

# **Literarische Selbstreflexivität**

von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart  
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)  
genehmigte Abhandlung

vorgelegt von  
Dorea Dauner,  
geb. am. 11.02.1973 in Waiblingen

Promotionsausschuss:  
Vorsitzender: Prof. Dr. Horst Thomé  
Hauptberichter: Apl. Prof. Dr. Klaus Harro Hilzinger  
Mitberichter: Prof. Dr. Joachim Bark

Tag der mündlichen Prüfung: 06.10.2009  
Stuttgart im Oktober 2009  
Institut für Literaturwissenschaft

„This is a story about stories.  
And what it really means to be a fairy godmother.  
It's also about mirrors and reflections.”

Terry Pratchett, *Witches abroad*.

## Inhalt

Vorwort.....	6
A. Einleitung.....	7
B. Der integrative Ansatz – Selbstreflexivität in allen Gattungen .....	12
1. Das Gebiet der literarischen Selbstreflexivität.....	12
2. Literarische Selbstreflexivität als Produkt literaturnaher Thematik.....	16
3. Die Formenvielfalt literarischer Selbstreflexivität und die Probleme ihrer Kategorisierung .....	23
3.1. Selbstreflexivität in der Lyrik .....	23
3.2. Selbstreflexivität im Drama .....	24
3.3. Selbstreflexivität in den erzählenden Gattungen .....	30
3.4. Wichtige Differenzierungen: Fiktion, Metafiktion und Selbstreflexivität .....	36
3.5. Gattungsübergreifende Begriffe.....	47
4. Die Grenzen der Bestimmbarkeit .....	53
Zusammenfassung B .....	57
C. Kriterien literarischer Selbstreflexivität.....	58
1. Verfahren zur Erzeugung literarischer Selbstreflexivität.....	58
1.1. Literaturnahe Motive .....	58
1.2. Literaturnahe Figuren .....	60
1.3. Poetologische Selbstreflexion.....	62
1.4. Ersetzungs-/Repräsentationsverfahren .....	64
2. Quantitative Bestimmung literarischer Selbstreflexivität: Vom selbstreflexiven Einzelmotiv bis zur Metaliteratur .....	66
3. Qualitative Bestimmung literarischer Selbstreflexivität.....	71
3.1. Unmittelbare und mittelbare Selbstreflexivität.....	73
3.2. Illusionserhaltende und illusionsbrechende Selbstreflexivität .....	76
3.3. Personale und textuelle Selbstreflexivität .....	82
3.4. Intertextuelle und intratextuelle Selbstreflexivität .....	86
3.5. Explizite und implizite Selbstreflexivität .....	89
3.6. Produktionsbezogene und rezeptionsbezogene Selbstreflexivität...	95
Zusammenfassung C.....	106

D. Zur Divergenz von Produktion und Rezeption in selbstreflexiven Texten.....	112
1. Produktion des Textes als Schwerpunkt der Selbstreflexivität.....	113
1.1. Das Erzählverfahren.....	113
1.2. Die Dichterfigur.....	113
Detailanalyse 1: Der Erzähler als Lebensretter – Sten Nadolnys <i>Selim oder die Gabe der Rede</i> (1990).....	117
Die motivische Selbstreflexivität des Textes.....	118
Die Schichtung von Erzählebenen als Inszenierung der Fiktionalisierungsleistung.....	119
Die Figurenzeichnung des Romans und Walter Benjamins Aufsatz „Der Erzähler“.....	123
Analogisierung von Rhetorik, Erzählen und Schreiben.....	128
Analogie von Reden und Erzählen.....	128
Analogie von Erzählen und Schreiben.....	135
Das Potential des Erzählens.....	136
Literatur als Weltzugang.....	141
Apologie des Erzählens.....	143
Detailanalyse 2: Publikation als Prostitution: Martin Walsers <i>Ohne einander</i> (1993).....	144
Die motivische Selbstreflexivität des Textes.....	145
Inszenierung der Fiktionalisierungsleistung.....	146
Analogisierung von Literatur und Journalle.....	155
Publikation als Prostitution – die Leitidee des Romans.....	167
Der Roman als Stellungnahme zur Situation des Schreibenden.....	168
1.3. Die klemmende Schublade: Die Sonderform Dichterbiografien.....	170
Exkurs: Wolfgang Hildesheimers <i>Marbot</i> .....	178
Zusammenfassung D.1.....	180
2. Die Rezeption des Textes als Schwerpunkt literarischer Selbstreflexivität.....	181
2.1. Die Leserfigur.....	181
2.2. Erlesene Welt.....	184
2.2.1. Wegweiser für Fehlleser (Trennung von Fiktion und Realität).....	184
2.2.2. Lösungswege für Vielleser (Aufhebung der Trennung von Fiktion und Realität).....	193
2.3. Theaterpublikum.....	205
Zusammenfassung D.2.....	210

E. Die Selbstreflexivität und ihr Verhältnis zur Literaturtheorie .....	211
1. Selbstreflexivität und Rezeptionsästhetik.....	211
1.1. Der implizite Leser und seine explizite literarische Erscheinung....	212
1.2. Umberto Ecos Konstrukt des „Modelleser“ – eine Textstrategie mit Aussagewert: interpretatorisch ermittelte Selbstreflexivität.....	214
Detailanalyse 3: Das Spießrutenlaufen und der umgedrehte Spieß: Die Instrumentalisierung des Modelllesers in Günter Grass' <i>Ein weites Feld</i> und der explizit gemachte implizite Leser .	221
Die motivische und thematische Selbstreflexivität des Textes .....	222
Die Einbindung des Lesers in den Fiktionalisierungsvorgang.....	224
Die Hoffnung auf den würdigen Leser .....	226
2. Selbstreflexivität und Intertextualität .....	231
2.1. Intertextualität – Hypertextualität – Selbstreflexivität .....	231
2.2. Fremdtext, die Grundlage der Intertextualität – Real existierender und fiktionaler Fremdtext.....	238
Zusammenfassung E .....	242
Literaturverzeichnis .....	243
Summary.....	261

## **Vorwort**

Ohne die Unterstützung durch zahlreiche Personen wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Mein Dank gilt zunächst meinem Betreuer Apl. Prof. Dr. Klaus Harro Hilzinger, dessen souveräner fachlicher Überblick und wertvoller Rat mich durch die verschiedenen Phasen meiner Dissertation begleitet hat.

Zu danken habe ich ebenso Prof. Dr. Joachim Bark, nicht zuletzt dafür, dass er mich frühzeitig, schon im Verlauf des Grundstudiums, mit dem komplexen Thema der Selbstreflexivität vertraut machte, das mich von da an nicht mehr losließ.

Zu danken habe ich insbesondere auch meiner Mutter Dr. Dr. Ingrid Shafik-Offterdinger für ihre rückhaltlose Unterstützung während des Studiums, für zahllose aufmunternde Worte und Gesten und vor allem für ihre unermüdliche Lektoratshilfe.

Ein ganz spezieller Dank gilt meinem Mann Paul Dauner, der immer für mich da war und für ein intellektuell anregendes Umfeld sorgte.

Plüderhausen, im November 2007

Dorea Dauner

## A. Einleitung

„Jeder Autor schreibt mitunter gerne über sich selbst, über seine Schwierigkeiten beim Schreiben, über Literatur.“ So schreibt Roland Duhamel einleitend in seiner Arbeit „Dichter im Spiegel“<sup>1</sup>. Der Dichter „möchte wissen, womit er befaßt ist. [...] Insofern sich solche Überlegungen innerhalb [...] der Fiktion abspielen, im Roman, im Theater oder Gedicht, haben wir es mit Metaliteratur zu tun.“<sup>2</sup>

Als Oberbegriff für die Art von Texten, die entsteht, wenn Dichter sich selbst und ihr Tun thematisieren, wählt Duhamel also den Terminus „Metaliteratur“; gemeint ist damit eine gut erkennbare, thematisch akzentuierte Literatur über Literatur. Welche Texte sind nach Duhamel einer solchen „Metaliteratur“ zuzurechnen? Betrachtet man das Textkorpus, das Duhamel für seine eher essayistische Abhandlung gewählt hat, stößt man auf sehr unterschiedliche Texte aus allen Gattungen, die überdies aus sehr unterschiedlichen Epochen der Literaturgeschichte stammen. Die Liste der Autoren umfasst Hoffmann, Tieck und Goethe ebenso wie Thomas Bernhard, Ilse Aichinger und Uwe Johnson.

Umfasst ein Phänomen so viele Jahrhunderte, taucht es bei so vielen verschiedenen Autoren und überdies in allen Gattungen auf, so stellt sich doch die Frage, was genau das Gemeinsame dieser Texte ausmacht? Erstaunlicherweise gibt es auf dem großen Feld der Forschungsliteratur nur wenige Arbeiten, die sich explizit oder gar ausschließlich dieser Frage gewidmet hätten. Die Antwort auf diese Frage scheint Duhamel bereits mit seinem einleitenden Satz zu geben: „Jeder Autor schreibt mitunter gerne über sich selbst, über seine Schwierigkeiten beim Schreiben, über Literatur.“

So zutreffend diese Pauschal-Feststellung ist, und so sehr sie sich als Antwort anzubieten scheint, so bleibt sie doch an der Oberfläche und lässt kaum ahnen, auf wie viele verschiedene Arten eine Selbstbespiegelung des Dichters oder der Literatur stattfinden kann.

---

<sup>1</sup> Roland Duhamel, Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur, Würzburg 2001, S. 6.

<sup>2</sup> Ebd.

Eine Reihe Leitfragen wird helfen, zu einer differenzierteren Betrachtung des Phänomens zu gelangen. Zum Beispiel: Was genau charakterisiert solche Texte, auf welche Weise beschäftigen sie sich mit sich selbst. Und vor allem: Wie intensiv und wie ausschließlich tun sie dies?<sup>3</sup>

Solche Texte haben unterschiedliches Personal und bedienen sich erst recht ganz unterschiedlicher Verfahren. Manche machen Dichterfiguren, andere aber auch Leser, Zuschauer und sonstige literaturnahe Figuren zu Protagonisten, oft auch Literaturwissenschaftler als Spielart des Gelehrten.<sup>4</sup> In diesen Texten wird geschrieben und es werden poetologische Überlegungen angestellt; es wird aber auch gelesen und das Gelesene wird weitererzählt oder interpretiert. Nicht immer ist in solchen Texten jedoch die Literatur das Hauptthema, woran sich schon zeigt, dass auch eine graduelle Unterscheidung dringend erforderlich ist; ein Text kann selbstreflexive Elemente haben, ohne damit auto(the)matisch zur Metaliteratur oder zu vollthematisch selbstreflexiver Literatur zu werden.<sup>5</sup>

Im Klappentext von Duhamels Werk wird behauptet, die „Metaliteratur“ bilde „einen bisher vernachlässigten Bereich der Germanistik“, sie befasse sich „mit dem Bild und Denken des Dichters, soweit er in der Fiktion (in Romanen, Theaterstücken, Gedichten) auftritt,“ und sei dabei, „eine völlig neuartige unakademische ästhetische Tradition zu erschließen“<sup>6</sup>, aber das ist ein Irrtum. Unter dem eigentlichen Begriff „Metaliteratur“ gibt es in der deutschsprachigen Forschung tatsächlich keine Untersuchung, doch hat die einschlägige Forschungsliteratur – und zwar unter einer Reihe unterschiedlicher Begriffe – inzwischen einen beträchtlichen Umfang erreicht. An die Definition des Untersuchungsgegenstandes und die Bestimmung der einzelnen Teilgebiete des Phänomens Selbstreflexivität knüpft jeweils eine kritische Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der bisherigen Forschung an.

---

<sup>3</sup> Dass Duhamel diese Frage nicht stellt, mag daran liegen, dass sein Augenmerk auf etwas anderem liegt als auf der Konstruktionsart von metaliterarischen Texten. Er widmet sich dem Selbstverständnis des Textes und des Schriftstellers, welches seiner Meinung nach in der Metaliteratur zum Ausdruck kommt.

<sup>4</sup> Der Gelehrte war in der Forschung bereits Gegenstand ausführlicher Untersuchungen. Vgl. Ronald Dietrich, *Der Gelehrte in der Literatur*, Würzburg 2003.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Kapitel B.2. dieser Arbeit.

<sup>6</sup> Duhamel, Klappentext.



Der Forschungsüberblick wird zeigen, was die einzelnen Begriffe jeweils meinen, anhand welcher Texte sie entwickelt werden, ob es dabei etwa Schnittmengen gibt, und wo jeweils die Unterschiede liegen. Es stellt sich heraus, dass eine beträchtliche Inhomogenität in der Terminologie und auch in den Ansätzen herrscht. Die vorliegende Arbeit will sich der kritischen Sichtung der bisherigen Forschungsergebnisse widmen und integrativ der Fragmentierung des Forschungsgebietes entgegenwirken.

Im Unterschied zu ihren Vorläufern auf diesem Forschungsgebiet<sup>7</sup> soll hier kein Einzelphänomen in den Mittelpunkt gerückt werden, wie etwa das „Spiel im Spiel“<sup>8</sup>, das „poetologische Gedicht“<sup>9</sup>, das „selbstreflexive Erzählen“<sup>10</sup> oder die „Metafiktion“<sup>11</sup>, sondern es sollen allgemeine Kriterien herausgearbeitet werden, die literarische Selbstreflexivität generieren, und die unabhängig von Gattung, Epoche oder Sprachraum anwendbar sind.

Eine Vielzahl von Begriffen findet sich, manchmal sind sie synonym verwendbar, manchmal trifft dies auch nur scheinbar zu. Bislang hat sich noch kein Begriff durchgesetzt, der das hier behandelte Phänomen umfassend bezeichnet. „Metafiktion“, lange ein favorisierter Begriff der Selbstreflexivitätsforschung, ist auf Lyrik nicht anwendbar, da der Fiktionsgehalt hier umstritten ist. Und wie ist es, wenn im Roman von der Inszenierung eines Theaterstückes die Rede ist? Handelt es sich hier wirklich noch um Selbstreflexivität, obwohl die Gattungsgrenzen übersprungen werden? Zu guter Letzt muss man sich auch die Frage stellen, wie Literatur zu

---

<sup>7</sup> Eine Ausnahme, die auch Manfred Schmeling erwähnt, ist Gerhard Goebel, der großräumig über das „Werk im Werk“ spricht. Vgl. Manfred Schmeling, *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh 1977; Gerhard Goebel, *Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des „Nouveau Roman“*, in: *Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst*. Berlin (E. Schmidt) 1972, S. 34-53.

<sup>8</sup> Schmeling, *Spiel*; Werner Wolf, *Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama*, in: *Poetika* 24/1992, S. 163-194, S. 165; und andere.

<sup>9</sup> Friedhelm Rudolf, *Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main u.a. 1988; Walter Hinck, *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Poetologie des poetologischen Gedichts*, Opladen 1985.

<sup>10</sup> z.B. Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, *Studien zur deutschen Literatur*, hg. v. Wilfried Barner, Georg Braungart, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann, Bd. 145, Tübingen 1997.

<sup>11</sup> Sylvia Setzkorn, *Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart*, Tübingen 2003.

bezeichnen ist, die Literatur „nur“ zum Nebenthema hat, als unleugbarer Bestandteil vorhanden, aber eben nicht thematisch dominant?

Das Phänomen, das Duhamel beobachtet und mit dem Begriff „Metaliteratur“ belegt hat, fällt in der vorliegenden Arbeit unter den Oberbegriff „literarische Selbstreflexivität“. Die Wahl dieses Oberbegriffs rechtfertigt sich aus dem Umstand, dass darunter sämtliche Einzelformen, die in der Forschung bereits Beachtung fanden, in allen graduellen Abstufungen subsumierbar sind.<sup>12</sup> Literarisch sind sie alle, weil sie literarische Texte zur Grundlage haben. Auch eine Theaterbühne, die (laut textueller Anweisung) auf der realen Bühne zu sehen sein soll, ist zunächst einmal literarisch vermittelt. Ein weiterer Grund für die Wahl des Oberbegriffs ist die terminologische Vorarbeit einiger Forschungsbeiträge, auf welcher die vorliegende Arbeit aufbaut.<sup>13</sup>

Der eigentliche Untersuchungsgegenstand aber – und an dieser Stelle sei vorausgewiesen auf die wichtige Unterscheidung zwischen Metafiktion und anderen Formen der Selbstreflexivität<sup>14</sup> – wird die Selbstreflexivität selbst sein, genauer: die Kriterien literarischer Selbstreflexivität. Das Großphänomen der literarischen Selbstreflexivität wird in überschaubare Segmente unterteilt und sortiert nach Art und Verfahren ihrer Erzeugung (Teil C), und nach den Auswirkungen, die sie auf die Bedeutungsebenen der betreffenden Texte haben (Teil D).<sup>15</sup> Im Anschluss daran wird das komplexe Wechselverhältnis zwischen Selbstreflexivität, Rezeptionsästhetik und Intertextualität beleuchtet (Teil E).

---

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Kapitel B.2. dieser Arbeit. „Metaliteratur“ wäre als eine sehr umfassende Form der literarischen Selbstreflexivität zu bewerten.

<sup>13</sup> Allen voran Scheffel. Die Forschungsliteratur zum Thema Selbstreflexivität ist ausgesprochen umfassend, sodass ein vollständiges Sichten und Einarbeiten aller zugehörigen und angrenzenden Untersuchungen aus allen Sprachen – das Phänomen existiert in der Literatur aller Sprachen und taucht in allen Epochen auf – nicht mehr zu leisten ist. Die wichtigsten Arbeiten zum Thema, die sich über Jahrzehnte hinweg bewährt haben und auch Eingang in andere Untersuchungen fanden, werden jedoch eingehend berücksichtigt.

<sup>14</sup> Vgl. Kapitel B.3.4. dieser Arbeit.

<sup>15</sup> Die entschieden hermeneutische Grundhaltung, die sich den Bedeutungsebenen von Texten widmet, im Unterschied zu anderen literaturwissenschaftlichen Ansätzen, bspw. dem Konstruktivismus, ist die Basis dieser Arbeit. Auf der Suche nach dem Gemeinsamen aller Metaliteratur, also genau genommen nach dem, was sie überhaupt zur Metaliteratur macht, erweist sich die Bedeutung eines Textes als konstitutiv, wie sich zeigen wird.

Dass die Kriterien der Selbstreflexivität, die im Verlauf dieser Arbeit entwickelt und vorgestellt werden sollen, prinzipiell auch auf den Film und andere künstlerische Medien anwendbar sind, soll nicht geleugnet werden, entwickelt wurden sie jedoch am künstlerischen Medium Literatur und werden demnach mit dem Begriff „literarische Selbstreflexivität“ auf Lyrik, Drama und auf erzählende Gattungen angewandt.<sup>16</sup> Mehrere ausführliche Beispielanalysen werden im Verlauf der gesamten Arbeit zur Veranschaulichung der erarbeiteten Kategorien der Selbstreflexivität durchgeführt.

---

<sup>16</sup> Bei den Vorarbeiten zur vorliegenden Untersuchung standen Texte im Mittelpunkt, welche die Literatur, literarisches Umfeld, literarisches Geschehen – also auch die Rezeption von Literatur – zum thematischen Schwerpunkt haben. Diese Herangehensweise birgt ein methodisches Problem, da die Festlegung dessen, was der thematische Schwerpunkt eines Textes sei, immer bereits das Ergebnis einer Interpretation ist und es literaturwissenschaftliche Richtungen gibt, die einen solchen Textzugang ablehnen. Diese Untersuchung und ihre Ergebnisse stehen in der Tradition interpretierender Textanalyse. An dieser Stelle sei auf die scharfsichtige Unterscheidung von Umberto Eco hingewiesen, die er zwischen der „Interpretation“ eines Textes einerseits und seinem willkürlichen „Gebrauch“ andererseits getroffen hat. Vgl. Umberto Eco, *Lector in fabula*, München 1987, insbesondere Kapitel 9.3. Die Grenzen und Möglichkeiten einer grundlegenden Interpretation, S. 224-232.

## B. Der integrative Ansatz – Selbstreflexivität in allen Gattungen

### 1. Das Gebiet der literarischen Selbstreflexivität

„Verfolgt man auf den Spuren der Literaturkritik das dramatische Phänomen des ‚Spiels im Spiel‘, so stößt man unter anderem auf ein terminologisches Problem. Der Begriff befindet sich in semantischer Nachbarschaft mit Bezeichnungen wie Metatheater, Theater auf (in) dem Theater, potenziertes Spiel, bis hin zu reduzierenden Kategorien wie Szene in der Szene oder Rolle in der Rolle. Nachbarschaft bedeutet freilich nicht Identität. Wenn in der Forschung mitunter das eine für das andere steht (nicht zuletzt aus zweifelhaften stilistischen Gründen), so meinen die Begriffe doch Unterschiedliches, obschon sie alle nach dem gleichen Prinzip der Reflexivität, Potenzierung oder Selbstbespiegelung konstruiert sind.“<sup>17</sup>

Diese einführenden Worte aus Manfred Schmelings Untersuchung „Spiel im Spiel“ aus dem Jahr 1977 haben bis heute ihre Gültigkeit behalten und benennen ein Problem, das die Selbstreflexivitäts-Forschung nicht nur des Dramas sondern aller literarischen Gattungen betrifft. An der verwirrenden und außerdem fehlerhaften Synonymisierung bestimmter Begriffe hat sich bis heute nichts geändert.

Dass signifikante qualitative Unterschiede innerhalb des Phänomens Selbstreflexivität vorliegen, hat Schmeling zwar erkannt, konzentrierte sich mit seiner Untersuchung jedoch bewusst auf das sogenannte Spiel im Spiel, ohne auf die qualitativen Unterschiede näher einzugehen. Erstaunlicherweise hat die Nachfolgeforschung weder im Bereich des selbstreflexiven Dramas noch in anderen Gattungen gerade diese qualitativen Unterschiede ins Visier genommen.<sup>18</sup>

Da Selbstreflexivität in allen literarischen Gattungen präsent ist, wundert Schmeling sich außerdem über den Mangel an gattungsübergreifenden

---

<sup>17</sup> Schmeling, Spiel, S. 5.

<sup>18</sup> Eine Ausnahme ist Scheffel.

Untersuchungen.<sup>19</sup> Die wenigen Ausnahmen, die es gibt, betonen nach Schmeling, dass „die Selbstbespiegelung der Kunst (bzw. des Autors als Künstler) zwar als Verfahren vielen Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts gemeinsam ist, indes auf recht unterschiedlichen inhaltlichen Voraussetzungen aufbaut“<sup>20</sup>, sie widmen sich aber diesem Umstand nicht eingehend.

Dass das Phänomen gerade im Verlauf des 20. Jahrhunderts vermehrt auftritt, stellt bereits Sebastian Neumeister in seiner Untersuchung „Poetizität“ fest.<sup>21</sup> Schmeling konstatiert später: „Das Prinzip ist klar: Die Literatur kennt nichts mehr außer sich selbst, sie befragt sich schließlich nur noch über ihr eigenes Funktionieren, Form wird Inhalt.“<sup>22</sup> Und zu Beginn der Neunziger Jahre formuliert auch das deutsche Feuilleton eine ähnliche Ansicht.<sup>23</sup> Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wächst dementsprechend auch die Zahl der Forschungsbeiträge zum Thema stetig.

Es gibt eine große Anzahl Arbeiten, in denen der Begriff „Metafiktion“ Anwendung findet, und zwar in germanistischen sowie anglistischen, romanistischen und komparatistischen Arbeiten.<sup>24</sup> In der vorliegenden Arbeit wird auch, aber nicht nur von „Metafiktion“ die Rede sein; auch soll es nicht nur um Texte gehen, deren Protagonisten schreibende Personen sind, sondern hier sollen auch Texte berücksichtigt werden, deren Personal Leser sind, gar Philologen oder Kritiker.<sup>25</sup>

Das Korpus der Primärtexte, die für diese Untersuchung in Frage kommen, hat einen erheblichen Umfang, wenn man bedenkt, dass Leser- und Dichterfigur

---

<sup>19</sup> Schmeling, Spiel, S. 5. Er nennt freilich auch die Ausnahmen, die in der vorliegenden Arbeit weiter unten noch Erwähnung finden. Einen gattungsübergreifenden Versuch hat Dietrich Gerhardt gemacht mit einem Aufsatz über das Werk im Werk. Vgl. Dietrich Gerhardt, Das Werk im Werk, in: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau 1973, hg. v. J. Holthusen u.a., München 1973, S. 92-125.

<sup>20</sup> Schmeling, Spiel, S. 5. So gibt Schmeling Gerhardts Gedanken wieder.

<sup>21</sup> Sebastian Neumeister, Poetizität, Heidelberg 1970, vgl. S. 50.

<sup>22</sup> Schmeling, Spiel, S. 5.

<sup>23</sup> Vgl. dazu allgemein: Uwe Wittstock, Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?, München 1995.

<sup>24</sup> Um nur einige Beispiele zu nennen: Anna-Sophia Buck, Metafikionalität und Interdiskursivität im spanischen Roman der Gegenwart, Berlin u.a. 2002; Christian Quendler, From romantic irony to postmodern metafiction, Frankfurt am Main u.a. 2001; Jean Paul Sermain, Métafictions. La réflexivité dans la littérature d'imagination, Paris 2002; Antonio Sobejano-Morán, Metaficción española en la postmodernidad, Kassel 2003.

<sup>25</sup> So gehört auch die sogenannte Literatursatire dazu, sowie Texte, die man dem Genre des Universitätsromans zuordnen kann.

bereits seit Konrad von Würzburgs *Der Welt Lohn*<sup>26</sup> und die „poetologische Selbstreflexion“<sup>27</sup> spätestens seit Thomasin von Zirclaeres *Der Wälsche Gast*<sup>28</sup> Eingang in die deutschsprachige Literatur gefunden und sie seither nicht mehr verlassen haben.<sup>29</sup> Was eine Beschäftigung mit dem Thema dennoch unter dem genannten weitgesteckten Rahmen notwendig macht, ist das Hauptziel der vorliegenden Arbeit: die Suche nach gemeinsamen Merkmalen, die es erlauben, von der Erfassung der selbstreflexiven Einzelphänomene aller Literaturgattungen zum – in der Forschung bereits partiell entwickelten – theoretischen Überbau hinzuleiten. Die ausgewählten Texte fungieren hierfür als Stellvertreter.

Aufgrund des weitgesteckten Untersuchungsfeldes werden die verschiedenen Termini und Definitionen der bisherigen Forschung gegeneinander abzuwägen und voneinander abzugrenzen sein.

Das Bemühen um eine terminologische Abgrenzung setzt freilich immer bereits eine inhaltliche Konzeption voraus. In den folgenden Kapiteln werden daher verschiedene verwandte Phänomene (mit den zugehörigen Termini) angeführt, die offensichtliche Erscheinungsformen literarischer Selbstreflexivität sind, auch wenn die einschlägige Forschung sie teilweise unter anderem Vorzeichen untersucht oder gar überhaupt nicht berücksichtigt hat.

Michael Scheffel hat in seiner grundlegenden Untersuchung zu den „Formen selbstreflexiven Erzählens“ eine scharfsichtige Unterteilung des Begriffes Selbstreflexivität vorgenommen, der nicht allein auf die erzählende Literatur beschränkt ist. Scheffel sieht Selbstreflexivität in zwei Phänomenen

---

<sup>26</sup> Konrad von Würzburg, *Der Welt Lohn*, in: Ders., Heinrich von Kempten, *Der Welt Lohn. Das Herzmaere*, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, Stuttgart 2000. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder, Stuttgart 1968.

<sup>27</sup> Der Begriff wird an dieser Stelle von Ernst Weber übernommen, auf dessen ausführliche Untersuchung zum betreffenden Phänomen im Roman des 18. Jahrhunderts weiter unten noch genauer eingegangen wird. Vgl. Ernst Weber, *Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1974.

<sup>28</sup> Thomasin von Zirclaere, *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirklaria*, hg. v. Heinrich Rückert, Berlin 1965.

<sup>29</sup> Obendrein ist auch noch die jeweilige Forschungsliteratur zu jeder einzelnen der genannten Textsorten zwischenzeitlich zu einem beträchtlichen Volumen gelangt, sodass selbst der Versuch des vollständigen Bibliografierens – ganz zu schweigen von der ausführlichen Zurkenntnisnahme – ein mutiges Unterfangen darstellt.

verwirklicht: zum einen in der Reflexion der Kunst (oder der Literatur) über sich selbst und in der Reflexion/Spiegelung der Kunst in sich selbst. Dieser Vorgang der Spiegelung kann auch ohne eigentlichen Selbst-Kommentar erfolgen, ohne eigentliche Reflexion, sondern nur mittels Präsentation auf verschiedenen Ebenen.<sup>30</sup>

Wie weiter unten ausführlich dargelegt wird, gibt es Verfahren literarischer Selbstreflexivität, die durch Scheffels Einteilung nicht erfasst werden, nicht zuletzt, weil sich Scheffels Untersuchung vorwiegend erzählender Literatur widmet. Es gibt jedoch Selbstreflexivitätskriterien und -formen, die in allen literarischen Gattungen zu finden sind, allen voran die literaturnahe Thematik eines Textes. Sie als maßgeblichen Indikator und als dominantes Kriterium der Selbstreflexivität zu entdecken, darin liegt eines der Hauptanliegen dieser Untersuchung im Vergleich zu bisherigen Forschungsarbeiten.

---

<sup>30</sup> Scheffel führt, angelehnt an die von Gérard Genette geprägten Begriffe, für seine Untersuchung von erzählender Literatur unterschiedliche Ebenen ein, in denen sich Erzähltes, das Erzählen oder das Poetologische Prinzip des Textes auf wiederum verschiedenen Ebenen spiegeln kann. Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, 2. Auflage, München 1998.

## 2. Literarische Selbstreflexivität als Produkt literaturnaher Thematik

Manfred Schmeling schreibt (erinnernd an Victor Sklovskij) in seinem Aufsatz „Autothematische Dichtung“: „Im Kunstwerk spiegelt sich der Prozeß seiner eigenen Hervorbringung.“<sup>31</sup>

Geht man von der Richtigkeit dieses Satzes aus, wird die Problematik der Scheffelschen Zweiteilung in Reflexion und Spiegelung evident: Sähe man nämlich in dieser Art von Selbst-„Spiegelung“ aller Kunst ein ausreichendes Kriterium für Selbstreflexivität, träfe das ausnahmslos auf jedes Kunstwerk zu, und somit würde der Begriff Selbstreflexivität unbeschränkt dehnbar und für eine wissenschaftliche Untersuchung nutzlos. Man denke allein an die optisch wahrnehmbare Form eines herkömmlichen Gedichtes, eines klassischen vierstrophigen Liedes beispielsweise; diese äußere Form ist an sich bereits ein Artifizialitätssignal, das ohne tatsächliches Lesen der Zeilen, ohne Kenntnis des Inhalts also, bereits erkennbar ist. Das Kunstwerk weist in diesem Fall tatsächlich, ganz im Sinne Schmelings, auf „den Prozeß seiner eigenen Hervorbringung“ hin, allein durch sein äußeres inhaltsunabhängiges Erscheinungsbild. Dasselbe gilt für die Gattung Drama; auch ein dramatischer Text verweist in der Regel allein aufgrund seiner äußeren Form bereits auf seine Zugehörigkeit zur Gattung Drama, bevor man auch nur den ersten Satz gelesen hat. Man könnte also die rein optische Form in Drama und Lyrik als selbstreflexives Element betrachten. Jedoch verhindert eine solche Ausweitung des Begriffes die Kennzeichnung spezifischer Merkmale.<sup>32</sup>

Eine sinnvolle Bestimmung des Begriffes ergibt sich nicht aus der Frage, ob ein Text seine Artifizialität äußerlich spiegelt, auch nicht aus der Frage, ob er sich selbst reflektiert oder über sich selbst reflektiert, denn dies wird in ausnahmslos

---

<sup>31</sup> Vgl. Manfred Schmeling, Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung, Literatur als historischer Prozeß, hg. v. Wolfgang Haubrichs, in: LiLi. 32/1978, S. 77-97, S. 81.

<sup>32</sup> Das Buch selbst, mit Pappe- oder Ledereinband, ist kein selbstreflexiver Hinweis auf seinen Inhalt – auf das Geschriebene – sondern einfach seine Verpackung. Eine Verpackung ist kein selbstreflexives Element. Ein solches Verständnis von Selbstreflexivität würde ausnahmslos jeden Gegenstand – nicht nur Bücher – selbstreflexiv machen, da jeder Gegenstand zugleich sich selbst darstellt.



jedem Text in irgendeiner Form der Fall sein. Vielmehr muss man danach fragen, ob Art und Häufigkeit der Reflexionen und/oder Spiegelungen im Text einen literaturzugehörigen Themenschwerpunkt erkennen lassen und somit beim Rezipienten seinerseits eine bewusste Reflexion über das Kunstwerk als Kunstwerk auszulösen vermögen.

Im barocken Figurengedicht, zum Beispiel in Theodor Kornfelds *Eine Sanduhr*<sup>33</sup>, spiegelt sich, mit Scheffel gesprochen, eine maßgebliche inhaltliche Komponente auf der Ebene der Form wider. Macht dieser Umstand das Gedicht zu einem selbstreflexiven Gedicht? Würde man Scheffels Zweiteilung in Reflexion und Ebenen-Spiegelung unverändert übernehmen, müsste man diese Frage bejahen.<sup>34</sup> Zur Kontrastierung sei Gerhard Rühms *sonett*<sup>35</sup> herangezogen. Hier findet etwas ganz Ähnliches statt. Auch hier spiegelt die äußere Form wichtige, inhaltlich tragende Bestandteile wider; das haben beide Gedichte gemeinsam. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass in Rühms *sonett* ein literaturzugehöriges Thema kenntlich wird, nämlich das Sonett. Bei Kornfelds Figurengedicht ist dies nicht der Fall.

Es zeigt sich also an diesem Beispiel – und auch das bleibt bei Scheffel völlig unberücksichtigt –, dass die Thematik eines Textes sich ganz entscheidend auf sein selbstreflexives Potential auswirkt. Ein literaturnahes Thema generiert also literarische Selbstreflexivität. Dieser Gedanke wird sich im Folgenden für alle Gattungen bestätigen.

Wenngleich die äußere Form der erzählenden Gattungen selten Rückschlüsse auf ihren Inhalt zulässt, muss man auch für die erzählenden Gattungen eine ähnlich gelagerte Frage stellen und zwar im Hinblick auf das, was Werner Wolf

---

<sup>33</sup> Theodor Kornfeld, *Eine Sanduhr*, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 60. Vgl. auch: Johann Christoph Männlings Sarggedicht (ohne Titel, „*Mein Wanderer steh still allhier...*“, in: Deutsche Lyrik, S. 61.

<sup>34</sup> Übertragen von den Erzählkategorien käme es hier zu einer Spiegelung des „Erzählten“ auf der Ebene der „Erzählung“, bzw. des „Gedichteten“ auf der Ebene des „Gedichts“. Dass Scheffels Kategorien auf Lyrik nicht anwendbar sind, wird nicht überraschen, da sie explizit an Erzähltexten entwickelt wurden. Die vorliegende Arbeit will jedoch Selbstreflexivität in allen Gattungen greifen. Allein das zwingt zu einem anderen Denkansatz.

<sup>35</sup> Gerhard Rühm, *sonett*, in: Deutsche Sonette, hg. v. C. Hartmut Kircher, Stuttgart 1979, S. 409.

„textuelle Auslöser narrativer Illusion“<sup>36</sup> nennt. Gemeint sind damit Einleitungsfloskeln wie „Es war einmal“ oder „Vor langer Zeit“. Aufgrund seiner Vorkonditionierung wird auch ein wenig belesener Mensch einen Text anhand dieser Floskeln umgehend als narrativen, fiktiven Text erkennen. Werner Wolf nennt dies „Distanzauslösung durch werkinterne und mit der Rezeptionssituation gegebene Fiktionsmarkierungen“<sup>37</sup> und sieht darin einen „Steuerungsmechanismus ästhetischer Rezeption“<sup>38</sup>. Solche Narrations-Floskeln verweisen auf den Text als fiktionales Werk, auf seine Künstlichkeit also.

Ähnliches gilt für den Erzählerkommentar. Da er sich stets auf Bestandteile des Erzählten bezieht, liegt in ihm auch stets eine gewisse Selbstbezüglichkeit. Dabei kommt es unleugbar zu einer Spiegelung; denn gespiegelt wird durch den Kommentar in der Regel das bereits Erzählte. Mit den Scheffelschen Kategorien gesprochen käme es zu einer Spiegelung des Erzählten auf der Ebene des Erzählens. Nimmt man diese Art „Spiegelung“ als Definitionsgrundlage, würde ein solcher Erzählerkommentar Selbstreflexivität erzeugen. Doch auch hierzu ein klärendes Beispiel: In Charles Dickens' *Oliver Twist*<sup>39</sup> gibt es einen Erzählerkommentar, dessen Analyse durch Wolfgang Iser für das genannte Problem erhellend ist. Iser verweist auf „jene bekannte Stelle aus Dickens' *Oliver Twist*, wo sich das ausgehungerte Kind im Armenhaus mit dem Mut der Verzweiflung aufrafft, eine zweite Portion Suppe zu verlangen. Die Aufsichtspersonen des Armenhauses sind über die ungeheuerliche Frechheit entsetzt. Was macht der Kommentator? Er pflichtet ihnen nicht nur bei, sondern liefert dafür auch noch die Begründung. Die Reaktion der Leser ist eindeutig, denn der Autor hat seinen Kommentar so angelegt, daß sie ihn verwerfen müssen.“<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993, S. 89ff.

<sup>37</sup> Ebd., S. 35.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist* (The New Oxford Illustrated Dickens), Oxford 1959, S. 12f.

<sup>40</sup> Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, in: *Rezeptionsästhetik*, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 228-251, S. 240.

Der Kommentator bezieht sich auf das Geschehen in der Erzählung, stellt also eine Spiegelung des Erzählten dar. Allerdings – und das ist der springende Punkt – mit einer dezidiert außerliterarischen Intention.

Iser sieht hier zurecht die Absicht des Erzählers, auf seine Leser Einfluss zu nehmen: „Die Leser sollen aus ihren Sesseln gerissen werden.“<sup>41</sup> Es geht dabei um Charakteristika des viktorianischen Zeitalters, auch um die Härten einer puritanischen Erziehung; ganz sicher aber geht es dabei nicht um Literatur. Es sollte also deutlich geworden sein, dass der Erzählerkommentar alleine, ob Spiegelung oder nicht, die Selbstreflexivität eines Textes nicht generiert. Der entscheidende Punkt bei der Definition selbstreflexiver Literatur ist wiederum das Thema Literatur. – Ganz anders verhält es sich nämlich, wenn sich der kommentierende Erzähler auf das eigene Tun, nämlich das Erzählen bezieht. Dann rückt das Thema Erzählen unweigerlich in den Vordergrund. Aber auch hier ist genaues Hinsehen notwendig. Ein Beispiel für einen zunächst uneindeutigen Fall ist der Beginn von Goethes *Wahlverwandtschaften*:

„Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Ppropfreiser auf junge Stämme zu bringen.“<sup>42</sup>

Der Erzähler kommentiert hier im ersten Satz sein Tun, indem er nicht nur einfach den Namen seiner Hauptfigur nennt, sondern auf diese ‚Be-Nennung‘ ausdrücklich hinweist. Da der Erzähler in der Tat sein eigenes Tun – kurzfristig in Distanz zu sich selbst tretend – reflektiert ( im Sinne von Spiegeln übrigens, denn von Nachdenken im eigentlichen Sinne kann hier nicht die Rede sein), könnte man durchaus von einem selbstreflexiven (Einzel-)Element sprechen. Genügt dies aber, um dieser Textstelle literarische Selbstreflexivität zu bescheinigen? Um diese Frage beantworten zu können, muss man zuerst

---

<sup>41</sup> Wolfgang Iser formuliert das an anderer Stelle auch so: „Der Autor selbst sagt ihm [dem Leser], wie seine Erzählung zu verstehen sei.“ Vgl. Iser, *Appellstruktur*, S. 238.

<sup>42</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*. Ein Roman, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, Romane und Novellen I, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, München 1998, S. 242-490, S. 242.

klären, in welchem Verhältnis dieser Erzählereinschub zum thematischen Schwerpunkt des Textes steht. Betrachtet man das Textganze, so wird bald klar, dass es hier nicht um das Tun eines Dichters geht, sondern in der Hauptsache um menschliche Beziehungen. Also liegt die Vermutung nahe, dass der betreffende Einschub eine ähnliche Funktion hat wie die gemeinhin bekannte Erzählfloskel „Es war einmal“. Der betreffende Einschub dient quasi als Startsignal der Erzählung, und so betrachtet stellt er zwar ein Fiktionalitätssignal dar, ist jedoch nicht als Element literarischer Selbstreflexivität einzuordnen.

Was im Vorangegangenen für den Erzählerkommentar expliziert wurde, kann auch für den Chor im Drama geltend gemacht werden. Man muss auch hier zwischen Verweisfunktion und Selbstreflexivität unterscheiden. Der Chor erfüllt potentiell eine ähnliche Funktion wie der Erzählerkommentar. Zu beachten ist dabei stets, ob sich die Kommentarfunktion des Chors thematisch auf das Spiel als Spiel bezieht oder auf die Handlung des Spiels; im ersten Fall entsteht Selbstreflexivität, im zweiten nicht. Ähnliches gilt für das Sprechen-*ad-spectatores*, das von den Figuren an den empirischen Zuschauer gerichtet ist, beispielsweise wenn sich in Shakespeares *A Midsummernight's Dream* der Puck zum Schluss ans Publikum wendet, oder wenn Brechts Figuren aus dem Spiel heraustreten, um das Geschehen zu kommentieren. Bezieht sich der Kommentar auf das Drama als Drama, so liegt literarische Selbstreflexivität vor, bezieht er sich auf literaturexterne Themen, die durch die Handlung vermittelt werden, so ist dies nicht der Fall; dann liegt zwar eine Spiegelung vor, die sich jedoch nicht auf den Kunstcharakter des Werks bezieht, sondern ein außerliterarisches Thema verfolgt.

Die Frage nach der Selbstbezüglichkeit kann man sich auch im Hinblick auf Gattungsbezeichnungen stellen, die unter dem Werktitel stehen.<sup>43</sup> Tatsächlich

---

<sup>43</sup> Ein weiterer Fall, der Selbstbezüglichkeit, aber keine Selbstreflexivität generiert, ist die Gattungsbezeichnung unter dem Werktitel. Ein Wort wie „Tragödie“ oder „Novelle“ unter einem Werktitel – sagen wir unter Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* oder unter Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd* – verweist zweifellos auf das Werk als Kunstwerk und stellt damit Selbstbezüglichkeit her und zwar aufgrund der Ankündigung dessen, was der Text den Gattungskonventionen gemäß erwarten lässt. Es handelt sich dabei zwar streng genommen um „eine Äußerung, deren Gegenstand der Text selbst oder einer seiner Aspekte ist“, was

verfügen die textzugehörigen Gattungsbezeichnungen als Bestandteil des Titels über Verweispotential, denn sie zeigen etwas an. Sie liefern aber keine Reflexion, regen auch nicht dazu an und bestimmen erst recht nicht ein literarisches Thema. Als selbstreflexives Element wirksam wird eine Gattungsbezeichnung unter dem Titel erst dann, wenn sich beispielsweise im Text ein bewusster Umgang mit der betreffenden Gattung abzeichnet, wenn also etwa Erwartungen des Lesers durch die Gattungsbezeichnung geweckt werden, die der Text dann bewusst nicht erfüllt. Dann erst generiert sie eine Reflexion auf die Gattung. Fehlt dieser bewusste Umgang, ist die Gattungsbezeichnung lediglich eine Information, indikativ vielleicht, aber nicht selbstreflexiv.

Ähnliches gilt auch für kurze Zusammenfassungen, die Romankapiteln vorausgehen. Ohne Zweifel bezieht sich ein Text damit auf sich selbst. Aber eine vorangestellte Kapitelzusammenfassung kündigt in der Regel an, was der Leser an Handlung zu erwarten hat. In Daniel Defoes *Robinson Crusoe* kündigt der Ich-Erzähler durch die Kapitelüberschriften deren Inhalt an – „I Go to Sea“, „I Am Captured by Pirates“ bis hin zu „I Revisit My Island“<sup>44</sup> –, thematisch jedoch handelt es sich dabei um etwas Außerliterarisches, und die Kapitelüberschrift bezieht sich damit nicht auf den Text in seiner Eigenschaft als literarischer Text! Es gilt also auch hier: Verweis auf den Inhalt ja, Selbstreflexivität nein. Anders wäre es freilich bei Kapitelüberschriften wie etwa

---

Zoran Kravar als Kennzeichen von „Metatextualität“ erkennt und dies synonymisierend auch für die Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexivität geltend macht. Vgl. Zoran Kravar, *Metatextualität*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2., neu bearbeitete Auflage, hg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Tübingen 1994, S. 274-277.

Es zeigt dies jedoch einmal mehr, wie notwendig eine Differenzierung ist, dabei natürlich immer vorausgesetzt, man betrachtet den Paratext als zum Text gehörig – andernfalls stünde die Gattungsbezeichnung außerhalb des Textes und für eine Selbstbezüglichkeit bestünde dann ohnehin keine Voraussetzung mehr. Hier müsste man noch weiter unterscheiden zwischen Titel und Kapitel, zwischen Vorwort und Anmerkungen. Das Vorwort eines fingierten Herausgebers, wie es das 18. Jahrhundert kennt, muss im Hinblick auf die Selbstreflexivität eines Textes einen anderen Stellenwert haben als das Vorwort eines tatsächlichen Herausgebers. Das genaue Verhältnis von Paratextualität und Selbstreflexivität im einzelnen zu klären, muss an dieser Stelle – als vielleicht zukünftige Aufgabe – der Paratextualitätsforschung überlassen werden. Zur allgemeinen Definition von Paratext und erste Forschungsüberblicke vgl. Burkhard Moennighoff, *Paratext*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3 Bde., Berlin u.a. 1997ff, Bd. 3 (2003), S. 22f. Ein Grundlagentext zur Paratextualität ist wohl nach wie vor Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main/New York 1989.

<sup>44</sup> Hier zitiert aus: Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Penguin Popular Classics, London 1994.

„I write a book“, „I burn down a library“ oder „I meet Shakespeare“. Hier wäre durch die literaturnahe Thematik Selbstreflexivität gegeben und die Überschriften trügen zur Unterstreicherung dieser Thematik bei.

Das literaturnahe Grundthema scheint also, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, das konstitutive Hauptcharakteristikum schlechthin für die Selbstreflexivität eines Textes zu sein, unabhängig von Gattung oder Epoche. Allerdings gilt es hier auch quantitative Abstufungen zu berücksichtigen, worauf in den betreffenden Kapiteln dieser Arbeit noch ausführlich einzugehen sein wird.

Folgendermaßen lässt sich also für die vorliegende Arbeit der Begriff bestimmen: Selbstreflexivität entsteht 1.) durch eine dezidierte Offenlegung der Kunstmittel, nicht allein durch ihre Offensichtlichkeit; diese Offenlegung muss nicht mittels eines expliziten Kommentars stattfinden, sondern kann auch allein durch die Präsentation literaturzugehöriger Themen und Motive erfolgen, die allerdings 2.) in ausreichender Häufung auftreten müssen, um den Text thematisch als selbstreflexiv zu determinieren. Der großen Bedeutung literaturnaher Thematik hat die Selbstreflexivitäts-Forschung bisher zu wenig Beachtung geschenkt. Hierauf wird in den folgenden Kapiteln ausführlicher eingegangen.

### 3. Die Formenvielfalt literarischer Selbstreflexivität und die Probleme ihrer Kategorisierung

Den größten Anteil der Forschungslandschaft zur Selbstreflexivität stellt ohne Zweifel die Erzählforschung. Hier herrscht denn auch die größte terminologische Vielfalt. Um nur einige im Umlauf befindliche Termini zu nennen: „Autoreflexivität“<sup>45</sup>, „autothematische Dichtung“<sup>46</sup>, „poetologische Selbstreflexion“<sup>47</sup>, „metanarrativ“<sup>48</sup>, „metafiction“ oder „Metafiktion“<sup>49</sup>, u. a. m.. Einige dieser Begriffe sind problemlos gattungsübergreifend anwendbar, bei anderen ist dies nicht möglich, wie sich zeigen wird. Zunächst aber sei auf einige gattungsspezifische Probleme der Kategorisierung hingewiesen.

#### 3.1. Selbstreflexivität in der Lyrik

Am übersichtlichsten präsentiert sich die Forschung zum Thema Selbstreflexivität in der Lyrik. In den einschlägigen Arbeiten wurden, ähnlich wie im Drama oder den Erzählgattungen, terminologisch verschiedene Möglichkeiten gewählt, das Phänomen zu bezeichnen, wie etwa mit dem Begriff „poetologisches Gedicht“ oder „poetologische Lyrik“<sup>50</sup>. Diese Bezeichnung meint Lyrik, innerhalb derer poetologische Prinzipien zur Sprache kommen und reflektiert werden.

---

<sup>45</sup> Klaus W. Hempfer, Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts ‚Orlando Furioso‘, in: Erzählforschung, Ein Symposium, hg. v. E. Lämmert, Stuttgart 1982, S. 130-156.

<sup>46</sup> Schmeling, Dichtung; Ders., Spiel.

<sup>47</sup> Bei Weber auf Erzählliteratur angewandt, bei Rudolf auf Lyrik.

<sup>48</sup> Philippe Hamon: Texte littéraire et métalangage, in: Poétique 31, 1977, S. 261-284.

<sup>49</sup> Inger Christensen, The Meaning of Metafiction. A critical Study of selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett, Bergen u.a. 1981; Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. London 1984; Rüdiger Imhof, Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939, Heidelberg 1986; Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London u. New York 1984. Hier zeigt sich, dass sich insbesondere in der englischsprachigen Literaturwissenschaft der Begriff „metafiction“ großer Beliebtheit erfreut. Deutschsprachige Untersuchungen zum Thema sind: Sylvia Setzkorn, Vom Erzählen erzählen; Dirk Frank, Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus, Wiesbaden 2001.

<sup>50</sup> Das Grundlagenwerk hierzu stammt von Rudolf. Vgl. außerdem Hinck.

Etwas anders ist die Sachlage beim sogenannten „Dichtergedicht“, in welchem nach Heinz Schlaffer vorwiegend „über den Poeten im allgemeinen, über andere Dichter oder über die eigene Dichterexistenz“ reflektiert wird.<sup>51</sup> Diese Art von reflektierender Behandlung des Dichters wurde von der Forschung bislang nicht zum Bereich der literarischen Selbstreflexivität gezählt. Das liegt, wie anzunehmen ist, an der Fokussierung auf bestimmte, namentlich illusionsstörende Erzähl- oder Spiegelungsverfahren.

Behält man aber im Blick, dass – wie im vorigen Kapitel erläutert – die literaturnahe Thematik literarische Selbstreflexivität generiert, so stellt sich die Dichterfigur als ein gattungsunabhängiges, also gattungsübergreifendes Merkmal literarischer Selbstreflexivität heraus: Nicht nur im „Dichtergedicht“ liefert sie einen thematischen Brennpunkt, sondern auch in einer ganzen Reihe von Erzählwerken und Dramen. Hierauf wird im Verlauf dieser Arbeit noch ausführlicher einzugehen sein.

Um jedoch zunächst bei den Eigenheiten der Selbstreflexivität in der Lyrik zu bleiben: speziell hier existiert eine Art der Selbstreflexivität, die kein Pendant in den anderen drei Gattungen hat: zum Beispiel wenn das Gedicht allein durch die dezidierte Präsentation seiner Bestandteile erstellt wird, wie es beim Buchstabengedicht der Fall ist, oder durch deren bloße Benennung, wie etwa in Rühms Experimentallyrik.<sup>52</sup>

### 3.2. Selbstreflexivität im Drama

In den anderen Gattungen ist die Definitionslage komplexer. In seiner Untersuchung zu „Spiel im Spiel“ spricht Manfred Schmeling von einer „terminologischen Streuung“<sup>53</sup> und stellt fest, wie „komplex die bestehende

---

<sup>51</sup> Vgl. Heinz Schlaffer, Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 10, 1966, S. 297-335, S. 297. Genaueres hierzu im Kapitel D.1.2. dieser Arbeit. Vgl. außerdem Erwin Rotermond, Die Dichtergedichte der Droste, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 4, 1962, S. 53-78.

<sup>52</sup> Vgl. Kapitel C.1.4. dieser Arbeit. Rühm, *sonett.*

<sup>53</sup> Schmeling, *Spiel*, S. 16. Wichtige Vorläufer Schmelings sind Iser, *Spiel*; Hans Schwab, *Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares*, Wiener Beiträge zur englischen Phil., Bd. 5, 1896; Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, 179 S., Diss. Göttingen 1954 (masch. vervielf.).



Terminologie und die durch sie kувrierten Definitionen des Spiels im Spiel<sup>54</sup> sind. Dies zeige sich an der „von einigen Autoren bewußt vollzogenen Restriktion auf das ‚Theater im Theater‘, [...]“<sup>55</sup>. Schmeling selbst entscheidet sich für den Begriff „Spiel im Spiel“, um „alle wesentlichen Erscheinungsformen – auch die sogenannten ‚Nebenformen‘ – des Kunstmittels zu erfassen“<sup>56</sup>. Leider klärt Schmeling nicht darüber auf, wo die Grenzen des „Kunstmittels“ verlaufen, beziehungsweise was als Haupt- und was als Nebenform zu gelten hat. Sollte Schmeling mit dem Begriff „Kunstmittel“ schlicht das Phänomen Selbstreflexivität im Drama meinen – und das Korpus seiner Primärtexte legt dies nahe –, so ist der Begriff „Spiel im Spiel“ wiederum zu stark eingrenzend, um als Überbegriff fungieren zu können: Nebenformen der Selbstreflexivität sind noch immer möglich, ohne dass im Drama explizit ein „Spiel im Spiel“ auftauchen muss<sup>57</sup>. Das scheint Schmeling durchaus bewusst zu sein, denn er will auch „andere Potenzierungskünste des Spiels einschließen“, nicht nur das „Phänomen einer in ein Drama eingeschobenen immanenten Theateraufführung“<sup>58</sup>, aber er führt diesen Gedanken nicht weiter aus.

Eine Reihe von selbstreflexiven Konstellationen im Drama ist denkbar, die nicht auf einer „in ein Drama eingeschobenen immanenten Theateraufführung“<sup>59</sup> fußen. Zwei bedenkenswerte Beispiele hierfür sind Johann Wolfgang von Goethes *Clavigo*<sup>60</sup> und insbesondere *Torquato Tasso*<sup>61</sup>. Beide Dramen bringen

---

<sup>54</sup> Schmeling, Spiel, S. 16.

<sup>55</sup> Ebd., S. 15. Diese Einschränkung nahmen übrigens bereits sehr frühe Arbeiten vor. Offenbar ist Schwab (1896) der erste, der sich mit diesem Thema wissenschaftlich befasst hat. In ähnlicher Weise beschränken sich einige Arbeiten zur selbstreflexiven Erzählliteratur auf die Selbstkommentierung des Textes. Vgl. das folgende Kapitel.

<sup>56</sup> Schmeling, Spiel, S. 17.

<sup>57</sup> Schon bestimmte Werktitel aus der Forschung legen dies nahe, wie z.B. Hans Christoph Angermeyer, *Zuschauer im Drama. Brecht – Dürrenmatt – Handke*, Frankfurt am Main 1971. Ob der Zuschauer im Drama korrekt noch unter Spiel im Spiel subsumierbar ist, muss hier dahingestellt bleiben. Schmeling hat seinen Spiel-im-Spiel-Begriff offenbar recht weiträumig angelegt.

<sup>58</sup> Schmeling, Spiel, S. 9.

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Clavigo*. Ein Trauerspiel, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 4, *Dramatische Dichtungen II*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München 1998, S. 260-306.

<sup>61</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Torquato Tasso*. Ein Schauspiel, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 5, *Dramatische Dichtungen III*, Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe, Kommentiert von Stuart Atkins u.a., München 1998, S. 73-167.

schreibende Protagonisten auf die Bühne und somit einen Bestandteil des literarischen Umfeldes, ohne dass sogleich Theater oder Drama gespiegelt oder thematisch relevant würden. Man kann einwenden, dass ein Drama durch einen dichtenden Protagonisten keine Selbstreflexivität in Bezug auf das Medium Drama erhält. Die Selbstreflexivität besteht aber unzweifelhaft in Bezug auf das Medium Literatur, zu dem das Drama nun einmal gehört. Im Falle des *Torquato Tasso* wäre eine eingehende Analyse sicher lohnender als im Fall des *Clavigo*, da dessen thematischer Schwerpunkt auf Außerliterarischem liegt, etwa auf Aufrichtigkeit, beziehungsweise auf Wankelmut und Verrat. Das ändert aber nichts an der Tatsache, dass der Protagonist einen literaturzugehörigen Beruf ausübt; das Drama ist also mit einem Element literarischer Selbstreflexivität versehen, welches jedoch – im Vorgriff auf spätere Kapitel der vorliegenden Arbeit sei hier bereits das quantitative Kriterium erwähnt – ein Einzelelement bleibt.<sup>62</sup>

Unter dem Kapitel „Metatheater“ definiert Manfred Schmeling als „Mindestvoraussetzung für ein Spiel im Spiel“ das „Prinzip der Potenzierung, Reflexivität oder Selbstbespiegelung.“<sup>63</sup> Schmeling scheint demnach durchaus zwischen den Begriffen zu differenzieren, sodass das Spiel im Spiel als eine Unterart des Metatheaters eingestuft werden kann. Entscheidend ist hierbei, dass damit noch andere Formen des Metatheaters als möglich eingeführt werden, auch wenn Schmeling sie nicht konkretisiert. Ganz sicher gehört hierzu aber die Thematisierung des Publikums, wie sie in Peter Handkes Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* vorgeführt wird. Das ist wiederum eine Form des Metatheaters, die ganz ohne Spiel-im-Spiel auskommt.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Es mag an der mangelnden Masse entsprechender dramatischer Texte liegen, dass diese spezielle Spielart des Selbstreflexiven in der Forschung keine Erwähnung findet; in den erzählenden Gattungen hingegen gibt es eine Vielzahl geeigneter Beispieltex-te, und auch diese sind auf dem Hintergrund der Selbstreflexivität von der Forschung noch nicht oder kaum wahrgenommen worden. Die einzige Gattung, für die dies geschehen ist, ist wie oben erwähnt, die Lyrik.

