden. Aus diesem Grund sind zumindest unter diesem Gesichtspunkt intradiegetische Perspektivträger, deren

¹⁰⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 150–156.

¹¹⁰ Vgl. Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: C. H. Beck 2006, S. 39; Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 107–111.

¹¹¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 107–111.

Perspektive im Vergleich zu extradiegetischen Erzählinstanzen deutlich begrenzter ist, bei der Illusionsbildung zu bevorzugen.¹¹² Anders als in der Realität bezieht sich der Horizont in der Erzählkunst weniger auf das Blickfeld und mehr auf die Summe der Kenntnisse, aus der sich der Perspektivträger seine Welt erklären kann. Entsprechend kausalen und teleologischen Vorgaben entfalten sich schrittweise neue Horizonte, die ihm dabei helfen, neue Verknüpfungen und Sinnzusammenhänge herzustellen. Der Zufall kann dabei für die Entwicklung der Geschichte eine bedeutsame Rolle spielen, jedoch bestimmt das Prinzip der Perspektivität, in welchem Rahmen sein Auftreten als wahrscheinlich gilt. Im Interesse der Sinnzentriertheit sollten also sowohl kataphorische Zufälle, d. h. für Rezipient/innen völlig unvorhersehbare Kontingenzen, die jedoch die Handlung zielgerichtet vorantreiben, als auch anaphorische Zufälle, die zwar überraschen, aber als Rückverweise einigermaßen vorhersehbar sind, vorkommen. Treten sie aber zu häufig auf oder widersprechen sie in besonderem Maße der Wahrscheinlichkeit, können anaphorische Zufälle den Eindruck von zu viel Ordnung erwecken, während kataphorische Zufälle die „Geschlossenheit der Geschichte“ gefährden. Erstere richten sich gegen die natürliche Kausalität, zweitere gegen die Teleologie. Grundsätzlich sollten laut Wolf kataphorische Zufälle eher gegen Anfang und anaphorische eher gegen Ende eines Textes auftreten. Auf zukunftsweisende Vorausdeutungen sollte hingegen zur Gänze verzichtet werden.¹¹³

Ein weiteres Merkmal lebensweltlicher Wahrnehmung ist deren „Interessegeleitetheit“. Wahrnehmende laden ihre Umwelt nämlich nicht nur unbewusst mit Vorsinn auf, sondern verfolgen dabei auch immer Ziele. Sie lenken ihre Aufmerksamkeit bewusst auf Gegenstände, die dem „Grundsatz gemäßigter Fremdheit“ entsprechen, also weder hundertprozentig vertraut noch völlig fremd sind.¹¹⁴ Dieser „Intentionalität“ der Wahrnehmung entspricht das „Prinzip der Interessantheit der Geschichte“. Simon listet verschiedene Aspekte auf, für die sich Leser/innen bei der Romanlektüre interessieren können: „Der Leser ist interessiert am Thema, am Gehalt der erzählten Geschichte, am Autor, oder er ist interessiert am Lektüreeffekt, [...] oder er interessiert sich für die Art des Textes, seine Form und Darstellungstechnik oder einen anderen Aspekt, den er auf den Text projiziert.“¹¹⁵ Hier wird deutlich, dass nicht alle Formen von Interessantheit tatsächlich illusionskompatibel sind. Um illusionsfördernd zu wirken, müssen sie sich auf die Handlungsebene beziehen. Je interessanter die Geschichte für den Rezipienten bzw. die Rezipientin, desto intensiver

¹¹² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 153–159.

¹¹³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 154, 161–164.

¹¹⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 74, 80–81, 187.

¹¹⁵ Simon, Tina: *Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch*. Frankfurt am Main: Lang 2003. (Leipziger Skripten 3), S. 46.

die Rezeption und unter Umständen auch die Illusionsbildung. Thematische Interessantheit stärkt die Illusion nur bedingt, da sie die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf die realen Fragen und Sachverhalte zu lenken droht, die dem Werk zugrundeliegen. Regelrecht problematisch für die Illusion ist die ästhetische Interessantheit, welche als Faszination für die eigentümliche Machart eines Textes die Diskursebene in den Vordergrund rückt. Die handlungszentrierte Interessantheit ist vor allem dann gegeben, wenn eine möglichst lineare Geschichte im Zentrum steht, die nicht aus zu vielen Handlungssträngen besteht. Diese Haupthandlung sollte idealerweise auf der intradiegetischen Ebene angesiedelt und unter Berücksichtigung der Wahrscheinlichkeit an spannenden äußeren Handlungen reich sein. Es bedarf also unvorhersehbarer Ereignisse und Veränderungen, die sich außerhalb des Figurenbewusstseins vollziehen. Finden Handlungen ausschließlich innerhalb der Figuren statt und wird ihr Bewusstsein modelliert, kann dies zwar durchaus interessant sein, es wird dadurch aber vor allem der Intellekt und damit die Ratio der Leser/innen angesprochen und die latente Distanz aktualisiert. Darüber hinaus sollen neben der Fabel auch die Charaktere und das Milieu Leser/innen mit Unerwartetem und damit dem Erwartungshorizont zum Teil Gegenläufigem konfrontieren.¹¹⁶ Die Geschichte soll aber nicht nur ereignisreich und voll äußerer Handlungen sein, sondern Leser/innen müssen auch erahnen können worauf sie hinausläuft.¹¹⁷ Meyer weist darauf hin, „daß nur das Vorherwissen lebendige Mitarbeit ermöglicht und uns tausendmal mehr aktiv einspannt, als wenn wir dauernd herumraten müssen, was all das nun wohl solle; dadurch werden wir nur abgelenkt und verhindert [sic!], das gerade Erzählte intensiv aufzunehmen.“¹¹⁸ Um Rezipient/innen nicht zu überfordern oder zu irritieren, muss also darauf geachtet werden, dass ein Erwartungshorizont aufgebaut und diese Erwartungen auch zu einem großen Teil eingelöst werden. Dies bedeutet allerdings nicht, dass es immer zu einer unmittelbaren Erwartungseinlösung kommen muss. Gerade durch Verzögerungen kann Spannung erzeugt werden, die die Erlebnisillusion nachhaltig intensivieren kann.¹¹⁹ Digressionen in Form von synthetischen oder analytischen Erzählerkommentaren bewirken zwar wegen der Mediumsinadäquatheit des argumentativen Diskurstyps eine kurzfristige Illusionssuspension, können aber, wenn sie gezielt eingesetzt werden, auch langfristig die histoire-zentrierte Interessantheit fördern. Ähnlich verhält es sich mit Unterbrechungen durch längere deskriptive

¹¹⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 174–185.

¹¹⁷ Vgl. Meyer, Heinrich: *Die Kunst des Erzählens*. Bern: Francke Verlag 1972, S. 19–42.

¹¹⁸ Meyer, *Die Kunst des Erzählens*, S. 43.

¹¹⁹ Vgl. Dannenberg, *Poetics of Coincidence*, S. 413.

Passagen.¹²⁰ Diese Zugeständnisse an das Prinzip der Welthaftigkeit können, sofern darüber nicht das eigentlich Erzählenswerte vergessen wird, ebenfalls zur Interessantheit der Geschichte beitragen.¹²¹ Im Sinne der Plausibilität ist es von Bedeutung, dass sich die Fremdheit nicht auf formale Anschauungsformen bezieht, sondern auf inhaltliche Konzepte beschränkt.¹²² Letztlich ist es für die Interessantheit der Geschichte jedoch am wichtigsten, dass an die Affekte der Leser/innen appelliert wird. Jede Art von emotionaler Involviertheit in die Geschichte, sei es durch Schauer, Mitgefühl sowie Sympathie oder Antipathie für die Charaktere, kann dabei illusionsfördernd wirken und kompensatorisch von Passagen ablenken, die für die Illusion problematisch sind.¹²³ Wenn den Leser/innen die Charaktere dabei wahrscheinlich erscheinen und ihnen Anknüpfungspunkte bieten, neigen die Rezipient/innen sogar dazu, den fiktionalen Status der Figuren zu verdrängen und an ihren Schicksalen wie an denen realer Personen Anteil zu nehmen. Dieses Mitfiebern mit den Charakteren, das vor allem dann begünstigt wird, wenn deren Ängste in Bezug auf Zukünftiges zum Ausdruck gebracht werden, erzeugt ebenfalls eine Form von illusionskompatibler Spannung.¹²⁴

Das sechste und letzte Merkmal lebensweltlicher Wahrnehmung ist die „Verdecktheit der Wahrnehmungsbedingungen“. Nur weil sich die oben erläuterten Vorgänge automatisch vollziehen, können Wahrnehmende überhaupt ihre Umwelt rezipieren, ohne sich dominant auf die Bedingungen dieser Wahrnehmung konzentrieren zu müssen.¹²⁵ In der Narrativik stellt das „Celare-arterm-Prinzip“ das Pendant zu dieser Verdecktheit dar. In erster Linie geht es darum, die Illusion gegen die Aufdeckung der Medialität des Textes und der Fiktionalität der Geschichte, derer sich Leser/innen ja durchaus bewusst sind, zu verteidigen. Neben der Ausgewogenheit der anderen Prinzipien narrativer Illusionsbildung schreibt das Celare-arterm-Prinzip also vor, dass die fictio-Natur des Textes verschleiert werden soll. Es dürfen weder das Medium noch seine Elemente thematisiert werden. Auch Reflexionen über die Sprache und den Erzählvorgang sollen vermieden werden und überhaupt soll die Erzählinstanz so weit wie möglich in den Hintergrund treten. Hinzu kommt, dass bei der Thematisierung von Fragestellungen, die sich mit den „Modi der Wahrnehmung, Vorstellungsbildung und Erkenntnis“ auseinandersetzen, die Gefahr besteht, dass Leser/innen diese

¹²⁰ Vgl. Horn, Grundlagen der Literaturästhetik, S. 67.

¹²¹ Vgl. Frank, 'Nebeneinander' erzählen, S. 67–68.

¹²² Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 182.

¹²³ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 185–188.

¹²⁴ Vgl. Kris, Ernst: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in Sicht der Psychoanalyse. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Schütze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 49; Vgl. Zunshine, Lisa: Cognitive alternatives to interiority. In: Caserio, Robert/ Hawes, Clement (Hg.): The Cambridge History of the English Novel. Cambridge: University Press 2012, S. 150; Vgl. Meyer, Die Kunst des Erzählens, S. 15, 35; Vgl. Dannenberg, Poetics of Coincidence, S. 413.

¹²⁵ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 74, 82.

auf das Werk selbst anwenden. Aus diesem Grund ist auch auf das Ansprechen „erkenntnistheoretische[r] und phänomenologische[r]“ Probleme zu verzichten.¹²⁶ Wie bereits erwähnt, ist es anders als bei der Illusionsbildung bei der Vermeidung von Illusionsdurchbrechungen allerdings vorrangig, dass die mangelnde Referentialisierbarkeit der Geschichte vor den Leser/innen verborgen wird. Um die Illusion aufrechterhalten zu können, ist es unbedingt notwendig, dass den Rezipient/innen die intradiegetische Welt als etwas erscheint, das vom impliziten Autor bzw. von der impliziten Autorin, der/die sie hervorbringt, unabhängig existiert. Die tatsächliche Fiktionalität darf weder thematisiert noch suggeriert werden, und die intradiegetische Ebene darf auch nicht als Produkt einer Erzählinstanz auf extradiegetischer Ebene gekennzeichnet oder von dieser beeinflusst werden. Autor/innen müssen sich aber nicht nur damit begnügen, die Fiktionalität ihres Werks zu verschleiern, sondern können zu Strategien greifen, um aktiv dessen Authentizität vorzutäuschen. Texte können beispielsweise durch Titel oder Untertitel in die Nähe der Geschichtsschreibung gerückt werden. Darüber hinaus kann die Erzählinstanz sanktionsfrei gegen das Thematisierungs-verbot der fictum-Natur verstoßen, wenn diese dazu dient, deren Echtheit bzw. Referentialisierbarkeit zu beteuern. Auf der Geschichtebene können zusätzlich Einzelreferenzen vom Autor bzw. von der Autorin eingestreut werden, die Leser/innen wiedererkennen können und sollen.¹²⁷

Von diesen sechs Prinzipien, die in der Illusionsbildung immer gebündelt auftreten und sich daher nicht an der Textoberfläche isolieren lassen, leitet Wolf allgemeine Charakteristika illusionistischen Erzählens ab. Illusionistische Texte sind heteroreferentiell, d. h. sie thematisieren und reflektieren nicht sich selbst und ihre Machart, sondern stellen eine vermeintlich von implizitem Autor bzw. impliziter Autorin und Erzählinstanz autonome Wirklichkeit dar. Die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen wird bewusst auf die Geschichte und weg von der Vermittlung gelenkt. Hinzu kommt, dass illusionistische Texte zu Ernsthaftigkeit auf der Geschichts- und der Vermittlungsebene neigen.¹²⁸

Neben diesen textinternen Charakteristika führt Wolf noch textexterne Faktoren an, die sowohl für die Wirkung illusionsbildender als auch illusionsstörender Verfahren relevant sind. Wie bereits erwähnt, ist es für die Illusion zentral, was zu einem bestimmten Zeitpunkt unter bestimmten Bedingungen als wahrscheinlich gilt. Andererseits richtet sich die Plausibilität nach innerliterarischen Konventionen, speziell nach dem, was innerhalb einer Gattung als glaubwürdig

¹²⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 188–192.

¹²⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 192–198.

¹²⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 201–203.

gilt und damit der Erwartungshaltung entspricht. Im Konfliktfall können diese literarischen Konventionen Inhalte, die als unmöglich oder unwahrscheinlich gelten, plausibilisieren. Bei der Beurteilung der Wirkungsästhetik illusionistischer Literatur ist nach Wolf immer von der Erstlektüre eines Werkes auszugehen, da bei wiederholter Lektüre die Aufmerksamkeit der Leser/innen für die *histoire* zugunsten einer distanzierteren Rezeption zunehmend schwindet.¹²⁹ Zusätzlich zu diesen kontextuellen Faktoren sind allerdings noch einige leserseitige Faktoren von Bedeutung. Der reale Leser bzw. die reale Leserin ist mit wenigen Ausnahmen als Person nicht fassbar, weshalb induktiv auch kaum Aussagen über die individuelle Wirkung eines Illusionstextes getroffen werden können. Allerdings können einige überindividuelle Dispositionen postuliert werden, die Autor/innen von ihren impliziten Leser/innen als Vorbedingungen für gelingende Illusion annehmen können. So müssen Rezipient/innen zum einen in der Lage, zum anderen aber auch interessiert daran sein, sich beim Lesen Vorstellungen zu bilden, und an den der Literatur zugrundeliegenden Anschauungsformen teilhaben. Neben diesen essenziellen Voraussetzungen für die Illusionsbildung gehen die Autor/innen beim Verfassen eines Werkes von einer idealisierten Vorstellung ihrer Adressat/innen, dem sogenannten „mittleren Leser“, aus. Diese mittleren Leser/innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie aufgrund ihres Erfahrungsschatzes mit den aufgerufenen Inhalten und dem ästhetischen Code vertraut sind, gleichzeitig aber nicht so viel wissen, dass sie fähig sind, sämtliche Einzelreferenzen zu verifizieren oder die ästhetische Komposition des Textes aus literaturwissenschaftlicher, analytischer Sicht zu betrachten. Implizite mittlere Leser/innen sind also in der Lage, sich auf Basis der textinternen Elemente Vorstellungen zu bilden, und willens, sich auf die Illusion einzulassen.¹³⁰ All diese textexternen Faktoren haben selbstverständlich im Umkehrschluss auch Einfluss darauf, welche Inhalte und Darstellungsformen zu einer gegebenen Zeit als illusionsstörend wahrgenommen werden.¹³¹

3.4 Charakteristika illusionsstörender Narrativik und Verfahren des Illusionsabbaus

Als illusionsgefährdende Verfahren gelten nach Wolf sämtliche Verfahren, die das Potenzial aufweisen, die Primärillusion zu stören, und als solche an der Textoberfläche wahrnehm- und isolierbar sind. Sie beziehen ihre Wirkung daraus, dass sie den Zielen illusionistischer Literatur

¹²⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 117–122.

¹³⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 124–130.

¹³¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 208.

zuwiderlaufen, indem sie bei Inhalten und Gestaltungsmitteln entweder auf Unwahrscheinlichkeit oder Uninteressantheit setzen oder die Artifizialität des Textes bewusst offenlegen. Texte oder Textpassagen, die illusionsstörend wirken, weisen laut Wolf folgende „Charakteristika illusionsabbauender Narrativik“ auf: Sie tendieren zur Metafiktion, also dazu, statt auf eine vorstellbare Fiktionswelt vor allem auf sich selbst als Texte und auf die eigene Machart zu verweisen. Die Geschichte tritt zugunsten des Diskurses in den Hintergrund. Darüber hinaus gibt es parallel zu der festgestellten Korrelation von Illusionsbildung und Ernsthaftigkeit einen Zusammenhang zwischen Illusionsgefährdung und Komik. Verfahren, die den unterschiedlichen Charakteristika dominant zugeordnet werden können, sind untereinander kombinierbar und verstärken sich gegenseitig in ihrer Wirkung. So haben diese Verfahren gemeinsam, dass sie die Distanz, die in der ästhetischen Einstellung immer gegeben ist, auf einer ersten Stufe aktualisieren und auf einer zweiten Aktualisierungsstufe die Illusion effektiv stören können.¹³²

3.4.1 Die Bloßlegung der Künstlichkeit durch explizite Metafiktion

Das erste Charakteristikum, die Metafiktion, definiert Wolf wie folgt:

Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten oder expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (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.¹³³

Als „metafiktional“ gelten also in einem Werk alle vermittlungsbezogenen Aussagen fiktionaler Instanzen, die die *fictum*-Natur und/oder den *fictio*-Status des Werkes thematisieren oder den Leser/innen diese referentielle bzw. ontologische Differenz zur Realität indirekt durch andere Vertextungsverfahren bewusst machen. Aus diesem Grund werden unter das „Metafiktionale“ auch allgemeinliterarische Feststellungen und Reflexionen ebenso wie solche, die sich auf die Fiktionalität fremder Texte beziehen, subsumiert. Anders als die explizite Metafiktion kann die implizite Metafiktion nicht unabhängig von anderen Verfahren auftreten, und es ist deshalb auch nicht möglich, sie in gleichem Maße isoliert zu betrachten. Bei ihr handelt es sich weniger um ein

¹³² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 208–219.

¹³³ Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 228.

textseitiges als um ein wirkungsästhetisches Phänomen, was sie in der Praxis schwer fassbar macht. Die explizite Form verstößt hingegen per definitionem gegen das Celare-arterm-Prinzip, darüber hinaus aber wegen ihres metafictionalen Gegenstands, der die Diskursform der Argumentation erfordert, auch gegen die Prinzipien der Welthaftigkeit, der Mediumsadäquatheit und der Interessantheit.¹³⁴ Die explizite Metafiction ist also auf den ersten Blick die intensivere Form der Illusionsstörung. Sie kann aber, wenn sie von einer Erzählinstanz auf der extradiegetischen Ebene vermittelt wird, den Aufbau einer Sekundärillusion begünstigen, was ihre illusionsstörende Wirkung schwächt. Die implizite Metafiction bietet diese Kompensationsmöglichkeit hingegen nicht. Sie kann sich potenziell bei solchen Verfahren einstellen, die die Geschichte entwerten oder die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung lenken, allerdings muss dies nicht immer der Fall sein. Texte können derartige illusionsgefährdende Techniken stellenweise aufweisen und dennoch bei den Leser/innen nicht automatisch dazu führen, dass sie über die Machart des Werkes und das Medium reflektieren. Wo implizit metafictionale Verfahren allerdings ihre beabsichtigte Wirkung haben, können sie im Gegensatz zur meist punktuellen expliziten Variante gleich den gesamten Text betreffen. Dies liegt daran, dass die implizite Metafiction nicht an eine innerfictionale Instanz gebunden ist, also unvermittelt auftritt und quasi „aus der Geschichte selbst heraus“ zu entstehen scheint.¹³⁵ Discours-vermittelte Metafiction ist als illusionsstörender einzustufen als ihr histoire-vermitteltes Pendant, was damit zusammenhängt, dass letzteres immer eine illusionskompatible Lesart zulässt. Explizit metafictionale Passagen stellen eine geringere Gefahr für die Illusion dar, wenn sie „marginal“ an Buch- oder Kapitelgrenzen auftreten, da sie anders als in „zentraler“ Stellung keine zuvor aufgebaute, starke Illusion stören können. Darüber hinaus nimmt das illusionsstörende Potenzial der expliziten Metafiction ab, je deutlicher sie sich typographisch vom restlichen, illusionistischen Text abhebt. In ihrer schwerer erkennbaren, „verbundenen“ Form überrascht sie Leser/innen und wirkt dadurch intensiver. Wie bei allen illusionsstörenden Verfahren gilt es bei der expliziten Metafiction selbstverständlich auch Frequenz bzw. Quantität mitzuberücksichtigen. Ihr „punktueller“ Einsatz hat weniger starke Auswirkungen auf die Illusion als ihr „extensiver“ Gebrauch. Über dies hinaus gilt es „offen“ explizit metafictionale von „verdeckt“ explizit metafictionalen Passagen zu unterscheiden. Erstere sind für Leser/innen klar erkennbar und stellen eine intensive Störung der Illusion dar. In ihrer verdeckten Form hingegen werden Ausdrücke verwendet, die nicht eindeutig metafictional gekennzeichnet sind und sich unter Berücksichtigung des inhaltlichen Kontexts auch auf die Geschichtebene beziehen könnten.

¹³⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 228–231.

¹³⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 232–236.

Demnach ist die verdeckte explizite Metafiktion ähnlich wie die implizite Metafiktion als ein primär wirkungsästhetisches Phänomen schwer feststellbar. Bei der verdeckten Form besteht die Möglichkeit einer illusionskompatiblen Lektüre, wodurch ihr illusionsstörendes Potenzial geringer ist als das der offenen Metafiktion.¹³⁶ Schließlich spielt es noch eine Rolle, auf welchen Gegenstandsbereich sich die Metafiktion bezieht. Wie bereits erwähnt, kann die Metafiktion den fictio-Status, also das sprachliche und narrative Medium sowie alle Aspekte der Erzählung, die nichts mit der Referentialisierbarkeit des Erzählten zu tun haben, zum Thema haben. Wird diese ontologische Differenz zur Realität angesprochen oder auf sie angespielt, suspendiert oder schädigt dies die intradiegetische Erlebnisillusion, d. h. die Möglichkeit der Rezipient/innen, sich in die erzählte Geschichte hineinzusetzen. Wird allerdings die fictum-Natur eines Werkes, also die zumindest überwiegende Erfundenheit der Geschichte bzw. ihre mangelnde Referentialisierbarkeit, zum Gegenstand der Metafiktion, kollabiert nicht nur die Referenzillusion, sondern mit ihr auch die Erlebnisillusion. Leser/innen aktualisieren dann nicht nur die ästhetisch-reflexive Distanz in Bezug auf die Fiktionalität, sondern auch auf das Medium. Die fictum-thematisierende Metafiktion ist deshalb wesentlich störender für die Illusion als die fictio-thematisierende. Wie schon bei punktueller und extensiver Metafiktion ist die „partielle“ Metafiktion, die nur die Textualität und Fiktionalität einzelner Teile des Romans bewusst macht, der Illusion weniger abträglich als die „totale“ Metafiktion, die den ganzen Roman betrifft. Von Bedeutung ist auch, ob es sich um Eigenmetafiktion, Fremdmetafiktion oder Allgemeinmetafiktion handelt. Beziehen sich metafiktionale Aussagen und Anspielungen auf den eigenen Text, verstoßen sie direkt gegen das Gebot, die Gemachtheit des Werkes zu verdecken, und stören deshalb auch die Illusion am intensivsten. Es ist für Leser/innen allerdings auch nicht schwer, allgemeine Feststellungen und Ideen über Literatur, die Gattung, das Medium, o. Ä. auf denselben Aspekt im eigenen Werk zu übertragen. Der Allgemeinmetafiktion spricht Wolf deshalb ebenfalls ein großes illusionsstörendes Potenzial zu. Die Fremdmetafiktion, bei der sich die Metafiktion auf spezifische Fremdtex te bezieht, ist hingegen deutlich indirekter bzw. mittelbarer. Das Offenlegen der Fiktionalität und Textualität von fremden Texten birgt dennoch die Gefahr, dass die Aufmerksamkeit von ihnen auf dieselben Phänomene im eigenen Text gelenkt wird. So sinkt zwar mit abnehmender Direktheit von Eigenmetafiktion über Allgemeinmetafiktion bis hin zur Fremdmetafiktion das illusionsstörende Potenzial der Verfahren, alle drei Arten weisen jedoch deutlich ein solches auf. Zu guter Letzt spielt es für die Illusionsstörung noch eine Rolle, welche Wertung mit der Metafiktion verbunden ist. Bei

¹³⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 239–247.

„affirmativen“ und „neutralen“ metafictionalen Äußerungen, d. h. solchen, die direkt oder indirekt den Wahrheitsgehalt bzw. die Referentialisierbarkeit des Textes behaupten oder bekräftigen, handelt es sich um die bereits erwähnte Authentizitätsfiktion. Diese ist zwar als Verstoß gegen das Celare-*artem*-Gebot problematisch, kann aber, sofern sie nicht übertrieben und damit parodistisch präsentiert wird, durchaus mit der Illusion kompatibel sein und diese stützen.¹³⁷ Wolf nimmt auch zu dem scheinbar paradoxen wirkungsästhetischen Phänomen, dass Metafiktion sowohl die Distanz der Leser/innen zum Roman als auch deren Bindung an diesen fördert, Stellung. Er merkt an, dass Metafiktion Leser/innen zwar einerseits rational vom empathischen Miterleben der Geschichte distanziert, sie andererseits jedoch über ihr reflexives, rationales Interesse an ästhetischen Fragen an den Roman bindet. Distanz und Involviertheit beziehen sich also auf zwei unterschiedliche Komponenten des Werkes und widersprechen einander nicht.¹³⁸ Nünning führt im Hinblick auf die Erzählillusion mit dem Oppositionspaar „distanzverringende vs. distanzvergrößernde Metanarration“ noch eine zusätzliche wirkungsästhetische Unterscheidungskategorie ein, wobei unter metanarrative Aussagen einer Erzählinstanz nur solche Kommentare fallen, die den Erzählakt, die Kommunikationssituation und die innerfiktionalen Instanzen, die daran beteiligt sind, thematisieren.¹³⁹ Wegen der bereits angesprochenen Unwahrscheinlichkeit, dass eine Erzählillusion über einen langen Zeitraum durchgehend aufrechterhalten wird, ist davon auszugehen, dass nur punktuelle metanarrative Aussagen tatsächlich distanzverringend wirken können. Treten sie hingegen häufiger auf, schwächen sie die zentrale Erlebnisillusion und vergrößern die ästhetische Distanz zum Text nachhaltig. Angesichts der eben angesprochenen affirmativen Formen von Metafiktion ist es sinnvoll, Nünning's Unterscheidung nicht nur bei metanarrativen, sondern auch bei metafictionalen Aussagen anzuwenden. Trotz dieser vereinzelt distanzverringenden Varianten von Metafiktion ist Wolf prinzipiell beizupflichten, wenn er meint, dass der Metafiktion wegen des Verstoßes gegen das Celare-*artem*-Prinzip grundsätzlich problematisch für die Illusion sei.¹⁴⁰

Paratexte, unter die beispielsweise Titel, Untertitel, Gattungsangaben, Motti oder Fußnoten fallen, erfüllen eine rezeptionssteuernde Funktion und können die Lektüre eines Textes mitunter

¹³⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 247–256.

¹³⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 258–259.

¹³⁹ Vgl. Nünning, *Mimesis des Erzählens*, S. 34, 37; Vgl. Bareis, *Fiktionales Erzählen*, S. 205.

¹⁴⁰ Vgl. Wolf, *Illusion and Breaking Illusion*, S. 292; Vgl. Wolf, Werner: *Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, "Life-Story"*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30/1 (1997), S. 38.

stark beeinflussen.¹⁴¹ Besonders wenn sie am Anfang und Ende des Werkes auftauchen, helfen sie Leser/innen, einen fiktionalen Text dem entsprechenden frame bzw. Kontext zuzuordnen und die ästhetische Distanz zu aktivieren.¹⁴² Paratexte sind für die Illusionsstörung nur dann relevant, wenn sie sich nicht primär auf die Geschichte und Inhalte der fiktiven Welt, sondern auf die Fiktionalität des Werkes beziehen. Obwohl Metafiktion in den stark konventionalisierten Paratexten generell ein geringeres illusionsstörendes Potenzial aufweist als im eigentlichen Text, gelten wirkungsästhetisch größtenteils dieselben Kriterien wie für Metafiktion im Allgemeinen bzw. im Binnentext. Zwar erscheinen Paratexte nie völlig verbunden, sondern immer zumindest typographisch abgesetzt vom Text, sie können allerdings an eine für Leser/innen unerwarteter Stelle auftreten. Da Paratexte nicht zum eigentlichen Text gehören, ist die Unterscheidung in *histoire*- und *discours*-vermittelter Metafiktion hinfällig. In Paratexten können aber nicht nur metafiktionale Verfahren zur Anwendung kommen, sondern auch solche, die der Entwertung der Geschichte oder einem In-den-Vordergrund-Spielen der Vermittlungsebene zugerechnet werden können.¹⁴³

3.4.2 Die Entwertung der Geschichte

Geschichtsentswertende Verfahren sind nach Wolf Techniken, die die Künstlichkeit der Geschichte nicht explizit, sondern implizit, durch ein inszenierendes „showing“ offenlegen. Sie enttäuschen bewusst die Erwartungen, die Leser/innen an eine Geschichte stellen. Im Wesentlichen richten sie sich also gegen die Kriterien der Interessanztheit und der Wahrscheinlichkeit. Dadurch erwecken sie den Eindruck, dass etwas mit der Geschichte „nicht stimmt“, ohne dabei auf besondere Vermittlungsstrategien außerhalb der Geschichte zurückzugreifen. Bei den Rezipient/innen, denen die intradiegetische Welt im Lektüreprozess als etwas Objektives, von ihnen und dem impliziten Autor Autonomes gegenübersteht, schüren sie den Verdacht, dass hinter der Geschichte keine vom Text unabhängige Welt existiert, und aktualisieren die latente rationale Distanz.¹⁴⁴

Die erste Untergruppe dieser Verfahren zur Geschichtsentswertung untergräbt die Wahrscheinlichkeit der Geschichte, indem ein „Zuviel“ an Sinn produziert wird. Zwar wird ein

¹⁴¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 260; Vgl. Jürgensen, Christoph: „Wunder von Sinnlosigkeit“? Zum Verhältnis von Text und Paratext in Arno Schmidts *Abend mit Goldrand*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 209–211

¹⁴² Vgl. Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 37.

¹⁴³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 260–265.

¹⁴⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 266–267.

geringes Maß an Sinnüberschüssen, die der lebensweltlichen Kontingenz widersprechen, vom Prinzip der Sinnzentriertheit gefordert, diese werden aber bis zu einem gewissen Grad von der Bereitschaft der Leser/innen, sich auf die Illusion einzulassen, kompensiert. Eine illusionsstörende Überfrachtung mit Sinn ist erst dann gegeben, wenn die Vermittlung moralischer, ästhetischer, oder anderweitiger Normen und Ideen den Inhalt der Geschichte und ihren Verlauf deutlich fremdbestimmt. Bei den Leser/innen verstärkt sich so im Laufe der Lektüre der Eindruck, dass es im Roman nicht darum geht, eine Geschichte zu erzählen, sondern dass diese nur einem impliziten Autor als Mittel dient, die dem Werk zugrundeliegende Botschaft zu transportieren. Auffällige Figuren- und Ortsbezeichnungen, die beispielsweise auf deren Funktionen oder auf bestimmte Charakteristika verweisen, sind eine konventionalisierte und daher nur begrenzt illusionsstörende Möglichkeit, gegen die Kontingenz der realen Welt zu verstoßen. Letztendlich zeigt sich aber besonders bei speziellen Formen wie Allegorien und Satiren, wie stark das Potenzial all dieser Verfahren davon abhängig ist, ob Leser/innen die Botschaft erkennen und als Verstoß gegen das Celare-*artem*-Gebot und der Interessantheit empfinden.¹⁴⁵ Fremddetermination kann aber nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalen Ebene transparent werden. In diesem Fall ist es vordergründig ein vom impliziten Autor zwischengeschaltetes „Sinn- und Ordnungsmuster“, das hinter der Geschichte durchscheint und diese bestimmt. Diese Muster können sowohl sprachlicher als auch nichtsprachlicher Natur sein. Zu letzteren zählen unter anderem Spiele, Zahlensysteme oder musikalische Strukturen, die nicht nur als ästhetische Codes in den Text eingeschrieben sind, sondern deren Regeln die Geschichte modellieren. Die Geschichte wird damit als Darstellung scheinbar realer Begebenheiten entwertet und zu einem „Demonstrationsobjekt“ der Übertragung eines anderen semiotischen Systems auf die Literatur gemacht. Unter sprachlichen Ordnungssystemen versteht man hingegen intertextuelle Referenzsysteme, die den eigenen Text offensichtlich präfigurieren.¹⁴⁶ Dies können spezifische Fremdtexte, aber auch literarische Gattungen sein. Ähnlich wie bei der Metafiktion ist die Wirkung dieser Verfahren davon abhängig, wie deutlich die Beeinträchtigung der Geschichte und/oder der Vermittlung durch den Prätext für die Leser/innen sichtbar wird. Es spielt auch eine Rolle, ob nur Teile des eigenen Textes oder gleich der gesamte Text vom Prätext determiniert werden. Literarische Prätexte sind dabei für die Illusion schädlicher als nichtliterarische. Intertextuelle Einflüsse, Anspielungen und Zitate verweisen nämlich nicht auf die außerliterarische Realität und stärken dadurch womöglich die Referenzillusion, sondern haben wiederum Fiktion als Bezugsrahmen, wodurch sie Rezipient/innen

¹⁴⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 266–275.

¹⁴⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 276–279.

zusätzlich zur Fremddetermination auch noch die Fiktionalität und Textualität des eigenen Werkes bewusst machen. Schließlich ist noch von Bedeutung, welchen Zweck die intertextuelle Fremdbestimmung verfolgt, d. h. wie der eigene Text zum Prätext oder zu den Prätexten steht. Im Falle einer „affirmativen Intertextualität“ wird die Illusion nicht gestört. Der Prätext wird ganz oder teilweise so in den eigenen Text übernommen, dass diese Integration innerhalb der Fiktion plausibel erscheint und dessen *fictum*-Natur und *fictio*-Status dabei unangetastet bleiben. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn eine Figur auf der Geschichtebene einen Roman liest und von diesem in seinem Handeln beeinflusst wird. „Kritische Intertextualität“ verfolgt hingegen das Ziel, behauptete Schwächen des eigenen Texts oder eines Prätexts bloßzustellen, indem die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf den abgelehnten Inhalt und/oder die Vermittlung gelenkt wird. Besonders illusionsstörend ist die „eigentextkritische Intertextualität“, da sie versucht, den eigenen Text als Abklatsch anderer Fiktionen darzustellen, und ihn so nicht nur in seiner Fremddetermination, sondern auch in seiner Vermitteltheit und/oder Fiktionalität entlarvt. Dagegen ist die „prätextkritische Intertextualität“ indirekter, denn sie stört die Illusion des eigenen Texts nur insofern, als sie abgelehnte Elemente des Prätexts in die Vermittlung oder Geschichte übernimmt. Ihre Wirkung ist deshalb auch stärker davon abhängig, ob sie von Leser/innen erkannt wird. „Vollparodien“, bei denen der ganze Text eine Parodie darstellt, sind illusionsstörender als „Teilparodien“.¹⁴⁷ Auf formaler Ebene kann ein Roman aber auch durch Ordnungssysteme fremdbestimmt werden, die auf der Übertreibung narrativer Konventionen oder dem sprachlichen Medium selbst basieren. Wenn Kriterien der Erzählkunst wie Handlungseinheit, Kausalität oder Teleologie übererfüllt werden, erscheinen Erzählungen als Parodien auf das narrative Medium.¹⁴⁸ Dadurch verleiten sie Rezipient/innen zur Reflexion über die Techniken, die diesen Eindruck erwecken und die ihnen für gewöhnlich verborgen bleiben. So wirkt beispielsweise der übermäßige Einsatz von kataphorischen und anaphorischen Zufällen, deren Zweck augenscheinlich darin besteht, Handlungseinheit herzustellen und zu garantieren, illusionsstörend und entlarvt die Geschichte als von narrativen Konventionen fremdbestimmt.¹⁴⁹ Die Geschichte kann aber auch als Produkt bestimmter Elemente des sprachlichen Mediums erscheinen, wenn beispielsweise eine bestimmte wiederkehrende Alliteration offensichtlich die Inhalte auf der Geschichtebene vorgibt. Schließlich kann die Geschichte noch dadurch fremddeterminiert erscheinen, dass Strukturen des

¹⁴⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 276–285.

¹⁴⁸ Vgl. Wolf, *Illusion and Breaking Illusion*, S. 290–291.

¹⁴⁹ Vgl. Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit*, S. 118; Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 286–291.

eigenen Texts formal wiederholt werden, ohne dass dies durch die Geschichte motiviert ist.¹⁵⁰ Dieser Eindruck von „Ähnlichkeit“ kann durch „Identität“ entstehen, also der exakten Wiederholung eines Inhalts auf *histoire*-Ebene, sowie durch „Variation“, wenn vergleichbare Geschichtselemente aufgerufen werden.¹⁵¹ Noch künstlicher wirkt die „Symmetrie“, bei der bestimmte Strukturen innerhalb eines Romans wiederholt werden. Der Verlauf der Geschichte wird dann beispielsweise durch den immer gleichen oder sich wiederholenden Aufbau der Kapitel bestimmt. Für Leser/innen wird dadurch ersichtlich, dass die Geschichte nicht glaubwürdig die Begebenheiten der erzählten Wirklichkeit wiedergibt, sondern konstruiert wurde, um formalen Erfordernissen gerecht zu werden.¹⁵² Eine weitere Technik ist die „mise en abyme“, die „Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes“.¹⁵³ Diese Spiegelung kann sich auf Geschichtselemente, auf die Vermittlungssituation oder auf darüber hinausgehende Vertextungsverfahren beziehen. Von Bedeutung ist allerdings, dass sich die Spiegelung der Makrostruktur auf einer anderen narrativen oder ontologischen Ebene vollzieht. Mises en abyme bewirken immer eine Illusionssuspension, jedoch nicht auch gleich eine Illusionsstörung. Sie verstoßen erst deutlich gegen das Celare-artem-Gebot, wenn sie leicht erkennbar sind, also gehäuft und auf verschiedenen Ebenen vorkommen, einen möglichst großen Umfang aufweisen oder auch in Kombination mit ähnlichen Verfahren auftreten. Sonderformen wie die Vorausdeutung von Geschichtselementen in Träumen oder Orakelsprüchen oder die „self-begetting novel“, bei der sich eine Figur am Ende der Geschichte imstande sieht, die eben gelesene Geschichte zu verfassen, sind im Normalfall nur begrenzt illusionsstörend, da sie bei der Erstlektüre von Leser/innen erst rückblickend als Spiegelungen wahrgenommen werden. Besonders die Spiegelung der Vermittlungsverfahren des Romans in einem *histoire*-Element kann die Illusion massiv stören.¹⁵⁴ Wird eine *histoire*-Struktur, wie z. B. eine bestimmte Figurenkonstellation oder eine bestimmte Szene, auf derselben erzähllogischen Ebene gespiegelt, bezeichnet Wolf dies als „mise en reflet“ oder bei wiederholtem Auftreten als „mise en série“.¹⁵⁵

Die Geschichte kann aber auch dadurch entwertet werden, dass der Kern der Erlebnisillusion, eine „interessante, das heißt zentrale, kohärent lesbare, handlungs- und ereignisreiche Fabel“,

¹⁵⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 291–293.

¹⁵¹ Vgl. Wolf, *Formen literarischer Selbstreferenz*, S. 57–58.

¹⁵² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 293–296.

¹⁵³ Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 296.

¹⁵⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 292–305.

¹⁵⁵ Vgl. Wolf, *Formen literarischer Selbstreferenz*, S. 66–67; Vgl. Wolf, Werner: *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden: Brill 2018, S. 605.

angegriffen wird. Die geschichtsentwertenden Verfahren, die hier zum Zug kommen, richten sich also vor allem gegen das Prinzip der Interessantheit und können sowohl quantitativer als auch qualitativer Natur sein. Quantitative Verfahren können die intradiegetische Ebene als Zentrum der Primärillusion zugunsten anderer Erzählebenen zurückdrängen, allerdings kann die Ausdehnung des Umfangs der extradiegetischen oder einer hypodiegetischen Ebene zur Bildung einer Sekundärillusion als kompensatorischer Mechanismus führen. Anders als bei der *mise en abyme* ist es auf der bzw. den hypodiegetischen Ebene/n nicht eine Erhöhung der Anzahl der Spiegelungen der Erzählsituation, sondern eine Ausdehnung ihres Umfangs, welche dazu führt, dass die Illusion oft nicht nur angehalten, sondern sogar ganz zerstreut wird. Es gibt jedoch auch quantitative Verfahren der Geschichtsentwertung, die nicht die Erzählebenen betreffen, sondern sich gegen die narrativen und damit mediumsadäquaten Diskursteile auf der intradiegetischen Ebene wenden. So können die dynamischen, narrativen Passagen durch ausufernde deskriptive oder argumentative Passagen ersetzt werden. Diese sind besonders dann illusionsstörend, wenn sie nicht von der Geschichte funktionalisiert werden, sondern umgekehrt die Geschichte als ein Nebenprodukt oder eine „Ermöglichungsstruktur“ vor sich hertreiben. Eine weitere Möglichkeit ist die Durchsetztheit der Geschichte mit Zitaten. Diese sind zwar meist wahrscheinlichkeitsneutral und beeinflussen die Geschichte selbst nicht, nichtsdestotrotz kann ihr allzu häufiges Auftreten das Interesse der Leser/innen an der Fabel suspendieren oder zerstreuen und deren Aufmerksamkeit stattdessen auf die Textualität lenken. Abgesehen von konkurrierenden Diskursformen und Intertextualität kann auch ein „Zuviel an Erzählen“, also ein Ausufern der Narration dazu führen, dass die Illusion gestört wird. Die Haupthandlung wird dann beispielsweise mit so vielen irrelevanten Episoden zerdehnt, dass die Teleologie in den Hintergrund tritt, oder überfordert Leser/innen mit übermäßig vielen handlungsfunktional bedeutsamen Ereignissen.¹⁵⁶ In beiden Fällen wird bei den Rezipient/innen Langeweile hervorgerufen, die eine metareflexive Auseinandersetzung mit den Vertextungsverfahren und dem referentiellen Status der Erzählung begünstigt oder sogar provoziert. Ein ähnlicher Effekt tritt ein, wenn die Vorstellungskapazität der Leser/innen durch eine Pluralisierung gleichwertiger Handlungsstränge überfordert wird. Es gelingt dann nicht mehr oder nur noch mit großer Mühe, innerhalb der zersplitterten Geschichtsebene eine gewisse Kontinuität festzustellen, derer die Illusion ja bedarf. Für all diese quantitativen Techniken der Geschichtsentwertung lässt sich allerdings festhalten, dass sie zunächst einmal lediglich eine Illusionssuspension bewirken und

¹⁵⁶ Vgl. Frank, 'Nebeneinander' erzählen, S. 68; Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 306–319.

in gesteigerter Form zu einer Illusionszerstreuung führen können. Eine tatsächliche Störung der Illusion stellt sich aber für gewöhnlich erst in Kombination mit den qualitativen Verfahren ein.¹⁵⁷

Eine der Strategien zur qualitativen Entwertung der Geschichte zielt darauf ab, die Kohärenz ihrer Teile zu zerschlagen. Dies ist zum einen der Fall, wenn auf der intradiegetischen Ebene mehrere Fabeln unverbunden nebeneinanderstehen oder durcheinander wiedergegeben werden. Leser/innen sehen sich dann gezwungen, aus der Illusion hinauszutreten, um auf reflexivem Weg nach einem roten Faden zu suchen. Kohärenzstörungen können aber auch zwischen den Erzählebenen auftreten, wenn hypodiegetische Erzählungen nicht durch die Fabel, das Milieu oder die Charaktere motiviert werden und unklar bzw. ambig bleibt, welche Rolle sie für die Geschichte spielen. Rezipient/innen müssen dann wiederum die Machart des Romans reflektieren, um unter den verschiedenen Kohärenzbildungsmöglichkeiten die plausibelste zu wählen.¹⁵⁸ Die Geschichte kann aber auch dadurch entwertet werden, dass ihr Herzstück, die Fabel, den beiden für die Illusion zentralen Kriterien nicht gerecht wird, indem sie entweder einen Mangel an äußeren Handlungen aufweist oder keine spannenden Ereignisse beinhaltet. Ist die Fabel lediglich handlungsarm, vollziehen sich die außergewöhnlichen Ereignisse vor allem im Bewusstsein der Figuren, was für Leser/innen auf den ersten Blick natürlich weniger interessant ist. Allerdings besteht hier die kompensatorische Möglichkeit, dass Rezipient/innen durch die größere Teilhabe am Innenleben der Figur dazu animiert werden, sich stärker in die Figur hineinzudenken und hineinzufühlen, wodurch sie wiederum in die Illusion hineingezogen werden. Im umgekehrten Falle einer an äußeren Handlungen reichen, aber ereignislosen Fabel kommt es letztendlich immer zu einer Enttäuschung der Erwartungen der Leser/innen. Die mit Spannung herbeigesehnte Auflösung der Geschichte bleibt aus, wodurch die Fabel ab dem Zeitpunkt, an dem die Nichteinlösung feststeht, für die Rezipient/innen an Bedeutung verliert. Ihre Aufmerksamkeit wird dann auf Sachverhalte und Aspekte gelenkt, die über die unzureichende Fabel hinausgehen. Im Normalfall sind sich Leser/innen während eines Großteils der Lektüre des enttäuschenden Endes allerdings nicht bewusst, wodurch eine illusionistische Rezeption über weite Strecken möglich ist. Im Gegensatz dazu kommt es bei einer Fabel, der sowohl äußere Handlungen als auch spektakuläre Ereignisse fehlen, zu einem nahezu völligen Ausfall der Illusion. Die Fabel ist in diesem Fall auf kein Ziel gerichtet und stagniert, ohne dass sie Leser/innen zumindest affektiv an sie binden könnte. In Extremfällen kann

¹⁵⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 319–320; Vgl. Fludernik, Monika: Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 96.