<sup>63</sup> Schmeling, *Spiel*, S. 9.

<sup>64</sup> Hans Christoph Angermeyer scheint diesen Gedanken aufzunehmen, wenn er untersucht, „in welcher Beziehung Drama und Zuschauer stehen können und müssen, um daraus eine wirkliche *Funktion* des Zuschauers herauslesen zu können.“ (Angermeyer, S 10). Über seine Analysen von Brecht und Dürrenmatt gelangt er zwar auch zu Handkes *Publikumsbeschimpfung*, jedoch verhindert die Fragestellung, die auf einer abstrakten Einteilung verschiedener Ebenen basiert, die präzisere Erfassung der konkreten

Werner Wolf unterscheidet in seinem Aufsatz „Spiel im Spiel und Politik“ zwischen „formaler Autoreflexivität“ und „inhaltlicher Autoreferentialität“.<sup>65</sup> Wolf versteht dabei Reflexivität im Sinne einer „bloßen“ Spiegelung, wohingegen die „Referentialität“ eine Betrachtung des Theaters über sich selbst bezeichnen soll.<sup>66</sup> Damit weicht sein Verständnis zwar von der später üblich gewordenen Begriffsverwendung ab<sup>67</sup>, sein Grundgedanke ist jedoch insofern nachvollziehbar und für die vorliegende Arbeit relevant, als er zwischen der drameninternen Wiederholung formaler gattungskennzeichnender Merkmale – zu denen auch das „Spiel im Spiel“ gehört – und der drameninternen Aufarbeitung literaturzugehöriger Themen einen Unterschied macht. Leider führt jedoch auch Wolf diesen Gedanken nicht weiter aus.

Um eine Binnendifferenzierung bemüht sich Jörg Henning Kokott in seiner Untersuchung „Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit“ aus dem Jahr 1968. Im titelgebenden Phänomen sieht Kokott für den Autor des Dramas die Möglichkeit, „seine Auffassung von der theatralischen Aufführung mit Hilfe rein theatralischer Möglichkeiten dem Zuschauer mitzuteilen“<sup>68</sup>. Kokott sieht also die von ihm untersuchte Form des selbstreflexiven Dramas als Träger und Vermittler der Autorenpoetik. – Diese Funktion können selbstreflexive Formen in allen Gattungen erfüllen; durch Termini wie „poetologische Lyrik“<sup>69</sup> oder „poetologische Selbstreflexion“<sup>70</sup> wird diesem Umstand auch entsprechend Rechnung getragen. – Kokott stellt nun verschiedene selbstreflexive Phänomene im Drama einander gegenüber, zu denen auch das später von Schmeling in den Mittelpunkt gerückte „Spiel im Spiel“ gehört. Die anderen Möglichkeiten, die Kokott nennt, sind der (stückimmanente) „Dialog über das

---

selbstreflexiven Aspekte seiner Beispieltex-te: Angermeyer meint nämlich mit dem „Zuschauer im Drama“ eine Textfunktion und ist damit dem dramentheoretischen Pendant zum impliziten Leser der Erzählforschung auf der Spur, in seiner Funktion als selbstreflexives Element aber nimmt er den Zuschauer im Text nur marginal zur Kenntnis.

<sup>65</sup> Wolf, Spiel, S. 165.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Michael Scheffel, an dessen Begriffswahl sich die vorliegende Arbeit anlehnt, versteht Reflexivität als Spiegelung einerseits oder Betrachtung andererseits.

<sup>68</sup> Jörg Henning Kokott, Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit, Diss. Köln 1968 (masch. verf.), S. 8.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu Rudolf.

<sup>70</sup> Vgl. Weber.

Theater<sup>71</sup> – der neben der Dichterfigur ebenfalls ein gutes Beispiel ist für das Vorkommen selbstreflexiver Elemente unabhängig vom Spiel im Spiel –, sowie das „Sprechen-ad-spectatores“ und das „Aus-der-Rolle-Fallen“.<sup>72</sup>

Während jedoch letzteres ein innerfiktionaler Vorgang ist, der nur das Verhältnis zwischen dem Schauspieler und dem spielinternen Publikum betrifft – das empirische Theaterpublikum bleibt unberührt –, sieht Kokott im „Sprechen-ad-spectatores“ die „Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum“, da es sich um eine „direkte Form der Kontaktaufnahme der Schauspieler zum Spielpublikum“<sup>73</sup> handelt. Dabei unterscheidet Kokott übrigens zwischen dem Schauspieler, der Kenntnis vom Zuschauer hat<sup>74</sup>, und der (drameninternen) Figur, die diese Kenntnis nicht hat<sup>75</sup>. Es ist sicher richtig, wenn Kokott diesen Vorgang als „Kennzeichnung von Theater als Theater“<sup>76</sup> bezeichnet. Allerdings geht Kokott bei diesem Vorgang von einer gleichzeitigen Illusionsdurchbrechung aus, und das ist nur bedingt richtig. Das Sprechen-ad-spectatores ist zweifelsfrei eine „Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum“, damit muss aber nicht zwingend eine Illusionsbrechung verbunden sein: Man denke zum Beispiel an die Ansprache an die jungen Zuschauer durch die Figuren eines Kasperletheaters; dies ist nicht unbedingt eine Illusionsbrechung, sondern holt den Zuschauer ins Bühnengeschehen hinein und intensiviert vielmehr das Mit-Erleben der Fiktion; diese Art von Sprechen zum Publikum ist vergleichbar mit einer Leseranrede im Roman. Selbstreflexivität wird hiermit nicht automatisch erzeugt!<sup>77</sup> Der Wert von Kokotts

---

<sup>71</sup> Das entspricht im Übrigen dem von Weber für den Roman eingeführten „Romangespräch“. Vgl. Weber, beispielsweise S. 104ff.

<sup>72</sup> Insbesondere die Erstgenannten finden entsprechende Vorgänge auch in den erzählenden Gattungen, etwa in Form des „Romangesprächs“. Vgl. Weber, sowie das folgende Kapitel dieser Arbeit. Das „Sprechen ad spectatores“ könnte man oberflächlich betrachtet der Leseranrede durch den Erzähler gleichsetzen.

<sup>73</sup> Kokott, S. 58. So definiert Kokott diese beiden Vorgänge. Es scheint zumindest die Frage gerechtfertigt, ob Brechts Figuren, die sich in kommentierender und erklärender Funktion ans Publikum wenden, nicht auch aus der Rolle fallen?

<sup>74</sup> Ein Paradebeispiel: Der Dialog zwischen dem König und Nathanael. Vgl. Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*. Ein Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge, Frankfurt am Main 1986, Erster Akt, zweite Szene, S. 33.

<sup>75</sup> Kokott, S. 26.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Vgl. Kapitel B.2. dieser Arbeit: Literarische Selbstreflexivität als Produkt literaturnaher Thematik. Das Verhältnis selbstreflexiver Formen im Drama zur Illusionserhaltung oder

Differenzierungen bleibt dennoch unbestritten. Die Begriffe sind dementsprechend auch in der Nachfolgeforschung zu finden, nicht zuletzt bei Manfred Schmeling.

Die einzige Arbeit, die dezidiert eine themen-generierte Selbstreflexivität im Drama wahrnimmt, ist Joseph Kiermeier-Debres Untersuchung „Eine Komödie und auch keine“ mit dem Untertitel „Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke“<sup>78</sup>. Anders als Kokott, hat Kiermeier-Debre nicht die Absicht, eine Typologie zu erstellen; vom Barock bis zur Jetztzeit nimmt er vor allem die kontinuierliche Präsenz des Themas zur Kenntnis.<sup>79</sup> Wie alle anderen Forscher vor ihm ist aber auch Kiermeier-Debre der Meinung, dass selbstreflexive Formen das Selbstverständnis der Gattung und der Autoren transportieren.<sup>80</sup> Dass allerdings hinter der Selbstreflexivität eines Textes auch anderes stecken kann als die Autorenpoetik, lässt sich gerade an Handkes *Publikumsbeschimpfung* zeigen, denn hier liegt der Akzent nicht so sehr auf der Seite des Autors als auf der Seite des Rezipienten.<sup>81</sup>

Wie sich an Kiermeier-Debres Ansatz und an den Ausführungen aus Kapitel B.2. zeigt, ist nicht das dramatische Verfahren, sondern das Thema ein signifikanter Bestandteil der Selbstreflexivität eines Dramas. Auch Schmeling verwendet in einem Aufsatz titelgebend den Begriff „autothematische Dichtung“<sup>82</sup>, ist sich also der Bedeutung thematischer Akzente bewusst. Begriffe wie „Autothematik“ oder „Metatheater“ oder auch „Metafiktion“ implizieren einen thematischen Schwerpunkt. Es muss aber geklärt werden, ab wann ein solcher thematischer Schwerpunkt vorliegt. Dass das Hauptthema das Theater ist, kann man Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* guten Gewissens bescheinigen, ebenso Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*. Auf

---

Illusionsbrechung muss weiter unten noch genauer betrachtet werden. Vgl. Kapitel C.3.2. dieser Arbeit: Illusionserhaltende und illusionsbrechende Selbstreflexivität.

<sup>78</sup> Joseph Kiermeier-Debre, *Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke*, Stuttgart 1989.

<sup>79</sup> Mit Umberto Ecos *Der Name der Rose*, beziehungsweise mit der Suche nach dem verloren gegangenen zweiten Buch der Poetik von Aristoteles, leitet Kiermeier-Debre über zu seinem Hauptthema, der Komödie. Ecos Roman nennt er dabei ein „Buch über Bücher“, nimmt also auch dort die Selbstreflexivität zur Kenntnis. Umberto Eco, *Der Name der Rose*, München 1982.

<sup>80</sup> Kiermeier-Debre, S. 12 und S. 19.

<sup>81</sup> Vgl. dazu ausführlich Kapitel D.2.3. dieser Arbeit: Theaterpublikum.

<sup>82</sup> Schmeling, *Autothematische Dichtung als Konfrontation*.

Shakespeares *Hamlet* aber trifft das nicht zu. Die Aufführung eines Theaterstückes in *Hamlet* ist dennoch ein selbstreflexives Element. Dementsprechend wurde es auch von der Selbstreflexivitäts-Forschung wahrgenommen.<sup>83</sup>

Da in zahlreichen Dramen eben solche selbstreflexiven Einzelelemente vorkommen, ist es sinnvoll, sie auch als Einzelelemente zu behandeln. Während Bezeichnungen wie das „Spiel im Spiel“, das „Sprechen-ad-spectatores“ und das „Aus-der Rolle-Fallen“ eine qualitative Bestimmung darstellen, müssen sie in der Gesamtschau eines Dramas (oder einer Erzählung oder eines Gedichtes) auch unter quantitativen Gesichtspunkten erfasst werden.<sup>84</sup> Der Begriff „Metatheater“ sollte nur auf vollthematisch selbstreflexive Dramen angewandt werden.

### 3.3. Selbstreflexivität in den erzählenden Gattungen

In der oben schon mehrfach erwähnten Untersuchung aus dem Jahr 1997 gibt Michael Scheffel einen ausführlichen Überblick über die terminologische Vielfalt bezüglich der Selbstreflexivität in den erzählenden Gattungen und bezeichnet diese vorsichtig als ein „Durcheinander scheinbar verwandter Bezeichnungen“.<sup>85</sup>

Scheffel stellt fest, dass der Begriff „Metafiktion“ sich in der Forschung großer Beliebtheit erfreut. Gemeint ist damit in der Regel fiktionale Literatur, das heißt Literatur, die sich – unter Anwendung bestimmter Verfahren – mit Fiktion befasst.

Die Forschung beschäftigt sich, offenbar einem stummen und nicht hinterfragten Konsens folgend, unter dieser Bezeichnung stets mit erzählender Literatur, den Pionierarbeiten der Anglistik folgend.<sup>86</sup> Trotz eines scharfsichtigen Resumees der Forschungsgeschichte und einer kritischen

---

<sup>83</sup> Vgl. Iser, *Spiel*, S. 212ff; Schwab; Voigt.

<sup>84</sup> Vgl. Kapitel C.2. dieser Arbeit.

<sup>85</sup> Scheffel, S. 46f.

<sup>86</sup> Zum Beispiel Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana 1979. Er verbindet seine Untersuchung jedoch mit einem abwertenden Urteil und bezeichnet das Phänomen der narrativen Selbstbezüglichkeit als „masturbatory reveling in self-scrutiny“ (S. 15). Vgl. hierzu auch Dirk Frank, S. 17.

Auseinandersetzung mit den vorangegangenen Definitionsversuchen, bleibt auch Werner Wolf letztlich bei einer zu kurz greifenden Definition des Begriffes Metafiktion stehen:

„Metafikional 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 Bewußstein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fiction-* wie der *fictum-Natur*) zusammenhängen.“<sup>87</sup>

Prinzipiell könnte diese Definition auch für Dramen in Anwendung gebracht werden, sogar für Film und Hörspiel, kurz: für alle Kunstgattungen, die mit Fiktionen arbeiten. Daher geht zum Beispiel auch Sylvia Setzkorn in ihrer Forschungsarbeit „Vom Erzählen erzählen“ aus dem Jahr 2003 kurz auf „metafiktionale“ Filme ein.<sup>88</sup> Sie unternimmt – in der Nachfolge von Linda Hutcheon und Patricia Waugh – den Versuch, sich den Funktionsweisen metafiktionalen Erzählens anzunähern und stellt dabei fest, dass das Phänomen keine Erfindung neueren Datums ist, sondern dass sich „eine weitreichende Traditionslinie der Selbstreflexivität in der abendländischen Literatur ausmachen [und] sich, beginnend mit Cervantes' *Don Quijote* (1604), über Fieldings *Tom Jones* (1749), Sternes *Tristram Shandy* (1760), Diderots *Jacque le fataliste et son maître* (1773-75), Gides *Les faux-monnayeurs* (1925) bis in die Gegenwart nachzeichnen läßt.“<sup>89</sup>

Setzkorn äußert sich erstaunt darüber, dass sich die „Narratologie bislang nur wenig systematisch mit der Theorie der Metafiktion und den metafiktionalen Erzähltechniken befasst hat“, um dann anhand der Analyse von metafiktionalen

---

<sup>87</sup> Wolf, *Illusion*, S. 228.

<sup>88</sup> Setzkorn, S. 47.

<sup>89</sup> Setzkorn, S. 1. Sie bezieht sich auf: Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*, übersetzt v. Ludwig Tieck, Berlin 1852-1853; Henry Fielding, *The History of Tom Jones. A foundling*, London 1749/Frankfurt am Main 1981; Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 9 Bde., 1760-69, hg. von Tim Parnell, London 2000; Denis Diderot, *Jacque le fataliste et son maître*, Paris 1978, hg. v. P. Vermière; André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris 1927 (Folio).

Erzähltexten und poetologischen Diskussionen der aufgerufenen Autoren zu zeigen, dass die „untersuchten Texte [...] jeweils ihre eigene Theorie“ enthalten.<sup>90</sup> Hierzu ist anzumerken, dass dies letztlich ausnahmslos auf jeden Text zutrifft; jeder Text verfügt zwangsläufig über eine „immanente Poetik“.<sup>91</sup> Was Setzkorn höchstwahrscheinlich meint, aber so nicht artikuliert, ist die sichtbare und bewusste Präsentation der zugrundeliegenden Konstruktionsprinzipien, wie es in der Definition Patricia Waughs zur „metafiction“ bereits zum Ausdruck kommt.<sup>92</sup> Auch Linda Hutcheon und letztlich fast alle Arbeiten, die seit Waugh zum Thema<sup>93</sup> veröffentlicht wurden, äußern sich in ähnlicher Weise. So gesehen bestätigen sich bei Setzkorn die grundlegenden Vorläuferuntersuchungen zur Metafiktion und werden durch Einzelanalysen von zeitgenössischen französischen und italienischen Erzählungen ergänzt. Es gibt jedoch zu Setzkorns Untersuchung einige kritische Anmerkungen zu machen.

Zweifellos zutreffend ist ihre Feststellung: „der metafiktionale Text hilft dem Leser, Erzähltechniken zu erkennen und lässt ihn Wirkung und Funktion bewußt miterleben“.<sup>94</sup> Wenn die Verfasserin allerdings fortfährt, „[der Leser] selbst kann die dargestellten Techniken künftig lesend durchschauen und möglicherweise schreibend anwenden, ohne die komplexen Begriffe und Definitionen der Erzähltheorien kennen zu müssen“<sup>95</sup>, so erscheint dies als eine wenig nützliche Vermengung zweier unterschiedlicher Gebiete und obendrein höchst spekulativ. Es handelt sich dabei um von unterschiedlichen Berufsgruppen geführte Diskurse (Wissenschaftler und Schriftsteller), die auch unterschiedliche Fragestellungen haben, nämlich die rückblickende theoretische Durchdringung der Wirkungsweisen von Literatur einerseits und die vorausblickenden und vorausplanenden produktionsästhetischen Überlegungen andererseits. Freilich gibt es Berührungspunkte beider Gebiete,

---

<sup>90</sup> Setzkorn, S. 2.

<sup>91</sup> Ebd., S. 260.

<sup>92</sup> Patricia Waugh, S. 2.

<sup>93</sup> Vgl. Anm. 49.

<sup>94</sup> Setzkorn, S. 56.

<sup>95</sup> Ebd.



insbesondere dort, wo Literaturwissenschaftler auch als Literaten auftreten.<sup>96</sup> Setzkorn differenziert hier aber nicht klar genug zwischen (wissenschaftlicher) Erzähltheorie und (künstlerischer) Poetologie. Die Diskurse befinden sich auf gegenüberliegenden Seiten des Textes, auf Seiten der Produktion einerseits (Poetologie) und auf Seiten der professionellen literaturwissenschaftlichen Rezeption andererseits (Literaturtheorie). In Teil D der vorliegenden Arbeit wird ausführlich dargelegt, warum diese Differenzierung nicht nur fachlich wichtig, sondern auch für die Bedeutungsebenen gerade eines selbstreflexiven Textes entscheidend ist.

Hilfreich hingegen ist Setzkorns Hinweis auf die grundsätzliche Zweiteilung innerhalb der Metafiktion, in „Autor und Textproduktion“ und „Leser und die Lektüre“<sup>97</sup>. Setzkorn differenziert, trennt jedoch auch hier leider nicht in ausreichendem Maß. Es wäre notwendig gewesen, den empirischen Leser vom innerfiktional auftretenden Leser und – nicht zu vernachlässigen – vom impliziten Leser zu unterscheiden.<sup>98</sup>

Setzkorn hat Scheffels Untersuchung unberücksichtigt gelassen. Sein Beitrag findet weder im Laufe ihrer Arbeit, noch in ihrem Literaturverzeichnis Erwähnung. Dabei hätte sich sein System auf die von Setzkorn analysierten Texte ertragreich anwenden lassen. Scheffel grenzt nämlich das für seine Untersuchung relevante Gebiet der Selbstreflexivität energisch ein, indem er seinen Begriff von vornherein mit dem Zusatz „narrativ“ versieht. Er schreibt: „Mit dem bislang entwickelten Verständnis von narrativer ‚Selbstreflexion‘ sind folgende Voraussetzungen verbunden:

---

<sup>96</sup> Vgl. hierzu allgemein: Peter Gendolla/Karl Riha (Hg.), Schriftstellerwissenschaftler. Erfahrungen und Konzepte, Heidelberg 1991. Eine Publikation, die Aussagen zum Selbstverständnis solcher Autoren gesammelt hat, ist der von Walther Killy herausgegebene Sammelband „Schreibweisen - Leseweisen“. Insgesamt sind solche Äußerungen von Realautoren für die wissenschaftliche Analyse literarischer Texte nur sehr beschränkt verwertbar – eine literaturwissenschaftliche Binsenweisheit –, was der Autor zu tun beabsichtigte und was das Ergebnis seiner Bemühungen ist, liegt häufig weit auseinander. Die wechselvolle Rezeptionsgeschichte vieler Werke belegt dies eindrücklich.

Vgl. Walther Killy (Hg), Schreibweisen - Leseweisen, München 1982.

<sup>97</sup> Vgl. Setzkorn, S. 52-56.

<sup>98</sup> Vgl. Kapitel E.1.1. dieser Arbeit.

1. Selbstreflexion führt nicht notwendig zur Selbst- oder Rückbezüglichkeit einer Erzählung als Ganzes (andernfalls wären nur Erzählungen nach dem Modell ‚dieser Satz hat fünf Wörter‘ als selbstreflexiv zu beschreiben);
2. Selbstreflexion in der Bedeutung von ‚Sich-Selbst-Spiegeln‘ oder ‚Sich-Selbst-Betrachten‘ ist nicht notwendig an die Fiktionalität einer Erzählung gebunden (insofern ist der Begriff der narrativen Selbstreflexion schon a priori von dem der ‚Metafiktion‘ zu unterscheiden);
3. Selbstreflexion ist ein Phänomen, das markierte intertextuelle Anspielungen einschließen kann, dessen eigentlicher Ort aber im intratextuellen Zusammenhang einer einzelnen Erzählung liegt. Grundsätzlich meint der Begriff also unterschiedliche Formen der Selbstbezüglichkeit einer bestimmten Erzählung (oder einzelner Teile) und nicht deren Verhältnis zu anderen Erzählungen.“<sup>99</sup>

Nun geht es Scheffel freilich speziell und nahezu ausschließlich um das Phänomen selbstreflexiven Erzählens, das rückt ihn durchaus in die Nähe dessen, was Setzkorn mit „Metafiktion“ bezeichnet. Scheffel ist sich dabei aber eines bestimmten Verhältnisses zwischen Metafiktion und Selbstreflexivität bewusst, nämlich, dass Metafiktion eine Form der Selbstreflexivität ist.<sup>100</sup>

Setzkorn hingegen schreibt:

„Nicht jeder metafiktionale Text enthält jede der genannten Techniken. Und nicht jeder metafiktionale Text verwendet sie in gleichem Maße. Allen ist jedoch ein hoher Grad an Selbstbezüglichkeit gemeinsam, die konsequent und kontinuierlich den gesamten Text über in verschiedensten Verfahren zum Ausdruck kommt.“<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Scheffel, S. 48. In einer Fußnote erklärt er weiter: „Um den Begriff der narrativen Selbstreflexion nicht bereits im Ansatz bis zur Beliebigkeit auszuweiten, verstehe ich also Parodie, Travestie, Satire u.ä. nicht als per definitionem selbstreflexiv – im Gegensatz z.B. zu Schmeling, der Parodie und Travestie als „Spielarten autothematischer Literatur“ begreift“ (Scheffel, S. 48, Anm. 21). Er bezieht sich dabei auf Schmeling, Autothematische Dichtung, S. 79. Wenn für Scheffel der Begriff der „narrativen Selbstreflexion“ nicht bereits ausreicht, um thematisch willkürliche Satiren und Parodien auszuschließen, so stellt sich doch die Frage, ob Scheffel hier literatur-thematische Satiren meint. Allerdings wählt er mit einem seiner Beispieltexthe (*Don Sylvio*) einen entschieden literatur-satirischen Text, so dass diese Fußnote keinen Aufschluß über das eigentlich Gemeinte gibt.

Zu Scheffels Punkt drei: vgl. Kapitel C.3.4. dieser Arbeit.

<sup>100</sup> Vgl. das nachfolgende Kapitel.

<sup>101</sup> Setzkorn, S. 56.

Das klingt wie eine Umkehrung oder zumindest eine Verkennung dieses Verhältnisses. Zutreffend wiederum ist Setzkorns Feststellung, dass es graduelle Unterschiede gibt bei der Häufung „metafiktionaler Techniken“.

Dass allen solchen Texten ein „hoher Grad an Selbstbezüglichkeit“ zueigen ist, liegt also daran, dass die Metafiktion, die Fiktion über die Fiktion also, eine Spielart literarischer Selbstreflexivität ist. Nicht alle Formen literarischer Selbstreflexivität jedoch sind metafiktional<sup>102</sup>, auch nicht innerhalb der narrativen Gattungen, was Scheffel unter dem oben zitierten Punkt 2 deutlich festhält.

Scheffel übernimmt im Übrigen die grundlegende Zweiteilung Gérard Genettes in „Erzählung“ und „Erzähltes“. Diesem Begriffspaar ordnet Scheffel nun ergänzend das „Erzählen“ als dritte Kategorie zu, sowie zuletzt noch das „Poetologische Prinzip“ als vierte. Dabei behandelt er das Begriffsquartett als verschiedene Kategorien, ordnet sie jedoch auf einer Ebene an. Darin liegt, bei aller Wertschätzung der Arbeit Scheffels, ihr Pferdefuß. Denn das Erzählen ist das Verfahren, mit dem Erzähltes und letztlich auch Erzählung hervorgebracht werden. Sie sind nicht zu vergleichen und somit auch nicht einander gegenüberzustellen, weil sie nicht zur selben Art gehören. (Das wäre, als wollte man Allegorie und Allegorese als zwei gleichrangige Kategorien behandeln.) Genaugenommen sind auch Erzählung und Erzähltes untereinander anzuordnen, nicht nebeneinander. Über die Selbstreflexivität eines Textes wird auf der Ebene des Erzählten entschieden, wenn von einem Schriftsteller oder Leser erzählt wird. Eine solche motivische Ausrichtung macht die Erzählung zu einer selbstreflexiven, ohne dass hierbei das Erzählverfahren, zum Beispiel eine dezidierte Illusionsstörung, eine unterstreichende Rolle spielen muss. Es gibt also eine figurengenerierte Selbstreflexivität, die bereits aufgrund des Erzählten zustande kommt.

Eine Ebene höher erst ist das Erzählen anzusiedeln, nämlich als eben auch mögliches Verfahren, um literarische Selbstreflexivität zu erzeugen, nach

---

<sup>102</sup> Dies wird im nachfolgenden Kapitel unter Einbeziehung der Fiktionalitätsforschung genauer erörtert.

Scheffel mittels Spiegelung oder Betrachtung.<sup>103</sup> Dass Spiegelung und Betrachtung nicht an den Bereich des Fiktionalen gebunden sind, hat Scheffel zurecht festgehalten. Im Folgenden wird dieser Umstand näher untersucht.

#### 3.4. Wichtige Differenzierungen: Fiktion, Metafiktion und Selbstreflexivität

Es ist keineswegs unumstritten, welche Gattungen innerhalb der Literatur – oder konsequent weitergedacht innerhalb der Kunst – tatsächlich fiktional arbeiten. Kann man im Fall von Lyrik von einer fiktionsschaffenden Gattung sprechen? Erschafft die bildende Kunst Fiktionen in dem selben Sinn wie die Literatur dies tut?<sup>104</sup> Der Begriff der Fiktion ist durch die jüngeren Beiträge der Fiktionalitätsforschung so problematisiert, dass auch der bislang pauschal verwendete Begriff „Metafiktion“ eigentlich kaum mehr ohne Vorbehalte aufrechterhalten werden kann.

Dieses Problembewusstsein, das in der Fiktionalitätsforschung selbstverständlich ist, wurde in der Selbstreflexivitätsforschung – auch in den neueren Arbeiten zur sogenannten „Metafiktion“ – nicht aufgegriffen. Man beruft sich bei der Definition nach wie vor auf die frühen Arbeiten zum Thema aus den 70er Jahren, also auf Patricia Waugh<sup>105</sup>, die (ihrerseits auf William H. Gass, 1970, zurückgreifend) schreibt:

„'Metafiction' has been defined as a fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. [...] they all explore a theory of fiction through the practice of writing fiction.“<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Was in Scheffels sonst so detailliertem System gänzlich unberücksichtigt bleibt, ist die Funktion der Figuren im Hinblick auf die Selbstreflexivität. Im Kapitel C.1. dieser Arbeit wird dies angemessen berücksichtigt.

<sup>104</sup> Vgl. hierzu den Sammelband Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, insbesondere die Beiträge von M. Prodo, Fiction and Reality in Painting (S. 225 – 238) und von Max Imdahl, Kreide und Seide (S. 359-364).

<sup>105</sup> Vgl. z. B. Setzkorn.

<sup>106</sup> Waugh, S. 2.

Diese Definition stellt eine bestimmte Form der Selbstreflexivität in den Vordergrund, nämlich die, in der ein (fiktionaler) Text bewusst mit seiner Zugehörigkeit zum Bereich der Fiktion umgeht und damit auch die fundamentalen Strukturen narrativer Fiktion erkundet. Das klingt auf den ersten Blick einleuchtend. Einleuchtend ist wohl auch die Überlegung, dass die gemeinten Texte ihre „theory“ in der bloßgelegten Praxis des Schreibens präsentieren; dies trifft sicher zu, sofern mit „theory“ die zugrundeliegende Poetik gemeint ist, also das, was andernorts auch schon als „immanente Poetik“ bezeichnet wurde.<sup>107</sup> Allerdings gibt es gegen Waughs Definition auch einige Einwände: Zum einen sind noch andere Gründe für metafiktionales Erzählen denkbar als die Fragen nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion, wie sich im Verlauf dieser Arbeit noch zeigen wird. Zum anderen ist der Begriff „theory of fiction“ uneindeutig. Damit könnte auch eine explizite Fiktionalitätstheorie gemeint sein, wie sie seit dem Aufkommen des Konstruktivismus immer weiter ausgebaut wird. Dann wäre allerdings „metafiction“ im Gegensatz zur Selbstreflexivität ein genuin modernes und postmodernes Thema, denn die Relativierung der Wirklichkeit, beziehungsweise die Aufhebung der strikten Opposition von Realität und Fiktion hat das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert nicht in der selben Weise beschäftigt wie das späte achtzehnte oder gar das zwanzigste und beginnende einundzwanzigste Jahrhundert. Dass insbesondere in der Moderne das mit „metafiction“ bezeichnete Phänomen gehäuft auftritt – ein Umstand übrigens, der in auffallend vielen Forschungsarbeiten erwähnt, aber nirgends statistisch belegt wird –, mag durchaus am Einfluss des Konstruktivismus liegen; doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass es dieses Phänomen bereits gab lange vor dem Erscheinen des Konstruktivismus. Auch Patricia Waugh kennt und erwähnt die prominentesten einschlägigen Vorläufertexte der zeitgenössischen „metafiction“ wie den *Don Quijote* und *Tristram Shandy*. Sie spricht dabei jedoch von einem Spektrum, in dem sich metafiktionale Texte bewegen:

---

<sup>107</sup> Vgl. Wolfgang Theile, *Die immanente Poetik des Romans*, Darmstadt 1980, und Kravar, *Metatextualität*, seine Anm. 23.

„Metafiction’ is thus an elastic term which covers a wide range of fictions. There are those novels at one end of the spectrum which take fictionality as a theme to be explored (and in this sense would include the ‘self-begetting novel’), as in the work of Iris Murdoch or Jerzy Kosinski, whose formal self-consciousness is limited. At the centre of this spectrum are those texts that manifest the symptoms of formal and ontological insecurity but allow their deconstructions to be finally recontextualized or ‘naturalized’ and given a total interpretation (which constitute, therefore a ‘new realism’), as in the work of John Fowes or E.L. Doctorow. Finally, at the furthest extreme that, in rejecting realism more thoroughly, posit the world as a fabrication of competing semiotic systems which never correspond to material conditions, as in the work of Gilbert Sorrentino, Raymond Federman or Christine Brooke-Rose.”<sup>108</sup>

Spätestens an dieser Stelle werden Sprach- und Definitionsgrenzen sichtbar: Waugh setzt „fiction“ offenbar einerseits mit dem Begriff „novel“, also Erzählung, gleich, andererseits mit dem, was im Deutschen tatsächlich „Fiktion“ heißt. Im Deutschen sind jedoch Fiktion und Erzählung nicht synonymisierbar.<sup>109</sup> Wenn „fiction“ der „Erzählung“ entspricht, so hätte man als deutschen Begriff besser „Metaerzählung“ gewählt. Doch dieser ist durch Gérard Genette bereits in einem anderen Sinne determiniert als dem der (engl.) „metafiction“. Ein nicht zwingend selbstreflexives Phänomen meint nämlich Gérard Genette, wenn er in „Palimpseste“ von „Metaerzählung“ spricht.<sup>110</sup> Hiermit ist eine Binnenerzählung gemeint. Das bloße Vorhandensein einer Binnenerzählung erzeugt nicht automatisch Selbstreflexivität. Es kommt

---

<sup>108</sup> Waugh, S. 18f.

<sup>109</sup> Ebenso wenig synonymisierbar wie Fiktion und Poetik. Hierzu genauer im Kapitel B.3.4. dieser Arbeit.

<sup>110</sup> Genette erklärt seine Begriffswahl wie folgt: „Das Präfix *meta-* meint hier natürlich, wie in „Metasprache“, den Übergang zur zweiten Stufe: Die *Metaerzählung* ist eine Erzählung in der Erzählung, und die *Metadieges* ist das Universum dieser zweiten Erzählung, so wie die *Dieges* (nach jetzt recht verbreitetem Sprachgebrauch) das Universum der ersten Erzählung bezeichnet. Man muß sich jedoch klarmachen, daß dieser Ausdruck gerade in der Gegenrichtung zu seinem logisch-linguistischen Vorbild funktioniert: Die Metasprache ist eine Sprache, in der man über eine andere Sprache spricht, die Metaerzählung müßte demnach die erste Erzählung sein, innerhalb deren man eine zweite erzählt. Doch es schien mir besser, der ersten Stufe die einfachere und geläufigere Bezeichnung vorzubehalten und somit die Schachtelungsperspektive umzukehren. Eine etwaige dritte Stufe wäre dann natürlich eine Meta-Metaerzählung, mit ihrer Meta-Metadieges usw.“ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 163, Anm. 40; Ders., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993.

immer noch darauf an, in welchem thematischen Verhältnis die Binnenerzählung zur Rahmenerzählung steht. Dient sie beispielsweise der Vergegenwärtigung literaturinterner Themen, z. B. also des Erzählens als Vorgang, oder dient sie der Vergegenwärtigung literaturexterner Themen? Im ersten Fall wäre sie eine Form des selbstreflexiven Erzählens, im zweiten nicht. Dass Gérard Genette bei seinem Begriff „Metaerzählung“ anders umgeht mit der Vorsilbe „Meta“ als im Fall von „Metafiktion“, unterstreicht nur einmal mehr die Probleme bei der Begriffsfindung und -verwendung.

Eine angemessene Übertragung des anglistischen Begriffs ins Deutsche müsste also dem Umstand Rechnung tragen, dass fiction auch „Erzählung“ meint, nicht nur „Fiktion“.

Bemerkenswert an Waugh's Überblick über metafiktionale Textarten und relevant für die vorliegende Arbeit ist vor allem der Umstand, dass ihre beiden letztgenannten Varianten, die sie in dieses Spektrum einschließt, thematisch den konstruktivistischen Blick auf die Welt literarisch umsetzen; bei diesem spielt zwar unleugbar das Thema Fiktion eine Rolle, nicht aber zwingend das Thema Erzählung oder Literatur. Denn der Fiktionsbegriff des Konstruktivismus ist nicht mit dem der Kunst identisch.<sup>111</sup> Wenn ein Text sich damit beschäftigt, wie die Realität durch die menschliche Wahrnehmung zusammengesetzt wird und dabei die textimmanente Realität aus Fiktionen zusammengesetzt erscheint, so ist dieser Text zweifellos „metafiktionale“, er ist jedoch nicht zwingend literarisch selbstreflexiv. Ein klärendes Beispiel hierzu: In Alfred Döblins Kurzgeschichte *Die Ermordung einer Butterblume*<sup>112</sup> ist der Weltzugang des Protagonisten zusammengesetzt aus Fiktionen und gar aus Wahnvorstellungen, die zu bestimmten Verhaltensweisen und Ereignissen in der (textimmanenten) Realität führen. Das ist auch der Fall in Cervantes' *Don Quijote*. In Döblins Kurzgeschichte jedoch spielt das Thema Literatur keine Rolle, man kann diesen Text also nicht als literarisch selbstreflexiv bezeichnen,

---

<sup>111</sup> Vgl. dazu allgemein: Paul Watzlawick (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Beiträge zum Konstruktivismus*, München und Zürich 1981.

<sup>112</sup> Alfred Döblin, *Die Ermordung einer Butterblume*, in: Ders., *Ausgewählte Erzählungen 1910-1950*, Olten u.a. 1962, S. 42-54.

den *Don Quijote* hingegen schon, denn der fiktionale Weltzugang des Protagonisten ist literaturgeneriert, Ritterromane prägen seine Weltsicht.

Auch ein textinterner Leser und sein Umgang mit der Fiktion gehört zu den Spielarten der „metafiction“.<sup>113</sup> Waugh erwähnt zwar den *Don Quijote*, blendet aber anscheinend aus, dass es sich dabei um eine dezidierte Leserfigur handelt. Diesen Umstand nehmen andere Arbeiten gebührend zur Kenntnis.<sup>114</sup>

Der seit Waugh auf narrative Texte angewendete Begriff „Metafiktion“ hat sich also unschwer erkennbar als ein terminologischer Favorit in der Forschung zur Selbstreflexivität von Erzähltexten erhalten, sicher auch aufgrund der oben erwähnten Doppelbelegung des englischen Mutterbegriffes „metafiction“ als Erzählung und Fiktion. Eine genauere Betrachtung des Begriffes Fiktion im Folgenden erweist sich als erhellend für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Grundlage der gängigen Fiktionsbestimmung ist, wie sich oben gezeigt hat, die diametrale Gegenüberstellung von einer allgemein als objektiv und für alle gleichermaßen gültigen Realität und einem der Erfindung und der Fantasie zugeordneten Bereich der Fiktion. Die Fiktionalitätsforschung hat diese diametrale Gegenüberstellung zurecht problematisiert.<sup>115</sup>

Nach Meinung von Jürgen H. Petersen steckt der vermeintlich klar abzugrenzende Bereich der „Fiktion“ voller Probleme, welche die Literaturwissenschaft auch mit wachsendem Aufwand noch nicht gelöst habe. Und zurecht weist Petersen darauf hin, dass „poetische Texte einen eigenen

---

<sup>113</sup> Sylvia Setzkorn berücksichtigt diesen Umstand in ihrer 2003 erschienenen Dissertation. Vgl. Forschungsüberblick dieser Arbeit.

<sup>114</sup> Dies untersucht Ralph-Rainer Wuthenow, allerdings ohne die Verbindung zum Forschungsbereich Metafiktion oder Selbstreflexivität herzustellen. Vgl. Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*, Frankfurt am Main 1980.

<sup>115</sup> Für Aleida Assmann beispielsweise hat die Realität der Fiktion gegenüber ein Zuwenig oder ein Zuviel:

“Zum ersten: Die Realität erweist sich gegenüber der Fiktion als ein Zuwenig. Durch deutende Verbindungen und die Herstellung von Zusammenhängen wird die Defizienz des Gegebenen aufgerundet. Bacon beschreibt diese Grundsituation [des Zuwenig], die nicht nur für den Historiker gilt: the History of Time, especially more ancient than the Age of the Writers, does often fail in the Memory of Things, and contains blank spaces, which the wit and conjecture of the writer uses to seize upon and fill up.

Zum zweiten: Die Realität erweist sich gegenüber der Fiktion als ein Zuviel. Selbst wenn er – wie Fielding sich dies wünscht – mit vierzig Federn zugleich schreiben könnte, die Totalität auch nur einer einzigen Szene lässt sich nicht vertexten.“ ( Assmann, S. 14). Eine tatsächliche Deckungsgleichheit von Realität und Fiktion ist unter diesem Gesichtspunkt nicht möglich, ganz zu schweigen von einem unverfälschten Transfer. Vgl. Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980.



Bereich konstituieren, in dem allein sie gelten, der streng vom Feld der Realität und daher der Wirklichkeitsaussagen geschieden, deshalb durch einen ganz eigenen Wahrheitsgehalt gekennzeichnet [...] ist“<sup>116</sup>. Es geht ihm dabei vor allem um eine Abgrenzung von „Wirklichkeitsaussagen“ gegenüber den „fiktionalen Seinsaussagen“, wobei er zu Gunsten des (vermeintlich!) besseren Verständnisses eine Synonymisierung von „poetisch“ und „fiktional“ vornimmt. In literarischen Texten kommen, so Petersen, unleugbar Fakten und Gegenstände aus der Wirklichkeit vor; er macht jedoch eindringlich darauf aufmerksam, dass fiktionale (poetische) Aussagen nicht nach richtig/falsch oder nach wahr/unwahr unterteilt werden können, wie dies bei Wirklichkeitsaussagen der Fall ist. Petersen insistiert vehement darauf, dass „Fakten in fiktionalen Sätzen zwar ein Darstellungsmittel bilden, es in diesen hingegen nicht um den Realitätscharakter und nicht um den Realitätsgehalt der Fakten geht. Über sie wird nichts in Hinsicht auf ihre Wirklichkeit und Faktizität ausgesagt, wenn über sie etwas ausgesagt wird, im Gegenteil zu den Wirklichkeitsaussagen“<sup>117</sup>.

Hier ist kritisch anzumerken, dass Fakten zwar den Darstellungsgegenstand bilden können, sicher jedoch kein Darstellungsmittel; es sei denn man betrachtete die Versatzstücke einer Montage – Zeitungsausschnitte beispielsweise – als „Fakten“; damit brächte man den Begriff jedoch in eine eigentümliche Schiefelage. Da Fakten Gegenstand der Darstellung sind, geht es sehr wohl um ihren Realitätscharakter.<sup>118</sup> Schließlich werden sie wegen ihres Realitätscharakters bewusst im fiktionalen Text platziert. Petersen fährt dann fort:

„Nur wenn eine Aussage nach ‚wirklich‘ und ‚nicht wirklich‘, dadurch nach ‚richtig‘ und ‚falsch‘ unterschieden werden kann, vermag sie dem, zu dem sie

---

<sup>116</sup> Vgl. Jürgen H. Petersen, *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*, Berlin 1996, S. 25.

<sup>117</sup> Ebd., S. 31.

<sup>118</sup> Man könnte die Diskussion hier auf das Realismusproblem ausdehnen, was in der vorliegenden Arbeit aus Platzgründen nicht geleistet werden kann. Relevant ist hier nur die Tatsache, dass Döblins *Alexanderplatz* natürlich bewusst den Berliner Alexanderplatz meint, nicht einen Alexanderplatz im Wolkenkuckucksheim oder einer anderen Fantasiestadt. Dass Berlin – als real existenter Schauplatz – gewählt wurde, hat unmittelbare Auswirkungen auf die möglichen Lesarten des Textes. Alfred Doeblin, *Berlin Alexanderplatz*, München 1987.

spricht, auch eine Mitteilung zu machen, nur dann ist sie sozusagen inhaltlich nach Sein und Nicht-Sein fixiert. [...] Da sie nicht nach ‚Wirklichsein‘ und ‚Nicht-Wirklichsein‘, nicht nach ‚richtig‘ und ‚falsch‘ unterscheiden, lösen sie auch keinen gesteuerten Kommunikationsprozeß aus.“<sup>119</sup>

Dies mag gelten, wenn man, wie Petersen dies offenbar tut, einen „strengen Kommunikationsbegriff“<sup>120</sup> zugrunde legt, bei dem Real-Informationen an einen Real-Empfänger übermittelt werden sollen, wie dies etwa im Fall von Nachrichten in einer Tageszeitung der Fall ist. Dennoch muss auch dieser strenge Kommunikationsbegriff hinterfragt werden: Wenn nämlich tatsächlich im literarischen/poetischen/fiktionalen Text keine Wirklichkeitsaussagen zu finden wären, dann würde jede Satire oder Parodie ins Leere laufen und die sogenannte Tendenzliteratur verlöre gar ihren Gegenstand.

Johannes Anderegg, den Petersen sehr wohl zur Kenntnis genommen hat, hat eine einleuchtendere Sicht auf das Phänomen „Fiktion“. In seiner Untersuchung „Fiktion und Kommunikation“ schreibt er:

„Von einer Fiktion soll indes gesprochen werden, weil der Text vom Leser nicht auf eine reale Mitteilungssituation bezogen werden kann, in welcher er sich als Empfänger, den Autor als Sender zu begreifen hätte, und weil zwar nicht eine fiktive Mitteilungssituation geschaffen wird, wohl aber die Kommunikation der Sache, um die es geht, die Vermittlung des Bezugsfeldes gelingt, wenn die Mitteilung nicht als Mitteilung begriffen wird.“<sup>121</sup>

Dabei geht Anderegg zurecht davon aus, dass kein Leser „das Mitgeteilte als ein von einem Sender Erfahrenes, Erfahrbares oder Verantwortbares zu verstehen bereit“ sei. Wenn der Leser sich trotzdem auf einen fiktionalen Text einlasse, „so nur, weil er überhaupt darauf verzichtet, nach einem Sender zu fragen; wenn er sich am fragwürdigen Mitteilungscharakter nicht stößt, so nur, weil er den Mitteilungscharakter des Textes überhaupt ignoriert“.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> Petersen, Fiktionalität, S. 33.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Johannes Anderegg, Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa, Göttingen 1973, S. 45.

<sup>122</sup> Ebd., S. 44. Bedeutsam wird dieses Problem der Mitteilung für eine jüngere Gattung der Literatur, in den sogenannten „Dichterbiografien“. Im Kapitel D.1.3. dieser Arbeit wird darauf noch zurückzukommen sein.

Im Vergleich zu Anderegg überproblematisiert Petersen den Mitteilungsgehalt in Fiktionen. Auch die eigenwillige Gleichsetzung von Lyrik, Drama und narrativen Gattungen kann im Hinblick auf den Fiktionsbegriff nicht unwidersprochen bleiben. Das Hauptproblem besteht gerade in der unzulässigen Synonymisierung zweier Begriffe: Petersen macht zwar klar, dass er eigentlich von „poetischen“ Texten/Sätzen spreche, dass er aber, wenn er „verstanden werden will“, den Begriff „fiktional“ verwenden müsse.<sup>123</sup> Das ist nur schwer vorstellbar, da sich gerade die Fiktionalitätsforschung ihrem Gegenstand mit großer Sorgfalt und nicht wenigen Skrupeln nähert. Die relevanten Arbeiten gehen keineswegs unkritisch mit der eigenen Terminologie um.<sup>124</sup>

Die Kritik an Petersens Ausführungen soll in der vorliegenden Arbeit dazu dienen, das Problembewusstsein für die terminologischen Sackgassen zu erhöhen. Denn wenn der Begriff „fiktional“ pauschal auf alle literarischen Gattungen anzuwenden wäre, träfe dies potentiell auch auf den Begriff „metafiktional“ zu. So wie Petersen unversehens auch die Lyrik unter dem Begriff „fiktionaler Text“ mitbehandelt, könnte auch die Selbstreflexivitätsforschung entsprechende Lyrik unter „metafiktional“ behandeln. Beides ist beziehungsweise wäre gleichermaßen falsch.

Für die vorliegende Arbeit ist es notwendig zu erörtern, was als Fiktion gelten soll, um davon ausgehend auch den Begriff „Metafiktion“ präziser einzusetzen.

Petersen stellt weiter eine Durchdringung verschiedener Gattungen fest:

“Einmal dringt in die Äußerungsform lyrischen Sprechens, also in den Bereich rhythmisch-metrisch artikulierter Kurztexte, ein ganzes Ensemble von poetischen Genres ein, die keineswegs durch lyrisches Sprechen gekennzeichnet sind. [...] Goethes und Schillers „Xenien“ stellen insofern ein Beispiel für die offensichtliche Usurpierung lyrischer Form durch nicht-lyrisches Sprechen dar. In aller Regel fehlt solchen Texten ja schon das entscheidende

---

<sup>123</sup> Petersen, Fiktionalität, S. 26.

<sup>124</sup> Um nur wenige relevante Arbeiten zu nennen, vgl. neben Johannes Anderegg auch Aleida Assmann, Die Legitimität der Fiktion; Dieter Henrich und Wolfgang Iser (Hg.), Funktionen des Fiktiven; Wolfgang Iser, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main 1991.

poetische Merkmal der Fiktionalität. [...] Allerdings schlummert hier ein besonders schwer zu lösendes Problem, [...]. Denn es zeigt sich, daß manche ‚an sich‘ nicht-fiktionalen Äußerungen den Anstrich des Fiktionalen erhalten, weil sie ästhetisch so stark durchgearbeitet und eingefärbt wurden, daß diese Merkmale als Fiktionalitäts-, nämlich als Kunstsignale verstanden werden. Das gilt etwa für eine Reihe von Beispielen aus Schillers Gedankenlyrik – ein Terminus, der ebenso üblich wie für dieses Problem der Vermischung zweier Sphären bezeichnend ist.“<sup>125</sup>

Das, was Petersen hier wohl meint, wäre mit „Poetizitätssignal“ treffender bezeichnet gewesen.<sup>126</sup> Mit Fiktion hat das zitierte Beispiel – wie Petersen ja auch selbst feststellt! – wenig zu tun. Poetizität ist von der Fiktion zu unterscheiden, insofern, als letztere als ein „erfundener („fingierter“) einzelner Sachverhalt oder eine Zusammenfügung solcher Sachverhalte zu einer erfundenen Geschichte“<sup>127</sup> gilt. Dies kann man für den Großteil erzählender und dramatischer Literatur konstatieren. Auf Lyrik trifft dies mit wenigen Ausnahmen nicht zu, wenngleich – und darin mag eine Erklärung für Petersens eigenwillige Gleichsetzung liegen – die „ursprüngliche Doppeldeutigkeit der Wertung – im Sinne von Dichtung als ‚Poesie‘ und als ‚bloßer Erdichtung‘ – [...] sich bis in die Gegenwart“<sup>128</sup> hält.

Die von Petersen angesprochene Gedankenlyrik ist ohne Zweifel poetisch – Gedanken werden poetisch überformt – fiktional ist sie jedoch nicht. Sie erstellt keine „Modellwelt“<sup>129</sup>, weder bewusst noch unbewusst, und sie präsentiert auch keine Erfindung.

---

<sup>125</sup> Petersen, Fiktionalität, S. 135f.

<sup>126</sup> Fiktionalität und Poetizität berühren sich, sind aber nicht deckungsgleich, – ähnliches gilt für Fiktionalität und Illusion. Ein fiktionales Werk gehört immer zum Bereich der Poetik, ein poetisches Werk ist jedoch nicht automatisch fiktional – wer wollte zum Beispiel die Lehrgedichte Ovids als fiktional bezeichnen?

Petersen hätte um der Korrektheit willen auf der (völlig zurecht als besser deklarierten) Bezeichnung „poetisch“ bestehen sollen. Damit hätte er auch ein Voranschreiten zum Begriff „metapoetisch“ ermöglicht. So jedenfalls geht seine Abhandlung von ebenso fehlerhaften Voraussetzungen aus wie diejenigen, die er (ohne Nennung von Namen übrigens) kritisiert. Vgl. Petersen, S. 25f.

<sup>127</sup> Gottfried Gabriel: Fiktion, in Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bde., Berlin u. New York 1997ff., Bd. 1, S. 594.

<sup>128</sup> Ebd., S. 596.

<sup>129</sup> Vgl. dazu allgemein Aleida Assmann, Die Legitimität der Fiktion, München 1980, insbesondere den dritten Teil: Wahrheit und Fiktionen, S. 108ff.

Lyrik gehört also nicht zum Bereich der Fiktion. Wohl aber gehört sie zum Bereich des Poetischen und sie kann sehr wohl in selbstreflexiver Manier auf sich selbst oder auf ihre Zugehörigkeit zum Bereich der Poesie und der Literatur Bezug nehmen. Zusammenfassend muss man also festhalten, dass Metafiktion und Selbstreflexivität notwendig zu unterscheiden sind.

Petersen bleibt im übrigen bei dieser Begriffsersetzung von „Poetizität“ durch „Fiktionalität“ nicht konsequent. Über Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* schreibt Petersen, dass der Narrator „den Leser aus seinem der erzählten Geschichte zugewandten Fiktionalbewusstsein löst und ihn den Reflexionen außerhalb der Geschichte aussetzt und d.h. ins Realbewusstsein versetzt“.<sup>130</sup>

Ein Text wie *Jakob der Lügner* macht also (durch seine selbstreflexive Machart) auf seine Fiktionalität aufmerksam – und natürlich auch auf seine Poetizität. Petersen schreibt hierzu weiter:

„Erst wenn der Erzähler seine die historische Wahrheit betreffenden Gedankengänge beendet und mit dem Erzählen der Geschichte fortfährt, wechselt auch der Leser nach und nach die Rezeption, indem er das Realbewusstsein verläßt und das Fiktionalbewusstsein tätig werden läßt, bis der Narrator-Autor ihn wieder im wahrsten Sinne des Wortes auf den Boden der Wirklichkeit zurückholt und ihm erneut Gedanken über die Schwierigkeit, die historische Wahrheit zu fassen, vorträgt.“<sup>131</sup>

Es scheint zweifelhaft, ob beim Lesen eines Romans das Realbewusstsein eines Lesers tatsächlich zum Zuge kommt; es wird sicher nicht in dem Sinne aktiv sein, wie es das bei der Lektüre der Tageszeitung ist. Zum Text gehört hier also zwar der bewusste Umgang mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion, aber der Leser entwickelt bei der Lektüre sicher kein „Realbewusstsein“, ebenso wenig wie er bei der Lektüre der Tageszeitung ein „Fiktionalbewusstsein“ entwickelt – wohl aber erzwingt der Text vom Leser ein Rezeptionsbewusstsein und zwar durch die selbstreflexive Machart des Textes. Der Vorgang, dem Petersen hier auf der Spur ist, ist der des Illusionsbruches,

---

<sup>130</sup> Petersen, Fiktionalität, S. 33; Jurek Becker, *Jakob der Lügner*, Frankfurt am Main 1982.

<sup>131</sup> Petersen, Fiktionalität, S. 33.

der zum Feld der literarischen Selbstreflexivität gehört.<sup>132</sup> Ausführlich hat sich hiermit Werner Wolf befasst.<sup>133</sup> Wolfs Kategorien sind probat und sind – was Wolf jedoch nicht vollzieht – auch auf andere Verfahren der Selbstreflexivität anwendbar, nicht nur auf die wie auch immer geartete Illusionsstörung. Und was für die Aufgabenstellung dieser Arbeit von besonderer Bedeutung ist: Wolfs Kategorien sind teilweise auch gattungsübergreifend anwendbar, nicht nur auf narrative Texte.

Man muss sich, wie sich gezeigt hat, für eine gattungsübergreifende Untersuchung der Selbstreflexivität entschieden vom Fiktions- und erst recht vom Illusionsbegriff als Grundlage lösen. Im Hinblick auf die Untersuchung von Lyrik beispielsweise muss man das Phänomen Selbstreflexivität gänzlich unabhängig von Fiktion oder Illusion betrachten.

Es lässt sich zusammenfassend also folgendes festhalten: Metafiktion wird fiktionale Literatur genannt, in der über fiktionale Literatur gesprochen wird. Gemeint sind also fiktionale Texte<sup>134</sup>, die sich wiederum mit dem Phänomen der fiktionalen Literatur auseinandersetzen. Wie deutlich geworden sein sollte, besteht zwischen der Metafiktion, bzw. der „metafiction“, wie sie die Anglistik bezeichnet, und der literarischen Selbstreflexivität keine Deckungsgleichheit. Diesem Umstand schenkt allerdings die deutsche Forschung keine Beachtung.

---

<sup>132</sup> Jurek Beckers Text thematisiert das Verhältnis von Fiktion und Realität durch ein spezielles, nämlich selbstreflexives Erzählverfahren und weist damit metafiktionale Elemente auf. Man könnte in diesem Fall tatsächlich – um Petersens Synonymisierung nachzuvollziehen – von einem metapoetischen Text sprechen. Es funktioniert jedoch nur, weil wir uns mit einem Roman in einer ur-fiktionalen Gattung befinden. Zum Verhältnis von Fiktion und Poetizität siehe weiter oben.

<sup>133</sup> Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Wolf bringt in seiner umfassenden Untersuchung zum illusionsdurchbrechenden Erzählen viele hilfreiche Aspekte zur Sprache und errichtet Kategorien wie explizite und implizite Metafiktion, histoire- (Bsp. S. 237f) und discours-vermittelte Metafiktion, Allgemein-, Fremd- und Eigenmetafiktion (S. 250f) usw. Er konzentriert sich jedoch – ganz dem thematischen Schwerpunkt seiner Arbeit gemäß – auf die selbstreflexiven Verfahren narrativer Gattungen, namentlich auf die, die durch Illusionsstörung gekennzeichnet sind. Wolf fixiert sich (auch terminologisch) voll und ganz auf „Metafiktion“ in ihrer illusionsstörenden Form. Im Verlauf der vorliegenden Arbeit werden einige dieser Aspekte aufgegriffen und auf ein großräumigeres Verständnis von Selbstreflexivität extrapoliert.

<sup>134</sup> Dass übrigens Texte gemeint sind, geht aus dem Begriff „Metafiktion“ nicht hervor. Auch Film kann fiktional sein und metafikional arbeiten. Hierfür gibt auch Setzkorn Beispiele, nämlich *Last Action Hero* (USA 1993), Regie: John Mc Tiernan. *Purple Rose of Cairo* (USA 1985), Regie: Woody Allen. Die Liste ließe sich mühelos verlängern.

Es kann weiter festgehalten werden, dass zwar auch im Deutschen Fiktion und Fiktion zweierlei sind, jedoch nicht als Bedeutungspaar Fiktion/Erzählung, sondern als Bedeutungspaar Kunstfiktion/Konstruktivismus-Fiktion. Für die vorliegende Arbeit ist dies insofern relevant, als das, was literarische Selbstreflexivität also ausmacht, zwar durchaus der bewusste Umgang eines (fiktionalen) Textes mit dem Phänomen Fiktion ist, dieser jedoch die Thematisierung (oder zumindest die Erwähnung) der Entstehung oder der Rezeption literarischer Werke einschließen muss, womit in vielen, aber bei weitem nicht allen Fällen die Funktionsweisen des fiktionalen Kunstwerks an die Oberfläche transportiert werden.