¹⁵⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 320–325.

die Fabel sogar so weit reduziert werden, dass sich die Elemente der fiktiven Welt der Vorstellungskraft gänzlich entziehen.¹⁵⁹

Wie zuvor besprochen, kann ein Überschuss an Ordnung die Wahrscheinlichkeit der Geschichte untergraben. Die Plausibilität der Geschichte kann aber umgekehrt auch darunter leiden, dass sie ein Defizit an Sinn und Ordnung aufweist. Es ist beispielsweise möglich, die lebensweltliche klare Trennung von Realem und Fiktivem in der Literatur verschwimmen zu lassen. Dies ist unter anderem der Fall, wenn innerhalb dessen, was innerfiktional als Realität gilt, Geschichtelemente aufgerufen werden, die Leser/innen anhand ihres außerliterarischen Weltwissens als unmöglich einstufen und die auch nicht durch übergeordnete literarische Konventionen plausibilisiert werden können.¹⁶⁰ Die erzählte Welt verstößt in einem solchen „Kipp-Moment“ unerwartet gegen ihre eigenen „Spielregeln“ und bewirkt einen Effekt der „hésitation“.¹⁶¹ Gemeint ist damit das „Zaudern, das den Protagonisten (wie den Leser) überkommt angesichts der Unmöglichkeit der kausalen Herleitung des Geschehens und zugleich der Notwendigkeit einer solchen Einordnung.“¹⁶² Die illusionstörende Wirkung tritt vor allem dann ein, wenn die übrigen Geschichtelemente realitätskonform sind und wenn nichts am Diskurs auf eine verzerrte perspektivische Wahrnehmung hindeutet. Rezipient/innen sehen sich dann gezwungen, nach Plausibilisierungsmöglichkeiten zu suchen und sich dabei automatisch von der Illusion zu distanzieren. Ein unvorbereiteter „context-shift“, der Leser/innen dazu bringt, das Werk zum Beispiel einer anderen Gattung zuzuordnen und das scheinbar Irreale mithilfe literarischer Konventionen zu rechtfertigen, macht Leser/innen zumindest das defizitäre Medium und damit den fictio-Status des Werkes bewusst.¹⁶³ In den meisten Fällen bewirkt das unerwartete Aufrufen des Unmöglichen und Phantastischen eine anhaltende Ambiguität hinsichtlich der intradiegetischen Wirklichkeit.¹⁶⁴ Noch gefährlicher für die Illusion als das Aufrufen unwahrscheinlicher Inhalte ist ein Verstoß gegen die formalen Konzepte, deren lebensweltliche Korrelate unsere Wahrnehmung bestimmen. Stehen einzelne Geschichtelemente im Widerspruch zueinander, stören sie die Illusion massiv, da Paradoxa keine Entsprechung in der Realität haben und sie in einem endlichen Roman nicht durch den Kontext oder zusätzliche Informationen aufgelöst werden können. Widersprüche in der Geschichte können beispielsweise die

¹⁵⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 325–333.

¹⁶⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 333–336.

¹⁶¹ Vgl. Antonsen, Jan Erik: *Das Ereignis des Unmöglichen. Narrative Sinnbildung als Problem der Phantastik*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 132, 134, 137.

¹⁶² Antonsen, *Das Ereignis des Unmöglichen*, S. 134.

¹⁶³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 336–337.

¹⁶⁴ Vgl. Antonsen, *Das Ereignis des Unmöglichen*, S. 137–138.

formalen Kriterien der Teleologie und Handlungseinheit verletzen und somit gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit verstoßen. Stehen alternative und unvereinbare Erklärungen für das Geschehen dauerhaft unaufgelöst nebeneinander, zwingt die Ambiguität Rezipient/innen permanent zwischen verschiedenen Interpretationen zu schwanken. Wenn eine solch ambige Erzählung mit einer terminalen Ellipse endet, ist die Unabgeschlossenheit in diesem Fall nicht nur wegen ihrer Ereignislosigkeit illusionsstörend, sondern auch, weil sie eine mögliche Auflösung der Polyvalenz verhindert. Paradoxa und Ambiguitäten erweisen sich insofern als implizit metafictional, als sie Leser/innen die Fiktionalität des Gelesenen ins Gedächtnis rufen und deren Aufmerksamkeit auf den Diskurs lenken. Weitere illusionsstörende Verfahren dieser Kategorie verstoßen gegen andere formale Anschauungsformen, indem sie die räumliche und/oder zeitliche Kontinuität aufheben oder die Konstanz der Figurenidentität nicht gewährleisten. Weil sie Leser/innen dazu zwingen, nach Plausibilisierungsmöglichkeiten zu suchen, können auch sie der Auslöser für eine unerwartete Veränderung der Rahmenbedingungen bzw. „Spielregeln“ sein und sich illusionsstörend auswirken. Als „context shift“ werden zum einen plötzliche, unmarkierte Übergänge zwischen innerfiktionaler Realität und Fiktivität, z. B. zwischen innerfiktionaler Wirklichkeit und einem innerfiktionalen Traum oder einer Halluzination, bezeichnet. Zum anderen fallen darunter auch die bereits oben erwähnten unerwarteten Gattungswechsel, die Leser/innen zunächst irritieren und sie dann dazu bringen, ihren Erwartungshorizont, vor dem sie Geschichtelemente als wahrscheinlich oder unwahrscheinlich klassifizieren, zu revidieren. Hat sich die Illusion unter den veränderten Rahmenbedingungen wieder eingestellt, stören entsprechende unwahrscheinliche Geschichtelemente die Illusion nicht mehr so stark.¹⁶⁵

Eine Art Sonderfall stellt die Kontamination der fiktiven Welt durch Einzelreferenzen auf die außerliterarische Wirklichkeit dar. Handelt es sich bloß um unbestimmte reale Sachverhalte, Gegenständlichkeiten o. Ä. sind diese für die Illusion unproblematisch und als Repertoire für die fiktive Welt sogar unerlässlich. Wird allerdings vereinzelt auf lebensweltlich Konkretes verwiesen, kann dies zwar mitunter die Authentizitätsfiktion und damit die Referenzillusion stärken, jedoch auch eine Gefahr für die Illusion darstellen. Entlarven Leser/innen nämlich versehentlich oder bewusst platzierte fehlerhafte Einzelreferenzen als falsch, kollabiert mit der Referenzillusion auch die Erlebnisillusion und die doppelte Fiktionalität des Romans wird bloßgelegt. Problematisch ist auch eine für Leser/innen überraschende Ähnlichkeit einer der Figuren mit dem realen Autor bzw. der realen Autorin, da eine Erinnerung an den Autor bzw. die Autorin selbstverständlich mit einer

¹⁶⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 337–347.

Erinnerung an den fictio-Status einhergeht. Die illusionsstörende Wirkung dieser Technik hängt also nicht nur von der Markiertheit der beabsichtigten Grenzüberschreitung ab, sondern auch davon, ob der Kontext ein unerwartetes Hineinplatzen der Realität in die fiktive Welt ermöglicht. Vor allem spielt aber das Vorwissen der Leser/innen eine Rolle und zwar unabhängig davon, ob es sich um eine bewusste Störung oder um einen Irrtum seitens des Autors bzw. der Autorin handelt.¹⁶⁶ Für das Erkennen punktueller Überlappung zweier erzähllogischer Ebenen, sogenannter „narrativer Kurzschlüsse“, ist das Kontext- und Weltwissen der Rezipient/innen hingegen unbedeutend. Diese Grenzüberschreitungen stören die Illusion wesentlich intensiver, da sie als erzähllogische Unmöglichkeiten keine Entsprechung in der Realität haben und als eklatante Verstöße gegen die Prinzipien der Perspektivität, der Sinnzentriertheit und der Verhüllung der Künstlichkeit die Erfundenheit der Geschichte radikal offenlegen. Zwar kann die Erzählinstanz, der es sonst obliegt, die Erzählebenen fein säuberlich zu trennen, die Figuren auf der intradiegetischen Ebene aus dem Affekt heraus ansprechen, ohne dass die Illusion dadurch gefährdet wird, nicht aber umgekehrt. In dem Moment, wo sich Figuren auf der intradiegetischen Ebene an die Erzählinstanz richten, von der sie ja eigentlich erst im Erzählakt hervorgebracht werden und von der sie daher nichts wissen können, kollabiert mit der Hierarchie der Erzählebenen auch die Illusion. Noch unnatürlicher wirkt es, wenn der fiktive Leser bzw. die fiktive Leserin direkt angesprochen wird. Während die Anrede durch die Erzählinstanz noch einigermaßen mit der Illusion vereinbar ist, bricht sie unweigerlich zusammen, sobald sich Figuren an fiktive Leser/innen wenden. Darüber hinaus besteht noch die Möglichkeit, dass die Erzählinstanz handelnd in das Geschehen eingreift und damit ihren Status als Schöpfer/in der Diegese vor den Augen der Leser/innen behauptet. Die Unsinnigkeit und Unlogik dieses Eingreifens kann nur noch gesteigert werden, wenn es die Figuren sind, die scheinbar gegen den Willen einer Erzählinstanz ihre Autonomie behaupten. Letztendlich läuft jedoch auch dieses Verfahren darauf hinaus, dass Leser/innen sich mit der Autoreferentialität des Werkes auseinandersetzen. Derartige Kurzschlüsse können auch im hypodiegetischen Bereich auftreten, wo sie allerdings einen Teil ihrer Wirkung einbüßen. Es ist jedoch auch möglich, dass die Realität auf der intradiegetischen Ebene von einem Prätext, der hypodiegetisch in diese eingelegt wird, modelliert wird bzw. dass die innerfiktionale Wirklichkeit an eine innerfiktionale Fiktion angeglichen wird. Solche „Simulacra“ können beispielsweise Bilder oder Texte sein, die die intradiegetische Welt um sich herum nach ihrem Vorbild transformieren. Die offensichtliche Fremddetermination durch innerfiktionale Fiktion wirkt in diesem Fall noch störender als bei der

¹⁶⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 349–356.

Intertextualität mit Prätexten außerhalb der Fiktion. Schließlich können narrative Kurzschlüsse auf unterschiedlichen innerfiktionalen Ebenen noch innerhalb eines Werkes kombiniert werden. Unter Umständen können sie auch eine paradoxe „möbiusbandähnliche“ Struktur annehmen, sodass die intradiegetische Erzählebene und die hypodiegetische Erzählebenen unaufhörlich einander hervorzubringen scheinen. Wirkungsästhetisch sind all diese innerfiktionalen Grenzüberschreitungen klar als implizit metafictional einzustufen.¹⁶⁷

3.4.3 Die Auffälligkeit der Vermittlung

Die dritte Kategorie illusionsstörender Verfahren setzt sich aus jenen Techniken zusammen, die die Vermittlungsebene in den Vordergrund spielen und damit gleichzeitig die Aufmerksamkeit der Leser/innen von der Geschichte selbst ablenken. Zwar bleibt der Schein einer autonomen fiktiven Welt unversehrt, jedoch werden Leser/innen durch einen aufdringlichen, unkonventionellen Diskurs von einem sinnlichen Eintauchen in die Geschichte und dem Aufbau einer Erlebnisillusion abgehalten. Für gewöhnlich sind die drei Hauptaufgaben der Vermittlung, die verschiedenen Geschichtelemente in einen sinnvollen Zusammenhang zueinander und zur außerliterarischen Wirklichkeit zu bringen, sie zeitlich und perspektivisch nachvollziehbar zu erzählen und unter Berücksichtigung der Mediumsadäquatheit auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen narrativen, deskriptiven und argumentativen Passagen zu achten. Erfüllt der Diskurs diese Aufgaben unzureichend oder werden Verfahren verwendet, mit denen Leser/innen nicht vertraut sind, kommt es zumindest zu einer „Verfremdung“, wenn Leser/innen nicht sogar erheblich in ihrer Rezeption gestört werden. Selbiger Effekt kann auch eintreten, wenn die Erwartungen der Leser/innen zwar eingelöst werden, diese Einlösung aber übertrieben und bisweilen ins Parodistische gesteigert wird. Ein In-den-Vordergrund-Spielen der Vermittlung verstößt mit der impliziten oder expliziten Bewusstmachung des fictio-Status in jedem Fall gegen das Celare-arterm-Gebot und kann die Rezipient/innen auch zu einer metafictionalen Reflexion über das Medium und dessen sprachliche und narrative Konventionen verleiten. Als Störung „von außen“, die die Verdecktheit der fictum-Natur unangetastet lässt, sind diese Verfahren jedoch grundsätzlich als weniger illusionsstörend anzusehen als jene der Geschichtsentwertung.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 356–369.

¹⁶⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 372–378.

Zunächst kann die Sprache ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, indem grammatikalische Fehler gemacht oder in die Abfolge der Zeichen Leerstellen eingebaut werden, die Leser/innen anschließend selbst sinnvoll ausfüllen müssen. Ist dies anhand des Kontexts nicht möglich, wirken diese Aussparungen besonders illusionsstörend. Umgekehrt kann die Illusion auch dadurch Schaden nehmen, dass die Zeichenverwendung nicht den inhaltlichen Erfordernissen der Geschichte, sondern formalen Kriterien zu folgen scheint. Wie zuvor angesprochen, können Sprachspiele ebenso wie nichtsprachliche Ordnungsschemata dort, wo sie nicht nur die Erzählung, sondern auch die erzählte Welt beeinflussen und damit als eine vom Diskurs ausgehende Fremddetermination der Geschichte wirken, auch die Grenze zur Geschichtsentwertung überschreiten. In jedem Fall wird zumindest die Textualität zum Gegenstand metafiktionaler Reflexion. Auch Stilparodien, d. h. Parodien, bei denen nur die Vermittlung, nicht aber die Geschichte durch Elemente von Prätexten beeinträchtigt wird, sind dieser Kategorie zuzurechnen.¹⁶⁹ Darüber hinaus können dem Text auch nichtsprachliche semiotische Systeme zur Seite bzw. gegenübergestellt werden. Als störend werden sie von den Leser/innen dann empfunden, wenn sie auf auffällige Weise bereits sprachlich geäußerte Informationen erneut zum Ausdruck bringen oder wenn sie die vermeintlichen Grenzen des sprachlichen Mediums dadurch ins Bewusstsein rufen, dass alternative Zeichensysteme kompensatorisch verwendet werden. So sind beispielsweise „ikonische Zeichen und Illustrationen“ für die Illusion prinzipiell ungefährlich, solange sie unkommentiert neben dem Text stehen und dessen Inhalte parallel zu diesem bildlich umsetzen. Wird allerdings sprachlich auf sie verwiesen oder vermitteln sie Informationen, die im Text ausgespart werden, aber für dessen Verständnis unerlässlich sind, stören sie die Illusion. Sie machen Rezipient/innen dann die Spezifika des sprachlichen Mediums bewusst. Zudem können sich in einem Werk auch zwei verschiedene Sprachen gegenüberstehen. Wenn sie dieselben Informationen wiedergeben, kann dies, für den Fall, dass Leser/innen beide Sprachen sprechen, zu einer auffälligen Doppelung führen. Vermitteln sie allerdings unterschiedliche Inhalte, können bei mangelnden Sprachkenntnissen irritierende Leerstellen entstehen. Ob die Illusion Schaden nimmt, ist in diesem Fall also hochgradig von den individuellen sprachlichen Fähigkeiten der Leser/innen abhängig.¹⁷⁰ Um die Materialität des Textes nicht in den Vordergrund zu rücken, empfiehlt es sich sprachliche und textuelle Konventionen in illusionistischen Texten einzuhalten.¹⁷¹ Zu den konventionalisierten Präsentationsformen zählen die ausschließlich symbolische

¹⁶⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 285, 378–383.

¹⁷⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 384–387.

¹⁷¹ Vgl. Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst*, S. 21.

Zeichenverwendung, die konventionalisierte Anordnung des Texts und Reihenfolge seiner Teile sowie eine unauffällige Typografie. Listen, Tabellen, Kreuzwörterrätsel wie auch die Umstellung oder Aussparung einzelner Textteile stören dagegen die lineare Abfolge der Zeichen und lenken die Aufmerksamkeit der Leser/innen unweigerlich auf die Vermittlung.¹⁷²

Neben dem sprachlichen Medium kann auch das narrative Medium durch den Diskurs in den Vordergrund gerückt werden und die Aufmerksamkeit der Leser/innen von der Geschichte ablenken. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn gewöhnliche Objekte von der Erzählinstanz mit zu viel Sinn aufgeladen werden und diese Überdeterminierung einzelner *histoire*-Elemente nicht an die Wahrnehmung einer Figur, sondern an die Vermittlung selbst gebunden ist. Darüber hinaus kann sich eine solche Überpräsenz des Diskurses auch auf die formale Ordnung des Textes beziehen. Zu diesen Techniken, die ebenfalls auf den *fictio*-Status des Gelesenen aufmerksam machen, zählen beispielsweise Spiele mit der Gliederung des Textes in Kapiteln bzw. der markanten Platzierungen dieser Einschnitte, Überschriften, die eine Vorwegnahme des darauffolgenden Inhalts darstellen, oder eine übertriebene Nummerierung und Ordnung einzelner Textteile. Zu erwähnen sind außerdem intertextuelle Einflüsse auf den Diskurs. Die bereits erwähnten Stilparodien rücken beispielsweise nicht nur das sprachliche Medium ins Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern lassen den Diskurs auch fremdbestimmt erscheinen und rufen damit dessen *fictio*-Status ins Bewusstsein. Im Gegensatz dazu kann die Vermittlung die Illusionsbildung auch dadurch gefährden, dass sie ihrer „Reparaturfunktion“ nicht nachkommt, also etwaige Mängel auf der Geschichtesebene nicht ausgleicht oder durch das Setzen geeigneter Gegenmaßnahmen kompensiert. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn unwahrscheinliche Zufälle nicht über den Diskurs plausibilisiert werden.¹⁷³ Dannenberg hat allerdings darauf verwiesen, dass im Grunde jeder Versuch der Vermittlung, einen besonders unwahrscheinlichen Zufall nachträglich glaubhaft wirken zu lassen, zumindest ein Stück weit den impliziten Autor sichtbar macht.¹⁷⁴ Die Vermittlung kann jedoch nicht nur passiv eine Störung der Illusion zulassen, sondern auch aktiv zu dieser beitragen, indem sie durch die Missachtung formaler Wahrnehmungsstrukturen und ihrer narrativen Entsprechungen das Mitverfolgen einer mitunter intakten Geschichte bewusst erschwert.¹⁷⁵ Wenn die Vermittlung ihrer erzähltechnischen Funktion nicht nachkommt, entsteht beispielsweise Vagheit, d. h. Ungenauigkeit,

¹⁷² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 387–390.

¹⁷³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 390–396.

¹⁷⁴ Vgl. Dannenberg, *Poetics of Coincidence*, S. 430.

¹⁷⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 395–403.

die auf nicht eindeutig auffällbare Unbestimmtheitsstellen zurückgeführt werden kann.¹⁷⁶ Den Leser/innen wird es dann z. B. unmöglich gemacht, sich Figuren vorzustellen bzw. diese auseinanderzuhalten oder zueinander in Verbindung zu setzen. Darüber hinaus können den Rezipient/innen essenzielle Informationen fehlen, um sich eine „Handlungsbühne“ mit ihren Gegenständlichkeiten vorzustellen oder sich einen konkreten, anschaulichen Raum aus diesen zu synthetisieren. Ein Durcheinander unterschiedlicher Zeitebenen widerspricht ebenfalls dem Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit, da das Abspielen bzw. die problemlose Rekonstruktion einer klaren Abfolge von Vorstellungsinhalten verhindert wird.¹⁷⁷ Besonders radikal illusionsstörend wirken Techniken, bei denen es der Diskurs verabsäumt, den Realitätsstatus des Geschehens klarzustellen.¹⁷⁸ Anders als bei entsprechenden *histoire*-entwertenden Techniken bleibt zwar eine direkte Vermischung innerfiktional realer und fiktiver Inhalte innerhalb der erzählten Welt aus, eine Grenzziehung zwischen den verschiedenen im Werk auftretenden ontologischen Ebenen wird aber nicht vorgenommen. Leser/innen müssen auf der Suche nach Kohärenz und Plausibilität also selbst entscheiden, ob sie bestimmte *histoire*-Elemente zum Beispiel als Teil von Träumen klassifizieren und den Informationen damit ein gewisses Maß an Verlässlichkeit absprechen. Bei dieser Einordnung handelt es sich um einen rationalen Prozess, der Leser/innen in eine kritische Distanz zur Geschichte bringt. Für die Illusion sind besonders jene Fälle problematisch, in denen sich zwei widersprüchliche, aber plausible Versionen bzw. Deutungen des Geschehens als Alternativen gegenüberstehen.¹⁷⁹ Rezipient/innen sind dann laufend dazu gezwungen, die Illusion zu verlassen, um zwischen verschiedenen Interpretationen hin und her zu wechseln und dabei gleichzeitig zu reflektieren, welche Techniken eingesetzt werden, um die kontinuierliche Mehrdeutigkeit aufrechtzuerhalten. Ausgehend von einem Nachdenken über Elemente der fiktiven Welt wird damit eine implizit metafiktionale Reflexion über ihre Vermittlung angestoßen.¹⁸⁰ Die letzte Gruppe von Verfahren, die einen an Sinnzentriertheit defizitären Diskurs bewirken, sind jene, die die Kausalität und Teleologie der Vermittlung untergraben. Sie unterscheiden sich von den korrespondierenden geschichtsentwertenden Techniken dadurch, dass es der Geschichte selbst zwar nicht an äußerer Handlung und Ereignisreichtum mangelt, dass diese jedoch nicht adäquat vermittelt wird.¹⁸¹ Wie

¹⁷⁶ Vgl. Abel / Blödorn / Scheffel, *Ambivalenz und Kohärenz*, S. 5.

¹⁷⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 395–399.

¹⁷⁸ Vgl. Szabó, Erzsébet: Das Phänomen der Ambivalenz aus Sicht der Theorie möglicher Welten und der klassischen Narratologie. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 21.

¹⁷⁹ Vgl. Abel / Blödorn / Scheffel, *Ambivalenz und Kohärenz*, S. 8–9.

¹⁸⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 400–403.

¹⁸¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 405–406.

bereits angesprochen wurde, ist ein gewisses Maß an Kontingenzmanagement notwendig, um die vom Celare-arterm-Prinzip geforderte Implizitheit des Sinns zu gewährleisten. Problematisch wird die notwendige Reduktion der Kohärenz dann, wenn ein roter Faden in der Geschichte nicht mehr über den Text selbst rekonstruierbar ist. Die Leser/innen müssen dann auf ihr externes Weltwissen und die ihnen bekannten Handlungsschemata zurückgreifen, um die Ereignisse in einen kohärenten Zusammenhang bringen zu können. Dabei handelt es sich selbstverständlich um einen rationalen Prozess, der ein klärendes, ordnendes Heraustreten aus der Illusion erforderlich macht. Der „point of no return“ ist für die Illusionsbildung erst dann überschritten, wenn die Rezipient/innen sich dauerhaft auf ihren „common sense“ als Hilfsmittel stützen müssen, um ihre Sinnkonstruktion aufrechterhalten zu können.¹⁸² Im Falle einer solch zerschlagenen Kohärenz werden bei der Auswahl des Erzählmaterials kausale und teleologische Relevanzkriterien weitgehend missachtet. Leser/innen gelingt es dann beispielsweise nicht, einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang zwischen den scheinbar willkürlich angeordneten Geschichtselementen herzustellen, oder sie haben angesichts zu rasch aufeinanderfolgender Sprünge in der Vermittlung nicht ausreichend Zeit, in die Illusion einzutauchen. Zudem kann bei den Leser/innen aufgrund eines repetitiven Diskurses der Eindruck entstehen, die Geschichte verfolge kein Ziel und drehe sich im Kreis. In all diesen Fällen wird die Aufmerksamkeit nicht nur von der Geschichtebene abgelenkt, sondern Leser/innen werden auch dazu angehalten, die üblichen Selektionsmechanismen zu reflektieren, die der Text nicht berücksichtigt hat.¹⁸³

Zu den entscheidenden Aufgaben der Vermittlung zählt laut Wolf die Festlegung auf eine bestimmte Erzählsituation, deren entsprechende Erzählperspektive einige für die Illusionsbildung relevante „Grundqualitäten“ aufweist. Bei der konkreten Ausgestaltung und Umsetzung der Erzählsituationen in der Vermittlung bieten sich allerdings immer unterschiedliche Möglichkeiten, weswegen diese Grundqualitäten für die Einschätzung des illusionsbildenden und -gefährdenden Potenzials einer Erzählsituation stets nur als allgemeine Richtlinie gelten können. Zur auktorialen Erzählsituation lässt sich festhalten, dass die Vermittlung durch eine heterodiegetische Erzählinstanz mit Nullfokalisierung der Sinnzentriertheit prinzipiell förderlich ist und Leser/innen die Rezeption durch eine klare Präsentation des Geschehens auf der Grundlage kausaler und teleologischer Relevanzkriterien erleichtert wird. Andererseits läuft eine auktoriale Erzählinstanz immer Gefahr, die Vermittlung durch ihre Kommentare in den Vordergrund zu rücken, selbst wenn diese sich direkt auf das intradiegetische Geschehen beziehen. Hinzu kommt, dass ihr Standpunkt

¹⁸² Vgl. Müller / Meister, Narrative Kohärenz, S. 37.

¹⁸³ Vgl. Wolf, Ästhetische Illusion, S. 403–407.

außerhalb der Geschichte und die in Bezug auf Horizont und Partialität uneingeschränkte Perspektive kein lebensweltliches Korrelat aufweisen und dem Prinzip der Perspektivität deshalb tendenziell entgegenstehen.¹⁸⁴ Nünning hat darauf hingewiesen, dass heterodiegetische Erzählinstanzen über Privilegien der „omniscience“ bzw. Allwissenheit verfügen, da sie sowohl Einblick in die Horizonte aller Figuren haben als auch räumlich und zeitlich allgegenwärtig sind. Allerdings müssen sie von diesen Privilegien nicht gezwungenermaßen Gebrauch machen, wie dies zum Beispiel bei externer oder interner Fokalisierung der Fall ist.¹⁸⁵ Besonders problematisch ist die auktoriale Erzählsituation dann, wenn sich die Erzählinstanz als unzuverlässig erweist, indem sie sich als Erfinder/in der erzählten Geschichte inszeniert oder aber auf unerklärliche Weise zugunsten einer defizitären Vermittlung vom Prinzip der Sinnzentriertheit abweicht. Darüber hinaus weist die auktoriale Erzählsituation eine Affinität zu narrativen Kurzschlüssen und zu Formen expliziter Metafiktion auf. Gleichzeitig eröffnet eine besonders aufdringliche Erzählinstanz wiederum eine Kompensationsmöglichkeit, da sich die Illusion häufig in Form einer Erzählillusion auf die extradiegetische Ebene verlagern kann.¹⁸⁶ Die Ich-Erzählsituation zeichnet sich hingegen durch die charakteristische Aufspaltung in ein erzählendes und erlebendes Ich auf. So teilt sie wegen des erzählenden Ichs zwar einerseits die illusionsfördernden und -störenden Potenziale der auktorialen Erzählsituation, andererseits stehen ihr in Form des erlebenden Ichs Möglichkeiten offen, den potenziellen Illusionsgefährdungen entgegenzuwirken. So wirkt die eingeschränkte Perspektive, die das erlebende Ich innerhalb der intradiegetischen Welt einnimmt, ungleich lebensnäher als ein externes Perspektivzentrum. Das „Ich“ der Vermittlungssituation impliziert auch immer den Leser bzw. die Leserin als „Du“. Zudem wird die Referenzillusion dadurch gestärkt, dass die Vermittlungsinstanz eine Geschichte erzählt, die sie selbst erlebt hat. Die Ich-Erzählsituation lässt nicht nur den Aufbau einer Sekundärillusion zu, sondern ermöglicht darüber hinaus noch, dass in ihrem Rahmen Unstimmigkeiten und Störungen auf der Erzählebene plausibilisiert werden können.¹⁸⁷ Im Gegensatz zu diesen beiden Erzählsituationen wird bei der personalen Erzählsituation gänzlich auf eine greifbare Vermittlungsinstanz auf extradiegetischer Ebene verzichtet und damit auch jeder noch mögliche Verweis auf den fictio-Status getilgt. Die stark eingeschränkte Wahrnehmung eines intradiegetischen Perspektivträgers wirkt durch ihre vermeintliche Unmittelbarkeit ausgesprochen illusionsfördernd. Dieser Eindruck kann zusätzlich noch durch eine

¹⁸⁴ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 408–409.

¹⁸⁵ Vgl. Nünning, *Die Funktionen von Erzählinstanzen*, S. 327–328.

¹⁸⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 411–413.

¹⁸⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 413–416.

möglichst realistische Wiedergabe von Gesprochenem und Gedachtem in Form von Techniken wie der erlebten Rede verstärkt werden. Problematisch ist diese Erzählsituation für die Illusion nur dann, wenn die Vermittlungsinstanz so weit in den Hintergrund tritt, dass sie ihre sinnstiftende Funktion nur noch unzureichend wahrnimmt. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn ein Wechsel der Perspektivträger nicht gekennzeichnet wird oder wenn widersprüchliche Versionen derselben Geschichte aus der Perspektive mehrerer Figuren unkommentiert und damit auch unauflösbar nebeneinanderstehen. Dieser Mangel an Sinnzentriertheit ist der Erzählsituation aber nicht inhärent, sondern kann von Autor/innen bewusst eingesetzt werden, um einen illusionsstörenden Effekt zu erzeugen. Die personale Erzählsituation ist also grundsätzlich als illusionsfreundlich einzustufen.¹⁸⁸ Als Teil der personalen Erzählsituation wirkt die neutrale Erzählsituation bzw. die „camera-eye-technique“ noch unmittelbarer, da sich das Perspektivzentrum zwar auf intradiegetischer Ebene befindet, dort aber nicht mehr als figuraler Perspektivträger fassbar ist. Leser/innen beobachten das intradiegetische Geschehen also wie durch eine Kamera, was die Vermittlung nahezu unsichtbar macht. Dadurch tendiert die neutrale Erzählsituation allerdings auch wesentlich öfter dazu, ihre sinn- und ordnungsstiftende Funktion in illusionsgefährdendem Ausmaß zurückzunehmen.¹⁸⁹ Die auffälligste und ungewöhnlichste Erzählsituation ist die Du-Erzählsituation, bei der auf intradiegetischer Ebene ein erlebendes „Du“ als Perspektivträger konstruiert wird. Zwar kann damit eine durchaus illusionsfördernde Perspektive eingenommen werden, die Fremdheit der Erzählsituation selbst lenkt jedoch schon automatisch die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung. Die Du-Erzählsituation weist eine besondere Tendenz zur Illusionsstörung auf, was nicht zuletzt daran liegt, dass ihr von Natur aus erzähltheoretische Unwahrscheinlichkeiten eingeschrieben sind. Wird das Du nämlich durch den fiktiven Leser bzw. die fiktive Leserin aufgefüllt, der/die sich normalerweise auf der extradiegetischen Ebene befindet, erschwert dies die Identifikation der realen Leser/innen mit dem Perspektivträger. Dies liegt daran, dass die fiktiven Leser/innen von der Erzählinstanz nicht einfach sporadisch angesprochen werden, sondern dass eine Geschichte um das erlebende Du konstruiert wird, die die realen Leser/innen ja offensichtlich nicht wirklich erleben bzw. erlebt haben. Die Gleichsetzung der fiktiven Leser/innen mit dem Du hat also eine Hervorhebung der Differenz und damit der Distanz zu den realen Leser/innen zur Folge. Wird das Du hingegen mit einer anderen Gestalt aufgefüllt, stellt sich die Frage, warum die Erzählinstanz einer intradiegetischen Figur ihre eigene Geschichte erzählt. Noch unwahrscheinlicher wirkt die Situation dann, wenn die Geschichte im Präsens wiedergegeben wird. Die Du-Erzählsituation ist

¹⁸⁸ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 416–418.

¹⁸⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 418–419.

also im Grunde nur dann illusionskompatibel, wenn die Leser/innen sich an sie gewöhnen und sie nach dem Muster einer Ich- oder einer personalen Erzählsituation rezipieren.¹⁹⁰ Bei der personalen Erzählsituation, die lediglich fakultative Möglichkeiten der Illusionsgefährdung aufweist, handelt es sich also prinzipiell um die illusionsfreundlichste Erzählsituation. Ihr folgen die Ich-Erzählsituation und die auktoriale Erzählsituation. Die neutrale Erzählsituation weist hingegen schon eine deutlich höhere Affinität zur Illusionsstörung auf, was nur noch von der für die Illusionsbildung inhärent problematischen Du-Erzählsituation übertroffen werden kann. Besonders auffällig tritt die Vermittlung in den Vordergrund, wenn innerhalb eines Werkes verschiedene Erzählsituationen verwendet werden.¹⁹¹

Die Wahl der Erzählsituation ist aber auch eng mit der Frage nach der Zuverlässigkeit bzw. der Unzuverlässigkeit des Erzählens verbunden, die Wolf in seiner Theorie ein wenig vernachlässigt. Da das unzuverlässige Erzählen allerdings bei der Analyse von *Beerholms Vorstellung* eine wichtige Rolle spielt, soll kurz auf dieses Phänomen eingegangen werden. Prinzipiell wird auktorialen Erzählinstanzen, d. h. heterodiegetischen Erzählinstanzen mit Nullfokalisierung, ein höherer Grad an Glaubwürdigkeit zugesprochen und ihre Aussagen sind gegenüber jenen der intradiegetischen Figuren logisch privilegiert. Deutlich weniger verlässlich werden Erzählinstanzen eingestuft, die an der intradiegetischen Welt teilnehmen, d. h. homodiegetische Erzählinstanzen.¹⁹² Dies hängt damit zusammen, dass die Perspektiven anderer Figuren nur begrenzt ausgestaltet werden können und damit als Korrektiv wirken können.¹⁹³ In dieser Arbeit wird das unzuverlässige Erzählen nicht allein als ein an der Textoberfläche festzumachendes Phänomen, sondern auch als eine leserseitige Plausibilisierungsstrategie verstanden, mit deren Hilfe Unwahrscheinliches und Ungereimtheiten im Text auf eine Erzählinstanz zurückgeführt werden können.¹⁹⁴ Damit kann auch erklärt werden, warum die Erzählinstanz beim unzuverlässigen Erzählen greifbar sein und deutlich in den Vordergrund treten muss.¹⁹⁵ Leser/innen wird durch den hohen Grad an Mittelbarkeit nahegelegt, die Ungereimtheiten nicht der Geschichte an sich und damit dem impliziten Autor, sondern einer

¹⁹⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 419–421.

¹⁹¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 421–422.

¹⁹² Vgl. Szabó, *Das Phänomen der Ambivalenz*, S. 21.

¹⁹³ Vgl. Busch, Dagmar: *Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteile für ein erzähltheoretisches Analyseraster*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 52.

¹⁹⁴ Vgl. Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 60; Vgl. Nünning, *Unreliable Narration zur Einführung*, S. 23–26.

¹⁹⁵ Vgl. Bareis, *Fiktionales Erzählen*, S. 173–174.

zwischen geschalteten fiktiven Instanz anzulasten. Für die Referenzillusion ist das unzuverlässige Erzählen deshalb auch weniger schädlich als eine inhärent problematische Erzählung ohne greifbare Erzählinstanz, da es die Erklärungsmöglichkeit zulässt, dass der Blick auf eine referentialisierbare intradiegetische Welt lediglich von einer unzuverlässigen Erzählinstanz getrübt werde. Die angenommene Unzuverlässigkeit verhindert damit weitgehend die Bewusstwerdung über den impliziten Autor, die jeglichen Glauben an die Referentialisierbarkeit der Diegese zunichtemachen würde. Durch die Annahme, dass es sich beim unzuverlässigen Erzählen nicht nur um eine bestimmte Vermittlungsweise, sondern vor allem auch um eine leserseitige Erklärungsstrategie handle, kann eine hochgradig paradoxe Vermischung innerfiktionaler und außerfiktionaler Kommunikationsinstanzen vermieden werden. Dazu kommt es unweigerlich, wenn beispielsweise Fludernik davon ausgeht, ein impliziter Autor vermittele den Leser/innen beim unzuverlässigen Erzählen eine implizite Botschaft an der von ihm geschaffenen Erzählinstanz vorbei. In diesem Szenario wird die Erzählinstanz als eine dem Autor gleichwertige Person mit einer eigenen normativen Ausrichtung und psychischen Disposition angesehen, was im Sinne einer narratologischen Analyse von Nachteil ist. Fludernik kommt zu dem Schluss, dass das unzuverlässige Erzählen in jedem Fall mit einer „*unwitting self-exposure*“ einer personalisierten Erzählinstanz verbunden sein müsse, die dadurch erreicht werde, dass die Rezipient/innen ermutigt würden, zwischen den Zeilen zu lesen.¹⁹⁶ Die Ansicht, die Autor/innen wollten ihre Erzählinstanz damit bloßstellen und lächerlich machen, wird allerdings der Komplexität des Phänomens nicht gerecht, da durch die angenommene Unzuverlässigkeit bei den Leser/innen auch ganz andere Eindrücke entstehen können. Zunächst gilt es zu unterscheiden, ob bestimmte Elemente der Diegese oder der Vermittlung zur konstruierten Textwelt oder zu der realen Welt im Widerspruch stehen. Laut Bareis kann man von „diegetisch unzuverlässigem“ Erzählen sprechen, wenn es bei der Konstruktion der Diegese zu expliziten Widersprüchen kommt, wenn sich also erzähltechnische Aussagen der Erzählinstanz widersprechen.¹⁹⁷ Damit werden allerdings widersprüchliche analytische und synthetische Aussagen ausgeschlossen, die sich ja ebenfalls als offensichtliche Widersprüche an der Textoberfläche manifestieren können, weshalb stattdessen der Begriff „explizit unzuverlässig“ verwendet werden soll. Im Gegensatz dazu steht nach Bareis die „realitätsbezogene Unzuverlässigkeit“, bei der sich die Ungereimtheiten und Widersprüche erst dadurch ergeben, dass die Rezipient/innen die Textwelt mit ihrem Weltwissen und ihrer Konzeption der außerfiktionalen

¹⁹⁶ Vgl. Fludernik, *Fiction vs. Non-Fiction*, S. 99–100.

¹⁹⁷ Vgl. Bareis, *Fiktionales Erzählen*, S. 183.

Wirklichkeit vergleichen.¹⁹⁸ Diese häufigere Form soll als „implizite“ Unzuverlässigkeit bezeichnet werden.¹⁹⁹ Martínez und Scheffel unterscheiden weiter zwischen „theoretisch unzuverlässigem“, „mimetisch teilweise unzuverlässigem“ und „mimetisch unentscheidbarem“ Erzählen, je nachdem, in welchem Maße für die Leser/innen noch eine scheinbar intakte intradiegetische Welt rekonstruierbar ist.²⁰⁰ Im Grunde lässt sich dies zu der Frage umformulieren, inwiefern die Referenzillusion durch das unzuverlässige Erzählen beeinträchtigt wird. Mit dem „theoretisch unzuverlässigen“ Erzählen können fragwürdige analytische und synthetische Aussagen in der Erzählerrede, wie z.B. nicht nachvollziehbare Wertungen und Interpretationen des Geschehens, plausibilisiert werden. Gleichzeitig gehen Leser/innen aber davon aus, dass die erzählte Welt und das Geschehen zuverlässig geschildert werden, dass den erzähltechnischen Funktionen also zuverlässig und ohne Schaden für die Referenzillusion nachgekommen wird. Beim „mimetisch teilweise unzuverlässigen“ Erzählen ergeben sich hingegen Ungereimtheiten in Bezug auf die erzählte Welt, die damit plausibilisiert werden, dass einige der erzähltechnischen Äußerungen der Erzählinstanz aus einem bestimmten Grund nicht der innerfiktionalen Realität entsprechen können. Wie allerdings aus dieser Feststellung bereits hervorgeht, haben Leser/innen noch immer den Eindruck, dass es eine referentialisierbare intradiegetische Welt gibt, die ihnen aber durch die verzerrte Perspektive nur eingeschränkt zugänglich ist. Von „mimetisch unentscheidbarem“ Erzählen wird dann gesprochen, wenn die erzähltechnischen Aussagen der Erzählinstanz fast durchwegs zweifelhaft erscheinen und für die Leser/innen nicht mehr ersichtlich ist, was innerfiktional noch als real gelten kann. Die unzuverlässige Erzählinstanz stellt sich dann als „unzuverlässig unzuverlässiger Erzähler“²⁰¹ heraus, da Leser/innen permanent überlegen, ob die Ungereimtheiten nun ein Produkt des unzuverlässigen Erzählens sind oder doch der intradiegetischen Welt entspringen. Mimetische Unentscheidbarkeit ist also im Grunde ein leserseitiges Oszillieren zwischen einer unwahrscheinlichen Geschichte und einem verzerrenden Diskurs als Erklärungsmöglichkeit für textuelle Ungereimtheiten. Die fehlende Referentialisierbarkeit der erzählten Welt wird damit zwar nicht völlig offengelegt, gleichzeitig sind Leser/innen nicht mehr in der Lage, sich ein stabiles Bild von dieser Welt zu machen. Die

¹⁹⁸ Vgl. Bareis, *Fiktionales Erzählen*, S. 184.

¹⁹⁹ Vgl. Busch, *Unreliable Narration aus narratologischer Sicht*, S. 44–45.

²⁰⁰ Vgl. Martínez / Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 103–107.

²⁰¹ Born, Stefan: *Für eine ironische Abgrenzung. Zum Entwurf exemplarischer Individualität in Daniel Kehlmanns Adoleszenzroman *Beerholms Vorstellung* (1997)*. In: Liard, Véronique / Spies, Bernhard (Hg.): *Aneignung und Abgrenzung. Studien zur Relativität kultureller Grenzziehungen zwischen der französischen und der deutschsprachigen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang 2013. (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 68), S. 108.

Referenzillusion wird bei der mimetischen Unentscheidbarkeit zwar nicht unwiederbringlich zerstört, allerdings ist sie so stark geschwächt, dass auch der Aufbau einer starken Erlebnisillusion dauerhaft verhindert wird. Unabhängig davon, um welche Art von Unzuverlässigkeit es sich handelt, wird die Erlebnisillusion gestört, da Leser/innen die Widersprüche und Inkonsistenzen auf einer rationalen Ebene plausibilisieren müssen und die latente Distanz aktivieren. Illusionstheoretisch ist das unzuverlässige Erzählen an der Schnittstelle zwischen Metafiktion, Geschichtsentwertung und der Auffälligkeit der Vermittlung angesiedelt, da sie sich aus der Verwendung von Verfahren aller Kategorien speist.²⁰²

In Bezug auf das Erzähltempus stellt das konventionalisierte epische Präteritum die unauffälligste Form dar und verstärkt durch die klare zeitliche Trennung von Erzählakt und Erzähltem den Eindruck von Authentizität. Gegenteilig verhält es sich, wenn ein Werk auf das Futur als Erzähltempus zurückgreift, da diese ungewöhnliche Diskursform die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Vermittlung und damit den fictio-Status lenkt, sondern Leser/innen darüber hinaus auch an der Wahrheit bzw. der Referentialisierbarkeit der Geschichte zweifeln lassen muss. Aus demselben Grund rufen auch die Erzählmodi Potentialis bzw. Irrealis den fictum-Status ins Bewusstsein. Auch das Präsens rückt, wenn es nicht als historisches Präsens abschnittsweise in einem Kontext aus Präteritum auftaucht, die Vermittlung in den Vordergrund. Dies hängt mit der erzähllogischen Unwahrscheinlichkeit zusammen, dass Vermittlung und Geschehen ebenso wie Rezeption und Geschehen zeitlich zusammenfallen, wodurch eine Art Theatersituation erzeugt wird. Durch diese Gleichzeitigkeit muss eine Sinnstiftung im herkömmlichen Sinn ausbleiben und das Präsens ist nur dann illusionskompatibel, wenn sich Leser/innen im Lektüreverlauf daran gewöhnen und es ausblenden.²⁰³ Es ließe sich allerdings mit Martínez und Scheffel ergänzen, dass gleichzeitiges Erzählen „in der Moderne populär geworden“²⁰⁴ sei und dass diese zunehmende Verwendung früher oder später womöglich zu einer Konventionalisierung dieses Erzähltempus beitragen wird.