Fazit: Der Begriff Metafiktion ist für die deutschsprachige Literaturwissenschaft als übergeordneter Begriff schlichtweg ungeeignet, was sich vielleicht gerade auch dadurch bestätigt, dass er in keines der relevanten Fachlexika Eingang fand. Der Begriff literarische Selbstreflexivität wäre hierfür weit besser geeignet, weil sich unter ihm annähernd jede Spielart des Phänomens subsumieren lässt.

### 3.5. Gattungsübergreifende Begriffe

Des ungelösten Problems gattungsübergreifender Begriffsfindung nimmt sich Zoran Kravar an, wenn er zehn Jahre nach Waugh die „Situation, in der ein Text über sich selbst reflektiert“, unter dem Begriff „*Metatextualität*“ zusammenfasst.<sup>135</sup> Kravar präzisiert die Metatextualität als „ein Organon dessen, was heute unter dem Begriff >immanente Poetik< verstanden wird.“<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Kravar, Metatextualität.

<sup>136</sup> Ebd., S. 274. In Bezug auf die Literatur vergangener Epochen gab es in den vergangenen Jahrzehnten unter verschiedenen Vorzeichen immer wieder Bemühungen um die sogenannte „immanente Poetik“ von Texten. Nach Kravar ist dieser Begriff eng mit der Metatextualität verknüpft. Allerdings trifft dies nicht immer zu. Wolfgang Theile beispielsweise bemühte sich in seiner gleichnamigen Untersuchung um die immanente Poetik des Romans. Vgl. Theile: Immanente Poetik des Romans. Er zeichnete am Beispiel französischer und neuerer lateinamerikanischer Literatur verschiedener Epochen deren jeweilige immanente Poetik nach, allerdings ausdrücklich jenseits der „exkursartige[n], poetologische[n] oder literaturtheoretische[n] Einlassungen in Romanen.“ Er hält es für „unangebracht, [diese] Einlassungen in Romanen, Dramen oder gar nur in Vorworten, Prologen u.ä. als ‚immanente poetologische Reflexion‘ zu bezeichnen und zu behandeln.“ Dieses Verfahren bezeichnet seiner Meinung nach „Abläufe diskursiver Vermittlung, um die es der ‚immanenten Poetik‘

Kravar stellt fest, dass das betreffende Phänomen in allen literarischen Gattungen vorkommt und in allen Gattungen unterschiedliche Spielarten haben kann. In der vereinfachenden Kürze, die ein Lexikonartikel notwendig macht, bemüht er sich um eine Binnendifferenzierung:

„Als die minimale und notwendige Bedingung der M. kann die Situation angesehen werden, in der ein literarischer Text wenigstens eine Äußerung enthält, deren Gegenstand derselbe Text oder einer seiner Aspekte ist.“<sup>137</sup>

Diese Definition geht weit über die von Waugh hinaus; zum einen, da sie nicht auf die narrativen Gattungen beschränkt ist, und zum anderen, weil sie nicht von einer (hauptthematischen) Auseinandersetzung mit der zugrundeliegenden Poetik ausgeht; in Kravars Bestimmungsversuch wird auch berücksichtigt, dass das selbstreflexive Element ein Einzelelement im Text sein kann, ohne diesen thematisch zu dominieren, etwas, was er zum Beispiel Manfred Schmelings Betrachtungsweise voraussetzt. Schmeling hat in seinem Aufsatz lediglich vollthematische Texte im Sinn, wenn er von autothematischer Literatur spricht, räumt aber ein, dass diese auch andere Fragestellungen beinhalten kann.<sup>138</sup> Selbstreflexive Elemente müssen nach ihrem Charakter und der Häufigkeit

---

gerade nicht geht.“ Theile definiert die „Immanenz“ als „das wirkungspoetische, auf Dialog und Wechselbeziehung angelegte Vorhandensein eines für menschliche Verhältnisse höchst differenziert und kompliziert planenden Geistes, dessen Besonderheit einmal, zum Zeitpunkt der Werkentstehung, darin bestanden hat, seine überlegene formgebende Kraft in historisch wirksame Kommunikationsmuster umzusetzen.“ Theile, S. 3ff.

Er wendet sich daher auch entschieden gegen die Auffassung von Texten als „freischwebende[n], sich selbst erzeugende[n] Wesenheiten [...], denen für die Geschichte ihrer Rezeption die Eigenschaft historisch wirksamer Selbsterneuerung und Selbststeuerung angedichtet werden müsste.“ Somit vertritt Theile, ähnlich wie Duhamel, die Grundannahme, dass das Selbstverständnis des Schriftstellers in seinem literarischen Werk zum Ausdruck kommt und sich dort auch aufspüren lässt, dass also Werk und Autor eine gewisse Einheit bilden. Dagegen ist nichts einzuwenden. Problematisch an Theiles Ansatz ist einzig das verhältnismäßig offene Bekenntnis zur Genieästhetik, das im Hinblick auf die zeitgenössischen Texte, mit denen die Untersuchung eben auch operiert, nicht angemessen ist. So wie Theile die immanente Poetik versteht, hat sie wenig gemein mit Webers poetologischer Selbstreflexion und letztlich auch mit Selbstreflexivität.

Theiles Ansatz unterscheidet sich also von der Fragestellung der vorliegenden Arbeit durch die bewusste Ausblendung der Kriterien, die literarische Selbstreflexivität erkennbar machen würden, wie zum Beispiel poetologische Einschübe. Michael Scheffel bemängelt überdies an Theiles Ausführungen den mangelnden erzähltheoretischen Hintergrund und die begriffliche Unschärfe. Dies mag an der grundlegend anderen Herangehensweise Theiles liegen, die im Unterschied zu Scheffel nicht zu einer Systematisierung oder Typologie führen sollte. Vgl. Michael Scheffel, Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 92, Anm. 3.

<sup>137</sup> Kravar, S. 274.

<sup>138</sup> Vgl. Schmeling, Autothematische Dichtung.



ihres Auftretens bestimmt werden, will man sich sinnvoll mit dem Phänomen auseinandersetzen. Kravar ist sich dieses Unterscheidungsbedarfs offenbar ebenfalls bewusst, denn er unternimmt innerhalb des Phänomens, das er auch als „*Autoreflexivität* oder *Autoreferentialität*“ (Hervorhebung im Original) bezeichnet, einen ersten Unterscheidungsversuch in eine absolute und in eine relative Metatextualität.<sup>139</sup> Die Begriffswahl Kravars, *absolut* und *relativ*, ist offenbar im Sinne von „losgelöst von“ und „verbunden mit“ zu verstehen. Als „*absolut metatextuell*“ bezeichnet Kravar „eine Äußerung, [...], die zwar in den Grenzen des von ihr bezeichneten Textes formuliert wird, aber nicht in dessen thematische Welt hineinpasst“, wie beispielsweise „die Anfangszeilen berühmter Epen (»Ilias«, »Aeneis«, »La Gerusalemme liberata«) [...], die, das Publikum direkt ansprechend, den Inhalt des jeweiligen Werks in einem kurzen formelhaften autoreflexiven Satz ankündigen.“<sup>140</sup>

Was Kravar hier anspricht, ist das Auftreten eines selbstreflexiven Einzelelementes, das mit dem Themenfeld des Textes nicht in Verbindung steht. Seine qualitative Unterscheidung in absolut und relativ ist also eigentlich eine quantitative Unterscheidung. Hierzu ein Gedankenspiel zur Verdeutlichung: Wäre Aeneas ein Dichter und kein Krieger, bekäme das Epos schon allein durch seinen Protagonisten eine thematisch selbstreflexive Ausrichtung und somit müssten auch alle anderen selbstreflexiven Elemente – wie eben die Publikumsanrede und der inhaltliche Ausblick – in einem anderen Licht betrachtet werden.<sup>141</sup> Bei den oben genannten Epen aber bleibt der

---

<sup>139</sup> Kravar, S. 274.

<sup>140</sup> Ebd., S. 274f.

<sup>141</sup> Vgl. dazu das Kapitel B.2. dieser Arbeit.

Der Erzähler wäre dann vom selben Berufsstand wie sein Protagonist und seine Kommentare müssten immer im Licht der Selbststilisierung gesehen werden, wie es beispielsweise in Verarbeitungen des orphischen Mythos geschieht; die Bezugnahme auf Orpheus quasi als Schutzpatron und Urvater aller Dichter ist in allen literarischen Epochen präsent. Eine systematische Ausrichtung, zum Beispiel die Indienstnahme des Orpheusmythos zur Selbststilisierung des Schriftstellers, wird vorwiegend in komparatistischen Forschungsbeiträgen berücksichtigt. Zu nennen sind: Gwendolyn M. Bays, *The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln 1964; Wolfgang Emmerich, *Orpheus in der DDR. Erweiterte Neuauflage*, Leipzig 1996; Gustav Fredén, *Orpheus and the Goddess of Nature*, Göteborg 1958; Elisabeth Henry, *Orpheus with his Lute. Poetry and the Renewal of Life*, Bristol 1992; Rainer Kabel, *Orpheus in der deutschen Dichtung der Gegenwart*, Kiel 1964; Eva-Maria Knittel, *Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen*, Münster 1998; Walther Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin –*

Textbeginn ein der Konvention verpflichtetes Einzelelement, das zwar durchaus selbstreflexiv ist, dabei jedoch für die thematische Ausrichtung des Textes kein großes Gewicht hat.

Für den Fall, dass aber doch eine thematische Gewichtung vorliegt, hat Kravar den Begriff „*relativ metatextuell*“ eingeführt. Als relativ metatextuell betrachtet Kravar Textsituationen, in denen „Äußerungen [...] innerhalb der thematischen Welt eines Werkes, auf einer Stufe seiner Fiktionalität formuliert werden“, etwa, wenn im *Don Quijote* von Cervantes „seine Personen in die Lage [kommen], die Geschichte, in der sie dargestellt sind, innerhalb derselben Geschichte zu kommentieren.“<sup>142</sup> In welchem Verhältnis diese Art der Metatextualität zur thematischen Welt des Werks steht – nämlich dass sie bei gehäuftem Auftreten die thematische Welt des Textes erst konstituiert (!) – , beachtet Kravar nicht. Vielmehr verwechselt er Ursache und Wirkung.

Aus den oben angeführten Überlegungen ergibt sich die Notwendigkeit einer Binnendifferenzierung innerhalb des Phänomens und zwar einer sowohl quantitativen als auch qualitativen. Für die erzählenden und dramatischen Gattungen gab es, wie weiter oben bereits ausgeführt, einige Differenzierungsversuche im Hinblick auf die qualitativen Kriterien<sup>143</sup>. Die quantitative Bestimmbarkeit der literarischen Selbstreflexivität blieb hingegen weitgehend unberücksichtigt, sieht man einmal von Kravars marginaler Erwägung einer solchen Möglichkeit ab.

Ein weiterer Begriff, der ebenfalls auf verschiedene Gattungen Anwendung fand, ist „*Potenzierung*“. Er hat Aufnahme in das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft gefunden und scheint somit als Sammelbegriff anerkannt zu sein für die in der Forschung sonst noch verwendeten Begriffe „*Selbstbezüglichkeit, Autoreferenz, Rekursivität, Iteration oder Mise en*

---

Rilke, Düsseldorf 1950; Elizabeth Sewall, *The Orphic Voice. Poetry and Natural History*, New Haven 1960; Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, Innsbruck 1992.

<sup>142</sup> Kravar, S. 275.

<sup>143</sup> Zum Beispiel durch Scheffel, Setzkorn, Dirk Frank und natürlich auch durch Werner Wolf, *Ästhetische Illusion* sowie Kokott und Schmeling, *Spiel im Spiel. Zur Erinnerung: Für Michael Scheffel ist Selbstreflexivität – etymologisch verankert – entweder als Spiegelung oder als Nachdenken realisierbar*. Setzkorn berücksichtigt auch die rezeptionsbezogene Metafiktion, die übrigens auch Schmeling in seinem Aufsatz andenkt. Keine der Untersuchungen geht aber mit der notwendigen Konsequenz vor.

*Abyme*<sup>144</sup> und „Spiegelung“<sup>145</sup>. Der Begriff Potenzierung geht aus dem Bemühen hervor, das literarische Phänomen großräumiger zu umreißen. „Potenzierung“ impliziert jedoch eine Vervielfältigung. Das heißt, innerhalb eines literarischen Werks muss es – per definitionem – zu einer Vervielfältigung oder einer Doppelung seiner selbst oder eines seiner Teile kommen, und wie so oft stößt sich auch hier die literarische Formenvielfalt an der Beschränkung des Begriffs: Wie fügen hier sich beispielsweise Texte ein, die sich gattungsübergreifend mit dem Thema Literatur befassen, wenn etwa in einem Roman Gedichte verfasst oder gelesen werden. Dies ist nur dann eine Potenzierung, wenn man vom Gedicht als *pars-pro-toto* ausgeht, als Stellvertreter für die Literatur als solche. Dann erst liegt eine Doppelung der Literatur vor, denn von einer Doppelung des Gedichtes kann im skizzierten Fall nicht die Rede sein. Und noch ein anderes Beispiel: In dem bekannten Lied „Ein Hund kam in die Küche/ und stahl dem Koch ein Ei/ [...]“ mündet die Handlung in einer Spiralbewegung wieder in den Beginn des Liedes. Ohne Zweifel handelt es sich hier um eine Potenzierung, da Teile des Werks beziehungsweise das Werkganze wiederholt werden, aber es handelt sich hier nicht um Selbstreflexivität, um eine innertextliche Bezugnahme des Liedes auf sich selbst als Lied; im gesamten Text gibt es keinen weiteren Hinweis auf Lieder oder Gedichte. Man kann hier nicht mit Recht von einer Potenzierung reden, wenn man sie im Sinne des zitierten Lexikonartikels auffasst. Es zeigt sich also, dass auch dieser Begriff problematisch bleibt. Die Potenzierung zeichnet sich immer durch eine Vervielfältigung aus, insbesondere dann, wenn die Entstehung des Textes miterzählt wird. Dies ist ebenso der Fall bei

---

<sup>144</sup> Vgl. Harald Fricke, Potenzierung, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin-New York 2003, Bd. 3, S. 144.

<sup>145</sup> Scheffel, S. 74. Im Verlauf des Kapitels 3.2.2. (Selbstreflexion im Sinne von „Sich-Selbst-Spiegeln“) gibt Scheffel die Geschichte des Begriffes „mise-en-abyme“ wieder. Ursprünglich stammt er von André Gide (Journal, Bd. I, 1889-1939, Paris 1953, S. 41) und wurde von Claude Edmonde Magny aufgenommen ( „La ‚Mise en abyme‘ ou le chiffre e la transcendance“, in: Dies., Histoire du roman français depuis 1918. Paris 1950, S. 269-278). Scheffel weist insbesondere auf die „Ausweitung der Bedeutung des seit den fünfziger Jahren vor allem innerhalb der französischen und amerikanischen erzähltheoretischen Diskussion oft gebrauchten Begriffes“, besonders durch Lucien Dällenbach und Angel Díaz Arenas hin. Vgl. Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977; Angel Díaz Arenas, Der Abbau der Fabel (Desfabulación) im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela, Wien 1984. Vgl. Scheffel, S. 75, Anm. 87.

„Spiegelung“, wie Scheffel sie definiert<sup>146</sup>, oder der „Mise en Abyrne“, wie André Gide sie einführt und wie sie auch in einer Untersuchung von Lucien Dällenbach übernommen wird.<sup>147</sup>

Ähnliches gilt für den Begriff der „*autothematischen Dichtung*“, wie Schmeling ihn titelgebend für seinen aufschlussreichen Aufsatz verwendet. Zwar ist dieser Begriff zweifellos gattungsübergreifend anwendbar, erweist sich jedoch insofern als problematisch, als durch den Zusatz „autothematisch“ marginal auftretende Formen von Selbstreflexivität ausgeschlossen sind.<sup>148</sup> Es gibt Texte, die über klare Signale literarischer Selbstreflexivität verfügen, deren Hauptthema ganz eindeutig nicht die Literatur ist. Diese als „autothematisch“ zu bezeichnen, wäre schlichtweg falsch – sie aber in einer systematischen Untersuchung zu literarischer Selbstreflexivität nicht zu berücksichtigen, ebenso.<sup>149</sup>

Aus der ausführlichen Beschäftigung mit der bisherigen Forschungsliteratur ist, wie sich nun gezeigt hat, einzig der Begriff „Selbstreflexivität“ uneingeschränkt anwendbar, ohne Rücksicht auf die Gattung und auch ohne Rücksicht auf die quantitative oder qualitative Ausprägung des Phänomens, denen Teil C.2. und C.3. der vorliegenden Arbeit gewidmet sind.

---

<sup>146</sup> Scheffel, S. 71ff.

<sup>147</sup> André Gide, *Journal*, Bd. I, 1889-1939, 1953, S. 41. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*. Vgl. hierzu auch Schmeling, *Autothematische Dichtung*.

<sup>148</sup> Symptomatisch hierfür ist nicht zuletzt die Synonymisierung von Metaliteratur und autothematischer Literatur. Vgl. Schmeling, *Autothematische Dichtung*, S. 78.

<sup>149</sup> Seit den neunziger Jahren haben sich noch einige andere Publikationen mit ähnlichen Begriffsprägungen befasst, wobei es zu entsprechenden Spezialisierungen in der Fragestellung kam. Alexandra Pontzen spricht von „autopoietischen Textmodellen“ und analysiert dabei das Phänomen vom „Künstler ohne Werk“, seine Entwicklung von der Literatur der Romantik bis zur zeitgenössischen Literatur. Pontzen bearbeitet einige Aspekte hierzu. Vgl. Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 164, Berlin 2000. Pontzen koppelt ihre Themenstellung ausdrücklich an die „Aktualität des Abwesenden, das als Leitkategorie Programm und Praxis der Dekonstruktion bestimmt“ (Pontzen, S. 420). Das Kennzeichen der von Pontzen in den Blick genommenen Werke ist demnach, dass „...das nichtvorhandene Kunstwerk und der Künstler ohne Werk für autopoietische Textmodelle nicht nur Anlaß, sondern einziger Gegenstand des Erzählens“ seien (S. 399). Pontzen schreibt diesem Phänomen eine lange Traditionslinie über mehrere Jahrhunderte hinweg zu, deren Ursprung sie in der Romantik verortet.

#### 4. Die Grenzen der Bestimmbarkeit

Die vorliegende Arbeit hält sich mit der Bestimmung und mit der Verarbeitung ihres Gegenstandes an bestimmte Indikatoren der Selbstreflexivität, deren signifikanteste das literaturzugehörige Motiv und das Thema aus dem literarischen Bereich sind. Dass insbesondere die Themen nicht immer eindeutig als literaturzugehörig bestimmt werden können, ist ein Problem des hier vorgeschlagenen Ansatzes. Um dieses Problem an einem konkreten Beispiel zu skizzieren, sei die Rede des Puck aus Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* herangezogen.

„If we shadows have offended,  
Think but this – and all is mended –  
That you have but slumber'd here  
While these visions did appear,  
And this weak and idle theme,  
No more yielding but a dream,  
Gentles, do not reprehend;  
You pardon, we will mend.  
[...]”<sup>150</sup>

In diesem Ausschnitt der Rede kommt die „Auffassung vom Theater als einem Spiel der Schatten“ zum Ausdruck, ganz der „Geisteshaltung des Barock“ entsprechend, wie Jörg Henning Kokott es formuliert.<sup>151</sup> Da nicht nur das Theater, sondern auch die Welt als Schein, als Traum und als Spiel der Schatten galt, bezieht sich Pucks Rede gleichermaßen auf einen literarischen wie auf einen außerliterarischen Bereich. Kann man da von eindeutig literarischer Selbstreflexivität sprechen? Oder anders: wie soll man in einer Epoche, die eine ausdrückliche Analogisierung von Theater und Welt betreibt, zwischen beiden Bereichen unterscheiden? Fungiert das Theater als Metapher für die Welt, dann ist der Bezug zum außerliterarischen Bereich so ausgeprägt,

---

<sup>150</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, in: The complete works of William Shakespeare, Ware 1996, S. 279-301, V, 2, S. 301.

<sup>151</sup> Kokott, S. 36.

dass von Selbstreflexivität im eigentlichen Sinne nicht mehr die Rede sein kann; denn das Thema ist damit nicht mehr Literatur, sondern die Welt. Nun verfügt aber das Stück über eindeutige Selbstreflexivitätssignale in Form von literaturzugehörigen Motiven und Themen – das Spiel im Spiel –, sodass seine Zuordnung zur literarischen Selbstreflexivität außer Frage steht, jenseits der epochentypischen Analogisierung von Theater und Welt.

Ein Beispiel aus einer anderen Gattung, das sich eignet, um die Bestimmungsgrenzen aufzuzeigen, ist Stefan Georges Gedicht *Entrückung*, das mit den Worten schließt:

„[...] Ich bin ein funke nur vom heiligen feuer/ Ich bin ein dröhnen nur der heiligen stimme.“<sup>152</sup>

Aus dem Wissen heraus, dass George eine exzessive Selbststilisierung betrieb und einen regelrechten Dichterkult um sich errichtete, steht sein Gesamtwerk im Verdacht, eine Schriftstellerstilisierung und somit letztlich auch literarisch selbstreflexiv zu sein. Das Problem besteht hier aber in der tendenziellen Untrennbarkeit von Literarischem und Außerliterarischem, von Werk und Leben. Wenn Literatur und Leben in eins gesetzt sind, erübrigt sich die Verwendung von literaturzugehörigen Motiven, weil potentiell jedes Lebensmoment zum literaturzugehörigen Motiv wird. Um konkreter zu werden: Man weiß vom Kreis um George, dass großer Wert auf das laute Lesen der Gedichte gelegt wurde, „George soll dafür eine eigene psalmodierende Intonation entwickelt haben“, so Pestalozzi.<sup>153</sup> Geht man davon aus, dass die oben zitierte Zeile auf diese Gewohnheit des Georgekreises rekurriert, so wird daraus ein Element literarischer Selbstreflexivität, das zu dem Kult passt, den Stefan George um seine Dichterexistenz betrieb. Doch das „dröhnen nur der heiligen stimme“ könnte ebenso – ganz unabhängig von der Literatur – ein religiöses Erleben schildern. Freilich ist gerade bei George Lyrik und Religion oder Lyrik und Leben nicht recht trennbar, und gerade dadurch wird die Bestimmung der Selbstreflexivität erschwert, wenn nicht gar unmöglich.

---

<sup>152</sup> Stefan George, *Entrückung*, in: *Deutsche Lyrik*, S. 252.

<sup>153</sup> Vgl. Karl Pestalozzi, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, Berlin 1970, S. 329.

Eine Lösung aus dem oben skizzierten Dilemma bietet die Einführung einer mittelbaren und unmittelbaren Selbstreflexivität<sup>154</sup>, die überall dort anzutreffen ist, wo der Poesie ihre einst verloren gegangene Universalgültigkeit zurückerobert werden soll<sup>155</sup>.

Es bleibt also festzuhalten, dass es eine Grenze der Bestimmbarkeit für literarische Selbstreflexivität gibt, die dort verläuft, wo Kunst und Welt in einander aufgehen. In Epochen, in denen die „Welt als Buch“ oder die „Welt als Theater“ zum allgemeinen Verständnis gehören, ist die literarische Selbstreflexivität zwar nicht weniger vorhanden, doch sie ist von anderer Reichweite und anderem Charakter als in Epochen, in denen Kunst und Welt als zwei separate Bereiche gelten. Bei einer Gleichsetzung von Kunst und Welt kommt es zu keiner Distanzierung von der Kunst, im Gegenteil, hier nimmt die Kunst die Welt für sich in Anspruch und umgekehrt.<sup>156</sup>

Auf ein weiteres grundlegendes Problem bei der Bestimmung soll ebenfalls im voraus hingewiesen werden. Es gibt Texte, deren thematische Selbstreflexivität außer Zweifel steht. Es gibt allerdings auch Texte, die eine solche Zuordnung nicht auf den ersten Blick nahe legen. Das führt zu der notwendigen Einsicht, dass die Bestimmung eines Textes als thematisch selbstreflexiv immer schon das Ergebnis einer Interpretation ist. Es lässt sich nicht vermeiden, dass der Anwender der hier vorgeschlagenen Kriterien auf Texte stoßen wird, deren Selbstreflexivität nur in einer bestimmten Interpretation zum Tragen kommt. Ein

---

<sup>154</sup> Vgl. dazu auch Kapitel C.3.1. dieser Arbeit.

<sup>155</sup> Vgl. Heinz Schlaffer, Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt am Main 1990, S. 127f: „Keats hat Newton verflucht, weil er die Poesie des Regenbogens zerstört habe. Dagegen half keine nachträgliche Poetisierung der Newtonschen Optik. Es galt, die Denkweise, die solche Zerstörungen verursachte, überhaupt zu revidieren. Dieses Konzept ist das romantische. Alles soll wieder poetisch werden: Sprechen, Fühlen, Denken, Leben. Um ihre marginale Position in der modernen Zivilisation vergessen zu machen, tritt die romantische Poesie mit universalem Anspruch auf. [...] Seither entstehen immer aufs neue Reprisen einer poetischen Wissenschaft, die eine Alternative zur technischen, ökonomischen und szientifischen Rationalität der Moderne anbieten und so den wunderlichen Gedankengängen der Dichter den Schein einer geheimnisvollen Wahrheit verschaffen.“

<sup>156</sup> Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, den kunsttheoretischen Diskurs über Mimesis und Ästhetik in verschiedenen Epochen detailliert mit einzubeziehen, doch soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Frage nach dem Verhältnis von Selbstreflexivität und Mimesis sicher ebenfalls gewinnbringend gestellt und beantwortet werden könnte. Grundlegendes Werk zu dieser Thematik: Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main 1993, Ersterscheinung 1981.

prägnantes Beispiel für einen solchen Text ist Alphons Allais' *Un drame bien parisien* (Ersterscheinung 1890), dessen selbstreflexives Potential Umberto Eco mit seiner Interpretation zutage fördert.<sup>157</sup> Die Zwickmühle allen hermeneutischen Vorgehens bleibt auch in diesem Fall bestehen. Man kann also hier abschließend nur auf Ecos scharfsichtige Unterscheidung zwischen (analysegestützter) „Interpretation“ und (willkürlichem) „Gebrauch“ eines Textes verweisen.

---

<sup>157</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*. Vgl. Kapitel E.1.2. dieser Arbeit.



## *Zusammenfassung B*

Nach einer maximalistischen Definition wäre ausnahmslos jeder literarische Text selbstreflexiv, da er sich immer zugleich selbst erstellt und darstellt, doch diese Definition ist literaturwissenschaftlich nicht gewinnbringend anwendbar.<sup>158</sup>

Michael Scheffel beruft sich bei seiner Entscheidung für den Begriff „Selbstreflexivität“ auf dessen etymologische Wurzeln. Etymologisch kann damit entweder eine Spiegelung (also eine Doppelung und Potenzierung) gemeint sein oder auch eine Reflexion auf sich selbst, also ein Nachdenken<sup>159</sup>, und so kommt „Selbstreflexivität“ der erheblichen Erscheinungsbreite des Phänomens am nächsten und bleibt überdies nicht an eine literarische Gattung gebunden, wie dies bei anderen Begriffen wie „poetologische Lyrik“, „metafiction“ und „Metatheater“ der Fall ist.

Da alle genannten Begriffe und die zugehörigen Erscheinungsformen bislang separat untersucht und keiner Zusammenschau unterzogen wurden, erscheinen sie zunächst auf derselben Ebene angesiedelt. Dass man sie jedoch in eine Hierarchie einordnen kann, und dass Selbstreflexivität als Oberbegriff für das betreffende literarische Phänomen am geeignetsten ist, erschließt sich aus einer solchen Zusammenschau und ist These und gleichermaßen Teil-Ergebnis aus Teil B der vorliegenden Arbeit.

---

<sup>158</sup> Vgl. hierzu die grundsätzliche Klärung bei Scheffel im Kapitel: Ist Dichtung per definitionem selbstreflexiv?, Scheffel, S. 11-45.

<sup>159</sup> Vgl. Scheffel, S. 47ff.

## C. Kriterien literarischer Selbstreflexivität

### 1. Verfahren zur Erzeugung literarischer Selbstreflexivität

Teil C der vorliegenden Arbeit soll die Fülle der Möglichkeiten literarischer Selbstreflexivität, die im Teil B bereits skizziert wurde, einordnen. Es gibt einige immer wiederkehrende und wiedererkennbare Verfahren zur Erzeugung literarischer Selbstreflexivität. Eines davon ist die Verwendung literaturnaher Motive.

#### 1.1. Literaturnahe Motive

Auf die Frage, was ein literaturnahes Motiv sei, kann man antworten: alles, was irgendwie in einem engen oder unmittelbaren Zusammenhang mit Literatur steht. Zu den evidenten (und prominentesten) selbstreflexiven Motiven gehören insbesondere natürlich das Buch (im Buch), das Spiel (im Spiel), das Gedicht (im Gedicht) – die Hauptformen dessen, was gemeinhin als Potenzierung, als Vervielfältigung bezeichnet wird.<sup>160</sup>

Als literaturnahe Motive und Figuren sind aber auch Bibliotheken, Verlage, Theaterbühnen, Schauspieler, Dichter, Leser, Kritiker, Verleger, Zuschauer, Reime, Strophen, Akte, Szenen, usw. einzustufen; die Liste ließe sich mühelos erweitern. Es dürfte aber schon deutlich werden, dass manche Motive unmittelbarer an die Literatur gebunden sind als andere. Bei einigen ist die Rückbindung an die Literatur so direkt, dass keine ergänzenden oder kommentierenden Elemente notwendig sind, um ihr selbstreflexives Potential erkennbar zu machen. Allerdings gibt es selbst bei eindeutigen Motiven graduelle Unterschiede in ihrer Auswirkung auf den Gesamttext. Im Folgenden

---

<sup>160</sup> Vgl. hierzu Harald Fricke, Potenzierung. Vgl. außerdem Manfred Schmeling, Das Spiel im Spiel. Die meisten Beiträge zur „Potenzierung“ gehen auf Friedrich Schlegels Position zurück, der darin das „künstlerische Bewußtsein, das sich selbst reflektiert“ erblickte. Vgl. Schmeling, Spiel, S. 156.

sollen die häufigsten selbstreflexiven Motive genannt und mit Beispielen vorgestellt werden.

Ralph-Rainer Wuthenow sieht mit dem „Buch im Buch“ zurecht einen Verdoppelungs- bzw. Spiegelungseffekt<sup>161</sup>:

„[...] was wir tun, lesen nämlich, geschieht nun auch im Buch, das wir aufgeschlagen vor uns haben, und es hat seine Folgen. Das Buch als Metapher für Wissen und Welterfahrung beginnt sich zu spiegeln, will sagen: zu reflektieren. [...] es wird Motiv oder Handlungsmoment in einem größeren Erzählfzusammenhang, es wird zum Teil der Handlung, ja kann sogar selbst wieder zum Thema werden. Der Leser begegnet seinem eigenen Zustand.“<sup>162</sup>

Wuthenow beschreibt also detailliert, worin die Auswirkungen bestehen, die dieses literarische Phänomen haben kann, doch lotet er die literaturtheoretische Relevanz, die das Buch im Buch als eine Spezialform selbstreflexiver Literatur zweifellos hat, nicht aus. Dies will nun die vorliegende Arbeit leisten; zum Teil natürlich durch die Analyse von Einzelbeispielen, aber auch abstrahierend. Was Wuthenow aufgrund seiner Schwerpunktwahl (Untertitel: Der Held als Leser) gänzlich unberücksichtigt lässt, ist die Möglichkeit des Buch-Schreibens im Buch, wie es beispielsweise in einigen Romanen Martin Walsers vorkommt. Es sei hier vorausweisend auf Teil D der vorliegenden Arbeit erwähnt, dass diese Unterscheidung notwendig ist.

Das Spiel im Spiel, bzw. das Drama im Drama, funktioniert auf ganz ähnliche Weise wie das Buch im Buch. Die Aspekte der Theateraufführung, die Produktion des Stücks, sowie seine Rezeption werden dabei thematisch realisiert und sorgen, indem sie zu sich selbst zurückführen, insbesondere für eine nach innen gerichtete Erweiterung der Bedeutungsebenen. Wiederum ähnliches gilt für das Gedicht im Gedicht, für das „Dichtergedicht“ oder für die „poetologische Lyrik“. Was all die genannten Motive gemeinsam haben, ist der Vorgang der Potenzierung: es handelt sich dabei tatsächlich um eine Doppelung oder Vervielfältigung und Spiegelung dessen, was das Werk auf der empirischen Ebene auch ist.

---

<sup>161</sup> Nach Michael Scheffel ist die Spiegelung neben der Reflexion eine der Hauptkategorien des selbstreflexiven Erzählens.

<sup>162</sup> Wuthenow, S. 26.

## 1.2. Literaturnahe Figuren

Die Verarbeitung des Schriftstellers als Element literarischer Selbstreflexivität in literarischen Texten – auch als fiktionale Figur oder als halbfiktionale in den sogenannten Dichterbiografien, auf die noch einzugehen sein wird – hat in der Forschung bereits einige Beachtung gefunden.

Bei den grundlegenden Arbeiten zu diesem Teilaspekt der literarischen Selbstreflexivität steht das dichterische Selbstverständnis im Wandel der Zeit im Blickpunkt, wobei auch die schriftstellerische Selbstdarstellung in literarischen Texten berücksichtigt wird.<sup>163</sup> Wenn in der Anthologie *Deutsche Lyrik* der Herausgeber Hanspeter Brode eine thematische Kategorie „Selbstverständnis des Dichters“ einführt und Goethes Gedicht *Prometheus* dort einordnet<sup>164</sup>, so geschieht dies, weil man den im Gedicht sprechenden Prometheus als Stellvertreterfigur für den Dichterberuf einstuft. Der Topos vom Schriftsteller als alter deus kommt hier zum Tragen.<sup>165</sup> Allerdings ist dieses Textverständnis Ergebnis einer kontextuellen Einordnung, also das Ergebnis einer Interpretation. Das Gedicht *Prometheus* selbst enthält keine expliziten Signale literarischer Selbstreflexivität.

Diese schriftstellerische Selbstdarstellung kann anhand von Dichterfiguren im Text geschehen. Allerdings kann eine entsprechende Stilisierung auch durch eine implizite Analogisierung einer Stellvertreterfigur mit dem Schriftstellerberuf zustande kommen, wie es etwa in den zahlreichen literarischen Werken aller Gattungen geschieht, die den orphischen Mythos zur Grundlage nehmen.<sup>166</sup> Was hierdurch ins Blickfeld rückt, ist nicht das Werk selbst, sondern sein Produzent als Wesen mit besonderer Begabung und über das Normalmenschliche hinaus gehenden Vollmachten.

---

<sup>163</sup> Vgl. Gunter E. Grimm (Hg.), *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 1992; Rolf Selbmann, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994; Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.), *Autorentypen*, Tübingen 1991.

<sup>164</sup> *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 412.

<sup>165</sup> Vgl. hierzu: Grimm, *Metamorphosen*, Selbmann, *Dichterberuf*.

<sup>166</sup> Vgl. hierzu Anm. 141 dieser Arbeit.

Als Pendant zu Dichter- und Autorenfiguren trifft man freilich auch auf Leserfiguren. Von vornherein ist damit aber eine andere Textsituation gegeben: Denn der Akzent liegt mit einer solchen Figur auf der *Rezeption* von Texten und nicht auf deren *Produktion*. Während der Schriftsteller als Textproduzent die Entstehung von Literatur im Text bewusst macht, so macht der Leser als Figur die Rezeption von Literatur im Text bewusst. Es gibt dabei freilich unterschiedliche Arten von Leserfiguren. Einer der gängigsten Typen von Leserfiguren ist der fiktionsverwirrte Protagonist, dessen Realitätsauffassung und –fähigkeit durch die Dauerlektüre bestimmter Texte stark in Mitleidenschaft gezogen ist. Theodor Wolpers fasst dieses Phänomen als literarisches Motiv auf, welches er „gelebte Literatur in der Literatur“ nennt, wobei dieses Motiv stets an bestimmte Leserfiguren gekoppelt ist, beispielsweise an die Figur des Don Quijote.<sup>167</sup>

Fußend auf den einschlägigen Forschungsarbeiten will die vorliegende Untersuchung die Leserfigur als Element literarischer Selbstreflexivität würdigen und sich auch der literaturtheoretischen Relevanz widmen.

Während bei Motiven wie dem Buch im Buch zweifellos eine Potenzierung vorliegt, ist dies im Fall von literaturnahen Figuren wie dem Schriftsteller nicht ganz so eindeutig. Die Doppelung oder Spiegelung bezieht sich vielmehr auf einen Berufsstand, der im Text zwar Darstellung findet, aber nicht auf das Werk selbst. Eine Einordnung nach Spiegelung oder Betrachtung, wie Scheffel sie für sein Kategoriensystem vorschlägt, funktioniert also in diesem Fall nicht ganz so reibungslos. Die Reflexion entsteht hier durch eine Gegenüberstellung der textinternen Figur mit der empirischen Figur außerhalb des Textes. Von einer Spiegelung kann man insofern nur bedingt sprechen, als es nicht selten erhebliche Diskrepanzen gibt zwischen textinterner und textexterner Figur. Gute Beispiele hierfür sind der Don Quijote, dessen literaturgenerierte Weltsicht die wenigsten seiner Leser teilen werden. Ähnliches gilt für die ungeheure Belesenheit des Fonty in Günter Grass' *Ein weites Feld*. Über seine literarischen Kenntnisse kann der empirische Leser kaum verfügen.

---

<sup>167</sup> Theodor Wolpers, (Hg.), *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985*, Göttingen 1986.

### 1.3. Poetologische Selbstreflexion

Die Forschung behandelte bisher die poetologischen Einschübe innerhalb eines Werkes als eines der wichtigsten einschlägigen Elemente, oft unter dem Begriff „poetologische Selbstreflexion“; und insbesondere für das 18. Jahrhundert wurde das Phänomen berücksichtigt.<sup>168</sup> Ernst Weber mit seiner Untersuchung von 1974, „Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts“, hat eben dieses Phänomen im Blick.<sup>169</sup> Er scheint im Hinblick auf den Forschungsgegenstand Pionierarbeit geleistet zu haben, denn er schreibt in seiner Einleitung, seine Untersuchung unternehme „zum ersten Mal eine Darstellung der vom Roman selbst mitgeführten und in engem Zusammenhang mit seiner Praxis entstandenen poetologischen Konzeptionen.“<sup>170</sup> Weber geht dabei von der Annahme aus, dass das schriftstellerische Selbstverständnis sich am literarischen Text nachvollziehen lässt und verfolgt dabei zwei Hauptziele: Er will „1. die Formen, Inhalte, Intentionen und Funktionen der Romanreflexion [...] beschreiben“ und „2. vom Selbstverständnis der Autoren aus [...] an ausgewählten Romanen zu einer präziseren Darstellung der Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert [...] kommen.“<sup>171</sup>

Weber unterteilt im Verlauf seiner Arbeit die „poetologische Selbstreflexion“ in die „Vorredenreflexion“ und die „Romanreflexion“, wobei letztere ihren Ort sowohl im „Romangespräch“ als auch im „Erzählerkommentar“ haben kann.<sup>172</sup>

Die „Vorredenreflexion“, die Weber in der Literatur des 18. Jahrhunderts untersucht, spielt in der Erzählliteratur des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts keine nennenswerte Rolle mehr. Überdies ist sie – ebenso wie

---

<sup>168</sup> So auch Michael Vonau, Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“, Würzburg 1997.

<sup>169</sup> Vgl. Ernst Weber, Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1974.

<sup>170</sup> Weber, S. 15.

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Vgl. Weber, insbes. Kapitel II, 2. „Neue Formen der Romanreflexion“, S. 104-114.

die Gattungsbezeichnung<sup>173</sup> – kein selbstreflexives Element, da sie sich außerhalb des Haupttextes befindet. Anders ist dies im Fall der von Weber so genannten „Romanreflexion“. Webers Unterteilung der poetologischen Einschübe in „Romangespräch“ und „Erzählerkommentar“ ist prinzipiell auch anwendbar auf die zeitgenössische Literatur. Dies trifft insbesondere zu für den „Erzählerkommentar als Ausdruck des Fiktionsbewußtseins“<sup>174</sup>, den Weber an Romanen des 18. Jahrhunderts feststellt. Wie ja bereits Patricia Waugh betonte, ist gerade der bewusste Umgang mit der Fiktion ein maßgebliches Element des poetologisch überformten Erzählens. Was an Webers Ansatz auch deutlich wird, ist die grundsätzliche Verbindung zwischen poetologischer Reflexion innerhalb der Erzählliteratur und schriftstellerischem Selbstverständnis. Die Art und Weise, wie der bewusste Umgang mit der Fiktion betrieben wird, unterscheidet sich je nachdem. Gerade bei einer engen Verknüpfung der Romanreflexion mit dem schriftstellerischen Selbstverständnis, wie es sich besonders in Romanen des späten 20. Jahrhunderts findet, spielt der ausdrückliche Hinweis auf die Fiktionalisierungsleistung des Schriftstellers eine große Rolle.<sup>175</sup> Auch im Gedicht finden sich poetologische Reflexionen und im Extremfall besteht das ganze Gedicht aus einer solchen, wie etwa bei Schlegels *Sonett*.

„Zwey Reime heiß’ ich vier Mahl kehren wieder,  
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,  
Daß hier und dort zwey eingefaßt von zweyen,  
Im Doppel-Chore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwey Gieder  
Sich freyer wechselnd, jegliches von dreyen.  
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen

---

<sup>173</sup> Vgl. Kapitel B.2. dieser Arbeit: Literarische Selbstreflexivität als Produkt literaturnaher Thematik.

<sup>174</sup> Weber, S. 112.

<sup>175</sup> Vgl. Kapitel D, Detailanalysen 1 und 2 in dieser Arbeit.

Die zartesten und stolzesten der Lieder.[...]“<sup>176</sup>

Anders in Gerhard Rühms *sonett*. Hier ist es das Ersetzungsverfahren, welches die Selbstreflexivität generiert.<sup>177</sup>

#### 1.4. Ersetzungs-/Repräsentationsverfahren

„sonett

erste strophe erste zeile

erste strophe zweite zeile

erste strophe dritte zeile

erste strophe vierte zeile

[...]“<sup>178</sup>

Von einer Reflexion im eigentlichen Sinne kann man im Fall von Rühms *sonett* nicht sprechen. Auch ein literaturnahes Motiv oder eine literaturzugehörige Figur, die etwa in einem Rollengedicht erkennbar wäre, findet sich in einem solchen Gedicht nicht. Und doch liegt ein durch und durch selbstreflexiver Text vor. Was aber macht die Selbstreflexivität hier aus? Es ist ein bestimmtes Verfahren, welches den zu erwartenden Bestandteil des Textes durch dessen bloße Benennung repräsentiert; es ist also eine Art Ersetzungsverfahren. Nach dem Muster von Michael Scheffels Ebenenmodell, das er an Erzähltexten entwickelt hat, könnte man dieses Ersetzungsverfahren als eine Spiegelung betrachten: Die Formprinzipien des Sonetts werden gespiegelt, gedoppelt, wiederholt (oder eben „potenziert“). Diese Spiegelung besteht jedoch nicht aus inhaltlichen Komponenten, sondern aus der ausschließlichen Benennung von formalen Komponenten, aus der sich die Gattung zusammensetzt: Gespiegelt wird also die Form durch den Inhalt, durch das abstrahierte Schema.

<sup>176</sup> August Wilhelm Schlegel, *Das Sonett*, in: A.W. Schlegels poetische Werke, Bd. 2, Wien 1815, S. 75, hier zitiert nach: Peter Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, Paderborn 1998, S. 67.

<sup>177</sup> Vgl. dazu ausführlich auch Kapitel E.2. dieser Arbeit: Selbstreflexivität und Intertextualität.

<sup>178</sup> Gerhard Rühm, *sonett*, in: *Deutsche Sonette*, hg. v. C. Hartmut Kircher, Stuttgart 1979, S. 409, hier zitiert nach Stocker.



In den erzählenden Gattungen wäre übrigens ein adäquates Verfahren denkbar, etwa wenn eine Erzählung begänne „Erstes Kapitel erster Satz. Erstes Kapitel zweiter Satz.“ usw. Es wäre aber durchaus möglich, in dieser Weise ein Drama zu verfassen, welches dann beispielsweise mit den Bezeichnungen „Erster Akt. Erste Szene. Monolog des Hauptdarstellers“ usw. auskommt. Über den künstlerischen Wert eines solchen Stückes ließe sich freilich streiten, über seine literarische Selbstreflexivität jedoch nicht.

## 2. Quantitative Bestimmung literarischer Selbstreflexivität: Vom selbstreflexiven Einzelmotiv bis zur Metaliteratur

Dass ein literaturnahes Motiv ein Indikator für literarische Selbstreflexivität ist, wurde oben bereits erwähnt. Dies allein aber macht nicht das Textganze selbstreflexiv.

Ein erläuterndes Beispiel hierzu: Wenn in Celia Fremelins Roman *Klimax oder Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe*<sup>179</sup> die Ich-Erzählerin Clare Erskine, Hausfrau und zweifache Mutter, zum ersten Mal zu Besuch ist bei Mrs. Redmayne, der offenbar stark überspannten Mutter von Clares zukünftigem Schwiegersohn Mervyn, und dort den Bestand im Bücherregal einer kritischen Begutachtung unterzieht, so entsteht dadurch eine motivische, intertextuelle und rezeptionsbezogene<sup>180</sup> Selbstreflexivität:

„Man behauptet, man könne den Charakter eines Menschen an seinen Büchern erkennen, aber ich frage mich, ob das wirklich stimmt. [...] Wenn man aber doch an diese Art des Charaktertests glaubt, wird man zu dem Schluß kommen, daß Mrs. Redmayne oder Mervyn – oder beide – einen recht kindischen Geschmack hatten, denn als erstes fiel mir eine lange Reihe von Märchenbüchern auf. Als nächstes sah ich Abenteuerbücher aus den zwanziger Jahren: Überbleibsel wohl eher aus ihrer Jugendzeit denn aus seiner. Und tatsächlich – fast konnte ich mir vorstellen, wie dieses selbstsüchtige, unnütze kleine Wesen, in einen tiefen Sessel gekauert, sich selbst jetzt noch an einer solchen Literatur delectierte.“<sup>181</sup>

Hier ist allerhand literaturaffines Material vorhanden: Das Motiv „Bücher“ und damit Fremdtex-te (wenn sie auch nicht ausdrücklich zitiert werden), eine (imaginierte) „Lektüreszene“ und damit eine „Leserfigur“, sowie eine Einordnung der entsprechenden Bücher durch die Erzählerfigur. Doch die Feststellung eröffnet keine neuen Bedeutungsfacetten für den Gesamttext,

<sup>179</sup> Celia Fremelin, *Klimax oder Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe*, Zürich 1981 (englische Ersterscheinung London 1969).

<sup>180</sup> Vgl. die Ausführungen zu den jeweiligen qualitativen Kriterien literarischer Selbstreflexivität im Verlauf dieser Arbeit.

<sup>181</sup> *Klimax*, S. 59f.

denn die selbstreflexiven Elemente dienen hier lediglich zur Unterstreichung einer ohnehin schon geleisteten Charakterisierung der Figur „Mrs. Redmayne“, stellen aber keinen eigenen thematischen Schwerpunkt her. Dasselbe gilt für den Umstand, dass Clare die Vorliebe ihrer Tochter Sarah für „Trivialschmöker“<sup>182</sup> als Makel empfindet. Auch diese Detailinformation muss man als intertextuelle Selbstreflexivität betrachten, doch stellt es auch diesmal keinen thematischen Schwerpunkt dar, bleibt also einzelmotivisch. Es illustriert nur den Knick in Clares mütterlicher Karriere, ihren Rückschlag im stumm verbissenen Wettbewerb der Mütter, dem „großen Hindernislauf“<sup>183</sup>, wie die Erzählerin es nennt. In beiden Fällen stehen die Bücher nicht für sich selbst, sondern als Stellvertreter für die Bildung und den Geschmack der Figuren. Freilich sind diese Figuren damit implizit als Leserfiguren gekennzeichnet, doch treten sie im Zusammenhang mit der Handlung nicht als Leserfiguren auf. Das Phänomen des selbstreflexiven Einzelmotivs lässt sich auch an Rainer Maria Rilkes Gedicht *Herbsttag* (1902) feststellen, wenn in der vierten Strophe das lyrische Ich feststellt:

„ [...]

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.

Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,

wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben

und wird in den Alleen hin und her

unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.“<sup>184</sup>

Der Alleingebliedene wird lesen, gerade weil er allein ist. Das Lesen – als literaturnahes und somit potentiell Selbstreflexivität erzeugendes Motiv ist hier im Gedicht lediglich ein erneuter Akzent auf der bereits deutlich gemachten Einsamkeit. Es geht dabei nicht um die Literatur an sich und das Lesen stellt keinen eigentlichen thematischen Brennpunkt dar, so bleibt auch hier das selbstreflexive Potential des Motivs weitgehend ohne thematische Wirkung.

Deutlich anders sieht es in Bertolt Brechts *Die Auswanderung der Dichter* (1933) aus:

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 76.

<sup>183</sup> Ebd., S. 16.

<sup>184</sup> Rainer Maria Rilke, *Herbsttag*, in: Deutsche Lyrik, S. 262f, Z. 9-13.

„Homer hatte kein Heim  
Und Dante mußte das seine verlassen.  
Li-Po und Tu-Fu irrten durch Bürgerkriege  
Die 30 Millionen Menschen verschlangen  
Dem Euripides drohte man mit Prozessen  
Und dem sterbenden Shakespeare hielt man den Mund zu.  
Den Francois Villon suchte nicht nur die Muse  
Sondern auch die Polizei.  
»Der Geliebte« genannt  
Ging Lukrez in die Verbannung  
So Heine, und so auch floh  
Brecht unter das dänische Strohdach.“<sup>185</sup>

Nahezu jede Zeile enthält hier den Namen eines Dichters. Sie stammen aus verschiedenen Sprach- und Kulturräumen, sowie aus verschiedenen Epochen. Zuletzt stellt sich der Verfasser des Gedichtes mit ihnen in eine Reihe. Von Einzelmotiv kann hier nicht mehr die Rede sein. Dass dieses Gedicht die Exilsituation von Dichtern zum bestimmenden Thema hat und somit als vollthematisch selbstreflexiv gelten kann, wird nur durch die Häufung verschiedener Dichternamen deutlich. Allein die additive Verarbeitung ein und desselben Motivs erzeugt den thematischen Schwerpunkt.

Auch mit Thomas Manns Erzählung *Lotte in Weimar*<sup>186</sup> liegt ein vollthematisch selbstreflexives Werk vor. Neben beträchtlicher Motividichte und ausführlichen literarischen Anspielungen lässt sich darin fast jede Spielart literarischer Selbstreflexivität ausmachen, die im Verlauf dieser Arbeit vorgestellt wird, sodass das Hauptthema – Literatur – kaum zu übersehen ist. Natürlich kann man auch das Altern, enttäuschte Hoffnungen oder auch das Spannungsverhältnis zwischen Illusion und Realität als Thema geltend machen; doch dürfte es sich dabei um Nebenthemen handeln, insbesondere da sie sich an einer Dichterfigur, nämlich Goethe, und einer literarischen Figur,

---

<sup>185</sup> Bertolt Brecht, *Die Auswanderung der Dichter*, in: Deutsche Lyrik, S. 320.

<sup>186</sup> Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, Frankfurt am Main 1975.

nämlich „Werthers Lotte“ entspinnen, und somit jedes Nebenthema unweigerlich an den Umkreis der Literatur rückgebunden ist.

Ähnliches kann man an Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* beobachten. Hier wird der Dichter in seiner Situation am Hof dargestellt. Dass es sich nicht um eine rein auf das historische Individuum Tasso beschränkte Thematik handelt, sondern dass hier der Dichter generell gemeint ist, mag man aus der Regieanweisung schließen, die im ersten Aufzug Büsten von Vergil und Ariost vorschreibt. Neben die determinierende Hauptfigur des Torquato Tasso treten noch vielerlei literaturnahe Aspekte, unter anderem das Gedicht, welches Tasso für Alfons fertiggestellt hat und die Wertschätzung, die ihm – aufgrund seiner literarischen Leistung – von allen Beteiligten entgegengebracht wird. Bemerkenswert ist vor allem der Umstand, dass für Tasso allein aufgrund seiner literarischen Leistung Sonderregelungen zur Anwendung kommen, dass man ihm seine Exzentriz nachsieht, dass außerdem Alfons Gnade vor Recht ergehen lässt. Jedes Element dieses Dramas macht aus der Dichterfigur ein Sonderwesen, reflektiert also in besonderer Weise die Existenz des Dichters – ganz so, wie es auch in den Dichtergedichten stattfindet.

Folgendes lässt sich also festhalten: Wann immer ein literaturnahes Motiv auftritt, wie Lesen, Bücher, Bibliothek, ein Schriftsteller usw., ist dies ein selbstreflexives Element im Text, gleichgültig in welcher Gattung. Zu beachten ist aber, in welcher Häufung diese Motive auftreten. Je dichter der Text mit selbstreflexiven Elementen besetzt ist, desto gerechtfertigter ist seine Einordnung als vollthematisch selbstreflexiv. Eine detaillierte Bestimmung der Selbstreflexivität kann jedoch erst nach einer auch qualitativen Analyse der selbstreflexiven Elemente erfolgen, auf die im folgenden Kapitel noch einzugehen sein wird.

Quantitative Unterschiede hat die Selbstreflexivitätsforschung übrigens von Beginn an einbezogen, so auch Werner Wolf.<sup>187</sup> Allerdings geht es bei Wolf um „metafiktionale Elemente“, die nach seiner Definition stets an den fictio- und

---

<sup>187</sup> Vgl. Robert Alter, „Partial Magic“. The Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley 1975. Vgl. auch Werner Wolf, *Illusion*, S. 223.

fictum-Charakter der Literatur gebunden sind.<sup>188</sup> Ob nun die Lebenssituation eines Dichters zwingend mit dem fictio- und fictum-Charakter der Literatur in Verbindung steht, sei dahingestellt. Die Zuordnung der Literatur zum Bereich des Selbstreflexiven speist sich aus der thematischen Zugehörigkeit zum literarischen Umfeld. Etwas derartiges mag Wolf auch im Sinn gehabt haben, wenn er der „Liste inhaltlicher Möglichkeiten“ auch die „Thematisierung der Funktion von Literatur“ hinzufügte.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Durch diese Definition liegt für Wolf Metafiktionalität vor, wenn „der fictum-Status eines Werkes im Sinne einer Affirmation von dessen Authentizität thematisch wird.“ (Wolf, S. 224). „Metafiktional sind Aussagen schon dann, wenn durch sie Phänomene in den Blick gerückt werden, die mit der ästhetischen und besonders der fictio- und fictum-Natur des Textes zusammenhängen (auch die Negierung des fictum-Charakters steht ja in einem solchen Zusammenhang).“ (S. 224). Dem ist nicht zuzustimmen. Denn diese Negierung soll die Glaubhaftigkeit erhöhen und unterstützt damit Illusion, thematisiert damit aber nicht Literatur oder einen zugehörigen Bereich. Bemerkenswerterweise stellt Wolf auch fest, dass gerade deshalb „Metafiktion nicht ohne weiteres mit Illusionsstörung gleichzusetzen ist“ (S. 224), aber er zieht den unzulässigen Umkehrschluss, dass aus diesem illusionserhöhenden Verfahren Metafiktion hervorgeht.

<sup>189</sup> Werner Wolf, *Illusion*, S. 223. Näher ausgeführt hat er diesen Gedanken leider nicht.

### 3. Qualitative Bestimmung literarischer Selbstreflexivität

Die qualitativen Kriterien sollen den Blick auf die Zusammensetzung der literarischen Selbstreflexivität eröffnen. Freilich sind es immer Mischformen, die dem Untersuchenden in der Praxis begegnen, und so mag man einwenden, dass die Entwicklung solcher Kriterien von geringem Nutzen sei. Dem kann man jedoch entgegen halten, dass ein Katalog qualitativer Kriterien zu präzisieren hilft, worauf der Fokus eines selbstreflexiven Textes liegt, und dass er somit als Relations-, Orientierungs- und letztlich auch Interpretationshilfe durchaus sinnvoll ist. Hierzu ein Beispiel aus jüngerer Zeit: Als Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* (2002)<sup>190</sup> erschien, erregte der Text den Verdacht, ein Schlüsselroman zu sein. Zu den selbstreflexiven Elementen, die diesen Verdacht auslösten, gehörte vor allem die Figur des Literaturkritikers André Ehrl-König, die Walser schon unter ähnlichem Namen in seinem Roman *Ohne einander* (1993)<sup>191</sup> auftreten ließ und auch dort als einflussreichen Charakter schildert. Insbesondere Marcel Reich-Ranicki glaubte sich in *Tod eines Kritikers* in dieser Figur karikiert oder parodiert. Trotz aller polemisch und hitzig geführten Diskussionen beim Erscheinen des Romans kann man das Werk nicht als Schlüsselroman einstufen, jedenfalls nicht im Sinne einer konsequenten Bezugnahme auf real existierende Personen und Werke. Weder Marcel Reich-Ranicki noch andere real-existierende Größen des derzeitigen deutschen Literaturbetriebes sind darin wiederzuerkennen, wohl aber der Literaturbetrieb als solcher, der in anderen westlichen Ländern ähnlich stattfindet wie in Deutschland. Walsers Roman ist somit also eine Literatursatire oder Literaturparodie, ebenso wie sein neun Jahre älterer Roman *Ohne einander*. Beide Texte greifen das textproduzierende Gewerbe als Ganzes auf und parodieren die Psycho-Mechanismen und die ungeschriebenen Gesetze der Publikationsbranche.