Wie bereits im Zuge der geschichtsentwertenden Verfahren erwähnt, können argumentative und deskriptive Anteile in einem Erzählwerk die narrativen überwuchern. Während man diese quantitative Verdrängung hinsichtlich der Illusionsbildung als Schwäche der Geschichte sehen kann, ist die spezielle Ausgestaltung dieser nichtnarrativen Passagen eine Leistung der Vermittlung. Bezüglich der Argumentation sind die illusionsgefährdenden Möglichkeiten argumentativer und reflexiver Passagen sowohl auf intradiegetischer als auch auf extradiegetischer Ebene begrenzt. Als

²⁰² Vgl. Nünning, *Unreliable Narration zur Einführung*, S. 32.

²⁰³ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 423–425.

²⁰⁴ Martínez, Matías und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012, S. 73.

analytische Kommentare der Erzählinstanz leisten sie oftmals sogar einen Beitrag zur Sinnzentriertheit. Wo synthetische Aussagen als Digressionen von der *histoire* fungieren, bewirken sie abhängig von ihrer Beziehbarkeit auf diese meist nur eine Illusionssuspension. Anders verhält es sich selbstverständlich bei metafiktionalen Argumentationen oder Reflexionen, doch diese sind bereits der ersten Hauptgruppe illusionsstörender Verfahren zugerechnet worden. Die Deskription steht als Diskursform hingegen immer schon in einem besonderen Spannungsverhältnis zum narrativen Medium und kann sich deshalb auch stark auf die Erlebnisillusion auswirken. Dies ist einerseits der Fall, wenn Gegenständlichkeiten so ausufernd beschrieben werden oder in einer solchen Fülle auftreten, dass dadurch die Handlung in den Hintergrund tritt. Andererseits können aber auch abstrakte Sachverhalte beschrieben werden, die sich Leser/innen kaum vorstellen können. In jedem Fall wird dadurch entweder das Prinzip der Sinnzentriertheit oder das der anschaulichen Welthaftigkeit verletzt. Darüber hinaus verstößt die Beschreibung eines Objekts, wenn sie die von bestimmten Perspektiven geforderte Partialität der Ansicht nicht berücksichtigt, auch gegen das Prinzip der Perspektivität. All diese Verfahren lenken die Aufmerksamkeit nicht auf die erzählten Gegenständlichkeiten selbst, sondern auf ihre Beschreibungen und damit auf den *factio*-Status. Gleichzeitig wird Leser/innen damit aber auch nahegelegt, diese Objekte nicht mehr als reale, sondern als geschaffene wahrzunehmen, wodurch auch eine Reflexion über deren mangelnde Referentialisierbarkeit angestoßen werden kann.²⁰⁵

3.4.4 Komik

Die letzte Kategorie illusionsstörender Techniken fasst Wolf unter dem Begriff „Komik“ zusammen. Als besondere Schreibweise weist Komik historisch eine starke Affinität zur Illusionsstörung auf, was nicht zuletzt daran liegt, dass sie einem der vier Hauptcharakteristika illusionistischen Erzählens, der Tendenz zur Ernsthaftigkeit, widerspricht. Laut Wolf gibt es erst seit der Moderne überhaupt ernsthafte illusionsstörende Literatur, es existieren allerdings auch illusionsverträgliche Arten der Komik. Wenn Komik in ihrer illusionsstörenden Form auftritt, dann stets als „Oberflächenphänomen“ im Verbund mit Techniken der drei anderen Kategorien. Diese Verfahren der Metafiktion, der Geschichtsentwertung oder der auffälligen Vermittlung werden von der Komik verstärkt. Der Wunsch, Komik zu erzeugen, kann darüber hinaus auch den vermehrten Einsatz illusionsgefährdender Techniken begünstigen. Eigenständige komische Verfahren der

²⁰⁵ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 426–436.

Illusionsstörung gibt es hingegen nicht.²⁰⁶ Ziel der Komik ist es immer, die Leser/innen zum Lachen zu bringen. Dies ist möglich, indem in der Literatur gängige Normen verletzt werden, was Leser/innen aufgrund ihrer nicht eingelösten Erwartungen in eine rationale Distanz zum Werk bringt und sie zum Verlachen des inszenierten Geschehens animiert. Neben dieser rationalen Distanz können Rezipient/innen aber auch Spaß am Unsinn, an der „karnevalesken Abweichung von der Normalität“ empfinden. Ein Werk, das vorrangig auf ein solches Mitlachen abzielt, wird sich nicht an die Regeln der Wahrscheinlichkeit halten, sondern ganz im Gegenteil möglichst viel komischen Unsinn hervorbringen.²⁰⁷ Unabhängig davon, ob nun die rationale oder karnevaleske Distanz überwiegt, grenzen sich Leser/innen immer emotional vom Geschehen ab und treten zu der fiktionalen Welt in „affektive Distanz“.²⁰⁸ Diese emotionale Distanz kann zusätzlich durch eine Aktivierung der in der Fiktion immer latent angelegten ästhetischen Distanz begünstigt werden, am besten über ein Enthüllen der Künstlichkeit. Neben dem „Prinzip affektiver Interessantheit“ wird also meist auch das Celare-*artem*-Gebot verletzt.²⁰⁹

Der Komik werden unter anderem das ironische, satirische und parodistische Erzählen subsumiert. Ironisches Erzählen ist, sofern sich die Ironie gegen Elemente der *histoire* richtet, kaum illusionsstörend, was damit zusammenhängt, dass meist nicht die Figuren als Elemente der Fiktion, sondern bestimmte Einstellungen und Verhaltensweisen kritisiert werden. Im Interesse der Botschaft, die mit der ironischen Darstellung vermittelt werden soll, darf weder die Figurenzeichnung noch die Inszenierung der fiktiven Welt allzu unplausibel sein, da dies sonst zulasten der beabsichtigten Kritik ginge. Darüber hinaus bezieht sich die Ironie selten auf alle Figuren, was ihren Wirkungsbereich und damit ihr illusionsstörendes Potenzial einschränkt. Richtet sich die Ironie allerdings gegen die Vermittlung, also die Diskursebene, kann sie durchaus stark illusionsstörend wirken. In diesem Fall ist die Illusionsstörung jedoch weniger auf die Komik als auf eine der drei anderen Hauptformen zurückzuführen. Ähnlich wie mit dem ironischen Erzählen verhält es sich mit dem satirischen Erzählen. Zwar wirkt die Geschichte durch die überzeichneten Charaktere, die noch dazu der Lebenswelt entstammen, sowohl fremddeterminiert als auch unplausibel, nichtsdestotrotz ist durch die kritische Intention zumindest der Inszenierung von zu starker Unwahrscheinlichkeit ein Riegel vorgeschoben. Durch eine zu starke Verzerrung der

²⁰⁶ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 436–441.

²⁰⁷ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 441–445.

²⁰⁸ Vgl. Pape, Walter: *Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom*. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 236.

²⁰⁹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 445–447.

Figuren würde die Geschichte an Transparenz auf die Lebenswelt einbüßen, die die Satire für ihre Schlagkraft unbedingt benötigt. Gerade diese im Vergleich zu herkömmlicher Fiktion erhöhte Referentialisierbarkeit satirischen Erzählens wirkt sogar bedingt illusionsfördernd, wodurch dem illusionsstörenden Potenzial in zweifacher Weise Grenzen gesetzt sind. Dagegen kann parodistisches Erzählen, wie bereits erläutert, die Illusion wegen seiner eigenmetafiktionalen Implikationen empfindlich stören. Für die Ironie, die Satire und die Parodie lässt sich festhalten, dass sich ihre illusionsstörende Wirkung meist nicht auf die Komik, sondern auf Verfahren der anderen Kategorien zurückführen lässt. Dies hängt damit zusammen, dass die Komik der Illusion nur dann direkt gefährlich werden kann, wenn sie Leser/innen dazu bringt, lauthals zu lachen, was im ironischen, satirischen und parodistischen Erzählen aufgrund der geforderten Transparenz auf das Objekt der Kritik nur selten der Fall ist.²¹⁰

Im Gegensatz dazu stellen sich karnevaleske Erzählung ganz in den Dienst der Komik, wodurch diese auch eine strukturbildende Funktion einnimmt. Leser/innen sollen entgegen aller Gesetze der Wahrscheinlichkeit möglichst häufig mit *histoire*-Elementen konfrontiert werden, die sie zum Lachen bringen. Dies kann sich in Form von Normdurchbrechungen äußern, bei denen bevorzugt gesellschaftlich tabuisierte Themen behandelt werden. Um zu verhindern, dass sich Leser/innen emotional mit den Figuren identifizieren, werden diese möglichst flach geschildert, oft mit komischen Ticks versehen oder mithilfe sprechender Namen auf bestimmte Funktionen reduziert. Der sonst so entscheidende *plot* wird zur bloßen „Ermöglichungsstruktur“ für Komik, seine Episoden übernehmen bekannte Strukturen und werden in ihrer komischen Wirkung noch dadurch verstärkt, dass sie unwahrscheinlich oft wiederholt werden. Statt *histoire*-Elemente nach Maßgabe einer bestimmten übergeordneten Zielsetzung zu selektieren und anzuordnen, wird ihre Relevanz für die Geschichte von der Komik bestimmt und damit die in Illusionstexten geforderte Sinnzentriertheit untergraben.²¹¹ Auf der Diskursebene fördert eine karnevalesk-komische Intention das Spiel mit und die Hervorkehrung der Textmaterialität, z. B. durch komische Illustrationen oder im Schriftbild markierte Auslassungen. Im Bereich der expliziten Metafiktion führt sie oft zu einer Kritik an der ästhetischen Komposition des Werkes. Diese Abwertung ist oft an Leseranreden gekoppelt, die meist auch noch narrativen Kurzschlüssen entspringen, was eine „Komplizenschaft“ zwischen Autor/innen bzw. der Erzählinstanz und den Leser/innen bewirkt. Zwar wird durch diese Herabwürdigung des eigenen Texts die Erlebnisillusion empfindlich gestört oder sogar zum kollabieren gebracht, jedoch werden die Leser/innen durch die „Lust, über der Fiktion zu stehen“

²¹⁰ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 447–453.

²¹¹ Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 453–458.

und gemeinsam mit ihrem Schöpfer bzw. ihrer Schöpferin über sie zu lachen, auf eine andere Weise an sie gefesselt. Die Komik beeinträchtigt die Illusion am stärksten, wenn sie durchgehend auf beiden Erzählebenen auftritt und Leser/innen ermutigt, nicht nur zustimmend-illusionskompatibel zu lächeln, sondern sich auf den geschilderten Unsinn einzulassen und lauthals darüber zu lachen.²¹²

²¹² Vgl. Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 459–464.

4 Analyse illusionsgefährdender Verfahren in Beerholms Vorstellung

4.1 Inhaltsangabe:

In *Beerholms Vorstellung* erzählt der homodiegetische Erzähler Arthur Beerholm seine Lebensgeschichte. Nach seiner Geburt wird er von Ella und Manfred Beerholm adoptiert, da seine Mutter nicht in der Lage ist, ihn großzuziehen, und sein Vater unbekannt ist. Als Arthur sieben Jahre alt ist, wird Ella von einem Blitz erschlagen. Sein Adoptivvater, den er nur „Beerholm“ nennt, heiratet einige Zeit später die Haushälterin und schickt Arthur auf ein Schweizer Internat, die *École Internationale des Vescaux*. Dort zeigt ihm sein Zimmergenosse Jean Brauhoff einmal einen Kartentrick und führt ihn dadurch an die Zauberkunst heran. Der talentierte Protagonist bestellt daraufhin Zauberbücher, bringt sich autodidaktisch die Grundlagen der Kunst bei und entwickelt eigene Zaubertricks. Als ihm jedoch beim Schulfest des Internats ein Kunststück misslingt, entschließt er sich, die Zauberei vorläufig aufzugeben und stattdessen an der Katholischen Fakultät zu inskribieren. Im Theologiestudium wird ein Professor, der blinde Pater Fassbinder, zu seiner wichtigsten Ansprechperson. Als er einmal Fieber hat und trotzdem eine Zaubervorstellung des berühmten Illusionisten Jan van Rode besucht, ruft er kurz vor seinem Zusammenbruch von einer vermeintlich kaputten Telefonzelle aus ein Taxi und lässt sich zu Pater Fassbinder bringen. Noch während seiner Genesung beginnt er wieder zu zaubern, besucht ein Treffen des Magischen Zirkels und während seines Auslandssemesters in Rom die Zaubershow des Großmagiers Thomas Brewey. Nach Abschluss seines Studiums, empfängt er schließlich die niederen Weihen, entschließt sich jedoch nach einem zweimonatigen Aufenthalt im Schweigekloster Eisenbrunn, doch nicht Priester zu werden. Die darauffolgenden eineinhalb bis zwei Jahre verbringt er damit, sich mit einem Engagement in einem Nachtlokal und illegalen Pokerspielen über Wasser zu halten und seine Zaubertricks zu verbessern. Vermutlich während dieser Zeit entwirft der Erzähler in seiner Vorstellung eine Frau, die daraufhin Realität zu werden scheint und bei der es sich um die mehrmals direkt angesprochene fiktive Adressatin des Werkes handelt. Schließlich kann der Protagonist gut genug zaubern, um Jan van Rode aufzusuchen und ihn als Mentor zu gewinnen. Er lernt von ihm und begleitet ihn zu Vorstellungen, wodurch er seine Fähigkeiten verbessern kann. Bei seinem ersten Auftritt auf einer Benefizgala gelingt ihm der Durchbruch als Illusionist. Danach erarbeitet er ein neues Programm und geht auf Tournee, wo er eines Abends bei einer privaten Feier auftritt. Der Protagonist steht unter Alkoholeinfluss, als er wirklich zaubern zu können scheint und unerklärliche Dinge vollbringt, bis er schließlich aus Angst vor seinen neugewonnen Fähigkeiten verkündet, kein

Zauberer mehr sein zu wollen. Er wird daraufhin von einem Auto erfasst. Im Krankenhaus versucht er den Abend anhand bruchstückhafter Erinnerungen zu rekonstruieren. In dieser Zeit verlässt ihn die Frau, die er erschaffen hat, und er kann sie weder persönlich erreichen noch anders kontaktieren. Zudem sterben Jan van Rode und seine Frau Gerda bei einem Flugzeugabsturz. Der Protagonist setzt seine Tournee fort und lässt sich aus Langeweile für einen Auftritt in den Nahen Osten fliegen, wo er in der Wüste eine Fata Morgana sieht. Da er jedoch seine Entscheidung, nun doch kein echter Magier geworden zu sein, bald bereut und sich als Illusionist wie ein Schwindler vorkommt, beendet er seine Karriere, indem er bei einem Auftritt einfach die Bühne verlässt. Er kehrt nochmal ins Kloster Eisenbrunn zurück und fasst dann den Entschluss, von einem Fernsehturm zu springen. Zuvor besucht er jedoch noch einen Monat lang jeden Tag die Aussichtsterrasse des Fernsehturms, um seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Der Roman endet vor dem Sprung mit der Erklärung des Erzählers, dass es sich nicht um einen Selbstmordversuch handle, sondern um einen Test, ob er nicht doch ein echter Magier sei und fliegen könne. Die Geschichte ist, entgegen der hier suggerierten Eindeutigkeit, fast durchgehend mehrdeutig. Es bleibt bis zuletzt unklar, ob der Protagonist zaubern kann, lügt, wahnsinnig ist oder ob es sich bei der gesamten Diegese um einen Traum des Protagonisten handelt. Rickes resümiert die Ambiguität wie folgt: „Das geschilderte Geschehen in ‚Beerholms Vorstellung‘ kann insgesamt erfunden sein oder ganz der Wahrheit entsprechen. Oder es ist teilweise wahr, teilweise erfunden.“²¹³

²¹³ Rickes, Joachim: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 30.

4.2 Explizite Metafiktion

4.2.1 Fictio-thematisierende explizite Metafiktion

Im Werk finden sich unzählige metafiktionale Aussagen, die die fictio-Natur des Textes offenlegen. In den ersten Kapiteln thematisieren diese noch vorrangig die Erzählung, später dann vermehrt das schriftliche Medium. Gemeinsam haben alle expliziten fictio-Thematisierungen, dass sie durch das Bewusstmachen der Vermitteltheit oder der Textualität die Aufmerksamkeit punktuell von der Geschichte ablenken und damit die Erlebnisillusion auf der intradiegetischen Ebene suspendieren. Allerdings stören die fictio-thematisierenden metafiktionale Aussagen insgesamt kaum, weil sie meist marginal, am Kapitelanfang auftreten. Kapitel 5 beginnt beispielsweise mit: „Nun das frömmste Kapitel in meinem Bericht.“ (BV, S. 89)²¹⁴ Eine Erlebnisillusion wird hier nicht gestört, weil sich die Handlung nicht über die Kapitelgrenzen fortsetzt und ohnehin unterbrochen wird. Zu diesem Zeitpunkt hat sich also noch keine Erlebnisillusion aufgebaut. Hinzu kommt, dass die vereinzelt metanarrativen Kommentare auch gewissermaßen illusionsförderlich sind, weil sie die Erzählillusion auf der extradiegetischen Ebene stärken. Dies hängt damit zusammen, dass der Erzähler für die Leser/innen greifbar wird und sie in die Illusion, dass sie die Geschichte erzählt bekommen, eintauchen können:

Und warum frage ich dich all das; du wirst ja doch nicht antworten. Es sind Gegenfragen; Verschleierungen, Abschweifungen, Lichtspiele unter einem taghellen Himmel, in Szene gesetzt von einem etwas verbrauchten Meister der Ablenkung. Von einem routinierten Illusionisten, der dir auf eine bestimmte Frage nicht antworten möchte. (BV, S. 160)

Die Vermittlungsinstanz erscheint Rezipient/innen hier als gut vorstellbarer Erzähler, der seinen Erzählstil thematisiert und sich damit rühmt, Leser/innen geschickt vom Wesentlichen ablenken zu können. Er tritt auch deutlich in den Vordergrund, wenn er mehrmals vorgibt, zu bedauern, dass sich die fiktive Adressatin, eine intradiegetische Figur, nicht habe ablenken lassen: „Nein, du läßt dich nicht ablenken.“ (BV, S. 159) oder auch „Ach, du hast dich wieder nicht ablenken lassen.“ (BV, S. 169) Leser/innen wissen zu diesem Zeitpunkt bereits, dass die vermeintliche ZuhörerIn nicht anwesend ist: „Wieso quäle ich mich überhaupt damit ab, wozu simuliere ich deine Zwischenrufe, du bist ja nicht hier, und was auch immer ich sage, du wirst es nicht hören!“ (BV, S. 169) Die wiederholte metanarrative Thematisierung der Ablenkungsmanöver und der Kommunikations-

²¹⁴ Hier und in weiterer Folge verweist die Sigle BV auf Kehlmann, Daniel: Beerholms Vorstellung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014.

situation dient dem Erzähler dazu, die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf sich zu ziehen und die Erzählillusion auf Kosten der Erlebnisillusion zu stärken. Besonders offensichtlich wird dieses Sich-in-den-Vordergrund-Spielen auch, wenn der Erzähler metanarrativ Teile der Erzählung kritisiert, die Leser/innen ohne einen Hinweis darauf vermutlich nicht einmal wahrgenommen hätten. An einer Stelle meint der Erzähler: „Aber genug davon, genug der Naturbeschreibungen!“ (BV, S. 54), obwohl sich deren Umfang in Grenzen hält. Würden tatsächlich ausufernde Naturbeschreibungen vorliegen, wären diese beim Lesen wegen des Verstoßes gegen die Mediumsadäquatheit als quantitative Geschichtsentwertungen störend, nicht aber retrospektiv, wenn darauf hingewiesen wird. Aus demselben Grund verstößt auch der Zusatz des Erzählers, es handle sich bei den Naturbeschreibungen um eine „Verzögerungstechnik“ (BV, S. 54), nicht gegen die Sinnzentriertheit, da Leser/innen diesen Eindruck im Verlauf der Lektüre nicht erhalten. Deutlich wird dies auch, wenn sich der Erzähler in Kapitel 5 nach der Schilderung eines Besuchs beim Papst einschaltet: „Kurz darauf (seltsamer, peinlicher Übergang vom Sakralen in profane Lächerlichkeit; aber was soll ich tun, die Zeit führte beides zusammen) gastierte Thomas Brewey in Rom, der berühmte Großmagier.“ (BV, S. 96) Die Leser/innen würden die behauptete Peinlichkeit vermutlich nicht bemerken, werden nun aber durch diese vermittlungsbezogene Aussage auf sie aufmerksam. Dadurch werden sie von der Geschichte und der Primärillusion kurz abgelenkt, die Illusionssuspension wird aber von der Erzählillusion und von der affirmativ metafiktionalen Wahrheitsbeteuerung kompensiert. Hin und wieder liefert der Erzähler explizite Hinweise darauf, dass er die Geschichte mündlich erzählt: „Also gut, ich muß zum Dozenten werden. [...] Ende des Vortrags.“ (BV, S. 39–40) oder auch „Also, ich muß wohl reden.“ (BV, S. 55) Obwohl Leser/innen das Medium in schriftlicher Form vor sich liegen haben, irritieren diese Anspielungen kaum, weil die Rezipient/innen, anhand der Erzählweise, die Mündlichkeit fingiert, zunächst von einer oralen Kommunikationssituation ausgehen. Eine intensive Erzählillusion legt ohnehin immer Mündlichkeit nahe. Neben den erwähnten explizit metafiktionalen Kommentaren, gibt es hierfür noch viele weitere Anzeichen. Dazu zählen die vielen rhetorischen und antizipierten Fragen, die der Erzähler an sich selbst richtet und beantwortet (z. B. „Warum? Machte es mir Spaß? Nicht sehr. War ich darauf aus, anderen etwas vorzuführen? Eigentlich nicht.“ (BV, S. 37)), Apostrophen (z. B. „Erspare mir die Einzelheiten!“ (BV, S. 125) oder auch „Frag mich nicht wie.“ (BV, S. 125)), Ellipsen (z. B. „Also: Räuspern. Noch einmal Luft holen, viel Luft.“ (BV, S. 43)) und bisweilen auch unterbrochene Gedanken des Erzählers (z. B. „Vielleicht sollte ich doch den Detektiv ... Briefe: Kinsley, Chef der *Broderhood of Magicians*, ersuchte darum [...]“ (BV, S. 224)). Mit der scheinbar

mündlichen, abschweifenden, expressiven, appellativen und metanarrativen Erzählweise, erfüllt der Erzähler sämtliche Merkmale, die Nünning als konstitutiv für eine starke Erzählillusion festlegt.²¹⁵

Umso irritierender wirkt es deshalb, wenn der Erzähler Leser/innen plötzlich eröffnet, dass er die Geschichte nicht mündlich, sondern schriftlich erzählt: „Wie auch das hier, diese Seiten, geschrieben im Angesicht kaffeetrinkender Ausflügler und des hellen Todes, niemand lesen wird. Allenfalls du. Ach machen wir uns nicht lächerlich! Auch du nicht!“ (BV, S. 99) Anstatt ihre Aufmerksamkeit auf den Erzähler zu richten und sich lediglich kurz der Vermitteltheit bewusst zu werden, reflektieren Leser/innen nun vermutlich die Erzähltechnik, die sie auf die falsche Fährte geführt hat. Dieses Nachdenken über die Gemachtheit der Vermittlung kann schnell in ein Nachdenken über die Gemachtheit der Geschichte umschlagen. Damit rückt der *fictum*-Status ins Bewusstsein, wodurch neben der Erlebnisillusion auch die Referenzillusion in Mitleidenschaft gezogen werden kann. Das illusionsgefährdende Potenzial wird noch dadurch erhöht, dass der erste Vermerk der Schriftlichkeit mit der paradoxen Aussage verknüpft wird, dass der Text, der gerade von den Leser/innen gelesen wird, von niemandem je gelesen würde. Die Leser/innen können dieses Paradoxon auf einer rationalen Ebene auflösen, da sie wissen, dass es sich beim „Du“ um eine intradiegetische Figur handelt. Nichtsdestotrotz wird ihnen aber zusätzlich zum eigentümlich mündlichen Erzählstil auch die hochgradig unnatürliche Kommunikationssituation bewusst, wodurch die Erzählillusion geschwächt wird. Dieser Effekt hält aber nur solange an, bis sich die Leser/innen auf die neuen Rahmenbedingungen für die Erzählillusion eingestellt haben. Danach nimmt das illusionsgefährdende Potenzial mit jeder weiteren Thematisierung des Mediums ab. Der zweite metatextuelle Verweis drei Kapitel später ist bereits wesentlich weniger störend: „Ich umschließe dich mit jedem Satz, jedem Wort, jedem schiefen Buchstaben. In die vielen nutzlosen Seiten, die ich hier vollgeschrieben habe, ist mit Geheimtinte dein Bild eingelassen.“ (BV, S. 155) Auch bei den vielen oberflächlich paradoxen Kommentaren tritt ein Gewöhnungseffekt seitens der Leser/innen ein, besonders wenn sie auf das „Du“ beschränkt sind und nicht durch das Indefinitpronomen „niemand“ verallgemeinert werden: „Du hast eine ganz andere Frage. (Das heißt natürlich: Du hättest sie, würdest du das hier lesen, was du nicht tust und nicht tun wirst. Aber erlaube mir, den Konjunktiv zu vermeiden, den bösen Künster der Unmöglichkeit.)“ (BV, S. 159–160) Im letzten Kapitel holt die Geschichte den Zeitpunkt des Erzählens ein, sodass erlebendes und erzählendes Ich, intradiegetische und extradiegetische Ebene, zusammenfallen.

²¹⁵ Vgl. Nünning, *Mimesis des Erzählens*, S. 29–31.

Und hier ist es also. Das letzte, das zwölfte Kapitel. Satz für Satz, Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe bin ich ihm entgegengezogen, in langsamem, doch beständigem Pilgerschritt. Ich bin wieder (oder richtiger: noch immer), wo ich war, als ich den ersten Absatz anfang: auf dem Fernsehturm. (BV, S. 231)

Die fictio-Natur wird mittels expliziter Metafiktion innerhalb weniger Seiten gleich siebenmal offengelegt, wobei die Aufmerksamkeit einmal auch direkt auf die Sprache gelenkt wird: „Aber vielleicht, vielleicht, vielleicht – wie viele <vielleicht> braucht es, um die Unmöglichkeit zu fassen? [...]“ (BV, S. 247) Es entsteht keine Illusionssuspension, da es keine intradiegetische Primärillusion und damit auch keine Erlebnisillusion mehr gibt, die suspendiert werden kann. In dem Moment, wo das Erzählte das Erzählen eingeholt hat, ist keine äußere Handlung außer dem Schreiben mehr möglich. Es kommt also zu einer durchgehenden, anhaltenden Erzählillusion, wie sie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits angesprochen wurde. Zunächst wird diese deutlich gestärkt, weil der Erzähler nun einen Einblick in den Schreibprozess selbst gewährt. Auf Dauer kann diese Erzählillusion aber nicht aufrechterhalten werden, da wegen der Handlungsarmut unausweichlich gegen das Prinzip der Interessantheit verstoßen wird. Dass die Handlung zum Erliegen kommt, zeigt sich am besten an folgender schleifenartiger Schilderung des eigenen Schreibvorgangs:

[...] ich sitze hier, vorgebeugt, eine Kaffeetasse neben mir und schreibe darüber, wie ich hier sitze, vorgebeugt, neben einer Kaffeetasse. Ich habe mich eingeholt. Auf diesen Seiten sehe ich nur noch die enge, stehende Gegenwart. Zu sagen bleib nichts mehr. Das ist das Ende. (BV, S. 240)

Da der Stillstand auf Dauer Langeweile erzeugt, ist davon auszugehen, dass Leser/innen nach einer gewissen Zeit auch zur Erzählillusion Distanz aufbauen müssen. Für gewöhnlich bietet ein solches „writing to the moment“, wie man es aus Briefromanen kennt, die Kompensationsmöglichkeit, Leser/innen durch den Anschein von Unmittelbarkeit emotional an den Text zu binden und illusionsförderliche affektive Nähe zu schaffen.²¹⁶ Wie in Kapitel 4.4 dieser Arbeit genauer ausgeführt wird, kann diese Chance aber aufgrund der emotional distanzierten Erzählweise nicht genutzt werden. Im restlichen Kapitel verfolgen Leser/innen daher mit, wie der Erzähler versucht die Erzählung doch noch etwas „unnötig“ (BV, S. 239) in die Länge zu ziehen und den Sprung vom Fernsehturm hinauszuzögern. Die Spannung, die Standke hinsichtlich dieser Verzögerungen feststellt,²¹⁷ ist keine histoire-zentrierte, sondern eine

²¹⁶ Vgl. Koepke, Wulf: Epistolary Fiction and Its Impact on Readers: Reality and Illusion. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 267, 270.

²¹⁷ Vgl. vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 120.

vermittlungsbezogene. Es handelt sich dabei nicht um ein illusionistisches, sondern um ein reflexives, rationales und bisweilen amüsanter Nachvollziehen der Erzähltechniken. Anhand expliziter Metafiktion erklärt er viermal, dies sei nun das Ende des Textes, nur um gleich darauf ein wenig entschuldigend neu anzusetzen, wodurch ein komischer Effekt entsteht: „Magie und Mathematik: Sie berühren sich allerorten. Das soll mein letztes Wort sein. Nur ein paar noch.“ (BV, S. 241)

4.2.2 Fictum-thematisierende explizite Metafiktion

Bedeutend stärker wirkt sich die fictum-thematisierende Metafiktion auf die Illusion aus, die im Werk häufiger und variantenreicher zum Einsatz kommt als ihr fictio-thematisierendes Pendant. Zunächst sollen einige Formen von expliziter fictum-Thematisierung besprochen werden, die, isoliert betrachtet, kaum wahrnehmbar sind und der Referenzillusion deshalb bei einmaligem Auftreten nicht schaden würden. Da sie aber in verschiedenen Ausprägungen gehäuft vorkommen, ist ihr illusionsgefährdendes Potenzial insgesamt nicht zu unterschätzen. Die Verfahren haben gemeinsam, dass sie Leser/innen langfristig an der Autonomie der intradiegetischen Welt zweifeln lassen und damit gegen das Prinzip der Welthaftigkeit und das Celare-arterm-Prinzip verstoßen. Wie stark sich die einzelnen metafiktionale Kommentare auf die Referenzillusion auswirken, ist in hohem Maße davon abhängig, ob sie am Anfang oder am Ende des Werkes auftreten, wenn die Leser/innen die Unabhängigkeit der erzählten Welt bereits infrage stellen. Selbst bei der unproblematischen Metafiktion zu Beginn des Werkes ist jedoch mitzubedenken, dass sie dazu beiträgt, das Fundament für spätere Illusionsstörungen zu legen.

Bei der ersten Variation der fictum-thematisierenden Metafiktion wird die Unwahrscheinlichkeit eines Geschichtselements offen thematisiert. Dessen innerfiktionaler Realitätsstatus wird vom Erzähler dadurch aber nicht in Zweifel gezogen, sondern bestätigt: „Ella Beerholm, die Frau, die ich vermutlich einmal «Mama» genannt habe, wurde an einem freundlichen Frühlingstag vom Blitz erschlagen. Ich weiß, wie klein die Wahrscheinlichkeit ist, daß einem Menschen so etwas zustößt.“ (BV, S. 15) Paradoxerweise erhöht der Erzähler seine eigene Glaubwürdigkeit durch die Versicherung, dass er sich der Unwahrscheinlichkeit dessen, was er erzählt, bewusst sei. Da Leser/innen im ersten Kapitel noch nicht an der Zuverlässigkeit des Erzählers zweifeln, gelingt es der Vermittlung, eine potentielle Geschichtsentwertung mithilfe affirmativer Metafiktion zu entschuldigen und die Referenzillusion intakt zu lassen. Zu einem späteren Zeitpunkt wären

Rezipient/innen bereits skeptisch und ein solch entschuldigender Kommentar würde der Referenzillusion nicht nützen, sondern schaden, da die Aufmerksamkeit noch zusätzlich auf die geschichtsentwertenden Unwahrscheinlichkeiten gelenkt würde.

Die zweite Untergruppe sind Kommentare des Erzählers, in denen er auf narrative Konventionen verweist. Wegen ihrer Verdecktheit und der damit einhergehenden Möglichkeit, sie histoirekompatibel zu lesen, sind sie zu Beginn unproblematisch. Erst nach mehrmaligen Auftauchen erwecken sie den Eindruck einer Fremddetermination der histoire durch Erzählkonventionen und untergraben damit die Referenzillusion. So zieht die Thematisierung eines literarischen „Klischees“ im ersten Kapitel noch keine Aufmerksamkeit auf sich: „[...] gegen eins kam ich heim und bekam von der Haushälterin – keine alte kinderliebende Frau, wie das Klischee es möchte, sondern eine junge hübsche, die mich nicht ausstehen konnte – ein aufgewärmtes Essen.“ (BV, S. 18) Spricht der Erzähler aber in Kapitel 9 von dieser Haushälterin, Beerholms neuer Frau, als seiner „märchenhaft bösen Stiefmutter“ (BV, S. 194), ist die Wahrscheinlichkeit schon wesentlich höher, dass die Rezipient/innen angesichts des Verweises auf die Verwendung einer konventionalisierten Rolle skeptisch werden. Dies gilt auch dann, wenn explizit darauf hingewiesen wird, dass eine narrative Konvention nicht eingelöst wird: „Einmal fand ich in einer Schublade (wie viele Geschichten beginnen so; doch diese nicht) ein Paket Tarotkarten.“ (BV, S. 21) Wenn Leser/innen nämlich beginnen, den herkömmlichen Aufbau einer Erzählung zu reflektieren, ziehen sie gezwungenermaßen Vergleiche zur Komposition des Romans, den sie vor sich haben. Jede kritische Allgemeinmetafiktion ruft Leser/innen auch die Gemachtheit der eigenen Geschichte ins Bewusstsein. Sogar sehr verdeckte metafiktionale Kommentare zum Aufbau der Handlung werden auf Dauer wahrnehmbar, wenn der Blick der Leser/innen durch allzu häufige Wiederholungen erst einmal geschärft ist: „War das der Tiefpunkt? Es war noch nicht der Tiefpunkt.“ (BV, S. 123) Ein letztes erwähnenswertes Beispiel ist der Hinweis des Erzählers auf einen auffallend sprechenden Namen: „Eisenbrunn – wie das klingt! Nach Ländlichkeit und Mittelalter. Manche haben vielleicht von der Eisenbrunner Handschrift gehört, einer Sammlung wenig bedeutender mittelalterlicher Lieder und eintöniger Melodien.“ (BV, S. 100–101) Zwar werden Leser/innen auf die literarische Konvention aufmerksam gemacht, gleichzeitig kommt es jedoch durch den Hinweis auf eine vermeintlich berühmte Liederhandschrift zu einer Authentizitätsfiktion. Zumindest für „mittlere Leser/innen“, die nicht über genug Hintergrundwissen verfügen, um diese Einzelreferenz überprüfen und als fehlerhaft erkennen zu können, wird die Referenzillusion deshalb trotz des zuvor bewusst gemachten sprechenden Namens gestärkt.

Bei der dritten Ausprägung dieser Verfahren, die ihre Wirkung erst additiv entfalten, handelt es sich um einen Kommentar des Erzählers, in dem ein *histoire*-Element als vom Schicksal oder einer höheren Macht bestimmt dargestellt wird: „So kam ich wieder heim, an jenen Ort des Planetenrundes, den mir das Leben zugewiesen hatte. (Wie ungerecht dieses Hier und Jetzt, das so ungebeten unser Leben durchzieht! Warum nicht anderswo? Warum nicht immerdar?)“ (BV, S. 223) Auch hier ist die Metafiktion verdeckt und kann durchaus als illusionskompatibler, *histoire*-bezogener Gedanke des Protagonisten verstanden werden. Da er jedoch in den Kontext eines fiktionalen Werks eingebettet ist, ergibt sich die Möglichkeit einer metafiktionalen Lesart. Das Nachdenken darüber, warum sich eine intradiegetische Figur an einem bestimmten Ort befindet, macht die Erfundenheit der Geschichte bewusst, denn anders als in der Realität sind es in einem Roman nicht Zufälle oder eine Vorsehung, sondern Entscheidungen des impliziten Autors, die das Geschick der Figuren bestimmen. Wie bereits erwähnt, birgt deshalb jeder Verweis auf das Schicksal oder eine andere höhere Macht, die hinter der Geschichte die Fäden zieht, die Gefahr, die Fremddetermination der Geschichte durch ihren eigentlichen Schöpfer, den impliziten Autor, ins Bewusstsein zu rufen. In einem weitgehend illusionistischen Werk würde die Metafiktion höchstwahrscheinlich verdeckt bleiben. Da Leser/innen aber wegen des häufigen Einsatzes illusionsstörender Verfahren die Referentialisierbarkeit der Geschichte gerade in den letzten Kapiteln stark anzweifeln, ist davon auszugehen, dass Rezipient/innen selbst diese unscheinbare Form von Metafiktion wahrnehmen.

Zur letzten Gruppe dieser wirkungsästhetisch schwächeren metafiktionalen Verfahren, die zusammengenommen jedoch den Schein einer autonomen Welt untergraben, gehören fiktionsironische Passagen, die entweder über die Geschichte oder den Diskurs vermittelt werden. Ein Beispiel für diskursvermittelte Fiktionsironie findet sich im letzten Kapitel, wenn der Erzähler meint: „Zuletzt werde ich, was ich selten war: geschwätzig.“ (BV, S. 241) Leser/innen, die mit dem abschweifenden Stil des Erzählers inzwischen vertraut sind, werden diese Aussage klar als selbstironisch auffassen. Der Erzähler distanziert sich damit augenzwinkernd von seiner eigenen Vermittlungsweise und lenkt die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf die *fictio*-Natur des Textes. Da Geschichts- und Vermittlungsebene im letzten Kapitel bereits zusammengefallen sind, wird keine Erlebnisillusion suspendiert. Hinzu kommt, dass der Inhalt der Fiktionsironie sich nicht auf die Geschichte und deren Referentialisierbarkeit, sondern auf die Vermittlung richtet, wodurch auch die Referenzillusion weitestgehend unbeschädigt bleibt. Es kommt sogar zu einer Stärkung der Erzählillusion, da Leser/innen sich mit dem Ironiker solidarisieren. Für die Illusion problematischer ist die *histoire*-vermittelte Fiktionsironie im Roman. In einem Albtraum des Protagonisten meint

seine Deutschlehrerin: „«Ihr Aufsatz [...] ist lächerlich. Zu viele Abschweifungen, zuviel unnützes Gerede. Sie kommen nie zum Wesentlichen.»” (BV, S. 62) Eine illusionskompatible Lesart ist hier, anders als bei der diskursvermittelten Variante, theoretisch möglich, wodurch das illusionsstörende Potenzial verringert wird. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass Leser/innen die kritische Metafiktion auf den eigenen Text beziehen, weil es sich auch beim innerfiktionalen Aufsatz um einen Text des Protagonisten handelt. Dass die Kritik der Deutschlehrerin dabei in einem Traum geäußert wird, ist für die eigenmetafiktionale Wirkung nebensächlich. Wenn Leser/innen die Aussage also als *histoire*-vermittelte Fiktionsironie lesen, kommt es wiederum zu einer Solidarisierung mit dem Ironiker gegen den Diskurs des Gesamtromans. Dieser ist jedoch nicht, wie im oberen Beispiel, der Erzähler, sondern der implizite Autor. Werden sich Leser/innen bewusst, dass die Quelle der Ironie außerhalb der Fiktion liegt, ist der Weg hin zu einer Reflexion der Gemachtheit der Geschichte und der Bewusstwerdung über den *fictum*-Status ein kurzer. Je nach Rezeption der Leser/innen ist die Fiktionsironie also entweder nicht wahrnehmbar oder bewirkt zusätzlich zu einer Suspension der Erlebnisillusion auch eine Störung der Referenzillusion, die nicht von einer Sekundärillusion kompensiert werden kann. Insgesamt bleibt für den Roman festzuhalten, dass sich die Fiktionsironie auch in der *histoire*-vermittelten Variante auf die Erzählweise bezieht und nicht die Konstruktion der Geschichte zum Thema hat, wodurch die Referenzillusion nur indirekt beeinträchtigt wird.

Neben diesen schwächeren Formen expliziter *fictum*-thematisierender Metafiktion, finden sich im Werk aber auch unzählige metafiktionale Passagen, die deutlich als solche wahrnehmbar sind und die Referenzillusion auch einzeln betrachtet stören. Sie haben gemeinsam, dass Leser/innen die Zuverlässigkeit des Erzählers hinterfragen, sie unterscheiden sich jedoch in der Art der Unzuverlässigkeit, die sie implizieren, wodurch eine komplexe Mehrdeutigkeit aufgebaut wird. Ein erster bedeutsamer metafiktionaler Kommentar findet sich im dritten Kapitel, nachdem der Erzähler ausführlich begründet hat, warum er Theologie studieren möchte: „Vielleicht stimmt das auch alles nicht; vielleicht sind es nur falsche Spiegelungen, die ich mir und dir vorzaubere. Es kann sein, daß ich dich schon die ganze Zeit belüge. Und mich selbst.” (BV, S. 59) Zunächst ist nicht klar, ob damit auf theoretische oder mimetische Unzuverlässigkeit hingewiesen wird, also ob die Entscheidung für das Theologiestudium falsch begründet sein könnte oder ob die Erfundenheit ganzer Geschichtsteile impliziert wird. Die Referenzillusion wird durch diese Uneindeutigkeit punktuell gefährdet, da aber unmittelbar darauf eine alternative Erklärung für die Studienwahl folgt, kann die Unzuverlässigkeit des Erzählers auf seine analytischen und synthetischen Aussagen beschränkt werden. Für Leser/innen ist dies unproblematischer, als eine umfassendere

Unzuverlässigkeit, die auch die erzähltechnischen Aussagen des Erzählers betrifft, annehmen zu müssen. Dies liegt daran, dass ein theoretisch unzuverlässiger Erzähler der Referenzillusion nur dann schadet, wenn Leser/innen beginnen, ihm zu misstrauen und auch seine mimetische Zuverlässigkeit in Zweifel ziehen. Der Erzähler wendet dies aber ab, indem er gegenüber den Rezipient/innen versichert, er sei um Ehrlichkeit bemüht: „Du siehst, ich versuche, ehrlich zu sein.“ (BV, S. 60) Es entsteht der Eindruck eines selbstreflexiven Erzählers, der um den Preis der Ehrlichkeit bereitwillig seine eigenen Bedenken offenlegt, was ihn für Leser/innen ironischerweise vertrauenswürdiger macht und die Erzählillusion stärkt. Eine wirkungsästhetisch ähnliche Situation findet sich zu Beginn des Werkes, wenn der Erzähler nach der vagen Schilderung seiner frühesten Erinnerungen und Eindrücke meint: „All das kann sich nicht ereignet haben. [...] Es gehört auf die Nachtseite, die Traumwelt.“ (BV, S. 10) Zwar wird hier mimetische Unzuverlässigkeit zugegeben, weil Elemente der Geschichte als erfunden gekennzeichnet werden, da es sich aber um früheste Kindheitserinnerungen handelt, wirkt ihre Verschwommenheit erwartbar und glaubhaft. Durch ihre zusätzliche Klassifizierung als fiktiv wird der Erzähler als besonders zuverlässig inszeniert. Zudem kommt es auch zu einer indirekten Authentizitätsaffirmation der restlichen Geschichte.

Ein gegenteiliger Effekt tritt jedoch an anderer Stelle ein, wenn Leser/innen von der expliziten mimetischen Unzuverlässigkeit überrascht werden. Dies ist im fünften Kapitel der Fall, wenn der Erzähler zu einem Treffen einer großteils aus Amateuren bestehenden Zauberervereinigung, des Magischen Zirkels, geht. Die gesamte Episode wird vom Erzähler wegen ihrer Lächerlichkeit als Puppentheater inszeniert. Die Geschichte selbst wird dadurch zwar nicht angezweifelt, die Referenzillusion leidet aber zumindest punktuell, wenn die Figuren mit „Handpuppen“ (BV, S. 93) verglichen werden, weil sich Leser/innen dadurch des eigentlichen Puppenspielers, des impliziten Autors, bewusst werden. Stärker als diese punktuelle Illusionsgefährdung wirkt sich jedoch ein kurz darauf geäußertes Kommentar des Erzählers aus, der unter anderem auch wegen seiner typographischen Verbundenheit mit dem restlichen Text überraschend und hochgradig irritierend wirkt. Zu Beginn der Szene stellt der Erzähler kurz alle Mitglieder des Magischen Zirkels mit ihren alltäglichen Berufen vor: „Der Mann im Hemd repariert Autos, die dicke Frau hat eine Bäckerei, der Vollbartträger ein Taxi, und der, der wie ein Finanzbeamter aussieht, ist tatsächlich Finanzbeamter.“ (BV, S. 93) Das erlebende Ich nimmt neben den anderen Figuren Platz und beobachtet sie, als es sich jedoch zu langweilen beginnt, meint der Erzähler: „Ich fing an, den Leuten Berufe zuzuteilen: Der Bäckereibesitzerin gab ich eine Bäckerei, den Mechaniker machte ich zum Mechaniker, den Taxifahrer zum Taxifahrer [...]“ (BV, S. 95) Die Referenzillusion wird kurzzeitig stark beschädigt, weil der Protagonist als Schöpfer seiner eigenen Welt auftritt. Die

Leser/innen plausibilisieren diese erzähllogische Unmöglichkeit zwar dadurch, dass sie die Vergabe der Berufe und die Umgestaltung der intradiegetischen Welt als innerfiktional nicht real klassifizieren, nichtsdestotrotz wird durch die Erinnerung an den *fictum*-Status das *Celare-arte*-Prinzip verletzt. Der Vergleich zwischen dem gelangweilten Protagonisten, der Details zu anderen Figuren erfindet, und dem impliziten Autor, der die Figuren tatsächlich erschaffen hat, liegt nahe. Die Referenzillusion erholt sich wieder, sobald Leser/innen die vermeintliche Unmöglichkeit eines schöpferischen Erzählers als mimetische Unzuverlässigkeit plausibilisiert haben. Weil sich aber Informationen, die zuvor als mimetisch zuverlässige Aussagen über die intradiegetische Welt präsentiert wurden, überraschend als Mutmaßungen des Protagonisten herausgestellt haben, büßt der Erzähler langfristig jedoch einen Teil seiner Glaubwürdigkeit ein. Leser/innen werden in ihrem Zweifel an der Existenz einer vom Erzähler unabhängigen, autonomen Welt bestärkt, wodurch in weiterer Folge auch gegen das Prinzip anschaulicher Welthaftigkeit verstoßen wird. In wirkungsästhetisch abgeschwächter Form findet sich eine solche Thematisierung partieller mimetischer Unzuverlässigkeit im darauffolgenden Kapitel. Der Protagonist macht die Bekanntschaft einer Figur namens Reggeweg, die ihn optisch an einen Gartenzweig in Beerholms Garten erinnert. Nachdem er die Ähnlichkeit jedoch festgestellt hat, fragt sich der Erzähler: „War das meine Phantasie, die ihn nacherschaffen hatte, Stück für Stück, Barthaar für Barthaar ...?“ (BV, S. 124) Zwar wird auch hier die innerfiktionale Realität eines *histoire*-Elements angezweifelt, die mimetische Unzuverlässigkeit wird aber im Vergleich zur vorherigen Episode nur angedeutet und der Erzähler inszeniert sich nicht im selben Maße als Schöpfer der Welt. Die bewusste Täuschung der Leser/innen wiegt schwerer als eine vermeintlich fehlerhafte Erinnerung. Wenn Leser/innen nicht die Gewissheit haben, dass sich der Erzähler um eine zuverlässige Wiedergabe der Geschichte bemüht, also absichtlich lügt, rückt das Abhängigkeitsverhältnis der erzählten Welt von der Vermittlung noch deutlicher ins Bewusstsein.

Bereits im nächsten Kapitel steht die einzelne Geschichtelemente umfassende mimetische Unzuverlässigkeit jedoch nicht mehr im Vordergrund. Auf der Heimfahrt von einer Vorstellung Jan van Rodes unterhalten sich er und der Protagonist über einen Zaubertrick, als van Rode plötzlich unvermittelt sagt:

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

Die Diegese wird durch die totale fictum-thematisierende Metafiktion als Traum entlarvt, was die Referenzillusion und damit auch die Erlebnisillusion sofort zum Kollabieren bringt. Der intradiegetischen Welt wird dadurch, dass es keine innerfiktionale Realität zu geben scheint, auch der Anschein lebensweltlicher Referentialisierbarkeit genommen, was einen eklatanten Verstoß gegen das Prinzip der Welthaftigkeit darstellt. Natürlich wird den Leser/innen dadurch auch die Erfundenheit dieser Welt bewusst, wodurch gravierend gegen das Celare-artem-Prinzip verstoßen wird. Da der intradiegetischen Welt aber auch das erzählende Ich angehört, weil die Grenze zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Ebene eine zeitliche und keine ontologische ist, entfällt auch die Möglichkeit einer kompensatorischen Sekundärillusion und der Bewahrung eines Rests an innerfiktionaler Realität. Wegen der fehlenden Referenzillusion wäre ab diesem Zeitpunkt im Roman kein illusionistisches Eintauchen in die intradiegetische Welt mehr möglich. Da es aber nicht der Erzähler selbst ist, der die innerfiktionale Realität der Diegese dementiert, sondern eine Figur auf der intradiegetischen Ebene, kann die Aussage vom Erzähler entkräftet werden. Nach einer kurzen Verunsicherung meint er, van Rodes Aussage sei „Unsinn“ (BV, S. 150), wodurch eine Ambiguität bezüglich des Realitätsstatus der intradiegetischen Welt entsteht. Es wird hier nicht mehr nur mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen, sondern mimetisch unentscheidbares Erzählen suggeriert. Leser/innen stellen ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur die Frage, warum und in welcher Form der Erzähler die erzählte Welt verzerrt wiedergibt, sondern ob es überhaupt eine innerfiktional reale intradiegetische Welt gibt. Da der Erzähler als eine den Figuren übergeordnete Instanz üblicherweise über einen privilegierten Wahrheitsanspruch verfügt und von den Leser/innen automatisch einen Vertrauensvorschuss erhält, tendieren sie dazu, die Einschätzung des Erzählers über jene van Rodes zu stellen. Die Mehrdeutigkeit und die mimetische Unentscheidbarkeit kann dadurch in die Latenz gedrängt werden, dies geht aber nur, solange der Erzähler für Leser/innen als eine zuverlässige Instanz gilt. Wird seine Glaubwürdigkeit durch verschiedenste illusionsstörende Verfahren untergraben, wird die Erinnerung an die anhaltende Ambiguität mitsamt ihrer fatalen Implikationen für die Referenzillusion aktiviert. Auch von bestimmten Formulierungen und Begriffen, die an und für sich unproblematisch wären, geht nun ein illusionsgefährdendes Potenzial aus, weil sie an die Unentscheidbarkeit erinnern. Ein Beispiel hierfür findet sich gleich im darauffolgenden Kapitel: „Es war auch die Zeit meines überraschend, ja unsinnig schnellen Aufstiegs. (Etwas unangenehm Traumhaftes war auch an ihm; er ähnelte sehr einem dieser überhasteten und laienhaft inszenierten Szenenwechsel vor dem Aufwachen.)“ (BV, S. 169) Im Kommentar des Erzählers wird explizit ein Bezug zur Aussage van Rodes hergestellt, die die

Rezipient/innen zu diesem Zeitpunkt noch gut im Gedächtnis haben. Selbst isoliert betrachtet würde der Vergleich mit einer Theaterinszenierung in jedem Fall die Gefahr einer Bewusstmachung des fictum-Status bergen. Im Kontext der anhaltenden mimetischen Unentscheidbarkeit bringt jedoch der Hinweis darauf, dass sich sein Erfolg als Zauberer wie ein Traum anfühle und dass das Geschehen an die Phase „vor dem Aufwachen“ erinnere, eine erhebliche Schwächung der Referenzillusion mit sich. In Kapitel 9 verschafft sich Wellroth, der zukünftige Agent des Protagonisten, Zutritt zu dessen Wohnung, um ihn gleich nach dem Aufwachen vom Unterzeichnen eines Vertrags zu überzeugen. Verschlafen stellt der Protagonist fest: „Er stand am Fenster, umrahmt vom frühen Sonnenlicht, wie eine Einbildung, die sich hartnäckig weigerte, zu verschwinden.“ (BV, S. 176) Die Problematik ergibt sich hier daraus, dass der Protagonist sich kurz selbst nicht sicher ist, ob die Figur schon der Realität oder noch einem Traum angehört. Die unscharfe Trennung zwischen den innerfiktionalen ontologischen Ebenen sowie der Begriff „Einbildung“, der darauf hinweist, dass der Agent der Vorstellung des Protagonisten entspringen könnte, erinnern in besonderem Maße an die Aussage van Rodes. Ebenso deutlich rückt die Mehrdeutigkeit Leser/innen im selben Kapitel nochmals ins Bewusstsein, wenn Pater Fassbinder den Protagonisten im Anschluss an eine seiner Zaubervorstellung fragt, ob die Zauberei wirklich das, sei, was er wolle:

«Ja», sagte ich, «ich glaube schon. Vielleicht.»

«Wie du meinst. Trotzdem habe ich das Gefühl, daß du dir etwas einredest. Arthur, das hier ist eine Show. Eine Theatervorstellung. Unterhaltung für zahlende Bürger. Kann sein, daß es sehr gut ist, aber mehr ist es nicht.» (BV, S. 187)

Wäre die Ambiguität nicht so stark in den Hinterköpfen der Leser/innen verankert, würde sich die Aussage völlig illusionskompatibel als Urteil über die Zauberei lesen lassen. So erinnern die Begriffe „Show“ und „Theatervorstellung“ sowie der Vorwurf, der Protagonist würde sich „etwas einreden“ aber daran, dass der innerfiktionale Realitätsstatus im Grunde ungeklärt und die Erzählung mimetisch unentscheidbar ist. Ein wenig kryptisch ergänzt Pater Fassbinder noch: „«Es ist nicht meine Pflicht, deine Illusionen zu zerstören. [...]»“ (BV, S. 187) Die Referenzillusion hat also kaum Zeit, sich von der Erschütterung durch diese explizit metafiktionale Kommentare, die mimetische Unentscheidbarkeit erzeugen, zu erholen.

Hinzu kommt, dass in Kapitel 8 bereits eine neue Variante fictum-thematisierender Metafiktion verwendet wird. Das „Du“, das als fiktive Adressatin häufig angesprochen wird, ist illusionstheoretisch zunächst der Auffälligkeit der Vermittlung zuzurechnen und wird aus metafiktionaler Sicht erst spannend, als der Protagonist unvermittelt zu folgender Einsicht kommt:

Du warst irgendwo da draußen, aufgelöst im Unbestimmten; noch hattest du keinen Namen, keine Gestalt, keine Seele [...] Aber ich würde dich befreien. Wie ein Bildhauer seine Figur aus dem Stein holt, so würde ich dich aus dem Reich des Möglichen schälen. [...] Das war kein Träumen. [...] Ich mußte dich erfinden. (BV, S. 162)

Der Erzähler tritt explizit als Schöpfer einer Figur der intradiegetischen Welt auf, wodurch es zu einem Überschreiten innerfiktionaler ontologischer Grenzen kommt. Die ohnehin schwer angeschlagene Referenzillusion bricht angesichts der Verstöße gegen das Prinzip der Welthaftigkeit und das Celare-arterm-Prinzip vorübergehend zusammen. Nach einer genauen Beschreibung des Schöpfungsakts wird die hochgradig unwahrscheinliche und lebensweltlich unmögliche Grenzüberschreitung, die dieser erfordert, sogar noch expliziter thematisiert:

Wo sind wir uns begegnet? [...] Es gab Dutzende Möglichkeiten, und ich hatte sie alle so oft Gegenwart werden lassen, daß ich nun nicht mehr sagen kann, welche von ihnen plötzlich unerwartet, lang erwartet, erschreckend, strahlend in die Wirklichkeit trat. [...] daß es eine Zeit gab, in der du noch halb ein Teil meiner Phantasie warst und halb erst einer der festen, weiten, realen Welt. Ein Zeit des Übergangs, des Verschwimmens der Grenzlinien. (166)

Die anhaltende Ambiguität verhindert, dass Leser/innen einen unvermittelten „context shift“, einen unerwarteten Wechsel der Gattungsbedingungen von einem realistischen hin zu einem phantastischen Roman, annehmen können. Dieser context shift würde zwar die Aufmerksamkeit auf die defizitäre Vermittlung lenken und die Erlebnisillusion suspendieren, zur Rettung der Referenzillusion könnte das Geschehen aber mittels literarischer Konventionen plausibilisiert werden. An dieser Stelle im Roman haben Leser/innen im Grunde keine Wahl mehr, als die Referentialisierbarkeit der gesamten intradiegetischen Welt anzuzweifeln. Der Text bietet den Leser/innen aber selbständig eine weitere Plausibilisierungsmöglichkeit an, wenn der Erzähler in Bezug auf das scheinbar real gewordene „Du“ meint:

Nicht alles stimmte mit meinem Konzept überein; in das eine oder andere hatte sich der Zufall eingemischt. [...] Oder warst du doch nicht meine Schöpfung; warst du Zufall durch und durch, ein fremdes Weltkind, das meinem mühevoll erträumten Wesen nur ähnlich sah? (BV, S. 167–168)

Der Erzähler erscheint die Figur also nicht wirklich „erfunden“, sondern sich in seinem Größenwahn nur eingebildet zu haben, dass eine intradiegetisch reale Figur seine Schöpfung sei. Diese Verrücktheit betrifft nicht in erster Linie die Wahrnehmung des Protagonisten, sondern eine vermeintliche Unfähigkeit, das Geschehen retrospektiv richtig einzuordnen. Es wird dadurch also eher mimetische Unzuverlässigkeit als mimetische Unentscheidbarkeit suggeriert. Obgleich der Erzähler die Figur, die er erschaffen zu haben meint, in die Nähe der Sagengestalt Nimue rückt, ist

sie innerfiktional jedenfalls kein reines „Phantasieprodukt“, sondern tatsächlich Teil der intradiegetischen Welt und kann auch von anderen Figuren wahrgenommen werden.²¹⁸ Dies zeigt sich anhand des Gesprächs mit dem Entfesselungskünstler José Alvaraz: „«[...] Schöne Frau, Berrholm! Ihre?» Er zeigte mit einer Kopfbewegung auf dich; du standest am anderen Ende des Raumes, an die Wand gelehnt, gekleidet in ein geblühtes Kleid, im Gespräch mit zwei bleichen jungen Damen, die ich nicht kannte.“ (BV, S. 200) Es ist also nicht so, dass er Dinge und Figuren wahrnimmt, die andere nicht wahrnehmen können, sondern es gelingt ihm lediglich nicht, das Wahrgenommene sinnvoll einzuordnen. Für die Referenzillusion ist diese Ausprägung von Verrücktheit weniger störend, da der Schein einer autonomen Welt gewahrt wird. Die Unwahrscheinlichkeit scheint nicht von der Geschichte auszugehen, sondern von der unzuverlässigen Vermittlung in sie hineingeschrieben zu werden. Es entsteht der Eindruck, dass sich Leser/innen eine intakte innerfiktionale Realität aus dem Diskurs herauschälen könnten, wenn sie die unzuverlässigen Einschätzungen des Erzählers ausblenden. Läge die Unzuverlässigkeit hingegen schon in der Wahrnehmung, könnten die mimetisch teilweise unzuverlässigen Aussagen des Erzählers nicht mehr isoliert werden und das Erzählen müsste als mimetisch unentscheidbar klassifiziert werden. Die Mehrdeutigkeit wird nun also um eine weitere Möglichkeit ergänzt. Es könnte sich um einen zuverlässigen Erzähler in einer phantastischen Welt, einen verrückten Erzähler in einer scheinbar intakten Welt oder um einen zuverlässigen Erzähler in einer erfundenen Welt handeln. In den folgenden Kapiteln werden neben den bereits erwähnten mimetische Unentscheidbarkeit suggerierenden Anspielungen darauf, dass sich der Protagonist die Welt nur einbildet, auch explizite Hinweise auf die Verrücktheit des Protagonisten gegeben. Auf einer Feier stellt Alvaraz gegenüber dem Protagonisten überrascht fest: „«[...] Weiß nicht, warum alle sagen, Sie verrückt. Habe ich nichts gemerkt.»“ (BV, S. 200) Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus behauptet der Erzähler, dass einige Menschen „[...] unschöne Andeutungen über meine geistige Verfassung“ (BV, S. 215) machen würden. Spannend ist, dass in diesen Beispielen ausnahmsweise einmal andere Perspektiven auf die Wirklichkeit und den Protagonisten wiedergegeben werden. Leser/innen wird damit also verdeutlicht, dass der Protagonist innerhalb der Fiktion allgemein als verrückt gilt, was diese Erklärungsmöglichkeit stärkt. Auch er selbst befürchtet, „wahnsinnig“ (BV, S. BV, S. 168) zu sein, wie er gegenüber dem „Du“ gesteht. Statt das „Du“ aber direkt zu fragen, ob es seine Schöpfung sei, und damit der eigentlichen Uneindeutigkeit auf den Grund zu gehen, fragt er lediglich nach dessen Realitätsstatus: „«Bist du denn wirklich

²¹⁸ Vgl. Ricketts, Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, S. 32.

hier? Gibt es dich? Wirklich?» (vgl. BV, S. 168) Dies wird vom „Du“ lachend bestätigt. Letztlich bleibt die Frage um die Schöpfung des „Du“ aber unaufgelöst, da der Erzähler seinen Plan, andere Figuren um eine Einschätzung zu bitten, nicht in die Tat umsetzt:

Ich dachte daran, van Rode um Rat zu fragen oder sogar Pater Fassbinder, aber dann ließ ich es sein. Wahrscheinlich würden sie mich nicht verstehen, oder, schlimmer, einer von ihnen würde es doch, und mit ein paar kurzen und furchtbar klaren Sätzen würde er alles in ein Trugbild, einen Wahn, einen Irrtum auflösen. Und das durfte nicht sein, um keinen Preis! Aber die Unsicherheit blieb und wollte nicht gehen. [...] Irgendwo in [Merlin] muß es immer den Verdacht gegeben haben, daß er ein schlafender Verrückter war, der ärmlichste der Menschen, der sich einbildet, Könige gekrönt [...] zu haben. Was hätte er nicht für Gewißheit gegeben – aber Gewißheit ist nicht zu haben. (BV, S. 168)

In der Begründung des Erzählers wird das Dilemma deutlich, dass Eindeutigkeit hinsichtlich der unaufgelösten Widersprüche möglicherweise nur um den Preis einer Offenlegung der Erfundenheit der intradiegetischen Welt zu haben ist. Eine Bestätigung, dass er das „Du“ tatsächlich geschaffen habe, würde ihn zwar vom Vorwurf der Verrücktheit und mimetischer Unzuverlässigkeit befreien, gleichzeitig würde sich die gesamte Diegese als „Wahn“ herausstellen. Der „schlafende Verrückte“ steht sinnbildlich für die beiden Möglichkeiten, aus denen sich die Ambiguität mittlerweile hauptsächlich zusammensetzt. Besonders nachdem das „Du“ plötzlich verschwunden ist, geraten diese beiden unvereinbaren Erklärungsmöglichkeiten von Neuem in den Blick:

Gibt es dich noch? Hast du wirklich ein eigenes Leben, ganz unabhängig von mir, ganz ohne mich? Oder hast du dich wieder in die Elemente aufgelöst, aus denen ich dich destilliert und geformt habe [...] du hast dich sehr langsam, sehr fließend von mir entfernt. Es war, als ob du nach und nach an Deutlichkeit verloren hättest, an Intensität. Und dann auf einmal erloschen warst. (BV, S. 171)

Beide Alternativen, mimetische Unzuverlässigkeit und mimetische Unentscheidbarkeit, stehen hier gleichberechtigt nebeneinander. Das vom Protagonisten geschaffene „Du“ könnte sich aufgelöst haben, wofür auch das langsame Verschwinden spricht. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass der Protagonist lediglich verlassen wurde und er diese Tatsache nicht richtig einordnen kann, weil er die innerfiktional reale Figur weiterhin für seine Schöpfung hält. Letztere Theorie wird beispielsweise durch folgende Aussage des Erzählers bekräftigt: „Und was war mit dir; hattest du deine Telefonnummer geändert, oder warst du bloß nie daheim. [...] Eines wußte ich: Ich würde nicht die Macht haben, dich noch einmal zu mir zu holen.“ (BV, S. 218) Während die Feststellung, dass das „Du“ telefonisch nicht erreichbar sei, wieder beide Möglichkeiten zulässt, spricht das Eingeständnis des Erzählers, er könne den Schöpfungsakt nicht noch einmal vollbringen, dafür, dass die Frau von Anfang an nicht seine Kreation war. Eine Aufklärung durch einen Privatdetektiv lehnt

der Protagonist vermutlich aus dem oben erwähnten Grund ab. (vgl. BV, S. 223) Die Gewissheit, dass das „Du“ nicht mehr existiert, würde die Erfundenheit der gesamten intradiegetischen Welt offenlegen und die Referenzillusion unwiederbringlich zerstören. Zwar kommt es dazu nicht, die Referenzillusion wird aber durch die häufige Thematisierung des unaufgelösten Rätsels wiederholt geschwächt.

Im vorletzten Kapitel wird der Ambiguität mittels *fictum*-thematisierender Metafiktion wiederum um eine Variante hinzugefügt und deren Komplexität noch erhöht. Als der Protagonist nach seiner Nacht als vermeintlich echter Magier im Krankenhaus erwacht, erklärt ihm ein Arzt, er habe einen „Filmriß“ (BV, S. 213) gehabt. Der Erzähler gibt daraufhin zu, die Geschichte, die er in Kapitel 10 erzählt hat, aus seinen wenigen Erinnerungen gebastelt zu haben:

Und so ordnete ich die wenigen fiebrigen Bilder, die mein Gedächtnis aufbewahrt hatte, zu jener Folge an. Zu einer Zaubervorstellung [...] Also ist es, höre ich dich fragen, nicht wahr, was du erzählt hast? Nein, was ich erzählt habe, ist nicht wahr. Nicht buchstäblich wenigstens. (BV, S. 213–214)

Damit verstößt der Erzähler schwerwiegend gegen das *Celare-arterem*-Prinzip. Er thematisiert nicht nur die *fictio*-Natur des eigenen Romans, indem er auf das vorhergehende Kapitel verweist, sondern er dementiert auch explizit die Wahrheit eines Teils der Geschichte und legt den *fictum*-Status desselben offen. Die partielle Metafiktion wirkt sich noch viel radikaler auf die Referenzillusion aus als das Puppentheater, weil es nicht um ein Detail, sondern um eine ganze Episode geht, die noch dazu in Bezug auf die Referentialisierbarkeit der intradiegetischen Welt hochgradig problematisch ist. Leser/innen laufen Gefahr, das Eingeständnis der expliziten mimetischen Unzuverlässigkeit auf den Gesamtroman zu beziehen und die Referenzillusion dadurch noch umfassender zu schwächen. Statt dem jedoch entgegenzuwirken, nimmt der Erzähler kurz darauf die Steigerung dieser bisher stets partiellen mimetischen Unzuverlässigkeit durch die Ausweitung ihres Geltungsbereichs auf die gesamte Geschichte selbst vor:

Hast du noch immer nicht gewußt, daß ich ein Lügner bin? Aber sei beruhigt, es ist auch wahr. Ich hatte einige Stunden der Verwirrung durchlaufen, ich hatte etwas Großes und Erschreckendes gesehen und zurückgewiesen, ich hatte einen Unfall gehabt, nichts würde mehr sein wie vorher. Das alles ist die Wahrheit. Der Rest ist Ausschmückung, eine Mischung aus Wunsch- und Alptraum. [...] Du hast es wirklich geglaubt. Das ehrt mich. Vielleicht bin ich doch ein Magier. Ich wäre es gern gewesen, wenigstens für ein paar Stunden, für eine Nacht. (BV, S. 214)

Der Erzähler ist erstaunt, dass die fiktive Adressatin, und damit indirekt die Rezipient/innen, die Geschichte trotz der bisherigen Anzeichen für seine Unzuverlässigkeit geglaubt hätten. Dabei ist es üblich und im Sinne der Referenzillusion sogar unerlässlich, dass Leser/innen der

Vermittlungsinstanz ihr Vertrauen entgegenbringen, auch wenn sie angesichts der anhaltenden Mehrdeutigkeit bereits skeptisch sind. Dies hängt damit zusammen, dass die Leser/innen keinen direkten Zugriff auf die intradiegetische Welt haben, sondern dass ihnen diese nur gefiltert über die Vermittlung und damit aus der Perspektive des Erzählers zugänglich wird. Da es im monoperspektivischen Roman an alternativen Weltwahrnehmungen mangelt, haben Leser/innen im Sinne der Illusion über weite Strecken keine Wahl, als dem Erzähler zu glauben, wenn sie nicht die Referentialisierbarkeit der gesamten intradiegetischen Welt infrage stellen wollen. Durch diesen Vertrauensbruch, der Leser/innen am innerfiktionalen Wahrheitsgehalt der gesamten Geschichte zweifeln lässt, wird die Primärillusion nachhaltig beeinträchtigt. Rezipient/innen müssen nun bei jeder weiteren Ungereimtheit noch zusätzlich zu den anderen Erklärungen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass der Erzähler lügt. Die anhaltende Ambiguität, die bisher aus den Alternativen Zuverlässigkeit, Erfundenheit der intradiegetischen Welt und Verrücktheit des Erzählers bestanden hat, wird nun also noch um absichtliche mimetische Unzuverlässigkeit in Form eines lügenden Erzählers erweitert. Das Eingeständnis, dass der Erzähler ein Lügner ist, schadet der Referenzillusion dabei weniger als die Annahme, dass der Protagonist träume. Die Quelle der Ungereimtheiten ist nämlich bei der mimetischen Unzuverlässigkeit klar der Erzähler, wodurch die Referenzillusion ein Stück weit intakt bleibt und dahinter nicht unbedingt der implizite Autor sichtbar wird. Leser/innen können akzeptieren, dass es eine innerfiktionale Realität gibt, auf die sie jedoch wegen des unzuverlässigen Diskurses keinen Zugriff haben. Wenn die Autonomie der gesamten Diegese, der auch der Erzähler angehört, im Sinne mimetischer Unentscheidbarkeit angezweifelt wird, kann die Erfundenheit der intradiegetischen Welt nur auf den impliziten Autor zurückgeführt werden. Ist die Geschichte dagegen die Erfindung eines schwindelnden Erzählers, bleibt zumindest er als Grundstein einer innerfiktionalen Realität erhalten und es kommt nicht zu einem unwiederbringlichen Kollaps der Referenzillusion.

Auch wenn der Erzähler versucht, seine Glaubwürdigkeit wiederherzustellen, indem er den Leser/innen erklärt, welche Elemente der erfundenen Episode nun doch wahr seien, wird keine Klarheit geschaffen und der Text bleibt mehrdeutig. Statt diesen Umstand jedoch zu verstecken, spielt der Erzähler bewusst mit der Ambiguität und lässt die verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten abwechselnd in den Vordergrund treten. Schon eine Seite später sorgt der Erzähler für Verwirrung, wenn er nun doch daran zu glauben scheint, dass sich die magischen Ereignisse dieser Nacht, die er eben gerade als eine Lüge entlarvt hat, ereignet haben: „Was auch immer gewesen war: Es war vorbei. Und würde nicht wiederkommen. Wenn es je dagewesen war. Ich würde es nie herausfinden.“ (BV, S. 215) Statt als Lügner präsentiert sich der Erzähler nun als

Verrückter, der nicht weiß, was innerfiktional real ist. Für die Referenzillusion wäre ein verrückter Erzähler nicht gegenüber einem Lügner zu bevorzugen, da dieser zwar versucht, die Geschichte richtig wiederzugeben, letztendlich aber wegen seiner Unfähigkeit, die Welt richtig wahrzunehmen, mimetische Unentscheidbarkeit bewirkt. Bei einem absichtlich unzuverlässigen Erzähler müssen Leser/innen zwar ständig befürchten, dass unerwartet Geschichtsteile oder gar die ganze Geschichte als Lügen entlarvt werden, sie gehen allerdings davon aus, dass zumindest Teile der Erzählung innerfiktional wahr sind. Der Roman lässt an dieser Stelle wiederum beide Varianten zu, was die Leser/innen, die gerade noch von einem unehrlichen Erzähler ausgegangen sind, irritiert. Die Verwirrung ist das Ergebnis einer Erzählstrategie, die aus einer Kombination unterschiedlichster Plausibilisierungsmöglichkeiten besteht, die immer abwechselnd gestärkt und relativiert werden. In jedem Fall bleibt die Situation durch das Nebeneinander der Erklärungsmöglichkeiten stets uneindeutig und weder klar mimetisch teilweise unzuverlässig noch mimetisch unentscheidbar. Dies lässt sich gut an folgendem Beispiel zeigen. Wie oben erwähnt, tut der Erzähler nach der vermeintlichen Nacht als Magier wieder so, als würde er an die unwahrscheinlichen Ereignisse glauben, was darauf hinweist, dass er verrückt ist. Wenig später wird diese Verrücktheit noch gesteigert, sodass Zweifel an der Realität der intradiegetischen Welt aufkommen:

Und alles wäre gut gewesen, wenn nicht die Dinge [...] auf eine bedrückende Art an Intensität, an Wirklichkeit verloren hätten. Es war, als ob von allem die Farbe abblätterte. [...] Es war wie vorher, und genau das war das Furchtbare. Denn all das war Verstellung. Es würde nie mehr so sein wie vorher. (BV, S. 216)

Es stellt sich Leser/innen hier die Frage, ob die Welt, die womöglich nur in der Vorstellung des Protagonisten existiert, tatsächlich zu verblassen beginnt oder ob die völlig intakte intradiegetische Welt dem verrückten Protagonisten nur unwirklich erscheint. Es stehen sich also zwei Erklärungsmöglichkeiten für die mimetische Unentscheidbarkeit gegenüber, wobei letztere zumindest den Anschein der Referenzierbarkeit des Erzählers intakt lässt. Schließlich spricht der Erzähler die Möglichkeit, dass er verrückt sei, sogar explizit an, relativiert sie aber, indem er seine mangelnde Zuverlässigkeit auf die eine Nacht beschränkt: „War ich denn überhaupt noch ein Magier? War ich es denn jemals gewesen, abgesehen von einer einzigen wahnsinnshellen Nacht ...?“ (BV, S. 218) Leser/innen erhalten vom Erzähler also widersprüchliche Signale, die verhindern, dass sie sich für eine Plausibilisierungsmöglichkeit entscheiden. Der Aufbau einer Erzählillusion wird durch diese ständige Verunsicherung und die damit einhergehende Schwächung der Referenzillusion erheblich behindert. Auch gegen Ende des Werkes gibt er wieder vor zu glauben,

dass er ein Zauberer gewesen sei, und nützt dies sogar als eine Begründung dafür, wieso er bei seinem Sprung vom Fernsehturm nicht in den Tode stürzen werde:

Bin ich kein Magier? Habe ich nicht die Materie beherrscht, dich aus dem Dunkel geholt, beim Feuer Gehorsam gefunden? Wer bin ich, daß ich fallen soll!

Ich habe das Risiko nie gemocht. Darum habe ich auf das höchste Amt der Welt verzichtet, darum habe ich in einer bestimmten Nacht ein großes und bedrohliches Angebot ausgeschlagen. Doch jetzt soll es anders werden: Ich springe. [...] Ohne das Risiko ist kein Wunder zu haben [...] (BV, S. 247)

Es bleibt allerdings zu bezweifeln, ob der Erzähler dies ernst meint, da es sich entgegen seiner Behauptung offensichtlich um ein extrem riskantes Unterfangen handelt und sein Plan kein solides theoretisches Fundament hat. Dies erscheint sowohl mit dem Charakter des Protagonisten als auch mit dem Weltwissen der Leser/innen unvereinbar, wodurch sich für die Rezipient/innen einerseits implizite theoretische, andererseits implizite mimetische Unzuverlässigkeit als Erklärungsmöglichkeiten ergeben. Der Erzähler könnte einerseits versuchen, einen Selbstmordversuch wegen zuvor geäußerter religiöser Bedenken als Unfall zu tarnen, worauf er wenig später selbst hinweist: „So wird es ein Mißgeschick sein, wenn ich sterbe.“ (BV, S. 247) Er könnte also einen falschen Grund für seine Entscheidung, vom Fernsehturm zu springen, angegeben haben. Es könnte aber auch sein, dass er hinsichtlich seines Vorhabens lügt und nicht wirklich springen will oder dass keine Aussage über die extradiegetische Ebene und die Erzählsituation bisher mimetisch zuverlässig war. Wenig später wird deutlich, dass der Erzähler selbst nicht wirklich daran glaubt, einen möglichen Sprung auf magische Weise überleben zu können. Er meint, sein Tod werde der lächerliche Tod „eines gescheiterten Zauberkünstlers“ sein, „der sich von einer Aussichtsterrasse wirft, in der unsinnigen Hoffnung, daß ihm Flügel wachsen.“ (BV, S. 248) Die unaufgelöste Mehrdeutigkeit stört die Referenzillusion, allerdings ist wegen des Zusammenfalls der intradiegetischen und der extradiegetischen Ebene erstmals primär die Vorstellung des Erzählakts und damit die Erzählillusion betroffen.

Bisher wurde die intradiegetische Welt unter anderem als Traum des Protagonisten dargestellt, was den Erzähler als Teil der intradiegetischen Welt miteinschließt. Der implizite Autor wird den Leser/innen also auch dann indirekt bewusst, wenn es angeblich der Protagonist ist, der träumt. Gegen Ende des Werkes wird die eigentliche Fremdbestimmung durch den Autor aber auch explizit thematisiert: „Ich rieb mir die Augen. Mir kam alles sehr unwirklich vor, auch ich selbst, beinahe so, als ob ich die Erfindung eines anderen war.“ (BV, S. 227) Es handelt sich dabei um die vermutlich illusionsstörendste metafiktionale Aussage im gesamten Werk, da sie die Erfundenheit der intradiegetischen Welt auch oberflächlich nicht mehr auf den Erzähler, sondern viel direkter auf

den impliziten Autor zurückführt. Als zentrale, offene, totale, verbundene, fictum-thematisierende Eigenmetafiktion deckt sie, abgesehen von ihrem begrenzten Umfang im Text, jeweils die illusionsstörenderen Varianten in Wolfs binärem Kriterienkatalog ab. Der Verstoß gegen das Prinzip der Welthaftigkeit und gegen das Celare-*artem*-Prinzip lassen die Referenzillusion sofort zusammenbrechen. Es schwächt den illusionsstörenden Effekt auch nicht ab, dass der homodiegetische Erzähler lediglich meint, es käme ihm so vor, als sei er der Vorstellungskraft eines anderen entsprungen, da die Referenzillusion gerade gegen Ende des Werkes schon erheblich geschwächt ist. Dennoch ist es dieses „als ob“, das die Mehrdeutigkeit aufrechterhält und den Wiederaufbau einer Referenzillusion ermöglicht. Einen insgesamt eher distanzverringenden Effekt hat ein späterer Kommentar des Erzählers, der die mimetische Unentscheidbarkeit auf einen Teil der Geschichte beschränkt. Als er nach dem abrupten Ende seiner Zauberkarriere wieder das Kloster Eisenbrunn aufsucht, meint der Erzähler: „Manchmal, spät abends oder an langen Nachmittagen, fragte ich mich, ob ich jemals weggegangen war [...]. Alles, was seit meinem letzten Besuch geschehen war, konnte ein langer Traum gewesen sein.“ (233) Die fictum-thematisierende Metafiktion stört die Referenzillusion zwar punktuell, da es sich aber um eine retrospektive Feststellung handelt, die nicht gezwungenermaßen die Referentialisierbarkeit der gesamten Geschichte infrage stellt oder ihre Erfundenheit offenbart, stört sie weniger, als van Rodes Andeutung, die gesamte Geschichte sei ein Traum. Eventuell könnte dieser metafiktionale Kommentar van Rodes Aussage sogar nachträglich plausibilisieren, indem Leser/innen den „Traum“ nur auf den Geschichtsteil zwischen den beiden Aufenthalten in Eisenbrunn beziehen. Der Schein einer autonomen Welt und die Referenzillusion werden ein Stück weit gestärkt, auch wenn sich die noch zu erläuternden, gravierenden Unwahrscheinlichkeiten auf der Geschichtsebene, die vor dem ersten Klosterbesuch auftreten und nicht zum enger gefassten Traum gehören, dadurch nicht erklären lassen. Problematisch ist für die Referenzillusion auch, dass der Protagonist später festhält, er habe den Eindruck, das Hotelzimmer, in dem er sich gerade befindet, und die Zelle in Eisenbrunn seien „auf eine hinterlistige Art derselbe“ (BV, S. 237) Raum. Leser/innen werden also wieder verunsichert, ob die Ereignisse nach dem zweiten Klosteraufenthalt nicht immer noch Teile des Traums sind oder ob nicht vielleicht doch die gesamte intradiegetische Welt als Traum einzuordnen ist. Die mimetische Unentscheidbarkeit wird also zunächst explizit auf den gesamten Roman inklusive des Erzählers ausgedehnt und auf den impliziten Autor zurückgeführt, anschließend deutlich zurückgenommen und auf einen Teil der Geschichte begrenzt, nur um schließlich diese Begrenzung wieder infrage zu stellen.

Im letzten Kapitel finden sich zusätzlich zu den bereits besprochenen fictio-thematisierenden metafictionalen Kommentaren auch viele Aussagen, die die Fiktionalität der Geschichte zum Thema haben. Deren Wirkung nimmt allerdings mit dem Zusammenfall von intradiegetischer und extradiegetischer Ebene nicht ab, da sie ja die Referenzillusion und nur indirekt die Erlebnisillusion beeinträchtigen. Der Erzähler deutet zunächst nur vorsichtig an, dass er nicht davon ausgeht, dass die intradiegetische Welt ohne ihn weiterbestehen wird, und dass sie seinem Bewusstsein entspringt: „Das Leben war unterdessen weitergelaufen [...], so wie es vielleicht nach meinem Tod weiterlaufen wird. (Man sagt so; ich glaube es nicht.)“ (BV, S. 234) Lässt sich dies aber zunächst noch als Scherz abtun, macht der Erzähler den Leser/innen zunehmend deutlich, dass er tatsächlich nicht an die Existenz einer von ihm unabhängigen Welt glaubt: „Ich habe diese Welt nie anders vorgefunden als gehüllt in mein Bewußtsein; wie also kann ich gehen, ohne sie mitzunehmen?“ (BV, S. 248) Leser/innen können zwar noch annehmen, der Erzähler sei größenwahnsinnig, was die intradiegetische Welt intakt lassen würde, indirekt ist aber schon ein leserseitiges Nachdenken über das Abhängigkeitsverhältnis der Welt vom Erzähler hochproblematisch. Handelt es sich in der Realität um eine radikal-konstruktivistische Idee, so ist sie im Romankontext stark metafictional. Dies hängt damit zusammen, dass die intradiegetische Welt erst im Erzählakt geschaffen wird und nach und nach den Anschein von Autonomie gewinnt. Wenn die Vermittlungsinstanz, der Erzähler, also stirbt, geht tatsächlich die Welt mit ihm unter. Eine Reflexion dieses Zusammenhangs macht die Erfundenheit der Welt offensichtlich. Bereits jede Anspielung darauf verstößt gegen das Prinzip der Welthaftigkeit und das Celare-*artem*-Prinzip. Der Erzähler geht aber noch weiter und macht die Abhängigkeit der Welt vom Wahrnehmenden und damit vom Protagonisten zur Begründung dafür, warum er nicht sterben könne. Er setzt damit seinem innerfiktionalen Tod unbewusst den tatsächlichen *fictum*-Status der intradiegetischen Welt entgegen. Zu guter Letzt wartet der Erzähler mit einer weiteren metafictionalen Begründung dafür auf, warum er überleben müsse: „Der Tod umrahmt mein Leben, aber er berührt es nicht, er greift nicht hinein. Wie auch das Ende dieser Erzählung nicht Teil dieser Erzählung ist. So lange sie anhält, lebe ich; und mein Verstummen kommt in ihr nicht vor, kann in ihr nicht vorkommen.“ (BV, S. 249) Diese Aussage spricht die Unmöglichkeit an, dass ein Schreiber den Moment seines eigenen Todes festhält, weswegen Leser/innen das Ableben des Erzählers nicht mitbekommen können. In der Erzählung lebt er, und in dem Moment, wo sie abgeschlossen ist, fällt für Leser/innen auch jede Möglichkeit weg, feststellen zu können, ob er in der innerfiktionalen Realität nun tot oder lebendig ist. Ein wenig indirekter als die *fictum*-thematisierende Aussage davor ruft auch dieser Kommentar Leser/innen die Erfundenheit der intradiegetischen Welt ins Bewusstsein. Rezipient/innen werden

nämlich daran erinnert, dass der Protagonist nicht nur in der Erzählung lebt, sondern auch durch sie lebt. Der Erzähler macht sich also sowohl die fictio-Natur als auch den fictum-Status des Romans zunutze, um zu argumentieren, warum er nicht sterben könne. Er muss innerfiktional weiterleben, um für die Fiktion das Fortbestehen der intradiegetischen Welt zu sichern und um ein Paradoxon innerhalb der Vermittlung zu vermeiden. Er überträgt damit die Gesetzmäßigkeiten der literarischen Fiktion auf die innerfiktionale Realität: „Ich werde sterben, und ich kann nicht sterben.“ (BV, S. 249) Sein Fazit zeigt, wie der Erzähler geschickt die Wahrscheinlichkeit der lebensweltlichen Erfahrung gegen die Erfordernisse literarischen Erzählens ausspielt. Die Referenzillusion wird damit am Ende des Werkes noch ein letztes Mal völlig zerstört.

4.2.3 Paratexte

Die Sekundärliteratur und auch Kehlmann selbst haben auf die vielen Deutungsmöglichkeiten verwiesen, die der Romantitel „Beerholms Vorstellung“ eröffnet.²¹⁹ Diese Interpretationen richten sich maßgeblich nach der soeben erläuterten Ambiguität und den verschiedenen Erklärungen für das unzuverlässige bzw. unentscheidbare Erzählen. Anfangs geht man davon aus, dass sich der Titel des Romans auf die Zaubervorstellungen des Protagonisten bezieht und dass die Handlung auf seinen Erfolg als Illusionist zusteuert. Später scheint sich der Titel jedoch darauf zu beziehen, dass der Protagonist sich einbildet, einzelne Elemente und Figuren der intradiegetischen Welt entsprängen seiner „Vorstellung“ und er habe sie in die innerfiktionale Realität verpflanzt. Dieser Eindruck wechselt sich mit dem Verdacht ab, die gesamte intradiegetische Welt sei lediglich ein Produkt der Vorstellungskraft eines träumenden oder verrückten Protagonisten. Daneben besteht noch die Möglichkeit, dass der Erzähler ein Lügner ist, der Leser/innen absichtlich verwirrt. Rezipient/innen wissen gegen Ende des Romans tatsächlich nicht mehr, welche der vielen Plausibilisierungsmöglichkeiten nun stimmen könnte, und sie erkennen, dass Beerholms eigentliche „Vorstellung“ die Vermittlung der Geschichte ist, die Leser/innen auf ihrer Suche nach Erklärungen zwischen mimetischer Unzuverlässigkeit und mimetischer Unentscheidbarkeit oszillieren lässt. Wie Zuschauer/innen einer Zaubervorstellung werden Leser/innen immer wieder vom Erzähler in die

²¹⁹ Vgl. Standke, Kehlmanns Zauberschüler, S. 117; Vgl. Rickes, Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, S. 30, 32–33; Vgl. Zeyringer, Klaus: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Daniel Kehlmann. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 38; Vgl. Ist Kultur übersetzbar? Diskussion mit Daniel Kehlmann, Juliette Aubert, Konstantinos Kosmas und Bernhard Robben. In: Barner, Ines (Hg.): Literator 2010. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur. Paderborn [u.a.]: Fink 2012, S. 55.