---

<sup>190</sup> Martin Walser, *Tod eines Kritikers*, Frankfurt am Main 2002.

<sup>191</sup> Martin Walser, *Ohne einander*, Frankfurt am Main 1993.

Literatursatiren funktionieren aufgrund einer bestimmten Art von Selbstreflexivität, die nicht an einen bestimmten Text oder eine bestimmte Figur gebunden ist. Sie beziehen sich auf den Großraum Literatur allgemein. Dies ist auch der Fall bei bestimmten Literatursatiren älteren Datums, deren Zielobjekt ebenfalls kein bestimmter Text oder Autor ist, sondern beispielsweise ein bestimmtes Genre und seine Wirkung auf den Leser. Wielands *Don Sylvio* wäre hierzu zu rechnen, ebenso Neugebauers *Der teutsche Don Quichotte*.<sup>192</sup> Dass beide Werke im weitesten Sinne auf Cervantes' *Don Quijote*<sup>193</sup> zurückgehen, macht sie nicht ohne weiteres zu ganz spezifisch selbstreflexiven Texten. Denn nicht Cervantes' *Don Quijote* steht im eigentlichen Brennpunkt, sondern das Phänomen, das eben auch im *Don Quijote* aufgegriffen wurde, nämlich die Folgen der unkritischen Lektüre von fiktionalen Texten. In beiden Werken geht es also um das Phänomen von Eskapismus und naiver Schwärmerei, um eine mögliche Wirkung von Literatur. Eine andere Form der Selbstreflexivität hingegen liegt vor, wenn beispielsweise Leben und Werk eines ganz bestimmten Schriftstellers im Brennpunkt des Textes stehen, wie es bei den sogenannten Dichterbiografien der Fall ist. Aber auch bei bestimmten selbstreflexiven Erzählverfahren ist dies so, namentlich wenn der Text sich selbst zum Gegenstand seiner Kommentare macht. Dies gilt auch für Texte, die weder rein biografisch noch im eigentlichen Sinne von poetologischen Selbstreflexionen durchdrungen sind und sich dennoch ganz im Zeichen bestimmter Prätexte entwickeln. Günter Grass' *Ein weites Feld* ist hierfür ein gutes Beispiel, da ohne die permanenten und exzessiven Rückgriffe auf das Werk (und die Biografie) Fontanes der gesamte Roman nicht denkbar wäre.<sup>194</sup> Diese Art der Selbstreflexivität, die stark intertextuell geprägt ist, unterscheidet sich von der Art Selbstreflexivität, die wir beispielsweise in Gerhard Rühms *sonett* und August Wilhelm Schlegels *Sonett* finden, obwohl

---

<sup>192</sup> Christoph Martin Wieland, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, in: Ders., Werke, 5 Bde., hg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, München 1964, Bd. I, S. 7-372; Wilhelm Ehrenfried Neugebauer: *Der teutsche Don Quichotte*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1753. Mit einem Nachwort von Ernst Weber, Stuttgart 1971.

<sup>193</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*, übers. v. Ludwig Tieck, Berlin 1852-53.

<sup>194</sup> Vgl. Günter Grass, *Ein weites Feld*, Göttingen 1995.



diese ebenfalls ohne intertextuellen Bezug nicht denkbar wären. Auch diese beiden unterscheiden sich wiederum untereinander, obgleich kaum jemand bestreiten wird, dass es sich in beiden Fällen um ausgeprägt selbstreflexive Texte handelt.<sup>195</sup>

Die Leitfrage im Folgenden soll sein: Woraus speist sich die Selbstreflexivität eines Textes, worauf nimmt sie Bezug? Aus der Beantwortung dieser Fragen wird ein Katalog von Kriterien entwickelt, anhand dessen eine diesbezügliche Bestimmung selbstreflexiver Texte möglich ist.

### 3.1. Unmittelbare und mittelbare Selbstreflexivität

Die Kriterienopposition „mittelbar/unmittelbar“ soll helfen, scheinbar Selbstverständliches kritisch zu beleuchten. Zugleich macht sich an diesen Kriterien der grundlegende Unterschied zu der Mehrzahl der Forschungsarbeiten fest, denn in keinem der für diese Arbeit gesichteten Forschungstexte wird dem Umstand bewusst Rechnung getragen, dass Selbstreflexivität sich nicht nur aus der Beschäftigung eines Textes (unmittelbar) mit sich selbst speist, sondern in erster Linie aus seiner Beschäftigung mit dem Großraum Literatur. Und dieser Großraum reicht weit.

Dass selbstreflexive Elemente in allen literarischen Gattungen vorkommen, ist eine Tatsache. In wie weit die selbstreflexiven Elemente für die Bedeutung des Textes relevant werden, muss am Einzelfall untersucht und entschieden werden. In Fällen von unmittelbarer Selbstreflexivität werden kaum Zweifel darüber aufkommen, ob es sich um selbstreflexive Elemente handelt oder nicht: Beim „Spiel im Spiel“ ist die Selbstreflexivität offensichtlich; dasselbe gilt, wenn innerhalb eines Gedichtes über Gedichte reflektiert wird. Wenn allerdings auf der Bühne eine Figur lesend über einem Buch sitzt, ist der Zweifel daran, ob es sich dabei um ein selbstreflexives Element handelt, berechtigt. Ein solcher Zweifel lässt sich freilich nicht pauschal beseitigen. Vielmehr muss

---

<sup>195</sup> Während in Schlegels Sonett der Akzent auf der Eigenschaft des Textes als Sonett liegt, ist er bei Rühm auf der Eigenschaft des Textes als Gedicht. Die mangelnde Spezifizierung der Reime bei Rühm – es ist durchweg ein Reim a – sowie die für alle Gedichte geltenden Bezeichnungen „Strophe“ und „Zeile“, verweisen auf die Gattung Gedicht, nicht so sehr auf die Unterart Sonett.

jeweils im Einzelfall der Text analysiert und dann über sein selbstreflexives Potential entschieden werden – nicht zuletzt durch die weiter oben erläuterte quantitative Bestimmung der selbstreflexiven Elemente des Werks.

Angesichts der Tatsache, dass Buch und Theater beide gleichermaßen zum Großraum Literatur gehören, kann ein Buch auf der Bühne durchaus als selbstreflexives Element bewertet werden; man muss jedoch den thematischen Aussagewert des Gegenstandes dabei berücksichtigen. Denn wenn Ophelia sich über ein Buch beugen soll, um melancholisch zu erscheinen, so kann definitiv nicht von einem unmittelbar selbstreflexiven Element gesprochen werden, jedenfalls nicht im Hinblick auf die Gattung Drama, zu der das literarische Werk *Hamlet* gehört. Nun ist aber Hamlet, der übrigens im II. Akt, 2. Szene ebenfalls lesend die Bühne betritt<sup>196</sup>, ein literarisch aktiver Mensch. Er verfasst nicht nur Gedichte (an Ophelia), sondern schreibt Reden für das aufzuführende Theaterstück und inszeniert es gar selbst. Aufgrund dieser Umstände ergänzt das mittelbar selbstreflexive Element „Buch“ in Ophelias Hand die bereits anderweitig stark ausgeprägte Selbstreflexivität des Dramas. Und nicht zuletzt soll ihr das Buch als Ausstattungstück den Anschein geben, als sei sie Hamlet ihrem Wesen nach emotional verwandt.

Dasselbe gilt, wenn innerhalb eines Romans ein Theaterstück zur Aufführung gebracht wird. Auch hier kann eine mittelbare Selbstreflexivität vorliegen, sofern thematische Ausrichtung und andere selbstreflexive Elemente dies nahe legen. Konsequenterweise muss man sich da fragen, ob auch ein Schauspieler als Protagonist eines Romans ein selbstreflexives Element darstellen kann. Und konsequenterweise darf auch diese Frage nicht pauschal mit ja oder nein beantwortet werden, ohne den betreffenden Text auf seine thematischen Schwerpunkte und weitere selbstreflexive Elemente hin zu untersuchen. Aber es ist legitim, von selbstreflexivem Potential zu sprechen, das – je nach thematischem Akzent und weiteren Elementen im Text – zur Entfaltung kommen kann oder nicht. Auch innerhalb eines Gedichtes können Elemente

---

<sup>196</sup> William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, in: The complete works of William Shakespeare. All the plays in chronological order, with all the sonnets and poems, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Ware 1996, S. 670-713, Akt II, Szene 2, S. 683.

des Theaters oder des Dramas auftauchen, etwa in Heinrich Heines Gedicht *Sie erlischt*<sup>197</sup>. Darin heißt es:

„[...]Ein hochverehrtes Publikum  
 Beklatschte dankbar seinen Dichter.  
 Jetzt aber ist das Haus so stumm,  
 Und verschwunden Lust und Lichter.  
 [...]
 Verdrießlich rascheln im Parterre  
 Etwelche Ratten hin und her,  
 Und alles riecht nach ranzigem Öle.  
 Die letzte Lampe ächzt und zischt  
 Verzweiflungsvoll und sie erlischt.  
 Das arme Licht war meine Seele.“<sup>198</sup>

Die Erwähnung des Dichters als gefeierter Künstler (auch insbesondere mit dem kontrastierenden, am Ende erlöschenden armen Licht – „meine Seele“ – ) macht das Gedicht, zusammen mit dem literaturverbundenen Schauplatz „Theater“, zu einem selbstreflexiven Gedicht<sup>199</sup>. Da allerdings nicht das Gedicht – oder die Lyrik – reflektiert wird, sollte man, wie in allen ähnlich gelagerten Fällen, von einer mittelbaren Selbstreflexivität sprechen.

Die Mehrzahl der Fälle ist so betrachtet mittelbar selbstreflexiv. Das gilt auch für die Dichtergedichte, die sich nicht unmittelbar mit sich selbst, sondern mit ihrem Produzenten befassen; es gilt auch für die Dichterbiografien, auf die später noch genauer einzugehen sein wird – sie sind letztlich das narrative Äquivalent zum Dichtergedicht, so wie ein Drama mit einem Dichter als Hauptfigur, wie *Torquato Tasso*, das dramatische Pendant hierzu ist.

Das vergleichsweise große Feld, das sich durch die hier gegebene Definition von mittelbarer Selbstreflexivität auftut, könnte den Verdacht provozieren, der

<sup>197</sup> Hier zitiert nach Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte*, hg. v. Klaus Briegleb, Frankfurt am Main 1997, S. 631.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Bei Heine finden sich zahlreiche Dichtergedichte. Bsp. *Plateniden*. Ebd., S. 612.

Begriff sei willkürlich dehnbar. Und tatsächlich ist es schwierig, wenn beispielsweise die Figur eines Schauspielers als selbstreflexives Element gelten kann, diese Geltung nicht auch bei anderen Künstlerfiguren in Anspruch zu nehmen. Jeder Künstlerroman könnte somit als mittelbar selbstreflexiv behandelt werden, – und bis zu einem gewissen Grad wäre das sicher nicht falsch im Hinblick auf die Jahrhunderte lang beschworene Verwandtschaft der Künste.

Dennoch erweist es sich als problematisch, wenn beispielsweise Michael Scheffel in Fontanes *Die Poggenpuhls*<sup>200</sup> die im Roman erläuterten Kompositionsprinzipien einer Wandmalerei als Form selbstreflexiven Erzählens deklariert.<sup>201</sup> Dementsprechend ist Scheffels Zuordnung des Textes als Form selbstreflexiven Erzählens nur möglich, weil er zuvor verschiedene Ebenen installiert, nach denen sich das poetologische Prinzip eines Textes auch auf der Ebene des Erzählten niederschlagen kann. Allerdings ist dabei die Gefahr der willkürlichen Ausdehnung weit größer, als bei der verhältnismäßig strengen Analyse eines Textes nach quantitativen und qualitativen Kriterien der Selbstreflexivität. Nach quantitativen Kriterien befragt, bleibt die Selbstreflexivität in *Die Poggenpuhls* sehr schwach ausgeprägt.

### 3.2. Illusionserhaltende und illusionsbrechende Selbstreflexivität

Käte Hamburger vertrat in „Logik der Dichtung“ die These, Erzählkunst sei Illusionskunst, und „daß im Roman keine Wirklichkeit, sondern Illusion, Schein, Fiktion“ zu finden sei.<sup>202</sup> Werner Wolf wies dann auf den Pferdefuß dieser Gleichung hin, indem er auf die lange Tradition gerade des illusionsstörenden Erzählens aufmerksam machte.<sup>203</sup> Werner Wolf schreibt:

---

<sup>200</sup> Theodor Fontane, *Die Poggenpuhls*, Stuttgart (Reclam) 2003 (Ersterscheinung 1896).

<sup>201</sup> Scheffel, S. 162ff.

<sup>202</sup> Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Ungekürzte Ausgabe nach der 3. Auflage 1977, Frankfurt am Main u.a. 1980, S. 144.

<sup>203</sup> Vgl. Werner Wolf, *Illusion*, S. 5. Dabei muss man sich die Frage stellen, was genau eigentlich als Illusionsbruch zu gelten hat und wie er zustande kommt. Zur Erläuterung: Wenn im *Don Quijote* illusionsstörendes Erzählen Anwendung finden soll – und Werner Wolf meint dies im *Don Quijote* zu erkennen –, so fragt sich doch, wessen Illusion eigentlich gestört wird; geht es um die Illusion des Protagonisten oder die des Lesers?

„Die ‚Große Tradition‘ sich vervollkommnender illusionistischer Erzählkunst wird immer schon von einer anderen, für den Roman ebenfalls von Don Quijote ausgehenden Tradition illusionsstörenden Erzählens kontrapunktisch begleitet. (...) Es ist ein Erzählen, das auf der Basis der illusionistischen Narrativik als Spiel mit ihr, als deren Kritik oder gar Negation auftritt.“<sup>204</sup>

In zahlreichen Forschungsarbeiten finden die Begriffe „Illusionsbruch“ oder „Illusionsstörung“ Anwendung.<sup>205</sup> Diese betreffenden Arbeiten nehmen dann Bezug auf ein Verfahren, das zwar nicht in allen, aber doch in sehr vielen selbstreflexiven Texten<sup>206</sup> zu beobachten ist. Ganz richtig weist demnach auch Werner Wolf darauf hin, dass besagte Illusionsstörung „ein Sekundärphänomen“ sei und zunächst „auf einer vorher zumindest ansatzweise aufgebauten Illusion“ fußen müsse. Diese zunächst erstellte Illusion ist immer die Quasi-Entführung des Lesers in eine Scheinwelt, sein Eintauchen in eine fiktionale Welt, die sich ihm durch den Text erschließt – Illusion und Fiktion hängen also eng zusammen.<sup>207</sup> Auch wenn beide Begriffe nicht deckungsgleich sind, wird sich eine Illusion immer im Rahmen einer Fiktion entwickeln, und Werner Wolf ist daher zurecht der Meinung, dass der Illusionsbruch stark mit „Metafiktion“ verbunden ist.<sup>208</sup> Wolfs ausführliche und raumgreifende Arbeit hat ihr Manko eher in der Pauschalverwendung des Begriffs „Metafiktion“. Es kommt durch Wolfs Begriffsverwendung zu einer Umkehrung des tatsächlichen Verhältnisses von Illusionsstörung und Metafiktion: Ein selbstreflektierender Erzählerkommentar wird sich immer illusionsstörend auswirken, aber „Metafiktion“ kann nicht nur durch

---

<sup>204</sup> Wolf, Illusion, S. 2.

<sup>205</sup> Nach Werner Wolf ist Robert Alters „Partial Magic“ eine Untersuchung illusionsstörender Erzählverfahren. Alters Arbeit trägt den Untertitel: The Novel as a Self-Conscious Genre. Vgl. auch Wolf, Illusion, S. 2, Anm. 7.

<sup>206</sup> Dass dieses Verfahren so häufig zu beobachten ist, führte wohl in der Forschung auch zu der fälschlichen Gleichsetzung von Selbstreflexivität und Illusionsstörung.

<sup>207</sup> Wolf unterscheidet zum Beispiel beim Zustandekommen der Illusion zwischen dem Vorgang des Eintauchens einerseits und der Distanz, die die Fiktion zur Realwelt des Lesers hat, andererseits. Vgl. Kapitel 1.2. Grundsätzliches zum allgemeinen Konzept ästhetischer Illusion: ästhetische Illusion als Synthese aus dem Schein des Erlebens von Wirklichkeit und aus Distanz. Wolf, Illusion, S. 31ff.

<sup>208</sup> Er wirft allerdings den Forschungsarbeiten zur Metafiktion zu Unrecht vor, den Illusionsbruch stiefmütterlich zu behandeln. Denn der Illusionsbruch ist eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Selbstreflexivitätserzeugung. Vgl. Wolf, Illusion, S. 6f sowie Anm. 16.

illusionsstörende Verfahren erzeugt werden, sondern auch durch eine ganze Reihe anderer Techniken, zum Beispiel durch das von Weber eingeführte „Romangespräch“ oder auch durch die Wahl eines literaturnahen Themas bei Aussparung aller provozierenden Verfahren. Wie sich zeigen wird, kommen beispielsweise in Martin Walsers Roman *Ohne einander* Selbstreflexivität und streckenweise auch Metafiktionalität zustande, ohne dass illusionsstörende Techniken Anwendung finden.<sup>209</sup> Wolf differenziert bei Illusionsstörung übrigens zwischen der Störung der „zentralen Erlebnisillusion“ und der Bloßlegung der „Erfindenheit“. Begrifflich fasst er dies als „fictio- und fictum-thematisierende Metafiktion“.<sup>210</sup> Und in Walsers Text liegt der thematische Schwerpunkt nicht so sehr auf den fictio- oder fictum-Qualitäten, sondern stärker auf der Position des Schreibenden innerhalb der Publikationsmaschinerie. Wenn im „Romangespräch“ über literarische Texte diskutiert wird, ist dieser Vorgang zweifellos metafiktional, da es um fiktionale Fremdtex te geht, aber er ist nicht illusionsstörend. Und selbst in den Passagen, in denen die fictum-Qualitäten literarischer Texte ganz allgemein zum Thema werden, beziehen sie sich auf (fiktive) Fremdtex te. Die Gemachtheit des Eigentextes wird dabei nicht explizit hervorgehoben. Inwieweit dies dann noch zurecht als illusionsstörend bezeichnet werden kann, sei dahingestellt.

Ebenso wenig wie also Fiktion und Illusion gleichzusetzen sind – darauf weist übrigens auch Werner Wolf selbst in aller Deutlichkeit hin<sup>211</sup> – ebenso wenig kann man also Illusionsbruch oder Illusionsstörung mit „Metafiktion“ gleichsetzen. Und noch weniger kann man Metafiktion als Synonym literarischer Selbstreflexivität verwenden, denn literarische Selbstreflexivität ist nicht auf das Thema „Fiktion“ beschränkt. Wolf sieht „Metafiktion oder self-

---

<sup>209</sup> Vgl. Kapitel D dieser Arbeit, Detailanalyse 1.

<sup>210</sup> Wolf, *Illusion*, S. 228. Vgl. dazu insbesondere Wolf, Kapitel 3.2.4. Inhaltliche Formen expliziter Metafiktion und ihre Illusionswirkung: fictio- vs. fictum-thematisierende, totale vs. partielle Metafiktion, Eigen- vs. Allgemein- und Fremdmetafiktion, kritische vs. nichtkritische Metafiktion, S. 247ff.

<sup>211</sup> „Für die Bildung ästhetischer Illusion [...] ist die Frage nach der Fiktionalität weitgehend unerheblich, da Illusion ebenso bei dominant fiktionalen wie vorwiegend nicht fiktionalen Werken gebildet werden kann und allgemein im Zustand ästhetischer Illusion die Frage nach der ‚Wahrheit‘ der Fiktion in den Hintergrund tritt.“ (Vgl. Wolf, *Illusion*, S. 62).

consciousness“, wie bereits erwähnt, als „Formen der Illusionsstörung“.<sup>212</sup> Das Verhältnis ist jedoch genau umgekehrt: die Illusionsstörung ist eine Form der „self-consciousness“, sie kann metafictional sein, muss es aber nicht – je nach quantitativer Ausprägung.<sup>213</sup> Die Frage, die zu stellen ist, und die Wolf aufgrund unzureichender Begriffsdifferenzierung nicht stellen konnte: entsteht wirklich Metafiction oder vielmehr Selbstreflexivität?

Selbstreflexivität und Metafiction sind beide denkbar, auch ohne dass es zu Illusionsstörung kommt. Und dies gilt gattungsübergreifend, beschränkt sich also nicht auf die narrativen Gattungen. Wie dies im Fall des selbstreflexiven Dramas aussehen kann, wird anhand Tiecks *Der Gestiefelte Kater* deutlich.

Jörg Henning Kokott definiert, wie weiter oben bereits erwähnt, das „Aus-der-Rolle-Fallen“ als spielimmanenten Vorgang, indem der Schauspieler des Spiels im Spiel Kontakt zum Spielpublikum aufnimmt.

„Nicht der Schauspieler spricht, sondern die Dramenperson übernimmt eine neue Rolle. [...] das Aus-der-Rolle-Fallen [...] wird damit selbst zu einem Bühnengeschehen.“<sup>214</sup>

Dass es sich hier um ein „Wechselspiel zwischen Enthüllung und Verhüllung der Bühnenmechanismen“<sup>215</sup> handelt, steht außer Frage. Fraglich bleibt dabei aber, ob es dadurch zu einem Illusionsbruch für das empirische Publikum kommt. Das scheint hier nicht der Fall zu sein, denn im „Aus-der-Rolle-Fallen“ erkennt Kokott „die indirekte Form der Kontaktaufnahme der Spielpersonen zu dem Partner Spielpublikum“<sup>216</sup>, die daraus resultierende Illusionsdurchbrechung bleibt aber spielimmanent. Dieser Vorgang hat

---

<sup>212</sup> Wolf, *Illusion*, S. 13.

<sup>213</sup> Mehr als Marginalie erkennt übrigens auch Wolf die Notwendigkeit einer quantitativen Unterscheidung an: „Gerade bei wenig markanten Zweifelsfällen von Metafiction wird hier vor allem auf den Faktor ‚Frequenz‘ zurückzugreifen sein. Wenn in einem Text etwa durch das häufige Auftreten von Metafiction bereits eine entsprechende Atmosphäre der Autoreflexivität geschaffen ist, wird man mit einiger Berechtigung auch implizite Verfahren zur Metafiction rechnen dürfen, die man in anderen Texten, wenn sie nur einmal und ungestützt durch den Kontext ‚sicherer‘ Metafiction auftreten, wohl unberücksichtigt lassen würde.“ (Vgl. Wolf, *Illusion*, S. 227). Die implizite Metafiction, die Wolf meint, entspricht in einigen Punkten dem im Verlauf dieser Arbeit einzuführenden Kriterium von impliziter und expliziter Selbstreflexivität. Vgl. Kap. C.3.5. dieser Arbeit.

<sup>214</sup> Kokott, S. 26.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Ebd., S. 55.

zweifellos selbstreflexives Potential, da er innerhalb des Stücks das Theater thematisch verwirklicht, die Illusion für das empirische Publikum bleibt hiervon jedoch unberührt.

Ähnliches gilt für das „Sprechen-ad-spectatores“, welches Kokott als direkte Form der Kontaktaufnahme durch den Schauspieler mit dem Spielpublikum definiert.<sup>217</sup> Direkt meint in diesem Fall, dass die Kontaktaufnahme planvoll geschieht, und zwar in Form einer direkten Ansprache, beispielsweise, wenn der Narr oder der Dichter in Tiecks *Der Gestiefelte Kater* zum Publikum sprechen. Auch hier kommt es bestenfalls zu einer indirekten Kontaktaufnahme mit dem empirischen Publikum, das sich auf der Bühne selbst verkörpert sieht.<sup>218</sup> Und folglich vollzieht sich die Illusionsdurchbrechung höchstens spielimmanent, am Spielpublikum, nicht am empirischen Publikum.<sup>219</sup> Für letzteres bleibt die Illusion unversehrt. Das einzige illusionsstörende Moment ist die Tatsache, dass das „Spiel im Spiel“ denselben Titel trägt wie das Theaterstück, dem der empirische Zuschauer beiwohnt. So könnte man für Tiecks Stück eine partielle Illusionsstörung konstatieren.

Anders ist es, wenn kein Spiel im Spiel vorliegt und der sprechende Schauspieler auf der Bühne sich direkt an den Zuschauer wendet wie in Handkes *Publikumsbeschimpfung* oder im Epischen Theater Brechts. Gerade im Falle Handkes aber muss man sich ernsthaft die Frage stellen, ob es hier eine Illusion gibt, die gebrochen werden könnte. Bei Handke gibt es keinen Illusionsbruch, sondern einen Erwartungsbruch, der nicht nur begangen, sondern – und das ist das Entscheidende – explizit zum Thema gemacht wird. Anders gesagt: das Publikum wird ausdrücklich darüber in Kenntnis gesetzt, dass soeben seine Erwartungen enttäuscht werden.<sup>220</sup> Es besteht hier ein grundlegender qualitativer Unterschied zum genuinen Illusionsbruch, wie er

---

<sup>217</sup> Ebd., S. 25f.

<sup>218</sup> Vgl. hierzu schon Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, Bern 1949: „Der Zuschauer empfindet sich verdoppelt und schaut sich selber seinem eigenen Erlebnis zu. Er schaut in sich hinein, nicht in den Raum. [...]“ (Strich, S. 295), hier zitiert nach Schmeling, *Spiel*, S. 150.

<sup>219</sup> Vgl. dazu auch Schmeling, *Spiel*, S. 9f, zur „self-consciousness“ der Figuren, wie Lionel Abel sie erwähnt. Vgl. Lionel Abel, *Metatheater. A new vision of dramatic forms*, New York u.a. 1963. Bezeichnenderweise kritisiert Schmeling an Lionel Abel, dass er „metaplay“ und „play within a play“ nicht immer differenziert.

<sup>220</sup> Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, Frankfurt am Main 1973 (Ersterscheinung 1966), S. 15.



beispielsweise in Neugebauers Roman *Der teutsche Don Quichotte* zu beobachten ist. Bei Neugebauer liegt unzweifelhaft eine Illusion vor, die dadurch gebrochen wird, dass der Leser mit der unvermittelten Einführung des Verfassers als handelnde Person im dritten Teil des Romans<sup>221</sup> konfrontiert wird.

Aus dem Erwartungsbruch alleine entsteht keine Selbstreflexivität. Denn der Erwartungsbruch speist sich zum größten Teil aus dem Provokationspotential, das ein Kunstwerk seinem zeitgenössischen Rezipienten entgegenbringt. Dieses Provokationspotential kann innerhalb nur weniger Jahrzehnte drastisch abnehmen, so wird ein Theaterbesucher des beginnenden 21. Jahrhunderts beispielsweise *Warten auf Godot* von Samuel Beckett<sup>222</sup> eher gleichmütig verfolgen – er weiß, was er von einem Beckett-Stück zu erwarten hat. Auch Handkes *Publikumsbeschimpfung* wird einen Theaterbesucher des beginnenden 21. Jahrhunderts nicht mehr irritieren. Text und Stück sind hinreichend bekannt, dennoch wird seine Zugehörigkeit zur Selbstreflexivität deutlich, und zwar durch den Umstand, dass sich dieses Stück epochenunabhängig selbst als erwartungsbrechend erklärt. Es thematisiert den Erwartungsbruch und hat damit ein literaturzugehöriges Thema. Wieder bestätigt sich also die Bedeutung des literatur- (oder in diesem Fall Theater-) zugehörigen Themas für die Selbstreflexivität eines Textes.

Auch Neugebauers Roman bleibt epochenunabhängig als illusionsstörende Erzählung erkennbar. Man könnte neben dem Illusionsbruch auch einen Erwartungsbruch konstatieren, der allerdings nur bei der Erstlektüre zum Tragen kommt. Die Selbstreflexivität hingegen bleibt auch bei der Zweit- und Drittlektüre erhalten, ist also vom Vorgang des Erwartungsbruches grundsätzlich getrennt zu betrachten.

---

<sup>221</sup> Neugebauer, S. 149ff.

<sup>222</sup> Samuel Beckett, *Warten auf Godot*, Frankfurt am Main 1984.

### 3.3. Personale und textuelle Selbstreflexivität

Zu unterscheiden ist auch danach, ob die Selbstreflexivität durch den Rückgriff auf literaturnahes Personal zustande kommt, oder ob auf literarische Texte zurückgegriffen wird. Die textinternen Figuren können Dichter oder andere literaturnahe Personen sein, auch Leser. Ihre Charakterisierung und ihre Stellung zueinander wird – ohne dass zwingend Fremdtexzte mit aufgenommen sein müssen – Textaussagen implizieren, die im Zeichen der Literatur stehen, entweder allgemein-literarisch oder im Hinblick auf einen spezifischen Verfasser. Dabei ist noch zu beachten, dass die Personen real-historische Persönlichkeiten aus dem Literaturbereich sein können, aber auch fiktive Charaktere, die beruflich oder anderweitig in Literaturnähe angesiedelt sind. Ersteres gilt für die Dichterbiografien, aber auch für Romane wie Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*.<sup>223</sup> Letzteres gilt für Texte wie Günter Grass' *Treffen in Telgte*<sup>224</sup>, der auf Personal aus der Literaturgeschichte zurückgreift. Aber auch neu erfundene literaturnahe Figuren gehören hierher, wie die diversen Schriftstellerfiguren Martin Walsers in *Ohne einander* (1993) und *Tod eines Kritikers* (2002).

Es kommt dabei auch nicht so sehr auf die Art des Textes an als vielmehr auf das Faktum, dass ein Text durch literaturnahe Figuren – ob und wie auch immer sie ihr Pendant in der Realität haben – ein selbstreflexives Element gewinnt, das Einfluss auf seine Bedeutungsebenen ausübt. Bei der literaturnahen Figur ist dies noch in umfassenderem Maße der Fall als bei intertextuellen Rückriffen.

In Goethes *Clavigo* steht mit dem Archivarius des Königs eine textproduzierende Figur auf der Bühne, die bereits in der ersten Szene des ersten Aktes ihr literarisches Wirken kommentiert:

---

<sup>223</sup> Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends*, Darmstadt 1979.

<sup>224</sup> Günter Grass, *Treffen in Telgte*, Neuwied 1979.

„CLAVIGO, vom Schreibtisch [!] aufstehend. Das Blatt wird eine gute Wirkung tun, es muß alle Weiber bezaubern. Sag mir, Carlos, glaubst du nicht, daß meine Wochenschrift jetzt eine der ersten in Europa ist?

CARLOS. Wir Spanier wenigstens haben keinen neuern Autor, der so viel Stärke des Gedankens, so viel blühende Einbildungskraft mit einem so glänzenden und leichten Stil verbände.

CLAVIGO. Laß mich! Ich muß unter dem Volke noch der Schöpfer des guten Geschmacks werden. Die Menschen sind willig, allerlei Eindrücke anzunehmen; [...]"<sup>225</sup>

Auf das komplexe Verhältnis von Intertextualität und Selbstreflexivität wurde weiter oben bereits hingewiesen. Das Einfügen eines Fremdtextes allein in einen Text genügt nicht, um Selbstreflexivität zu erzeugen. Die Voraussetzung, die erfüllt sein muss, ist die, dass der Fremdtext in seiner Eigenschaft als literarischer Text zur Anwendung kommt, nicht seines thematischen Schwerpunktes wegen – es sei denn, dieser thematische Schwerpunkt sei wiederum die Literatur. In diesem Falle würde das Zitat eines Fremdtextes, der seinerseits wiederum selbstreflexiv ist, die Selbstreflexivität des Eigentextes unterstreichen.

In der Mehrzahl der Fälle mischen sich personale und textuelle Selbstreflexivität. Doch besteht ein qualitativer Unterschied zwischen den beiden Arten, sie geben jeweils andere Akzente: Ob in einem Text Fremdtext verarbeitet ist oder nicht, hat für seine Interpretation zweifellos Folgen, wie sich im Verlauf der Untersuchung zeigen wird.<sup>226</sup> Zum Beispiel entscheidet dieses Detail darüber, ob der Text zur intertextuellen Lesart anregt<sup>227</sup> oder nicht. Diese Frage gewinnt noch an Bedeutung, wenn die Protagonisten Figuren aus dem Bereich der Literatur sind, da sie sich praktisch über die Existenz von Texten

---

<sup>225</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Clavigo*, I, i, 4-7. Hier zitiert aus: Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 4. Dramatische Dichtungen II, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München 1998, S. 260-306, S. 260.

<sup>226</sup> Vgl. dazu Kapitel E.2.2. dieser Arbeit.

<sup>227</sup> Vgl. dazu Stocker, Theorie der intertextuellen Lektüre bzw. die Ausführungen hierzu in Kapitel E.2. der vorliegenden Arbeit.

erst herleiten. In Alois Brandstetters *Die Burg*<sup>228</sup> tragen die eingeführten Fremdtex te nicht nur dazu bei, die überdurchschnittliche Affinität des Protagonisten zu seinem Forschungsgegenstand zu illustrieren – er zitiert beispielsweise längere Passagen aus der Artus-Epik auswendig –, sondern sie bieten regelrechte Interpretationsvorlagen für Vorgänge im Leben des Ich-Erzählers und üben somit Einfluß auf die Rezeption aus: Angestoßen durch die (innerfiktionale) Analogisierung von Literatur und Leben des Ich-Erzählers, sucht der Leser nach weiteren, unausgesprochenen (innerfiktionalen) Analogien, die der Ich-Erzähler unerwähnt lässt. Der Fremdtext und die Art seiner Rezeption durch den Ich-Erzähler dient als eine Art Fährte, auf die der (empirische) Leser seinerseits in seiner Rezeption gelenkt wird.

Eine noch gesteigerte Analogisierung von Literatur und Leben findet sich in der stark selbstreflexiv geprägten Werk Elias Canettis *Die Blendung* (1936). Die Motivationen für die Entscheidungen und Lebenswendungen des bücherbesessenen Sinologen Kien kommen immer aus der Welt der Bücher. So heiratet er seine Haushälterin Therese, weil sie ein überraschendes Zartgefühl seinen Büchern gegenüber an den Tag legt. Geld hat für Kien nur den Zweck, seine Bibliothek zu erweitern. Für den bücherbesessenen „Bibliotheksbesitzer“<sup>229</sup> – manchmal bezeichnet er sich auch als „Gelehrter und Bibliothekar“<sup>230</sup> – nehmen die Bücher nicht nur den Stellenwert von Menschen ein, sondern übertreffen diesen stellenweise sogar bei weitem<sup>231</sup>, und sie können auch stellvertretend für Menschen auftreten. Die Beratung mit Konfuzius, durch welche Kien zur Heirat mit Therese veranlasst wird, findet in Kiens Bibliothek statt und zwar mittels eines Konfuziusbandes.<sup>232</sup> In diesem Kapitel mit dem Titel „Konfuzius, ein Ehestifter“<sup>233</sup> greifen personale und textuelle Selbstreflexivität ineinander. Kiens Unterredung mit Konfuzius beginnt damit, dass er ihn ruft:

---

<sup>228</sup> Alois Brandstetter, *Die Burg*, Salzburg und Wien 1986.

<sup>229</sup> Elias Canetti, *Die Blendung*, München 1963, S. 208, (Ersterscheinung 1936).

<sup>230</sup> Ebd., S. 207.

<sup>231</sup> Vgl. hierzu den Brandtraum, ebd., S. 37ff.

<sup>232</sup> Ebd., S. 46f.

<sup>233</sup> Ebd., S. 34ff.

„In den hohen Zimmern seiner Bibliothek ging er auf und ab und rief nach Konfuzius. Der kam ihm von der gegenüberliegenden Wand entgegen, ruhig und gefaßt – kein Verdienst, wenn man sein Leben längst hinter sich hatte. Mit ungeheuren Schritten lief Kien auf ihn zu. Er vergaß alle schuldige Ehrerbietung. Seine Aufgeregtheit stach von der Haltung des Chinesen merkwürdig ab.

»Ich glaube einige Bildung zu haben!« schrie er ihn von fünf Schritt Entfernung an, »ich glaube auch einigen Takt zu haben. Man wollte mir einreden, daß Bildung und Takt zusammengehören, daß eines ohne das andere unmöglich ist. Wer mir das einreden wollte? Du!« Er scheute sich nicht, Konfuzius zu duzen. [...]

Konfuzius ließ sich nicht aus der Fassung bringen. Er vergaß nicht einmal, sich zu verbeugen, ehe er angesprochen wurde. Trotz der unglaublichen Beschimpfung zogen sich seine dichten Brauen nicht zusammen. Unter ihnen blickten uralte schwarze Augen hervor, weise wie die eines Affen. Gemessen öffnete er den Mund und gab folgenden Ausspruch von sich:

»Mit fünfzehn Jahren stand mein Wille aufs Lernen, mit dreißig stand ich fest, mit vierzig hatte ich keine Zweifel mehr – aber erst mit sechzig war mein Ohr aufgetan.«

Kien hatte diesen Satz genau im Kopf. Als Entgegnung auf seinen heftigen Angriff verdroß er ihn aber sehr. [...] Wem sollte er auch sein Ohr auf tun?

Konfuzius trat, als hätte er die Frage erraten, um einen Schritt näher, beugte sich, obwohl Kien um zwei Köpfe größer war als er, freundlich zu ihm nieder und gab ihm folgenden vertraulichen Rat:

»Betrachte der Menschen Art zu sein, beobachte die Beweggründe ihres Handelns, prüfe das, woran sie Befriedigung finden. Wie kann ein Mensch sich verbergen! Wie kann ein Mensch sich verbergen!«

Da wurde Kien sehr traurig zumute. Was nützt es, solche Worte auswendig zu wissen?<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> Ebd., S. 45ff.

Hier wird deutlich: Die Selbstreflexivität funktioniert betont rezeptionsbezogen. Kien kennt seine Bibliothek und insbesondere kennt er den Konfuzius auswendig, so intensiv hat er ihn rezipiert. Die Literaturrezeption hat für Kien so große Bedeutung, dass die Bücher für den dahinterstehenden Autor die Stellvertreterrolle spielen, das heißt, Kien berät sich mit seinen Büchern, als wären sie Personen. Der Fremd-Text, den Kien dem Konfuzius-Band entnimmt, findet gleichwohl Eingang in den Eigentext (Canettis), das heißt, diese Selbstreflexivität fußt auf einer intertextuellen Grundlage, reicht aber über diese hinaus, da sie überdies den Text personalisiert: Konfuzius persönlich tritt auf und spricht gar. Autor und Text – oder besser – literaturnahe Person und Text verschmelzen bedeutungsträchtig zu einer Einheit. Bedeutungsträchtig deshalb, weil diese Verschmelzung den ungeheuren Einfluß eindrücklich illustriert, den die Literatur auf Kiens Leben hat.

Die Trennung in personale und textuelle Selbstreflexivität wird durch diese Verschmelzung also nicht etwa negiert, sondern im Gegenteil ausdrücklich instrumentalisiert, um die groteske Fixierung Kiens auf das gedruckte Wort zu unterstreichen.

Wichtig an Canettis Roman ist vor allem auch der starke Akzent auf der Rezeption: Es geht hier also nicht ums Produzieren von Literatur, sondern um die Inszenierung von literaturgesteuerten Lebensentscheidungen!

Die obigen Erörterungen führen zu weiteren Unterscheidungskriterien literarischer Selbstreflexivität.

#### 3.4. Intertextuelle und intratextuelle Selbstreflexivität

Dirk Frank schreibt in seiner Untersuchung im Kapitel „Spiegel und Reflexion: Der metafiktionale Roman“:

„Während Intertextualität im allgemeinen eine Relation zwischen zwei oder mehreren Texten beschreibt, also [...] einen kommunikativen [...] Raum zwischen einem Werk und einem anderen Werk (oder einer Gattung) darstellt, ist Metafiktionalität prinzipiell ein Einzelwerkphänomen, also eine Form von intratextueller Kommunikation, bei der das Kunstwerk seine eigene Externalität,

ob in Form der Produktion, Vermittlung oder Rezeption, simuliert, in sich selbst behandelt und abbildet.“<sup>235</sup>

In einer Fußnote kommentiert Frank weiter: „Während Intertextualität und Metafiktionalität fast synonym gebraucht werden, betont Manfred Pfister in seinem Katalog der Merkmale von Intertextualität die Differenz; erst „Autoreflexivität“ macht demnach Intertextualität zu einem „metafiktionalen Verfahren“.<sup>236</sup>

Hierzu ist zweierlei zu bemerken: Zum einen ist Franks Einteilung in Intertextualität/intertextuell und metafiktional/intratextuell hier zu vereinfacht. Metafiktionalität kann durch eine intratextuelle Selbstbezüglichkeit entstehen, aber sie kann ebenso gut intertextuell geprägt sein. Woran Frank hier vermutlich denkt, sind bestimmte Verfahren, wie eine spezielle Spielart des von Scheffel so ausführlich dargelegten „selbstreflexive[n] Erzählen[s]“. In *Tynset*<sup>237</sup> beispielsweise wird die Metafiktion tatsächlich intratextuell erzeugt, was Scheffels Beispielanalyse des Textes deutlich macht.<sup>238</sup> Doch es gibt zahlreiche andere Beispiele metafiktionaler Texte, in denen der metafiktionale Gehalt sich gerade durch die Bezugnahme auf Fremdtexte entwickelt, nämlich durch die satirische Kontrastierung von kanonisch gewordenen Gattungsmustern. Man denke einmal mehr an Miguel Cervantes *Don Quijote* oder an Wielands *Don Sylvio*, die sich beide gerade durch die Brechung von Handlungsschemata beliebter Triviallektüre erst konstituieren, durch die Brechung mittelalterlicher Ritterromane im ersten Fall und französischer Feenmärchen im zweiten Fall. In beiden Fällen werden diese Fremdtexte auch genannt, der intertextuelle Anteil beider steht also außer Zweifel.

Nach Scheffels sorgfältiger Differenzierung kann man wie folgt schließen: Bleibt bei der „Spiegelung“ die Selbstreflexivität auf den Text selbst beschränkt, so ist sie intratextuell. Zielt die Spiegelung auf eine Kontrastierung zu anderen Gattungen oder anderen Texten ab, wird die Selbstreflexivität intertextuell

---

<sup>235</sup> Dirk Frank, *Narrative Gedankenspiele*, S. 16.

<sup>236</sup> Ebd., S. 16, Anm. 20. Er bezieht sich dabei auf Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 1–30.

<sup>237</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Tynset*, Frankfurt am Main 1965.

<sup>238</sup> Vgl. Scheffel, S. 197-215.

erzeugt. Anders gesagt: Liegt eine Spiegelung im Sinne einer Potenzierung oder „mise-en-abyme“ vor, eine Doppelung also<sup>239</sup>, so liegt eine intratextuelle Selbstreflexivität vor, die zu unterscheiden ist von einer intertextuellen Selbstreflexivität, einer tendenziell allgemeineren, thematischen Rückkoppelung an den Großraum Literatur. Wenn Scheffel, um das Phänomen des selbstreflexiven Erzählens zu greifen, dem Begriffspaar Genettes Erzählung und Erzähltes noch eine dritte Ebene, nämlich das Erzählen hinzufügt, so geschieht dies aus dem Bewusstsein, dass die Selbstreflexivität auf verschiedenen Ebenen erzeugt werden kann. Auf Genette und Scheffel zurückgreifend kann also festgestellt werden: Die intertextuelle Selbstreflexivität entsteht auf der Ebene des Erzählten, während die intratextuelle Selbstreflexivität (auf die es Scheffel in erster Linie ankommt) im Verfahren, dem Erzählen nämlich, zum Vorschein kommt. So erklärt sich denn auch, warum Scheffel den Begriffen „Erzählung“ und „Erzähltes“ den Begriff „Erzählen“ hinzugesellt. Das Erzählen als Verfahren zur Erstellung von Erzählung und Erzähltem bleibt naturgemäß intratextuell. So kann man sagen, dass Scheffel mit seiner Untersuchung der „Formen selbstreflexiven Erzählens“ auf die intratextuelle Selbstreflexivität abhebt. Insbesondere wird dies an seiner Interpretation von Theodor Fontanes *Die Poggenpuhls* deutlich. Hier richtet sich Scheffels Augenmerk auf die intratextuelle Spiegelung von Teilen der Erzählung.<sup>240</sup> Seine Kategorisierungsbemühungen sind auf eine Binnendifferenzierung der intratextuellen Selbstreflexivität ausgerichtet. Ausführlicher wird das Verhältnis von Intertextualität und Selbstreflexivität im Kapitel E.2. der vorliegenden Arbeit beleuchtet.

---

<sup>239</sup> Diese Doppelung müsste sich übrigens nach Dällenbach immer auf die gesamte Erzählung beziehen. Vgl. dazu auch Scheffel, S. 75, Anm. 87; Dällenbach, S. 125: »la mise en abyme a pour seuil d'émergence la réflexion de la totalité du récit«, zitiert nach Scheffel, S. 75. Darüber kann man geteilter Meinung sein.

<sup>240</sup> Vgl. Scheffel, S. 162ff. Dass gerade in *Die Poggenpuhls* keine explizit selbstreflexiven Textsignale vorliegen, weist wieder darauf hin, dass manchmal erst die Interpretation eines Textes sein selbstreflexives Potential zum Vorschein bringt. Vgl. Umberto Eco's Interpretation von Alphonse Allais' *Ein gutpariserisches Melodram (Un drame bien parisien)*. Deutsch von Burkhard Kröber, vollständiger Text abgedruckt in: Umberto Eco, *Lector in fabula*, München 1987, S. 295-299. Vgl. auch Kap. C.3.5. und E.1.2. dieser Arbeit.



Was Werner Wolf übrigens als „Allgemeinmetafiktion“ bezeichnet<sup>241</sup>, gehört nach dem System dieser Arbeit zur „allgemeinen intertextuellen Selbstreflexivität“. „Fremdmetafiktion“ wäre dann wohl eine Form der „speziellen intertextuellen Selbstreflexivität“. Es wird nämlich auf ganz bestimmte Texte – die „nineteenth-century fiction“ – Bezug genommen. „Eigenmetafiktion“ gehört im System dieser Arbeit zur „intratextuellen Selbstreflexivität“.

Intertextuelle Selbstreflexivität wird im Übrigen immer auch intratextuelle Elemente mit sich bringen, weil der Eigentext mit dem Fremdttext angereichert und dadurch verändert wird. Intratextuelle Selbstreflexivität ist hingegen auch ohne intertextuelle Bezüge denkbar.

### 3.5. Explizite und implizite Selbstreflexivität

Angesichts der auftretenden Spielarten der impliziten Selbstreflexivität ist ihre Aufnahme in den Kriterienkatalog notwendig. Ich will zwei Beispiele nennen: Alphonse Allais' *Un drame bien parisien* (1890), zu deutsch: *Ein gut pariserisches Melodram*, hinterlässt seinen Erstleser einigermaßen verwirrt. Präsentiert wird vom Erzähler die Geschichte des jungen Pariser Ehepaars Raoul und Marguerite, das sich durch Eifersucht gegenseitig das Leben schwer macht. Allerdings ist es nicht das Erzählte, das diese (konsistente) Zusammenfassung ermöglicht, sondern es ist lediglich der Erzählerkommentar. Raoul und Marguerite werden beide durch einen anonymen Brief dazu aufgefordert, zu einem bestimmten Zeitpunkt einen bestimmten Ball aufzusuchen, da angeblich jeweils der Ehepartner dort mit einem außerehelichen Verhältnis auftauchen wird. Beide Partner folgen der brieflichen Aufforderung (wobei ungeklärt bleibt, von wem ein solcher Brief stammen könnte), treffen dort jeweils eine Person, die im jeweils brieflich angekündigten Kostüm (Templer und Piroge) erscheint, und es kommt zu einer Erkennungsszene, jedoch wird die Erwartung des Lesers dabei unterlaufen:

---

<sup>241</sup> Wolf, *Illusion*, S. 251.

„Der Kellner zog sich zurück, und der Templer verriegelte sorgsam die Tür des Separées.

Dann riß er mit einer schroffen Bewegung, nachdem er sich seines Helms entledigt hatte, der Piroge die Larve ab.

Beiden zugleich entfuhr ein Überraschungsschrei, da sie einander nicht erkannten.

Er war nicht Raoul.

Sie war nicht Marguerite. [...]“<sup>242</sup>

Die Inkonsistenz des Erzählten überspringend, äußert sich der Erzähler am Schluss des Textes:

„Dieses kleine Mißgeschick diente Raoul und Marguerite zur Lehre. Von nun an stritten sie niemals mehr und waren vollkommen glücklich. [...]“<sup>243</sup>

Dass die Protagonisten dieses „Missgeschick“ eigentlich nicht erleben, dafür aber der Leser, bringt Umberto Eco auf den Gedanken, dass es hier darum geht, dem Leser seinen Anteil am Erzählten bewusst zu machen. Gemäß den Prämissen der Rezeptionsästhetik füllt der Leser die Lücken mit eigenem Material auf und erstellt so Bedeutung. Allais' Erzählung verhindert diesen Vorgang systematisch, so dass letztlich dem Leser nichts anderes übrigbleibt, als seine Füll-Mechanismen bewusst zur Kenntnis zu nehmen.<sup>244</sup>

<sup>242</sup> Allais, in Eco, S. 298.

<sup>243</sup> Ebd., S. 299.

<sup>244</sup> So geschieht genau das, was Dirk Frank in seiner Untersuchung *Narrative Gedankenspiele für zweifelhaft erklärt*. Frank schreibt:

„Behauptet man nun, daß im Fall eines experimentellen Textes keinerlei herkömmliche Interpretationsmuster mehr greifen, dann würde in der Tat eine qualitativ neue Anforderung an den Exegeten gestellt. Der Leser müßte streng genommen seine Beobachtung (einer Texteigenschaft) um die Beobachtung der Beobachtung ergänzen. D.h. während der Leser mit seinen Naturalisierungsversuchen scheitert, müßte er gleichzeitig eben dieses Scheitern *reflexiv* in den Lektüreprozeß mit einfließen lassen.“

Genau dies erzwingt Allais' Text. Dirk Frank fährt fort:

„Diese Dualität nun aber in eine narratologische Textanalyse zu integrieren, würde den Untersuchungsrahmen sprengen. Es stellt sich nämlich die Frage, ob der wissenschaftliche Exeget eines solchen Experiments die beiden Beobachtungsperspektiven simultan einnehmen kann. Man würde sich mit einem Bein bereits auf dem Felde einer empirischen Rezeptionsästhetik befinden, die aus Gründen methodischer Komplexitätsreduktion nur den Leser beobachtet und keine eigenen Textbeobachtungen unternimmt.“ (Frank, S. 19f).

Dies ist aus mehreren Gründen nicht nachvollziehbar:

1. Welchen Untersuchungsrahmen Frank gefährdet sieht durch eine entsprechende Analyse, bleibt unklar. Vermutlich rührt seine Zurückhaltung von seinem wenig definierten Verständnis von Metafiktion her. Auch Allais' Text gehört – Ecos Analyse folgend – in den Bereich der Metafiktion, die jedoch implizit bleibt.

Interpretiert man nun den Text – Eco folgend – dahingehend, dass er den Lektüreprozess bewusst machen will, so ist der Text selbstreflexiv; da er – wenngleich implizit! – Verarbeitungsprozesse von fiktionaler Literatur thematisiert, könnte man ihn sogar zur (rezeptionsbezogenen) Selbstreflexivität rechnen. Explizite Indikatoren literarischer Selbstreflexivität finden sich freilich nicht. Um solche Texte aber nicht ungerechtfertigt aus dem Katalog literarischer Selbstreflexivität auszuschließen, ist also die Einführung der Kategorie „Implizite Selbstreflexivität“ notwendig, die übrigens auch auf Fontanes *Die Poggenpuhls* zutrifft, sofern man sich Michael Scheffels Lesart anschließt.

Gegen die Zuordnung von Allais' Text zur impliziten Selbstreflexivität, ja überhaupt gegen eine Differenzierung zwischen expliziter und impliziter Selbstreflexivität kann man die berechtigte Frage anführen, ob denn eine nicht offen zutage tretende Selbstreflexivität überhaupt noch als solche zu behandeln ist. Wie sich gezeigt hat, bedarf es einer bestimmten Interpretation, um sie zu erkennen. Und hierin besteht unzweifelhaft ein methodisches Problem. Dennoch heißt dies nicht, dass aus jedem Text durch Interpretation ein selbstreflexiver Text zu machen ist – der Willkür wäre dann Tür und Tor geöffnet. Es kann hierzu nur auf die von Eco so scharfsichtig eingeführte Unterscheidung von Text-Interpretation und Text-Gebrauch verwiesen werden, die eine solche Inflation des Begriffs verhütet.

Die Begriffe „explizit“ und „implizit“ sind im Zusammenhang mit Selbstreflexivität in der Forschung bereits aufgetaucht. Werner Wolf hat sie bereits 1993 verwendet. Wolf sieht die „explizite im Gegensatz zu impliziter Metafiktion als Element eines narrativen Textes isolierbar und eng

---

2. Warum der wissenschaftliche Exeget keine eigenen Textbeobachtungen unternehmen sollte, wenn er den Verarbeitungsprozess bei der Lektüre verfolgt, ist ebenfalls unklar. Abgesehen davon kann anhand des Textes keine „empirische Rezeptionsästhetik“ betrieben werden – sofern diese Begriffskoppelung nicht gar ein Widerspruch in sich ist. Rezeptionsästhetik ist gerade die Berücksichtigung eines Modelllesers, der eben gerade nicht dem empirischen Leser gleichzusetzen ist. Dass Frank diese Unterscheidung nicht trifft, erstaunt insofern, als sich Ecos Werk auf seiner Literaturliste befindet. Mit den obigen Überlegungen sind Franks Einwände bereits ausreichend entkräftet. Ecos Beispielanalyse von Allais' Text tut das Ihrige.

umgrenzt“<sup>245</sup>. Wolf subsumiert unter „expliziter Metafiktion“ insbesondere illusionsstörende Einschnitte im Erzählen, geleistet durch einen Erzähler – extra- oder intradiegetisch –, der das Erzählte und/oder das Erzählen in einer Weise kommentiert, welche die Gemachtheit des Textes – als fictio oder fictum – enthüllt. Hierzu ist folgendes anzumerken: Wolf scheint Metafiktion als die Hauptform autoreferentiellen Erzählens zu sehen, die er wiederum hauptsächlich in den (expliziten) autoreferentiellen Kommentaren eines Erzählers verwirklicht sieht.<sup>246</sup> In den vorangegangenen Kapiteln hat sich gezeigt, dass auch andere Formen literarischer Selbstreflexivität existieren. Fußend aber auf dieser Erkenntnis, wird die von Wolf eingeführte Unterscheidung nach explizit und implizit auch für andere Formen literarischer Selbstreflexivität fruchtbar: Das von Weber eingeführte „Romangespräch“ beispielsweise ist eine unmissverständliche Form expliziter Selbstreflexivität, die bei ausreichender Quantität einen Text zum metafiktionalen Text machen kann, ohne aber dabei eine Illusionsstörung zu provozieren.

Diese Arbeit nähert sich daher wieder der von Wolf vehement kritisierten Definition von Linda Hutcheon an, die ebenfalls eine Gegenüberstellung von „overt and [...] covert“ *metafiction* gegeben sah.<sup>247</sup> Wolf sieht in Hutcheons Ausführungen die Aufweichung einer „nützlichen Grundopposition“, vor allem, weil Hutcheon auch „Allegorisierungen“ als Möglichkeit expliziter Metafiktion sieht, und zwar ohne dass diese Allegorisierung vom Erzähler explizit kommentiert würde. Die weiter oben in dieser Arbeit definierte personale Selbstreflexivität (in stark ausgeprägter Form wird dies an den schriftstellernden Protagonisten Martin Walsers deutlich) kommt der von Hutcheon angesprochenen „allegorization“ nahe. Hier liegt durchaus eine Form der expliziten Selbstreflexivität vor – immer vorausgesetzt natürlich, man sieht in der literarischen Thematisierung der Literatur und in allen um sie herum

---

<sup>245</sup> Wolf, *Illusion*, S. 239. Auch Wolf wies auf die methodische Schwierigkeit der Erkennung von Selbstreflexivität hin, wobei er sich jedoch schließlich lediglich auf die Erzählerfunktion zur Erzeugung von Metafiktionalität konzentriert.

<sup>246</sup> Vgl. insbesondere Wolf, *Illusion*, S. 225f sowie Kapitel 3.2.3., S. 239ff.

Der Terminus „Metafiktion“ ist bereits weiter oben in der vorliegenden Arbeit als Oberbegriff für ungeeignet erkannt worden, da er andere Phänomene literarischer Selbstreflexivität ausgrenzt. Was Wolf zur „Metafiktion“ ernannt, ist lediglich eine bestimmte Form von Metafiktion.

<sup>247</sup> Hutcheon, S. 23.

gruppierten Phänomenen einen selbstreflektierenden Vorgang. Eine literaturzugehörige Figur als Protagonist einer Erzählung (oder eines Dramas) ist freilich nicht „isolierbar“ im Text oder gar isolierbar von der Handlung, sondern sie wird vielmehr zum Träger von Text und Handlung.

Werner Wolf hingegen geht von „impliziter Metafiktion“ aus, „wenn solche isolierbaren selbstbezüglichen Ausdrücke (wie ein reflektierender Erzählerkommentar) fehlen und nur indirekt, aus dem ‚showing‘ bestimmter Vertextungsverfahren der *histoire-* oder *discours-*Ebene (z.B. ‚unmöglicher‘ Elemente der Geschichte oder typographischer Spielereien bei ihrer Vermittlung) geschlossen werden kann, dass Metafiktion vorliegt. Metafiktion wird in ihrer impliziten Spielart also nicht über eine verbale Thematisierung, sondern eine Inszenierung faßbar.“<sup>248</sup>

Warum ist eine schriftstellernde Hauptfigur ein explizit selbstreflexives Element? Weil damit ein direkter, an der Textoberfläche erkennbarer Bezug zur Literatur gegeben ist und jede Handlung, jede Innensicht der Figur und jede Figurenkonstellation immer mit dem Umstand zusammen zu betrachten ist, dass es sich um einen Schriftsteller handelt. Wohlgedenkt: es handelt sich zunächst um ein explizit selbstreflexives Element, das alleine den Text nicht zu einem vollthematisch selbstreflexiven Text macht. Man denke an *Clavigo*, als dessen Hauptthema Aufrichtigkeit und Verrat gelten kann. Der Umstand, dass der Verräter ein Schriftsteller ist, spielt für die thematische Gewichtung keine Rolle, sondern ist ein Beruf, der die Figur mit Ruhm und Unabhängigkeit auszustatten hilft.