Irre geführt und getäuscht. So stellt der Erzähler im letzten Kapitel auch einen explizit metafictionalen Bezug zum Romantitel her, der diese Interpretation bekräftigt:

Und so, langsam vertraut werdend mit Höhe und Tiefe habe ich geschrieben. Diese lange und verwirrte Rückschau auf mein kurzes und verwirrtes Leben. Ich gestehe: Die Maske meines Berufes haftet auch ihr noch an. Fast gegen meinen Willen ist eine kleine Vorstellung daraus geworden; ich habe Effekte, Überblendungen, täuschende Lichtspiele eingefügt. [...] Wir Täuschungskünstler fürchten die Wahrheit, aber wir entkommen ihr nicht. –

Und damit bin ich am Ende. [...] Eine Verneigung, kein Applaus, der Vorhang fällt. Genug davon!
(BV, S. 232)

Der Kern des Romans ist also eindeutig der komplexe Diskurs. Dieser macht für Leser/innen die Spannung in einem Werk aus, das im Grunde handlungsarm ist und Leser/innen kaum Möglichkeiten bietet, illusionistisch in das intradiegetische Geschehen einzutauchen. Zwar stellt die bisweilen intensive Erzählillusion eine Kompensationsmaßnahme dar, nichtsdestotrotz muss davon ausgegangen werden, dass die Leser/innen früher oder später ihre Aufmerksamkeit nicht auf die lebhafteste Vorstellung des Erzählens, sondern auf seine komplexe, mehrdeutige Struktur richten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Leser/innen sich auch ohne explizit metafictionalen Hinweis beim Lesen über den Werkstitel Gedanken machen, speziell dann, wenn sie beginnen, sich im Spiel der verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten zu verlieren: „[...] denn es hat noch keinen ernsthaften Leser des Romans gegeben, der während der Lektüre nicht am eigenen Verstand gezweifelt hätte wie Beerholm selbst, der zwischen Erfindung und Wahrheit, Zauberei und Wahnsinn beim besten Willen nicht zu unterscheiden weiß.“²²⁰ Eine Reflexion über den Titel kann auch immer dann angestoßen werden, wenn die Erwartungen der Leser/innen hinsichtlich des Handlungstelos wieder einmal enttäuscht worden sind und sie darüber nachdenken, worauf die Handlung letztendlich zuläuft. Je nachdem, wie weit die Erzählung fortgeschritten ist, werden Leser/innen den Titel als auf eine Zaubervorstellung und damit auf ein *histoire*-Element bezogen, als Anzeichen für unzuverlässiges Erzählen und damit als Plausibilisierungsstrategie für Ungereimtheiten in der Geschichte, als Dementi der Referentialisierbarkeit des Erzählten und damit als *fiction*-thematisierende Metafiction oder als Metapher für die raffinierte, Verwirrung stiftende Vermittlung und somit als *fiction*-thematisierende Metafiction interpretieren. Rickes hat angemerkt, dass in der italienischen Übersetzung des Titels *E tutta una finzione* (*Es ist alles eine Fiktion*) eben genau die essentielle Mehrdeutigkeit verloren gehe, da eben gerade nicht sicher sei, welcher Realitätsstatus der gesamten Diegese zugesprochen werden solle.

²²⁰ Gasser, *Das Königreich im Meer*, S. 34.

Dem Roman sind auch zwei Motti vorangestellt, von denen eines ein Zitat des realen Agrippa von Nettesheim darstellt, während es sich beim anderen um einen Ausspruch des fiktiven „Giovanni die Vincentio“ handelt.²²¹ Genau wie im Roman innerfiktionale Realität und Fiktivität gleichberechtigt nebeneinander stehen, werden hier bereits im Paratext Fiktionalität und Faktizität unkommentiert vermischt. Illusionstheoretisch muss allerdings davon ausgegangen werden, dass ideale mittlere Leser/innen die Fiktivität des zweiten Zitats nicht feststellen können und sie deshalb nicht schon von vornherein skeptisch sind, obwohl der Inhalt des Mottos die folgende Ambiguität bereits vorwegnimmt. Leser/innen wissen zwar anfangs nicht, wie sich das Motto auf den Roman bezieht, allerdings wird dessen Bedeutung im Laufe der Lektüre klar. Anders als beim Titel wird allerdings nicht mehr auf das Motto verwiesen, weshalb fraglich ist, ob es bereits bei der Erstlektüre in puncto Illusionsgefährdung eine Rolle spielt. Es wird beschrieben, wie es dem Erzähler immer wieder gelingt, die Ambiguität aufrechtzuerhalten:

Solch ein Spiel verlangt Überlegung. Einem Taschenspieler zu glauben ist Abzeichen der Dummheit. Nicht anders aber der schlichte Unglaube, den er wohl zu nutzen und gegen dich zu kehren weiß. Darum merke dir: Ihm zu mißtrauen, das ist die Weisheit der Toren. Jedoch selbst vor dem Mißtrauen noch Vorsicht zu bewahren, das ist die Torheit der Weisen. Denn aus beidem erwächst Verwirrung. Welchen Weg du auch einschlagen willst: gewinnen wird der Taschenspieler. (BV, S. 5)

Zunächst halten Leser/innen den Erzähler für zuverlässig, sie vertrauen dem Taschenspieler. Diese „Dummheit“ wird ihnen aber zum Verhängnis, wenn die Diegese plötzlich nicht mehr innerfiktional real und das Erzählen mimetisch unentscheidbar zu sein scheint. Auch dieser „Unglaube“ wird aber gegen die Leser/innen gekehrt, wenn der Erzähler sich hinter der suggerierten mimetischen Unentscheidbarkeit immer wieder als dominant mimetisch teilweise unzuverlässig zu erkennen gibt. Es entsteht dann wiederum der Eindruck, es gäbe eine intradiegetische Welt, jedoch müssten die Rezipient/innen wegen der Vermittlung misstrauisch sein. Gegen Ende haben sich die Erklärungsmöglichkeiten so unauflöslich ineinander verwoben und die Ambiguität ist so undurchdringlich geworden, dass die Leser/innen nicht einmal mehr sicher sein können, ob der Erzähler denn nun unzuverlässig oder doch ein „unzuverlässig unzuverlässiger Erzähler“²²² sei. Unweigerlich „gewinnt“ also letztendlich der Erzähler, der es geschafft hat, sein Publikum vollständig zu verwirren. Er begeistert Leser/innen aber gleichzeitig auch dafür, wie ihm dieses Kunststück gelungen ist, also für den Diskurs des Romans.

²²¹ Vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 116; Vgl. Gasser, Das Königreich im Meer, S. 29.

²²² Born, Für eine ironische Abgrenzung, S. 108.

4.3 Entwertung der Geschichte

Vorab soll festgehalten werden, dass sich meist nicht eindeutig feststellen lässt, ob eine Geschichte aus sich heraus unwahrscheinlich wirkt oder ob der Blick auf eine an und für sich intakte Geschichte nur durch einen defizitären oder bewusst verzerrenden Diskurs getrübt wird. In *Beerholms Vorstellung* spricht jedoch vieles dafür, dass die *histoire* zum Teil inhärent problematisch ist und dass der Diskurs diese Ungereimtheiten nicht kaschiert, sondern den Eindruck von Implausibilität sogar noch begünstigt. Aus dem Grund soll in diesem Kapitel auch dort auf die Vermittlung eingegangen werden, wo sie primär dazu beiträgt, die Geschichte zu entwerten und die Referenzillusion zu stören, statt einfach die Aufmerksamkeit auf Kosten der Erlebnisillusion auf sich zu ziehen. Neben der expliziten Metafiktion, die im vorigen Kapitel behandelt wurde, ist es im Roman vor allem die Entwertung der Geschichte, die maßgeblich zur mimetischen Unentscheidbarkeit der Erzählung beiträgt. Der Geschichtsebene kommt dabei die Aufgabe zu, Leser/innen die intradiegetische Welt durch Unwahrscheinlichkeiten fehlerhaft oder fremdbestimmt erscheinen zu lassen und eine Plausibilisierung durch Leser/innen wiederholt erforderlich zu machen. Im Unterschied zu den metafiktionalen Kommentaren können die geschichtsentwertenden Verfahren nur sehr indirekt verschiedene, widersprüchliche Erklärungsmöglichkeiten anbieten. Während die Metafiktion die Referentialisierbarkeit der Geschichte und die Zuverlässigkeit des Erzählers explizit infrage stellt, untergraben die geschichtsentwertenden Verfahren vornehmlich implizit die Glaubwürdigkeit der Diegese. Dass die Störung, anders als bei der expliziten Metafiktion, oft nicht isoliert werden kann, sorgt für eine nachhaltige Gefährdung der Referenzillusion.

Die erste Gruppe geschichtsentwertender Verfahren, die sich gegen die Wahrscheinlichkeit der Geschichte richten, machen durch ein Übermaß an Sinn und Ordnung die Fremdbestimmung durch den impliziten Autor deutlich. In *Beerholms Vorstellung* zählen dazu vor allem die vielen unwahrscheinlichen Zufälle, die gerade in den letzten Kapiteln des Romans gehäuft auftreten und Leser/innen an der Referentialisierbarkeit der Geschichte zweifeln lassen. Als kataphorische Zufälle sind vor allem die unerwarteten, unwahrscheinlichen Tode von Ella Beerholm und Jan van Rode zu klassifizieren. Im ersten Kapitel wird die Adoptivmutter des Protagonisten vom Blitz getroffen und stirbt, wobei der Erzähler selbst die Unwahrscheinlichkeit dieser Todesart anmerkt. (vgl. BV, S. 15) Dennoch ist dieser unerwartete Zufall illusionskompatibel, da das Prinzip der Interessantheit einen leichten Verstoß gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit rechtfertigt. Die Geschichte muss gelegentlich von der lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit sowie der narrativen Kausalität

abweichen, um Leser/innen an den Roman zu fesseln und ein illusionistisches Eintauchen in ihn erstrebenswert wirken zu lassen. Kommt es in Kapitel 11 jedoch wieder zum Tod zweier Figuren durch einen ähnlich unwahrscheinlichen Zufall, kann die Unwahrscheinlichkeit der Geschichte nicht mehr von der Interessanztheit der Ereignisse kompensiert und verdeckt werden. Beim Lesen einer Zeitung wird der Protagonist auf einen Bericht über einen Flugzeugabsturz aufmerksam. Bei zwei der Todesopfer handelt es sich um den Mentor des Protagonisten, Jan van Rode, und dessen Frau Gerda. (vgl. BV, S. 218–219) Schon ohne den Gesamtkontext zu berücksichtigen, wirkt der kataphorische Zufall besonders unwahrscheinlich, weil das Flugzeug laut Bericht aus unerklärlichen Gründen plötzlich Feuer gefangen hat und weil sich van Rode und seine Frau auf einer Weltreise befunden haben, die der Protagonist ihnen geschenkt hat. Bezieht man das restliche Werk mit ein, kommt noch hinzu, dass es bereits der zweite unvorhersehbare Tod mit unwahrscheinlicher Todesursache ist und die Wahrscheinlichkeit der Geschichte zu diesem Zeitpunkt bereits so häufig durch verschiedenste illusionsstörende Verfahren infrage gestellt wurde, dass die Illusion einen weiteren eklatanten Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit nicht mehr ungestört verkraften kann. Bemerkenswert ist, dass der kataphorische Zufall, der entgegen der wahrscheinlichkeitsneutraleren Distribution sehr spät im Werk auftritt, kaum merklich gegen das Prinzip der Perspektivität verstößt. Dies hängt aber damit zusammen, dass van Rodes Tod für die weitere Geschichte keine Rolle spielt. Es ist also nicht so, dass die Auswirkungen des kataphorischen Zufalls aufgrund der Begrenztheit des Textes nicht mehr deutlich werden können und er deshalb gegen die Relevanz verstößt. Vielmehr ist der Zufall von vornherein irrelevant und wirkt wegen dieser Sinnlosigkeit noch erheblich störender. Die Vermittlung trägt zusätzlich dazu bei, den Zufall unwahrscheinlich wirken zu lassen, in dem sie einen Bezug zum ersten kataphorischen Zufall herstellt: „In der Tiefe meines Gedächtnisses malten sich die Umrisse eines Fensters, eines Gartens, einer verzerrten Figur. [...] Das Nachrollen des Donners.“ (BV, S. 219) Der Erzähler denkt hier an Ellas Tod zurück, wodurch aber auch die Erinnerung der Leser/innen an die zweite unwahrscheinliche Todesart wachgerufen wird. Sollte den Leser/innen zuvor noch nicht bewusst gewesen sein, dass es sich bei van Rodes Tod um die leicht abgewandelte Wiederholung des ersten kataphorischen Zufalls handelt, so wird ihnen dies nun durch die Vermittlung verdeutlicht. Am Ende des Werkes listet der Erzähler sogar noch einmal die Todesarten der verschiedenen Figuren auf und hebt dabei ihre Lächerlichkeit hervor, was den Leser/innen die unwahrscheinlichen und obendrein „überflüssig[en]“ Zufälle noch einmal bewusst macht:

Mein Tod wird nichts Tragisches an sich haben; er wird, bei Licht betrachtet allenfalls lächerlich sein. Alle Tode, die mein Leben umgeben haben waren das. Ein Blitzschlag beim Wäscheaufhängen [...] Die Explosion einer brennstoffgefüllten Stahlkapsel kilometerhoch über dem Ozean. Und selbst der pflichtgetreue Tod, der den armen José Alvaraz erwartet, angekettet im Wasser, gehüllt in Eisen, das sich nicht öffnen will, – er ist lächerlich, albern, überflüssig. (BV, S. 248)

Wie vom Erzähler angedeutet, wird die Geschichte also nicht von den Erfordernissen des narrativen Mediums bestimmt, sondern wirkt von der Willkür eines impliziten Autors fremddeterminiert. Entgegen der hier behaupteten handlungsfunktionalen Irrelevanz der unwahrscheinlichen, kataphorischen Zufälle misst Standke ihnen für die Handlung eine bedeutsame Rolle zu. Er führt den gesamten Lebensweg des Erzählers, der von „Naturwissenschaft, Religion und Magie“ geprägt ist, auf ein Verlangen, die Willkür des Zufalls zu bändigen, zurück.²²³ Zwar gibt der Erzähler selbst Hinweise darauf, dass der Grundstein für viele seiner Lebensentscheidungen (z. B. seine Studienwahl und die Entscheidung, Jan van Rode aufzusuchen), die für die Leser/innen oft nicht nachvollziehbar sind, vom ersten dieser Zufälle gelegt wurde. (vgl. BV, S. 60) Nichtsdestotrotz erschließt sich für die Leser/innen der von Standke behauptete handlungsfunktionale Zusammenhang zu einem großen Teil erst retrospektiv und sie können ihn im Laufe der Lektüre, wo sie die Entscheidungen überraschen, nicht feststellen. Unmittelbar scheinen die Zufälle für das Fortlaufen der Geschichte also keine Rolle zu spielen, denn ein expliziter Zusammenhang zwischen den schrecklichen kataphorischen Zufällen und dem Lebensweg des Protagonisten wird nie hergestellt. Selbst wenn jedoch angenommen wird, dass sie nicht nur der Willkür eines impliziten Autors entspringen, sondern die Handlung vorantreiben, indem sie den Protagonisten dazu anspornen, den Kontingenzerfahrungen seines Lebens einen tieferliegenden Sinn beizumessen, so machen doch auch sie den impliziten Autor als Architekt der unwahrscheinlichen Zufälle sichtbar. Die Implausibilität der Zufälle kann auch nicht von den Erklärungsmechanismen kaschiert werden, die vom Erzähler herangezogen werden. Überwiegend dominiert ein „causal-manipulative system of explanation“, wenn die Ereignisse auf das Eingreifen Gottes zurückgeführt werden. Die Erklärung, die mit Gott lediglich eine weitere Instanz als Urheber der Kontingenz zwischenschaltet, macht letztendlich aber auch den impliziten Autor bewusst, was nicht zuletzt daran liegt, dass solch metaphysische Erklärungsmuster seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr konventionalisiert sind.²²⁴ Ob die Zufälle als willkürlich oder als handlungsfunktional relevant betrachtet werden, macht dabei wirkungsästhetisch keinen Unterschied. Neben diesen kataphorischen Zufällen kommt es im

²²³ Vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 108.

²²⁴ Vgl. Dannenberg, Poetics of Coincidence, S. 424–430.

neunten Kapitel zu einer Folge anaphorischer Zufälle. Nach der Zaubervorstellung des Protagonisten, die seinen großen Durchbruch bedeutet, kommen verschiedenste Gratulanten in seine Garderobe. (vgl. BV, S. 186) Unter ihnen befinden sich Raspowitz, der Besitzer des Nachtlokals, in dem der Protagonist gearbeitet hat, und Reggeweg, mit dem er Amateurkartenspieler bei regelmäßigen Pokerrunden um Geld betrogen hat. Die beiden gehören zwar demselben Lebensabschnitt des Protagonisten an, es ist allerdings nicht klar, wie sich die beiden kennengelernt haben, und eine Begegnung zwischen den beiden kommt auch in der Geschichte nicht vor. Statt dies für Leser/innen jedoch nachträglich zu plausibilisieren, fragt sich der Erzähler selbst, woher sich die Figuren kennen: „Plötzlich standen, in fatamorganahaft irritierender Eintracht, Reggeweg und Raspowitz vor mir, meine ehemaligen Versucher aus den Niederungen. Sie schienen miteinander hergereist zu sein (woher kannten sie sich?), extra um meine Vorstellung zu sehen.“ (BV, S. 186) Der kritische, analytische Kommentar in Klammern wirkt dadurch, dass er die Narration mitten im Satz unterbricht, besonders auffällig. Auch der eigentümliche Neologismus „fatamorganahaft“ gefährdet die Referenzillusion, weil er der Situation den Anschein eines Trugbildes gibt und die Referentialisierbarkeit der intradiegetischen Welt infrage stellt. Die Unwahrscheinlichkeit des Zufalls wird vom Diskurs also nicht kaschiert, sondern sogar noch unterstrichen. Auf der histoire-Ebene bleibt außerdem unklar, warum Raspowitz und Reggeweg, die mit dem Protagonisten keine Freundschaft verbindet und die sich für die Zaubertricks des Protagonisten nur aus finanziellen Gründen interessiert haben, „extra“ eine Reise auf sich nehmen, um ihn zaubern zu sehen. Zu allem Überfluss taucht mit Pater Fassbinder gleich darauf noch eine weitere Figur aus der Vergangenheit des Protagonisten auf. Bei ihm scheint es sogar noch absurder, dass er für die Vorstellung angereist ist, da er blind ist und die Show nicht sehen kann. Es wäre zwar möglich, dass Leser/innen diesen Umstand inzwischen vergessen haben, der Text frischt die Erinnerung der Rezipient/innen aber selbständig wieder auf, wenn der Protagonist Pater Fassbinder im anschließenden Gespräch darauf hinweist, dass er blind sei. Pater Fassbinder erwidert darauf: „«Ich weiß, ich bin blind. Nett, daß du mich erinnerst. Also: Was ich mitbekommen habe, hat mir gefallen. Mag sein, daß es nicht viel war. Vielleicht wollte ich nur etwas Nettes sagen.»“ (BV, S. 186) Leser/innen erhalten dadurch den Eindruck, Pater Fassbinder sei gar nicht blind, oder schlimmer noch, er entspringe der Einbildung des Protagonisten, der dieses Detail kurzzeitig vergessen habe. Die innerfiktionale Realität der Welt wird dadurch noch zusätzlich in Zweifel gezogen. Der anaphorische Zufall verstößt in hohem Maße gegen das formale Kriterium der Kausalität und damit gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit. Gleich wie bei dem zuvor beschriebenen kataphorischen Zufall, verfolgt auch dieses unerwartete und hochgradig unwahrscheinliche Zusammentreffen unterschiedlicher Figuren in Bezug auf die

Handlung kein Ziel. Leser/innen erhalten beide Male den Eindruck, dass die Geschichte von der Willkür des impliziten Autors fremddeterminiert ist, wodurch gegen das Celare-artem-Prinzip verstoßen und die Referenzillusion beschädigt wird. Noch problematischer wirken sich diese Zufälle aber aus, wenn Leser/innen schlussfolgern, dass sie nicht einfach sinnlos sind, sondern dass der implizite Autor damit das Ziel verfolgt, die Welt bewusst unwahrscheinlich und das Erzählen mimetisch unentscheidbar wirken zu lassen. Wenn die Geschichte nämlich als Mittel zum Zweck erscheint, um eine komplexe Mehrdeutigkeit zu fördern, sinkt die Bereitschaft der Leser/innen, illusionistisch in sie einzutauchen. Stattdessen werden sie rational mitverfolgen, zu welchen Techniken der Erzähler greift, um Leser/innen zu verwirren, und ihre Aufmerksamkeit damit auf die ästhetische Komposition des Romans richten.

Unwahrscheinlich zufällig wirken auch sich wiederholende *histoire*-Elemente. Auffällige Ähnlichkeiten in der Geschichte sind für die Referenzillusion problematischer als erkennbare Wiederholungen einzelner Formulierungen des *discours*, die die Aufmerksamkeit lediglich auf die Vermittlung lenken und die Erlebnisillusion suspendieren. Es entsteht der Eindruck, dass die Unwahrscheinlichkeit aus der Geschichte selbst stammt und nicht erst nachträglich von der Vermittlung hinzugefügt wurde, was nicht den Erzähler, sondern den impliziten Autor in den Vordergrund rückt. Der Werbeslogan „«Trinke Bier zu jeder Zeit für Freude, für Zufriedenheit.»“ (BV, S. 105) taucht zum ersten Mal in den Gedanken des Protagonisten auf, während er im Kloster Eisenbrunn ist. Später, am Weg zu Jan van Rode fährt der Erzähler auf der Autobahn an einem Plakat vorbei, auf dem „Trink doch Bier!“ (BV, S. 134) steht. Schließlich, als er nach Abbruch der Zaubervorstellung in einem Taxi zum Hotel fährt, blickt der Protagonist aus dem Fenster und sieht die Aufschrift: „Trink doch Bier.“ (BV, S. 229) Schon bei der Erstlektüre wirkt diese mehrmalige Wiederholung störend, jedoch ist es, genauer betrachtet, gar nicht unwahrscheinlich, dass es in der intradiegetischen Welt mehrere Plakate mit der Aufschrift gibt. Was dieses eigentlich wahrheitsneutralen Geschichtselement so unglaublich wirken lässt, ist die Vermittlung, die sich unter Missachtung der Relevanzkriterien auf ein unwichtiges Detail fokussiert und dieses wiederholt hervorhebt. Zwar verlangt das Prinzip der Welthaftigkeit ein gewisses Maß an handlungsfunktional unbedeutenden Details, diese tauchen jedoch gerade wegen ihrer Irrelevanz nur einmalig auf. Wenn ein Element mehrmals wiederholt wird, wird ihm von Leser/innen ein gewisses Maß an Bedeutsamkeit zugeschrieben, da Leser/innen höhere Vor-Sinnansprüche an den Text stellen und erwarten, dass der Erzähler eine Selektion hinsichtlich *histoire*-relevanter Elemente vorgenommen hat. Erkennen sie jedoch, dass ein für die Handlung irrelevantes Detail trotz der Begrenztheit des Romans mehrmals wiederholt wird, scheint es sich um

einen unwahrscheinlichen Zufall zu handeln, obwohl, streng genommen, eigentlich keiner vorliegt. Das Problem liegt also im Grunde in einer defizitären Vermittlung, wirkungsästhetisch kommt es jedoch zu einer Geschichtsentswertung.

Illusionstheoretisch äußerst unbedeutend ist dagegen die Fremdbestimmung der Geschichte durch intertextuelle Bezüge, da sie von den Rezipient/innen vermutlich bei der Erstlektüre nicht wahrgenommen werden. Wenn der Protagonist beispielsweise in einem Interview „Adam von Librikov“ und „Grazio Diabelli“ als seine Lehrmeister anführt, kann davon ausgegangen werden, dass mittlere Leser/innen ersteren Namen nicht als Anagramm von „Vladimir Nabokov“ erkennen und bei „Diabelli“ nicht gezwungenermaßen an den Illusionisten denken, der in Hermann Burgers gleichnamiger Erzählung als Figur auftritt.²²⁵ Ob die Referenzillusion also gestört wird, hängt stark vom individuellen Wissenshorizont der Rezipient/innen ab. Generell lässt sich für diese intertextuellen Verweise ein geringes illusionsstörendes Potenzial annehmen.

Neben diesem Zuviel an Sinn kommt es im Werk jedoch auch zu einer Geschichtsentswertung durch eine Missachtung lebensweltlicher Konzepte. Bereits im dritten Kapitel überlappen sich mit innerfiktionaler Realität und Fiktivität zwei ontologische Ebenen, was einen strikten Verstoß gegen eine formale Anschauungsform lebensweltlicher Wahrnehmung darstellt. Die Trennung von Traumvorstellung und Wirklichkeit, die in der außerliterarischen Wirklichkeit immer gegeben ist, wird im Roman aufgehoben. Wirkungsästhetisch handelt es sich dabei um kein Vermittlungsproblem, da es tatsächlich zu einer Vermischung der Ebenen kommt und diese nicht nur auf eine fehlende Klarstellung der Vermittlung zurückgeführt werden kann. Um sich abends beim Einschlafen von den Abschlussprüfungen abzulenken, entwirft der Protagonist in Gedanken ein Kloster, in dem er zu Ruhe kommen kann:

Ich versuchte, mir ein Kloster vorzustellen: hohe Mauern, Kreuzgänge, ein alter Brunnen, ein Gemüsegarten. Das Gebäude, das meine Phantasie in aller Eile errichtete, war ein wenig unscharf und enthielt Versatzstücke aus der *École internationale* und dem Haus Beerholms. Und ich fühlte, wie ich schon ruhiger wurde und wie sich langsam [...] in mir der Schlaf ausbreitete. Ich ging auf das Kloster zu, öffnete das große Portal [...] Ein paar Leute gehen an mir vorbei, aber ich mache mir nicht die Mühe, ihnen Körper und Gesicht zu geben. [...] Und dort ist eine Tür. Ich bleibe stehen und trete näher heran. Ach ja, hier werde ich hineingehen. Ein leeres Messingschild hängt in Augenhöhe – jetzt muß ein Name her. Etwas Originelles, vielleicht Lateinisches ...? Oder lieber etwas Einfaches: Weber, Schuster ... – nein, wenn schon ein Handwerkernamen, dann: Fassbinder. [...] Ich trete ein.
Es war ein großes, praktisch eingerichtetes Arbeitszimmer. [...] (BV, S. 63–64)

²²⁵ Vgl. Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 117, Vgl. Gasser, Das Königreich im Meer, S. 37; Vgl. Rickes, Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, S. 37.

Der neue Absatz und der Wechsel vom Präsens ins Präteritum kennzeichnen den Moment, in dem die Traumvorstellung zur Realität in der intradiegetischen Welt zu werden scheint. Im folgenden Gespräch mit Pater Fassbinder, gehen Rezipient/innen zwar zunächst immer noch davon aus, dass es sich beim Geschehen um einen Traum handelt, dieser scheint aber immer deutlicher vom Willen des Erzählers losgelöst. An einer Stelle denkt der Protagonist: „Warum war ich ausgerechnet hier? Im Nebenzimmer saß sicher ein netter, umgänglicher Mensch ... verfluchtes Pech!“ (BV, S. 66) Würde sich das Gespräch immer noch in der Vorstellung des Protagonisten zutragen, könnte er die Situation nach Belieben verändern und wäre bei der Wahl seines Gesprächspartners nicht auf Glück angewiesen. Als er den Raum schließlich verlässt, ändert sich die Beschreibung des Gebäudes:

Der Gang war niedrig und ausgelegt mit weißem Linoleum; von der Decke hingen Neonröhren. [...] Menschen gingen vorbei, alleine und in Gruppen, die meisten sahen wie Studenten aus. Ich betrachtete das Messingschild und das schwarz eingravierte *Pater Fassbinder* darauf und versuchte mich an etwas zu erinnern, aber es fiel mir nicht mehr ein. [...] Ich atmete auf und trat auf die Straße. (BV, S. 68–69)

Damit endet das Kapitel und im nächsten Kapitel gehören sowohl Pater Fassbinder als auch die Theologische Fakultät der innerfiktionalen Wirklichkeit an. Zwar befindet sich der Protagonist, als er Pater Fassbinders Büro verlässt, nicht im erdachten Kloster, doch innerfiktionale Wirklichkeit und Vorstellungswelt sind nun durch einzelne *histoire*-Elemente dauerhaft verbunden. Die Figur von Pater Fassbinder befindet sich an der Schnittstelle zwischen der innerfiktionalen Vorstellungswelt und der realen Welt, er ist zwar vom Protagonisten erdacht worden, nun ist er aber Teil der innerfiktionalen Realität. Die Referenzillusion kollabiert kurzzeitig, da solch ein logischer Widerspruch, der keine Entsprechung in der Lebenswelt hat, Leser/innen die Erfundenheit der Geschichte schlagartig bewusst macht. Für die Illusion ergeben sich aber neben diesem punktuellen Zusammenbruch noch weitreichendere Folgen, da der Roman nun von der oben erwähnten Mehrdeutigkeit geprägt ist. Leser/innen sind gezwungen, nach Plausibilisierungsmöglichkeiten zu suchen, weil der Erzähler einfach unbeirrt weitererzählt und die Handlung unmittelbar an die problematische Vermischung der Realitätsebenen anknüpft. Statt korrigierend einzugreifen, Fiktives von Realem zu trennen und für Leser/innen klarzustellen, auf welcher Realitätsebene Pater Fassbinder, die Fakultät und der weitere Teil der Geschichte angesiedelt sind, trägt der *discours* noch aktiv dazu bei, Leser/innen diese vermeintliche Verschmelzung der ontologischen Ebenen glaubhaft zu machen. Der Erzähler spart nämlich bewusst den Zeitraum zwischen Ende des Tagtraums und Beginn des Theologiestudiums aus, wodurch bei den Rezipient/innen der Eindruck verstärkt wird, der Tagtraum sei nahtlos in die Realität übergegangen. Die Vermittlung wirkt einer Disambiguierung damit sogar noch aktiv entgegen. In einem phantastischen Gattungskontext

könnte angenommen werden, dass tatsächlich einzelne Vorstellungsinhalte des Protagonisten real geworden seien. Sowohl die Uneindeutigkeit als auch der bewusste Einsatz illusionsstörender Verfahren im weiteren Roman verhindern allerdings, dass Leser/innen sich die Situation einfach mittels eines unvorbereiteten Gattungswechsels erklären. Ebenfalls möglich ist die Erklärung, dass der Protagonist unfähig ist, Realität und Fiktion voneinander zu trennen, und sich bloß nachträglich einredet, er hätte Pater Fassbinder erfunden. Da sich die ontologischen Ebenen aber tatsächlich überlappen und die gesamte weitere Handlung auf dieser Vermischung aufbaut, kann die logische Unmöglichkeit nur schwer vollständig auf mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen zurückgeführt werden und Leser/innen müssen auch mimetische Unentscheidbarkeit in Betracht ziehen. Für die Referenzillusion problematischer ist nämlich die Implikation, dass die gesamte Diegese nicht eine referentialisierbare Wirklichkeit wiedergibt, sondern der Traumvorstellung des Protagonisten entspringt. Da Rezipient/innen keine der Möglichkeiten ausschließen können, sind sie gezwungen, zwischen den alternativen Erklärungen zu oszillieren. Würde von nun an völlig illusionistisch weitererzählt werden, könnte die Mehrdeutigkeit vermutlich schnell vergessen werden. Da geschichtsentswertende Unwahrscheinlichkeiten Leser/innen aber auch weiter dazu zwingen, nach logischen Erklärungen zu suchen, wird jedes Mal von Neuem an die Ambiguität erinnert und die Referenzillusion durch die Verstöße gegen die Prinzipien der Welthaftigkeit, der Sinnzentriertheit und das Celare-artem-Gebot empfindlich gestört. Kehlmann selbst misst dieser Stelle im Roman eine große Bedeutung zu, da es hier zur ersten Brechung der innerfiktionalen Realität kommt. Der bis zu diesem Zeitpunkt realistisch erzählte Roman verstößt mit diesem „Kipp-Moment“ überraschend gegen die bisher etablierten Spielregeln und soll bei Leser/innen den Effekt der „*hésitation*“ hervorrufen: „Hier sollte nicht nur der Held verwirrt stehenbleiben, auch der Leser. So hoffte ich. [...] Ich wurde von Lesern oft auf diese Passage angesprochen, die Rezensenten aber nannten das Buch, durchaus lobend, einen realistisch erzählten Roman. Sie hatten es einfach überlesen.“²²⁶ Kehlmann und die literaturwissenschaftliche Forschung merken zurecht an, dass diese Passage bei adäquater Rezeption nicht einfach ignoriert werden und der Roman realistisch gelesen werden könne.²²⁷ Die komplexe Struktur des Romans lässt Leser/innen zu keiner Sekunde sicher sein, ob die Ungereimtheiten durch einen phantastischen Gattungskontext und literarische Konventionen, durch einen unzuverlässigen Erzähler oder durch die Inexistenz einer referentialisierbaren intradiegetischen Wirklichkeit erklärt werden können. Wer den Roman als

²²⁶ Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 18.

²²⁷ Vgl. Gasser, *Das Königreich im Meer*, S. 20; Vgl. Gasser, Markus: Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 14–16; Vgl. Schöll, *Entwürfe des auktorialen Subjekts*, S. 285–286; Vgl. Kasaty, *Entgrenzungen*, S. 170.

einen phantastischen Roman liest, verkürzt ihn um die tatsächliche Ambiguität. Wer ihn jedoch als realistischen Roman liest und alles Phantastische der Unzuverlässigkeit des Erzählers zuschreibt, ignoriert die inhärent problematische *histoire*-Ebene und die tatsächliche mimetische Unentscheidbarkeit des Erzählens. Logisch unmöglich ist dagegen die in der Sekundärliteratur häufig vorgebrachte Hypothese, dass es sich bei der Handlung ab der Überlappung der Erzählebenen einfach durchgehend um einen Traum handeln könnte.²²⁸ Dies ist deshalb unlogisch, weil der Traum in die Rahmenerzählung bzw. in die extradiegetische Ebene hineinreicht. Bei einem heterodiegetischen Erzähler würde diese Situation kein Problem darstellen: Der Geschichtsteil vor dem Traum des Protagonisten wäre dann innerfiktional real, alles Darauffolgende hingegen Teil der „Traumvorstellung eines Vorabiturienten“. Da bei der homodiegetischen Erzählung der Erzähler aber Teil der Diegese ist, würde sich der Erzähler innerhalb des andauernden Traums die Geschichte erzählen, wie er zunächst wach ist und dann zu träumen beginnt. Der extradiegetische Erzähler wäre also Teil der innerfiktionalen Traumwelt und damit Teil eines Vorstellungsprodukts des intradiegetischen Protagonisten. Gleichzeitig brächte er als extradiegetische Erzählinstanz die intradiegetische Welt samt der Zeit vor Beginn des Traums erst hervor, obwohl er von dieser logischerweise nichts wissen könnte. Die Implikation ist viel paradoxer, als Gasser und Rickes eingestehen. Vorausgesetzt, dass der Erzähler nicht wirklich zaubern kann, wahnsinnig oder absichtlich unzuverlässig ist, lautet die einzig plausible Erklärung für Leser/innen, dass es sich bei der Geschichte von Anfang an um einen Traum und bei der Diegese gesamt um ein Produkt des impliziten Autors handeln muss. Gasser nimmt das Traumparadoxon schließlich doch zur Kenntnis und löst dieses ebenfalls auf, indem er die Ebenenvermischung auf den impliziten Autor zurückführt. Er setzt diesen aber unnötiger- und unsinnigerweise mit dem innerfiktionalen Erzähler gleich:

Doch wenn Beerholms Vorstellung nur die Traumvorstellung eines Vorabiturienten ist, wer sitzt dann auf der Aussichtsterrasse und bringt seine Erinnerungen zu Papier? Beerholm, der Schüler? Wohl kaum. [...] Nicht von ungefähr hat der Name Arthur Beerholm vierzehn Buchstaben wie Daniel Kehlmann [...]²²⁹

Aus der Vermischung unterschiedlicher Instanzen ergibt sich für die Analyse kein Vorteil, sondern eher ein Nachteil. Zudem kommen Leser/innen zumindest bei der Erstlektüre bestimmt auch nicht auf die Idee, die Buchstaben zu zählen, weshalb diese Gleichsetzung auch von einem

²²⁸ Vgl. Gasser, *Das Königreich im Meer*, S. 34–35; Vgl. Rickes, *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, S. 31.

²²⁹ Gasser, *Das Königreich im Meer*, S. 36.

rezeptionstheoretischen Standpunkt aus irrelevant ist. Auch Kehlmann selbst warnt vor einer solch autobiographischen Lesart.²³⁰ Für die Leser/innen, deren Referenzillusion unwiederbringlich verloren wäre, wenn sie alternativlos eingestehen müssten, dass die Geschichte nur dann Sinn ergibt, wenn die Diegese das Produkt des impliziten Autors ist, macht es keinen Unterschied, wo sie ihn beim Schreiben vermuten.

Darüber hinaus werden auf der Geschichtsebene Inhalte als innerfiktional real klassifiziert, die Leser/innen aufgrund ihres Weltwissens als fiktiv einstufen würden. Der Protagonist sieht sich im vierten Kapitel trotz starken Fiebers eine Zaubervorstellung Jan van Rodes an. Als er merkt, dass er ohnmächtig zu werden droht, ruft er aus einer Telefonzelle ein Taxi, obwohl er eigentlich festgestellt hat, dass er keine Münzen zum Telefonieren hat. (vgl. BV, S. 83) Dass dieses unwahrscheinliche Detail für Leser/innen noch nicht illusionsstörend ist, hängt damit zusammen, dass der Erzähler schon seit Beginn des Kapitels bewusst den Eindruck vermittelt, der Protagonist sei wegen seiner Erkrankung vorübergehend als mimetisch unzuverlässig einzuordnen. Er verwendet gehäuft Formulierungen, die auf seine schlechte körperliche Verfassung hinweisen: „leicht erhöhte Temperatur“ (BV, S. 75), „benebelt von meiner Erkältung“ (BV, S. 76), „seltsames Schwindelgefühl“ (BV, S. 83) oder „Es war, als hätte mich der Wahnsinn überfallen, es war wie ein Fiebertraum [...]“ (BV, S. 81). Spätestens zu dem Zeitpunkt, als er die Vorstellung verlässt, scheint er sich bereits in einer Art Delirium zu befinden: „Ich schloß die Augen; wirre, formlose Farberscheinungen rannen durch die Dunkelheit.“ (BV, S. 83) Die implizite Unzuverlässigkeit wird von der Vermittlung zusätzlich durch Personifikationen unterstrichen, die der Welt einen unwirklichen Anschein verleihen: „Der Boden unter mir fühlte sich weich an, fast lebendig [...] Ich stützte mich gegen eine Hauswand, sie schien vor meinem Arm zurückzuweichen.“ (BV, S. 82) Als er schließlich unmittelbar vor dem Zusammenbruch steht, scheint der Protagonist keinen klaren Gedanken mehr fassen zu können, was sich in elliptischen Satzkonstruktionen äußert: „Weiter. Nur weiter. Nicht hierbleiben.“ (BV, S. 82) Die Wahrnehmung des Protagonisten erscheint also deutlich verzerrt, dennoch lässt sich das Geschehen der innerfiktionalen Realität zuordnen. Die Inhalte des letzten Absatzes, in dem der Erzähler das Bewusstsein verliert, gehören hingegen schon eindeutig nicht mehr der Wirklichkeit an: „Dann hob sich die Zelle in die Luft und eine unsichtbare Kraft schleuderte sie in einer weiten Kurve dem dunklen Himmel entgegen [...]“ (BV, S. 83) Leser/innen können also aufgrund der Hinweise der Vermittlung annehmen, dass der Protagonist sich geirrt und doch Geld eingeworfen habe. Problematisch wird das Erzählte für die Referenzillusion erst,

²³⁰ Vgl. Kehlmann, Diese sehr ernsten Scherze, S. 13; Vgl. Gollner, Die Wahrheit lügen, S. 34–35.

nachdem er wieder zu Bewusstsein gekommen ist. Als er im Krankenhaus erwacht, erklärt ihm Pater Fassbinder, er habe gestern ein Taxi gerufen und sich „delirieren[d]“ zu ihm bringen lassen. (vgl. BV, S. 85) Nach einem kurzen Austausch über die Zaubervorstellung meint Pater Fassbinder: „«Übrigens [...] ein ganz so übler Zauberer scheinen Sie nicht zu sein. Der Taxifahrer hat behauptet, Sie hätten ihn von einer kaputten Telefonzelle aus angerufen. Kein schlechter Trick, Arthur. Sollten Sie mir mal verraten.»“ (BV, S. 89) Hier ergibt sich für Leser/innen ein unaufgelöster logischer Widerspruch, der die Referenzillusion zusammenbrechen lässt. Während sich davor sämtliche Unmöglichkeiten lediglich im Kopf des Protagonisten abgespielt zu haben scheinen, wird nun eine davon durch die Bestätigung einer außenstehenden Person, dem Taxifahrer, Realität. Aus einer kaputten Telefonzelle kann der Protagonist einerseits unmöglich telefoniert haben, andererseits muss es ihm sogar gelungen sein, denn sonst hätte er kein Taxi rufen können und der Taxifahrer hätte daraufhin wiederum nicht die Unmöglichkeit des Anrufs feststellen können. Statt eine Plausibilisierungsmöglichkeit anzubieten, scheint die Vermittlung Leser/innen mit dem Hinweis auf vorübergehende mimetische Unzuverlässigkeit letztendlich auf die falsche Fährte geführt zu haben. Die paradoxe Situation zwingt Leser/innen also außerhalb der Erzählung nach Erklärungen zu suchen. Falls der Protagonist nicht tatsächlich zaubern kann, muss eigentlich angenommen werden, dass der Erzähler absichtlich lügt oder dass es keine innerfiktionale Realität gibt. Es ist jedoch auch möglich, dass eine der anderen Figuren schwindelt. Dies ist nicht unwahrscheinlich, da sich Pater Fassbinder oft derartige Scherze erlaubt, die er jedoch für gewöhnlich aufklärt. Wenn die Unzuverlässigkeit nicht auf den Erzähler, sondern auf andere intradiegetische Figuren zurückgeführt werden kann, kann sich die Referenzillusion eigentlich wieder vollständig erholen. Die Voraussetzung dafür ist aber, dass Leser/innen den Erzähler für zuverlässig halten und seine Rede gegenüber den Aussagen der anderen Figuren privilegieren. Die anhaltende Ambiguität und die vielen geschichtsentwertenden und metafiktionalen Verfahren untergraben aber eben diese notwendige Glaubwürdigkeit und verhindern letztendlich eine vollständige Plausibilisierung. Das Erzählen bleibt bis auf Weiteres mimetisch unentscheidbar. Anhand dieses Beispiels lässt sich auch aufzeigen, wie sich ein grundsätzlich unbedeutendes Detail stark illusionsstörend auswirken kann. Hätte sich zu diesem Zeitpunkt noch keine Mehrdeutigkeit aufgebaut, könnten Leser/innen diese irrelevante Ungereimtheit schnell vergessen, da es davor aber schon zu der Vermischung ontologischer Ebenen gekommen ist, werden die Leser/innen sofort wieder auf die anhaltende Ambiguität aufmerksam. Im zehnten Kapitel kommt es zu einer weiteren Geschichtsentwertung durch unwahrscheinliche *histoire*-Elemente, wenn der Protagonist für eine Nacht zaubern zu können scheint. „Da passierte etwas. Ich wußte nicht, was. Plötzlich spürte ich

eine eigenartige Sicherheit.” (BV, S. 201) Mit diesem Satz des Erzählers beginnen die magischen Ereignisse. Zunächst errät er zweimal eine willkürliche Zahl, die sich ein Gast auf einer Feier vorstellt, dann kann er plötzlich mithilfe seiner Vorstellungskraft die Bewegungen der Gastgeberin steuern und lässt einen Mann stolpern. (vgl. BV, S. 201–202) Auf der Straße bringt er anschließend mit einer Handbewegung das Glas eines Schaufensters zum Zerspringen. (vgl. BV, S. 204) Der Erzähler empfindet die Ereignisse selbst als unwahrscheinlich und spricht seine Zweifel offen aus: „Sollte ich es nochmal versuchen? Vielleicht war es ja nur Einbildung gewesen! [...] Es würde zu furchtbar sein, wenn es ... – wenn es doch gelang. Und wenn es nicht gelang? Auch das wäre furchtbar. Aber [...] etwas in mir *wußte*, daß sie alle, Bank, Laterne, Baum, gehorchen würden.” (BV, S. 205) Dies verstärkt zwar den Eindruck, dass sich das Geschehen wirklich zuträgt, gleichzeitig droht durch die Integration des Unwahrscheinlichen in die innerfiktionale Realität die gesamte intradiegetische Welt unglaubwürdig zu werden, da sich wegen der Mehrdeutigkeit kein context shift hin zur phantastischen Literatur vollzogen hat. Wenn der Protagonist gleich darauf in einem Park einen Busch nur mithilfe seiner Gedanken in Brand steckt, wird Leser/innen außerdem ein Vergleich mit Gott nahegelegt. Für die Referenzillusion ist das natürlich problematisch, weil diese Analogie impliziert, dass der Protagonist die Welt um sich geschaffen hat. Damit wird ein Stück weit gegen das Prinzip der Welthaftigkeit und das Celare-artem-Prinzip verstoßen. In weiterer Folge verdichten sich zumindest die Anzeichen dafür, dass der Protagonist von einer höheren Macht zum Magier auserkoren wurde, was natürlich ebenfalls den Blick auf den fingierenden Autor als Urheber der Prädestination freilegt. Das Zuwenig an Sinn wird hier mit einer Reihe unwahrscheinlicher Zufälle und damit einem Zuviel an Sinn kombiniert. „«Was auch immer das hier ist», sagte ich leise, «ich will es nicht. Es soll aufhören! Ich habe nicht darum gebeten, ich habe es nicht verlangt. Bitte nicht!»” (BV, S. 209) In der U-Bahn sieht der Protagonist kurz darauf ein Plakat, auf dem „Das Was Du Willst!” steht. (vgl. BV, S. 210) Er sträubt sich jedoch gegen sein Schicksal: „Ich kann es nicht. Ich will diese Macht nicht. Ich bin nicht Merlin. Ich bin kein Zauberer. Ich habe mich geirrt.” (BV, S. 210) Obwohl er diesen Gedanken nicht laut ausgesprochen hat, fragt ihn ein Polizist neben ihm unversehens: „«Sind Sie sich auch klar darüber [...] was das bedeutet?»” (BV, S. 210) Als er wegläuft, öffnet sich über ihm ein Fenster und eine Stimme sagt: „«Wie du willst! Und du wirst sehen, was du davon hast.»” (BV, S. 211) Gleich darauf wird er von einem Auto angefahren und das Kapitel endet. Diese hochgradig implausible Verkettung von Zufällen und die unerklärlichen magischen Vorgänge zwingen Leser/innen nach Erklärungsmöglichkeiten für das Geschehen zu suchen. Während die unwahrscheinlichen Sachverhalte auf der Geschichtebene nahelegen, dass der Protagonist entweder tatsächlich zaubern

kann oder dass die gesamte intradiegetische Welt innerfiktional fiktiv und nicht referentialisierbar ist, bietet die Vermittlung eine andere Plausibilisierungsmöglichkeit an. Der Erzähler weist innerhalb weniger Seiten insgesamt sieben Mal darauf hin, dass der Protagonist auf der Feier Alkohol trinkt, und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf dieses Detail. (vgl. BV, S. 196–200) Während sich auf *histoire*-Ebene Unerklärliches zuträgt, sät die Vermittlung also bewusst Zweifel daran, dass der Protagonist seine Umwelt richtig wahrnimmt. Schon bei der Feier erhalten Leser/innen den Eindruck, dass er betrunken ist, als er versucht sich gegen einen Marmortisch zu lehnen: „Das Tischchen wich erschrocken zurück.“ (BV, S. 201) Auch im weiteren Verlauf sind es besonders die vielen Personifikationen, die die Wahrnehmung des Protagonisten unzuverlässig wirken lassen: „Häuser zogen vorbei und mehr Häuser; neben mir rollte sich eine Allee von Straßenlaternen ab; Hydranten sprangen mir in den Weg und wichen erst im letzten Moment aus. [...] Wenn ich die Augen schloß, schien sich der Boden nach hinten zu neigen ...“ (BV, S. 207) Darüber hinaus liefert der Erzähler auch vermehrt Hinweise darauf, dass der Alkoholeinfluss das erlebende Ich körperlich beeinträchtigt: „Ich fühlte einen leichten Schauer und ein sanftes, kaum unangenehmes Schwindelgefühl [...]“ (BV, S. 200), „Ich spürte, daß meine Hände zitterten, mein Herz klopfte laut und schnell.“ (BV, S. 203) oder „Ich spürte, wie mir Schweißtropfen über die Stirn liefen.“ (BV, S. 205) Später wird diese Erklärungsmöglichkeit noch wahrscheinlicher, wenn der Erzähler erwähnt, eine Krankenschwester, und damit eine unabhängige, andere Figur, habe in den Medien verbreitet, er sei „betrunken gewesen und durch einen Alkoholnebel“ in den Unfall verwickelt worden. (vgl. BV, S. 214) Der Protagonist versucht im Krankenhaus die Nacht zu „rekonstruieren“, bringt es aber nicht wirklich fertig: „Ich hatte eine Zahl erraten, hatte mich verirrt, ein Schaufenster war zerstört worden, ein Strauch in Brand geraten; wie hing es zusammen?“ (BV, S. 213) Für die Gedankenwiedergabe des nüchternen erlebenden Ichs verwendet der Erzähler das Passiv und weist damit daraufhin, dass womöglich nicht er für die magischen Ereignisse verantwortlich war. Der Zweifel am Realitätsstatus der Episode wird also wiederum über eine Besonderheit der Vermittlung gestärkt. Zudem trägt er sich nach dem Unfall vorübergehend mit dem Gedanken, in den Park zu gehen und festzustellen, ob dort anstelle des Busches ein Brandfleck sei, entscheidet sich jedoch aus Angst vor einer eindeutigen Antwort gegen: „Ich schwöre dir, ich weiß nicht, was zu finden mich mehr entsetzt hätte: einen schwarzen Rußfleck oder einen grünen nichtsahnenden Strauch.“ (BV, S. 215) Dieser Gedanke macht deutlich, dass die Mehrdeutigkeit die Referenzillusion nicht nur schwächt, sondern sie auch ein Stück weit sichert, denn Eindeutigkeit würde in diesem Fall zur Folge haben, dass sich der Protagonist eingestehen müsste, wahnsinnig zu sein oder mit großer Wahrscheinlichkeit die gesamte Welt erfunden zu

haben. Die Auflösung der Ambiguität würde demnach in den meisten Fällen dem Eindruck einer realen intradiegetischen Welt unwiderruflich schaden oder die Referenzillusion endgültig kollabieren lassen. Sowohl hier als auch im Falle der Telefonzelle legen Vermittlung und Geschichtsebene unterschiedliche und widersprüchliche Erklärungsmöglichkeiten nahe. Die Geschichte lässt jedes Mal, wenn unmögliche Inhalte in die Wirklichkeit eindringen, eine Hintertür offen, die der Erzähler indirekt für ein Erklärungsangebot nutzen kann. Während die unmöglichen Vorgänge auf der Geschichtsebene entweder eine fantastische oder eine erfundene Welt vermuten lassen, lässt der Diskurs immer subtil eine andere Erklärungsmöglichkeit durchscheinen, die die Unwahrscheinlichkeiten weitgehend plausibilisieren und den Eindruck einer autonomen Welt aufrechterhalten kann. Der Erzähler weist dazu wiederholt auf eine vorübergehende Unzurechnungsfähigkeit hin, die entweder durch hohes Fieber oder Alkoholkonsum bedingt ist. Beiläufig schildert er körperliche Symptome und nützt vermehrt Personifikationen, um die Wahrnehmung des Protagonisten getrübt erscheinen zu lassen. Zusammen gelingt es Vermittlung und Geschichte, eine komplexe Mehrdeutigkeit zu erzeugen, die Leser/innen aufgrund der Situationslosigkeit des Textes nicht auflösen können. Ein weiteres Beispiel für eine geschichtsentwertende Unwahrscheinlichkeit derselben Kategorie ist die Erschaffung der fiktiven Adressatin, auf die aber bereits im Abschnitt zur expliziten Metafiktion eingegangen wurde.

Die Geschichte ist auch dort, wo ihre Wahrscheinlichkeit und in weiterer Folge ihre Referentialisierbarkeit nicht vom Erzähler angezweifelt werden, der spannenden Vermittlung klar untergeordnet. Quantitativ wird die Geschichte vor allem dadurch entwertet, dass unzählige argumentative Passagen die Aufmerksamkeit von der intradiegetischen Erlebnisillusion ablenken. Da diese nichtnarrativen Diskursformen aber die Vermittlung in den Vordergrund spielen, sollen sie unter Punkt 4.4 behandelt werden. Zu einer quantitativen Entwertung durch eine Verlagerung des fiktionskonstituierenden Erzählens auf die extradiegetische oder eine hypodiegetische Ebene kommt es nicht, da sich die narrativen Anteile des Textes eindeutig auf die intradiegetische Ebene konzentrieren. Zwar entsteht wegen der analytischen, synthetischen und metanarrativen Passagen bisweilen eine lebhaftere Erzählillusion, andere Illusionstypen der Geschehens- oder Seinsillusion werden auf der Ebene des Erzählers aber vernachlässigt. Erst nach Zusammenfall der beiden Ebenen kommt es auf der extradiegetischen Ebene überhaupt zu nennenswerten äußeren Handlungen, die allerdings unspektakulär sind. Damit ist schon die für die Illusion problematischere qualitative Geschichtsentwertung angesprochen, die über weite Strecken den Aufbau einer für Leser/innen attraktiven Erlebnisillusion erschwert. Dies liegt daran, dass es der Geschichte insgesamt an Ereignisreichtum und äußeren Handlungen fehlt. Die äußeren Handlungen sind, sofern

sie für die Illusion nicht problematisch sind, überwiegend ereignislos. Meist sind die narrativen Passagen stark gerafft und iterativ erzählt, was die Ereignislosigkeit unterstreicht:

So also lebte ich über ein Jahr. Sechs Nächte im *Chez Janine*, die siebte beim Pokerspielen. Zwischen fünf Uhr morgens und zwölf Uhr mittags ein wenig Schlaf, unterstützt von machtvollen Chemikalien. Am Nachmittag las ich Fachbücher, trank viel Kaffee, übte neue Kunststücke ein und entwickelte manchmal eigene. (BV, S. 126)

Selbst als der Protagonist am Höhepunkt seines Erfolges angekommen ist und auf Tournee geht, werden keine spektakulären Ereignisse wiedergegeben. Die Vermittlung erweckt bewusst den Eindruck von Eintönigkeit und Langeweile, indem sie erneut auf singulatives Erzählen verzichtet:

Ich reiste, trat auf, verbeugte mich, reiste weiter. Vor immer gleichen Zugfenstern flogen immer ähnliche Landschaften vorbei. Ich gab Autogramme, und überall erwarteten mich die blitzlichtumstrahlten Mündungen der Fotoapparate. Abend für Abend stand ich vor dem schwarzen Vorhang, blinzelte in die Scheinwerfer und machte die gleichen Schritte, die gleichen Bewegungen. Und unter meinen Händen ereigneten sich die gleichen vorausberechneten Wunder; und aus der schwarzen Masse des Publikums stiegen die gleichen Laute der Überraschung. (BV, S. 222)

Hier wird auch deutlich, dass die Ereignislosigkeit ihren Ursprung eigentlich nicht in der Diegese, also im Leben des Protagonisten, sondern in der defizitären Vermittlung hat. Diese verabsäumt es nicht nur, aus dem innerfiktional realen Geschehen Ereignishaftes für die Geschichte zu selektieren, sie erweckt auch durch den parataktischen Satzbau, Parallelismen und Wortwiederholungen einen bewusst unspektakulären Eindruck. Wenn es doch zu spektakulären, für Leser/innen unerwarteten Ereignissen kommt, dann vollziehen sich diese vor allem im Bewusstsein des Protagonisten. Gerade zu Beginn des Romans wählt der Erzähler aus seiner Kindheit fast ausschließlich solche Episoden aus, in denen er einen Geistesblitz hat, ein theoretisches Konzept versteht oder etwas Wichtiges über die Welt lernt. Er schildert beispielsweise, wie er sich als Zweijähriger mit einem Spielzeugkasten beschäftigt und plötzlich begreift, wie er ausgehend davon, welcher Baustein in welches Loch passt, geometrische Formen abstrahieren kann: „Und auf einmal war alles anders. Ich sah, fühlte, wußte – jawohl wußte, daß es eine Ordnung gab, die jedes bunte Ding auf seinen Platz, in seine Form wies [...] heute glaube ich, daß ich damals, an diesem Nachmittag, zum Menschen geworden bin.“ (BV, S. 11) Das lebensverändernde Ereignis vollzieht sich also nicht äußerlich, wo der Protagonist lediglich einen Baustein in ein Loch steckt, sondern in seinem Bewusstsein. Ähnlich verläuft die kurze narrative Passage, in der eine Volksschulerinnerung wiedergegeben wird:

Ein Papierflieger segelt vorbei, neben mir flüstert jemand. Und auf einmal begreife ich. Begreife, warum zwei mal fünf zehn ist, jetzt und immer und zu aller Zeit, in dieser Welt und in der anderen. Ich

[...] weiß, daß ich mir diesen Moment einprägen, daß ich ihn der fliehenden Zeit entreißen muß.
(BV, S. 26)

Für die Leser/innen ist der Nachvollzug dieses Verstehensprozesses auf einer rationalen Ebene interessant, die dadurch entstehende Distanz macht ein illusionistisches Eintauchen in die Geschichte aber unmöglich. Sogar die Arbeit als Zauberer ist für den Protagonisten, entgegen der gängigen Vorstellungen, eine „Arbeit, die trotz allem doch mathematischer und in höchstem Sinn technischer Natur ist.“ (BV, S. 181) Nicht nur, dass sich die Vorbereitung für seine Zaubervorstellungen vor allem in seinem Kopf und auf Millimeterpapier vollziehen (vgl. BV, S. 129), sogar der Schritt von einem durchschnittlichen Zauberkünstler hin zu einem außergewöhnlichen Illusionisten erfolgt in seinem Bewusstsein: „Ich mußte lernen, meine immerwache Vernunft zu überlisten. Ich mußte lernen, nicht bloß eine Horde gutgläubiger Zuseher zu täuschen, sondern vor allem mich selbst.“ (BV, S. 129) Der Protagonist wiederholt also so lange die immergleichen Handgriffe, die seine Kunststücke erfordern, bis er sie automatisch durchführen und sich damit selbst austricksen kann. Die eigentliche Magie wird damit als „wohlkalkulierter Wahnsinn“ (BV, S. 129) ins Bewusstsein des Protagonisten verlagert. Im Kloster Eisenbrunn kommt es schließlich zu einem solchen Mangel an äußeren Handlungen, dass dieser von der Vermittlung bewusst hervorgehoben wird: „Ich saß herum, ging auf und ab und wartete darauf, daß etwas geschah, und wußte, daß nichts geschehen würde.“ (BV, S. 103) Der Protagonist, der den ganzen Tag damit verbringen muss, nachzudenken, befürchtet kurzzeitig, vor Langeweile wahnsinnig zu werden. In einer Reflexion fasst der Erzähler die Gedanken des erlebenden Ichs, die genau von dieser Langeweile handeln, kurz zusammen: „Weißt du eigentlich, daß man ununterbrochen auf sich selbst einredet? In einem Winkel unseres Kopfes sitzt ein Schwätzer und spricht, spricht, spricht [...] Er sagt ungefragt philosophische Lehrsätze auf, gleitet in einen Vortrag über Landwirtschaft, [...] und wenn ihm gar nichts mehr einfällt, wiederholt er lieber Werbesprüche oder summt Schlagertexte nach, als bloß für eine verfluchte Minute den Mund zu halten.“ (BV, S. 104–105) Der Mangel an Vorgängen außerhalb des Bewusstseins des Protagonisten verbindet sich hier also mit der völligen Ereignislosigkeit der inneren Vorgänge. Zwar ist dieser Abschnitt des Textes für Rezipient/innen sehr unterhaltsam zu lesen, die Interessantheit geht aber auch hier wieder nicht von der *histoire* aus, sondern speist sich als komische Interessantheit im Gegenteil gerade aus deren völliger Uninteressantheit. Eine qualitative Geschichtsentwertung durch Handlungs- und Ereignisreduktion wird darüber hinaus besonders im letzten Kapitel deutlich, wenn die Geschichte die Vermittlung einholt. Durch den Zusammenfall von erlebendem und erzählendem Ich ist außer dem Schreiben keine äußere Handlung möglich. Unausweichlich wird damit also gegen das Prinzip

der Interessantheit verstoßen, was Leser/innen dazu bringt, auch gegenüber der Erzähllusion Distanz aufzubauen. In seltenen Fällen weist die Geschichte doch ereignisreiche äußere Handlungen auf, diese sind dann jedoch meist für die Illusion problematisch. Deutlich wird dies an den wohl spektakulärsten *histoire*-Elementen, dem Blitzschlag, dem Flugzeugabsturz sowie den unerklärlichen Ereignissen der Nacht, in der der Protagonist vermeintlich zaubern kann. Sie alle sind hochgradig unwahrscheinlich und lösen die Forderungen des Prinzips der Interessantheit auf Kosten einer glaubwürdigen, autonomen intradiegetischen Welt ein. Die Geschichtsentwertung durch Uninteressantheit trägt nur indirekt zur Mehrdeutigkeit der Geschichte bei, indem sie die Erlebnisillusion in den Hintergrund drängt, die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung lenkt und langfristig den Eindruck verstärkt, die Geschichte diene nur der Umsetzung eines ästhetischen Programms.

4.4 Auffälligkeit der Vermittlung

In diesem Abschnitt sollen alle Verfahren Erwähnung finden, die primär dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf die Vermittlung zu lenken. Die Erlebnisillusion, die den Kern ästhetischer Illusion darstellt, wird damit in ihrem Aufbau behindert, suspendiert und langfristig geschwächt. Auch ohne eine Beeinträchtigung der Referenzillusion führt der Einsatz dieser Verfahren dazu, dass Rezipient/innen die illusionsgefährdende Distanz gegenüber dem Roman dauerhaft aufrechterhalten und sich weniger stark auf die Illusion einlassen.

Besonders auffällig sind die vielen Momente in der Erzählung, in denen sich der Erzähler durch eine unorthodoxe Verwendung der Sprache in den Vordergrund spielt und Leser/innen das Medium und dessen Materialität bewusst macht. Gleich zu Beginn des Werkes beschreibt der Erzähler die Aussicht von der Terrasse aus und impliziert, dass die fiktive Adressatin, mit der sich die Leser/innen anfangs identifizieren, in der fiktionalen Welt neben ihm auf der Terrasse steht. Dies sollte den Rezipient//innen eigentlich die ontologische Differenz zwischen realem und fiktivem Adressaten ins Bewusstsein rufen, denn den realen Leser/innen ist natürlich klar, dass sie sich, anders als die fiktive Adressatin, beim Lesen des Textes nicht dem Erzähler gegenüber auf dem Aussichtsturm befinden. Das Offenlegen der *fictio*-Natur wird aber dadurch verhindert, dass es sich bei der räumlichen Verortung des fiktiven Adressaten auf der Erzählebene um ein stark konventionalisiertes Verfahren handelt. Wesentlich störender als die Kommunikationssituation wirkt die eigentliche Beschreibung: „Der Lärm! Aber man gewöhnt sich daran. Und sieh nur – wie nahe

und dunkelblau der Himmel ist. Um die Sonne herum – nicht scharf hinsehen! – ins Weißliche und Unglaubliche verfärbt.” (BV, S. 7) Die Anweisung, nicht scharf hinzusehen, zwingt Leser/innen, sich der Medialität bewusst zu werden, da das symbolische, sprachliche Medium ein solches „Hinsehen“ eben gerade nicht erlaubt. Das illusionsstörende Potenzial ist jedoch sehr gering, da sich aufgrund der marginalen Stellung des Verfahrens am Anfang des Textes noch keine Erlebnisillusion aufgebaut hat. Die räumliche Verortung der Vermittlungsinstanz erweist sich für die Erzählillusion langfristig eher als positiv. Auch wenn die Auffälligkeiten der Vermittlung gegen Anfang des Werks die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf den discours lenken, wird die Illusion nicht gestört, sondern lediglich in ihrem Aufbau verzögert. Anders im zweiten Kapitel, wenn der Erzähler nach einem längeren Exkurs folgendermaßen an die Handlung anknüpft: „Doch zurück in meinen Zug. Hier sitze ich, esse ein Schinkenbrot und werde einem unbekanntem Ziel entgegengetragen.” (BV, S. 29) Die lokal-deiktischen Ausdrücke „zurück“ und „Hier“ lenken die Aufmerksamkeit deutlich auf die Vermittlung, denn der Erzähler schildert die Situation dadurch so, als befänden sich er und seine fiktive Adressatin mit dem erlebenden Ich im Zugabteil. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass nicht Präteritum, sondern Präsens als Erzähltempus verwendet wird und damit auch die zeitliche Differenz zwischen Ereignis und Erzählung aufgehoben wird. Die Vermittlungsinstanz versetzt sich und die fiktive Adressatin in die Geschichte hinein und verlagert die Vermittlungssituation auf die Geschichtsebene. Dadurch, dass der Erzähler Leser/innen bei der Hand nimmt und ihnen das Geschehen zeigt, kann er die zeitlich-räumliche Distanz überbrücken und die Geschichte für sie noch greifbarer machen. Die Situation wirkt auf die Rezipient/innen allerdings hochgradig unnatürlich und macht ihnen den fictio-Status bewusst. Durch das sprachliche Hinzeigen auf das Geschehen treten die Defizite des Mediums, welches es dem Erzähler eben gerade nicht erlaubt, tatsächlich visuell auf etwas hinzuweisen, und auch ein Hinsehen seitens der Leser/innen verunmöglicht, noch deutlicher hervor. Die Aufmerksamkeit richtet sich damit automatisch auf die Mittelbarkeit des Textes und wird von der Geschichte und einem sinnlichen Miterleben abgezogen. Gleich darauf folgt eine Beschreibung des Ortes Les Vescaux, wo sich das Internat des Protagonisten befindet. Der Diskurstyp Deskription steht immer ein wenig im Konflikt mit dem dynamischen narrativen Medium. Im Sinne der anschaulichen Welthaftigkeit sind Beschreibungen für die Vorstellungsbildung allerdings notwendig und fördern die Erlebnisillusion sogar, solange sie knapp und transparent gehalten werden. Die Beschreibung des Internats erfolgt jedoch bewusst auffällig und auf eine für das Medium völlig ungeeignete Weise. Zuerst beschreibt der Erzähler, was man in der „Broschüre des Fremdenverkehrsamts“ sieht: „[...] Gletscher unter einem hohen Himmel, Alpenblumen in Großaufnahmen, idyllische Hütten

[...] Man sieht gewundene Bergwege [...]". (BV, S. 29) Für die Erlebnisillusion auf intradiegetischer Ebene ist es nicht optimal, dass hier noch ein visuelles Medium zwischengeschaltet ist und damit nicht die Welt, sondern ein bestimmtes Abbild der Welt beschrieben wird. Allerdings begünstigt das Hinweisen auf die Broschüre die Erzählillusion, denn dadurch wird der Erzähler, der sich den Prospekt ansieht, greifbarer: „Wenn man das Heftchen umdreht – dasselbe im Winter.“ (BV, S. 30) Es kommt zunächst also lediglich zu einer vorübergehenden Verlagerung der Illusion. Die fictio-Natur drängt sich erst zu dem Zeitpunkt irritierend auf, wenn erneut die Unzulänglichkeiten des Mediums durch die Verwendung eines lokaldeiktischen Adverbs hervorgehoben werden: „Der blaue Fleck dort ist der Swimming-Pool im Garten des Grand-Hotels.“ (BV, S. 30) oder „[...] das längliche dort oben. Das ist das Internat.“ (BV, S. 30) Leser/innen können natürlich die Broschüre nicht sehen und wissen nicht, wo „dort“ und „dort oben“ sein sollen. Indem der Erzähler diese Tatsache einfach ignoriert, verstößt er gegen das Prinzip der Mediumsadäquatheit und ruft Leser/innen die Tatsache ins Bewusstsein, dass sie einen Roman lesen und ihnen die intradiegetische Welt nicht unmittelbar zugänglich ist. Ein ähnlicher Fall findet sich noch im selben Kapitel, wenn der Erzähler einen Kartentrick beschreibt: „Ich hole tief Luft. Paß genau auf, verfolge jede meiner Bewegungen, verlier keines meiner Worte. Es ist schwierig genug.“ (BV, S. 39) Die Aufforderung, den Bewegungen zu folgen, setzt eine Kommunikationssituation voraus, bei der sich Erzähler und Adressat gegenüber sitzen. Haben Rezipient/innen sich anfangs noch im Sinne einer „willing suspension of disbelief“ auf diese simulierte, aber konventionalisierte Gesprächssituation eingelassen, drängt sich ihnen nun die Differenz zwischen der eigentlichen Rezeptionssituation und der im Werk implizierten Gesprächssituation regelrecht auf. Geglättet kann dieses Bewusstmachen des fictio-Status des Werks nur dadurch werden, dass man die Aussage des Erzählers metaphorisch versteht, von Bewegungen in versprachlichter Form ausgeht und den Satzteil „verlier keines meiner Worte“ als Erklärung begreift. Ein Wort zu „verlieren“ bzw. zu überlesen würde demnach bedeuten, dass der Adressat, der versucht, sich den Kartentrick vorzustellen, eine Information übersieht, die er für die mentale Rekonstruktion des Tricks benötigt. Die unkonventionelle Verwendung der Sprache wirkt in jedem Fall zunächst irritierend und kann nur auf einer rationalen Ebene plausibilisiert werden. Ein letztes Beispiel findet sich zu Beginn des fünften Kapitels: „Stell dir ein mittelalterliches Altarbild vor [...] Schließ deine Augen (schließ sie überhaupt, du weißt, ich kann sie nicht lange ansehen) und stell es dir vor [...]“ (BV, S. 89) Leser/innen können, anders als bei einem mündlichen Vortrag, natürlich unmöglich ihre Augen schließen und sich etwas vorstellen, während sie einen

Text lesen. Damit wird erneut gegen das Prinzip der Mediumsadäquatheit und das Celare-artem-Prinzip verstoßen.

Auffällig wirkt es außerdem, wenn markante Aussagen der Vermittlung ähnlich oder identisch wiederholt werden, da sie Rezipient/innen für einen Augenblick innehalten und aus der Erlebnisillusion hinaustreten lassen, um zu überlegen, wo die Formulierung im Werk zuvor vorgekommen ist. Ein solches Nachdenken macht die Mittelbarkeit der Erzählung bewusst. Im dritten Kapitel kommt der Protagonist beim Besuch von Ellas Grab zu folgender Einsicht: „Hier lag ein Irrtum vor, ein Mißverständnis, das aufgeklärt werden mußte.“ (BV, S. 53) Dieser Satz wird im fünften Kapitel in sehr ähnlicher Weise nochmals geäußert: „Gräber sind ein Irrtum, ein Mißverständnis, was sollte ich dort?“ (BV, S. 97). Die Wiederholung ist deshalb auffällig, weil die Formulierung so eigentümlich ist, dass sie den Leser/innen vermutlich im Gedächtnis geblieben ist. Ein weiteres Beispiel findet sich im sechsten Kapitel, in dem ein Satz aus Kapitel 1 in dem exakt gleichen Wortlaut nochmals vorkommt: „Fangen wir an.“ (BV, S. 8, 130) Während die Handlung auf intradiegetischer Ebene zu Anfang des Werkes noch nicht eingesetzt hat und erst mit der Erzähleräußerung im Präsens eingeleitet wird, kommt es in Kapitel 8 zu einem unerwarteten Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens, wodurch die Aufmerksamkeit der Leser/innen noch zusätzlich auf die Aussage gelenkt wird und ihnen die Wiederholung dadurch noch deutlicher ins Auge springt. Anders als das mehrmalige, unwahrscheinlich zufällige Aufrufen von histoire-Inhalten, stören Wiederholungen einzelner Teile der Vermittlung die Illusion allerdings bedeutend weniger, da nicht die Referenzillusion gefährdet, sondern lediglich die Erlebnisillusion durch die Irritation vorübergehend suspendiert wird.

Gerade am Anfang des Werkes spielt sich die Vermittlung besonders dadurch in den Vordergrund, dass häufig die fiktive Adressatin angesprochen wird. Während es sich bei Leserapostrophen um ein konventionalisiertes und daher weitgehend unauffälliges Verfahren handelt, ergibt sich in *Beerholms Vorstellung* das Problem, dass es sich bei der fiktiven Adressatin um eine intradiegetische Figur handelt. Leser/innen neigen für gewöhnlich dazu, sich mit dem „Du“ zu identifizieren, und sind deshalb irritiert, wenn sich bereits im ersten Kapitel die Anzeichen dafür verdichten, dass sie nicht gemeint sind: „Meine Mutter war sehr jung, viel jünger als du jetzt bist.“ (BV, S. 12) Dass der fiktiven Adressatin hier ein konkretes Alter zugeschrieben wird, irritiert nicht nur junge Leser/innen, sondern es wirkt allgemein befremdlich, dass ein fiktiver Erzähler etwas über die realen Leser/innen, die sich anfangs mit dem „Du“ identifizieren, zu wissen vorgibt. Die Rezipient/innen fragen sich also, mit welcher Art von Vermittlungssituation sie es zu tun haben, und richten ihre Aufmerksamkeit auf die fictio-Natur des Textes. Statt ihnen, wie gewohnt, den

Eindruck von Nähe und direkterer Teilhabe am Geschehen zu vermitteln, wird ihnen durch die artifizielle Kommunikationssituation ganz im Gegenteil bewusst, dass sie nicht präsent sind und weder ins Geschehen noch in die Kommunikation eingebunden sind. Um die Terminologie Hermans zu verwenden,²³¹ ist es der unerwartete Wechsel von einem „apostrophic you“, von dem die Leser/innen zunächst ausgegangen sind, zu einem „Du“ als „fictional address“, der sie irritiert und die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung lenkt. Spätestens ab Ende des Kapitels, wenn der Protagonist gemeinsame Erinnerungen mit dem „Du“ erwähnt (vgl. BV, S.26), wissen Leser/innen, dass es sich bei der fiktiven Adressatin um eine Figur auf intradiegetischer Ebene handelt. Die vielen weiteren Anreden bewirken zwar immer wieder, dass sich die Leser/innen der Mittelbarkeit bewusst werden, allerdings stellt sich auf Dauer ein Gewöhnungseffekt ein, wodurch das illusionsgefährdende Potenzial abnimmt. Die Vermittlung tritt weniger stark in den Vordergrund, und stattdessen kann die Erzählillusion durch diese vermittlungsbezogenen Aussagen gefördert werden. Erst später, wenn es zu der oben erwähnten explizit metafiktionalen Passage kommt, in der der Protagonist meint, die fiktive Adressatin erfunden zu haben, wirkt das „Du“ wieder radikal illusionsstörend. Das „Du“ ist im Roman prinzipiell nur in den Fällen unproblematisch, wenn es synonym mit „man“ als „generalized you“ verwendet wird: z. B. „Bist du schon einmal, wodurch auch immer gezwungen worden, dir einen eigentlich guten Film [...] mehrmals anzusehen? Dann kennst du wohl diesen Moment, wenn die Langeweile plötzlich und unerwartet in puren Ekel umschlägt [...]“. (BV, S. 226)

Zu einem foregrounding des Diskurses können aber auch Erzähleraussagen beitragen, die das Geschehen mit zu viel Sinn aufladen und die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung lenken. Dabei sind es nicht die betroffenen *histoire*-Elemente, die den Eindruck von Unnatürlichkeit vermitteln, sondern es ist die Vermittlungsinstanz, die wahrscheinlichkeitsneutrale Geschichte von außerhalb mit zu viel Sinn überfrachtet. Ein Beispiel für solch einen problematischen Sinnüberschuss findet sich im vierten Kapitel, wenn der Protagonist ein Plakat für van Rodes Zaubervorstellung sieht und der Erzähler das Geschehen wie folgt kommentiert: „Und jetzt sah ich auf das Datum: Das war heute. Heute abend! (Natürlich war es das. Wozu es aufschieben? Alles andere wäre unsinnig gewesen, meinst du nicht?)“ (BV, S. 76–77) Es handelt sich um einen kataphorischen Zufall, der entsprechend dem Prinzip der Sinnzentriertheit dazu dient, die Handlung voranzutreiben. Weil Leser/innen im Vergleich zur Lebenswelt höhere Sinnansprüche an den Roman richten und derartige Zufälle zudem in hohem Maße konventionalisiert sind, ist es

²³¹ Vgl. Herman, David: Textual 'You' and double deixis in Edna O'Brien's 'A Pagan Place.' (Second-Person Narrative). In: *Style* 22/3 (1994), S. 420.

grundsätzlich als illusionskompatibel zu betrachten, dass die Zaubervorstellung noch am selben Tag stattfinden soll. In Klammern negiert der Erzähler jedoch, dass es sich um einen Zufall handelt, und gibt dem Geschichtselement den Eindruck von Unausweichlichkeit, als hätte die gesamte bisherige Handlung auf dieses Ereignis zugesteuert. Die Vermittlung weist hier auf ein der Geschichte zugrunde liegendes Handlungstelos hin, welches für gewöhnlich im Sinne der vom Celare-artem-Gebot geforderten Impliztheit des Sinns im Verborgenen bleibt. Wenn Leser/innen nämlich merken, dass der Erzähler die Geschichte offenkundig nach gewissen Kriterien für sie vorstrukturiert, geht der Eindruck von Unmittelbarkeit verloren. Im schlimmsten Fall werden Rezipient/innen daran erinnert, dass sie einen narrativen Text lesen, und beginnen, dessen formale Konventionen zu reflektieren. Neben einer Suspension der Erlebnisillusion besteht indirekt für die Referenzillusion die Gefahr, dass Leser/innen hinter dem Erzähler den impliziten Autor als Sinnstifter erkennen. Weniger problematisch ist eine Aussage des Erzählers im elften Kapitel, wenn er den Abendstern, den der Protagonist wahrnimmt, während er aus dem Taxifenster blickt, beiläufig als „Signal von irgendwem an irgendwen“ (BV, S. 229) bezeichnet. Hier wird lediglich ein einzelnes unbedeutendes Detail von der Vermittlung mit zu viel Sinn aufgeladen, was Leser/innen zwar vermutlich leicht irritiert, sie aber nicht zu einem Nachdenken über die fictio-Natur drängt und die Erlebnisillusion damit kaum beeinträchtigt.

Wesentlich häufiger sorgt jedoch eine defizitäre Vermittlung dafür, dass sich Leser/innen nicht oder nur mit großer Mühe auf die Primärillusion einlassen können, da sie es verabsäumt, die Geschichte sinnvoll aufzubereiten. So bringt der Erzähler in *Beerholms Vorstellung* laufend verschiedene Zeitebenen durcheinander und unterlässt es, das Geschehen zeitlich klar einzuordnen. Leser/innen werden aus diesem Grund oft dazu genötigt, aus der Erlebnisillusion herauszutreten und das Erzählte selbständig in eine sinnvolle Ordnung zu bringen, um die Versäumnisse der Vermittlung auszugleichen. Gerade am Kapitelanfang wissen Leser/innen oft nicht, wie viel Zeit auf der Geschichtebene seit dem letzten Kapitel vergangen ist. Lediglich das zweite Kapitel beginnt mit einer klaren zeitlichen Verortung: „Bei unfreundlichem Wetter [...] verließ ich meine Geburtsstadt für immer. Ich war zehn Jahre alt.“ (BV, S. 27) Ansonsten beginnen die Erzählabschnitte häufig mit argumentativen Passagen (z. B. „U-Bahn-Stationen haben etwas Unheimliches.“ (BV, S. 70)), mit einer direkten Rede (z. B. „«Möchten Sie noch ein Glas? [...]»“ (BV, S. 196)), mit vagen Zeitangaben, die keine klare Einordnung zulassen (z. B. „Beerholm war gealtert.“ (BV, S. 48)) oder gleich in medias res, ohne auf etwaige Zeitsprünge einzugehen (z. B. „Es war unerhört schwer, an Jan van Rodes Adresse zu kommen.“ (BV, S. 116)). In einer chronologischen Erzählung, bei der die Handlung über die Kapitelgrenzen nahtlos fortläuft, wären

derartige Kapitelanfänge für die Erlebnisillusion unproblematisch. Da es aber zwischen den Kapiteln zu Aussparungen kommt, müssen sich Leser/innen in jedem Kapitel aufs Neue in der Geschichte zurechtfinden, was ihnen das Eintauchen in die Erlebnisillusion erheblich erschwert. Lediglich ein einziges Mal setzt sich die Handlung über eine Kapitelgrenze hinweg fort. (vgl. BV, S. 136) Kapitel 9 (vgl. BV, S. 174) schließt hingegen einfach an das Ende von Kapitel 7 (vgl. BV, S. 154) an, was Leser/innen dazu zwingt, sich daran zurückzuerinnern, was vor dem achten Kapitel passiert ist. Darüber hinaus springt der Erzähler laufend in der Zeit vor und zurück, was den Rezipient/innen das Mitverfolgen der Handlung erschwert. Bei der Erstlektüre ergeben sich durch die Vermischung verschiedener Zeitebenen punktuell sogar Illusionsstörungen, was sich gut an folgendem Beispiel aufzeigen lässt. Nachdem der Erzähler Ella Beerholms Tod im ersten Kapitel geschildert hat, erzählt er, wie sich das Zusammenleben mit seinem Adoptivvater ohne Ella gestaltet, von seinem ersten Kartentrick und von der Vorbereitung auf die Erstkommunion. Basierend auf literarischen Konventionen gehen die Rezipient/innen davon aus, dass chronologisch erzählt wird und dass sich all diese Episoden zeitlich nach Ellas Tod zutragen. Umso überraschender wirkt es also, wenn der Erzähler von seiner Erstkommunion berichtet: „[...] immer wieder konnte ich deutlich Beerholms Baß erkennen. Ich sah mich nach ihm um, da stand er und nickte mir zu. Und neben ihm Ella. Sie hatte noch drei Monate.“ (BV, S. 24) Auf den ersten Blick ergibt sich hier ein Widerspruch, denn Ella müsste zu diesem Zeitpunkt eigentlich tot sein. Zwar folgt gleich darauf die zeitliche Einordnung, mit deren Hilfe Rezipient/innen das Paradoxon auflösen können, die Passage wirkt sich aber insofern implizit metafiktional aus, als Leser/innen sich fragen, wie es zu diesem Missverständnis kommen konnte. Dabei richten sie ihre Aufmerksamkeit fast automatisch auf die defizitäre Vermittlung, die es verabsäumt hat, einen Zeitsprung vor dem Erstkommunionsunterricht zu kennzeichnen. Beispielhaft für das Durcheinander der Zeitebenen ist auch das fünfte Kapitel, welches nach einer kurzen Beschreibung eines Altarbildes und eines Kirchenfensters damit beginnt, dass der Protagonist im „Alter von dreiundzwanzig Jahren [...] die niederen Weihen“ (BV, S. 89) empfängt. Danach folgt eine zehnsseitige Analepse (vgl. BV, S. 90–100), im Zuge derer beiläufig ein Ereignis erwähnt wird, das vierzig Seiten zuvor schon vage proleptisch angedeutet wurde: „Da starb Beerholm.“ (BV, S. 97) Leser/innen müssen also Beerholms Tod selbständig zwischen dem Auslandssemester in Rom und den Priesterweihen des Protagonisten einordnen, die noch dazu in umgekehrter chronologischer Reihenfolge erzählt werden, was ihre Aufmerksamkeit von der Erlebnisillusion ablenkt. Im achten Kapitel unterbricht eine zeitlich unbestimmte Erinnerung unvermittelt die ohnehin hochgradig illusionsstörende Passage rund um das Erschaffen der fiktiven Adressatin: „Vor ein paar Monaten

war ich in der Wüste.“ (BV, S. 171) Leser/innen werden hier vor das Problem gestellt, dass ihnen der Zusammenhang zwischen den theoretischen Überlegungen zum Realitätsstatus des „Du“ und der plötzlich einsetzenden Handlung nicht klar ist. Gleichzeitig wird ihnen wegen des fortlaufenden Kapitels aber eine Verbindung suggeriert, andernfalls wäre vermutlich eine andere Kapiteleinteilung vorgenommen worden. Im Zuge der Suche nach Kohärenz begeben sich die Leser/innen zur Erzählung in rationale Distanz und richten ihre Aufmerksamkeit in zweiter Linie auf die Vermittlung, die es bis kurz vor Ende des Kapitels verabsäumt, einen Bezug zwischen den Geschichtselementen herzustellen. Im elften Kapitel schließlich kommt es nach einer Schilderung der Tournee des Protagonisten zu der bereits zuvor geschilderten Wüstenszene: „In der Hoffnung – worauf eigentlich? auf Abwechslung? auf ein Zeichen? – ließ ich mich in den Orient fliegen, und zwar für einen einzigen, kurzen, hochbezahlten Auftritt.“ (BV, S. 222) Leser/innen können das Geschehen nun zwar zeitlich einordnen, richten dadurch aber ihre Aufmerksamkeit auf die Vermittlung, wodurch die Erlebnisillusion suspendiert wird. Wirkungsästhetisch wird dieser Effekt noch gesteigert, wenn auf bereits Erzähltes zu einem späteren Zeitpunkt nicht direkt hingewiesen, sondern nur indirekt angespielt wird: „Habe ich damals, in einem schattengefleckten Zimmer, auf eine bestimmte Frage eines listigen, blinden Priesters gelogen?“ (BV, S. 160) Leser/innen müssen sich angesichts dieses vagen Rückverweises überlegen, auf welche Stelle des Romans hier Bezug genommen wird, und diese vermutlich nochmals nachlesen. (vgl. BV, S. 110) Zudem gilt es herauszufinden, welche Bedeutung die angedeutete explizite theoretische Unzuverlässigkeit für den weiteren Geschichtsverlauf hat. Insgesamt kommt es dadurch zu einer längeren Unterbrechung der Erlebnisillusion. Ein weiteres Beispiel für eine Illusionssuspension durch die Vermischung verschiedener Zeitebenen findet sich im siebten Kapitel. Die iterative, geraffte Erzählung über die Treffen mit van Rode wird plötzlich von einer Prolepse unterbrochen: „Und jedesmal öffnete sich nach langen dreißig Sekunden die Tür, und Gerda van Rode ließ mich herein. Heute, da er tot ist, so tot wie seine arme Frau, bin ich wohl eine der wenigen, die es wagen könnten, ihn zu beschreiben.“ (BV, S. 145) Hier ist es vor allem der unerwartet schockierende Inhalt des überraschenden Vorgriffs, der Leser/innen auf die ungewöhnliche Vermittlung achten lässt. Das illusionstörende Potenzial der vielen Vor- und Rückverweise richtet sich also nach ihrem Inhalt, danach, wie unerwartet sie die Handlung unterbrechen und wie lange die Leser/innen brauchen, um sie in den Gesamtkontext einzuordnen. Darüber hinaus richtet sich die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen auch immer dann besonders auf die defizitäre Vermittlung, wenn der Erzähler überraschend doch konkrete Zeitangaben macht und sich diese nicht mit den Vermutungen der Leser/innen decken. So endet das sechste Kapitel damit, dass der Protagonist Pater Fassbinder

verkündet, nicht Priester werden zu wollen. Anfang des siebten Kapitels gelingt es ihm, den Illusionist Jan van Rode aufzuspüren, wodurch die Leser/innen vermutlich davon ausgehen, dass zwischen dem Gespräch mit Pater Fassbinder und dem Besuch bei van Rode nur wenig Zeit vergangen ist. Umso irritierender wirkt es deshalb, wenn der Erzähler vier Seiten nach Kapitelanfang doch eine zeitliche Einordnung vornimmt: „Wie lange war es her, daß ich mich dem höchsten Amt entzogen hatte? Eineinhalb Jahre, vielleicht zwei.“ (BV, S. 119) Die Leser/innen werden sich durch diese Diskrepanz zwischen dem angenommenen und dem tatsächlichen Sprung in der erzählten Zeit des intransparenten Diskurses und der Mittelbarkeit der Erzählung bewusst. Der Erzähler weist die Rezipient/innen sogar mehrmals direkt auf den Mangel an zeitlicher Einordnung hin: „Wie alt war ich eigentlich? Nun, vier- oder fünfundzwanzig. Wenn ich die äußeren Daten meines Daseins behandle, komme ich leicht durcheinander [...]“ (BV, S. 119) Die Aussage spiegelt den Umgang des Erzählers mit der Zeit wieder. Ebenso wie dieser in seiner Erinnerung durcheinander kommt, kommen auch Leser/innen beim Versuch, die Geschichte zu einem chronologischen Ganzen zusammensetzen, durcheinander. An späterer Stelle rechtfertigt er den nachlässigen Umgang mit der zeitlichen Ordnung der Geschichte damit, dass genaue zeitliche Angaben für die Geschichte irrelevant seien: „Und nur einen Monat später – etwas mehr vielleicht oder auch etwas weniger, aber ist das wichtig? – reisten wir ab.“ (BV, S. 190) An dieser sprunghaften, vagen Erzählweise zeigt sich nochmals wie stark sich der Diskurs spontanen, mündlichen Erzählungen angleicht,²³² obwohl es sich auch innerfiktional um eine schriftliche Vermittlungssituation handelt. In einer mündlichen Kommunikationssituation wären die fehlenden zeitlichen Angaben kein Problem, da Zuhörer/innen bei jeglichen Unklarheiten einfach nachfragen könnten. Die Leser/innen des Romans haben diese Möglichkeit allerdings nicht, weswegen ihnen die Mittelbarkeit der Erzählung durch die intransparente Vermittlung bewusst wird. Die fehlende zeitliche Einordnung verstößt werkseitig gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit und bewirkt leserseitig, dass der Text nicht mehr leicht zu rezipieren ist.