Es sollte also der Begriff „implizite“ Selbstreflexivität solchen Texten vorbehalten bleiben, deren selbstreflexiver Gehalt erst durch interpretatorische Leistung des Rezipienten (nach Ecos Beispiel) zutage tritt. Freilich ist eine interpretatorisch ermittelte Aussage immer Teil einer Menge anderer, ebenfalls zutreffender Aussagen, was sie aber nicht entwertet oder gar ungültig werden lässt.

Zur besseren Vergegenwärtigung und zur schärferen Konturierung sei an dieser Stelle nochmals Wolf ausführlich zitiert:

---

<sup>248</sup> Wolf, *Illusion*, S. 226.

„Metafiktion ist [...] vor allem bei Einbeziehung auch der impliziten Formen nur einzugrenzen, wenn man ein funktionales oder intentionales Kriterium in die Definition einführt. Mit seiner Hilfe ist dann Metafiktion im Gegensatz zur allgemeinen literarischen Autoreferentialität als intendierte selbstbezügliche Aussage aufzufassen, die den Leser in besonderer Weise, und selbst wenn dies nur ganz punktuell geschieht, an Sachverhalte denken lässt. [...] das absichtsvolle Lenken der Leseraufmerksamkeit auf Erscheinungen und Elemente des Textes jenseits seiner bloßen *histoire*, z. B. auf seine Bauprinzipien, sein sprachliches Medium oder den ontologischen Status der dargestellten Sachverhalte, beeinträchtigt ja sehr leicht das Miterleben der Geschichte.

[...] 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 *fiction*- wie der *fictum*-Natur) zusammenhängen.“<sup>249</sup>

Dieser Definition nach gilt ein schriftstellernder Protagonist, wie er beispielsweise in Martin Walsers *Ohne einander* auftritt, nicht als explizite metafiktionale Komponente, denn er ist – gerade bei Walser – durchaus „nur“ als Teil der *histoire* begriffen. Als implizit kann eine solche Figur – zumindest nach Wolfs Definition – bei illusionserhaltendem Erzählen auch nicht gelten, da es durch sie weder zu einer „Entwertung der Geschichte“ kommt, noch zu „Auffälligkeiten der Vermittlung“, die Wolf als Charakteristika der impliziten Metafiktion heranzieht.<sup>250</sup> Wie ist dann aber ein Text einzustufen, dessen Protagonist ein Schriftsteller ist oder gar ein Leser? Als was gilt eine

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 226ff.

<sup>250</sup> Ebd., S. 228.

Literatursatire wie Bodo Kirchhoffs *Schundroman*<sup>251</sup> oder Wielands *Don Sylvio* oder Walsers *Tod eines Kritikers*?

Geht man von einer Koppelung des Begriffes „Metafiktion“ an das Verfahren der Illusionsstörung aus, wie Wolf es tut, so wird es schwer fallen, in Literatursatiren metafiktionale Texte zu sehen. Wenn man weiter davon ausgeht, dass Metafiktion sich schwerpunktmäßig mit Fiktion und ihrem Zustandekommen befasst, dann bleibt es noch immer schwierig, Walsers *Tod eines Kritikers* als Metafiktion zu sehen – das tut die vorliegende Arbeit auch nicht.<sup>252</sup> Doch rechnet sie die angeführten Texte durchaus zu den literarisch selbstreflexiven Texten. Welche qualitativen Konsequenzen dies hat, zeigt sich im folgenden Kapitel.

### 3.6. Produktionsbezogene und rezeptionsbezogene Selbstreflexivität

Auch im Drama findet sich die Unterscheidungsmöglichkeit zwischen produktionsbezogenen und rezeptionsbezogenen, allerdings muß man beim Drama berücksichtigen, dass es aufgrund seiner vielfältigen Komponenten noch komplexere Möglichkeiten zur Selbstreflexivität hat als Prosaliteratur oder Lyrik. So gehört doch die schauspielerische Leistung zur Produktion, ebenso wie die Inszenierung, die mit Bühnenbild, Licht und Klang über das textlich Vermittelbare hinausgeht.

Zwei Beispiele: Wenn Hamlet für die Schauspielertruppe am Hof nicht nur eine Rede schreibt, sondern auch noch regieführend und inszenierend eingreift, so sind diese selbstreflexiven Elemente unzweifelhaft der produktionsbezogenen Ebene zuzurechnen. Sie sind dabei aber auf eine bestimmte Wirkung hin ausgerichtet: das Spiel im Spiel illustriert nicht etwa das Künstlerdasein, was auch denkbar wäre, sondern das Drama im Drama soll einzig und allein die Schuld des Königs an den Tag bringen helfen, und zwar durch die Wirkung auf den Schuldigen selbst. So folgt der Zuschauer (oder Leser) Hamlets Überlegungen:

---

<sup>251</sup> Bodo Kirchhoff, *Schundroman*, Frankfurt am Main 2002.

<sup>252</sup> Weiter oben wurde umrissen, was als Metafiktion gelten soll, und inwiefern literarische Selbstreflexivität von ihr zu unterscheiden ist. Vgl. Kapitel B.3.4. dieser Arbeit.

„[...]I have heard/ That guilty creatures sitting at a play/ Have by the very cunning of the scene/ Been struck so to the soul, that presently/ They have proclaim'd their malefactions;/

[...]I'll have these players/ Play something like the murder of my father/ Before mine uncle: I'll observe his looks[...] –the play's the thing/ Wherein I'll catch the conscience of the king.“<sup>253</sup>

Die Schilderung von Hamlets Hoffnung auf die entlarvende Wirkung setzt sich im Damentext aus produktionsbezogener und rezeptionsbezogener Selbstreflexivität zusammen. Zum einen weiß Hamlet von der Wirkung des Dramas auf den Rezipienten (den Schuldigen), zum anderen stellt er wirkungsästhetische Überlegungen an, die er in die Tat umsetzt. Hier mündet die rezeptionsbezogene Selbstreflexivität in die produktionsbezogene zurück. Sie werden vom Text nicht als getrennt instrumentalisiert. Das liegt daran, dass das Drama im Ganzen mit all seinen Aspekten hier buchstäblich als Instrument der Gerechtigkeit inszeniert wird. Kleinere Einwürfe wie die Überlegenheit der Feder gegenüber der Rüstung – die übrigens nicht auf eine Gattung beschränkt ist – unterstreichen dies, etwa wenn Rosencrantz berichtet:

„[...] and so berattle the common stages, - so they call them, - that many wearing rapiers are afraid of goose-quills, and dare scarce come thither.“<sup>254</sup>

Eine solch veritable Selbst-Inszenierung des Dramas als machtvolles Instrument ist insofern weder ausschließlich rezeptionsbezogen noch produktionsbezogen (wie könnte es auch!), als es seine Wirkung durch die Einwirkung auch auf das Volk entfalten kann (auch gegen den Sinn des Herrschers), und die Wirkungsästhetik immer nur das Produkt von produktionsästhetischen und rezeptionstheoretischen Überlegungen gemeinsam sein kann.

In Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* liegt, ähnlich wie in *Hamlet*, ein Spiel im Spiel vor. Der thematische Schwerpunkt liegt hier auf den Gepflogenheiten des Theaters, seiner Machart, aber auch seiner Rezeption. Beide Elemente werden

<sup>253</sup> William Shakespeare, *Hamlet. Prince of Denmark*, II, ii, 599-616, in: The complete works of William Shakespeare, Ware 1996, S. 670-713, S. 687.

<sup>254</sup> *Hamlet*, II, ii, 347-349. S. 685.



gleichermaßen vor Augen geführt, es handelt sich unzweifelhaft um „Metatheater“. Anders als im Epischen Theater Brechts bleibt jedoch die Illusionsdurchbrechung innerfiktional, das heißt, dem empirischen Zuschauer bleibt seine Illusion erhalten. Damit gehört Tiecks Werk nicht zu den „offenen Schauspielen“, obwohl „seine gelegentliche Wiederaufnahme in den Spielplan moderner Bühnen“ in diesem Sinne geschieht.<sup>255</sup> Ernst Nef hat diesen Unterschied deutlich herausgestellt.

Um produktions- oder rezeptionsbezogene Selbstreflexivität in der Lyrik bestimmen zu können, muß man sich zunächst fragen, wie diese jeweils beschaffen sind. Im Hinblick auf die Produktion scheint dies klar zu sein. Je nach Epoche – und damit auch je nach Selbstverständnis des Dichters<sup>256</sup> – kann der Musenanruf, die Virtuosität, die Inspiration des Genies thematisch ihren Niederschlag im Gedicht finden – immer wird dies auf Seiten der Produktion zu Buche schlagen. Schwieriger ist die Bestimmung der Rezeption. Das Lesen von Gedichten ist unzweifelhaft eine Möglichkeit. Das Rezitieren, also das laute Sprechen von Gedichten im Text, gehört ebenfalls dazu; in der Mehrzahl der Fälle wird dies in Dramen oder in Erzähltexten zu finden sein, also in anderen Gattungen (als mittelbar selbstreflexives Element), sehr oft zur Charakterisierung eines empfindsamen Charakters. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an die Erwähnung Klopstocks, durch welche in Goethes *Werther* die seelische Verbundenheit der Protagonisten zum Ausdruck kommt.<sup>257</sup> Seltener findet das Lesen von Gedichten im Gedicht selbst Erwähnung. Eine Ausnahme stellt hier Hans Magnus Enzensbergers *Ins Lesebuch für die Oberstufe* (1957) dar. Es beginnt mit rezeptionsbezogener Selbstreflexivität, beziehungsweise mit einem Aufruf, nicht zu rezipieren: „Lies

---

<sup>255</sup> Vgl. Kindlers neues Literaturlexikon in 22 Bänden, hg. v. Walter Jens, München 1988-1998, Bd.16, S. 576. Vgl. vor allem: Ernst Nef, Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1962) H. 2, S. 191-215. Vgl. dazu auch: Schmeling, Spiel, S. 161.

<sup>256</sup> Vgl. hierzu allgemein Selbmann, Dichterberuf; sowie Grimm, Metamorphosen.

<sup>257</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, in: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, Romane und Novellen I, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, München 1998, S. 7-124, S. 27.

keine Oden, mein Sohn, lies die Fahrpläne:/ sie sind genauer. [...]“<sup>258</sup> Ab Zeile zwei wird deutlich, dass nicht die Ode oder die Lyrik oder die Literatur im Mittelpunkt des Gedichtes steht. Das lyrische Ich fordert sein Gegenüber zu mehr Pragmatismus auf, als es ihm selbst möglich war, zu mehr Gerissenheit und rechtzeitiger Anpassung, zum rechtzeitigen Ausweichen: „Roll die Seekarten auf,/ eh es zu spät ist. Sei wachsam, sing nicht./ [...]“<sup>259</sup>

Die Aufforderung, keine Oden zu lesen, bleibt also zunächst einzelmotivisch selbstreflexiv und könnte – als Stellvertreter für allgemein schöngestige Aktivitäten – als Marginalie aufgefasst werden. Durch den tendenziell selbstreflexiven Titel *Ins Lesebuch für die Oberstufe* – Lesebuch stellt ein mittelbares motivisch selbstreflexives Element dar – und die prominente Position des zweiten selbstreflexiven Elements in der ersten Zeile der ersten Strophe, erhalten beide – durch die gegenseitige (quantitative) Stütze – größeres selbstreflexives Gewicht als der erste Blick vermuten lässt, immerhin gilt der Titel für das gesamte Gedicht. Letztlich bleibt jedoch Enzensbergers Gedicht von mehreren Themen bestimmt, von denen die Literatur vielleicht, aber nicht mit Sicherheit das vorherrschende ist. Die selbstreflexiven Elemente sind jedoch nicht zu leugnen. Im Hinblick auf das Selbstverständnis des Schriftstellers, das als thematische Kategorie einen Teil des Registers der Anthologie *Deutsche Lyrik* ausmacht, wäre dieses Gedicht vielleicht doch vollthematisch zuordenbar. Bemerkenswerterweise fehlt aber gerade dieses Gedicht überhaupt im thematischen Register der Anthologie. Ob es sich dabei um ein Versehen handelt oder ob das Gedicht thematisch als nicht zuordenbar eingestuft wurde, muß dahingestellt bleiben.

Etwas besser ist offenbar das thematische Kräfteverhältnis bestimmbar in Peter Rühmkorfs Gedicht *Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff* (1962). Denn dieses findet sich – zurecht – unter der thematischen Kategorie „Selbstverständnis des Dichters“ in derselben Anthologie eingeordnet. Schon der Titel bestimmt – und zwar eindeutiger als *Ins Lesebuch für die Oberstufe* bei Enzensberger – die Herleitung aus literarischen Vorbildern. Die Rezeption

<sup>258</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Ins Lesebuch für die Oberstufe*, Z. 1-2, in: *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, S. 371.

<sup>259</sup> Ebd., Z. 2-3.

von Lyrik mündet hier weiter in die Produktion von Lyrik, und wie sich bei Untersuchung des Gedichts feststellen lässt, in eine parodierende. In Anlehnung an Versmaß und Strophenform von Eichendorffs *Lied*<sup>260</sup> gelangt Rühmkorf zu einer Ironisierung romantischer Topoi: „Mein Kopf ist voller Romantik,/meine Liebste nicht treu–/“<sup>261</sup>. Noch prägnanter ironisieren die Zeilen „[...]wenn der Mond in statu nascendi,/ seine Klinge am Himmel wetzt!“<sup>262</sup> das typisch romantische Motiv des Mondes. Auch der Beginn der letzten Strophe „Ich möchte am liebsten sterben/ im Schimmelmonat August –/“<sup>263</sup> kontrastiert mit dem sprichwörtlichen „Wonnemonat Mai“ einerseits und der Todessehnsucht andererseits, die ebenfalls zur Romantik gehört.

Da es sich hier um vorwiegend literarisch überlieferte Topoi der Romantik handelt, erzeugt ihre Ironisierung – in einem literarischen Werk – unmittelbare rezeptionsbezogene Selbstreflexivität. Auch ohne die explizite Erwähnung von Dichter, Leser, Buch oder ähnlich motivisch Eindeutigem kommt es hier über die intertextuelle Rückkoppelung zur Selbstreflexivität, indem die Literatur als Literatur thematisiert wird. Bei Rühmkorf geschieht das zum einen durch die Aufnahme des Namens „Eichendorff“ in den Titel – dies gehört zu den rezeptionsbezogenen Aspekten der Selbstreflexivität in diesem Gedicht – , zum anderen durch die enge Anlehnung an das Vorbild, etwa wenn Eichendorffs Gedichtbeginn „In einem kühlen Grunde,/ Da geht ein Mühlrad, [...]“ bei Rühmkorf sein Echo findet: „In meinem Knochenkopfe/ da geht ein Kollergang, der mahlet meine Gedanken/ ganz außer Zusammenhang. [...]“<sup>264</sup>. Das Mühlrad Eichendorffs findet Eingang in Rühmkorfs „Knochenkopfe“ ebenso wie das wörtliche Zitat „Ich möchte am liebsten sterben“. Vorgenanntes zeigt, wie nahtlos die rezeptionsbezogene Selbstreflexivität in die produktionsbezogene übergeht. Allerdings bleibt die produktionsbezogene Selbstreflexivität hier implizit, während die rezeptionsbezogene explizit im Titel des Gedichts zum Ausdruck kommt.

<sup>260</sup> Joseph Freiherr von Eichendorff, *Lied*, in: Deutsche Lyrik, S. 168.

<sup>261</sup> Peter Rühmkorf, *Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff*, in: Deutsche Lyrik, S. 372, Z.6-7.

<sup>262</sup> Ebd., Z. 12-13.

<sup>263</sup> Ebd., Z. 18-19.

<sup>264</sup> Ebd., Z. 2-5.

Man kann oder muss vielleicht sogar darüber uneins beiben, ob Rühmkorfs Gedicht als vollthematisch selbstreflexiv anzusehen ist. Dagegen spricht, dass die unerfüllte Liebe als Thema eine mindestens ebenso bedeutsame Rolle spielt wie die romantischen Topoi. Dafür spricht, dass selbst die unerfüllte Liebe hier als Anlehnung an die Literatur verstehbar ist; sie ist eines der prominenten Themen der Literatur der Romantik und bestimmt auch Eichendorffs Vorlage. Insofern kann man für Rühmkorfs Gedicht von zwei thematischen Zentren sprechen, von der literarischen Romantik einerseits und der unerfüllten Liebe andererseits, wobei letztere als Motiv der ersteren aus dem literarischen Feld nicht ausbricht. Dass also Rühmkorfs Gedicht über stark selbstreflexive Elemente verfügt, und zwar sowohl rezeptionsbezogen (explizit) als auch produktionsbezogen (implizit), ist nicht zu leugnen. Ob es allerdings vollthematisch selbstreflexiv ist, hängt vom Interpretieren ab und mag eine Fragestellung künftiger Rühmkorf-Untersuchungen sein.

Klarer ist die Lage bei der Untersuchung eines Brechtgedichtes, welches sich ebenfalls in derselben Anthologie findet und thematisch von den Herausgebern ebenfalls – wie Rühmkorf – unter „Selbstverständnis des Dichters“ eingeordnet wurde. Die Rede ist von *Schlechte Zeiten für Lyrik* (1939), in dem vor allem im letzten Drittel produktionsbezogene Selbstreflexivität zu finden ist:

„[...]“

In meinem Lied ein Reim  
Käme mir fast vor wie Übermut.

In mir streiten sich  
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum  
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.  
Aber nur das zweite  
Drängt mich zum Schreibtisch.<sup>265</sup>

Hier geht es um die Beweggründe, warum überhaupt zur Feder gegriffen wird. Das Thema des Dichters ist außerliterarisch, aber sein Nachdenken über seine

<sup>265</sup> Bertolt Brecht, *Schlechte Zeiten für Lyrik*, in: Deutsche Lyrik, S. 327.

Motivation zum Schreiben ist literaturzugehörig, genauer: produktionsbezogen selbstreflexiv. Das Gedicht ist vollthematisch selbstreflexiv, denn es bringt das Selbstverständnis des Schriftstellers zum Ausdruck, ist Ausdruck seiner Berufsauffassung als potentiell Korrektiv der „Reden des Anstreichers“; die „Begeisterung über den blühenden Apfelbaum“ mag den Dichter einer vorangegangenen literaturgeschichtlichen Epoche zur Feder gedrängt haben. Hier reflektiert das lyrische Ich (oder das schreibende Ich) über seine grundlegenden produktionsästhetischen Bedingungen, wozu auch die poetologischen Prinzipien gehören. Das lyrische Ich verrät sie zum Beispiel in den Zeilen 16 und 17: „In meinem Lied ein Reim/ Käme mir fast vor wie Übermut“. Entsprechend dieser (produktionsbezogen selbstreflexiven) Aussage ist auch das betreffende Gedicht gänzlich reimlos gehalten.<sup>266</sup>

Eine interessante Frage tut sich auf, wenn man an die ausdrückliche Lyrikrezeption denkt, die in vielen romantischen Erzählungen eine Rolle spielt, erst recht unter gattungsvermischender Einschlebung von Liedern und Gedichten in den Erzählzusammenhang. Hier stellt sich die Frage, ob es sich dabei um ein selbstreflexives Element handelt oder nicht. Die Frage beantwortet sich – ähnlich wie die Frage nach der Intertextualität – je nachdem, ob das Gedicht um seiner Eigenschaft als Gedicht willen in den Text Aufnahme findet oder zu einem anderen Zweck, etwa, um die Gemütsverfassung einer Figur zu unterstreichen. Nochmals sei auf die oben schon erwähnte Stelle aus dem *Werther* hingewiesen:

„Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: ‚Klopstock!‘ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß.“<sup>267</sup>

Nun ist der *Werther* nicht konsequent selbstreflexiv konstruiert, doch spielt die Literatur immer wieder eine unterstützende Rolle. Auch die Lektüre des Homer

---

<sup>266</sup> So kann man diese Zeilen auch als „poetologische Selbstreflexion“ werten. Vgl. Kapitel C.1.3. dieser Arbeit.

<sup>267</sup> *Werther*, S. 27.

– dabei im Hintergrund die konsequente eheliche Treue der Penelope – ist letztlich ein Element literarischer Selbstreflexivität, doch dominiert es den *Werther* nicht thematisch. Worauf es speziell bei der erwähnten Rückkoppelung an Klopstock ankommt, ist die Tatsache, dass es dabei mehr um den seelischen Gleichklang der Protagonisten geht, nicht um Klopstock als Literaten – oder Berufskollegen Goethes. Somit bleibt das *Werther*-Beispiel einer rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität zunächst einzelmotivisch. Anhand Lottes Lebenstüchtigkeit wird im Verlauf des Romans deutlich, dass diese empfindsame Lyrik-Rezeption auch von Personen geteilt wird, die nicht zu seelischer Unausgeglichenheit neigen, sondern sich durch ausgesprochene Lebenstüchtigkeit und Selbstbeherrschung auszeichnen. Aus diesem textlichen Umstand kann man – interpretierend (!) – auf eine innertextliche Aussage zur Epoche der Empfindsamkeit und zu entsprechender Lyrik-Rezeption schließen: Der Genuss von Literatur hat auf unterschiedliche Gemüter unterschiedliche Auswirkungen. Allerdings ist eine solche Interpretation per se eine Leserleistung. Der Text selbst ermöglicht sie, zwingt sie dem Leser aber nicht auf.

Der weiter oben bereits genannte Roman *Die Burg* von Alois Brandstetter ist ein gutes Beispiel für gehäuft auftretende rezeptionsbezogene Selbstreflexivität. Die Häufung geht in diesem Fall ursächlich auf die Wahl der Hauptfigur zurück, die als Berufsleser von vorn herein Literaturrezipient ist. Dementsprechend tritt der Protagonist auch nicht explizit als Textproduzierender in Erscheinung; mit einigen Ausnahmen jedoch, dann nämlich, wenn er im Umgang mit dem vierjährigen Sohn die Handlung der Artus-Epik, die er gelesen hat, beim Weitererzählen umwandelt. An eben diesen Stellen finden sich dann auch produktionsbezogene selbstreflexive Einschübe, etwa, wenn er sich rechtfertigt, warum er eine Geschichte umwandelt oder vorzeitig beendet. Er tut dies im Übrigen aus Rücksicht auf seinen Zuhörer.<sup>268</sup> Diese durchaus poetologischen Überlegungen sind im Unterschied zu anderen Passagen entschieden produktionsbezogen. Zu beachten ist hierbei, dass der Protagonist im Moment der

---

<sup>268</sup> Brandstetter, *Die Burg*, S. 21.

produktionsbezogenen Selbstreflexivität auch als Literaturproduzierender auftritt: Er ist in diesen Momenten der Erzähler. Zwar gibt er Gelesenes oder Gewusstes weiter und erfindet nicht unbedingt neu, doch nimmt er sinnigerweise damit eben jene Stellung des Erzählers ein, die der mittelalterliche Erzähler gehabt haben muss: die des mündlichen Erzählers, der memorierend seine Rede an Zuhörer richtet und diese Rede dem jeweiligen Publikum anpasst. Im Hinblick auf die grundlegenden motivischen Schwerpunkte des Romans trägt dieses Detail sehr zur Stimmigkeit und zum Gelingen des Konzeptes bei.

Um noch an anderen Beispielen die Möglichkeiten von produktionsbezogener und rezeptionsbezogener Selbstreflexivität zu verdeutlichen, sei auch auf eine Dichterbiografie zurückgegriffen: Peter Härtling schreibt einleitend in *Hölderlin. Ein Roman*:

„[...] – ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung. Ich schreibe von jemandem, den ich nur aus seinen Gedichten, Briefen, aus seiner Prosa [...] kenne. [...] Ich bemühe mich, auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde. Ich übertrage vielfach Mitgeteiltes in einen Zusammenhang, den allein ich schaffe. [...] Wie er geatmet hat, weiß ich nicht. Ich muß es mir vorstellen – [...]“<sup>269</sup>

Diese Zeilen aus der ersten Seite des so einflussreichen Werks gehen von einer rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität in eine produktionsbezogene Selbstreflexivität über, da das schreibende Ich zugibt, den zu beschreibenden „nur aus seinen Gedichten, Briefen, aus seiner Prosa“ zu kennen und zugleich aber den empirischen Leser über die produktionsästhetischen Bedingungen beim Zustandekommen des Werks – erfinden, verbünden, übertragen – informiert. So geht in diesem Fall freilich die produktionsbezogene Selbstreflexivität aus der rezeptionsbezogenen hervor – ganz im Sinne der

<sup>269</sup> Peter Härtling: *Hölderlin. Ein Roman*, Hamburg 1976, S. 9.

Prämissen der Intertextualität<sup>270</sup> – doch sind sie immer noch getrennt zu behandelnde Arten der Selbstreflexivität. Ihre Trennung ist deshalb relevant, weil sie unterschiedliche Aussagen ermöglicht. Ein ganz und gar produktionsbezogen selbstreflexiver Text wird naturgemäß weniger Aussagen zur Rezeption von Literatur bergen. Die Interpretationsmöglichkeiten werden durch die Art der Selbstreflexivität bestimmt.

In einem etwas schwer greifbaren Zwischenbereich, zwischen Literatursoziologie und Selbstreflexivitätsforschung sind die Bemühungen Barbara Maria Carvills anzusiedeln. In ihrer Untersuchung mit dem Titel „Der verführte Leser“<sup>271</sup> schließt sie aus Musäus' Texten auf Musäus' aufklärerischen Impetus, also auf seine Wirkungsabsichten beim Leser. Es geht Carvill offenbar mehr um die literaturhistorische Einordnung des monografisch bearbeiteten Autors in die satirische Tradition seiner Zeit. Den einzelnen Kriterien und Spielarten der Selbstreflexivität in Musäus' Werk schenkt sie keine Aufmerksamkeit. Carvill nimmt dies mehr *en passant* zur Kenntnis und macht daraus keine richtungsweisende Fragestellung. Der literaturtheoretischen Dimension der Selbstreflexivität bei Musäus nimmt sie sich daher erst recht nicht an.

In der Einleitung zum Sammelband „Gelebte Literatur in der Literatur“, der 1986 im Anschluss an ein Kolloquium zur Motivforschung erschien, stellt Wolpers fest, das genannte Motiv finde sich weder in einschlägigen Motivlexika noch in Bibliographien, „weder unter diesen noch unter anderen Benennungen“.<sup>272</sup> Dennoch habe dieses Motiv, nach Meinung der Kolloquiumsteilnehmer, eine „herausragende poetologische Bedeutung“. Wolpers spricht weiter vom „eminent literarischen Charakter“ und dem „hohen thematischen Potential“.

---

<sup>270</sup> Analog zum Ausspruch des Kunsthistorikers Otto Pächt „Das unschuldige Auge gibt es nicht“ ließe sich hier sagen: „Den unbeeinflussten Schreiber gibt es nicht.“ Harold Bloom mit seinem sperrigen theoretischen Werk „Einflußangst“ nimmt genau diesen Gedanken wieder auf, bemüht sich dabei aber, den Kampf des Dichters mit dem starken Vorgänger nachzuzeichnen. Härtling hingegen hat an diesem Kampf kein Interesse, sein Werk stellt eher eine Hommage dar. Vgl. Harold Bloom, *Einflußangst*, Frankfurt am Main 1995.

<sup>271</sup> Barbara Maria Carvill, *Der verführte Leser*. Johann Karl August Musäus' Romane und Romankritiken, New York u.a. 1985.

<sup>272</sup> Theodor Wolpers, *Zu Begriff und Geschichte des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“*, in: Ders. (Hg.), *Gelebte Literatur in der Literatur*. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985, Göttingen 1986, S. 7-29.



Grundlegendes Kennzeichen dieses Motivs sei letztlich, „daß es nicht unmittelbar auf ursprüngliche Lebensvorgänge und -bezüge abhebt, sondern auf ein Kulturphänomen: die Literatur und den Umgang mit ihr.“<sup>273</sup> Dementsprechend ist dieses Motiv in der Regel an Leserfiguren gekoppelt, deren prominentester Vertreter wohl der Don Quijote ist. Aber auch Wielands Don Sylvio gehört hierzu sowie Elias Canettis Kien aus *Die Blendung*. Wenn Wolpers schreibt, es gehe dabei insbesondere um „für gewisse Leser problematische Wirkungsmöglichkeiten, die, an literarischen Figuren dargestellt, einer kritischen Prüfung unterzogen werden“<sup>274</sup>, so zeigt sich, dass diese kritische Auseinandersetzung auf Seiten der Rezeption angestrengt wird. Tatsächlich kann man darin eine „herausragende poetologische Bedeutung“ erkennen, doch darf dies nicht mit poetologischen Selbstreflexionen verwechselt werden, die ihrerseits auf Seiten der Produktion zu verorten sind.<sup>275</sup> Und wie Wolpers schon zurecht bemerkte: „die vom Helden ‚gelebte‘ Literatur läßt sich stets auch als Sonderfall einer in Charakterkonzeption und Handlung aktualisierten »Intertextualität« verstehen.“<sup>276</sup> Ohne einen Fremdtext, sei dieser nun durch Lektüre, durch die mündliche (Binnen-)Erzählung einer anderen Figur oder über einen Theaterbesuch oder ähnliches vermittelt, kann eine Leserfigur nicht als Leserfigur wirksam werden. Auf das Verhältnis von Intertextualität und Selbstreflexivität wird weiter unten noch einzugehen sein.

---

<sup>273</sup> Wolpers, S. 8

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Zu nennen wären hier: Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*, Frankfurt am Main 1980; Edgar Bracht, *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main und Bern 1987; Philippe Hamon, *Le livre dans le livre*, 2 Bde., Rennes 1980; Reinhold Viehoff, *Sozialisation durch Lesen. Zur Funktion der Lektüre im Roman seit dem 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F., 2, 1993, S. 254-276; Theodor Wolpers (Hg.), *Gelebte Literatur in der Literatur*, Göttingen 1986.

<sup>276</sup> Wolpers, S. 10.

## Zusammenfassung C

Es gibt verschiedene Elemente eines literarischen Werks, die dessen Selbstreflexivität konstituieren können. Eines davon ist, wie bereits erwähnt, das literaturnahe oder literaturzugehörige Motiv, wie das Buch im Buch, Leser, Verleger oder Dichter als Figuren, das Spiel im Spiel usw.

Eine andere Möglichkeit zur Konstitution von Selbstreflexivität ist die Anwendung bestimmter Verfahren, wie etwa das Erzählen des Erzählens, der poetologische Dialog zweier Figuren oder die Ersetzung der literarischen Darstellung durch ihre Repräsentation, wie es etwa in Gerhard Rühms Gedicht *sonett* der Fall ist: „Erste Strophe, erste Zeile/ Zweite Strophe, zweite Zeile [...]“ usw.

Dass die Thematisierung der Literatur in einem Text eine Grundvoraussetzung dafür ist, dass man ihn als selbstreflexiv bezeichnet, erscheint evident und selbstverständlich. Man muss sich allerdings die Frage stellen, wann eine Thematisierung der Literatur überhaupt vorliegt. Einige eingrenzende Bemerkungen wurden hierzu bereits im Kapitel B.4. gemacht. Um einen Text thematisch zu bestimmen, oder ihn gar als vollthematisch selbstreflexiv zu bezeichnen, muss die Häufung der selbstreflexiven Elemente überprüft werden.

Ein Text muss also nicht nur nach qualitativen sondern auch nach quantitativen Kriterien literarischer Selbstreflexivität untersucht werden. Dass es graduelle Unterschiede der Selbstreflexivität gibt, scheinen die für diese Arbeit durchgesehenen Forschungsarbeiten nicht für erwähnens- oder untersuchenswert zu halten. Dabei erklären sich einige Probleme der Forschung gerade aus dem Umstand, dass man diese quantitativen Unterschiede noch nicht ausreichend gewürdigt hat.

Aber auch die grundlegenden qualitativen Unterschiede verdienen eine genauere Betrachtung. Beispielsweise muss man differenzieren zwischen einer produktionsästhetisch ausgerichteten Selbstreflexivität und einer, die den Rezipienten und sein Verhalten in den Mittelpunkt rückt. Durch die oben skizzierten Kriterien finden nicht nur Christoph Martin Wielands Literatursatire

*Don Sylvio*, sondern auch bislang von der Selbstreflexivitätsforschung nicht berücksichtigte Werke wie Bodo Kirchhoffs *Schundroman* (2002) oder Martin Walsers *Ohne einander* (1993) und *Tod eines Kritikers* (2002) ihre rechtmäßige Einordnung in die Reihe der selbstreflexiven Werke. Auch Romane, deren Personal aus Germanisten oder exzessiven Lesern besteht<sup>277</sup>, tragen maßgebliche selbstreflexive Züge, die sich erst erschließen, wenn man – wie oben skizziert – der Literaturzugehörigkeit des Motivs „Leser“ die gebührende Beachtung schenkt.<sup>278</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv „Zuschauer“ im Drama.

Potentiell erfassen die hier aufgestellten Kriterien alle, auch sehr marginale Formen von Selbstreflexivität. Der Kreis der Literatur, auf den die Kategorien Anwendung finden können, ist daher groß und schließt letztlich alle Texte ein, in denen auch nur am Rande ein Buch, ein Leser, ein Autor oder die Literatur an sich erwähnt wird. Doch nicht jede der genannten Kategorien kann beliebig mit gleich großem Ertrag auf jeden selbstreflexiven Text angewandt werden. So wird man mit wenig Gewinn die Kriterien auf einen Text anwenden, der nicht oder nur äußerst marginal selbstreflexiv gebaut ist, wie beispielsweise Celia Fremlins *Klimax*. Mit großem Klärungsergebnis hingegen kann man rechnen, wendet man die Kategorien auf einen stark selbstreflexiven Text an, wie beispielsweise Günter Grass' *Ein weites Feld*.

Ein selbstreflexiver Text wird in der Regel verschiedene Arten literarischer Selbstreflexivität in sich vereinen. An dieser Stelle muss noch einmal deutlich darauf hingewiesen werden, dass es bei der Erstellung eines solchen Systems nicht um eine endgültige Entweder-Oder-Zuordnung gehen kann. Es geht dabei vielmehr um die Erkennbarmachung der verschiedenen konstitutiven Facetten literarischer Selbstreflexivität und ihren Einfluss auf die Lesarten. Bei der außerordentlichen Vielfalt der Erscheinungsformen werden immer wieder Beispiele auftreten, in denen ein und dieselbe Textpassage sowohl inter- als

---

<sup>277</sup> Beispiele: Elias Canetti, *Die Blendung*; Alois Brandstetter, *Die Burg*; Michael Ende, *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart, 1979.

<sup>278</sup> Gerade bei der Analyse solcher Texte zeigt sich das enge Verhältnis von Rezeptionsästhetik und Selbstreflexivität. Dieses Verhältnis wird im Verlauf der Arbeit noch zur Sprache kommen.

auch intratextuelle, sowohl rezeptionsästhetische als auch produktionsästhetische Elemente beinhaltet, sowohl personale als auch textuelle, direkte und indirekte. Dies ist allerdings kein Zeichen für die Hinfälligkeit der Kriterien, sondern zeigt lediglich, wie man gerade mit Hilfe der Kategorien der Komplexität des Phänomens gerecht werden und die verschiedenen Bedeutungsaspekte der Selbstreflexivität an die Oberfläche bringen kann.

Eine endgültige kategoriale Zuordenbarkeit bei den meisten selbstreflexiven Texten ist nicht zu erwarten, ebenso wenig eine thematische Ausschließlichkeit. Ein Text wird in den seltensten Fällen nur Literatur zum Thema haben, ganz gleich, wie stark er sich selbstreflexiver Techniken bedient. Freiraum für andere thematische Schwerpunkte, wie zum Beispiel Wissenschafts- und Wissenschaftlerkritik im Falle von Jean Pauls *Dr. Katzenbergers Badereise*<sup>279</sup>, bleibt stets genug. In Brechts oben erwähnten selbstreflexiven Gedichten ist Politik mindestens ebenso präsent wie die Literatur, eben weil für Brecht der Schreibende nicht unpolitisch denkbar ist.

In der Regel liegen also sowohl thematisch als auch erzähltechnisch Mischformen vor. *Der teutsche Don Quichotte* von Wilhelm Ehrenfried Neugebauer ist hierfür ein gutes, wenn auch weniger bekanntes Beispiel. Um dies zu verdeutlichen, kann man einige geeignete Passagen heranziehen. Der Erzähler unterbricht nach einer stilistisch niedriger gehaltenen Analepse seine Erzählung folgendermaßen:

„Ich glaube fast, daß ich wieder anfangen in dem vorigen Thon, der den Thaten eines Marggrafen so gemaeß war, zu sprechen, und meine Leser werden schon ganz erfreuet seyn, das Ende einer Ausschweifung zu sehen, welche so unnoethig als abgeschmakt schien. Ihre Gedult wird sehr ermuedet worden seyn: Was zum Teufel, hoere ich einen Markis sagen, ich glaube gar dieser Autor ist naerrisch! Er verspricht uns die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte, und hoert beym Anfange auf, um uns mit der Narrheit eines Kaufdieners zu unterhalten; Aber

---

<sup>279</sup> Jean Paul, *Dr. Katzenbergers Badereise*, in: Ders., *Sämtliche Werke in 10 Bänden*, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 6, Darmstadt 2000, S. 77-363.

dieser Markis und alle andre gar zu neugierige Leser moegen hier ein Beyspiel nehmen, niemahlen mehr unueberlegt zu urtheilen = = Doch, ich treibe auch die Bosheit ein wenig zu weit = = in der That, die unnoethig scheinende Erzaehlung war schon hinlaenglich genug, ohne trokne Moral=Saeze die Gedult meiner zu vorwizigen Leser etwas zu ueben. Hier werden meine Leser [...] die Nothwendigkeit der Ausschweifung einsehen, und allen deßhalb wider mich ergangenen Tadel wiederrufen koennen, wenn ich ihnen sage, daß der Kaufdiener Herr Johann Gluek und der Marggraf von Bellamonte eine Person gewesen sind, und daß ich niemahl im Sinne gehabt, zwey daraus zu machen.“<sup>280</sup>

Die Passage beginnt mit einer intratextuellen produktionsästhetischen Selbstreflexivität, indem der Erzähler den ursprünglich gehobenen Stil der Erzählung kommentiert, der „den Thaten eines Marggrafen so gemaeß war“. Wenn er dann von der Geduld der Leser spricht, die erfreut sein werden, „das Ende einer Ausschweifung zu sehen, welche so unnoethig als abgeschmakt schien“, wird die Selbstreflexivität einerseits rezeptionsästhetisch, denn hier wird die (vermeintliche) Leserhaltung in den Text hereingeholt, andererseits bleibt der produktionsästhetische Gehalt deutlich sichtbar, denn der Erzähler kennzeichnet die Ausschweifung als ausdrücklich nur scheinbar(!) „unnoethig und abgeschmakt“; und die intratextuelle produktionsästhetische Erklärung für die „Ausschweifung“ folgt auch auf dem Fuße, nämlich dass es sich gar nicht um eine Ausschweifung gehandelt hat, sondern um eine Rückblende, um die Vorgeschichte des Marggrafen, respektive des Johann Gluek. Wenn der Erzähler nun noch in eindeutig ironisierender Manier behauptet, „in der Tath, die unnoethig scheinende Erzaehlung war schon hinlaenglich genug, (...) die Gedult meiner vorwizigen Leser etwas zu ueben“, so kommt damit eine Erwartung an den Leser zum Ausdruck, nämlich eine Erwartung, sich der Führung durch den Erzähler anzuvertrauen und nicht vorschnell zu urteilen. Hier finden sich also die Begründungen für die Text-Machart (produktionsästhetische Selbstreflexivität) und für eine bestimmte Erwartung an den Leser (rezeptionsästhetische Selbstreflexivität) in ein und demselben

---

<sup>280</sup> Neugebauer, *Der teutsche Don Quichotte*, S. 9f.

Textabschnitt. Das Beispiel zeigt also, dass die unterschiedlichen Kriterien auf engstem Raum, nämlich in ein und demselben Satz nebeneinander existieren können. Sie schließen sich dabei nicht gegenseitig aus und entkräften sich auch nicht. Die zwei Bedeutungsebenen, die produktionsästhetische und die rezeptionsästhetische, sind zwei nebeneinander existierende, gleichberechtigte Bedeutungsfacetten literarischer Selbstreflexivität.

Auch die Trennung in intertextuelle und intratextuelle Selbstreflexivität fällt bei Neugebauers Werk mitunter schwer. Wenn beispielsweise das Kapitel zwölf übertitelt ist „Verfolg des vorigen: Versuch in der heroischen Schreib=Art“, so ist dies zweifellos als produktionsästhetische Selbstreflexivität anzusehen. Der Leser oder abstrakter, die Rezeption des Textes, spielen in dieser Kapitelüberschrift keine Rolle. Die Zuordnung nach intertextuell oder intratextuell ist jedoch kaum möglich. Dass sich dieser „Versuch“ auf den Eigentext bezieht, scheint unzweifelhaft. Woher aber kommt die „heroische Schreib=Art“? Sie bezieht sich auf Vorgeformtes, auf Fremdtext also, und stellt somit genau genommen einen intertextuellen Bezug dar, wenngleich er an dieser Stelle nicht konkret ausformuliert ist. In anderen Passagen ist dies anders; da werden Autorennamen oder Werktitel genannt.

In Neugebauers Werk baut die intratextuelle Selbstreflexivität oft auf einer Bewusstmachung von bestehenden literarischen Konventionen auf, indem sie sich für den Leser erkennbar von letzteren absetzt. Macht dieses Beispiel die Kriterien also hinfällig? Nicht zwingend, denn dass sie sich hier so eng durchdringen heißt nicht, dass sie dasselbe bezeichnen. Es heißt auch nicht, dass sie nicht potentiell getrennt voneinander existieren können.

Ähnliches findet man bei Wieland (*Don Sylvio*). Hier liegt sowohl rezeptionsästhetische als auch produktionsästhetische Selbstreflexivität vor. Man kann die Schilderung der verheerenden Auswirkungen der französischen Feenromane auf den Romanhelden als implizite Produktionsanweisung für schriftstellernde Zeitgenossen sehen. Ebenso aber ist der Text als Appell an den Leser zu verstehen, die eigene Rezeptionshaltung zu überprüfen. Auch bei Jean Paul, der sich exzessiv selbstreflexiver Verfahren bedient, finden sich sowohl rezeptionsästhetische als auch produktionsästhetische Elemente. Man denke an den Roman *Dr. Katzenbergers Badereise*, in dem eine Autorfigur

und eine Leserfigur als Paar auftreten und wo obendrein der Erzähler seinen Erzählfluss häufig unterbricht, um intratextuelle Selbstreflexivität zu kommentieren.

In der zeitgenössischen Literatur finden sich Beispiele bei Martin Walser (*Ohne einander, Tod eines Kritikers*) oder bei Bodo Kirchhoff (*Schundroman*). Auch hier treffen in kaum zu entwirrender Weise produktionsästhetische und rezeptionsästhetische Selbstreflexivität aufeinander. Dies ist aber so verwunderlich nicht: Bedenkt man die Tatsache, dass eine Literatursatire den gesamten Literaturbetrieb im Blick hat, erklärt sich diese enge Verzahnung von selbst. Jedes Element des Literaturgeschehens findet hierin sein Pendant, und so kommen lesende Leser ebenso vor wie schreibende Schriftsteller oder der kritisierende Kritiker.

## D. Zur Divergenz von Produktion und Rezeption in selbstreflexiven Texten

In zahlreichen Erzählungen, nicht nur, aber vor allem des zwanzigsten Jahrhunderts, sind Schriftsteller als Protagonisten zu finden. Nicht selten wird deren Tätigkeit, ihr Schreiben und damit die Entstehung eines Textes im Text thematisiert. Über die Gründe für das gehäufte Auftreten insbesondere in den letzten Jahrzehnten kann man Spekulationen anstellen. Man mag es als Mode, als Manier oder gar als Manierismus betrachten, der dem Zeitgeschmack entspricht, man mag es auch als Reaktion auf eine Krise im künstlerischen Selbstverständnis deuten. Man wird jedoch auf wissenschaftlichem Weg kaum zu einer befriedigenden Antwort gelangen.

Was sich allerdings wissenschaftlich durchaus fruchtbar machen lässt, ist die Tatsache, dass eine große Anzahl solch selbstreflexiver Texte im Bereich der Produktion angesiedelt ist, dabei poetologische und produktionsästhetische Konzepte erkennen lassen<sup>281</sup> oder die Umstände schildern, unter denen der Schriftsteller zu arbeiten hat. Den Aspekt des Produzierens in den Vordergrund zu stellen, ist keine neue Idee in der Literaturgeschichte, und er wurde nicht umsonst das Thema vieler Forschungsarbeiten.

Dass diese produktionslastige Ausrichtung von Texten jedoch einer rezeptionsbetonten Selbstreflexivität gegenüber steht, dass also auch die Rezeption von Texten einen thematischen Schwerpunkt literarischer Selbstreflexivität bilden kann, ist noch kaum berücksichtigt worden. Beide Aspekte haben jeweils unterschiedliche Auswirkungen auf den Text. Dies soll in den folgenden Kapiteln näher betrachtet werden.

---

<sup>281</sup> Wie von Scheffel ausführlich gezeigt wurde.



## 1. Produktion des Textes als Schwerpunkt der Selbstreflexivität

### 1.1. Das Erzählverfahren

Das erzählerische Verfahren der Selbstreflexion ist von allen Möglichkeiten am häufigsten zur Kenntnis genommen bzw. beim Namen genannt worden. Ein Blick in die Forschung zeigt dies, angefangen bei Ernst Weber, der den Terminus „poetologische Selbstreflexion“ verwendet, bis hin zu Michael Scheffel, der zwar um Kategorien bemüht ist, die einen umfassenden Anspruch suggerieren, der sich letztlich aber – ähnlich wie Werner Wolf – auf die Erzählverfahrensebene beschränkt. Erinnerung sei vor allem an Scheffels Analyse von Wolfgang Hildesheimers *Tynset*.<sup>282</sup> In diesem Fall steht für Scheffel beispielsweise das illusionsstörende Erzählverfahren im Vordergrund, nicht die Motivik oder andere Möglichkeiten der Selbstreflexivitätserzeugung.

Ein Text kann durch und durch traditionell konstruiert sein, ohne jeden Illusionsbruch und dennoch stark selbstreflexiv sein. In den späteren Kapiteln sollen daher – der Grundprämisse der vorliegenden Arbeit folgend – Texte ausführlicher interpretiert werden, deren Selbstreflexivität sich gerade nicht aus diesen einschlägigen Erzählverfahren speist, wie etwa die von Wolf so intensiv zur Kenntnis genommene Illusionsstörung.

### 1.2. Die Dichterfigur

Geht man davon aus, dass die Figur als Motiv betrachtet werden kann, so entsteht mit der Einführung von literaturzugehörigem oder -nahem Personal unwillkürlich eine „motivische“ Selbstreflexivität, aus der wiederum das Potential zu einem vollselbstreflexiven Text entsteht.<sup>283</sup> Sobald eine Dichterfigur auftritt – gleich, in welcher literarischen Gattung –, rückt der Literaturproduzierende in den Mittelpunkt des Werks. Das ermöglicht das

---

<sup>282</sup> Scheffel, S. 197-215.

<sup>283</sup> Zur quantitativen Differenzierung vgl. Kapitel C.2. dieser Arbeit.

Einflechten poetologischer Überlegungen<sup>284</sup>, diese müssen sich aber nicht zwingend illusionsstörend auswirken. Es hängt davon ab, ob diese Überlegungen sich auf den (empirischen) Text beziehen, der vom empirischen Leser rezipiert wird, oder aber auf einen Text, der innerhalb des (empirischen) Textes vorkommt, wie etwa in Martin Walsers *Ohne einander*. Hier wird die motivische Selbstreflexivität von einer intratextuellen ergänzt, wobei zu unterscheiden ist, ob der textuellen Bezug auf realem oder fiktivem Fremdtext basiert.<sup>285</sup>

Der Verfasser als Protagonist literarischer Werke ist schon sehr lange im Figurenrepertoire der deutschsprachigen Literatur. Man denke nur an Konrad von Würzburgs Werk *Der Welt Lohn*, das bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstand. Zu bedenken ist dabei vor allem, dass mit der Figur des Wirnt von Gravenberc eigentlich eine Dichterfigur gewählt wurde und zwar eine prominente, denn er war als Verfasser des Artusromans *Wigalois* bekannt. Der Protagonist ist Verfasser von *aventure*-Literatur, also eine Dichterfigur. Heinz Rölleke betrachtet Konrads Werk unter Einbeziehung des *Wigalois* folgendermaßen:

„Im Prolog des >Wigalois< heißt es (wobei die Übernahme des Reims *berc* : *werc* durch Konrad besonders auffällt): wan ditz ist sîn êrstez *werc*. / wer heizet Wirnt von Grâvenberc. / der werlte ze minnen / enblient erz sînen sinnen: / ir gruozez will er gewinnen (V. 140-144). Am Ende aber heißt es: owê der jæmerlîchen gschicht / daz diu werlt niht vreuden hât. / ir hœhstez leben mit

<sup>284</sup> Scheffel weist darauf hin, „daß die entsprechenden Reflexionen in allen denkbaren Formen der Figurenrede erfolgen können – eine beliebte Variante zum Gespräch über Literatur ist z.B. das innerhalb der Erzählung zitierte Notiz- oder Tagebuch, das ein Schriftsteller führt [...] oder ein nachgelassenes Manuskript [...] – und daß sie auch auf einer metadiegetischen Ebene – also z.B. in einer Geschichte in der Geschichte – angesiedelt sein können.“ (Scheffel, S. 70). So ist auch Nadolnys Roman *Selim oder die Gabe der Rede* (München 1990) angelegt, wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird.

<sup>285</sup> Vgl. hierzu das Kapitel E.2.2. dieser Arbeit. In Wielands *Don Sylvio* sorgt nicht eine Dichterfigur, sondern eine Leserfigur für Selbstreflexivität, und auch dort kommt ein Text im Text vor – vgl. Wuthenows Ausführungen zu *Don Sylvio* in „Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser“. Allerdings existieren die dort referierten Texte auch realiter, d.h. die motivische Selbstreflexivität wird von einer intertextuellen ergänzt. Viele Kombinationen sind denkbar. Es wird in einem konkreten Text selten die Reinform erscheinen, auch in den hier untersuchten Texten werden nahezu sämtliche erstellten Kategorien in den unterschiedlichsten und vielfältigsten Variationen zusammenwirken, es geht hier aber darum, eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den verschiedenen Vorgehensweisen vorzunehmen.

grimme stât / ... / ich bin wol innen worden /daz der werlte vreude sinket / und ir êre hinet (V. 11676-82). Vielleicht hat diese resignierte Erkenntnis nach dem hochgestimmten Prolog die Gestalt des >Wigalois<-Dichters zum Exemplum prädestiniert. Diese Vermutung wird noch wahrscheinlicher, wenn man Wirnts eigenwillige Widmung der werlte ze minnen etwa der Hartmannschen Dedikation des >Gregorius< gegenüberstellt: gote und iu ze minnen (V.3991)<sup>286</sup>.

Was durch diese Analogien zu den Wigaloisversen im Zusammenwirken mit der Einführung einer Dichterfigur entsteht, ist eine intertextuelle Selbstreflexivität, basierend also auf realem Fremdtext. Der Protagonist, der selbst Dichter ist, tritt hier übrigens als Lesender in Erscheinung, als Leser von weltlichen *aventiuren*.<sup>287</sup> Dichterfiguren treten aber nicht nur in erzählender Literatur auf. Im Personal bestimmter Dramen findet sich des öfteren auch ein Autor. Die Figur des Dichters in Tiecks *Der gestiefelte Kater* ist nur ein Beispiel hierfür. *Der gestiefelte Kater* ist nun zweifelsfrei ein selbstreflexives Drama, was von der Forschung auch ausreichend zur Kenntnis genommen und eruiert wurde. Das Stück wird wegen des „Spiels im Spiel“ bzw. des „Theaters auf dem Theater“ als selbstreflexiv eingestuft, sicher nicht zu unrecht; hingegen findet die Funktion der Dichterfigur und ihr offensichtlicher Beitrag zur Selbstreflexivität des Textes in keiner der einschlägigen Arbeiten Erwähnung. Dabei verfügt die Literaturgeschichte durchaus über Beispiele, in denen der Dichter auf der Bühne eine ganz entscheidende Rolle, ja sogar die Hauptrolle spielt. *Torquato Tasso* zählt ebenso dazu wie *Clavigo*.<sup>288</sup> Während im *Clavigo*

---

<sup>286</sup> Konrad von Würzburg, *Der Welt Lohn*, in: Ders., Heinrich von Kempten, *Der Welt Lohn. Das Herzmaere*, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, Stuttgart 2000, S. 132, Anm. 14. (Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder, Stuttgart 1968). Der Protagonist tritt überdies auch noch als Rezipient von „weltlicher Dichtung“ auf. Und da er innerhalb des Textes explizit nur als Leser und nicht explizit als Dichter auftritt (wer nicht weiß, dass er der Verfasser des *Wigalois* ist, wird vom Text nicht darüber aufgeklärt), gehört er im Kontext dieser Arbeit zu den Leserfiguren.

<sup>287</sup> Auf Leserfiguren soll später differenzierter eingegangen werden. Konrad setzt sich mit dem Erzählten allerdings vom weltlichen Inhalt der erwähnten *aventiuren* deutlich ab und legt so dem Rezipienten ein bestimmtes Verhalten nahe, will also erzieherisch auf ihn einwirken.

<sup>288</sup> Auch Dichterfiguren sind übrigens nach real und fiktiv zu unterscheiden, da es sich bei der einen um eine Figur mit historischem Vorbild handelt, die andere aber eine freie Erfindung des Autors Johann Wolfgang von Goethe ist. Das Drama *Torquato Tasso* steht aufgrund der bekannten biografischen Details in einer Reihe mit dem historischen Roman: Die

der thematische Schwerpunkt eher auf dem Verhalten des Einzelnen, auf Tugend und Aufrichtigkeit liegt und damit außerliterarisch ist, steht im *Torquato Tasso* der Dichter als Stellvertreter für das Künstlergenie. Anhand seiner Problematik und charakterlichen Ausstattung und nicht zuletzt anhand der Figurenkonstellation stellt sich dem Zuschauer die gesellschaftliche Position des Dichters dar, freilich in stilisierter Form. Es wäre sicher ein lohnendes Unterfangen, am *Torquato Tasso* eine Detailanalyse durchzuführen im Hinblick darauf, welches Bild vom Dichter hier gezeichnet wird und dieses einzuordnen in den Kontext, den Grimm und Selbmann mit ihren Einführungsuntersuchungen zum dichterischen Selbstverständnis erstellt haben; Dichter und Produkt sind nicht trennbar, nicht im Hinblick auf ihre Daseinsberechtigung und ihre Funktion in der Gesellschaft. Die Einordnung des *Torquato Tasso* als selbstreflexives Drama rechtfertigt sich demnach auch gerade aus dem dichterischen Selbstverständnis, das dem Zuschauer übermittelt werden soll.

Ganz ähnlich stellt sich das Phänomen in der Lyrik dar, in den sogenannten „Dichtergedichten“. Unter diesem Begriff untersucht Heinz Schlaffer einen Aspekt literarischer Selbstreflexivität; in den herangezogenen Gedichten treten Dichterfiguren in Erscheinung, die entweder selbst sprechen, angesprochen oder beschrieben werden. Der Kerngedanke in Schlaffers Untersuchung ist dem Standort des Dichters gewidmet, der sich stets als erhöht erweist. Die Selbst-Positionierung des Dichters an erhöhtem Ort entspricht einer kaum misszuverstehenden Selbststilisierung im Sinne eines privilegierten, buchstäblich herausgehobenen Einzelnen gegenüber seinem Publikum.

---

Fiktionalisierungsleistung bleibt im Verborgenen (anders als in der relativ jungen Gattung Dichterbiografie).

Ein Spezialfall, der in dieser Arbeit nicht unerwähnt bleiben soll, ist sicher der Roman *Die Auslöschung* von Thomas Bernhard, Frankfurt am Main 1987. Den Themenschwerpunkt bildet hier der Konflikt zwischen ökonomie- und kulturbetonter Existenzform. Einige literaturnahe Motive, wie die unbenutzte Bibliothek im Schloss und das Instrument der Auslöschung, das Schreiben, machen diesen Roman mit seiner schreibenden Erzählerfigur doch zu entschieden selbstreflexiver Literatur, ohne dass die Erzählerfigur eine ausgewiesene Dichterfigur wäre. Die Behandlung des äußerst gebildeten und belesenen Ich-Erzählers mit Wohnsitz im Kunst-vollen Rom als Schriftstellerfigur erscheint legitim, insbesondere durch die thematisch relevante Tätigkeit des Schreibens, die hier allerdings – im Kontrast zum topischen *alter-deus*-Selbstverständnis des Dichters – mithilfe des Schreibens etwas auszulöschen sucht.

Diese Stilisierung findet sich auch in anderen Gattungen und ist nicht auf das 19. Jahrhundert beschränkt, wie auch Schlaffer einräumt.<sup>289</sup> Im Folgenden wird diese Selbststilisierung in der Detailanalyse eines zeitgenössischen Romans untersucht.