Die zeitliche Unordnung wird in *Beerholms Vorstellung* noch durch das Durcheinander an realen und fiktiven Sachverhalten ergänzt, wie bereits im Zuge der geschichtsentwertenden Verfahren erläutert wurde. Statt zu kaschieren und zu disambiguieren, trägt die Vermittlung meist dazu bei, Ungereimtheiten auf der Geschichtebene noch zusätzlich hervorzukehren oder zu verstärken, was wirkungsästhetisch eine Entwertung der Geschichte zur Folge hat. Es gibt jedoch auch Stellen im Roman, in denen die Vermischung der Ebenen eindeutig auf die Vermittlung zurückgeführt werden

²³² Vgl. Nünning, *Mimesis des Erzählens*, S. 30.

kann, da sie eine eigentlich klare Trennung von Fiktivem und Realem infrage stellt. Im neunten Kapitel gesteht der Erzähler eine gewisse Unzuverlässigkeit hinsichtlich der ontologischen Grenzen ein:

Und außerdem: Ich habe die Grenze zwischen dem Traum- und dem Alptraumreich meiner Phantasie und der Wirklichkeit, der sogenannten, immer bemerkenswert durchlässig gefunden. Ich bin nicht imstande, Unterscheidungen zu machen, wo ich keine Unterschiede sehe oder nur höchst unverlässliche. (BV, S. 193)

Dies belegt, wie durchlässig die innerfiktionale ontologische Grenze zwischen Realität und Fiktivität aus Sicht des Erzählers ist. Für ihn existiert alles auf derselben Realitätsebene in der „sogenannten“ Wirklichkeit. Nur wenige Seiten zuvor stellt der Erzähler den jungen Mann, der Pater Fassbinder zur Zaubervorstellung des Protagonisten begleitet, folgendermaßen vor: „Es war wohl ein Novize, ein Student, vielleicht auch ein untergeordneter Schutzengel.“ (BV, S. 188) Für Leser/innen ist klar, dass die Unwahrscheinlichkeit hier auf die Unfähigkeit oder den Widerwillen des Protagonisten zurückgeht, zwischen realen und nichtrealen Sachverhalten zu unterscheiden. Die Geschichte wirkt in diesem Fall nicht aus sich selbst heraus unglaubwürdig, sondern die mangelnde Glaubwürdigkeit wird von außen, von der Vermittlung, in sie hineingeschrieben. Die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen richtet sich also von der Geschichte auf den Diskurs. Als der Erzähler von seiner Reise in den Nahen Osten berichtet, klassifiziert er erneut Fiktives als real:

Die Zauberei kommt aus dem Orient, aus der Welt der Basare und der verwunschenen Dinge. Die wirkenden Schwüre, die beseelte, staubige Lampe. Aladin. [...] In den meisten Palästen wohnen heute uniformierte Mörder und auf den Basaren werden Andenken an Urlauber in bunten Hemden verkauft. Geister in Lampen sind selten geworden. (BV, S. 223)

Isoliert betrachtet, könnte dies von Leser/innen als ein lustiger, nicht ernst gemeinter Kommentar aufgefasst werden. Da Leser/innen jedoch schon wissen, dass der Erzähler es bewusst vermeidet, die ontologischen Ebenen voneinander zu trennen, bleibt die Frage offen, ob er wirklich an Flaschengeister glaubt. Dabei ist sich der Erzähler durchaus dessen bewusst, dass das Magisch-Religiöse mit dem Historischen unvereinbar ist. In Bezug auf den Magier Merlin meint er:

Moderne Historiker behaupten, daß den wirren Legenden, die von ihm erzählen, eine geschichtliche Person zugrunde liegt [...] Möglich, daß sie recht haben, aber es ist unwichtig. Es interessiert mich nicht. Er hat gelebt, wie viele Personen, die der Historie nicht bedürfen, um wahr zu sein. [...] Es gibt eine Wahrheit der Bestimmung und eine des Zufalls und die ändert sich mit jedem Kieselstein, der am falschen Platz liegt. Man soll sie zur Kenntnis nehmen, aber nicht zu ernst. (BV, S. 159)

Der Erzähler scheint die ontologischen Grenzen aus Gleichgültigkeit gegenüber der Realität bewusst zu vermischen, um die Geschichte mit mehr Sinn aufzuladen. Die „Wahrheit“ ist für ihn nicht das, was sich zugetragen hat, sondern das, was sich entsprechend dem Sinn, der der Welt seiner Vermutung nach zugrunde liegt, zugetragen haben sollte. Diese „Wahrheit der Bestimmung“, der Schutzengel und Flaschengeister angehören, steht in einem Konkurrenzverhältnis zur eigentlichen, zufälligen Wahrheit. Wie er selbst zugibt, privilegiert er seine Vorstellung von Realität, die „Wahrheit“, gegenüber der „Weltgeschichte“, die er als die „beiden feindlichen Cousinen“ bezeichnet. (BV, S. 159) Neben der punktuellen Suspendierung der Erlebnisillusion ist die Implikation, dass der Erzähler bezüglich des Realitätsstatus einiger Elemente der erzählten Welt vermutlich mimetisch teilweise unzuverlässig erzähle, auch für die Referenzillusion langfristig problematisch.

Sinndefizite ergeben sich auch dann, wenn der Diskurs gegen die Kriterien der Kausalität und der Teleologie verstößt und damit die vom Prinzip der Sinnzentriertheit geforderte narrative Kohärenz nicht gewährleistet. Leser/innen können sich den Großteil der Geschichte über nicht sicher sein, worauf die Handlung denn eigentlich hinausläuft, denn ihre Erwartungen werden in Bezug auf eine zugrundeliegende Teleologie immer wieder bewusst enttäuscht. Der Erzähler baut sukzessive verschiedene Erwartungshorizonte auf und weist Leser/innen mithilfe der Vermittlung auf vermeintlich handlungsfunktional Relevantes hin: „Aber dann, eines Tages, geschah etwas Wichtiges.“ (BV, S. 33) oder „Da geschah etwas.“ (BV, S. 75). Während in den ersten beiden Kapiteln vieles darauf hindeutet, dass die Geschichte den Weg des Protagonisten hin zum erfolgreichen Magier nachzeichnet, wird diese Erwartung jedoch noch am Ende des zweiten Kapitels enttäuscht, wenn der Protagonist die Zauberei wegen eines missglückten Auftritts beim Schulfest des Internats vorläufig an den Nagel hängt. (vgl. BV, S. 47) Im nächsten Kapitel steht die Studienwahl des Protagonisten im Zentrum. Leser/innen warten darauf, dass der Protagonist Beerholm und damit auch ihnen seine Berufswahl eröffnet: „Also gut, es mußte gesagt werden.“ (BV, S. 50) Statt jedoch das Gespräch wiederzugeben, beschreibt der Erzähler, was vor dem Fenster passiert, und lässt Rezipient/innen erst wieder an dem Gespräch teilhaben, nachdem alles Wichtige bereits gesagt wurde: „Als ich fertig war, lehnte ich mich zurück und wartete.“ (BV, S. 50) Zwar verstößt die offensichtliche Irrelevanz des Erzählten gegen die Sinnzentriertheit, dies wird aber dadurch kompensiert, dass die zurückgehaltene Information histoire-bezogene Spannung erzeugt. Die Aufmerksamkeit der Leser/innen richtet sich zwar punktuell auf die Vermittlung, mittelfristig werden sie aber in der Hoffnung auf eine Erwartungseinlösung enger an die Erlebnisillusion gebunden. Wenig später trifft der Protagonist Pfarrer Gudfreunt auf der Straße und

erklärt ihm, er würde Technische Chemie studieren wollen. (vgl. BV, S. 51) Das Rätsel scheint damit gelöst. Umso verwirrender wirkt es für Leser/innen also wenige Seiten später, wenn der Erzähler erklärt, wie er sich für das Theologiestudium entschieden habe. (vgl. BV, S. 54) Die Rezipient/innen müssen also zunächst einmal aus der Illusion heraustreten und sich den Widerspruch damit erklären, dass der Protagonist den Pfarrer belogen habe. Nach dieser Illusionssuspension scheint die Handlung allerdings der theologischen Laufbahn des Protagonisten zu folgen und ein Erwartungshorizont kann sich aufbauen. Daneben zeichnet sich jedoch die Möglichkeit eines anderen, wieder auf die Zauberei ausgerichteten Handlungstelos ab. Die Karriere als angehender Priester scheint jedoch weiter im Vordergrund zu stehen, bis der Protagonist plötzlich Pater Fassbinder in einem Gespräch eröffnet, dass er nicht mehr Priester werden wolle, und diese Aussage anschließend nochmals bekräftigt: „Nein, Priester würde ich nicht werden.“ (BV, S. 113) Ab diesem Zeitpunkt scheint die Handlung wieder auf die Zauberkunst ausgerichtet zu sein. Der Protagonist sucht den Magier van Rode auf, doch werden Leser/innen über den Grund für das „Unternehmen“ (BV, S. 119) im Dunklen gelassen. Obwohl den Leser/innen also nicht klar ist, was das Treffen mit van Rode zur weiteren Handlung beiträgt, wird ihnen dessen Relevanz vom Erzähler verdeutlicht: „Ich hatte zu lange gewartet. Eigentlich hatte ich mein Leben lang gewartet.“ (BV, S. 119) Statt das Rätsel jedoch aufzulösen, folgt eine sechzehnseitige Analepse. (vgl. BV, S. 120–135) Er schildert, wie er die eineinhalb bis zwei Jahre zwischen dem Gespräch mit Pater Fassbinder und dem Besuch bei van Rode damit verbracht hat, seine Fertigkeiten als Zauberer zu verbessern und sich finanziell mit täglichen Vorstellungen und Betrügereien über Wasser zu halten, bis er schließlich zum Entschluss kommt, Jan van Rode aufzusuchen. Wegen der fehlenden Relevanz für die weitere Handlung verstößt die Vermittlung hier gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit. Der Erzähler hebt die Irrelevanz dieses Geschichtsteils schon zu Beginn der Analepse explizit hervor: „Was hatte ich seither getan? Eigentlich nichts. Nichts Wesentliches zumindest.“ (BV, S. 119–120) Indem er das Unwesentliche dennoch erzählt, wird die fortlaufende Handlung unterbrochen. Hätte die Vermittlung zu diesem Zeitpunkt schon einen Erwartungshorizont aufgespannt, wäre das Aufschieben eines erwarteten Ereignisses im Sinne des Prinzips der Interessantheit sogar illusionsförderlich, da dadurch Spannung erzeugt würde. Da die Leser/innen aber bezüglich des Treffens mit van Rode keine klaren Erwartungen haben, kann sich auch keine Spannung aufbauen. Der anhaltende Verstoß gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit verhindert also eine Kompensation durch das Prinzip der Interessantheit. Erschwerend kommt hinzu, dass sich die handlungsfunktional irrelevante Rückschau über sechzehn Seiten zieht, wodurch die Gefahr besteht, dass Leser/innen ungeduldig werden und sich statt auf die Erlebnisillusion auf die defizitäre

Vermittlung konzentrieren, die keine ausreichende Selektion nach dem Relevanzkriterium vornimmt. Der für die Handlung schon vorab als unwesentlich gekennzeichnete Geschichtsteil erzeugt in Bezug auf die *histoire*-zentrierte Interessantheit auf Dauer nicht Spannung, sondern eine distanzfördernde Langeweile, die die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf den Diskurs lenkt. Im nächsten Kapitel kommt es doch zum Zusammentreffen mit van Rode, bei dem er ihm einen Zaubertrick vorführt und ihn als Mentor gewinnt. Als sein Schüler perfektioniert der Protagonist daraufhin seine Fähigkeiten, begleitet van Rode zu Auftritten und stimmt schließlich zu, bei einer Benefizgala als Magier aufzutreten. Statt jedoch im nächsten Kapitel an die Zusage des Protagonisten anzuknüpfen und den Auftritt zu schildern, beginnt das achte Kapitel mit einer Digression. Da Leser/innen diesmal genau wissen, worauf sie warten, könnte durchaus Spannung erzeugt werden, der Erzähler verunsichert sie aber erneut bezüglich des Handlungstelos und ihres Erwartungshorizonts: „Und du? Warum sage ich nichts von dir? Aber das tue ich doch. [...] In die vielen nutzlosen Seiten, die ich hier vollgeschrieben habe, ist mit Geheimtinte dein Bild eingelassen.“ (BV, S. 155) Der Erzähler gibt hier offen einen Verstoß gegen die Sinnzentriertheit zu, indem er die bisherige Erzählung, in denen die fiktive Adressatin kaum Erwähnung fand, als „nutzlos“ bezeichnet. Er erweckt damit den Eindruck, das „Du“, und nicht seine Karriere als Illusionist, stehe eigentlich im Zentrum der Geschichte. Allerdings folgt auch auf diese neue teleologische Ausrichtung sofort wieder eine Digression: „Einst fiel Merlin, der Vielgelehrte, der vaterlose Magus, der alte Teufelssohn, in sterbliche Liebe zur Nymphe Nimue.“ (BV, S. 155) Die Kohärenzstiftung wird Leser/innen von der Vermittlung also gleich doppelt erschwert. Einerseits müssen sie ihre Erwartungshaltung gegenüber der weiteren Handlung revidieren, andererseits müssen sie einen Zusammenhang zwischen der eingeschobenen Erzählung und dem Verhältnis des Protagonisten zu seiner fiktiven Adressatin herstellen. Dies wird noch dadurch erschwert, dass der Erzähler verschiedene Variationen und Interpretationen der Sagengeschichte anbietet. Wenn die Leser/innen im weiteren Kapitel mehr über die fiktive Adressatin erfahren und der Protagonist beschreibt, wie er sie aus seiner Vorstellung zum Leben erweckt, sorgt die Erzählung rund um Merlin und Nimue also nicht im Sinne einer klaren *mise en reflet* für Eindeutigkeit. Ganz im Gegenteil erschwert sie ihnen die Kohärenzsuche noch zusätzlich, da sie versuchen müssen, einen Bezug zwischen zwei mehrdeutigen Geschichten herzustellen. Diese Leistung, die im Sinne eines transparenten Diskurses eigentlich die Vermittlung erbringen sollte, macht ein rationales Nachdenken über die Geschichte erforderlich und sorgt für eine nachhaltige Illusionssuspension. In Kapitel 9 schließt der Erzähler hingegen wieder an die eigentliche Handlung an, in deren Zentrum sein Aufstieg zu einem weltberühmten Magier steht. Die Verunsicherung hinsichtlich des

Handlungstelos bleibt aber vorerst bestehen, da der Erzähler die bisherige Geschichte, an die er jetzt anknüpft, im letzten Kapitel noch als „nutzlos“ bezeichnet hat. Über kurz oder lang orientiert sich der Erwartungshorizont der Leser/innen aber doch wieder an seiner erfolgreichen Karrierelaufbahn als Illusionist. Am Höhepunkt seiner Karriere kommt es schließlich zu der Nacht, in der der Protagonist tatsächlich zaubern zu können scheint. Aus Furcht widersetzt er sich jedoch seiner vermeintlichen Bestimmung: „«Nein! Es bleibt dabei! Ich habe Angst, ich will und kann es nicht! Die Antwort ist nein. Nein.»“ (BV, S. 211) Kurz darauf bereut er aber diese Entscheidung und hängt damit auch seine Karriere an den Nagel: „Ich hatte versagt.“ (BV, S. 227) Entsprechend dem Prinzip der Sinnzentriertheit könnte die Geschichte eigentlich zu einem Ende kommen, da mit dem Scheitern des Protagonisten die Erwartungen der Leser/innen eingelöst wurden und die Kausalität keine Fortführung der Handlung mehr erforderlich macht. Wenn der Protagonist also am Ende des Kapitels verkündet, Selbstmord begehen zu wollen, werden Leser/innen wegen der fehlenden kausalen und teleologischen Motivation für diesen unerwartet drastischen Schritt überrascht: „Im Augenblick war alles besänftigt, alles ausgestanden. Ich glaube, daß noch nie ein Mensch sich ruhiger, ja friedlicher zum Tod entschlossen hat.“ (BV, S. 230) Leser/innen richten ihre Aufmerksamkeit also zunächst auf die defizitäre Vermittlung, die der Entscheidung den Anschein von Selbstverständlichkeit und Folgerichtigkeit verleiht, die Geschichte dafür aber nicht angemessen sinnzentriert aufbereitet hat. Je nachdem, wie stark sie den Verstoß gegen die Sinnzentriertheit empfinden, ist es auch möglich, dass sie die narrativen Bauprinzipien des Romans reflektieren. Gesteigert wird die Irritation noch, wenn der Erzähler im letzten Kapitel zunächst lange seinen Plan und dessen Umsetzung diskutiert, um Leser/innen dann aus heiterem Himmel Folgendes zu eröffnen:

Von der Höhe in die Tiefe, aus dem Leben in den Tod: sieben Sekunden. Aber das ist ja nur eine von zwei Möglichkeiten. Schließlich bin ich kein Selbstmörder.

Das überrascht dich, nicht wahr? Aber ich bin tatsächlich keiner. Ich glaube, liebe, ferne Nimue, an die ewige Verdammnis. Wie also könnte ich so wahnsinnig sein und mich töten? (BV, S. 246)

Die Vermittlung gesteht ein, absichtlich keinen Kausalzusammenhang hergestellt zu haben, um Leser/innen zu überraschen. Zwar gibt es wegen des Zusammenfalls der Ebenen keine Primärillusion mehr, die gestört werden kann, allerdings wirkt das Defizit der Vermittlung auch in Bezug auf die Erzählillusion irritierend, weil Leser/innen innehalten und eine plausible Erklärung für das Geschehen finden müssen. Insgesamt lässt sich also feststellen, dass der Erzähler absichtlich gegen die formalen Kriterien der Kohärenzstiftung verstößt. Dies äußert sich in den zahlreichen Überraschungen, die Leser/innen den Mangel an Kausalzusammenhängen bewusst machen und sie

zu einer Reflexion der narrativen Bauprinzipien drängen. Darüber hinaus sehen sich die Leser/innen nach fast jedem Kapitel aufs Neue mit der Frage konfrontiert, worum es in dem Werk denn nun eigentlich gehe. Die wiederholte Enttäuschung der leserseitigen Erwartungen führt dazu, dass die Rezipient/innen keinen klaren Erwartungshorizont mehr aufbauen, und verunmöglicht über weite Strecken einen Spannungsaufbau. Leser/innen werden also dazu verleitet, sich statt auf die Geschichte auf die spannende Vermittlung zu konzentrieren. Langfristig wird dadurch auch der Eindruck verstärkt, dass die Geschichte lediglich der Selbstinszenierung des Erzählers dient, der die Erzählung zu einer Zaubervorstellung macht. Statt ihnen eine ereignisreiche, spannende Geschichte zu präsentieren, dient der Roman dem Erzähler primär dazu, sie mithilfe eines möglichst komplexen, Ambiguität fördernden Diskurs zu täuschen und zu verwirren.

Einen Verstoß gegen das Prinzip der Perspektivität stellt diese Missachtung formaler Kriterien aber nicht dar, da lediglich der Erwartungshorizont der Leser/innen, nicht jedoch der des Perspektivträgers betroffen ist, wie das bei den geschichtsentwertenden Zufällen der Fall ist. Dennoch kommen in *Beerholms Vorstellung* auch solche Verfahren zum Einsatz, bei denen der Wissens- und Wahrnehmungshorizont des Protagonisten auf der Ebene des Diskurses überschritten wird. Ein Beispiel hierfür findet sich im ersten Kapitel, wenn der Erzähler bei der Schilderung von Ellas Tod die Szene plötzlich aus ihrer Wahrnehmung wiederzugeben scheint: „Ein fernes Grollen kündigte ein Gewitter an, Ella hörte es [...] Ella betrat die Wiese, machte einen Schritt, noch einen, eine Libelle schwirrte vorbei [...]“ (BV, S. 15) Für Leser/innen stellt sich die Frage, wie ein homodiegetischer Erzähler, der bei dem Vorfall scheinbar nicht anwesend war, von diesen Details wissen kann, die gerade wegen ihrer Irrelevanz für das Geschehen noch deutlicher hervorstechen. Die Leser/innen können den vermeintlichen Fokalisierungswechsel damit rechtfertigen, dass das erzählende Ich nachträglich Mutmaßungen über den genauen Hergang des Blitzeinschlags anstellt, um das Ereignis anschaulicher und spannender zu gestalten. Diese Plausibilisierung führt allerdings zu einer Illusionssuspension und macht den Rezipient/innen die Mittelbarkeit und damit die fictio-Natur der Erzählung bewusst. Darüber hinaus wird der Eindruck mimetischer Unzuverlässigkeit verstärkt, wenn der homodiegetische Erzähler Privilegien in Anspruch zu nehmen scheint, die ihm nicht zustehen.²³³ Wenig später wird das Prinzip der Perspektivität erneut missachtet, wenn der Erzähler nach der Schilderung des Blitzschlags eine zukunfts gewisse Vorausdeutung über seinen eigenen Tod macht: „[...] (Was mich betrifft, so wäre es wahrscheinlicher, daß mich eine Pistolenkugel oder ein fallender Ziegelstein tötet, hätte ich nicht das Privileg, genau und jenseits

²³³ Vgl. Busch, *Unreliable Narration aus narratologischer Sicht*, S. 44.

aller Berechnungen zu wissen, wann ich sterben werde und wie.)” (BV, S. 15) Leser/innen wissen zu diesem Zeitpunkt ja noch nichts von den Selbstmordplänen des Protagonisten und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Vermittlung, die, selbst gemessen am Kenntnisstand des erzählenden Ichs, mehr zu wissen vorgibt, als angenommen werden kann. Sie müssen also wiederum nach Erklärungsmöglichkeiten suchen, wodurch sie kurzfristig zum Geschehen in eine rationale Distanz treten. Die resultierende Illusionssuspension wird nur dadurch ein wenig abgemildert, dass die Aussage in Klammern steht und dass sich Leser/innen entscheiden können, sie zu ignorieren bzw. ihr keine Bedeutung zuzumessen. Im fünften Kapitel ergibt sich für das Prinzip der Perspektivität ein umgekehrtes Problem. Der eingeschränkte Horizont des homodiegetischen Erzählers wird hier nicht überschritten, sondern wirkungsästhetisch wird von den realen Leser/innen eine Überschreitung ihres Wissenshorizonts verlangt. Die Frage, ob hinter der Entscheidung, nicht Priester zu werden, eine Frau steckt, verneint der Protagonist gegenüber Pater Fassbinder, wendet sich aber in Klammern an die fiktive Adressatin: „Log ich hier eigentlich? Ich frage dich: Habe ich gelogen?“ (BV, S. 110) Irritierend wirkt die Frage des Erzählers deshalb, weil die Leser/innen, die ja die tatsächlichen Adressat/innen des Romans sind, diese Frage unmöglich beantworten können. Es ergibt sich hier die paradoxe Situation, dass die fiktive Adressatin die Frage als Teil der intradiegetischen Welt vermutlich beantworten könnte, während den tatsächlichen Adressat/innen ihr Informationsrückstand bewusst gemacht wird. Aufgabe der Vermittlung wäre es eigentlich, sich ergebende Leerstellen für Leser/innen zu füllen, wenn sie dazu nicht imstande sind, doch stattdessen werden ihnen von der Vermittlung absichtlich notwendige Informationen vorenthalten. Um sich in den Protagonisten hineinversetzen zu können, wäre es nötig, in handlungsrelevanten Fragen seinen perspektivischen Horizont zu teilen. Dass ein Erzähler weniger preisgibt, als er weiß, ist an und für sich normal, illusionsstörend wirkt die Horizontunterschreitung aber deshalb, weil die unnatürliche Kommunikationssituation eine Auflösung des Rätsels unmöglich macht. Die Aufmerksamkeit der Leser/innen richtet sich auf die Vermittlung und macht ihnen die Mittelbarkeit und den fictio-Status bewusst.

Betreffend der homodiegetischen Erzählsituation lässt sich festhalten, dass in *Beerholms Vorstellung* sämtliche Vorteile, die Wolf für die Vermittlungssituation postuliert, nicht eingelöst werden. Die Aufspaltung in ein erlebendes und ein erzählendes Ich macht sie wegen der lebensnahen, eingeschränkten Perspektive und der gleichzeitigen Möglichkeit, die Geschichte besonders sinnzentriert aufzubereiten und Unstimmigkeiten zu glätten, zu einer grundsätzlich illusionsförderlichen Erzählsituation. Wie allerdings bereits gezeigt wurde, bleibt eben jene klare Präsentation des Geschehens aus, und es wird wiederholt gegen das Prinzip der Sinnzentriertheit

verstoßen. Auch der illusionistische Effekt, den die Perspektive des erlebenden Ichs verspricht, kann sich nicht einstellen. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Vermittlung so schnell von einer narrativen Passage zur nächsten springt, dass die Erlebnisillusion kaum je genug Zeit hat sich aufzubauen, was Leser/innen ein illusionistisches Eintauchen in die Geschichte erschwert. Die durchgehenden Szenen sind nur selten länger als eine Seite und werden auch dann häufig von der Vermittlung unterbrochen. Ein besonders radikales Beispiel für diesen Szenenwechsel ist die schnelle Abfolge von unzusammenhängenden Erinnerungen am Ende des ersten Kapitels. Innerhalb zweier Seiten werden sechs verschiedene Ausschnitte aus der Vergangenheit des Protagonisten aufgerufen, indem jeweils ein bestimmter Eindruck mit einer kurzen narrativen Passage verknüpft wird:

Ein Blick aus dem Fenster in meinem ersten Winter auf Les Vescaux. Die Sonne geht über dem Neuschnee auf [...]. Ein Spätnachmittagshimmel, ich weiß weder wo noch wann ich ihm begegnete; ein Krähenschwarm zieht vielstimmig vorbei [...]. Der Petersdom von oben betrachtet; ich stehe in Michelangelos Kuppel [...]. Mein erster Auftritt: Der Lichtnebel, das überirdisch helle Gleißeln der Scheinwerfer [...]. Du natürlich, immer und immer wieder du. Und meine Volksschullehrerin, die ich frage: «Ist zwei mal fünf immer zehn? Warum immer?» (BV, S. 25–26)

Darüber hinaus kommt es oft zu extremen Raffungen, die ein sinnliches Miterleben des Geschehens verunmöglichen. Am besten lässt sich dies an der Schilderung der Vorstellung des Magiers Thomas Breyer in Rom verdeutlichen, die das Vorstellungsvermögen der Leser/innen völlig überfordert:

Er tanzte ein wenig, zerschnitt eine Assistentin mit einer Kreissäge, einer anderen hackte er den Kopf ab, eine dritte durchbohrte er mit vier Degen. [...] Dann tanzte er mit einer vierten Assistentin, steckte sie in eine Kiste, schloß die Kiste, öffnete die Kiste und ließ einen gähnenden, schlafmittelbetäubten Tiger herausspringen. Der Tiger wollte abgehen, Breyer hielt ihn fest, stieß ihn zurück in die Kiste, das arme Tier plumpste hinein, Breyer schloß die Kiste, öffnete die Kiste, und die Assistentin stieg heraus, verkrampft lächelnd, aber gesund. [...] (BV, S. 96–97)

Hinzu kommt, dass neben der starken Raffung meist auch noch iterativ erzählt wird, wodurch die Eintönigkeit des Geschehens hervorgehoben werden soll:

Ich las, was ich lesen mußte, schrieb einige Seminararbeiten, lernte aus meinen wirren Vorlesungsmitschriften für Prüfungen, in denen ich es zu mittelmäßigen Noten brachte. Am Anfang war ich viel spazierengegangen, aber nach kurzer Zeit hatte ich herausgefunden, daß alles gleich aussah und daß es nirgendwo etwas Besonderes zu sehen gab. Also blieb ich zu Hause. (BV, S. 72)

Leser/innen können sich nur schwer in den Protagonisten hineinversetzen, da der Erzähler seiner erzähltechnischen Funktion nur unzureichend nachkommt und um das erlebende Ich herum keine gut vorstellbare Welt aufgespannt wird. Nur selten kommt es zu längeren narrativen Passagen, bei

denen es sich entweder um Gespräche mit anderen Figuren (vgl. BV, S. 65–68, 98–99, 109–111, 196–199) oder aber um Zaubervorstellungen van Rodes (vgl. BV, S. 78–81) oder des Protagonisten (vgl. BV, S. 183–184) handelt. Ungewöhnlich illusionistisch wird das erste persönliche Treffen in van Rodes Haus geschildert. Die Leser/innen nehmen nur das wahr, was das erlebende Ich wahrnimmt, und teilen, weil sie an dessen beschränkte Perspektive und die Partialität der Ansichten gebunden sind, auch seine Überraschung über die Scherze, die sich van Rode mit ihm erlaubt:

Van Rode lehnte sich zurück, nahm seine Pfeife aus dem Mund [...] Ich nahm die Tasse, und erst als ich sie in der Hand hielt, bemerkte ich, daß sie leer war. Ein seltsamer Scherz! [...] Plötzlich sah ich verblüfft auf: Wie war denn auf einmal die Pfeife in seinen Mund gekommen, mir war gar nicht aufgefallen, daß er ... – Und in diesem Moment nahm ich aus dem Augenwinkel etwas Schwarzes, Schimmerndes in meiner Tasse wahr: – Kaffee! (BV, S. 140)

Das erzählende Ich mischt sich mit seinem weiteren Horizont ausnahmsweise nicht kommentierend in das Geschehen ein, sondern der Erzähler bleibt durchgehend bei der internen Fokalisierung des erlebenden Ichs. Weil zeitdeckend erzählt wird und zuvor auch van Rodes Haus und Wohnzimmer zwar kurz, aber gut vorstellbar beschrieben wurden, können sich die Leser/innen gut in den Protagonisten hineinversetzen. Im übrigen Roman spielt sich jedoch die Vermittlung meist durch analytische, synthetische oder vermittlungsbezogene Kommentare in den Vordergrund, die zwar wegen ihres geringen Umfangs kaum merkliche Suspensionen der Erlebnisillusion bewirken, insgesamt jedoch die Aufmerksamkeit von der illusionsförderlichen Perspektive des erlebenden Ichs ablenken. Im zweiten Kapitel unterbricht der Erzähler beispielsweise mit einem Kommentar die ansonsten illusionistisch erzählte Szene, in der das erlebende Ich beim Schulfest seinen Zaubertrick vorführt:

«Ich brauche ...» sagte ich und hörte, daß ich zu leise war. Also: Räuspern. Noch einmal Luft holen, viel Luft. Gut. «Ich brauche einen Freiwilligen!»

Warten. Diffuses Leuchten dringt durch die alten Milchfenster [...]

Jetzt greift er zu, berührt eine Karte, zieht die Hand wieder zurück, schnauft nachdenklich, nimmt eine andere. [...] Dann noch drei, zwei aus der Mitte und die oberste. (Viele Leute nehmen die oberste; aus irgendeinem Grund halten sie das für schlau.) Jetzt hält er alle vier in der Hand [...] (BV, S. 43–44)

Der ungewöhnliche Tempuswechsel vom epischen Präteritum ins Präsens zu Anfang des Tricks stört die Illusion nicht, sondern macht die Situation für Leser/innen sogar noch greifbarer. Es wirkt, als hätte sich die Situation so in das Gedächtnis des Protagonisten eingebrannt, dass er beim Erzählen selbst wieder ins erlebende Ich hineinversetzt wird. Der Kommentar in Klammern richtet die Aufmerksamkeit hingegen auf das erzählende Ich, dass sich völlig grundlos mit einer Erklärung

in das Geschehen einschaltet. Vereinzelt wirken diese punktuellen Unterbrechungen zwar nicht störend, insgesamt entsteht aber der Eindruck von Mittelbarkeit und einer Überpräsenz des Diskurses, die die Aufmerksamkeit von der Erlebnisillusion ablenken. Die Stärkung der Erzählillusion wirkt zwar bedingt kompensatorisch, dauerhaft stellt sie aber keinen gleichwertigen Ersatz für die schwache intradiegetische Erlebnisillusion dar und wird ebenso suspendiert, wenn Verfahren die Leser/innen dazu bringen, ihre Aufmerksamkeit statt auf den Erzählakt auf die Vermittlung zu lenken. Darüber hinaus kommt es auch auf der Ebene des Erzählers zu einem Mangel an Welthaftigkeit, weil dieser weder äußerlich beschrieben wird noch abseits des Verfassens der Geschichte handelt. Die Kompensationsmöglichkeit der homodiegetischen Erzählsituation wird also nicht vollständig ausgeschöpft.

Daneben erschwert aber auch der Einsatz nichtnarrativer Diskursformen ein illusionistisches Miterleben des Geschehens. Wie bereits erwähnt, ist es in *Beerholms Vorstellung* vor allem der Mangel an Welthaftigkeit, der den Aufbau einer starken Erlebnisillusion verhindert. Die Beschreibungen sind meist zu kurz und zu vage, um eine gut vorstellbare Handlungsbühne aufzuspannen, und auch die Figuren werden für Leser/innen wegen der unzureichenden Details kaum greifbar. Die einzige Figur, über die Leser/innen ausreichend Informationen erhalten, ist die fiktive Adressatin. Der Erzähler beschreibt auf fast drei Seiten ihr Aussehen, ihren Charakter und ihren Beruf, ihre Familie und ihre Freunde. Problematischerweise erfolgt die Beschreibung deshalb so genau, weil der Protagonist die Frau nach und nach erfindet:

Ich versuchte, meine Aufmerksamkeit auf dich zu richten, mir eine Vorstellung davon zu machen, was du tatest und dachtest und wie du aussahst. Versteh mich richtig: Das war kein Träumen. Es war schwere Arbeit [...]. Zuerst deine Augen. Sie mußten die Farbe von Gras haben [...]. Dann dein Gesicht. [...] Also, ich formte deinen Körper, das elegante Gerüst, das schlanke Festtagskleid deiner Seele. [...] Aber wer warst du? Ich mußte ja nicht nur dein Äußeres modellieren, sondern auch dich selbst, dich. Warst du klug? O ja. [...] Aber du brauchtest noch einen Lebenslauf, einen Beruf, eine Wohnung, all diese alltagsgrauen Dinge. Es mußte Geschäfte geben, in denen du in Plastik geschweißte Lebensmittel kauftest, einen Friseur, der lächelnd deine Haare zurecht kürzte, einen Arbeitsplatz, Kollegen, Bekannte ...– Es war sehr unangenehm, mir das klarzumachen! (BV, S. 163–165)

So handelt es sich einerseits um eine mediumsadäquate Art von Deskription, da die fiktive Adressatin nicht statisch, sondern prozesshaft beschrieben wird. Andererseits verstößt der Erzähler radikal gegen das Celare-artem-Gebot, was für die Illusion viel störender ist als eine mögliche Illusionssuspension, da die offengelegte Referenzillusion automatisch auch die Erlebnisillusion zum kollabieren bringt. Im Roman finden sich allerdings auch deskriptive Passagen, die eine

Unterbrechung der Illusion bewirken. So beginnt das fünfte Kapitel mit Beschreibungen eines mittelalterlichen Altarbilds und eines Kirchenfensters (vgl. BV, S. 89), deren Bezug zur Geschichte für Leser/innen unklar bleibt. Der Aufbau einer Erlebnisillusion wird also nicht nur wegen des Verstoßes gegen das Prinzip der Mediumsadäquatheit verzögert, sondern auch weil der Erzähler sich nicht an das Prinzip der Sinnzentriertheit hält. Im zweiten Kapitel wird ein Kartentrick beschrieben: „Nehmen wir an, ich lasse jemanden eine Karte ziehen. Er soll sie sich merken, dann zurückstecken ins Spiel und mischen. [...]“ (vgl. BV, S. 39) Zwar erzeugt die Erklärung des Kunststücks bei Leser/innen Spannung, diese ist aber vor allem rational-analytischer Natur. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die naturwissenschaftliche Beschreibung des Blitzeinschlags:

Wissenschaftlich gesehen: Aus atmosphärischen Gründen gab es Potentialverschiebungen zwischen der Ladung hoher Luftschichten und der des tiefen braunen Erdbodens unter Ellas Füßen. Ein elektrisches Feld baute sich auf, eine körperlose Gegenwart von Kraft, von stummer Möglichkeit, ein Umschlagen von Nichts in Etwas, von Geist in Macht [...]. (BV, S. 16)

Die Beschreibung abstrakter Sachverhalte, die primär den Verstand der Leser/innen fordern, aktualisieren beim rationalen Nachvollziehen die für die Illusion problematische ästhetische Distanz. Aus demselben Grund sind auch die vielen argumentativen Anteile des Romans problematisch, da sie sich nur selten auf die *histoire* beziehen und damit zur Sinnzentriertheit beitragen könnten. Besonders bei den umfangreicheren argumentativen Stellen handelt es sich meist um synthetische und nicht um analytische Passagen. Zum Beispiel reflektiert der Erzähler zwischen und oftmals auch mitten unter den narrativen Passagen lange über erhöhte Standpunkte (vgl. BV, S. 7), Angst in der Kindheit (vgl. BV, S. 18–19), die Ungerechtigkeit Gottes (vgl. BV, S. 23–24), seine löchrige Erinnerung (vgl. BV, S. 25) oder den Unterschied zwischen Zauberkünsten und Magie (vgl. BV, S. 128–129). Besonders irritierend wirken diese Reflexionen, wenn sie, wie bei der Beschreibung Manfred Beerholms, völlig unvermittelt auftreten und die Leser/innen überraschen:

Er saß dann in einem uralten Plüschsessel, den Kopf schräg zur Schulter geneigt, die Augenbrauen hochgezogen, eine kaum merkbare Bewegung in den Lippen und träumerische Konzentration im Blick.–

In der Wüste, wo sie am heißesten ist, sind Tiere entstanden, die so sparsam mit ihrer Kraft sein müssen, daß sie sich nur bewegen, wenn es wirklich unvermeidlich ist, und auch dann nur langsam, ganz langsam. So ähnlich war Beerholm. (BV, S. 20)

Der Erzähler scheint hier im ersten Augenblick einfach wieder abzuschweifen, wodurch Leser/innen ihre Aufmerksamkeit auf ihn richten. Eine noch stärkere Aktivierung der rationalen Distanz bewirken allerdings, wie auch im Falle der Deskription, jene argumentativen Stellen des Romans,

die ein intellektuelles Nachvollziehen erfordern. Zum Beispiel werden die Rezipient/innen im Zuge eines Exkurses über analytische Geometrie vom Erzähler dazu angehalten, mitzurechnen: „Ein einfaches Beispiel: die Funktion $y = 4/x$. Setzen wir für x vier ein, bekommen wir ... – richtig: eins. Bei drei erhalten wir vier Drittel oder auch 1,3 periodisch, eine dumme Zahl ohne Humor oder Eleganz. Nehmen wir zwei ... – jawohl, Ergebnis auch zwei.“ (BV, S. 55) Die Rechenaufgabe ist für die Leser/innen durchaus interessant, weil der Erzähler das Beispiel wie an einer Tafel vorrechnet und sich das Medium für eine prozesshafte Darstellung der Rechnung durchaus eignet. Die Interessantheit beruht aber auf der rationalen Freude am Mitrechnen, denn es gibt auf der intradiegetischen Ebene keine Handlung und damit auch kein Illusionsangebot. Obwohl der Erzähler hier als eine Art Lehrer eigentlich gut vorstellbar wäre, können sich die Leser/innen nicht auf die Erzählillusion einlassen, weil sie durch das Rechnen abgelenkt werden. Derselbe Effekt stellt sich auch bei der schwierigeren mathematischen Aufgabe gegen Ende des Werkes ein, bei der der Erzähler und die Leser/innen zusammen seine Falldauer vom Fernsehturm berechnen. (vgl. BV, S. 244–245) Abgesehen von der Mehrdeutigkeit, die die Rezipient/innen laufend nach Erklärungsmöglichkeiten suchen lässt, sind es also vor allem die vielen argumentativen Passagen, die statt eines affektiven Miterlebens ein rational-distanziertes Mitverfolgen bewirken. Während eine rationale oder komische Interessantheit die Leser/innen zwar an die Erzählung fesseln, erschweren sie gleichzeitig eine Illusionsbildung sowohl auf der Ebene des erlebenden Ichs als auch auf der Ebene des erzählenden Ichs erheblich.

4.5 Komik

Abschließend soll noch kurz auf die Komik eingegangen werden, die den gesamten Diskurs durchzieht und weitgehend verhindert, dass Leser/innen emotional in das Geschehen involviert werden. Die Vermittlung verstößt gegen das Prinzip affektiver Interessantheit und macht die Erzählung für Illusionsstörungen anfälliger, da Rezipient/innen aus einer komischen Distanz heraus leichter ihre ästhetische Distanz gegenüber dem Text und dessen Künstlichkeit aktivieren. Vorweg soll allerdings auch festgehalten werden, dass der komische Effekt und speziell dessen Intensitätsgrad in hohem Maße subjektiv sind und sich die angeführten Beispiele nicht bei allen Leser/innen gleich stark auf die Illusion auswirken.

Über den gesamten Roman hinweg zieht der Erzähler wiederholt die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen mit zynisch-bösartigen Feststellungen auf sich. Diese bringen Leser/innen zumindest zum Schmunzeln und untergraben auf Dauer die Ernsthaftigkeit des Werkes. Als er über seine Deutschhausaufgaben spricht, meint der Erzähler beispielsweise: „Dann erledigte ich meine Aufgaben, schrieb kurze, angewiderte Aufsätze unter indiskrete Überschriften («Mein schönstes Erlebnis», «Mein bester Freund» – es braucht eine Menge von solchem Zeug, um Kinder an den Gebrauch von Phrasen zu gewöhnen) [...]“ (BV, S. 18) Der Erzähler verletzt auch oft, scheinbar beiläufig und mit einem Augenzwinkern, moralische und gesellschaftliche Normen. Meist werden seine Kommentare noch in Klammern gesetzt und dadurch besonders hervorgehoben: „Sollte ich noch einmal auf die Welt kommen (aber nur Inder und Idioten glauben das), werde ich wohl Chemiker werden [...]“ (BV, S. 191) Bei der Schilderung der Zeremonie, in der der Protagonist die niederen Weihen empfängt, spottet der Erzähler prompt über einen Kirchenvertreter: „Der Bischof war groß und würdevoll [...]. Seine Predigt war beinahe intelligent.“ (BV, S. 90) Unterhaltsam sind auch die makaberen Aussagen des Erzählers, wenn er halbernst Gedanken formuliert, die von einem moralischen Standpunkt aus vollkommen verwerflich sind. Nachdem er die ersten Berichte über sich in der Zeitung liest, meint er: „Ein feiner, süßlicher Wunsch nach Mord berührte mich; die Menschen, die diese Schlagzeilen erfunden hatten, hätte ich gerne sterben gesehen.“ (BV, S. 189) Ähnlich verhält es sich, wenn er die Fahrstunden neben einem alkoholisierten Fahrlehrer schildert: „Mein einziger Trost war, daß, wenn ich einen Fußgänger tötete, der Säufer neben mir ins Gefängnis wandern würde und nicht ich. Doch die Fußgänger wichen aus.“ (BV, S. 133–134) Besonders komisch ist auch der Aufenthalt des Protagonisten im Kloster Eisenbrunn, als er vor Langeweile wahnsinnig zu werden droht:

Ich überlegte ernsthaft, einen der Mönche zu erschlagen, nur um die Aufmerksamkeit der anderen zu erregen, um sie in irgendeine Reaktion zu treiben. Ich hatte mir bereits einen besonders hageren mit faltigem Gesicht und tiefliegenden Augen ausgesucht und auch schon über die geeignete Waffe nachgedacht. (BV, S. 104)

Da der Erzähler der Urheber der Komik ist, richtet sich die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf ihn. Die komische Distanz verhindert aber den Aufbau einer kompensierenden Erzählillusion.