Detailanalyse 1: Der Erzähler als Lebensretter – Sten Nadolny *Selim oder die Gabe der Rede* (1990)

Die Lebensgeschichten des schweigsamen Alexanders und des redefreudigen Gastarbeiters Selim und die Geschichte der Freundschaft zwischen ihnen bilden den inhaltlichen Rahmen des Romans.<sup>290</sup>

Die Erzählerfigur Alexander stammt aus kleinbürgerlichen Verhältnissen. Er schließt sich nach seiner Bundeswehrzeit 1968 der Studentenbewegung an. Alexanders Hauptinteresse gilt seit seiner Schulzeit der Rhetorik; sein Ziel ist es, ein guter Redner zu werden. Dem stehen jedoch seine Schüchternheit und seine Sprechhemmung entgegen. Alexander arbeitet an einer Lehr-Rhetorik bzw. einer Rhetorik-Lehre, die er von der Kunst des Erzählens abzuleiten hofft. Sein Freund Selim dient ihm dabei als Studienobjekt und Lehrmeister. Selim besitzt eine natürliche rednerische Begabung und nutzt diese mit spielerischer Leichtigkeit. Alexander hingegen steht sich zunächst mit seiner Ernsthaftigkeit und Schwerfälligkeit selbst im Weg. Er adaptiert jedoch im Laufe der Zeit Selims rednerische und erzählerische Strategien und fasst diese in einer Lehr-Rhetorik zusammen. Er gründet eine Schule für Rhetorik, die bald zu einem überaus erfolgreichen Unternehmen wird. Selim wird nach einer Reihe verschiedener Gelegenheitsjobs ein erfolgreicher Gastronom. Bei der abenteuerlichen Befreiung eines Mädchens aus einem Bordell, die Alexander und Selim gemeinsam planen und durchführen, erschießt Selim einen Zuhälter. Er wird wegen Totschlags angeklagt und zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt. Alexander besucht ihn häufig im Gefängnis und versucht, über Selims Leben einen Roman zu schreiben. Dies setzt Alexander auch dann fort,

---

<sup>289</sup> Heinz Schlaffer, *Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert*, S. 297.

<sup>290</sup> Textgrundlage der Analyse ist die Originalausgabe: Sten Nadolny, *Selim oder die Gabe der Rede*, München 1990, im Folgenden SEL abgekürzt.

als beide sich nach Selims Freilassung zerstreiten und sich aus den Augen verlieren. Mehrere Jahre später versucht Alexander – er ist auf der Höhe seines Erfolges – Selim wiederzufinden. Er vermutet ihn in der Türkei. Zum einen will er sich mit Selim versöhnen, zum anderen will er das Ende seines Romans der Realvorlage anpassen. In der Türkei angekommen, erfährt Alexander jedoch, dass Selim unmittelbar nach ihrer letzten Auseinandersetzung zu Tode gekommen ist, wofür er sich mitverantwortlich fühlt. Alexander bringt den Roman dennoch zu Ende, wählt aber für das Ende seines Romans eine versöhnlichere Version.

### *Die motivische Selbstreflexivität des Textes*

Ein hervorstechendes Charakteristikum des 1990 erschienenen Romans ist, dass zusammen mit den Lebensgeschichten der beiden Protagonisten auch das Erzählen selbst im Mittelpunkt des Romans steht.

Der Gesamttext setzt sich aus Alexanders Romanmanuskript und seinen Tagebuch- und Tonbandaufzeichnungen zusammen. Die Entstehung eines Romans über Selim, dessen Verfasser Alexander ist, ermöglicht dabei eine permanente Selbstkommentierung des Textes: Von Beginn an macht Alexander das Erzählen und den Schreibvorgang im Verlauf seiner Tagebucheintragen und Tonbandaufzeichnungen mit zum Gegenstand seiner Reflexionen. Das Erzählen wird zum Bestandteil der Handlung, die Protagonisten selbst treten als Erzählende beziehungsweise als Schreibende in Erscheinung. So ist der Text einerseits durch seine Figuren, andererseits durch den entstehenden Roman durchwoben mit motivischer Selbstreflexivität, gekoppelt mit ausführlichen intratextuell selbstreflexiven Passagen.

Will man zur genauen Analyse des Textes Scheffels Aufteilung der Selbstreflexivität in die Begriffe „Betrachtung“ und „Spiegelung“<sup>291</sup> folgen, stellt man fest, dass hier eine kaum zu entwirrende Mischform verschiedener „Spiegelungen“ und „Betrachtungen“ auf verschiedenen Ebenen vorliegt: Es

---

<sup>291</sup> Vgl. Scheffel, S. 54ff, seine Ausführungen im Kapitel „Die Typen der Selbstreflexion in fiktionalen Erzähltexten“.

gibt sowohl „Betrachtungen“ des Erzählten als auch des Erzählens sowie des poetologischen Prinzips. Denn zum einen reflektiert die Figur Alexander über das Schreiben, was zunächst eine „Betrachtung“ des Erzählens darstellt; zum anderen aber steht der Akt des Aufschreibens für Alexander direkt im Zusammenhang mit dem Fortgang seiner Erzählung, nämlich des Binnenromans. Somit handelt es sich dabei ebenso um eine „Spiegelung“ des Erzählten. Und letztlich wird auch das poetologische Prinzip des Binnenromans innerhalb der Kommentare Alexanders reflektiert. Überdies entsprechen die betreffenden Passagen aber auch einer „Spiegelung“, denn verschiedentlich werden die Handlungseinheiten innerhalb dieser poetologischen Einschübe wiederholt und überdacht.<sup>292</sup>

Die jeweiligen Einzelphänomene im Text lassen sich zwar mit Scheffels Kategorien beschreiben, dies allein erschließt jedoch den Grundgedanken des Textes nicht. Im Folgenden soll nun versucht werden, diesem Grundgedanken auf die Spur zu kommen.

### *Die Schichtung von Erzählebenen als Inszenierung der Fiktionalisierungsleistung*

Der Roman ist mit einem Vorspann versehen, der sich aus kurzen Sequenzen zusammensetzt. In diesem Vorspann werden die Protagonisten innerhalb kurzer Textabschnitte in ihrem Verhältnis zueinander und in ihrer jeweiligen Funktion füreinander vorgestellt. Die einzelnen Sequenzen sind jeweils mit Jahreszahlen versehen, so wird der zeitliche Rahmen der Handlung abgesteckt, nämlich zwischen den Jahren 1965 und 1988. Alexander tritt nun im Rahmen seiner Tagebuch- und Tonbandaufzeichnungen als Ich-Erzähler

---

<sup>292</sup> Es gibt darüber hinaus auch poetologische Passagen, die durch den Dialog der Romanfiguren innerhalb des Binnenromans vermittelt werden, bei Weber als „Romangespräch“ bezeichnet (vgl. Weber, S. 104ff). Wendet man Scheffels System auf Nadolnys Roman im einzelnen an, wird rasch klar, dass nahezu alle Spielarten des selbstreflexiven Erzählens in Anspruch genommen werden: Sowohl „Betrachtung“ kommt vor, denn zum einen findet der Reflex auf Elemente des Plots statt (in Ebene 1), als auch „Spiegelung“, wenn es zu Wiederholungen, d.h. Doppelungen dieser Elemente kommt (in der Gegenüberstellung von Ebene 1 und Ebene 2). Es kommt zur „Betrachtung“ des Erzählens, wenn in Ebene 1 der Vorgang des Erzählens zur Sprache kommt, sowie des Erzählten, wenn in Ebene 1 auf den Plot der Ebene 2 reflektiert wird, usw.

auf. Zugleich tritt im Rahmen des (textinternen) Romanmanuskripts ein Erzähler in Erscheinung, der von Alexander und dessen Freund Selim erzählt. So werden bereits im Vorspann verschiedene Erzählebenen deutlich, die auch im Haupttext fortgeführt werden.

Zwei Hauptebenen sind also zu unterscheiden: Ebene 1 setzt sich aus Tagebuchaufzeichnungen und „Tonbandnotizen“ Alexanders zusammen. Sie ist die Ebene der (innerfiktionalen) Realgeschehnisse und bildet den Hintergrund, vor dem sich die Ebene 2 entwickelt.<sup>293</sup> Als Ebene 2 fungiert Alexanders Romanmanuskript, in dem ein annähernd auktorialer Erzähler Alexanders und Selims Leben schildert. Ebene 2 ist demnach innerhalb des Textes als fiktional gekennzeichnet. Die (textimmanente) Realebene 1 stellt also für die (textimmanente) Fiktionsebene 2 das Rohmaterial, wobei in Ebene 2 mitunter deutliche Abweichungen von den Sachverhalten der Ebene 1 zu erkennen sind.

Mit Scheffel gesprochen, liegt hier eine „Spiegelung“ des Erzählten vor, denn trotz Abwandlung der Ebene 1 findet in Ebene 2 eine Art Wiederholung statt. Durch das Konterkarieren des Binnenromans mit den Tagebuchnotizen oder Tonbandaufzeichnungen Alexanders entstehen an einzelnen Stellen Widersprüche bezüglich des Handlungsverlaufs. An diesen wird offenbar, dass Alexander beim Schreiben seines Romans über Selim bewusst fiktionalisierend vom tatsächlichen Geschehen – dem der Ebene 1 – abweicht. Damit wird der Bruch zwischen Ausgangsmaterial und fiktionaler Verarbeitung hervorgehoben; der Fiktionalisierungsvorgang wird so mit-erzählt und auch dem Leser damit bewusst gemacht. So betrachtet, werden – für den Leser von Nadolnys Roman – Ebene 1 und Ebene 2 zu zwei Versionen einer Geschichte.

Verschiedene Versionen einer Geschichte spielen auch innerhalb des Textes eine Rolle, denn auch Selim folgt dem Grundsatz der erzählerischen Freiheit. Das wird am deutlichsten durch die unterschiedlichen Versionen der

---

<sup>293</sup> Die Tagebucheintragungen Alexanders sind kursiv gedruckt, somit also schon rein optisch von der Ebene 2, dem Romantext Alexanders, abgesetzt. Die Tonbandaufzeichnungen hingegen entsprechen im Druckbild den Binnenromanpassagen, sind jedoch entsprechend durch die Überschrift „Tonbandnotizen“ gekennzeichnet.



Geschichte seines Kampfhahns.<sup>294</sup> Die einzelnen Versionen, die Alexander im Verlauf seiner Freundschaft mit Selim zu hören bekommt, widersprechen einander. Über den tatsächlichen Sachverhalt bleibt die Erzählerfigur Alexander – und mit ihr der Leser von Nadolnys Roman – im Unklaren.

Angela Fitz, die sich mit diesem Roman Nadolnys auseinandergesetzt hat, vertritt nun die Meinung, die Installation verschiedener Ebenen und Versionen diene dazu, „jeden Absolutheitsanspruch zu demontieren“.<sup>295</sup> Das heißt, ihrer Meinung nach sollen vermeintlich objektive Tatsachen durch das Erzählverfahren – durch die Gegenüberstellung verschiedener Versionen nämlich – als fiktionale Konstrukte entlarvt werden. Für Selims Versionen seiner Kampfhahngeschichte trifft dies auch durchaus zu. Fitz überträgt jedoch diese Lesart auf den gesamten Roman und sieht auch in der hervorgehobenen Fiktionalisierungsleistung Alexanders ein Zugeständnis an den Fiktionscharakter vermittelter Fakten, wie es der Radikale Konstruktivismus als Grundprämisse vertritt.<sup>296</sup> In diesem Sinne sieht Fitz auch Alexanders

---

<sup>294</sup> Diese immer wiederkehrende Binnenerzählung gewinnt im Verlauf des Textes geradezu die Funktion eines Falkenmotivs. Nicht nur, dass Kampfhahn und Falke eine gewisse Analogisierung erlauben, auch das Auftauchen der Hahngeschichte an zentralen Stellen des Romans spricht dafür. Auch darin liegt ein selbstreflexives Moment, diesmal ein intertextuelles, im Hinblick auf die Literaturgeschichte.

<sup>295</sup> Angela Fitz, „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen, St. Ingbert 1998, S. 344. Fitz' Lesart orientiert sich nach eigenen Angaben an der Analytischen Literaturwissenschaft. Sie setzt sich bewusst von der hermeneutischen Prägung Hans-Georg Gadamers ab. Sie legt ihre Arbeit daher bewusst so an, dass „sie nicht den Anspruch erheben kann, einen objektiv bestimmbareren tieferen Sinn der behandelten Romane freizulegen. [...] Das hier verwandte hermeneutische Verfahren kann also nicht mehr auf das Faktum einer Textadäquatheit pochen.“ (Fitz, S. 21).

<sup>296</sup> Nach eigenen Angaben geht Fitz für ihre Untersuchung von Botho Strauß' These aus, die zeitgenössische Literatur reagiere „auf die intellektuellen und gesellschaftlichen Herausforderungen eines durch den Radikalen Konstruktivismus und die Chaostheorie ausgelösten ‚Weltbildsturzes‘“, (Fitz, S. 306). Fitz bezieht sich dabei auf: Botho Strauß, *Beginnlosigkeit, Reflexionen über Fleck und Linie*, München/Wien, 1992, S. 13. Als Titel ihrer Arbeit fungiert das Strauß-Zitat „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. Um zu untersuchen, „ob es in der Gegenwartsliteratur nicht doch Tendenzen gibt, sich mit diesen durch die zeitgenössische naturwissenschaftliche Diskussion ausgelösten ‚Gefährdungen des Geistes‘ auseinanderzusetzen“, zieht Fitz auch Nadolnys Roman heran (Fitz, S. 12). Wiederholt greift sie auch auf Nadolnys poetologische Veröffentlichungen zurück in dem Bemühen, eine geistesgeschichtliche Verortung von Autor und Werk vorzunehmen und an ihre These rückzubinden. Wenn sie jedoch einräumt, „besonders in Selbstäußerungen Nadolnys“ werde deutlich, „daß er sich intensiv mit Chaosforschung“ und „dem Radikalen Konstruktivismus“ auseinandergesetzt habe, so wird damit zugleich die Problematik ihres Ansatzes deutlich. Fitz geht offenbar davon aus, dass im literarischen Werk eines Autors die anderweitig geäußerten poetologischen Maßgaben ungebrochen wiederzufinden sind. Denn ihre Argumentation speist sich, entsprechend ihrer einleitenden methodischen Maßgaben, nicht ausschließlich aus dem

Entwicklung, wenn sie schreibt: „Erst als Alexander akzeptiert, daß jeder Weltzugang auf Fiktion beruht, kann er Wirklichkeit neu gestalten.“<sup>297</sup>

Eine solche Lesart würde jedoch beispielsweise eine unterschiedliche Darstellung desselben Sachverhalts aus unterschiedlichen Perspektiven voraussetzen. Da jedoch der Fiktionalisierungsprozess Alexanders nicht im Verborgenen liegt, sondern mit-erzählt wird, entsteht nie ein „Absolutheitsanspruch“, welcher in Frage gestellt werden könnte. Denn die besagte Indifferenz bezüglich der realen Sachverhalte trifft zwar im Hinblick auf Selims Kindheit und Jugend zu, ist aber auch darauf begrenzt. Die Fakten über Selims Kindheit und Jugend sind in der Tat für Alexander – und mit ihm auch für den Leser von Nadolnys Roman – nicht verbürgt und nicht überprüfbar, da sie lediglich über Selims Erzählungen vermittelt werden. Eine solche Indifferenz liegt aber in Bezug auf Alexanders Biographie nicht vor. Was als (textimmanente) Realität gelten soll, ist im Text durch die Autorität von Alexanders Tagebuchaufzeichnungen und „Tonbandnotizen“ in Ebene 1 unmissverständlich kargestellt. Nur wenn der Ebene 1 die Faktizität aberkannt würde, wäre Fitz' radikal-konstruktivistische Lesart gerechtfertigt. Dies ist aber nicht der Fall. Ebene 1 wird als Realitätsebene installiert und behält als solche (textimmanent) unangefochten ihre Gültigkeit; und gerade dadurch kann sich von ihr die Ebene 2 inkongruent als Fiktionsebene abheben.

Das hat zur Folge, dass die Fiktionalisierungsleistung des erzählenden Alexander deutlich hervortritt. Und wenn Alexander sich nach und nach der

---

Primärtext sondern auch zu großen Teilen aus Nadolnys poetologischen Veröffentlichungen. Das ist legitim und streckenweise erhellend, doch müsste dabei aufgefallen sein, dass Romantext und die quasi offizielle Poetologie Nadolnys gerade in diesem Roman in einigen Aspekten nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. Wenn beispielsweise Nadolny in seiner Poetikvorlesung 1990 *Das Erzählen und die guten Absichten* von den ungünstigen Einflüssen der „guten Absichten“ auf das Erzählen spricht (S. 57ff, S. 99ff) und damit Bohrsers und Greiners Kritik an der sog. „Gesinnungsästhetik“ vorwegzunehmen scheint, so fällt gerade im etwa zeitgleich entstandenen Roman *Selim oder die Gabe der Rede* auf, dass hier ein höchst absichtsvolles Erzählen praktiziert wird. Diese Absicht spiegelt sich in der Leitidee des Textes wider, welche Fitz dem Roman aber gerade und generell abspricht. Das poetologische Prinzip des literarischen Textes und die anderweitig geäußerte Poetik des Verfassers aus Vorlesungen und Interviews treffen in Fitz Argumentation also widersprüchlich aufeinander, ohne dass dies kritisch kommentiert wird. Der Grund hierfür mag darin liegen, dass Fitz ausdrücklich auf eine sinnerkennende Interpretation verzichten will. Dass aber gerade dieser Text ein überdeutliches Sinnangebot an den Leser macht und somit eine sinnerkennende Interpretation gerade nahelegt, ignoriert Fitz.

<sup>297</sup> Fitz, S. 346.

verschiedenen Versionen von Selims Erzählungen bewusst wird, so trägt dies zur Betonung der Fiktionalisierungsleistung des erzählenden Selim bei.<sup>298</sup> Das bedeutet aber gerade nicht, dass Alexander seine Realitätswahrnehmung als fiktionales Konstrukt erkennt, wie Fitz in Anlehnung an die Theorien des Radikalen Konstruktivismus behauptet. Die Schriftstellerfigur Alexander erkennt lediglich, dass dem guten Redner und Erzähler Selim die (textimmanente) Realität als Ausgangsmaterial dient, dass er sich dieser als Erzähler aber nicht bedingungslos verpflichtet fühlt. Alexander gewinnt also nicht so sehr einen „auf Fiktion beruhenden Weltzugang“, sondern gewinnt lediglich Einblick in die Vorgehensweise eines Erzählers.<sup>299</sup>

### *Die Figurenzeichnung des Romans und Walter Benjamins Aufsatz „Der Erzähler“*

In seinem bis heute stark rezipierten Aufsatz „Der Erzähler“<sup>300</sup> unterscheidet Walter Benjamin typisierend zwei archaische Formen des Erzählers: den sesshaften Bauern und den seefahrenden Kaufmann. Deren Tradition sieht er im „Handwerksstand“ fortgeführt:

„Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Haus bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut.“<sup>301</sup>

Nadolnys Romanfigur Selim durchläuft alle von Benjamin aufgeführten Berufsfelder, sowohl nautische als auch agrarische, aber auch handwerkliche.

---

<sup>298</sup> Wenn Selim beim Nacherzählen von Filmen auch deren Handlung abwandelt, geschieht dies des guten Endes wegen. „Selim erzählte ungern Geschichten, die schlecht ausgingen.“ SEL, S. 71.

<sup>299</sup> Die Abfolge der Sequenzen im gesamten Roman ist scheinbar zufällig und entspricht mit dieser strukturellen Offenheit auch den inhaltlichen Un-Eindeutigkeiten. Wenn das Erzählen und die Entstehung des Erzählens – die Vorgehensweise des Erzählers – als thematischer Schwerpunkt des Romans in Anschlag gebracht wird, so erklärt sich der fragmentarische Duktus überdies gerade aus dem prozessualen Charakter des Erzählens und des Erzählten. Die fragmentarische Struktur ist somit als konsequent und als Bestandteil des poetologischen Prinzips zu betrachten.

<sup>300</sup> Walter Benjamin, Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Gesammelte Schriften in 14 Bänden, Bd. II, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 438-465.

<sup>301</sup> Benjamin, S. 440.

Da ihn seine vielen Gelegenheitsarbeiten auf große Reisen bringen, wird er zu einem veritablen „Vielgewanderte[n]“. Als türkischer Gastarbeiter bringt er für Alexander durchaus „Kunde aus der Ferne“. Die Eigenschaften, die Benjamin dem Erzähler zurechnet, werden sämtlich Selim zugeschrieben, so auch die „Ausrichtung auf das praktische Interesse“.<sup>302</sup> Diese Ausrichtung ist aber auch bei Alexander zu finden, wenn er über den Nutzen von Rede und Erzählen reflektiert.

Bei Benjamin findet sich weiter die Feststellung, es sei „die Neigung der Erzähler, ihre Geschichte mit einer Darstellung der Umstände zu beginnen, unter denen sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, wenn sie es nicht schlichtweg als selbsterlebt ausgeben“.<sup>303</sup> Auch dies ist an Selim zu beobachten. Und dieses Vorgehens bedient sich auch Alexander in der lebensbedrohlichen Situation am Ende des Romans, um sich Gehör zu verschaffen.<sup>304</sup> Nach Benjamin kommt der Erzähler „aus dem Volk“, er schöpft seine Geschichten „aus der Erfahrung“ und „macht sie wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören“.<sup>305</sup> Dazu gehört auch, dass der Erzähler als Autorität gilt, denn: „Er weiß Rat – nicht wie das Sprichwort: für manche Fälle, sondern wie der Weise: für viele.“<sup>306</sup> Mit einem sehr ähnlichen Gedanken stattet Nadolny Alexander aus, wenn er diesen im Verlauf seiner Tonbandaufzeichnungen über das Erzählen – auch über Selims Erzählen – sprechen lässt:

„Erzählen [...] schafft Grundlagen für alle Fragen und Entscheidungen, heilt von Demütigungen, macht sogar hin und wieder augenzwinkernd Fehlschläge zu Erfolgen.“<sup>307</sup>

Benjamin bezieht sich beim oben Angeführten ausdrücklich auf den mündlichen Erzähler. Selim tritt, anders als Alexander, zu allen Zeiten als

---

<sup>302</sup> Ebd., S. 441.

<sup>303</sup> Ebd., S. 447.

<sup>304</sup> SEL, S. 496. Nicht übersehen werden darf dabei, dass Alexander im Fall seines Romans über Selim diesen Prozess umkehrt: Hier distanziert er sich vom Erlebten durch das Einsetzen eines Er-Erzählers. Dies entspricht eher dem Vorgehen des „Romanciers“, wie sich noch zeigen wird.

<sup>305</sup> Benjamin, S. 443.

<sup>306</sup> Ebd., S. 464f.

<sup>307</sup> SEL, S. 418.

mündlicher Erzähler auf. Er ist dabei ausgesprochen kommunikativ und optimistisch. Selbst eine für ihn peinliche Situation betrachtet er nicht als verheimlichenswerte Niederlage, sondern als Rohmaterial für eine amüsante Geschichte.<sup>308</sup>

Alexanders Charakterisierung weicht in Nadolnys Roman weit von der Selims ab. Aber auch für ihn findet sich in Benjamins Aufsatz eine Entsprechung: der „Romancier“. Benjamin setzt den schreibenden „Romancier“ vom mündlichen „Erzähler“ deutlich ab:

„Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und selbst keinen Rat geben kann.“<sup>309</sup>

Alexanders mangelnde Integrationsfähigkeit während seiner Studentenzeit, sein Zweifeln an seiner eigenen Person und an seiner politischen Orientierung sowie sein mangelndes Selbstwertgefühl, zu dem auch seine Sprechhemmung beiträgt, und der damit einhergehende Mangel an zwischenmenschlichem Austausch – all das sind Elemente einer Figurenzeichnung, die sich mühelos in Benjamins Charakterisierung des „Romanciers“ wiederfinden lassen. Wenn Alexander beginnt, einen Roman über Selim zu schreiben, tut er dies aus dem Bemühen, dessen erzählerische Ratgeberschaft schreibend zu konservieren.<sup>310</sup> Dies entspricht in frappierender Weise dem Gedanken Benjamins vom Individuum als „Geburtskammer des Romans“.

---

<sup>308</sup> „Selim beschloß [...], die Geschichte allen zu erzählen, die gern lachten. Was er erlebte, mußte die Runde machen, ob es für ihn nachteilig war oder nicht. Wenn eine Geschichte gut war, durfte man sie nicht lebendig begraben.“ SEL, S. 59.

<sup>309</sup> Benjamin, S. 443.

<sup>310</sup> Alexander ringt ständig um eine angemessene schriftstellerische Verarbeitung der Realität. Hiervon gibt bereits der Vorspann Zeugnis: „*Ich habe immer reden können, wenn ich über Selim sprach. Beim Schreiben stellt sich heraus: er war ein Phantom. Ich habe ihn mehr erdacht als verstanden.*“ SEL, S. 9 (Kursivdruck auch im Original). Direkt im Anschluss kommt außerdem bereits das Zutrauen in den Fiktionalisierungsprozess zum Ausdruck: „*Das stört mich nicht. Der Irrtum war vielleicht besser als die Wahrheit.*“ Dabei wird überdies deutlich, dass Alexander als Verfasser und zugleich als Rezipient seiner eigenen Texte in Erscheinung tritt. Nach Scheffel ist auch dies eine Spielart des selbstreflexiven Erzählens. Die hier vorliegende Spielart findet auf der Ebene des Erzählten statt im Sinne des „Sich-Selbst-Spiegels“. Vgl. hierzu Scheffel, insbesondere Kapitel 3.2.1.2. Die Ebene des Erzählten, S. 64ff.

Es ist also zunächst festzuhalten, dass die Figuren Selim und Alexander jeweils starke Parallelen zu den von Benjamin beschriebenen idealtypischen Antipoden „Erzähler“ und „Romancier“ aufweisen. Während Selim dem mündlichen „Erzähler“ entspricht, gleicht Alexander über weite Strecken dem „Romancier“, dem schriftlichen Erzähler also.

Während Selim als Prototyp des Erzählers fungiert, wird Alexander als dessen schreibender Beobachter und Biograph zum Erzähltheoretiker. So betrachtet steht das poetologische Gerüst des Romans im Zeichen moderner Erzähltheorie.

Es soll hier nicht das Ziel sein, nachzuweisen, dass Nadolny seine Romanfiguren Benjamins erzähltheoretischem Essay nachgebildet hat. Es geht vielmehr darum, zu zeigen, dass der Figurenzeichnung bei Nadolny eine Konsequenz und Systematik zugrunde liegt, die dem Text durch die Erzähler-Figuren eine betont selbstreflexive Prägung geben, und zwar eine produktionsbezogene. Dabei werden zwei verschiedene Text-Produktionsarten nebeneinander gestellt.

Benjamin betrachtet konsequenterweise das mündliche Erzählen und den Roman – das schriftliche Erzählen – als grundsätzlich verschieden: „Das früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß der Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. Was den Roman von der Erzählung [...] trennt, ist sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch.“<sup>311</sup>

Das schriftliche Erzählen ist für Benjamin demnach eine Degenerationsstufe des Erzählens.<sup>312</sup> Wenn der schriftstellernde Alexander sich nach und nach die Eigenschaften des mündlichen Erzählers Selim zu eigen macht und mit diesen Eigenschaften zur Realitätsbewältigung besser ausgestattet ist als zuvor, so könnte hinter dieser Entwicklung der Figur eine ähnliche Hierarchisierung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit vermutet werden, wie Benjamin dies andeutet. Zweifelsfrei wird die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede zwischen

---

<sup>311</sup> Benjamin, S. 442.

<sup>312</sup> Da im Kategoriensystem Scheffels – und diesem folgend auch in der vorliegenden Arbeit – der „Roman“ gleichwohl als „Erzählung“ bezeichnet wird, muss Benjamins abweichende Definition zum Verständnis der Benjamin-Zitate berücksichtigt werden.

mündlichem und schriftlichem Erzählen gelenkt. Aber die Entwicklung der Figur Alexander zeigt auch, dass die von Benjamin gezogene Trennlinie in Nadolnys Roman durchlässig bleibt<sup>313</sup>; denn diese Grenze verläuft mitten durch ein und dieselbe Figur, durch die Erzählerfigur Alexander.<sup>314</sup> Alexander spürt zunächst dem mündlichen Erzählen und der Redekunst als Mittel zur Weltbeantwortung und Weltbewältigung nach. Er entdeckt aber auch das Schreiben als ein ebenso probates Mittel zur Realitätsbeantwortung und -bewältigung neu. Eine ausdrückliche Hierarchisierung von mündlichem und schriftlichem Erzählen liegt also nicht vor, wohl aber eine umfassende Auseinandersetzung mit der jeweiligen Funktion des mündlichen und schriftlichen Erzählens.

Die weiter oben nachvollzogene Charakterisierung der beiden Erzählertypen nach Benjamin stellt eine dezidierte Aussage zur soziokulturellen Funktion des „Erzählers“ und des „Romanciers“ und somit auch zur soziokulturellen Funktion des Erzählens an sich dar. Eine solche Aussage unterstreicht beispielsweise auch das oben bereits angeführte Verständnis vom Erzähler als Ratgeber. Benjamin trifft diese Aussage mittels eines Essays. Eine Figurencharakterisierung und -typisierung, eingebettet in eine Handlung innerhalb eines fiktionalen Textes, wie dies in Nadolnys Roman der Fall ist, stellt ebenfalls einen gezielten Kommentar zum Stellenwert des Erzählens und des Erzählers dar, eine Stilisierung. Hier wird die Aussage mittels eines Romans getroffen. Die Erzählung, also der Roman Nadolnys, setzt sich mittels der Figurencharakterisierung mit seinem eigenen soziokulturellen Wert auseinander. In ähnlicher Weise geschieht dies auch durch die gezielte Analogisierung von Rhetorik, Erzählen und Schreiben.

---

<sup>313</sup> Auch Benjamin vollzieht diese Trennung in seinem Aufsatz keineswegs konsequent. So bezeichnet er auch die Werke Robert Louis Stevensons, Edgar Allen Poes und Wilhelm Hauffs als Werke von „Erzählern“, ebenso wie das Werk Nikolaj Lesskows, an dem er seine Überlegungen insbesondere entwickelt.

<sup>314</sup> Alexander tritt in Ebene 1 als Ich-Erzähler auf und ist in Ebene 2 dem Leser als Romanautor im Hintergrund bewusst.

### *Analogisierung von Rhetorik, Erzählen und Schreiben*

Alexanders Erfolg erwächst aus der Gründung einer Rhetorik-Schule, deren Lehrgrundlagen er bewusst von seinen Beobachtungen am Erzähler-Naturtalent Selim ableiten will. Selim soll daher für Alexander ein „indianischer Lehrer sein, ein Indianer für Rhetorik“.<sup>315</sup> Dabei nimmt Alexander teils explizit, teils implizit eine Analogisierung von Reden, Erzählen und Schreiben vor. Alexanders Entwurf für seine „REDEKURSE“<sup>316</sup> bringt sein Verständnis von Redekunst zum Ausdruck:

„1. Gegenstand.

Reden heißt nicht nur Worte mit dem Mund herstellen. Man kann auch durch Zeichen, durch Schreiben, Handeln, Bilder, Lieder und Musik, sogar durch Schweigen etwas sagen. [...]

2. Zwecke des Redens. [...]

– Um Ziele zu verfolgen: Reden steuert, hilft, bekämpft, versöhnt, macht Freude, rettet, klärt, beruhigt, heilt, gewinnt Freunde, siegt. [...]

3. Reden ist lebenswichtig.

– Reden zu wollen, schreiben oder etwas sagen zu wollen, es aber nicht zuwege zu bringen, ist traurig und gefährlich für uns selbst und andere [...].“<sup>317</sup>

### *Analogie von Reden und Erzählen*

Nutzen und Aufgabe der Rhetorik werden im gesamten Roman immer wieder thematisiert, besonders deutlich wird dies, wenn Alexander die „Zwecke des Redens“ aufzählt:

„ – Um Ziele zu verfolgen: Reden steuert, hilft, bekämpft, versöhnt, macht Freude, rettet, klärt, beruhigt, heilt, gewinnt Freunde, siegt. Reden verhindert oder ersetzt Gewalt. [...]

---

<sup>315</sup> SEL, S. 8.

<sup>316</sup> Ebd., S. 334.

<sup>317</sup> Ebd.



Dennoch dürfen Wörter und alle anderen Formen des Redens niemals nur dienstbar sein.“<sup>318</sup>

Dieser Maßgabe entsprechend wird an anderer Stelle eine kritische Brechung der rein pragmatisch angewandten Rhetorik vorgenommen, so auch, wenn bei einer Diskussion unter den Wehrdienstleistenden in Alexanders Mannschaft das Thema zur Sprache kommt:

„Daß Alexander ein Buch über Rhetorik las, war den anderen, und vor allem Robitsch nicht entgangen. [...]

In dem Buch standen berühmte Beispiele [...]. Neu war ihm die ‚Abrüstungs‘-Rede Hitlers vor dem Reichstag [...]. Man hatte sie wohl nicht genau genug gelesen, weder damals noch bei der Herausgabe des Buches. Sie war, wie alles, was Hitler an Reden hervorgebracht hatte, gefährlicher Schrott in flachem Wasser. [...]

Nagel raunte noch zu Alexander hinüber: ‚Nach Hitler noch Redner werden zu wollen, so etwas kann ich mir nicht vorstellen.‘

Robitsch hatte es gehört. ‚Ganz meine Meinung‘, bekräftigte er und knipste das Licht aus, ‚darin wird er immer der Größte bleiben.‘“<sup>319</sup>

Mit dem abschließenden fatalen Missverständnis Robitschs gewinnt der Abschnitt eine gewisse Komik. Diese Sequenz stellt aber vor allem auch einen Bezug her zu Platons Kritik an dem erkenntnistheoretischen und ethischen Subjektivismus und Relativismus der Sophistik.<sup>320</sup> Einzig die Intention, die hinter der Anwendung der Redekunst steht, kann zweifelhaft sein. Das Mittel selbst, die Rhetorik, ihr Sinn und ihre Aufgaben, bleiben dabei grundsätzlich unangezweifelt. Diese gesellschaftliche Wertschätzung der Rhetorik kommt auch darin zum Ausdruck, dass Alexander zum Fachberater für Politik, Wirtschaft und Medienwelt aufsteigt und somit Zugang gewinnt zu den entsprechenden Ebenen. Dies dokumentiert also den Stellenwert der Rhetorik und suggeriert eine umfassende Akzeptanz in kultureller sowie in

---

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>320</sup> Insbesondere ist in diesem Zusammenhang auch das Treffen Alexanders mit seinem alten Lehrer zu erwähnen, in dessen Verlauf dieser die Sophistik gegen Platons Kritik verteidigt. Vgl. SEL, S. 320f.

ökonomischer Hinsicht. Es gilt aber nicht im selben Maß für die Erzählkunst, die ja im Text in enger Verknüpfung mit der Redekunst in Erscheinung tritt. Erst durch die Vermittlung Alexanders erfährt das Erzählen in den betreffenden Bereichen eine Aufwertung: „In den Firmen, die ich beraten habe, werden nur noch Reden gehalten, die etwas erzählen.“<sup>321</sup> Alexanders entschiedenes Plädoyer für das Erzählen, das in seine „Tonbandnotizen“<sup>322</sup> eingebettet ist, ist Teilbestand eines Entwurfs für eine Rede am Institut für Weltwirtschaft:

„Wenn es nur genügend Menschen möglich wäre, zu erzählen und dabei die eigenen Schwächen, die Lebensniederlagen, Erniedrigungen und Selbsterniedrigungen, das Unwissen, Unvermögen und Versagen mitzuerzählen! Es würde dazu beitragen, die Gleichgültigkeit hinwegzufegen. [...] Erzählen ist innerer Wohnungs- und Städtebau. Es ist ins Zeitliche gewendete Architektur, schafft Grundlagen für alle Fragen und Entscheidungen, heilt von Demütigungen, macht sogar hin und wieder augenzwinkernd Fehlschläge zu Erfolgen. Vor allem ist es das große, das überragende Mittel gegen Einsamkeit. [...] Das Erzählen trägt uns wie die See den Seemann: nichts wird durch sie sicherer, nur er selbst.“<sup>323</sup>

Eine planvolle Analogisierung von Rede und Erzählen ist auch insofern erkennbar, als diese Aussagen sich weitgehend mit den Ansprüchen decken, die Alexander in seinem Entwurf für „ALEXANDERS REDESCHULE“<sup>324</sup> an die Redekunst stellt. Folglich schreibt Alexander dem Erzählen ähnliche soziokulturelle Funktionen und Kompetenzen zu wie der Rhetorik. Das verdeutlicht beispielsweise auch sein Tagebucheintrag aus dem Jahr 1979, in dem er feststellt:

„Ich habe das Erzählen entdeckt, die Substanz aller Rede. Ich brauche es jetzt, es produziert einen bestimmten, lebensnotwendigen Ernst, wie Chlorophyll den Sauerstoff.“<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> SEL, S. 404.

<sup>322</sup> Schon die Benennung „Tonbandnotizen“ weist darauf hin, dass die Gleichsetzung von mündlicher und schriftlicher Rede planvoll und konsequent geschieht.

<sup>323</sup> SEL, S. 418f.

<sup>324</sup> Ebd., S. 334.

<sup>325</sup> Ebd., S. 9.

Die Überlegungen zur Rhetorik sind somit immer auch auf das Erzählen hin lesbar.<sup>326</sup> Der poetologische Subtext, der so entsteht, zeugt von Alexanders ungebrochenem Vertrauen in den Vorgang des Erzählens. Allerdings bleibt dieses Vertrauen nicht unreflektiert: Unmittelbar an den oben zitierten Abschnitt anschließend folgt Alexanders Bericht über die letzte Auseinandersetzung mit Selim, die zum Bruch der Freundschaft führt. Die Auseinandersetzung dreht sich im weiteren Sinne um Politik, im engeren Sinne um das Scheitern des Idealismus an der Realität. Es stellt sich heraus, dass Selim ein Befürworter des Militärregimes in der Türkei ist. Er beruft sich im Verlauf der Auseinandersetzung mit Alexander auf seine Erfahrungen in beiden Ländern, der Türkei und Deutschland. Er versichert, die speziellen Probleme der Türkei machten sie ungeeignet für die Demokratie und verbittet sich die idealistische „Besserwisserei“<sup>327</sup> des Westens. Alexander sieht in Selims Haltung einen Verrat an den Grundwerten der Demokratie. Er wirft Selim außerdem vor, „er falle auf Propaganda herein“<sup>328</sup>; Selim nennt Alexander im Gegenzug ein „Opfer von Propagandisten und Wichtigtuern im Westen“.<sup>329</sup> Eine wichtige Rolle spielt in der Propagandafrage eine Geschichte:

„Was mich in Wut stürzte, war aber noch etwas anderes: er gab Beispiele für die, wie er es darstellte, ‚Greuelpropaganda‘ der politisch und militärisch Unterlegenen: ‚Natürlich behaupten kurdische Terroristen über die Türken furchtbare Dinge, sie wollen sie als Menschenfresser darstellen. Gut, würde ich auch machen, wenn ich kämpfe und das Ausland brauche. Aber es sind schlimme Erfindungen, giftige.‘ Beispiel: Ein türkischer Offizier habe einem kleinen Mädchen durch die Füße geschossen, weil es die Aufständischen aufgesucht und ihnen das Lager

---

<sup>326</sup> Die gezielte Analogisierung von Rhetorik und Erzählen stellt eine Art Selbstreflexivität dar, die in Scheffels Kategorien nicht vorkommt. Am ehesten entspricht dies vielleicht einer „Spiegelung“, da das eine in gewisser Weise eine Wiederholung des anderen ist. Zugleich beinhaltet diese „Spiegelung“ aber auch eine „Betrachtung“, und zwar einerseits des Erzählens, andererseits des poetologischen Prinzips. Diese beiden Komponenten sind nahezu untrennbar miteinander verflochten .

<sup>327</sup> SEL, S. 401.

<sup>328</sup> Ebd., S. 402.

<sup>329</sup> Ebd.

der Regierungstruppen verraten habe. Das sei reine Lüge. Es habe eine Untersuchung gegeben: Dieses Mädchen sei frei erfunden.<sup>330</sup>

Dass nicht nur die Wiedergabe der Geschichte, sondern auch Selims Meinung über deren Wahrheitsgehalt in indirekte Rede gesetzt ist, unterstreicht den Hörensagen-Charakter, welcher der Geschichte in diesem Fall zukommt.

„In meinen Ohren dröhnte es, ich fühlte mich persönlich gemeint, verspottet – schließlich kannte er meine Geschichte aus dem Warschauer Ghetto! Ich stand auf, packte meinen Koffer und verließ das Haus.“<sup>331</sup>

Der Höhepunkt des Konflikts ist erreicht, als der Missbrauch von Fiktion zur Sprache kommt; über diese Möglichkeit zum Missbrauch ist Selim sich hier bewusster als Alexander. Da Alexander die betreffende „Geschichte aus dem Warschauer Ghetto“ als Fiktion versteht und behandelt wissen will und sie als positiv für sein Verhältnis zur deutschen Historie bewertet<sup>332</sup>, empfindet er eine solche Entwertung des Fiktionalen als Propaganda als eine persönliche Beleidigung.

Der obige Textausschnitt führt exemplarisch vor Augen, dass in Nadolnys Roman das Erzählen ähnlich differenziert betrachtet wird wie die Rhetorik. Gebrauch und Missbrauch werden analogisierend beiden gleichermaßen zugetraut. Das auf Platon zurückgehende Misstrauen gegen die Sophistik dehnt sich hier vorübergehend auch auf das Erzählen aus. Doch blickt der Roman insgesamt auf beide Bereiche, die Rhetorik und das Erzählen, ähnlich optimistisch.

Die Rede ist ihrer Natur nach nicht zweckfrei und muss, will sie nicht an ihrem Ziel vorbeigehen, Regeln und Kompositionsschemata gehorchen. Rede und Erzählen sind gleichermaßen darauf ausgerichtet, beim Adressaten Aufmerksamkeit zu erwecken und zu erhalten. Wie zentral dieser Umstand für Nadolnys Text zu bewerten ist, wird an der Schlussequenz, dem lebensrettenden Vorgehen Alexanders offenbar. Hier kommen Rede und Erzählung in Deckungsgleichheit, da ihre Ziele deckungsgleich sind: Von der Qualität der Rede beziehungsweise dem Vermögen des Erzählers hängt hier

---

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Ebd.

<sup>332</sup> Darauf wird weiter unten noch eingegangen.

das Überleben einer Gemeinschaft, der Flugzeuginsassen ab. Ein höherer Grad an Gemeinnützigkeit und ein höherer Anspruch an das mündliche Erzählen sind kaum denkbar.

Im Verlauf seiner „Tonbandnotizen“ stellt Alexander anhand seiner Beobachtungen an Selim Überlegungen zu den Techniken des mündlichen Erzählens an, beispielsweise über die bewusste Verzögerung:

„Sie denken, ich beschrieb einen schlechten Erzähler? So etwas, sagen Sie, könne man sich vielleicht in der Literatur gefallen lassen, aber nicht im Gespräch? Dann wissen Sie nicht, wodurch Spannung entsteht: jedenfalls nicht durch Geschwindigkeit. Nein, eben der Beschriebene ist ein geborener Erzähler, der beste, den ich je kennengelernt habe. Er schafft seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit. Verkürzung ist der Tod des Erzählens, und davon überzeugt er früher oder später jeden.“<sup>333</sup>

Dieses bewusste Retardieren bedeutet mit seiner spannungsbildenden Auswirkung eine qualitative Steigerung der Erzählung und erhält – dem poetologischen Einschub hier folgend – die Aufmerksamkeit des Zuhörers.<sup>334</sup>

Die Qualität des Erzählens ist keineswegs nebensächlich, sondern steht im Gegenteil an erster Stelle. Wie wichtig die Befolgung der (poetologischen) Regeln ist, wird dadurch deutlich, dass die Spannungserzeugung durch das retardierende Moment in der betreffenden Situation, dem Zeitdruck zum Trotz, dennoch funktioniert. Um die erzählerisch nachfolgende Leistung besonders deutlich zu kontrastieren, wird Alexanders rettender Geschichte die nüchterne Feststellung vorausgeschickt:

„Nichts kann ich tun! Ich habe keine Autorität, kann ihm nicht drohen, mir kein wichtiges Gepräge geben – ich stehe mit nichts da als einer Sorge, und die wirkt störend. Wie kann ich den Mann am schnellsten

<sup>333</sup> SEL, S. 410. Diese Überlegungen stellt Alexander an, um ein Konzept für eine Rede über „Narrative Ökonomie“ zu entwickeln. Vgl. SEL, S. 404.

<sup>334</sup> Bedenkt man nun, dass für die Erzählerin Scheherazade in *Die Erzählungen aus den Tausendundeinen Nächten* das Vermögen, Spannung zu erzeugen, über Leben und Tod der Erzählerfigur entscheidet, so erhalten die entsprechenden Überlegungen in Nadolnys Roman besonderes Gewicht. Für Scheherazade ist das Erzählen nicht zweckfrei. Vgl. *Die Erzählungen aus den Tausendundeinen Nächten*, Vollständige Deutsche Ausgabe in zwölf Teilbänden, zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann, Frankfurt am Main 1976.

überzeugen? Blödsinniger Gedanke! Die Frage ist allein: wie kann ich ihn überhaupt überzeugen? Wie schnell das geht, und ob es dann zu spät ist, weiß höchstens Allah.“<sup>335</sup>

Durch die weiter oben zitierten Überlegungen zu den Regeln des mündlichen Erzählens ist der Leser sensibilisiert für den Sinn des retardierenden Einschubs. Ganz nach den zuvor genannten poetologischen Regeln streckt Alexander im entscheidenden Augenblick seine Erzählung. Er stockt sie mit Nebensächlichkeiten auf; so macht er den Helden seiner Geschichte spontan fabulierend zum „Sohn einer einarmigen Sängerin“, der ein umerzogener Linkshänder war, und flicht außerdem ein: „Ich weiß es, weil ich seine Witwe noch kannte, die arme Frau, sie hat nicht wieder geheiratet“.<sup>336</sup>

Sowohl Alexanders beruflicher Erfolg als auch sein rettendes Eingreifen in die lebensgefährdende Situation des drohenden Flugzeugabsturzes gehen auf den prägenden Einfluss seines Lehrmeister Selims zurück. An dessen Vorbild orientiert er sich, und dessen ist er sich bewusst, wenn er sich im entscheidenden Moment fragt: „Was würde Selim tun? Er würde – ja, ich weiß es!“<sup>337</sup> Dies ist zugleich eine poetologische Frage, denn sie ist zugleich die Frage nach dem guten Erzähler. Die Antwort auf die Frage liegt in einer Art Regelpoetik, die der Text mitliefert.

Für Nadolnys Roman lässt das Vorangegangene darauf schließen, dass nicht nur eine Sinnstiftung durch das Erzählen für möglich und notwendig gehalten wird, sondern dass es im Roman auch und insbesondere um eine Sinnstiftung für das Erzählen geht. Die komplexe Verflechtung von Rhetorik und Erzählen sowie von Erzählen und Schreiben (vgl. das nachfolgende Kapitel) bildet hierfür die Ausgangsbasis. Der differenzierende Umgang mit der Fiktion dient dabei zum einen dazu, dem Erzählen seinen hohen soziokulturellen Stellenwert zuzuerkennen, will aber andererseits auch seine Grenzen aufzeigen. Somit stellen die oben zitierten Passagen einen Teil des poetologischen Konzeptes dar, welches an die Textoberfläche tritt. Jede Reflexion über die Rhetorik wird

---

<sup>335</sup> SEL, S. 496.

<sup>336</sup> Ebd.

<sup>337</sup> Ebd.

durch die entsprechende Analogisierung sogleich auch zu einer Reflexion über die Erzählkunst.

### *Analogie von Erzählen und Schreiben*

Michael Scheffel unterscheidet den mündlichen und schriftlichen Erzählvorgang nicht. Bei der Erstellung seines Kategoriensystems setzt er „Schreiben/Sprechen“, sofern es der Erzeugung von Erzähltem und Erzählung dient, in eins.<sup>338</sup>

In Nadolnys Roman kommt es durch Alexander auch zu einer Analogisierung des mündlichen und schriftlichen Erzählens. Beide Vorgänge sind fiktionalisierende Vorgänge. Zwar gibt es eine charakterliche Unterscheidung zwischen dem mündlichen „Erzähler“ Selim und dem schriftstellernden „Romancier“ Alexander, aber die Erzählungen, die sie beide hervorbringen, erfüllen ähnliche Funktionen. Die Ansprüche, die Alexander an das Reden und das Erzählen stellt, überträgt er ebenso auf das Schreiben. Als er sich bei der Frage nach dem Ende seines Romans gegen die (innertextlichen) Realgeschehnisse entscheidet zu Gunsten einer versöhnlicheren fiktionalen Version<sup>339</sup>, geschieht das in der Absicht, die Zumutungen der Realität zu beantworten und zu bewältigen. Damit gewinnt das Schreiben eben jene Funktion, die zuvor stets dem Vorgang des mündlichen Erzählens zugeordnet war. Konsequenterweise erscheint daher auch der Umstand, dass die Worte „schreiben“ und „erzählen“ weitgehend synonym verwendet werden, beispielsweise in einem Dialog zwischen Alexander und Geneviève auf Ebene 2, also innerhalb von Alexanders Romanmanuskript.<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Vgl. Scheffel, S. 51f. Dementsprechend wird natürlich auch „Lesen/Hören“ gleich behandelt.

<sup>339</sup> SEL, S. 433.

<sup>340</sup> „[...] ich habe mich so lange ums Reden gekümmert, bis ich, auf dem Umweg über das Erzählen – ich fing mit einem Roman an –, die Liebe kapierte!“ SEL, S. 485.

### *Das Potential des Erzählens*

Alexander beantwortet nicht nur die Realität mit dem Erzählen bzw. Schreiben, er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er der Realität mit dem Erzählen trotzen will. Nachdem Alexander von Selims Tod erfahren hat, stellt er bewusst und dezidiert die Fiktion gegen das Faktum von Selims Tod:

„Ich schreibe das um! Diese Möglichkeit bleibt. [...]

Ich schreibe das um! [...] Das Leben steckt in den Geschichten, also kann man jemanden durch sie am Leben erhalten. Jedenfalls ist Erfinden besser als Nicht-mehr-Finden! Oder?

[...] Lüge? Nur die Konsequenz des Erzählers!

Leben umdichten und Leben erhalten sind ein und dasselbe!<sup>341</sup>

Als Alexander – in Ebene 2 – mit Geneviève über das Erzählen spricht, mahnt diese zur Faktentreue. Alexander entzieht sich dieser Forderung:

„,Wenn Sie vom Erzählen sprechen – es muß sich doch mehr nach der Wahrheit richten als nach der Liebe. Zum Beispiel, wenn Gott einen zu sich genommen hat, können Sie nicht so tun...’

,Ich denke doch. Ich glaube da an einen gewissen Verhandlungsspielraum. Zumindest in der Frage des Zeitpunkts. Oder halten Sie ihn für einen Spielverderber?’<sup>342</sup>

Indem dem Leser beide Versionen von Selims Tod zur Kenntnis gebracht werden, die der Ebene 1 ebenso wie die der Ebene 2, nimmt Alexander als Erzählender den besagten „Verhandlungsspielraum“ in Anspruch.

Die Verbindung von Tod und Erzählen ist traditionsreich.<sup>343</sup> Das Bild vom Erzähler, der zumindest den Zeitpunkt des Todes hinauszuschieben vermag, lässt an Orpheus denken und ebenso an Scheherazade und ist insofern als topisch anzusehen.<sup>344</sup> Und wenn Alexander durch Erzählen in der

<sup>341</sup> SEL, S. 433f.

<sup>342</sup> Ebd., S. 485.

<sup>343</sup> In Benjamins Essay ist dieser Verbindung ein eigenes Kapitel gewidmet. Vgl. Benjamin, Der Erzähler, insbes. Abschnitt XI, S. 473ff.

<sup>344</sup> Neben der orphischen Fahrt durch die Unterwelt und der buchstäblich überlebensnotwendigen Erzählkunst Scheherazades kommt mit dem obigen Zitat sogar der Dichter als Schöpfer, der *alter deus*, ins Spiel, gemäß dem prometheischen Mythologem des Menschenbildners. Hierzu würde auch das Kokettieren mit der Hybris passen. Eine Auflistung



Schlusssequenz zum Lebensretter für eine ganze Gruppe von Menschen wird, entspricht das exakt der Nutzung eben dieses „Verhandlungsspielraumes. Zumindest in der Frage des Zeitpunkts.“ So wird also dem Erzählenden eine ausgesprochen privilegierte und herausgehobene Position zugeordnet gegenüber seinem Publikum.

Dies alles entspringt der Frage, was Erzählen leisten kann. Und Nadolnys Roman beantwortet diese Frage ausgesprochen enthusiastisch. Erzählen beeinflusst hier die Realität im positivsten und potentesten Sinne, indem es gar eine akute Lebensgefahr abwendet. Die Rettung von Leben durch das Erzählen in Ebene 1<sup>345</sup>, wie es in der Schlusssequenz stattfindet, setzt sowohl den Erzähler als auch den Erzählvorgang der denkbar schwersten Prüfung aus. Dabei ist sich die Erzählerfigur – auf Ebene 1 – der Grenzen der erzählerischen Potenz bewusst, erkennt also die Unverrückbarkeit der Realität durchaus an. Besonders deutlich wird dies, wenn Alexander eingesteht:

---

und Herleitung der zahlreichen Erzählertopoi ist monographisch offenbar noch nicht geleistet. Sowohl der orientalische Märchenerzähler als auch der *alter deus* müssten in einer solchen Monographie ihre Herleitung und ihre exemplarische Analyse erfahren. Auch historisch, mythologisch oder heilsgeschichtlich generierte Topoi könnten im Rahmen einer solchen Zusammenstellung ausdifferenziert werden. Der Sänger in orphischer Nachfolge, sowie der orientalische Märchenerzähler im Sinne einer Scheherazade und auch der *alter deus* müssten dabei aber als privilegierte Ausprägungen des Erzählers gekennzeichnet werden. Erste Ansätze zu einer solchen Kategorisierung finden sich, wie oben erwähnt, bei Selbmann, aber auch bei Rudolf Picard, *Der Geist der Erzählung*, Tübingen 1984, und bei Walter Haug/Burghart Wachinger, *Autorentypen*. Der orientalische Märchenerzähler gehört dabei wohl zu den geläufigsten Erzählertopoi.

Topos, Klischee und Stereotyp spielen im gesamten Text eine gewisse Rolle. Dafür spricht, dass im Verlauf des Textes mehrfach auf Topoi, Klischees und Stereotypen zurückgegriffen wird, beispielsweise bei der Schilderung der Seeleute. (Vgl. SEL, S. 130). Auf eine ähnlich stereotype Darstellung arbeitet auch die Schilderung der ersten Begegnung der beiden Protagonisten hin. Alexander beobachtet Selim auf einer Zugreise, während dieser seinen türkischen Mitreisenden etwas erzählt, dessen Inhalt Alexander nicht versteht. Für Alexander ist die Beobachtung Selims deshalb von Interesse, weil alle Anwesenden ihm gespannt zuhören und dies auf einen guten Redner schließen lässt: „Vielleicht erzählte er ein Märchen, so waren ja die Orientalen.“ (SEL, S. 48). Auch dies ist übrigens ein Beispiel für die Analogisierung von Rede und Erzählung. Dabei wird der „märchenerzählende Orientale“ nicht zufällig aufgerufen, sondern durchaus gezielt als Typus eingesetzt, dies sicher nicht nur, um die Naivität und mangelnde Weltbeflissenheit der Protagonisten widerzuspiegeln, wie Fitz dies nahelegt. (Vgl. Fitz, S. 205).

<sup>345</sup> Dies geschieht auf der Ebene 1, auf der (innerfiktionalen) Realebene. Das heißt, der Umstand wird nicht dadurch relativiert, dass er Alexanders verklärender Fiktionalisierungsleistung entspringt.

„Mein Versuch, Selim schreibend zu finden, kenterte zuletzt wie ein Boot, endete in dem Versuch, ihn schreibend loszuwerden – mit ebensowenig Erfolg. Ich hörte auf.“<sup>346</sup>

Dennoch bleiben die Ansprüche an das Erzählen im gesamten Text hoch. Dies wird an der weiter oben bereits erwähnten „Geschichte aus dem Warschauer Ghetto“ deutlich. Alexander erinnert sich anlässlich eines neunstündigen Dokumentarfilms bei den Berliner Filmfestspielen dieser früher im Rundfunk gehörten Geschichte:

„...sie war mir erzählt worden, mündlich, von einer Stimme im Radio, der ich glaubte. Ich stellte mir das Gesicht vor, und das Erzählte mit ihm, und so war es für mich bewegender und bestimmender als alle Dokumentarphotos und rechnerischen Fakten der Vernichtung. Unmenschlichkeit ist weder durch grausige Beweise noch durch Zahlen schon fühlbar. Sie wird es nur als Geschichte.“<sup>347</sup>

Hier stellt also Alexander fest, wie prägend sich eine fiktionale Geschichte auf sein Verhältnis zur Historie auswirkt. Er ordnet einer mündlich erzählten Geschichte – das Radio ist dabei das Pendant zum mündlichen Erzähler – sogar weit größere Wirkkraft zu als einem neunstündigen Dokumentarfilm:

„Wo habe ich gelesen: ‚Erzählen dient dem Vergessen‘? Das Gegenteil ist wahrscheinlicher. Aber wenn ich an alte Soldaten und andere denke, die ich habe erzählen hören, bin ich nicht mehr sicher. Es gibt ein Erzählen, das ist Verrat an der Jugend, an den Leiden, dem Anspruch, mit dem einer begann. Bittere Anfänge werden putzige Vergangenheit, Erniedrigungen werden Anekdoten.“<sup>348</sup>

Dieser Tagebucheintrag Alexanders konterkariert – den charakterlichen Gegensätzen der Protagonisten gemäß – Selims Art der erzählerischen Erfahrungsvermittlung. Dennoch spiegelt der Abschnitt den Anspruch an das Erzählen ohne Abstriche wider. Erzählen bleibt für Alexander als Verarbeitungsmöglichkeit von Erlebtem gültig, sowohl im Hinblick auf

---

<sup>346</sup> SEL, S. 471.

<sup>347</sup> Ebd., S. 406f.

<sup>348</sup> Ebd., S. 118.

welthistorische Ereignisse als auch im Hinblick auf die Lebensgeschichte des Einzelwesens.

Ein weiterer Anspruch an das Erzählen ist die Entschärfung konfliktträchtiger Situationen. Exemplarisch wird dies an einer Sequenz deutlich, in der Selim sich in eine zunehmend aggressiver werdende politische Diskussion einmischt<sup>349</sup>:

„[Es] entspann sich ein Wortwechsel zwischen Alexander und Helga, [...] Alexander wurde wütend [...] Es hätte zu einem giftigen, folgenreichen Streit kommen können. Aber jetzt sprang Selim auf und ließ seinem eigenen Zorn freien Lauf, der nur sehr indirekt mit dem Thema zu tun hatte: Selim schimpfte auf die deutschen Behörden und auf Leute wie diesen Inspektor in Westdeutschland, der die Türken anbrüllte. ‚Wißt ihr, was ich dem gesagt hätte?‘ Und dann brüllte er, was er dort gebrüllt hätte. Helga und Alexander fuhren zusammen und suchten ihn zu beschwichtigen, bevor die Nachbarn sich beschwerten.

‚Wieso, ich rege mich gar nicht auf‘, lachte Selim, ‚ich spiele doch nur, damit ihr das erleben könnt! Ich spiele Türke.‘<sup>350</sup>

Die Komik dieses Missverständnisses macht eine weitere scharfe Auseinandersetzung unmöglich. Was Selims Erzählen hier also leistet, ist eine Minderung des aggressiven Potentials, das heißt eine Entschärfung der konfliktträchtigen Situation. Was Alexander in seinem weiter oben bereits angeführten Entwurf der Redeschule festhält, nämlich „Reden steuert, hilft, bekämpft, versöhnt [...] Reden verhindert oder ersetzt Gewalt“, wird in diesem Abschnitt vorgeführt.

Zu bedenken ist dabei, dass der Text selbst die Begründung für den Verlauf einer bestimmten Sequenz oder für eine bestimmte Darstellung liefert; das heißt, das Erzählte löst die Vorgaben aus der vorausgegangenen „Betrachtung“ des Erzählens ein.

---

<sup>349</sup> Selim wird im Verlauf des Romans mehrmals als mündlicher Erzähler beim Erzählen geschildert. Dabei erzählt er oft nicht nur, sondern spielt und inszeniert seine Geschichten, beispielsweise, wenn er die verschiedenen Versionen der Geschichte seines Hahnes zum Besten gibt.

<sup>350</sup> SEL, S. 237.

Gemäß dem hohen Anspruch an das Erzählen wird am Ende des poetologisch dichten zwölften Kapitels mit dem Titel „Leichtes und schweres Erzählen“ pointiert zusammengefasst, wie das Verhältnis des Erzählers zu seinen Zuhörern beschaffen ist:

„Aber er weiß, wo er hinwill: er will sie nicht nach ihren Wünschen bedienen, sondern in jene Lähmung ihres Freiheits- und Zeitsinns versetzen, mittels derer er sie bewegen kann. So wie es bei Tierkindern die Natur vorsieht: wenn die Mutter sie am Nackenfell greift, verfallen sie in die Tragstarre. Erzählen hebt auf und trägt, es übt zu diesem Zweck so etwas wie Gewalt aus, und also gibt es kein Erzählen ohne Verantwortung.“<sup>351</sup>

Folgendes lässt sich also festhalten: Wenn erstens das Erzählen zur Lebensrettung taugt, wenn zweitens das Erzählen als Möglichkeit der Geschichtsbewältigung und -verarbeitung gesehen wird, und wenn drittens das Erzählen als Möglichkeit der positiven Konfliktbewältigung dargestellt wird – eigentlich eine genuine Aufgabe der Rhetorik –, so bekundet dies dreifach ein außerordentlich großes Vertrauen in das Potential des Erzählens.

Wenn weiter im Text eine konsequente Analogisierung von Reden, Erzählen und Schreiben zu finden ist, so projiziert dies – insbesondere da es im Rahmen eines Romans geschieht – dieses Vertrauen auch auf den Bereich des Schreibens. Insgesamt steht der Text mit seinen Erzähler-Figuren und seiner betont produktionsbezogenen Selbstreflexivität im Zeichen einer Rekonstitution des Erzählens als Ratgeber und potente Instanz. Durch gezielte Analogisierung von Erzählen und Schreiben nimmt der Text diese Qualitäten auch für die Literatur in Anspruch.

---

<sup>351</sup> Ebd., S. 413. Bezeichnenderweise finden sich die betreffenden Passagen im Text auch ausdrücklich als „Tonbandnotizen“ gekennzeichnet, was den Aspekt der Oralität selbst im geschriebenen Text präsent hält. Und wenn die Passage schließt: „Ich muß bald die Kassette umdrehen. Hinter Fulda zog sich der Himmel zu, jetzt prasselt der Platzregen“, so dient auch dies der Vergegenwärtigung der Mündlichkeit.

### *Literatur als Weltzugang*

Der als religiös geschilderte Ömer Bey tritt im letzten Kapitel als Leser des Romans über Selim auf. Mit ihm wird eine ausgesprochene Leserfigur in den Text mit aufgenommen, die „aus der Literatur lebt“<sup>352</sup>. Diese Leserfigur setzt nun Autor und Erzähler in eins und praktiziert somit umstandslos die Übertragung der Fiktion auf die Realität. Das zeigt sich an Ömer Beys Kommentar nach der Lektüre von Alexanders Manuskript:

„ ‚Natürlich, ich habe es vollständig gelesen. Ich habe Sie dabei näher kennengelernt und – Sie sehen ja, ich komme und trinke mit Ihnen.‘ Er spricht dann eine Weile über die Merkwürdigkeit, daß ich über mich selbst in der dritten Person schreibe, aber er hat eine Erklärung gefunden, die mit Einsamkeit und mit der Sehnsucht nach gemeinsamen Unternehmungen zusammenhängt.“<sup>353</sup>

Alexander glaubt sich zunächst zumindest partiell für Selims Tod verantwortlich. Ömer Bey versucht, ihm dieses Schuldgefühl zu nehmen.

„ ‚Daß Selim Ihnen nachfuhr und dabei mit seinem Sohn verunglückte, ist nicht Ihr Werk, sondern allein die Sache Allahs! Er beendet das Leben, nicht wir.‘ Er lächelte dabei freundlich und mit einem kleinen Stolz – wie einer, der ausnahmsweise einmal über die besseren Informationen verfügt.“<sup>354</sup>

Alexander nimmt diese Anregung in seine anschließenden Überlegungen zwar auf, wandelt sie aber in eine Überlegung über das Schreiben um:

„ ‚Schuld habe ich, ja: am Schreiben! Ich habe aus einem lebenden Menschen, der mir fast ein Bruder war, eine Romanfigur gemacht. Aber getötet habe ich ihn ebensowenig wie meinen eigenen Bruder [...] und was Selim tötete, [war] kein falsches Bild, kein Manuskript.“<sup>355</sup>

Wenn die Erzählerfigur hier von einer „Schuld am Schreiben“ spricht, so bekennt sie sich zum Potential des Schreibens, aber auch zu seinen Grenzen,

---

<sup>352</sup> SEL, S. 472.

<sup>353</sup> Ebd., S. 473.

<sup>354</sup> Ebd., S. 474.

<sup>355</sup> Ebd.

freilich nicht ohne vorübergehend mit der Hybris zu kokettieren. Dies wird deutlich, wenn Alexander fortfährt:

„Ich sollte ihn weiterhin Romanfigur sein lassen, ihn lieben, wie ich diesen neuen, von mir gemachten Bruder eben liebte. Ich sollte ihn den Weg gehen lassen, den ich ihm gewünscht habe – Allah wird da vielleicht einen Moment weghören –, und so meine Zuneigung zu dem von mir erträumten Selim bewahren – einen anderen habe ich nie gekannt. [...] was immer ich tue, er wird davon nicht lebendig, aber auch nicht noch mehr tot.“<sup>356</sup>

Die Aussöhnung mit der Situation ermöglicht Alexander erst eine Bemerkung des Ömer Bey:

„Zunächst nahm ich ihn als Helfer nicht ernst, weil er so gewählt spricht und weil er aus der Literatur lebt. Er erweist sich aber als der einzige, der mein Problem versteht.“<sup>357</sup>

Diese Figur des Ömer Bey zeichnet sich also einerseits dadurch aus, dass sie „aus der Literatur lebt“<sup>358</sup>, zum anderen durch eine ausgesprochene Religiosität. Beide Charakteristika verbinden die Figur des Ömer Bey mit der Figur der Geneviève. Auch Geneviève verrät durch den Sprechduktus eine dezidiert literarische Rückbindung.<sup>359</sup> Sowohl Geneviève als auch Ömer Bey werden als ausgesprochen gläubig geschildert, und beide reflektieren die für sie gültige Relation zwischen Religiosität und Literatur beziehungsweise zwischen gelebtem Glauben und Erzählen. So räsoniert Geneviève nach Verlassen des Klosters über die Funktion der eigenen Lebensgeschichte und deren Verhältnis zur Heilsgeschichte.

„Sprache und Erzählen waren zwar Gaben Gottes, doch plagte sie oft ein schlechtes Gewissen: hier war Reden noch weniger als Silber. Es war meist nicht am Platz, Schweigen dagegen immer [...] sie begann zu ahnen, daß zur Abtötung der Sinne auch die des Erzählbedürfnisses, ja

---

<sup>356</sup> Ebd., S. 474f.

<sup>357</sup> Ebd., S. 472.

<sup>358</sup> Ebd.

<sup>359</sup> „Geneviève stieg nicht gerade langsam, schonte aber deutlich ihr rechtes Bein. ‚Genagelt sind die Knochen in beiden‘, sagte sie, ‚indes, das rechte macht davon mehr Aufhebens.‘ Geneviève hatte in ihrem Leben mehr Deutsch gelesen als Deutsch gesprochen, man hörte es.“ (SEL, S. 484).

überhaupt der Geschichten gehörte. Es gab keine nennenswerte Geschichte neben der des Heils. Eine Nonne zu sein, das hieß, keine eigene Geschichte zu haben. Das Leben wurde ein Teil des lebendigen Gottes. Dieser war immerhin keine Einzelperson, sondern dreifaltig und, als Heiliger Geist, bei zahlreichen Geschichten anwesend und spürbar. Trotzdem: wenn feststand, daß das an ihnen das Wichtigste sein sollte, wurden sie irgendwie ärmer.“<sup>360</sup>

In Genevièves Konflikt spiegelt sich das Ringen um den Eigenwert des Erzählens wider, losgelöst von religiöser Legitimation. Beide Figuren, Ömer Bey und Geneviève, erkennen den Eigenwert des Fiktionalen und der Literatur durchaus an<sup>361</sup> und ordnen ihn nicht der Autorität der eigenen Glaubensvorstellung unter. Beide warnen den Schreibenden aber auch vor zuviel Anmaßung. Alexander gewinnt durch die Begegnung mit beiden Figuren (einmal auf Ebene 1, einmal auf Ebene 2) die Fähigkeit, sich seiner eigenen Fiktionalisierungsleistung bewusst zu werden, sie als von der Realität losgelöst zu betrachten und ihren Wert anzuerkennen.

### *Apologie des Erzählens*

Es hat sich gezeigt, dass sich der Roman als Ganzes um eine Rekonstitution und eine Rehabilitation des Erzählens bemüht.<sup>362</sup> Der Text stellt dabei nicht nur die Frage nach Funktion und Vermögen des Erzählens, sondern beantwortet diese Frage mit Hilfe seiner poetologischen Einschübe sogar betont optimistisch. Erzählen und Schreiben werden dabei gleichermaßen als Möglichkeit der Weltbewältigung inszeniert, Erzählung und Literatur werden zur hilfreichen Instanz erklärt.

Uwe Wittstock schreibt über Nadolny, er sei bemüht, „den Graben zwischen der publikumsfernen, exkludierenden Hoch- und der populären Trivialkultur

---

<sup>360</sup> SEL, S. 143f.

<sup>361</sup> Ömer Bey tritt dabei in Ebene 1 auf, Geneviève hingegen in Ebene 2, womit dieser Eigenwert in beiden Ebenen gleichermaßen verankert wird.

<sup>362</sup> Aus diesem Grund ist es auch verwunderlich, warum Fitz einerseits zugesteht, der Roman könnte als ein Text gelesen werden, „der die Romanform dazu benutzt, die metapoetische Frage nach der Funktion von Literatur zu stellen“, warum sie andererseits aber die damit unmittelbar verbundene Leitidee nicht nachvollzieht. (Vgl. Fitz, S. 204).

zuzuschütten“.<sup>363</sup> Diese Annahme hängt mit Wittstocks Auffassung zusammen, die Literatur als solche habe gegen die Konkurrenz durch die tendenziell trivial-unterhaltsamen Neuen Medien anzukämpfen und sei diesen nur gewachsen, indem sie einen adäquaten Unterhaltungswert entwickle.

In der Auseinandersetzung damit, was das Erzählen für die Bewältigung der Wirklichkeit zu leisten vermag, scheint Nadolnys Roman in der Tat eine Antwort auf den von Wittstock benannten Konkurrenzdruck zu geben. Allerdings fällt diese Antwort anspruchsvoller aus und zielt nicht auf den bloßen Unterhaltungswert. Das Erzählen respektive das Schreiben fungiert in Nadolnys Roman als soziokulturelles Remedium, wodurch seine Unverzichtbarkeit demonstriert wird. Das poetologische Erzählen in Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* dient der Rehabilitation des Erzählens und damit auch der Rehabilitation der Literatur.

#### Detailanalyse 2: Publikation als Prostitution: Martin Walsers *Ohne einander* (1993)

Die Protagonistentrias in Martin Walsers 1993 erschienenem Roman *Ohne einander* setzt sich zusammen aus dem Schriftsteller Sylvio Kern, dessen Frau Ellen Krenn-Kern und beider Tochter Sylvi.<sup>364</sup> Während Sylvio gerade das letzte Buch einer Trilogie mit den Titeln „Der Schwächling“, „Der Rohling“ und „Der Feigling“ veröffentlicht hat und Ellen als Journalistin mit ihrer anhaltenden Schreibhemmung ringt, ist Sylvi im Begriff, eine erfolgreiche Surf-Sportlerin zu werden. Zeitlicher Rahmen der Handlung ist ein Nachmittag, in dessen Verlauf es zu dramatischen Zuspitzungen für alle Beteiligten kommt. Die Vorgeschichte wird mit Hilfe von Rückblenden in der Erinnerung der Personen präsentiert.

Beide Ehepartner haben beziehungsweise hatten außereheliche Verbindungen. Das Ehepaar Krenn-Kern lebt offenbar getrennt im selben Haus

---

<sup>363</sup> Uwe Wittstock, *Leselust – Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?*, München 1995. Damit spielt Wittstock auf den oben erwähnten Konkurrenzdruck seitens der Neuen Medien und anderssprachiger Literatur an.

<sup>364</sup> Der Analyse liegt zugrunde: Martin Walser, *Ohne einander*, in: *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch, Bd. 7, Frankfurt am Main 1997, S. 5-158, (Ersterscheinung Frankfurt am Main 1993), im Folgenden mit OE abgekürzt.



am Starnberger See. Mit ihnen leben außer der Tochter Sylvi auch der Sohn Alf, ein arbeitsloser Musiker, der bereits geraume Zeit unter dem Scheitern seines Cellostudiums leidet.

Zu diesem Personenquartett im Haus am See stößt Ellens Liebhaber, der Geschäftsmann Ernest Müller-Ernst. Bei einem Surf-Ausflug mit Sylvi, bei dem er diese heftig umwirbt, kommt Müller-Ernst ums Leben. Die Erzählung endet mit Sylvios Gedanken zu seinem im Entstehen begriffenen Roman, den er „Ohne einander“ nennen will.

### *Die motivische Selbstreflexivität des Textes*

Der Roman ist gegliedert in drei Teile. Jeder Teil trägt als Überschrift den Namen der Person, die jeweils im Mittelpunkt steht und deren jeweilige Perspektive für das Kapitel bestimmend wird. So heißen die drei Teile des Textes dementsprechend *Ellen*, *Sylvi* und *Sylvio*. Ellen und Sylvio werden bereits durch die Kapiteleinteilung von der vermittelnden Sylvi verbunden und getrennt gleichermaßen. Diese Positionierung der Kapitel spiegelt die Funktion der einzelnen Figuren wider, wie die Analyse weiter unten detaillierter zeigen wird.

Die motivische Selbstreflexivität des Textes wird zunächst durch die Eheleute Sylvio und Ellen determiniert; beide sind in schreibenden Berufen tätig, Sylvio als Schriftsteller im künstlerischen Bereich, Ellen im journalistischen Bereich als Redaktionsmitglied eines Magazins. Auch die Redaktionsmitglieder des Magazins DAS sind teilweise dezidiert literarisch rückgebunden.

Die Figuren ermöglichen nicht nur aufgrund ihrer schreibenden Tätigkeit zahlreiche poetologische Einschübe. Ihre Charakteristik sowie ihr Verhältnis zueinander dienen zudem der kritischen Inszenierung des schriftstellerischen Selbstverständnisses und bilden außerdem einen gezielten satirischen Kommentar zur Publikationsbranche als solche. Wie dies im einzelnen zustande kommt, soll in den folgenden Abschnitten gezeigt werden.

### *Inszenierung der Fiktionalisierungsleistung*

#### a) Typisierung der Figuren

Die Personen sind mit markanten, teils sogar sprechenden Namen ausgestattet. Das unterstreicht die durchweg pointierte Darstellung der Personen, die sie eher als Typen denn als Individualcharaktere lesbar macht.

Dies trifft nicht nur auf Ellens Liebhaber Ernest Müller-Ernst zu, der dem Leser als „der exemplarische Chef“<sup>365</sup> vorgeführt wird, sondern auch auf Sylvio, der als Alkoholiker mit dem Hang zum Eskapismus gleich mehrere Künstlertopoi in sich vereint. Ellen als „hochbeinige Blonderscheinung“<sup>366</sup>, die „von jeder Mode den freudigsten Gebrauch“<sup>367</sup> macht, ist tendenziell ebenso Typus und bemüht sich ihrerseits ständig, ihre Umwelt zu typisieren. Diese Bemühungen nachvollziehend, wird der Leser mit Ellens Arbeitsumfeld und mit den Redaktionsmitgliedern des Magazins DAS vertraut gemacht. Die Typisierungsbemühungen Ellens spielen dabei eine zentrale Rolle. Was anhand Ellens Gedankengängen nachvollzogen werden kann, ist die Entgrenzung zwischen (innertextlicher) Realität und Literatur. So gerät der Gründer und Leiter des Magazins, genannt „Prinz“, aufgrund Ellens Sichtweise zur Karikatur einer Märchenfigur:

„Frosch, dachte Ellen. Der Prinz wurde immer dicker, seine Arme und Beine kamen immer weniger in Betracht. Und da seine Augen immer schon das Hervortretendste an ihm gewesen waren, sah er jetzt wie ein Frosch aus. Und dann auch noch ewig diese grünen Anzüge. [...] Bis ins Krötengrüne. Das umgekehrte Märchen. Der Prinz wird zum Frosch.“<sup>368</sup>

Auch die Schilderung des Literaturkritikers Willi André König<sup>369</sup>, genannt „Erlkönig“, ist bewusst klischeehaft und stereotyp gehalten:

„Wenn sie nur den Namen dieses Beleidigungsspezialisten hörte, fühlte sie sich mit Sylvio verbunden, [...]. Was immer Sylvio veröffentlichte, was

---

<sup>365</sup> OE, S. 29.

<sup>366</sup> OE, S. 63.

<sup>367</sup> OE, S. 142.

<sup>368</sup> OE, S. 17.

<sup>369</sup> Die Figur taucht erneut in Walsers 2002 erschienenem Roman *Tod eines Kritikers* auf. Auch dieser Text weist eine starke selbstreflexive Prägung auf.

auch immer die anderen Kritiker über ein weiteres Buch von Sylvio schrieben, der Erbkönig wies nach, daß Sylvio ein ermüdend umständlicher Plauderer sei. Nein, er wies es nicht nach, er gab es bekannt. Sein Stil war ein Bekanntgebungs-, also ein Verkündigungsstil.<sup>370</sup>

Darüber hinaus spielt Wolf Koltzsch, der als das „Sprachgewissen“ der Redaktion fungiert und allgemeine Anerkennung genießt, eine wesentliche Rolle. Seine Charakterisierung geht ebenfalls aus der Sichtweise Ellens hervor sowie aus den Dialogpassagen zwischen Koltzsch und Ellen. Dabei zeichnet Koltzsch sich einerseits durch eine Grundhaltung der Resignation, andererseits aber durch provokante Schonungslosigkeit aus. Durch das streng personale Erzählen während der Erstcharakterisierung wird, wie schon der „Prinz“ und der „Erbkönig“, auch die Figur Koltzsch durch Anlehnung an literarische Figuren typisiert.

„Wenn sie hier Namen zu vergeben gehabt hätte, hieße der Alberich oder Mime. Daß das zwergenhaft Boshafte herausgekommen wäre. Studienrat, dieses durchaus harmlose Wort erhielt in Verbindung mit diesem heuchlerischen Finsterling eine geradezu dämonische Ladung. [...] ‚Koltzsch sollte man nicht Studienrat nennen, sondern Tartuffe‘.<sup>371</sup>

Koltzsch gilt in der Redaktion als einer, „der aus eigenem Antrieb jahrelang Tausende von Büchern gelesen hatte, nur um Fehler zu finden. Fehler zu finden, war seine Leidenschaft.“<sup>372</sup> Er gilt des weiteren, mit den Worten des Magazin-Chefs Prinz, als „der Einzige, unter uns, der Deutsch kann“<sup>373</sup>. So ist der Rückbezug der Figur auf die Belange der Sprache sowie auf die Literatur stark akzentuiert. Selbst die geringen biografischen Daten, die über Koltzsch mitgeteilt werden, sind an Literatur gebunden:

„Vor dem Abitur von der Schule geflogen, weil er trotz mehrfacher Ermahnung den von ihm gegründeten Lesekreis *Weißer Elster* nicht auflösen wollte. Vorwurf: Lektüre zur Planung staatsfeindlicher

---

<sup>370</sup> OE, S. 19.

<sup>371</sup> OE, S. 37.

<sup>372</sup> OE, S. 39.

<sup>373</sup> Ebd.

Provokation. Tatsächlich habe er die Regierung der DDR stürzen wollen, weil jeder der Regierenden falsche Konjunktive gebrauchte, sagte Koltzsch. [...] Allmählich kommt er zur Einsicht, die Zerfallsgeschwindigkeit einer Gesellschaft sei an ihrem Sprachschluder ablesbar.“<sup>374</sup>

Für die motivische Selbstreflexivität des Textes stellt Wolf Koltzsch – neben Sylvio und Ellen – eine Zentralfunktion dar, insofern als in seiner Funktion als „Sprachgewissen“ der Redaktion literarische (auch grammatische) Idealität und Realität aufeinander treffen, wobei er sich der hier bestehenden Diskrepanz bewusst ist. Wenn die Charaktere König und Koltzsch in Verbindung stehen – König hat „als einziger privaten Umgang mit Koltzsch“<sup>375</sup> –, dann konsequenterweise aufgrund beider Position zwischen literarischer Idealität und Realität.

Was an den genannten Beispielen unschwer nachzuvollziehen ist, ist die dezidierte Rückkoppelung der Figuren an den Großraum Literatur. Derart im textproduzierenden (aber auch textkritisierenden) Umfeld verankert, spiegeln die jeweiligen typisierenden Benennungen die Funktionen der Figuren konsequent wider. Ellen ringt mit ihren Typisierungs- und Charakterisierungsbemühungen um eine Reduktion der Komplexität, indem sie Individuen auf literarisch vorgebildete Charaktere und Figuren, auf Rollen also, zurechtschneidet. Innertextlich sind die genannten Figuren jedoch Real-Individuen. Daher stellt Ellens Vorgehen auch eine Art der Fiktionalisierungsleistung dar, denn Ellen versieht diese Real-Individuen mit literarischen Rollenbezeichnungen.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> OE, S. 40.

<sup>375</sup> OE, S. 38.

<sup>376</sup> Die literarischen Rollenbezeichnungen sind dabei das Ergebnis von Ellens distanzierender Beobachtung der Real-Individuen. Hiermit leistet Ellen quasi das, was Wolfgang Iser meint, wenn er schreibt, der „Begriff“ ermögliche „als Fall der Symbolverwendung [...] Erkenntnis durch die Übersetzung des Gegebenen in das, was es nicht ist.“ Vgl. Wolfgang Iser, Die Wirklichkeit der Fiktion, in: Rezeptionsästhetik, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 290. Iser's Gedanken gehen aus einer Auseinandersetzung mit Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen, III, 4. Auflage, Darmstadt 1964, S. 350f hervor. Vgl. dazu auch Scheffel, S. 30, Anm. 67.

## b) Das Ringen um die Fiktion

Während die literarische Rückbindung bei Prinz, Koltzsch und Erbkönig offensichtlich ist, ist sie bei Sylvi nur indirekt nachzuvollziehen. Die Figur Sylvi enthält keine augenfälligen Anleihen bei literarischen Vorbildern. In den Augen der Mutter Ellen erfüllt sie die Funktion eines ästhetisierenden Filters:

„Sollte die Welt nichts liefern als Scheußlichkeit, Sylvi ließ, wenn sie darauf reagierte, nichts Scheußliches mehr sehen. Ihr fiel nichts leichter, ihr war nichts selbstverständlicher, als etwas Scheußliches seiner Scheußlichkeit zu berauben. Vielleicht ertrug sie nur Schönes. So wie Banken Geld waschen, wusch Sylvi Wirklichkeit.“<sup>377</sup>

Der Schöngeist, der die Wirklichkeit umformt, ist ein geläufiger Künstlertopos der Romantik und trifft auch auf den Schriftsteller Sylvio zu.<sup>378</sup> Die Auffassung Ellens von Sylvi als Schöngeist steht dabei in eigentümlichem Kontrast zum Selbstverständnis der Tochter, das im Kapitel „Sylvi“ erkennbar wird. Sie wird nicht nur als außerordentlich sportlich geschildert, sondern zeichnet sich auch durch betont praktische und nüchterne Veranlagung aus und bildet damit eine Ausnahme unter den Familienmitgliedern.<sup>379</sup> Nicht nur ihrer äußeren Gestalt nach trägt Sylvi amazonenhafte Züge<sup>380</sup>. Sylvi erfüllt als krisentaugliche, praktische und nüchterne Person die Funktion einer Retterin und Befreierin gleichermaßen. Diese Charakterisierung erreicht ihren Höhepunkt, als sie sich sowohl der sexuellen als auch der sportlichen Herausforderung durch den alternden Ernest trotzig stellt, und mehr noch, sich jenem als sportlich so weit überlegen zeigt, dass sie – wenngleich unbeabsichtigt – seinen Tod

<sup>377</sup> OE, S. 25.

<sup>378</sup> Da Walsers Roman sich durchaus als entschiedene Literatursatire lesen lässt und Wielands *Don Sylvio* ebenfalls als Literatursatire gilt, besteht zumindest die Möglichkeit, dass mit der Wahl des Namens Sylvio eine Reminiszenz an Wielands Roman vorliegt. Wenn Scheffel seine exemplarische Analyse des Romans von Wieland mit „Narrative Fiktion und die ‚Kunstwerdung der Künste‘“ (Scheffel, S. 94ff) übertitelt, so bezieht sich das auf eben den bewussten Umgang mit der Fiktionalisierungsleistung, der auch in Walsers Roman eine bedeutende Rolle spielt.

<sup>379</sup> So betrachtet gleicht sie den Begleitfiguren der großen Literatursatiren der Literaturgeschichte, bspw. Sancho Pansa aus Cervantes' *Don Quijote* oder auch dem Pedrillo aus Wielands *Don Sylvio*; sie teilt deren Lebenstüchtigkeit, nicht aber deren Naivität. Der Sohn Alf weist demgegenüber alle Merkmale eines Melancholikers auf.

<sup>380</sup> In Rückblenden, in denen ihre Freundschaft mit der Nachbarstochter nachgezeichnet wird, kommt ihre herbe Erscheinung und das spröde Wesen ebenso zum Ausdruck wie im Umgang mit der Mutter.

herbeiführt. So wird Sylvi, so wenig sie zunächst in die Probleme der restlichen Figuren involviert scheint, doch zum Dreh- und Angelpunkt des Geschehens.<sup>381</sup> Denn Sylvi gelingt mit dem unbeabsichtigt herbeigeführten Tod Ernests ein Befreiungsschlag in zweifacher Hinsicht. Sie bewahrt erstens ihre Mutter vor der drohenden Demütigung, da Ernest im Begriff ist, diese zu verlassen, und sie befreit zweitens ihren Vater vom vermeintlich überlegenen Rivalen. Gerade durch ihre familienkonträre Charakteristik, durch ihre körperliche Stärke und praktisch-trotzige Veranlagung wird es ihr möglich, das (innertextliche) Realgeschehen zu beeinflussen. So wird sie gewissermaßen zum Katalysator des Geschehens, denn Ernests Tod wird in Sylvios literarischen Entwürfen vorgeformt, verwirklicht sich aber erst durch Sylvi.<sup>382</sup> So „wäscht“ Sylvi hier nicht mehr nur „Wirklichkeit“, wie ihre Mutter Ellen zu beobachten glaubt, sondern gestaltet – wenngleich unbeabsichtigt – Wirklichkeit um, und zwar in ungleich potenterer Art, als der Vater dies – Burgunder trinkend und schriftstellernd – tut.<sup>383</sup>

Satirische Schärfe erhält die Situation dadurch, dass Sylvio, dessen Phantasie Sylvi unwissend und ohne Absicht verwirklicht, zum Zeitpunkt von Ernests Unfalltod mit verletztem Fuß zur Unbeweglichkeit verurteilt ist und statt dessen – zeitlich synchron – Müller-Ernsts Tod als fiktionales Geschehen poetologisch reflektiert. Der Topos des Schriftstellers als *alter deus*, der sich an das prometheische Schöpfervermögen anlehnt, ist damit *ad absurdum* geführt. Die Potenz, die Sylvio verbleibt, ist und bleibt lediglich die Potenz zur Schaffung fiktionaler Räume.

Es zeigt sich, dass die Namensverwandtschaft zwischen Vater und Tochter auf eine grundlegende funktionale Verwandtschaft verweist. Der Zusammenhang beider Figuren äußert sich auf mehreren Ebenen: So wird Sylvi, wie bereits erwähnt, quasi als verlängerter Arm der dichterischen Denkkraft, unversehens zum potenten Umsetzer von Sylvios fiktionalem Vordenken.<sup>384</sup> Dass eine

---

<sup>381</sup> Das rechtfertigt die Platzierung des Kapitels Sylvi um so mehr.

<sup>382</sup> Vgl. OE, S. 115.

<sup>383</sup> Der Tod des sportiven Erfolgsmenschen durch Ertrinken ist auch als Rekurs auf Walsers Novelle *Ein fliehendes Pferd* lesbar, also gewissermaßen als ein Selbstzitat Walsers. Vgl. Martin Walser, *Ein fliehendes Pferd*, Frankfurt am Main 1978.

<sup>384</sup> OE, S. 115.

ausgesprochen enge funktionale Verknüpfung der Figuren besteht, zeigt sich aber auch daran, dass Sylvio sich und seine Tochter als „neurosympiotisches Team“<sup>385</sup> bezeichnet, um Müller-Ernst gegenüber die Vater-Tochter Beziehung zu erläutern. Sylvio nennt Sylvi sein „kritisches Element schlechthin“<sup>386</sup>; sie wird somit von ihm unmissverständlich als Teilaspekt und Verlängerung seiner Persönlichkeit in Anspruch genommen.

Im Kontrast zu diesem Umstand steht Sylvis ständiges Bemühen, Sylvios beschönigender Literarisierung der Welt entgegenzuwirken. In dieser Hinsicht tut sie gerade das nicht, was Ellen ihr unterstellt, nämlich die Wirklichkeit zu filtern. Sie ringt im Gegenteil stets um die Enttarnung der väterlichen Ästhetisierungsstrategien:

„Dieser Schwätzer! Dieser Dekorateur! Dieser Schaumschläger, Wortkonditor, Lügenbold! [...] Alles, was wirklich war, verschweigt er, dieser Mann des Schaums.“<sup>387</sup>

Sylvio hingegen verbleibt hartnäckig bei dem Verfahren der Literarisierung seiner Umwelt:

„Dochdochdoch, Sylvchen, eine Wilde bist du. Immer noch. [...] Wenn ich dich je erzählen würde, würde das Buch *Die reine Wilde* heißen.

Sylvi rief: Es reicht, es reicht.

Oh Sylvchen, sagte der Vater, du zitierst deinen Vater. Es reicht, es reicht, so fängt *Feigling* an, mein letztes Buch.“<sup>388</sup>

Anhand dieser kontrapunktischen Positionierung kreist das Figurenpaar Vater-Tochter ringend um ein Zentrum: die Fiktionalisierung von realen Vorgaben, einer der grundlegendsten literarischen, produktionsbezogenen Vorgänge. Insbesondere die Potenz der Fiktionalisierung ist in Walsers Text permanenten Angriffen ausgesetzt, wie sich weiter unten zeigen wird.<sup>389</sup>

Den ganzen Roman hindurch ist die Überführung von Realität in die Fiktionalität thematisch präsent. So stellt Ellen – in der Situation ihrer

---

<sup>385</sup> OE, S. 78.

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> OE, S. 84.

<sup>388</sup> OE, S. 84f. Vgl. auch S. 78. Die Liste der Belegstellen ließe sich unschwer verlängern.

<sup>389</sup> Dies unterscheidet die Inszenierung der Fiktionalisierungsleistung von der, die in Nadolnys Roman „Selim“ zu beobachten ist.

Schreibhemmung gefangen – verstimmt fest, dass Sylvio ihre Erzählungen über Ernest Müller-Ernst als Rohmaterial für die Konstruktion seiner „Paradefigur“ Bernd Müller-Bernhard verwandt hat:

„Sylvio hatte bei der Konstruktion seiner Paradefigur rücksichtslos Gebrauch gemacht von den durch Ellen gelieferten Details. [...] Die Figur war sicher aus mehreren Vorbildern geschaffen – das war, nach Ellens Gefühl, auch ihre Schwäche, es war eine Synthetikfigur – [...] Wirklich schlimm für Ellen war die Handlung des Romans. [...] Diese Handlung war eine einzige Beleidigung für sie.“<sup>390</sup>

Dabei bleibt die Diskrepanz zwischen Ellens Wissen um die Artifizialität des Textes und ihrer naiv-existentialen Interpretation desselben unaufgelöst; denn sie erkennt zwar die Konstruiertheit der Figuren – die „Konstruktion seiner Paradefigur“ –, vollzieht aber die Romanhandlung gerade nicht als Konstrukt nach, sondern liest vielmehr der Romanhandlung die scheinbare Gefühlsrealität des Autors ab. Die Legitimation für diese Lesart sieht Ellen in dem Wissen, dass Sylvio „überhaupt nicht strategisch denken oder handeln“ und folglich „auch nicht so schreiben“<sup>391</sup> kann. In welchem Umfang sie den Roman als Realitätsspiegel betrachtet, wird daran deutlich, dass sie die Otto-Figur aus dem „*Rohling*-Roman“ als regelrechten Stellvertreter Sylvios interpretiert:

„Sylvio wollte gar nicht, daß sie zu ihm zurückkomme. Das sagte der *Rohling*-Roman. Das sagte ihr Sylvio durch Otto, der Sylvio im Roman vertrat.“<sup>392</sup>

Dass Ellen hierin gründlich irrt, wird erst im letzten Kapitel deutlich, in welchem die Interpretationen Ellens durch Sylvios Sicht der Dinge konterkariert werden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Einschätzung der betreffenden „Paradefigur“ aus Sylvios Roman bei Ellen und Sylvi unterschiedlich ausfällt. Sylvi sieht in der Müller-Ernst-Nachbildung nicht die karikierenden Züge im Vordergrund, sondern glaubt, der Vater habe damit Müller-Ernst ein regelrechtes Denkmal gesetzt und sich damit selbst erniedrigt.

---

<sup>390</sup> OE, S. 54.

<sup>391</sup> OE, S. 57.

<sup>392</sup> OE, S. 56f.



Da der Text des Rohling-Romans nicht zugänglich gemacht wird, so dass sich der Leser kein eigenes Bild von der Figurendarstellung machen kann, bleiben die beiden differierenden Figureninterpretationen – Ellens und Sylvis – gleichwertig im Raum stehen. Eindeutig als irrig erweist sich hingegen Ellens ungebrochene Übertragung der Ottofigur auf Sylvio.<sup>393</sup>

Zudem schätzt Ellen die Schaffensweise ihres Mannes als minderwertig ein:

„Sylvios Romane laufen immer am Leben entlang wie ein Hund an einer Hecke. Dann und wann hebt er das Bein. [...] Ihr war diese von Sylvio ausgebildete Technik, sein Leben in Romane umzuschreiben, nichts als peinlich.“<sup>394</sup>

Was Ellen jedoch „peinlich“ erscheint, ist für Sylvio überhaupt erst Motivation seines Schaffens.

„Das war Sylvios liebste Beschäftigung: etwas in Gedanken so verlaufen zu lassen, wie es in Wirklichkeit nie verlief. [...] dazu schrieb er die Wirklichkeit um. Er ertrug Wirklichkeit überhaupt nur noch, wenn er sie schreibend beantwortet hatte.“<sup>395</sup>

So vollzieht Sylvio auch die Realgeschehnisse in der Planung eines Romans nach.<sup>396</sup> Wenn er „Bernd Müller-Bernhard“, den Nebenbuhler um die Gunst der Ehefrau „Elfi“, zuletzt umkommen lässt, ist sich Sylvio dabei seiner Konzeptionsleistung bewusst:

„Sylvio hat dieses Ende, seit er es konzipierte, dann notierte, angefochten. Man muß aus jedem Verlauf das bestmögliche Ende herauswirtschaften. Das ist seine Verfahrensregel Nummer eins. Nichts fälschen, aber in allem das Bestmögliche stärken. Also darf der

---

<sup>393</sup> Hier wird überdeutlich ein Spiel mit dem Aussagewert fiktionaler Aussagesätze getrieben. Darauf wird im Verlauf der Analyse noch eingegangen.

<sup>394</sup> OE, S. 57.

<sup>395</sup> OE, S. 115.

<sup>396</sup> OE, S. 118ff. Dabei wandelt er die Figur der Annelie, mit der er Ellen betrogen hat, in eine (seine) Romanfigur Liss Lanz um. Innerhalb des von ihm konzipierten Romangeschehens ist es wiederum den Fähigkeiten Liss Lanz' geschuldet, dass die Affäre zwischen ihr und der Romanfigur Claudius überhaupt zustande kommt. Annelies Brückenschlag zwischen Phantasie und Wirklichkeit ähnelt dabei der Fiktionalisierungsleistung des Schriftstellers, wobei Sylvio dies nicht als Fiktionalisierung, sondern als „Datendesign“ betrachtet. Annelies „Imponierbiographie“ sieht Sylvio ebenso als Tribut an die „öffentliche Meinung“, erkennt dabei aber die Funktion solcher taktischen Beschönigungen an. Auch dies unterstützt, wie sich zeigen wird, die Leitidee des Romans.

Widersacher nicht umkommen. [...] Laß geschehen, was am liebsten geschehen will, misch dich nicht ein. Dein ist nur das Wort, nicht das Faktum. Etwas so schön sagen, wie es nicht ist.<sup>397</sup>

Diese poetologischen Überlegungen werden nun zusätzlich mit produktionsästhetischen und kunstpsychologischen Details ummantelt, wenn Sylvio etwa hofft, „daß der Roman, falls er den je schreibe, ihn zu einem anderen, einem glücklicheren Ende zwingen werde. Konstruieren kann man viel, das heißt noch nichts.“<sup>398</sup>

Sylvio hat Gründe für sein hartnäckiges Festhalten an der Fiktionalisierung der Realvorgaben. Für ihn gilt:

„Der undargestellten Wirklichkeit fehlte genau das, was sie erträglich machen könnte.“<sup>399</sup>

Demgemäß versucht Silvio auch, die Schlusssituation – kurz nach Müller-Ernsts Tod – mit Schreiben, mit einem Vorgang der Fiktionalisierung also, zu beantworten. Walsers Roman endet mit poetologischen und produktionsästhetischen Überlegungen Sylvios.

„Wer ein Jahr jünger ist, hat keine Ahnung. Ein solcher Satz, der sich schon durch seine Gewißheitsausstrahlung als unhaltbar erweist, könnte einen Anfang ermöglichen. Ein Schlußsatz dürfte nicht so auftreten. So rechthaberisch. Gegen Schluß müssen die Sätze, obwohl ja alle Sätze gleich lautlos auf dem Papier stehen, leiser wirken. Und richtungsloser. Wenn noch eine Tendenz, dann die zum Stillstand. Die schönste aller Tendenzen. [...] Drinnen setzte er sich an den Schreibtisch, legte ein Blatt Papier vor sich hin und füllte es mit Wörtern. [...] Falls ein paar von diesen Wörtern die Nacht überlebten, konnten sie dem Roman, falls er den je schreibe, als Titel dienen. Er schloß eine Zeitlang die Augen. [...] Als er die Augen wieder öffnete, wurden sie von zwei Wörtern angezogen, die größer waren als alle anderen. Die zwei übriggebliebenen Wörter kamen ihm vor wie ein Ergebnis, das ohne

---

<sup>397</sup> OE, S. 121f.

<sup>398</sup> OE, S. 122. Übrigens ist auch hier wieder der Eigenwille des Textes angesprochen, der bereits in Nadolnys Text dem Binnenroman Alexanders zugeschrieben wurde.

<sup>399</sup> OE, S. 156.

seine Mitwirkung zustande gekommen war. [...] Und es stand da: ohne einander.“<sup>400</sup>

Die Erzählung endet also – um erneut Scheffels Terminologie zu verwenden – mit der „Betrachtung“ des poetologischen Prinzips innerhalb des Erzählten, zugleich findet damit eine „Spiegelung“ der Erzählung im Erzählten statt. Mit diesem Vorgehen – dem Zitat des eigenen Titels als Abschluss – bildet der Text einen geschlossenen Kreis und führt durch Sylvios schriftstellerische Tätigkeit den Fiktionalisierungsvorgang in sich selbst zurück. Während Sylvio die Möglichkeit der Fiktionalisierung als Beantwortung der Realität nutzt, ist diese Art der Wirklichkeitsbewältigung der journalistisch schreibenden Ellen verwehrt.

### *Analogisierung von Literatur und Journalismus*

Der Roman arbeitet gezielt mit der Analogisierung von journalistischem und literarischem Schreiben. Was beiden Bereichen gemeinsam ist, ist die Publikation von Texten. Die Unterschiede, die zwischen beiden Bereichen bestehen, werden durch die gezielte Stilisierung größtenteils nivelliert. So wird beispielsweise der Journalismus in polemisierend-satirischer Weise als Fakten-Erfinder<sup>401</sup> geschildert, die Literatur hingegen als Fakten-Verwender, was einer grundlegenden Umkehrung der Entstehungsvorgänge von literarischen und journalistischen Texten entspricht; eine tendentielle Analogisierung der Bereiche Journalismus und Literatur ist die Folge.

#### a) Die Verwandtschaft der schreibenden Berufe

Der Beginn des Romans zeigt Ellen in einer für sie kaum zu bewältigenden Situation. Sie soll einhundertacht Zeilen Filmkritik innerhalb von zwei Stunden produzieren.<sup>402</sup> Unter dem Produktions- und Zeitdruck tritt Ellens Kampf mit ihrer Schreibhemmung besonders ausgeprägt in Erscheinung.

---

<sup>400</sup> OE, S. 156ff.

<sup>401</sup> Vgl. OE, S. 52f.

<sup>402</sup> Bei dem betreffenden Film handelt es sich um „Hitlerjunge Salomon“.

„Am schlimmsten für sie war es, wenn sie etwas sofort schreiben mußte. Ihr Kopf war dann ganz blutleer. Überhaupt leer.“<sup>403</sup>

Ellen erprobt verschiedene Wege, um die Blockade zu überwinden. Einer dieser Wege ist das Bemühen, ihre Empfindungen unmittelbar nach einem Kinobesuch wiederzugeben:

„Schreiben sollte sie. Sie konnte sich genau an ihre Stimmung [...] erinnern. Aber diese volle, überdeutliche, wie ein Akkord aus vielen Tönen zusammengesetzte Stimmung jetzt in einem Nacheinander von Sätzen zu beschreiben, das hieß diese Stimmung zerstören. Da würde sie anfangen, einen Ton gegen den anderen auszuspielen, es käme im besten Fall eine Folge von Stimmungstönen, aber nie mehr die Stimmung selbst heraus.“<sup>404</sup>

Die Schreibblockade geht, wie sich hier zeigt, nicht auf Ellens Mangel an Ideen zurück, sondern auf die Unfähigkeit, die Ideen in einen Text umzusetzen. Dieser Umstand ist insofern bedeutsam, als das Beschreiben von Gefühlen keine genuin journalistische Aufgabe ist, sondern zum literarischen Feld des Schreibens gehört. Dementsprechend scheitert Ellen zunächst auch nicht an der journalistischen Aufgabe, sondern an einer literarischen Schwierigkeit: an der Schwierigkeit, die Komplexität von Empfindungen erzählerisch aufzubereiten. Damit scheitert Ellen an einem genuin poetologischen Problem. Die Liste ähnlich gearteter Sequenzen ließe sich unschwer verlängern. Die zitierte Textstelle ist als Beispiel für das Verfahren im Text besonders geeignet. So zeigt sich durch Analogisierung von Literatur und Journalismus die Verwandtschaft schreibender Berufe.

#### b) Die Fremdbestimmtheit als implizite Medienkritik

Einen anderen Weg der Analogisierung stellt die Parallelisierung der jeweiligen Publikationsmechanismen dar. Diese Parallelisierung verläuft allerdings kritisch gebrochen. Die Figuren des Romans befinden sich in ständiger Auseinandersetzung mit der Produktion und Veröffentlichung ihrer eigenen

---

<sup>403</sup> OE, S. 18.

<sup>404</sup> OE, S. 47.

Texte, aber auch der Texte anderer. So ist beispielsweise Sylvios Einschätzung von Ellens journalistischer Tätigkeit, die er als „Meinungsproduktion“ abqualifiziert, grundsätzlich negativ.

„Selbstgerechtigkeit und Heuchelei, das war das Fundament der Meinungsproduktion. [...] Je heuchlerischer, um so krasser kritisch beziehungsweise je krasser kritisch, um so heuchlerischer. Das sei ein unauflöslicher Interdependenzknoten zur Verhinderung einer Einsicht ins eigene Tun. So rauschte ihm, weil sie abgespielt war, seine Platte durch den Kopf.“<sup>405</sup>

Aus der Sicht des Sohnes Alf beispielsweise fällt offenbar die Beurteilung der gesamten Publikationsmaschinerie negativ aus, nicht nur der journalistischen. Alfs Haltung hierzu wird in diesem Fall durch eine Gedankengang Ellens vermittelt:

„Er erinnerte sich [...] daran, daß er von diesen Eltern sprach, die alles, was sie empfanden und taten, nur auf Veröffentlichung hin empfanden und taten. Verächtlicher könne nichts sein, hatte er einmal gesagt. [...] Er hatte ja recht. Auch sie fand inzwischen, daß es verächtlich sei zu veröffentlichen. Und ihre Art zu veröffentlichen fand sie noch verächtlicher als die am Leben entlang schrammenden Romane ihres Mannes.“<sup>406</sup>

Ebenso konsequent, wie Ellen die schriftstellerische Tätigkeit Sylvios verurteilt, verurteilt Sylvio die journalistische Tätigkeit Ellens.

---

<sup>405</sup> OE, S. 123.

<sup>406</sup> OE, S. 22. Eine ethisch-moralische Schiefelage der Publikationsbranche beziehungsweise eine fatale Werteverchiebung klingt auch in der merkwürdig willkürlich anmutenden Verknüpfung von Sprache und Ethik an, die Wolf Koltzsch zum Ausdruck bringt:

„Das müssen Sie doch zugeben, sagte er geradezu innig. Das Sprachvermögen sei ein Charaktervermögen. So sei auch das Sprachunvermögen ein Charakterunvermögen. Wenn Ellen schweißige Hände schlimmer finde als einen falschen Konjunktiv, sage sie damit nur, daß ein mieser Charakter sie weniger störe als ein körperlicher Makel.“ (OE, S. 62). Dem Konjunktiv kommt in Walters Text besondere Bedeutung zu. Wolf Koltzsch zeichnet sich beispielsweise als „Sprachgewissen“ durch eine außerordentliche Kompetenz bezüglich der Konjunktive aus, und die richtige Anwendung des Konjunktiv lässt in seinen Augen sogar Rückschlüsse auf charakterliche Qualitäten zu. Sowohl das Misstrauen der Realität als auch Texten gegenüber schlägt sich im Konjunktiv nieder. Der Konjunktiv stellt außerdem als Mittler zwischen Realität und Phantasie quasi das grammatische Pendant des Fiktionalisierungsprozesses dar.

Was mit dieser gegenseitigen Missachtung der Figuren untereinander erreicht wird, ist der Eindruck von durchgehendem und durchdringendem Misstrauen in den Vorgang der Textproduktion und Textveröffentlichung. Bis zum Ende des Romans geschieht nichts, was dieses grundsätzliche Unbehagen den Veröffentlichungen gegenüber korrigieren oder relativieren würde. Dieses Unbehagen geht vor allem auf die umfassende Fremdbestimmung der Textproduktion zurück.

Für die Redaktion des Magazins DAS als Ganzes liegt die Fremdbestimmung in der Tyrannei der Marktgesetze. Dies bringt stellvertretend Leo Steck zum Ausdruck, wenn er Ellen gegenüber äußert: „...wir liefern Texte, damit wir die Reklameseiten so teuer als möglich verkaufen können“.<sup>407</sup> Für Sylvio Kern hingegen ist der Literaturkritiker Willi André König, dessen Anerkennung Sylvio gleichermaßen wünscht wie verachtet, die Verkörperung der Fremdbestimmung.<sup>408</sup> Auch durch die publikationsstrategischen Überlegungen, zu denen er sich durch seinen Verleger gezwungen sieht, fühlt er sich provoziert, weil sie vorwiegend werbetaktischer Natur sind und dem Negativurteil der Literaturkritik keinen Vorschub leisten sollen.<sup>409</sup> Sylvio steht der „Verurteilungskultur“ der Literaturkritik nicht nur aus verletzter Eitelkeit ablehnend gegenüber. Er wird sich bewusst, dass er „durch literarische Taten“ gerne „als Lobredner alles Seienden“ aufträte, „ein Buch lang oder zehn Zeilen“, und erkennt zugleich, dass er dies nicht kann, weil die Öffentlichkeit von ihm persönlich, als Schriftsteller mit Anspruch, eine kritische Haltung zum Zeitgeschehen erwartet und diese auch in seinen Schriften wieder finden will. Wenn Sylvio über sich sagt, „Ich bleibe ein Bewunderer des Wetters [...] Aber was für eine Welt, in der man vor Zeugen nicht mehr sagen kann: Ich bleibe ein Bewunderer des Wetters. [...]“<sup>410</sup>, dann ist dies einerseits ein Rekurs auf Bertolt

---

<sup>407</sup> OE, S. 22f.

<sup>408</sup> Vgl. OE, S. 135.

<sup>409</sup> Vgl. OE, S. 134.

<sup>410</sup> OE, S. 145.

Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*<sup>411</sup>, andererseits illustriert es Sylvios grundsätzlich eskapistisches Streben.

Jede mutmaßlich autonome Poetik – auch Sylvios eigentlich angestrebte Poetik des *l'art pour l'art* – bricht sich an den verschiedenen publikationspolitischen Erfordernissen, beziehungsweise muss ihnen untergeordnet werden. Hierzu sei nachfolgend nochmals die oben angeführte Textstelle herangezogen.

Sylvio steht der journalistischen Berufswelt Ellens generell skeptisch gegenüber. Für Ellens Metier konstatiert Sylvio „Selbstgerechtigkeit und Heuchelei“, die er als das „Fundament der Meinungsproduktion“<sup>412</sup> betrachtet. Bei Sylvios Überlegungen über die Legitimität der kritischen Journalismus<sup>413</sup> kommt es durch geschickte Distanzierung des Erzählers von der erzählten Figur zu einer gezielten Heraushebung bestimmter Aussagen: Wenn der Erzähler unmittelbar im Anschluss an die streng personal erzählten medienkritischen Überlegungen wieder auktorial erzählt und sich damit von der Figur entfernt<sup>414</sup>

– „[...] So rauschte ihm, weil sie abgespielt war, seine Platte durch den Kopf“<sup>415</sup> –, nur um unmittelbar danach wieder in die Innensicht der Figur zurückzukehren, wobei die Figur nun die eigene vorangegangene Kritik relativierend zurücknimmt, so hebt dieses Verfahren die Inkongruenz von Erzähler und Romanfigur hervor. Auf engstem Raum bleiben so zwei sich gegenüberstehende Positionen erhalten. Die eine ist Sylvios harsche Kritik, die andere ist der pejorative Kommentar des Erzählers, in dem deutlich wird, dass der Erzähler die Meinung der Figur nicht teilt.<sup>416</sup> Zu beachten ist nun aber, dass

---

<sup>411</sup> „[...] Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt! [...]“, Bertolt Brecht, *An die Nachgeborenen*, in: Deutsche Lyrik, S. 323.

<sup>412</sup> OE, S. 123.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Die Erzählperspektive des Erzählers springt hier von der Innensicht zur Außensicht. Damit geht eine größere Distanzierung des Erzählers von der Figur einher, d.h. der Blickpunkt des Erzählers verändert sich. Die hier zugrundegelegte Terminologie richtet sich nach Jürgen H. Petersen, Kategorien des Erzählens, in: *Poetica* 9/1977, S. 167-195.

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Mit Petersen heißt das, der Erzähler lässt durch eine entsprechend ironisierende Formulierung erkennen, dass er die Auffassung der Figur nicht teilt. Vgl. Petersen, Kategorien, S. 192.

Sylvios harsche Kritik am journalistischen Metier – obgleich sie eingebettet ist in innensichtiges, personales Erzählen – grammatisch als Aussagesatz isoliert steht. So bleibt ihre grundsätzliche Aussagekraft erhalten.

Das Spezifikum des grammatisch isolierten Aussagesatzes, das in Walsers Text auffallend häufig zu beobachten ist, wie sich auch weiter unten noch zeigen wird, führt zur Frage nach dem Repräsentationscharakter des Aussagesatzes in fiktionalen Texten.<sup>417</sup> Dass der Text von Walser mit der Aussagelosigkeit des Aussagesatzes bewusst umgeht und diese zu instrumentalisieren weiß, wird besonders deutlich, wenn Sylvio sich der Vorlage seiner Romanfigur, nämlich Ernest Müller-Ernst gegenüber rechtfertigt, der Protagonist seines neuesten Romans habe tatsächlich mit Ernest Müller-Ernst überhaupt nichts zu tun.<sup>418</sup> Wenngleich dieses Gespräch nur in Sylvios Vorstellung stattfindet, so führt der Text damit doch die literaturtheoretische These von der Aussagelosigkeit des Aussagesatzes in fiktionalen Texten vor.<sup>419</sup> Diese These bricht sich jedoch an der (textimmanenten) naiven Rezeptionshaltung der Öffentlichkeit: Der publizierende Schriftsteller muss sich der Erwartungshaltung der Öffentlichkeit unterordnen, weil er sich nicht auf die durch die Literaturwissenschaft festgestellte Aussagelosigkeit der Aussagesätze berufen kann. Er ist aufgrund des Erwartungsdrucks von Seiten des Publikums und des Feuilletons zu einer entsprechenden Publikationspolitik gezwungen. Das Verfahren des erzähltechnisch isolierten Aussagesatzes, wie

---

<sup>417</sup> Michael Scheffel beginnt seine Ausführungen zum Repräsentationswert der fiktionalen Rede mit einer Zusammenfassung der Thesen Sir Philip Sidneys; dessen Schriften aus dem 16. Jahrhundert enthielten grundlegende Überlegungen, welche in der heutigen Fiktionalitätsforschung wieder aufgegriffen würden. Sidneys historische Thesen fasst Scheffel wie folgt zusammen: „Unter allen möglichen Verfassern von Texten, so Sidneys vielzitierte These, lügen die Dichter am allerwenigsten, weil sie in ihren Werken erklärtermaßen nichts behaupten. Der Dichter erzählt von etwas [...] sein Geschäft ist das Erfinden, nicht aber das Lügen oder das Täuschen.“ (Scheffel, S. 27f). Folglich sei nach Sidney „Dichtung die Rede eines Dichters und die Rede des Dichters in der Dichtung eine besondere, nämlich nicht-behauptende Rede ohne unmittelbare Referenz in der Wirklichkeit [...]“. Scheffel sieht einen Teil der modernen Fiktionalitätsforschung in der Tradition Sidneys, zum Beispiel Roman Ingardens Ausführungen, in denen er Aussagesätzen in literarischen Werken einen besonderen Charakter zuschreibt. Vgl. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2., verb. u. erw. Aufl., Tübingen 1960, S. 169ff, vgl. auch Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, Tübingen 1997, S. 24ff, sowie Anm. 64. In diesem Sinne sei auch Wolfgang Iser zu verstehen, wenn er die fiktionale Rede als „Symbolverwendung“ ohne „empirischen Objektbezug“ bezeichnet. Vgl. Iser, *Die Wirklichkeit der Fiktion*, S. 291.