Tatsächlich zum Lachen bringen Leser/innen vermutlich nur die klischeehaften Schilderungen von Situationen und Figuren, die keine Normverletzungen darstellen, sondern karnevalesk anmuten. Wegen ihrer Albernheit wirken sie zwar unglaubwürdig, fesseln die Rezipient/innen aber gleichzeitig an den Text, indem sie eine Lust am Unsinn erzeugen. Ein Beispiel hierfür findet sich im ersten Kapitel, wenn der Erzähler seine Kindergartenerinnerungen schildert:

Es war unsagbar schlimm, jeden Tag von neuem. Ein kleiner Kerl – damals schon erschien er mir klein – bewarf mich mit Schokoladekugeln, die er von daheim mitbrachte, wo sie eigens dafür von seiner Mama angefertigt wurden. Ein anderer saß auf dem Boden und aß Bausteine. Dutzende. Jeden Tag. Ich weiß nicht, wie er es überlebte. Ein dritter versuchte, mit einer Stahlschaufel die Fenster einzuschlagen. Beaufsichtigt wurde das von einer überforderten, schreienden Neunzehnjährigen, die mir damals sehr alt und dumm vorkam. Es war die Hölle. (BV, S. 14)

Leser/innen glauben selbstverständlich nicht, dass der Kindergartenalltag des Protagonisten so abgelaufen ist, sie akzeptieren diese Unwahrscheinlichkeit allerdings zum Teil, weil die Situation dadurch erst lustig wird. Obwohl die Geschichte also deutlich von der Komik fremddeterminiert ist, schädigt diese Form der komischen Geschichtsentwertung die Referenzillusion nicht so stark wie andere Unwahrscheinlichkeiten auf *histoire*-Ebene. Ein weiteres Beispiel findet sich im sechsten Kapitel, wenn der Erzähler von seinem Probetag als Lehrer in einer katholischen Privatschule erzählt:

Wenn du es wissen muß: ein vierzehnjähriges Monster schoß aus einem Blasrohr eine Stahlkugel auf mich und verfehlte; ich, genau innerhalb der Frist, die mir das Gesetz für Reflexhandlungen zugestand, nahm meinen Kugelschreiber, schleuderte und traf; für den Rest der Stunde gab es keine Probleme mehr, der Junge brauchte eine Nasenoperation, meine Tätigkeit war beendet. (BV, S. 120)

Neben diesen komischen Situationen werden auch fast alle Figuren im Werk klischeehaft überzeichnet. Zum Beispiel wirken die Theologiestudenten an der Katholischen Fakultät verklemmt und drohen ständig, der Versuchung durch Frauen zu erliegen:

Das waren seltsame Leute. Viele schienen in einem Zustand nie nachlassender innerer Spannung zu sein, sie sprachen (und ich meine das metaphorisch, aber nicht nur metaphorisch) hinter

zusammengebissenen Zähnen. [...] Dazu kam ein Meer von Anfechtungen; Monsieur Lucifer [...] erwies sich als begabter Modeschöpfer; er kreierte kurze Röcke, enge Blusen, ärmellose Kleider und dazu passende langhaarige dunkeläugige Puppen, denen er einen Anflug von satanischem Leben einhauchte, um sie auf Straßen, in Gasthäusern, in Eisenbahnen neben uns zu stellen. Das war wirkungsvoll; viele meiner armen Kollegen waren dem kaum gewachsen. (BV, S. 72–73)

Sogar die Nebenfiguren, die nicht einfach als Gruppe zusammengefasst werden, sondern für die Handlung der Geschichte eine Rolle spielen, wirken flach und klischeehaft. Leser/innen erfahren insgesamt kaum etwas über sie, was auch damit zusammenhängt, dass der Erzähler sie nur selten zu Wort kommen lässt und sie nur vereinzelt und fast nie über mehrere Szenen hinweg auftreten.

Neben den isolierbaren komischen Kommentaren und Szenen ist es der schrullige Protagonist, der wohl am nachhaltigsten verhindert, dass Leser/innen sich affektiv auf die Illusion einlassen können. Als Perspektivträger bietet sich der Protagonist eigentlich für ein mitfühlendes Hineinversetzen der Leser/innen an, problematisch ist aber, dass er, selbst angesichts schwerer Schicksalsschläge, keine Emotionen zeigt. Die Beschreibung von Ella Beerholms Tod wirkt durch die rationale und emotionslose Erzählweise vom ersten Satz an nicht tragisch, sondern komisch. Der Erzähler spricht selbst von einer „erhaben lächerliche[n] Weise“ (BV, S. 15), zu sterben, und erteilt Rezipient/innen damit gewissermaßen die Erlaubnis, das Folgende aus einer komischen Distanz heraus zu betrachten. „Ella war ein friedlicher Mensch, nützlich und gut, des Herren Magd. Aber der Himmel wählte die drastischste, die effektivste Methode, um ihr Herz zu verbrennen und ihr Gehirn zu durchlöchern, um sie aus der Welt zu bomben.“ (BV, S. 15) Die scheinbare Distanz des Erzählers zum Geschehen und zu den schockierenden Bildern, schafft auch Distanz bei den Leser/innen. Später wird das furchtbare Unglück lapidar als „Ellas Pech“ (BV, S. 15) zusammengefasst. Bei dem Begräbnis scheint es kurzzeitig so, als würde es zu einer angemessenen Gefühlsäußerung seitens des Protagonisten kommen, doch die affektive Anteilnahme am Geschehen wird von der Vermittlung dadurch unterbunden, dass die Narration an entscheidender Stelle von einer synthetischen Passage über das Erinnern unterbrochen wird. (vgl. BV, S. 25) Auch bei Jan van Rodes Tod reagiert der Protagonist nicht emotional und bietet Leser/innen wenig Identifikationspotenzial. Stattdessen stellt der Erzähler in einer argumentativen Passage Mutmaßungen darüber an, wie sich der Absturz zugetragen haben könnte, und schildert die grauenvolle Szene eher mit Neugierde und Faszination als mit Bestürzung: „Ob sie wohl noch gefühlt hatten, wie die Maschine sich neigte, kurz zögerte [...] und dann, entschlossen, schnell und schneller in die Tiefe raste [...]“. (BV, S. 219) Albtraumartige Beschreibungen wechseln sich mit argumentativ-theoretischen Kommentaren ab:

Man stellt sich den Ozean gerne blau vor, durchzogen von bunten Fischen und schimmernden Lichtadern, aber das ist ein Irrtum. In Wahrheit ist er schwarz. [...] Hoffentlich waren sie in diesem Moment schon tot. Möge niemand je wachen Geistes eine solche Reise erleben! [...] Manchmal, an zwielichtigen Tagen, werden Tentakel voll gezählter Saugnäpfe an die Küsten geschwemmt, einige davon sechzehn Meter lang. Sonst wissen wir nichts. [...] (BV, S. 220)

Nach van Rodes Tod scheint er zwar mitgenommen zu sein, denn er sagt eine Zaubervorstellung ab, jedoch kann er seinen Emotionen nicht Ausdruck verleihen, was es Leser/innen verunmöglicht, sich affektiv mit ihm zu identifizieren und mitzuleiden. „Ich ging auf und ab, überlegte, [...] versuchte zu weinen, versuchte zu beten.“ (BV, S. 221) Problematisch ist in all diesen Situationen, dass es zu keiner internen Fokalisierung des erlebenden Ichs kommt. Die Leser/innen können nicht mit dem Protagonisten mitempfinden, während sie an die Perspektive des zum Erzählten in zeitlicher und emotionaler Distanz stehenden erzählenden Ichs gebunden sind. Im Laufe des Romans werden Leser/innen immer wieder Zeugen des Desinteresses, mit dem der Protagonist seinen Mitmenschen begegnet. Die fehlende Feinfühligkeit im Umgang mit anderen und seine völlige Gleichgültigkeit kommen auch in den Beschreibungen des Erzählers zum Ausdruck: „Das Badezimmer und die Toilette mußte ich mit der Familie des Vermieters teilen, zwei Eheleuten [...] und ihren zwei häßlichen kleinen Jungen.“ (BV, S. 144–145) Im zehnten Kapitel eröffnet ihm der Entfesselungskünstler José Alvaraz im Gespräch, dass er überzeugt sei, irgendwann bei einer seiner Vorstellungen sterben zu müssen:

«[...] Früher oder später ein verdammter ... ein verdammter Dreckskerl von Schlosser wird Schloß machen, wo ich nicht mehr aufkriege.» Er sah mich an. «Dann, Berrholm, sterbe ich.»
«Beerholm», sagte ich, «langes E, kurzes R. So etwas dürfen Sie nicht sagen.» (BV, S. 199)

Die Antwort des Protagonisten läuft der natürlichen Reaktion zuwider und bezeugt seine fehlende Anteilnahme. Statt sofort Mitleid zu bekunden oder irgendwie auf diese schockierende Aussage zu reagieren, bessert der Protagonist zunächst die Aussprache seines Gegenübers aus. Nur wenige Zeilen später schlägt er Alvaraz zu allem Überfluss auch noch völlig taktlos vor, Schlosser zu werden. (vgl. BV, S. 199) Auch zu positiven Gefühlsbekundungen scheint er nicht in der Lage zu sein: „Liebe: Im Grunde war mir nie klar, was dieses Wort außerhalb der Kloake des Kitsches für eine Bedeutung hat.“ (BV, S. 170) Standke hebt hervor, dass Ella zeitlebens die einzige Figur bleibt, zu der der Protagonist Zuneigung empfindet: „Andere Menschen bleiben ihm fremd.“²³⁴ Die emotionale Distanz zu seinem Umfeld spiegelt sich auch darin wider, dass der Protagonist

²³⁴ Standke, Kehlmanns Zauberlehrling, S. 112.

körperliche Distanz zu seinen Mitmenschen hält: „Ich schätze es nicht, berührt zu werden.“ (BV, S. 123) Als er sich von seinem Agenten Wellroth verabschiedet, umarmt er ihn zum Dank: „Es war eher unangenehm [...]. Aber ich war ihm eine Gefühlsäußerung schuldig. Als ich es hinter mich gebracht hatte [...]“ (BV, S. 235) Die einzigen zwei Figuren, für die der Protagonist Achtung zu empfinden scheint, sind Pater Fassbinder und Jan van Rode, die sich ebenso wenig für andere Menschen interessieren. Über Letzteren sagt der Erzähler an einer Stelle wörtlich: „Er ging so gut wie nie in Gesellschaft, und zwar schlicht aus Desinteresse.“ (BV, S. 147) Es gibt allerdings durchaus Stellen im Roman, die vom Erzähler leidenschaftlich geschildert werden. Wenn er über abstrakte mathematische Probleme spricht, bringt er Emotionen und Affekte zum Ausdruck:

Ich weiß noch, wie ich mich an den Kanten meines schlingernden Tisches festhalten mußte, als ich zum ersten Mal den Lauf dieser armen und einfachen Kurve verfolgte: Sie kommt aus dem Bereich niedriger Alltagszahlen, steigt vor unseren Augen auf, nimmt für einen Moment den Wert «unendlich» an und sinkt wieder ab, dorthin, woher sie gekommen ist. Aber sie war dort, um Himmels willen, sie war doch *wirklich dort!* (BV, S. 56)

Für Leser/innen ist es spannend, dass der Erzähler bei mathematischen Fragen zu heftigen Gefühlsregungen fähig ist, die sich auch im Schriftbild niederschlagen, nicht jedoch in Situationen, die solche eigentlich erfordern würden:

Ich möchte wissen, ob es einen Menschen gibt, dem es nicht durch und durch schwindlig wird, dem nicht kalte Schauer durch den Magen laufen und der nicht plötzlich die eisige Weite des Weltalls um sich spürt, wenn er nur ernsthaft versucht, sich vorzustellen, was mit der Vier geschieht, wenn sie durch null dividiert wird. (BV, S. 55)

Dies äußert sich dann auch in Apostrophen, die regelrecht pathetisch wirken: „Ihr Professoren, umwölkt von Kreidestaub, antwortet mir!“ (BV, S. 57) Leser/innen können den Erzähler, dem es nicht aufzufallen scheint, dass die meisten Menschen entgegen seiner Annahme Problemen der analytischen Geometrie völlig indifferent gegenüberstehen, mit einer Mischung aus Faszination und Belustigung beobachten. Sich in ihn hineinzufühlen ist für Leser/innen wegen des Mangels an Anknüpfungspunkten aber höchstwahrscheinlich schwer. An einer Stelle meint er selbst: „Ein großer Teil meines Lebens, der wichtigste wohl, spielt sich in einer abstrakten Welt ab, in der Nähe von geometrischen Figuren, Zahlen, Kombinationen und dem kühlen Reich des Glaubens.“ (BV, S. 163–164) Für den Protagonisten ist auch der Glaube nicht mit Emotionen verbunden, sondern sein Interesse an Gott ist rationalen, mathematischen Ursprungs, was auch Pater Fassbinder einmal feststellt (vgl. BV, S. 68). Wegen seines Hangs zum Theoretischen und Abstrakten ist der

Protagonist für Leser/innen faszinierend, er liegt aber auch dem Mangel an äußerer Handlung und Welthaftigkeit bzw. dem ständigen Verstoß gegen die histoire-zentrierte und affektive Interessantheit zugrunde. Durch den Kontrast mit seinen völlig klischeehaften Mitmenschen wirkt der Protagonist noch außergewöhnlicher, gleichzeitig verhindert die schemenhafte Darstellung der Nebenfiguren, dass Leser/innen sich kompensatorisch mit ihnen emotional identifizieren können.

5 Conclusio

In dieser Arbeit wurde Daniel Kehlmanns Debütroman *Beerholms Vorstellung* hinsichtlich der illusionsgefährdenden Verfahren, die in ihm zur Anwendung kommen, untersucht, um herauszufinden, wie sich der Text zur Tradition illusionistischen Erzählens verhält.

Es werden viele fictio-thematisierende metafiktionale Aussagen der Erzählinstanz eingestreut, die anfangs die Narration, später auch die Textualität zum Thema haben. Sie lenken zwar die Aufmerksamkeit von der intradiegetischen Erlebnisillusion ab, tragen allerdings zum Aufbau und der Stärkung einer kompensatorischen Erzählillusion bei. Wenn im letzten Kapitel die intradiegetische und die extradiegetische Ebene zusammenfallen, zeigt sich jedoch, dass eine durchgehende Erzählillusion langfristig nicht aufrechterhalten werden kann. Wegen des Verstoßes gegen die histoire-zentrierte Interessantheit richten die Leser/innen ihre Aufmerksamkeit unweigerlich auf den Erzählakt selbst. Die fictum-thematisierenden metafiktionale Kommentare tragen in Summe dazu bei, die Fremddetermination der histoire durch den impliziten Autor sichtbar zu machen. Leser/innen versuchen zum Schutze der Referenzillusion, Ungereimtheiten über mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen zu plausibilisieren. Die fictum-thematisierenden metafiktionale Kommentare konfrontieren sie allerdings hinsichtlich der Art der Unzuverlässigkeit mit mehreren alternativen Erklärungsmöglichkeiten, zwischen denen sie sich unmöglich entscheiden können. Einige fictum-thematisierende Kommentare lassen den Realitätsstatus der intradiegetischen Welt dabei in solchem Maße zweifelhaft wirken, dass eine Plausibilisierung über das unzuverlässige Erzählen zwischenzeitlich nicht mehr ausreicht, und Leser/innen mimetisch unentscheidbares Erzählen annehmen müssen. Die verschiedenen Plausibilisierungsmöglichkeiten, die entweder auf mimetische Unzuverlässigkeit oder auf mimetische Unentscheidbarkeit hinauslaufen, treten abwechselnd in den Vordergrund und werden wieder relativiert, wodurch die Leser/innen ihre Aufmerksamkeit letztendlich gezwungenermaßen auf die komplexe, mehrdeutige Konstruktion des Romans als die eigentliche „Vorstellung“ richten. Diese den gesamten Text bestimmende Ambiguität kommt auch in den Paratexten zum Ausdruck.

Die geschichts-entwertenden Verfahren tragen hingegen dazu bei, die Geschichte und ihre Elemente fremdbestimmt wirken zu lassen, wobei besonders Zufälle und auffällige Wiederholungen eine wichtige Rolle spielen. Die Vermischung innerfiktionaler ontologischer Ebenen und das Aufrufen unmöglicher, fiktiver Inhalte auf innerfiktionaler realer Ebene sorgen zudem dafür, dass die erzählte Welt inhärent problematisch scheint und dass Ungereimtheiten nicht einfach auf die Vermittlung zurückgeführt werden können. Die Unwahrscheinlichkeiten auf intradiegetischer

Ebene, die die Leser/innen an der Referentialisierbarkeit der Geschichte zweifeln lassen, legen ihnen mimetische Unentscheidbarkeit nahe. Gleichzeitig lässt die Geschichte meist eine Hintertür offen, durch die die Vermittlung die Wahrnehmung des erlebenden Ichs als getrübt und das Erzählen vorübergehend mimetisch unzuverlässig erscheinen lässt. Vermittlung und Geschichte suggerieren also unterschiedliche Arten von Unzuverlässigkeit, die zur Verwirrung der Leser/innen beitragen und die Referenzillusion schwächen. Gleichzeitig ist es die anhaltende Ambiguität, die dafür sorgt, dass die Referentialisierbarkeit der Geschichte nie eindeutig dementiert wird, und die die Referenzillusion dadurch am Leben erhält. Prinzipiell lässt sich festhalten, dass die Geschichte über weite Strecken ereignislos und an äußeren Handlungen arm ist, was dazu führt, dass die intradiegetische Erlebnisillusion in den Hintergrund gedrängt und die Aufmerksamkeit auf die Vermittlung gelenkt wird. Die spannendsten *histoire*-Elemente sind unwahrscheinlich oder unmöglich und können, weil sie die Referenzillusion schwächen, in Bezug auf die Erlebnisillusion nicht kompensatorisch wirken. Die Geschichtsentwertung durch Unwahrscheinlichkeit und Uninteressantheit verstärkt langfristig den Eindruck der Leser/innen, dass die *histoire* dem Erzähler nur als Ermöglicungsstruktur zur Inszenierung seiner „Vorstellung“, des komplexen, mehrdeutigen *discours* dient.

Die Vermittlung schadet der intradiegetischen Erlebnisillusion, indem sie sich unter anderem durch eine unkonventionelle Verwendung des symbolischen Zeichensystems, Wiederholungen einzelner Formulierungen oder eine Missachtung des Prinzips der Perspektivität in den Vordergrund spielt. Da sie die Aufmerksamkeit der Leser/innen auf den eigentümlichen *discours* und nicht auf die Vorstellung des Erzählakts lenkt, kommt es bei diesen Verfahren auch nicht zu einer intensiven kompensatorischen Erzählillusion. Das sinnliche Eintauchen in die Erlebnisillusion wird den Rezipient/innen aber auch dadurch erschwert, dass die Vermittlung oft den grundlegenden Aufgaben zur Herstellung narrativer Kohärenz nicht nachkommt. Bisweilen mangelt es der Darstellung an einer übersichtlichen zeitlichen Ordnung, an einer eindeutigen ontologischen Klassifikation von *histoire*-Elementen sowie an einer klaren Selektion und Präsentation der Geschichte nach kausalen und teleologischen Kriterien, was eine erschwerte Rezeption nach sich zieht. Die von Wolf postulierten Vorteile der homodiegetischen Erzählsituation für die Illusion werden über weite Strecken des Romans nicht ausgeschöpft, dafür werden aber viele der Nachteile eingelöst. Zudem wird die ästhetische Distanz noch durch die besondere Ausgestaltung der deskriptiven und argumentativen Anteile des Romans, die Leser/innen vor allem auf einer rationalen Ebene an den Text binden, aktualisiert.

Die Komik, die das ganze Werk unauffällig in Form von zynisch-lustigen Kommentaren sowie auffälliger in Form karnevalesk-komischer Szenen durchzieht, untergräbt nach und nach die Ernsthaftigkeit des Werkes und macht Leser/innen empfänglicher für Verfahren, die die ästhetische Distanz aktualisieren. Die schrullige, weitgehend emotionslose Protagonist, der Leser/innen kaum Anknüpfungspunkte zur Identifikation bietet und der als erlebendes Ich auch fast nie intern fokalisiert wird, verhindert, dass die illusionsgefährdenden Elemente durch illusionsförderliche affektive Nähe ausgeglichen werden.

Trotz aller illusionsstörender Verfahren, die im Roman zum Einsatz kommen, soll ihm allerdings nicht abgesprochen werden, dass in ihm unterhaltsam und lebhaft erzählt wird. Die Analyse von *Beerholms Vorstellung* unter dem Aspekt der Illusionsdurchbrechung bestätigt ganz im Gegenteil, dass auch abseits der überwiegend illusionistischen Tradition gelungen erzählt werden kann und dass Erzählen und illusionistisches Erzählen keine Synonyme sind. Der Roman bindet die Rezipient/innen über verschiedenste Strategien an sich. Neben der histoire-zentrierten, illusionistischen Interessantheit sind es eine rationale, komische, aber vor allem auch eine auf die Vermittlung und die Machart des Romans gerichtete Interessantheit, die den Reiz von *Beerholms Vorstellung* ausmachen. Wichtig ist aber, dass die Illusion in irgendeiner Form durchgehend aufrechterhalten wird. Neben der schwachen, aber konstanten intradiegetischen Erlebnisillusion kommt es oft zu einer lebhaften Erzählillusion. Entscheidend ist auch, dass die für die Illusionsbildung essentielle Referenzillusion nie völlig zerstört wird. Der Autor liefert zwar ununterbrochen Hinweise auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers und sät Zweifel am Realitätsstatus einzelner Geschichteile und der gesamten Diegese, nichtsdestotrotz bleiben die verschiedenen Erklärungsmöglichkeiten, die den Leser/innen suggeriert werden, letztendlich eben nur Möglichkeiten. Würde der Erzähler sich im Laufe der Erzählung beispielsweise klar als Lügner, Wahnsinniger oder als die Erfindung eines anderen deklarieren und damit die Ambiguität auflösen, könnte sich infolge kaum mehr eine Illusion aufbauen. Die Erzählung wäre dann zwar noch unterhaltsam und wegen ihrer argumentativen Anteile spannend, gleichzeitig würde sie aber wegen der Aufgabe des Mimesis-Anspruchs zu einem reinen Spiel verkommen. Es lässt sich festhalten, dass illusionistisches Erzählen und Erzählen zwar nicht dasselbe sind, dass ein wirkliches Erzählen, wie es auch Kehlmann definiert, aber nicht ohne Illusion auskommt. Für ihn ist entscheidend, dass Geschichten nicht bloß Spiele mit der ästhetischen Form sind oder eine Botschaft transportieren wollen, sondern dass sie von Menschen und Ereignissen handeln, dass tatsächlich ein Stück Wirklichkeit wiedergegeben wird. Im Sinne seines ästhetischen Programms bedarf Kehlmann genau dieser Wirklichkeit, um sie in seinen Texten brechen und dem Magischen, Traumhaften,

Übernatürlichen einen Platz in der Realität einräumen zu können. So überlappen sich auch in Beerholms Vorstellung ontologische Ebenen, Vorgestelltes und Wirkliches stehen gleichberechtigt nebeneinander. Rein illusionistisches Erzählen reicht für die Umsetzung eines so ambitionierten Programms nicht aus. Wie aufgezeigt wurde, geht bei Kehlmann ein Brechen der Wirklichkeit mit einem Brechen der Illusion einher. Beides kann er jedoch nicht auf die Spitze treiben, denn wie die Geschichte ohne einen Rest von Wirklichkeit einfach zu einer phantastischen Erzählung verkommen würde, so würde die Erzählung ohne die Illusion ihren Namen nicht mehr verdienen.

6 Bibliographie

Primärliteratur

Kehlmann, Daniel: Beerholms Vorstellung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014.

Sekundärliteratur

Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81)

Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael: Narrative Sinnbildung im Spannungsfeld von Ambivalenz und Kohärenz. Einführung. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 1–11.

Ahrend, Thorsten: No more of dogs! Erfahrungen mit Daniel Kehlmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Daniel Kehlmann. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 68–72.

Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 59–79.

Antonsen, Jan Erik: Das Ereignis des Unmöglichen. Narrative Sinnbildung als Problem der Phantastik. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 127–139.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Daniel Kehlmann. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177)

Arslan, Muge / Dag, Ulfet: Postmodern Reflections in the Work “Ruhm” by Daniel Kehlmann. In: Academic Journal of Interdisciplinary Studies 2/8 (2013), S. 326–332.

Baker, Sheridan: Narration. The Writer’s Essential Mimesis. In: The Journal of Narrative Technique 27/3 (1998), S. 155–165.

Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis 2008. (Göteborger germanistische Forschungen 50)

- Barner, Ines (Hg.): *Literator 2010*. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur. Paderborn [ua.]: Fink 2012.
- Becker, Jürgen Jakob (Hg.): *Helden wie ihr: junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*. Berlin: Quadriga-Verl. 2000.
- Benedict, Barbara: Editorial fictions: paratexts, fragments, and the novel. In: Caserio, Robert/Hawes, Clement (Hg.): *The Cambridge History of the English Novel*. Cambridge: University Press 2012, S. 213–229.
- Berthold, Christian: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993. (Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte 3)
- Bichler, Klaus: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs: Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieu'schen Feld*. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Peter Lang GmbH 2013.
- Bombitz, Attila (Hg.): *Brüchige Welten: von Doderer bis Kehlmann. Einzelinterpretationen*. Wien: Praesens-Verl. 2009.
- Blamberger, Günter: Laudatio auf Daniel Kehlmann anlässlich seiner Berufung zum Literator – Dozent für Weltliteratur 2010. In: Barner, Ines (Hg.): *Literator 2010*. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur. Paderborn [u.a.]: Fink 2012, S. 11–18.
- Born, Stefan: Für eine ironische Abgrenzung. Zum Entwurf exemplarischer Individualität in Daniel Kehlmanns Adoleszenzroman *Beerholms Vorstellung* (1997). In: Liard, Véronique / Spies, Bernhard (Hg.): *Aneignung und Abgrenzung. Studien zur Relativität kultureller Grenzziehungen zwischen der französischen und der deutschsprachigen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Lang 2013. (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 68), S. 97–112.
- Brandstätter, Ursula: *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Köln/Wien: Böhlau Verlag 2013.
- Braun, Rebecca: Daniel Kehlmann. Die Vermessung der Welt: Measuring Celebrity through the Ages. In: Marven, Lyn (Hg.): *Emerging German-language novelists of the twenty-first century*. Rochester, NY: Camden House 2011.
- Braun, Rebecca: Prize Germans? Changing Notions of Germanness and the Role of the Award-Winning Author into the Twenty-First Century. In: *Oxford German Studies* 43/1 (2014), S. 37–54.
- Bruck, Jan: Zum Begriff literarischer Fiktion. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 6 (2009), S. 283–303.
- Buchinger, Lisa: *Gattungsuntypische Strategien in den historischen Romanen von Sten Nadolny und Daniel Kehlmann*. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2011.

Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteile für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 41–58.

Coleridge, Samuel T.: *Biographia Literaria*. Auckland, N.Z.: The Floating Press 2009.

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

Ette, Ottmar: Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Welt. In: HiN - Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien 13/25 (2012), S. 34–40.

Exerzitium mit Ohrensausen. Magie ist auch nicht leicht: Daniel Kehlmanns Debüt mit Zylinder. In: FAZ.NET (27.10.1997), online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-exerzitium-mit-ohrensausen-1259793.html> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Fludernik, Monika: Fiction vs. Non-Fiction. Narratological Differentiations. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 85–103.

Foakes, Reginald: Making and Breaking Dramatic Illusion. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 217–228.

Frank, Gustav: 'Nebeneinander' erzählen: Das Laokoon-Problem der Narration/Narratologie. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 55–70.

Fraunhofer, Hedwig: Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt*: A Satire of the German Enlightenment. In: Boehringer, Michael (Hg.): *Zeitenwende: österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 - 2010*. Wien: Praesens-Verl. 2011, S. 141–156.

Gansel, Carsten / Herrmann, Elisabeth (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V&R Unipress 2013. (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 10)

Gasser, Markus: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*. Göttingen: Wallstein 2010.

Gasser, Markus: Daniel Kehlmanns unheimliche Kunst. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Daniel Kehlmann*. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 12–29.

George, Kristin / Henkel, Monika: Grammatik & Literatur. Eine vergleichende grammatische Analyse literarischer Dualität in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ und Alexa Hennig von Lange's „Relax“. Kassel: Kassel Univ. Press 2014.

Gerstenberger, Katharina (2010): Historical Space: Daniel Kehlmann's Die Vermessung der Welt [Measuring the World, 2005]. In: Fisher, Jaimey / Mennel, Barbara Caroline (Hg.): Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture. Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2010 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 75), S. 103–120.

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

Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck, Wien [u.a.]: Studien-Verl. 2005, S. 29–38.

Gombrich, Ernst: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Millennium Edition With a New Preface by the Author. Princeton: Princeton University Press 2000. (Bollingen Series 35,5)

Haberl, Hildegard / Holler Verena (Hg.): Nouvelle génération - nouvelles écritures? Les mondes narratifs de la jeune Autriche. Paris: L'Harmattan 2007. (Les mondes germaniques)

Hage, Volker: Kritik für Leser. Vom Schreiben über Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Hagen, Kirsten von: „Jeder ist überall, niemand irgendwo“. Weltwahrnehmung und -konstruktion bei Daniel Kehlmann (Ruhm, 2009) und Giulio Minghini (Fake, 2009). In: Moser, Christian / Simonis, Linda (Hg.): Figures des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress 2014 S. 509–521.

Helbig, Jörg: Intermediales Erzählen. Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 131–152.

Hellberg, Wolf Dieter: Daniel Kehlmann. Die Vermessung der Welt. Stuttgart: Reclam 2012.

Herman, David: Textual 'You' and double deixis in Edna O'Brien's 'A Pagan Place.' (Second-Person Narrative). In: *Style* 22/3 (1994), S. 378–410.

Herold, Theo: Daniel Kehlmann, Ruhm. Berlin: Cornelsen 2011. (LiteraNova: Unterrichtsmodelle mit Kopiervorlagen).

Holl, Frank: „Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei ...“. Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt. In: *HiN - Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* 13/25 (2012), S. 46–62.

Holmes, Amanda: Art, Science, and the New World in Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* and César Aira's *Un episodio en la vida del pintor viajero*. In: *Neophilologus* 94/2 (2010), S. 195–207.

Horn, András: *Grundlagen der Literaturästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

Horstkotte, Silke / Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin: de Gruyter 2013.

Horváth, Márta: Der Alte und der Greis. Rationalitätskritik in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt*. In: Standke, Jan (Hg.): *Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2016, S. 251–260.

Horvath, Nicole: „Magic Beerholm: Das Fantastische in *Beerholms Vorstellung* und anderen ausgewählten Werken Daniel Kehlmanns“. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2018.

Ist Kultur übersetzbar? Diskussion mit Daniel Kehlmann, Juliette Aubert, Konstantinos Kosmas und Bernhard Robben. In: Barner, Ines (Hg.): *Literator* 2010. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur. Paderborn [u.a.]: Fink 2012, S. 39–75.

Jäger, Robert: Daniel Kehlmann erhält Anton-Wildgans-Preis. In: APA (16.04.2019), online unter: <https://www.diepresse.com/5613527/daniel-kehlmann-erhalt-anton-wildgans-preis> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Jahn, Manfred: Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 81–106.

Jürgensen, Christoph: „Wunder von Sinnlosigkeit“? Zum Verhältnis von Text und Paratext in Arno Schmidts *Abend mit Goldrand*. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): *Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 209–225.

Kaiser, Gerhard: „... wilder als alles Vergängliche“. Fünf Essays zu deutschsprachigen Werken der Gegenwartsliteratur. Daniel Kehlmann, Christian Lehnert, Adolf Muschg, Christoph Ransmayr, Patrick Roth. Freiburg i. Br., Wien [u.a.]: Rombach 2011.

Kasaty, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München: EdText + Kritik 2007.

Kazakova, Julia: On some postmodern aspects in contemporary european writing (On the Example of D. Kehlmann's Novel „Measuring the World“). In: *Middle East Journal of Scientific Research* 16/8 (2013), S. 1152–1155.

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

Kehlmann, Daniel: Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen [die fünf Vorlesungen wurden zwischen dem 3. Juni und dem 1. Juli 2014 an der Frankfurter Goethe-Universität gehalten]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.

Kehlmann, Daniel: Lob. Über Literatur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010.

Kehlmann, Daniel: Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 32005.

Kehlmann, Daniel: Autoren sind Ablehner. Vladimir Nabokov. Deutliche Worte. In: Kutzmutz, Olaf / Porombka, Stephan (Hg.): Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Luchterhand 2007, S. 178-182.

Kehlmann, Daniel: Borges oder Die Angst vor Spiegeln. In: Becker, Jürgen Jakob (Hg.): Helden wie ihr: junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder. Berlin: Quadriga-Verl. 2000, S. 115–120.

Kehlmann, Daniel / David, Thomas: „Unser Selbst ist immer gespalten“. Gespräch mit Daniel Kehlmann. In: Du: die Zeitschrift der Kultur 69/794 (2009), S. 28–32.

Kehlmann, Daniel: Wege nach Macondo. In: Barner, Ines (Hg.): Literator 2010. Daniel Kehlmann: Dozentur für Weltliteratur. Paderborn [u.a.]: Fink 2012, S. 19–38.

Keul, Thomas: Unwürdige Lektüren. Was Autoren heimlich lesen. München: SchirmerGraf 2008.

Kindt, Tom: Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps. In: Zeitschrift für Germanistik 22/2 (2012), S. 362–373.

Klotz, Volker: Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner. München: C. H. Beck 2006.

Koepke, Wulf: Epistolary Fiction and Its Impact on Readers: Reality and Illusion. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 263–274.

Korten, Lars: Daniel Kehlmann. Die Vermessung der Welt. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 57/2 (2010), S. 197–207.

Knobloch, Eberhard: Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß – im Roman und in Wirklichkeit. In: HiN - Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien 13/25 (2012), S. 63–79.

Krieger, Murray: Representation in Words and in Drama: The Illusion of the Natural Sign. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 183–216.

Kris, Ernst: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in Sicht der Psychoanalyse. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Schütze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Kutzmutz, Olaf / Porombka, Stephan (Hg.): Erst lesen. Dann schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister. München: Luchterhand 2007.

Langer, Daniela: Wessen Geschichte ist die des Fräuleins von Sternheim? Zum Verhältnis von narrativer Kohärenz und Interpretation am Beispiel eines multiperspektivischen Briefromans. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 161–178.

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien: ÖBV 1990.

Leistner, Annika: Syntaktische Integration in Redewiedergabe. Eine Untersuchung der direkten und nicht-direkten Redewiedergabeformen in literarischen Texten. Kassel: Kassel University Press 2016.

Lovenberg, Felicitas von: Im Gespräch: Daniel Kehlmann: In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? In: FAZ.NET (29.12.2008), online unter: <http://www.faz.net/1.754335> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Maack, Annegret: Der experimentelle englische Roman der Gegenwart. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984. (Erträge der Forschung 213)

Malinowski, Bernadette / Wesche, Jörg: Synchrones Lesen. Mathematik und Dichtung bei Michael Wüstefeld und Daniel Kehlmann. In: Horstkotte, Silke / Herrmann, Leonhard (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin: de Gruyter 2013, S. 139–154.

Mangold, Ijoma: Laudation zur Verleihung des Candide-Preises 2005 an Daniel Kehlmann. In: Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2008 S. 95–112.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2012.

Marven, Lyn (Hg.): Emerging German-language novelists of the twenty-first century. Rochester, NY: Camden House 2011.

McConeghy, Patrick M.: An Uncanny Utopia in Daniel Kehlmann's *Mahlers Zeit*. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 48/1 (2012), S. 91–106.

Meyer, Heinrich: Die Kunst des Erzählens. Bern: Francke Verlag 1972.

Müller, Hans-Harald / Meister, Jan Christoph: Narrative Kohärenz oder: Kontingenz ist auch kein Zufall. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz:

Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 31–54.

Nickel, Gunther (Hg.): Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2008.

Niedermeier, Cornelia: Der Illusionist. In: derStandard.at. (24.7.2009), online unter: <https://www.derstandard.at/story/1246542986622/eroeffnung-der-illusionist> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Nünning, Ansgar: Die Funktionen von Erzählinstanzen. Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählerverhaltens. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 30/4 (1997), S. 323–349.

Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 13–47.

Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998.

Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitwirkung von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 3–39.

Pape, Walter: Comic Illusion and Illusion in Comedy: The Discourse of Emotional Freedom. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 229–249.

Pape, Walter / Burwick, Frederick: Aesthetic Illusion. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 1–15.

Pfeiffer, K. Ludwig: Fiction: On the Fate of a Concept Between Philosophy and Literary Theory. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 92–104.

Pizer, John: Skewering the Enlightenment. Alexander von Humboldt and Immanuel Kant as Fictional Characters. In: Atlantic Studies: Literary, Cultural, and Historical Perspectives 7/2 (2010), S. 127–142.

Pizer, John: Subverting the Institutionalized Reading Tour. Rafik Schami and Daniel Kehlmann. In: Oxford German Studies 43/1 (2014), S. 55–68.

- Reszler, Victoria: Daniel Kehlmanns Roman „Ruhm“ im Kontext seines Gesamtwerkes. Graz: Univ., MA-Arb. 2010.
- Rickes, Joachim: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Rickes, Joachim: Die Metamorphosen des „Teufels“ bei Daniel Kehlmann: „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Rogge, Erland: Figurendarstellung von Alexander von Humboldt. Zwischen Aufklärungsbestrebungen und Subjektwerdung In dem Roman *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann. Oslo: Univ., MA-Arbeit 2016.
- Ruf, Oliver: Transzendenz->Kanäle<. Medienphilosophie und Memoria bei Daniel Kehlmann. In: Gansel, Carsten / Herrmann, Elisabeth (Hg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R Unipress 2013. (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 10), S. 259–284.
- Schaper, Benjamin: Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2017.
- Schaumann, Caroline: Who Measures the World? Alexander von Humboldt's Chimborazo Climb in the Literary Imagination. In: *The German Quarterly* 82/4 (2009), S. 447–468.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien 2. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz-Verl. 2012.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Wider die Aufdringlichkeit des Sekundären. In: *Volltext: Zeitung für Literatur* 2/2 (2003).
- Scheffel, Michael: Formen und Funktionen von Ambiguität in der literarischen Erzählung. Ein Beitrag aus narratologischer Sicht. In: Berndt, Frauke (Hg.): *Amphibolie - Ambiguität - Ambivalenz*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 89–103.
- Schöll, Julia (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Schöll, Julia: Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic. In: Schöll, Julia (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 279–292.
- Scholz, Gerhard: Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Innsbruck, Wien [u.a.]: StudienVerl. 2012.

Schulte-Sasse, Jochen: Aesthetic Illusion in the Eighteenth Century. In: Burwick, Frederick / Pape, Walter (Hg.): Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Berlin, New York: de Gruyter 1990, S. 105–121.

Sidney, Philip: The Defence of Poesie By Sir Philip Sydney, Knight. An Apologie for Poetrie. London: Printed for William Ponsonby 21595, S. I.3, online unter: [http://eebo-chadwyck-com.uaccess.univie.ac.at/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=23131215&FILE=&SEARCHSCREEN=param\(S EARCHSCREEN\)&VID=11442&PAGENO=26&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=config.cfg&DISPLAY=param\(DISPLAY\)&HIGHLIGHT_KEYWORD=undefined](http://eebo-chadwyck-com.uaccess.univie.ac.at/search/full_rec?SOURCE=pgimages.cfg&ACTION=ByID&ID=23131215&FILE=&SEARCHSCREEN=param(S EARCHSCREEN)&VID=11442&PAGENO=26&ZOOM=FIT&VIEWPORT=&SEARCHCONFIG=config.cfg&DISPLAY=param(DISPLAY)&HIGHLIGHT_KEYWORD=undefined) (zuletzt eingesehen am: 09.01.2020).

Simon, Tina: Rezeptionstheorie. Einführungs- und Arbeitsbuch. Frankfurt am Main: Lang 2003. (Leipziger Skripten 3)

Standke, Jan (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2016.

Standke, Jan: Kehlmanns Zauberlehrling. *Beerholms Vorstellung* im Literaturunterricht. In: Standke, Jan (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit: Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2016, S. 105–142.

Szabó, Erzsébet: Das Phänomen der Ambivalenz aus Sicht der Theorie möglicher Welten und der klassischen Narratologie. In: Abel, Julia / Blödorn, Andreas / Scheffel, Michael (Hg.): Ambivalenz und Kohärenz: Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung. Trier: WVT 2009. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 81), S. 15–30.

Taberner, Stuart (Hg.): The novel in German since 1990. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2011.

Taberner, Stuart: Daniel Kehlmann's *Die Vermessung der Welt* (*Measuring the World*). In: Taberner, Stuart (Hg.): The novel in German since 1990. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2011, S. 255–269.

Tetzlaff, Stefan: Messen gegen die Angst und Berechnung des Zufalls. Grundgedanken der Poetik Daniel Kehlmanns. In: Textpraxis. Digitales Journal für Philologie 4 (2012), online unter: <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/stefan-tetzlaff-grundgedanken-der-poetik-daniel-kehlmanns.pdf> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Tippelskirch, Karina von: Paradigms and Poetics in Daniel Kehlmann's *Measuring the World*. In: Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures 63/3 (2009), S. 194–206.

Turecek, Gregor: Warum *Ruhm*? Die Vermessung eines Motivs bei Daniel Kehlmann. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2011.

Was ist das Geheimnis von Kehlmanns Erfolg? Fragen Sie Reich-Ranicki. In: FAZ.NET (26.01.2009), online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fragen-sie-reich-ranicki-was-ist-das-geheimnis-von-kehlmanns-erfolg-1750956.html> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Wehdeking, Volker: Judith Hermann, „Alice“ und Daniel Kehlmann, „Ruhm“. Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 40/2 (2010), S. 261–278.

Werle, Dirk: ‚Unvollständiges Verstehen‘ am Beispiel einer Goethe-Parodie in Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*. Ein Beitrag zur Erforschung interpretatorischer Praxis. In: Albrecht, Andrea / Danneberg, Lutz / Krämer, Olav / Spoerhase, Carlos (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 345–366.

White, Hayden: Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Conrad, Cristoph / Kessel, Martina (Hg.): Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart: Reclam 1994, S. 123–157.

Wiesinger, Anna: Nimm dir Zeit! Eine vergleichende Analyse des Motivs der „gestohlenen“ Zeit anhand ausgewählter Werke von Michael Ende, Daniel Kehlmann und Peter Hoeg. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 2016.

Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen: Wallstein 2009.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Niemeyer 1993. (Buchreihe der Anglia 32)

Wolf, Werner: Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden: Brill 2018.

Wolf, Werner: Aesthetic Illusion as an Effect of Fiction. In: *Style* 38 (2004), S. 325-351.

Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen 294), S. 49–84.

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

Wolf, Werner: Metafiktion. Formen und Funktionen eines Merkmals postmodernistischen Erzählens. Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, „Life-Story“. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 30/1 (1997), S. 31–50.

Zeyringer, Klaus: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns »Gebrochenem Realismus«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Daniel Kehlmann. München: EdText + Kritik 2008. (Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur 177), S. 36–44.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2)

Zobl, Susanne: Daniel Kehlmann: Beerholms Vorstellung. In: Literaturhaus Wien (28.08.1997), online unter: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3392> (zuletzt eingesehen am: 29.12.2019).

Zunshine, Lisa: Cognitive alternatives to interiority. In: Caserio, Robert/ Hawes, Clement (Hg.): The Cambridge History of the English Novel. Cambridge: University Press 2012, S. 147–262.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den illusionsgefährdenden Verfahren, die Daniel Kehlmann in seinem Roman *Beerholms Vorstellung* verwendet, um die ästhetische Illusion vorübergehend zu unterbrechen, punktuell zu stören oder dauerhaft zu schwächen.

Im ersten Abschnitt wird der aktuelle Forschungsstand zu Daniel Kehlmann und dessen Werk innerhalb der Literaturwissenschaft überblicksartig dargestellt. Darüber hinaus wird auf Kehlmanns literarisches Selbstverständnis und sein poetologisches Konzept des „gebrochenen Realismus“ eingegangen. Das Konzept der ästhetischen Illusion und Illusionsdurchbrechung von Werner Wolf stellt die theoretische Grundlage der Analyse dar und wird im zweiten Abschnitt behandelt. Wo eine Erweiterung und Präzisierung der Theorie notwendig scheint, werden relevante Erkenntnisse aus einschlägiger theoretischer Literatur herangezogen. Für die Werkanalyse bedeutsame narratologische Konzepte, wie das unzuverlässige Erzählen und die Erzählillusion, werden einer genaueren Betrachtung unterzogen, um anschließend innerhalb der theoretischen Diskussion Position beziehen zu können. Die Werkanalyse im dritten Teil der Arbeit übernimmt weitgehend Werner Wolfs Gliederung in die vier Hauptcharakteristika illusionsstörender Verfahren.

Ziel der Arbeit ist es, herauszufinden, in welchem Verhältnis *Beerholms Vorstellung* zur Tradition illusionistischen Erzählens steht, die die Literaturproduktion lange dominiert hat, deren Vormachtstellung im 20. und 21. Jahrhundert jedoch stark zurückgedrängt wurde. Die Ergebnisse der Werkanalyse sollen aber auch die Beantwortung der Frage erlauben, ob lebhaftes Erzählen tatsächlich immer mit illusionistischem Erzählen gleichgesetzt werden kann und wie sich das Konzept des gebrochenen Realismus mit der ästhetischen Illusion und ihrer Durchbrechung verträgt.

Als Debütroman des Autors ist *Beerholms Vorstellung* selbstverständlich innerhalb Kehlmanns Gesamtwerk und in Bezug auf dessen poetologische Ausrichtung interessant. Ein Anliegen dieser Arbeit ist es allerdings, aufzuzeigen, dass der Erzähltext wegen seiner komplexen Struktur, die von einer anhaltenden Ambiguität und der Vermischung innerfiktionaler Realitätsebenen geprägt ist, auch isoliert betrachtet, die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft verdient.