<sup>418</sup> OE, S. 139.

<sup>419</sup> Ganz im Sinne der „nicht-behauptenden Rede“ nach Sidney, Ingarden und Iser.



er exemplarisch an der betreffenden Stelle vorgeführt wurde, erweist sich daher als Schlupflochstrategie, um doch zu publizieren, was eigentlich nicht publiziert werden dürfte, und unterhöhlt somit wiederum die These von der Aussagelosigkeit der Aussagesätze in fiktionalen Texten.

An vielen Stellen ist die Erzählung gerade nach jenen Schlupflochstrategien verfertigt, die im Dialog („Romangespräch“) oder Monolog („Romanreflexion“) der Figuren, also im Erzählten, kritisch reflektiert werden. Diese insgesamt betont produktionsbezogene Selbstreflexivität dient hier zur kritischen Auseinandersetzung mit Publikationsmechanismen.

### c) Selbstzensur

Der Roman beginnt mit Ellens erfolglosem Kampf gegen ihre Schreibhemmung und endet mit Sylvios Rückzug ins Schreiben. Anfang und Ende des Romans sind also gleichermaßen durch Situationen des Schreibens geprägt. Der gesamte Roman steht damit betont im Zeichen der Textproduktion.

In Ellens Fall steht die journalistische Textproduktion im Vordergrund, in Sylvios Fall die literarische. Auf der Suche nach einem Weg aus der Schreibblockade verfällt Ellen auf die Idee, einen Disput mit Ernest im Anschluss an den Film „Hitlerjunge Salomon“ zum Aufhänger für ihren Artikel zu machen. Ernests Forderung nach einer differenzierteren Figurenzeichnung wird jedoch von Ellen als publikationsuntauglich befunden:

„Ellen fragte, ob das Leiden der Juden in diesem Film erfunden sei. Nein, natürlich nicht, sagte Ernest, aber diese Deutschmarionetten seien erfunden. Schuldunfähige Bestien, statt schuldige Menschen. Diese Auseinandersetzung durfte in ihrem Artikel nicht auftauchen.“<sup>420</sup>

Im Verlauf dieses Disputes führt Ernest ihre emotionalen Reaktionen auf den Film nur auf die Kunstfertigkeit der Filmemacher zurück, nicht auf den Filmgegenstand. Durch diese Sequenz wird deutlich, dass analog zu ihrer Fehlinterpretation von Sylvios Romanen, Ellen auch hier die Strategien des Kunstwerks, des Films in diesem Falle, nicht durchschaut. Es passt zur naiven Grundcharakteristik der Figur, dass ihr die Wirkungsabsichten und das

---

<sup>420</sup> OE, S. 47.

bewusste Spiel mit Kunstmitteln, seien sie nun filmischer oder literarischer Natur, nicht bewusst werden.<sup>421</sup> Einigermaßen im Widerspruch zu dieser grundlegenden Blindheit für künstlerische Strategien steht, dass Ellen die Publikationsuntauglichkeit von Ernests Äußerungen durchaus realistisch einschätzt. Ernest sieht die differenzierte, künstlerisch und intellektuell anspruchsvollere Darstellung der *political correctness* geopfert.

„Die [Auseinandersetzung] war verheimlichenswert. Die war auch dann unvorzeigbar, wenn Ellen Ernests Namen durch einen fingierten ersetzte. [...] Was Ernest herausgeschimpft hatte, gab es nur in Wirklichkeit, die öffentliche Meinung war davon freizuhalten. Diesen Text zu verhindern, bedurfte es keiner Zensur, das hatte man von sich selbst zu verlangen. [...]“<sup>422</sup>

Die Romanfigur Ernest Müller-Ernst agiert beruflich nicht im näheren Umfeld des Schreibens und Veröffentlichens. Gerade diese Figur wird aber nun zum Vehikel für kritische Äußerungen über das Phänomen künstlerischer Selbstzensur. Denn Ernest ist sich ebenfalls der Publikationsuntauglichkeit seiner Ansichten bewusst und stuft diese Tabuisierung als „nicht endendürfende Erpressung durch andauernde Vorführung der deutschen Greuelthaten in gar allen Medien“<sup>423</sup> ein. Ellen hingegen betreibt jene Selbstzensur und Tabuisierung im Berufsalltag selbst. Sie nennt die verschiedenen selbstaufgelegten Tabuisierungen dementsprechend „Tabutheater“.<sup>424</sup> Dabei bezieht sie diesen Begriff aber sowohl auf die Darstellungsweise des Films, der eine differenzierte Darstellung verweigert und

---

<sup>421</sup> Darin liegt im Unterschied zum Rest des Romans ein dezidiert rezeptionsbezogenes selbstreflexives Element.

<sup>422</sup> Ebd.

<sup>423</sup> OE, S. 50.

Am 02.10.1990 schreibt Frank Schirrmacher in der FAZ „Kein literarisches Werk durfte das katastrophale Erbe verleugnen: es wurde Prosa eines Verlierers, Lied eines Mörders, Gedicht eines von aller Welt Gehäßten und doch auch wieder Drama eines Gefangenen, Vertriebenen, Ermordeten – Täter und Opfer zugleich.“ Vgl. Frank Schirrmacher, Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Selbstbewußtseins (hier zitiert nach Wittek, S. 84).

<sup>424</sup> OE, S. 50. Sie meint damit auch noch andere Dinge, zum Beispiel das generelle Alkoholverbot im Verlagshaus, welches Ellens Ansicht nach einer Manipulationsabsicht entspringt: Durch das Schuldgefühl, das den trotz des Verbotes trinkenden Redaktionsmitgliedern suggeriert wird, sollen diese in einem psychologischen Abhängigkeitsverhältnis gehalten werden.

sich der *political correctness* unterwirft, als auch auf den journalistischen Publikationsalltag. Die oben zitierte Sequenz bildet daher eine Mehrfachprojektion der Selbstzensur auf engstem Textraum. Zuletzt wird sie auch an den Schriftsteller Sylvio zurückgebunden und erinnert daran, dass eben jene Selbstzensur sowohl für Film und Presse als auch für den literarisch schreibenden Berufszweig gilt.

„Man redete nicht darüber, nahm hin. Über Auschwitz kann man doch nicht diskutieren. Diesen Satz hatte sie andauernd auf der Zunge gehabt. Es war ein Satz ihres Mannes.“<sup>425</sup>

Auf diesem Umweg wird endgültig auch die Selbstzensur des Schriftstellers in den Text aufgenommen.

Im Falle Ernest Müller-Ernsts kommt es zu auffallenden Diskrepanzen zwischen Textaussage und Figur. Wenn Ernest in dieser Sequenz als klar und analytisch denkender Kinobesucher die Anwendung eines Stereotyps im Film kritisiert, so steht dies in markantem Widerspruch zu seiner sonstigen charakterlichen Zeichnung, die ihn betont exzentrisch erscheinen lässt. Durch diese Charakterisierung ist die Figur der Gefahr entzogen, zur Identifikationsfigur für den Leser zu werden, sie ist damit aber auch der Gefahr entzogen, als Sprachrohr des Verfassers verstanden zu werden. Dementsprechend wirkt Ernest Müller-Ernsts Inszenierung als Exzentriker wie eine taktische Maßnahme, um seine publikationsuntauglichen Äußerungen im Text vertretbar zu machen. So praktiziert der Text Strategien, die textimmanent reflektiert werden. Das poetologische Prinzip des Textes wird durch den Dialog der Figuren – nach Ernst Weber entspricht dies der „Romanreflexion“<sup>426</sup> – an die Oberfläche gehoben und zugleich vom Text vorgeführt. Es erfährt also eine mittelbare Spiegelung im Erzählten und in der Erzählung.

Dieser Befund bestätigt sich auch bei einer Analyse der Erzählerposition. Um das exemplarisch nachzuzeichnen, sei nochmals der oben angeführte Romanabschnitt herangezogen:

---

<sup>425</sup> OE, S. 50.

<sup>426</sup> Vgl. Weber, S. 104ff.

„Ellen war diese Art Abwehr fremd. Die kam in der Familie Krenn-Kern nicht vor. Man redete nicht darüber, nahm hin.“<sup>427</sup>

Wenn Ellen sich darüber klar wird, dass ihr „diese Art Abwehr“, wie Ernest sie an den Tag legt, „fremd“ sei, dann bleibt diese Aussage unzweifelhaft an die Figur der Ellen gebunden. Wenn sie unmittelbar daran jedoch anschließt: „Die kam in der Familie Krenn-Kern nicht vor“, so erweitert sich der Personenkreis, auf den das zutrifft, auf vier Personen. Dabei bleibt außerdem unklar, auf welche Art Abwehr sich dies bezieht. Die Abwehr könnte sich ebenso gut gegen stereotype Filmfiguren richten wie auch gegen die „nichttendendürfende Erpressung“. Eine eindeutige Zuschreibung bietet der Text nicht an. Der wiederum unmittelbar anschließende Satz, „Man redete nicht darüber, nahm hin“, lässt keine eindeutige Bindung an die Figur mehr zu. Das Pronomen „man“ erscheint für die eigene Familie angewendet unpassend, so dass der Erzähler mit diesem Satz Innensicht und personale Ebene verlassen zu haben scheint. Und in die so entstandene verhältnismäßig große Distanz zur erzählten Figur Ellen wird der Satz „Über Auschwitz kann man doch nicht diskutieren“ gestellt. Auch hier enthebt das Pronomen „man“ jede der Figuren der eindeutigen Zuschreibung, beziehungsweise meint sie alle gleichermaßen. Das ist ein weiteres Beispiel für einen isolierten Aussagesatz, der instrumentalisiert wird, diesmal allerdings, um die *opinio communis* wiederzugeben, nicht zur Abgrenzung von der politisch unkorrekten Ansicht einer Figur.

Die produktionsbezogene Selbstreflexivität kommt darin zum Tragen, dass der Text hier auf engstem Raum die Strategien demonstriert, die der Schreibende und Publizierende anwendet, um nicht gegen die jeweilige *political correctness* zu verstoßen. An dieser Stelle wird aus der poetologischen Strategie eine politische Strategie. Sowohl die Figurenzeichnung als auch das Erzählverhalten und die Erzählhaltung des Erzählers führen das vor Augen.

---

<sup>427</sup> OE, S. 50.

## d) Die Feder zwischen Macht und Markt

Was die Bereiche Journaille und Literatur in Walsers Text verbindet, ist die öffentliche Rezeption, welche den Publizierenden aller Provenienzen ähnliche Beschränkungen abverlangt. Für die Selbstzensur treten in Walsers Text unterschiedliche Motivationen zutage. Die Grenze von tendenziell ethisch begründeter und tendenziell pragmatisch begründeter Aussparung ist dabei klar erkennbar. Berücksichtigt man den Umstand, dass der Literaturstreit um Christa Wolf<sup>428</sup> in den Feuilletonspalten deutscher Zeitungen im Entstehungszeitraum des Textes geführt wurde, gewinnt die Anordnung der Problematik in Walsers Text satirische Schärfe. Die genannte Grenze zwischen ethisch begründeter und pragmatisch begründeter Aussparung verläuft bezeichnenderweise zwischen dem künstlerisch Publizierenden und dem journalistisch Publizierenden. Für den letzteren wird im Roman die pragmatische Grundhaltung in merkwürdiger Analogisierung mit Professionalität gleichgesetzt:

„Ellen hatte am Anfang darauf bestanden, daß sie kein *Proofi* sei. Tatsächlich gab es überhaupt nichts, was sie hätte professionell betreiben wollen. Sie hätte am liebsten alles liebend betrieben. Aber sie mußte sozusagen unmerklich umschwenken, übertreten, mitbeten. Professionalität war jetzt der Gott aller Gewerbe. Fundamentalismus blühte. Der Proofi kann schreiben, worüber gerade geschrieben werden muß.“<sup>429</sup>

Der Aussagesatz am Ende des zitierten Ausschnittes wird wiederum vorbereitet durch eine schrittweise Distanzierung des Erzählers von der Figur. Damit löst sich der Aussagesatz erneut von der personalen Beschränkung auf die Figur Ellens, wird zugleich durch die Schreibung des Wortes „Proofi“ an die Figur Leo Steck gebunden, jedoch ohne Zitateneckzeichnung, sondern so,

---

<sup>428</sup> Vgl. Thomas Anz (Hg.), Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, Frankfurt am Main 1995; Karl Deiritz/Hannes Krauss (Hg.), Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“. Analysen und Materialien, Hamburg und Zürich 1991; Rainer Hoffman, Deutsche Szene. Der »Fall Christa Wolf« oder Vereinigung und Vergangenheitsbewältigung, in: Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick, hg. v. Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1991, S. 279-283.

<sup>429</sup> OE, S. 51.

dass der Satz als personenungebundene, losgelöste Aussage lesbar bleibt.<sup>430</sup>

Auch der unvermittelte Tempuswechsel ist ein Indikator für die beabsichtigte Hervorhebung dieser Aussage, die Funktion und Stellenwert des Schreibenden kommentiert: Die Professionalität zeichnet sich durch pragmatisches Handeln aus, also wird der Schreibende – und zwar in allen schreibenden Berufen – zum Opportunisten. Er wird hier demnach eher als Lieferant einer nachgefragten Ware<sup>431</sup> verstanden denn als mündiges Individuum oder gar als intellektueller Mahner.

Dementsprechend gebrochen erscheint im Text auch der Beitrag des Schreibenden zur Meinungsbildung:

„Alles Wirkliche mußte, um zu erscheinen, zuerst in etwas Meinungsmäßiges überführt werden. Tun Se doch net so, als gäb's das, was Se da beschreiw. Saache Se was drüwer aus, dann gibt's es. Aussaache, mei Liewe, Aussaache.“<sup>432</sup>

Wenn das Faktum innerhalb des journalistischen Alltags als Meinung getarnt werden muss, um publikationstauglich zu sein, dann entspricht dies der weiter oben gezeigten Strategie des literarischen Textes, eine politisch unkorrekte Aussage als Äußerung – und damit Meinung – einer Romanfigur unterzubringen und sie damit ebenfalls publikationstauglich zu machen. Die Analogie der Strategien in den schreibenden Berufen kommt darin wieder zum Tragen. Die Beschreibung wird im oben angeführten Zitat von Leo Steck der Aussage gegenübergestellt, der genuin literarische Stil also dem genuin journalistischen. Steck spricht offenbar dem literarischen Vorgang die Fähigkeit des Erschaffens ab, traut diese aber dem journalistischen Berichtsstil zu. Der

---

<sup>430</sup> Durch die orthographische Wiedergabe der Ausspracheeigenheiten Stecks gewinnt der Satz einen karikativen Unterton.

<sup>431</sup> Hierzu passt auch der Konsumverlauf und die relativ kurze Lebensdauer des Produktes, durch den sich der Pressealltag auszeichnet: „Das ist die Arbeitsteilung in der Medienwelt: die einen produzieren Glamour, die anderen kratzen ihn ab. Wirklichkeit kommt nicht vor. [...] Man muß einfach so schreiben, daß der Leser das Glamourproduzieren und das Glamourvernichten mitmacht.“ (OE, S. 52). Das „Ausdrucksgewerbe“ ist in Ellens Augen eine „Verklärungs- und Niedermachungsindustrie“. (OE, S. 53).

<sup>432</sup> OE, S. 51f. Das klingt wie eine Bezugnahme auf die von Käte Hamburger in die Literaturwissenschaft eingebrachte These, dass das „Erzählen“ als eine „Funktion“ zu betrachten sei, „die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel.“ Vgl. Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, S. 123. Ebenso klingt hier wieder die Frage nach dem Aussagegehalt fiktionaler Aussagesätze an.

Schreibende erscheint also entweder als Manipulator oder als Illusionist, keinesfalls aber als verlässliches Sprachrohr. Wenn der „Proofi“ schreibt, „worüber gerade geschrieben werden muß“, dann heißt das, er reagiert auf eine Nachfrage und gehorcht damit den Grundsätzen der Ökonomie. So wird die Autorität des Schreibenden demontiert. In dieser solchermaßen als fragwürdig stilisierten Situation klingt die Schreibblockade für Ellen plötzlich wie eine fatalistische Handlungsalternative:

„Manchmal wurde sie plötzlich durchströmt von der Gewißheit, daß diese Schreibhemmung das Beste war in und an ihr. [...]“<sup>433</sup>

### *Publikation als Prostitution – die Leitidee des Romans*

In mehrfacher Hinsicht sind Sexualität und Text in unmittelbarer Nachbarschaft angeordnet, beispielsweise durch Ellens Erinnerung an die sexuellen Avancen eines Arbeitskollegen in der Unibibliothek<sup>434</sup>, dessen Impotenz Ellen vergleicht mit ihrem ohnmächtigen Kampf gegen die Schreibblockade. Und nicht zuletzt kommt die Analogisierung zum Ausdruck durch den prostitutionsähnlichen Tauschhandel, auf den Ellen sich mit Wolf Koltzsch einlässt.

Das Geflecht von Abhängigkeiten im Kulturbetrieb wird an der Figur Wolf Koltzsch exemplifiziert und dabei bis ins Grotteske gesteigert. Koltzsch spielt somit im Hinblick auf die Verknüpfung von Prostitution und Publikation eine zentrale Rolle. Der „Prinz“ hat ihn aus seiner Tätigkeit als Zollbeamter<sup>435</sup> abgeworben und ins Redaktionsteam des Magazins DAS aufgenommen, doch unter der ausdrücklichen Auflage, einschließlich angedrohter Kündigung bei Zuwiderhandlung, von eigener Textproduktion abzusehen.

„Bleiben Sie keusch, hat der Prinz gesagt, nur dann können Sie unser Sprachgewissen sein. Wer schreibt, hurt.“<sup>436</sup>

Seiner Position innerhalb der Redaktion entsprechend erscheint Koltzsch auch Ellen zunächst als unbeteiligter Beobachter, der jedoch Einblick in Vorgänge

---

<sup>433</sup> OE, S. 52f.

<sup>434</sup> OE, S. 48.

<sup>435</sup> Auch das entspricht einer kontrollierenden Tätigkeit.

<sup>436</sup> OE, S. 62.

hat, die sich Ellens Kenntnis entziehen. Bezeichnenderweise bestehen seine Äußerungen im Dialog mit Ellen weitgehend aus Enthüllungen, wie als Nachbildung journalistischen Vorgehens, wobei er alle Gegenstände seiner Beobachtung mit der gleichen Schonungslosigkeit behandelt, auch sich selbst, wenn es sich um die provokative Aufzählung seiner eigenen körperlichen Unzulänglichkeiten handelt.<sup>437</sup>

Die Position des unbeteiligten Beobachters gibt Koltzsch auf, indem er die Auflage des Prinzen missachtet und den Satz „Wer schreibt, hurt“ in die Tat umsetzt. Dabei macht er sich Ellens Schreibblockade zunutze, um sein Schreibverbot zu unterwandern, ohne die Konsequenzen fürchten zu müssen:

„Das habe er sich immer schon gewünscht, das sei eine Traumsituation, er dürfe endlich schreiben.“<sup>438</sup>

So kauft sich Ellen schließlich durch körperliches Entgegenkommen aus ihrer festgefahrenen Situation frei. Sie prostituiert sich – als Quintessenz des Kapitels „Ellen“ – für einen Text. Diese Entwertung des schreibenden Subjekts durch Faktoren der Ökonomie ebenso wie durch die Publikationspolitik der Presse- und Verlagswelt wird damit quasi-allegorisch auf die Spitze getrieben. Der Kernsatz „Wer schreibt, hurt“<sup>439</sup> bringt dies in satirischer Schärfe auf den Punkt.

### *Der Roman als Stellungnahme zur Situation des Schreibenden*

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle sagen, dass beide Arten von Texten – der journalistische und der literarische – im Verlauf des Textes sowohl in ihren Entstehungsbedingungen als auch in ihren Wirkungen nachgezeichnet werden, zum Teil in durchaus drastisch entlarvender Manier. Die jeweilige vermeintliche Realitätsnähe bzw. -ferne wird dabei kritisch gebrochen. Sowohl poetologische als auch produktionsästhetische Überlegungen der Figuren werden hierfür an die Oberfläche gehoben. Diese Überlegungen werden, wie

---

<sup>437</sup> Ebenso schonungslos und zynisch wie Koltzschs Selbstschilderung fällt seine Schilderung des Kulturbetriebes aus. Er wundert sich über die „zuschauende Öffentlichkeit“, die „so tut, als glaube sie, diesem Betrieb gehe es um etwas anderes als um sich selbst.“ OE, S. 45.

<sup>438</sup> OE, S. 60.

<sup>439</sup> OE, S. 62.



sich zeigte, durch die äußeren Umstände und Anforderungen entweder bestimmt oder durch sie außer Kraft gesetzt. Somit ist der Roman letztlich auf eine kritische Auseinandersetzung mit der Autonomie des schreibenden Subjekts angelegt. Die gemeinhin als selbstverständlich erachtete Autonomie des schreibenden Subjekts wird gründlich destruiert, zum einen von ökonomischen Interessen, zum anderen vom Zwang zur *political correctness*. Durch die Positionierung der Protagonisten in schreibenden Berufen und die damit entstehende produktionsbezogene Selbstreflexivität bekommt der Text erst das Potenzial zur dezidierten Kommentierung des Publikationsbetriebs. Mit den oben untersuchten Figurenkonstellationen entsteht ein satirisch überzeichnetes Bild von den unterschiedlichen Faktoren, die auf Textproduktion und -publikation einwirken.<sup>440</sup> Durch die Darstellung von öffentlichen und privaten, sogar intimen Vorgängen bei der Textproduktion und -publikation werden sowohl emotionale als auch rationale Entstehungsbedingungen berücksichtigt. Insbesondere durch die betont pragmatische, ja opportunistische Ausrichtung einzelner Figuren und deren unumgängliche Einflussnahme wird die Fremdbestimmtheit des Schreibenden – und des Textes – vor Augen geführt. Auch die Fremdbestimmtheit kommt somit in dem Satz „Wer schreibt, hurt“<sup>441</sup> komprimiert zum Ausdruck.

Wenn man die heftige Kritik im Zuge des Literaturstreits um Christa Wolf bedenkt, mit der vor Erscheinen des Romans im Jahr 1993 die Literaten in Ost und West gleichermaßen konfrontiert waren, so liegt es nahe, den Text auf die in ihm verarbeitete Dichtungsauffassung und das dahinter stehende schriftstellerische Selbstverständnis zu befragen. Tatsächlich weist der Text, wie sich gezeigt hat, mehr als einmal auf die Existenz von Publikationstabus in den schreibenden Berufen hin. Diese Tabus sind jedoch hier – im Unterschied zu den Zensurvorgaben der ehemaligen DDR – keine staatlich verordneten, sondern werden vielmehr in schweigender Übereinkunft von allen

---

<sup>440</sup> Die schreibenden Personen in Walsers Roman unterliegen also durchweg Gesetzen, auf welche sie keinen direkten Einfluss haben. Sie beantworten die jeweiligen Zumutungen des Publikationsalltags unterschiedlich: mit Schreibblockade (Ellen), mit Intrige (Koltzsch) oder mit Eskapismus (Sylvio).

<sup>441</sup> OE, S. 62.

Publizierenden gleichermaßen akzeptiert und eingehalten; sie führen also zur Selbstzensur. Der Roman gerät durch die kritische Auseinandersetzung mit der Selbstzensur zum Abgesang auf die Autonomie des schreibenden Subjekts. Insbesondere, da Kulturjournalismus und Literatur einander in so pointierter Weise gegenübergestellt werden, wird die komplexe und teilweise sogar widersprüchliche Aufbereitung der Thematik als Antwort auf die aktuellen Angriffe des Feuilletons auf die Engagierte Literatur<sup>442</sup> lesbar. Die Schilderung des Schreibenden in Westdeutschland, als abhängig von der Nachfrage und der *political correctness*, denunziert den westdeutschen Schreibenden mindestens in eben solchem Maß, wie dies die Feuilletonpresse mit den in der DDR verbliebenen Autoren tat. Erinnerung sei nochmals an den Artikel Ulrich Greiners aus dem Jahr 1990, der schrieb, die DDR-Literaten seien „Opfer der Vorstellung geworden, Intellektuelle könnten unbeschädigt die Mechanismen der Macht bedienen. Keiner ist frei von Schuld.“<sup>443</sup> Gerade hierin besteht die Antwort des Textes auf die bei Greiner deutlich werdende Frage: Alle Schreibenden machen sich in Walsers Text der Quasi-Prostitution schuldig, der Kulturjournalist ebenso wie der Literat. So besteht insbesondere für den Literaten kein Grund, in selbstzweiflerischem Krisenbewusstsein zu verharren, er soll es vielmehr – wie die Schriftstellerfigur Sylvio am Ende des Romans – überwinden, indem er es schreibend beantwortet. Walsers Text führt eben dies als Überwindungsstrategie vor und vermittelt diesen Gedanken mit Hilfe der produktionsbezogenen Selbstreflexivität seines Textes.

### 1.3. Die klemmende Schublade: Die Sonderform Dichterbiografien

Die Aufnahme der literarischen Dichterbiografien in die hier vorgeschlagene Systematik literarischer Selbstreflexivität ergibt sich aus dem Umstand, dass sie den Literaten und sein Leben in den Mittelpunkt stellen und somit von

---

<sup>442</sup> Vgl. Karl-Heinz Hucke, Olaf Kutzmutz, Art. „Engagierte Literatur“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Bd.1, Berlin und New York 1997, S. 446f.

<sup>443</sup> Ulrich Greiner, Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literatenstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen, hier zitiert nach: Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick, Stuttgart 1991, S. 283-287, S. 286, zuerst in: Die Zeit, 27.07.1990.

vornherein ein literaturnahes Thema haben. Eine intratextuelle (illusionstörende) Selbstreflexivität, die sich bei einigen von ihnen aus entsprechenden Erzählverfahren ergibt, würde sie auch aufgrund des Scheffelschen Systems zu selbstreflexiven Werken machen, doch weisen nicht alle Dichterbiografien diese Verfahren auf. Alle sind aber allein durch ihre Protagonisten bereits thematisch selbstreflexiv.

Als den Gründungsvater der Gattung kann man Peter Härtling betrachten, der im Jahr 1976 mit *Hölderlin. Ein Roman* den Anfang machte.<sup>444</sup> Eine Fülle ähnlich konzipierter Werke hat seither den Buchmarkt erreicht, darunter Henning Boëtius' *Der verlorene Lenz* sowie *Waiblingers Augen* u.v.a.<sup>445</sup> Eine Reihe von Arbeiten hat sich in der Zwischenzeit mit diesen Werken befasst, und die Forschung hierzu wächst stetig.<sup>446</sup>

Hinsichtlich der literarischen Selbstreflexivität stellt diese Hybridgattung<sup>447</sup> eine wichtige Sonderform dar. Ihr Hauptmerkmal ist die bewusste Gratwanderung

---

<sup>444</sup> Peter Härtling: *Hölderlin. Ein Roman*, Hamburg 1976.

<sup>445</sup> Henning Boëtius, *Der verlorene Lenz*, Frankfurt am Main 1985; Peter Härtling, *Waiblingers Augen*, Darmstadt und Neuwied 1987. Nicht zu vergessen sind dabei auch Dieter Kühns *Clara Schumann. Klavier*, Frankfurt am Main 1996 und Peter Härtlings *Schubert*, Hamburg 1992. Die Gattung bietet nämlich auch etwas weiter gefasst "Künstlerviten" ein Unterkommen. Denn Peter Härtling und Dieter Kühn bspw. wenden diese Art des Erzählens auf Biografien über Schubert oder Clara Schumann an. Man kann spekulieren, warum der Künstler an sich und sein Tun – das Kunstschaffen – als thematischer Brennpunkt eine solche Bedeutung erlangt haben in der Zwischenzeit, dass sie sogar neue literarische Gattungen generieren. Eine mögliche Erklärung wäre das nicht enden wollende Lamento über die Krise der Literatur im besonderen und die der schönen Künste im allgemeinen angesichts immer dominanter werdender ökonomischer Ausrichtung allen öffentlichen Lebens. Ein wissenschaftstauglicher – oder gar endgültiger – Beweis dieser Annahme lässt sich nicht erbringen. Dennoch gibt es gute Gründe, in der Ikonisierung der Kunst und des Kunstwerdens eine Reaktion auf drohende Missachtung zu sehen, auch mithilfe der ausgeprägten Selbstreflexivität in Texten, die ihrerseits jede thematische Gewichtung nochmals extra betont.

<sup>446</sup> Um nur einige zu nennen: Annegret Maack, Charakter als Echo. Zur Poetologie fiktiver Biographien, in: *Klassiker-Renaissance*, hg. v. Martin Brunkhorst, Gerd Rohmann und Konrad Schoell, Tübingen 1991, S. 247 – 258; dies., Das Leben der toten Dichter: Fiktive Biographien, in: *Radikalität und Mässigung. Der englische Roman seit 1960*, hg. v. ders. und Rüdiger Imhof, Darmstadt 1993, S. 169-188; Ina Schabert, In Quest of the Other Person. Fiction as Biography, Tübingen 1990; u.v.a.

<sup>447</sup> Die Bezeichnung dieser Gattung rechtfertigt sich aus zweierlei Umständen. Zum einen als Gattungsbezeichnung dessen, was sie ist, nämlich eine Biografie. Bei vielen dieser Werke ist es die Biografie eines Dichters, also wird daraus ohne Umschweife eine Dichter-Biografie. Bei einigen anderen Werken sind die Biografierten jedoch Musiker, so bei Härtling und Kühn. Dennoch kann man für sie die Bezeichnung „Dichterbiografie“ gelten lassen und zwar deshalb, weil sie von anerkannten Dichtern verfasst wurden. Ein weiteres Hauptmerkmal dieser Gattung ist nämlich, dass es stets prominente Schriftsteller sind, die sich ihr widmen. Die Erfindungsleistung der Dichter Kühn, Härtling oder wie sie heißen mögen, interessiert den Lesenden in ebensolcher Weise, wie es das Leben des Biografierten tut. Der Verfasser geht

zwischen Fiktion und realhistorischer Dokumentation. Dies ist allerdings ein Phänomen, das der Gattung Biografie allgemein zueigen ist. So schreibt bereits Stefan Zweig in der Einleitung zu seiner Magellan-Biografie:

„So entstand dieses Buch – ich darf ehrlich sagen: zu meiner eigenen Überraschung. Denn ich hatte, indes ich diese andere Odysseusfahrt nach allen erreichbaren Dokumenten möglichst der Wirklichkeit getreu darstellte, ununterbrochen das merkwürdige Gefühl, etwas Erfundenes zu erzählen, einen der großen Wunschträume, eines der heiligen Märchen der Menschheit.“<sup>448</sup>

Bei der Untergattung „Dichterbiografie“ wird nun gerade das von Zweig beschriebene Phänomen des Erfindens von Historischem mit zum Thema gemacht, indem beispielsweise ganz bewusst die Lücken des historischen Materials mit fiktionalem Material gefüllt werden. Nun ist das freilich auch das grundlegende Prinzip eines jeden historischen Romans und ist kein Zeichen literarischer Selbstreflexivität. Doch in den Fällen, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, wird der Leser über dieses Löcher füllende Erfinden ganz bewusst in Kenntnis gesetzt. Er nimmt teil am Fiktionalisierungsvorgang. Das Erfinden geschieht also nicht zum Zweck einer illusionsnährenden und illusionserhaltenden Hereinnahme des Lesers in ein historisches Geschehen, wie in einem herkömmlichen historischen Roman, sondern im Gegenteil gerade illusionsdurchbrechend, indem der Fiktionalisierungsvorgang ganz offen und explizit zur Sprache kommt. Peter Härtling leitet beispielsweise sein prägendes Werk *Hölderlin. Ein Roman* mit den Worten ein:

„Am 20. März 1770 wurde Johann Christian Friedrich Hölderlin in Lauffen am Neckar geboren –  
– ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung.  
[...] Ich bemühe mich, auf Wirklichkeiten zu stoßen. Ich weiß, es sind eher

---

dabei seinem Handwerk nach, dichtet hinzu, was historisch nicht überliefert oder überlieferbar ist und drückt damit der Biografie *seinen* Stempel auf, den Stempel des Dichters. Damit wird aus der Lebensbeschreibung Schuberts oder Clara Schumanns wiederum – eine Dichterbiografie.

<sup>448</sup> Stefan Zweig, *Magellan. Der Mann und seine Tat*, Ersterscheinung Wien 1938, hier zitiert nach der Ausgabe Frankfurt am Main 1983, S. 10f.

meine als seine. Ich kann ihn nur finden, erfinden, indem ich mein Gedächtnis mit den überlieferten Erinnerungen verbünde.“<sup>449</sup>

Im Vergleich zu Härtlings literarischen Biografien haben die Werke Henning Boëtius' in der Forschung vergleichsweise wenig Beachtung gefunden. Dabei weisen gerade sie eine ausgeprägte und vielschichtige Selbstreflexivität auf, wie zum Beispiel *Der verlorene Lenz*.<sup>450</sup> Was seine Gattungszuordnung angeht, bewegt sich der Text zwischen allen Kategorien, sodass man ihn allenfalls gefahrlos als „literarische Biografie“ bezeichnen kann. In der „Vorbemerkung“ findet sich eine Einteilung der Dichter in „seßhafte“ einerseits, „die entweder von Haus aus Geld haben oder die in der Lage sind, ihren Lebensunterhalt durch eine honorige Arbeit zu verdienen“, und „Poeten“ andererseits, „die dazu nicht in der Lage sind.“<sup>451</sup> Diese Einteilung entwickelt sich aus einer entsprechenden Gegenüberstellung der Biografien von Goethe und Lenz. Goethe wird dabei die Rolle des sesshaften Dichters zugewiesen, „er beherrschte die Technik des Überlebens.“<sup>452</sup> Etwas später wird dem Leser in quasi auktorialer Manier mitgeteilt:

„Eigentlich war Lenz auf der Suche nach einem inneren Kontinent, auf dem es sich leben ließ. [...] Wir beginnen damit, Lenz als Entdecker, als Seefahrer zu Lande zu beschreiben.“<sup>453</sup>

Zunächst einmal muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass hier ein deutlich narratives Gebaren vorliegt mit geradezu auktorialem Anspruch, sodass es legitim erscheint, von einem „Erzähler“ zu sprechen. An dieser Vorbemerkung des Erzählers wird schon die Selbstreflexivität deutlich, die den Text durchzieht, und die durch die Bindung an eine textschaffende Figur vorwiegend produktionsbezogen ist.

Der Text beginnt dann mit einer motivisch personalen und zugleich latent intertextuellen Selbstreflexivität, indem er Goethe und Lenz als Figuren

---

<sup>449</sup> Peter Härtling, *Hölderlin. Ein Roman*, Hamburg 1976, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe Hamburg <sup>2</sup>1994, S. 9.

<sup>450</sup> Henning Boëtius, *Der verlorene Lenz. Auf der Suche nach dem inneren Kontinent*, Frankfurt am Main 1985, im Folgenden mit VL abgekürzt.

<sup>451</sup> VL, S. 5.

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Ebd.

installiert, um dann zu intratextueller produktionsbezogener Selbstreflexivität überzugehen, indem er die nachfolgende Konstruktion des Textes erklärt. Damit ist die Vorbemerkung beendet und es folgt ein Abschnitt, der mit „Logbuch“ übertitelt ist.<sup>454</sup> Da auch dieser Titel nicht auf eine konventionelle, rein historisch-dokumentarisch ausgerichtete Biografie schließen lässt, erneuert sich hier das narrative und fikionalisierte Gepräge, das die Dichterbiografien bestimmt.

Bei dem Kapitel „Logbuch“ handelt es sich um eine lose Zusammenstellung von Tagebuchzitaten, sortiert nach Jahren, denen sämtlich die nautischen Bilder zueigen sind, mit denen der Tagebuch-Verfasser (Lenz) seine Lebenssituation umschreibt.

Eine erneute Wandlung erfährt die Selbstreflexivität im anschließenden Kapitel, übertitelt mit „Brief eines lebenden Germanisten aus dem Diesseits an den toten Dichter“. Der nicht näher identifizierte Germanist setzt den Dichter Lenz zunächst über die Rezeptionsgeschichte seiner Werke in Kenntnis – hier bekommt der Text eine rezeptionsbezogenen selbstreflexive Komponente – und berichtet überdies von den Schwierigkeiten der Forschung:

„Wir Philologen haben eigentlich nur ein großes Problem: Wir wissen nicht genau, wie wir Ihre Werke einordnen sollen.“<sup>455</sup>

Es folgt ein „Kollegenzitat“, womit neben dem Primärtext von Lenz auch die Forschungsliteratur in den literarischen Text von Boëtius Eingang gefunden hat, was an dieser Stelle eine Potenzierung der rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität darstellt.<sup>456</sup> Bemerkenswerterweise antwortet der Boëtius-Text mit einer Fiktionalisierung auf den Forschungstext:

„Lenz im Jenseits nach Erhalt dieses Briefes:

Mein Gott, ist es nicht eine Form der Gerechtigkeit, daß Eure Schubladen klemmen!“<sup>457</sup>

---

<sup>454</sup> Ebd., S. 6ff.

<sup>455</sup> Ebd., S. 12.

<sup>456</sup> Hier dominiert übrigens die rezeptionsästhetische Selbstreflexivität, schon allein durch die Installation eines professionellen Rezipienten. Ausführlicher dazu in den folgenden Kapiteln.

<sup>457</sup> VL, S. 13.

Neben dem eindeutigen Fiktionssignal, als welches dieser Satz angesehen werden muss, verändert der Text nun wiederum den Charakter seiner Selbstreflexivität: Zum einen liegt hier quasi eine pseudo-intertextuelle Selbstreflexivität vor, da es sich um ein fiktives Lenz-Zitat handelt, eigentlich bleibt die Selbstreflexivität also intratextuell. Zum anderen ist sie rezeptionsbezogen, denn hier kommt die Freude des Dichters über die Schwierigkeiten der Leser mit seinem Werk zum Ausdruck; damit wird die Rezeption der Lenz-Texte thematisiert. Gleichzeitig manifestiert sich hier erstmals ein weiteres Thema des Textes, nämlich die Auseinandersetzung mit dem „richtigen“ Lesen. In diesem Satz verbirgt sich neben dem rezeptionsästhetisch-selbstreflexiven Aspekt auch noch ein produktionsästhetisch-selbstreflexiver. Die Schwierigkeit der Zuordnung trifft ja, wie sich gezeigt hat, auch auf den Eigentext (von Boëtius) zu. Auch er passt in keine der bislang entwickelten „Schubladen“ der Literaturgeschichte. So kann man die Worte, die der Erzähler dem toten Lenz im Jenseits in den Mund legt, auch als produktionsästhetischen Kommentar zum Eigentext bewerten. Der Text teilt so dem Leser mit, dass seine Irritation – sollte sie in der Zwischenzeit aufgetreten sein – gerade beabsichtigt ist. Während dieser subtile Verweis des Erzählers (und darum handelt es sich, es ist kein Zitat) auf die Machart des Textes als intratextuell anzusehen ist und in den Bereich der produktionsbezogenen Selbstreflexivität gehört (der Verfasser Boëtius erklärt die Machart), ist der Abschnitt „Logbuch“ eindeutig intertextuell selbstreflexiv, da er mit realem Fremdtext angereichert ist; die Zitate sind nicht vom Verfasser Boëtius fingiert, sondern stammen von Lenz selbst.

Grundsätzlich ist der Text mit einem Dichter als Hauptfigur und seinem Leben als Thema quantitativ bereits als vollthematisch selbstreflexiv determiniert. Auf Grund der Dichterfigur liegt auch eine Betonung auf der produktionsbezogenen Seite nahe. Da aber von Anfang an die Schwierigkeiten mit der Rezeption seiner Texte thematisiert werden, erhält der Text eine ebenso rezeptionsbezogen selbstreflexive Prägung. In diesem speziellen Fall fußt die Selbstreflexivität zudem stark auf intertextuellen Bezügen, da sich der Text mit Lenz' Werken auseinandersetzt. Zwar beinhaltet der Text auch (intratextuell) selbstreflexive Elemente, sie sind jedoch in der Minderzahl. Es geht auch nicht

in erster Linie um das Erzählverfahren; die Thematisierung des Literaten und seines Stellenwertes erfolgt auf andere Weise: Durch die enge Verknüpfung mit den (Helden-)Taten der Entdecker, die für die gesamte Menschheit von so einschneidender Wirkung waren, überträgt der Text diese Heldenmäßigkeit auf die Entdeckertaten des Dichters. Tatsächlich erreicht Boëtius also mit dieser Verknüpfung eine Heroisierung der dichterischen Taten.

Ein Text, der hier außerdem genannt werden soll, ist Henning Boëtius' *Ich ist ein anderer*<sup>458</sup>. In dieser Biografie des Arthur Rimbaud wird die Illusion an keiner Stelle unterbrochen: ein Ich-Erzähler berichtet sein Leben. Die Selbstreflexivität speist sich allein aus der Tatsache, dass es sich um die Biografie Arthur Rimbauds handelt, um eine (wenngleich fingierte) Autobiografie.

Die thematische Spannung speist sich in diesem Text aus der Diskrepanz, die zwischen dem Klischee des zartbesaiteten und empfindlichen Lyrikers und der charakterlichen Ausstattung der Romanfigur Arthur Rimbaud besteht. Dabei sind freilich die bewusst abstoßenden Details als Reminiszenz an Baudelaires *Fleurs du Mal* lesbar, womit eine potentiell intertextuelle Selbstreflexivität vorliegt, die aber nicht explizit festgemacht werden kann.

Wie bereits erwähnt, geht die Selbstreflexivität hier aus der Wahl des Protagonisten – eines Schriftstellers – hervor. Wäre er kein Schriftsteller, dann würde „nur“ die Geschichte eines Abenteurers erzählt, der an seiner eigenen Kühnheit scheitert, der zwar draufgängerisch und leidensfähig, aber nicht überlebensfähig ist. Da Boëtius dem Leser aber einen Schriftsteller als Abenteurer präsentiert, rückt er ihm etwas ins Bewusstsein, und zwar die Tatsache, dass auch ein Schriftsteller waghalsige Unternehmungen in Angriff nimmt, dass auch ein Lyriker zu den Glücksrittern zählt, dass auch ein Buchstabenritter zur Welteroberung ausreitet. Der Schriftsteller erscheint also in einem drastisch-heroisierenden Licht einerseits, wird aber andererseits der stark idealisierten Glorie beraubt, die auch im 20. Jahrhundert noch als Nachklang des Geniekultes ihre Geltung bewahrt hat.

---

<sup>458</sup> Henning Boëtius, *Ich ist ein anderer. Das Leben des Arthur Rimbaud*, Frankfurt am Main 1995.



Ein bezeichnendes Beispiel für die thematische Verarbeitung des Dichterstatus findet sich beispielsweise im ersten Abschnitt des Buches.

„Das war im Jahr 1877, im selben Jahr, in dem ich es endgültig aufgab, ein Dichter zu sein, vielleicht, weil ich die Verlogenheit dieses Versuchs, die Wirklichkeit zu übertreffen, endlich eingesehen hatte.“<sup>459</sup>

Die Selbstreflexivität, die sich hier aus der Dichterfigur speist, läuft auf eine Umstilisierung des Dichters hinaus, ohne sich dabei jedoch des intratextuellen selbstreflexiven Erzählens oder der Thematisierung der Produktionsvorgänge zu bedienen, etwa, wenn in selbstironischer Weise die Entwertung von Dichter-Mythen betrieben wird:

„Ich saß auf dem Sofa, die eine Dame rechts, die andere links von mir, die dritte draußen in der Küche bei angelehnter Tür, und las ihnen laut und tremulierend [...] Verse vor. Sie nickten dazu mit den Köpfen und [...] flüsterten leise, daß ich ein wahrer Dichter sei [...], und ich schloß die Augen, wieder tief gepackt von dieser wohligen Mattigkeit und bildete mir ein, dies sei wirklich der Parnaß, der Sitz der Musen mit seinem Kissengebirge, von dem ich wußte, daß heutzutage dort keine Dichter, sondern Schafe weiden.“<sup>460</sup>

Was dieser Text mit Walsers und Nadolnys Text gemein hat, ist der bewusste Umgang mit der Fiktionalisierungsleistung, wobei im Fall von Boëtius' Text dieser Umgang im Paratext erläuternd angeführt wird. Im Nachwort schreibt der Verfasser:

„Der Roman >Ich ist ein anderer< ist ein Spiel mit der Wirklichkeit unter Einhaltung des Prinzips der Möglichkeit, eine Projektion von Laterna magica-Bildern in den dunklen Raum der Geschichte. Als reale Versatzstücke gibt es eine Reihe von Rimbaud-Texten. Um dem Leser ihre Identifikation zu erleichtern, werden sie im folgenden aufgeführt.“<sup>461</sup>

Daran schließt sich ein rund dreiseitiges Quellenverzeichnis an, was eigentlich gegen die Einordnung des Textes als Roman spricht. Entscheidend ist daran,

---

<sup>459</sup> Ich ist ein anderer, S. 49.

<sup>460</sup> Ebd., S. 105.

<sup>461</sup> Ebd., S. 273.

dass so die intertextuelle Selbstreflexivität dem Leser explizit vor Augen geführt wird.

#### Exkurs: Wolfgang Hildesheimers *Marbot*

Wolfgang Hildesheimers literarische Biografie *Marbot*<sup>462</sup> enthält ebenfalls rezeptionsbezogene selbstreflexive Elemente, obgleich es sich bei der Hauptperson nicht um einen Literaten handelt, sondern – im Unterschied zu den weiter oben angeführten Dichterbiografien – um einen Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts.

Doch der Text beginnt mit einer Begegnung Marbots und Goethes, so dass der literarisch selbstreflexive Bezug durch dieses motivisch-personale Element geleistet wird. Die eigentliche Besonderheit des Lebens des Marbot ist ein außerliterarisches Skandalon, nämlich die inzestuöse Beziehung zu seiner Mutter. Mithilfe intertextueller Bezüge – nämlich mit Zitaten und Anspielungen auf den Mythos um Ödipus und seiner literarisierten Form gelingt Hildesheimer die Wendung dieser eigentlich außerliterarischen Thematik ins Kunsthafte. So wird die Durchdringung von Kunst und Leben mit zum Zentralthema der Biografie, das ist ein äußerst stimmiges Konzept, wenn man bedenkt, dass Marbots bedeutendstes Werk *Art and Life* übertitelt war. Marbots kunsttheoretische Bestrebungen zielten darauf ab, die psychischen Vorgänge bei der Entstehung von Kunst nachzuvollziehen. Man muss ihn somit als einen Pionier der Kunstpsychologie verstehen. Daher ist es durchaus ein Akt der Potenzierung, wenn auch Hildesheimer in der Erstellung der Biografie Marbots genau dies praktiziert: Er lässt Marbots Beschäftigung mit der Kunst als Ersatz für die obsessive erotische Beziehung zu seiner Mutter erscheinen. Die Beschäftigung mit der Bildenden Kunst allein würde die Figur Marbot dem Feld literarischer Selbstreflexivität wieder entfernen, doch Hildesheimer spannt in seine Biografie auch Marbots eigene Lektüre ein. So war Marbot offenbar ein exzessiver Shakespeare-Leser und gibt somit – für den Text von Hildesheimer – eine Rezipientenfigur ab:

---

<sup>462</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1981.

„Auf Shakespeare hat er denn auch sein Leben lang zurückgegriffen, er war sein Kompendium, Ansporn und Trost, seine Norm und sein Korrektiv bei der Auswertung menschlicher Erfahrung, nicht nur mit anderen, sondern auch mit sich selbst. Zu Crabb Robinson soll er gesagt haben, daß er eigentlich auf alle anderen Dichter hätte verzichten können.“<sup>463</sup>

Diese Literaturbestimmtheit der Figur – ein Charakteristikum der rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität – zieht sich aber doch nicht ganz so konsequent durch den Lebensbericht, wie diese Passage vielleicht vermuten lässt. Doch schließt unmittelbar danach eine Art Drittlektüre Shakespeares an: Hildesheimer vollzieht Marbots *Macbeth*-Lektüre nach und zwar anhand einer Gegenüberstellung des Shakespeare-Textes und einer Paraphrase – oder vielmehr einer Antwort Marbots auf *Macbeth*.<sup>464</sup>

Man muss sich verdeutlichen, was hier geschieht: Mit der Interpretation(!) der Paraphrase als Ergebnis kritischer Lektüre, als „logisch-stoffliche Beanstandung“<sup>465</sup>, kommt es zu einer Mehrfachpotenzierung. Ein literarischer Text wird zitiert, dann kommentiert der Protagonist diesen Text und zuletzt kommentiert das schreibende Ich diese Paraphrase. Unter Anwendung der oben entwickelten Kriterien ist der Text hier durch eine inter- und intratextuelle rezeptionsbezogene Selbstreflexivität gekennzeichnet. Intertextuell, weil er den Shakespeare-Text aufreift, intratextuell, weil auch der erfundene Marbot-Text als Reflexionsmaterial dient; zweifach rezeptionsbezogen ist dies, weil Marbot Shakespeare rezipiert und das schreibende Ich Marbot.

---

<sup>463</sup> Hildesheimer, *Marbot*, S. 50.

<sup>464</sup> Ebd., S. 50ff.

<sup>465</sup> Ebd., S. 50.

## *Zusammenfassung D.1.*

Obwohl es selbstverständlich erscheint, dass die produktionsbezogene Selbstreflexivität besonders durch Dichterfiguren oder entsprechende Protagonisten begünstigt wird, hat die Selbstreflexivitätsforschung diesem Umstand kaum Rechnung getragen. Im Vorangegangenen hat sich gezeigt, dass poetologische und produktionsästhetische Überlegungen, eingeflochten in den Text, dem Lesenden Einblick in die Schreibwerkstatt gewähren. Solche Texte fungieren quasi als Werkstattberichte, wenngleich es kalkulierte Werkstattberichte sind, wie sich an den Texten von Walser und Nadolny sehr deutlich zeigte.

Mit der produktionsbezogenen Selbstreflexivität ist ein Erklärungsangebot verbunden, das der Text dem Rezipienten macht. Die poetologische Überlegung und damit die Offenlegung des poetologischen Prinzips erklärt dem Leser die Machart des Textes. Es scheint also zunächst, als sei dies eine Art hermeneutische Krücke, die der Text dem Leser anbietet und auf die gestützt er sich der intendierten Bedeutung des Textes annähern soll. Wie auch immer die poetologischen Prinzipien solcher Texte aussehen, indem sie sie an der Oberfläche erkennbar machen, weisen sie ausdrücklich auf ihre Gemachtheit hin. Sie entpuppen sich als gefertigtes Werkstück, das eben gerade nicht dem musengeküssten Verfasser wie von selbst in einem Zug und druckreif aus der Feder floss. Der Hauptakzent bleibt also auf der Entstehung des Textes.

Dies sieht etwas anders aus, wenn wir uns einer anderen Art der Selbstreflexivität zuwenden. Was sich am Kapitel Dichterbiografien zeigt – und nicht zuletzt an Hildesheimers Werk – ist die Tatsache, dass trotz der personellen Determinierung durch eine textschaffende Figur sowohl produktionsbezogene als auch rezeptionsbezogene Komponenten die Selbstreflexivität eines Textes ausmachen. Dennoch erweist sich die Unterteilung in diese beiden Komponenten als fruchtbar, und zwar im Hinblick auf die jeweilige Stoßrichtung des Textes. Die Relevanz und Bedeutung im einzelnen wird in den nachfolgenden Kapiteln zur rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität deutlich werden.

## 2. Die Rezeption des Textes als Schwerpunkt literarischer Selbstreflexivität

### 2.1. Die Leserfigur

„Jedes literarische Werk enthält das Bild seines Lesers. Der Leser ist, so dürfen wir sagen, eine Person dieses Werks.“<sup>466</sup> So schreibt Harald Weinrich. Er hält es gar für geboten, „auch mit den Methoden der literarischen Interpretation jene Leserrolle zu beschreiben, die in dem Werk selber enthalten ist.“<sup>467</sup> Weinrich erstellt sogar einen ersten Typenkatalog verschiedener Leser. So unterscheidet er zwischen dem „Zuhörer, der zusammen mit anderen Zuhörern einem vortragenden Sänger lauscht; den »Täter des Wortes« (Jakobus I, 22-25), den die Bibel fordert; den sympathisierenden Freund, dem der Autor die frischgeschriebenen Seiten vorliest; den Schüler, der das Pensum seiner kanonischen Pflicht-Autoren absolviert; den Feierabend-Leser, der einen Roman verschlingt; den Kritiker, der »wiederkaut« (Fr. Schlegel); den Literaturhistoriker, der seinen Text »einordnet«; den Philologen, der ihn Wort für Wort erklärt – und was dergleichen Typen des *homo legens* mehr sind.“<sup>468</sup>

Nun spricht Weinrich hierbei natürlich von Lesertypen in der Realität. Und sein Bemühen zielt zwar auf eine geschichtliche Greifbarmachung des realen Lesers, führt aber bei einer Konzentration auf jene „Leserrolle [...], die in dem Werk selbst enthalten ist“ zu dem, was die Literaturwissenschaft später als „impliziten Leser“ oder in einem anderen Fall als „Modellleser“ bezeichnen wird. In seinem Plädoyer „Für eine Literaturgeschichte des Lesers“ (1971) weist Harald Weinrich darauf hin, dass auch der Literaturhistoriker letztlich „nur ein Leser“ sei, wenngleich „ein durch Belesenheit privilegierter Leser vielleicht“.<sup>469</sup>

---

<sup>466</sup> Harald Weinrich, Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft, Stuttgart u.a. 1971, S. 23-34, S. 28.

<sup>467</sup> Ebd., S. 28. Die Forschung ist dieser Forderung in der Zwischenzeit nachgekommen.

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> „Ist es denn wenig ein Leser zu sein?“ fragt er weiter. „Der Leser darf doch auch seinen Stolz haben.“ Ebd., S. 23.

Literaturhistorische und literaturtheoretische Forschung haben in der Zwischenzeit den Leser als relevante Größe wissenschaftlicher Fragestellung entdeckt. Rezeptionsästhetik und Geschichte des Lesens sind nur zwei Bereiche, deren Brennpunkt jeweils der Leser darstellt. Während sich die Rezeptionsästhetik den Verarbeitungsprozessen beim Lesen widmet, bemüht sich die Literatursoziologie darum, des Lesers Gewohnheiten, sein soziales Umfeld usw. zu erkunden.<sup>470</sup> Die Literatur selbst hatte den Leser als lohnende Größe allerdings schon weit vor Weinrich, vor der Rezeptionsästhetik und vor der Literatursoziologie entdeckt: als Figur im Roman nämlich. Gerade zu dieser Literatur gibt es zwischenzeitlich eine ganze Reihe Forschungsarbeiten.<sup>471</sup> Und auch in den folgenden Kapiteln soll es vorwiegend um diesen expliziten literaturimmanenten Leser gehen.

Freilich gehört der Leser schon sehr lange zum Figurenrepertoire der Literatur, nicht erst seit dem *Don Quijote*, der in jeder einschlägigen Untersuchung Erwähnung findet, so zum Beispiel bei Wolpers' „Gelebte Literatur in der Literatur“.<sup>472</sup> Es gibt durchaus frühere Beispiele von Leserfiguren. Spätestens seit Konrad von Würzburgs *Der Welt Lohn* tritt der Leser auf. Bemerkenswerterweise findet auch hier – wie in den späteren Beispielen – eine Lektürekritik statt. Denn „frouw werlt“ überzeugt den Lesenden, sich von allem Weltlichen abzuwenden und sein Streben auf die Ewigkeit zu verlagern, worauf der Protagonist Frau und Kinder – und natürlich auch seine *aventure*-Lektüre – verlässt und sich dem Kreuzzug anschließt. Da tritt also ein Leser als handelnde Figur auf und wird durch seine Tätigkeit als Leser im Text als Rezipient determiniert. Die Lektürekritik, also die kritische Thematisierung des Lesergeschmacks scheint eine Konstante in den betreffenden Texten zu sein,

---

<sup>470</sup> Sowohl vor als auch nach Jean-Paul Sartres berühmtem Essay *Qu'est-ce que c'est la littérature?*, Paris 1948, gab und gibt es Leserforschung, historische ebenso wie systematische. Vgl. dazu auch Weinrich, S. 26f, sowie Anm. 14. Weinrich sieht in dem Romanisten Erich Auerbach einen Pionier dieser Ausrichtung.

<sup>471</sup> Zu nennen sind hier insbesondere Ralph-Rainer Wuthenow, *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*, Frankfurt am Main 1980; Edgar Bracht, *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u.a. 1987. Vgl. hierzu auch den Forschungsüberblick am Beginn dieser Arbeit.

<sup>472</sup> Nicht nur Wolpers, auch Wuthenow und andere betrachten den *Don Quijote* als Ausgangspunkt.

zu denen zweifellos auch *Don Quijote* und Wielands *Don Sylvio* gehören.<sup>473</sup> Solchermaßen selbstreflexive Texte – und das sind sie aufgrund ihrer literaturnahen Thematik – sind potente Vehikel für Rezeptionsanweisungen. Dieser Rezeptionsanweisung kann sich der empirische Leser, wenn überhaupt, nur schwer entziehen.<sup>474</sup> Der Leser wird quasi dazu gezwungen (oder auch: bekommt das unwiderstehliche Angebot), sich seiner Rolle als Lesender bewusst zu werden; selbst wenn sich seine Rezeptionshaltung von jener der im Text erscheinenden Leserfigur unterscheidet. Im Falle von Konrad von Würzburgs *Der Welt Lohn* steht der Text im Dienst einer Entwertung von Unterhaltungslektüre, beinhaltet sozusagen Rezeptionsanweisung ex negativo. Die Enthaltung von aller *aventiure*-Rezeption erscheint als das Erstrebenswerte.

Zwar wirkt einerseits die Lektüretätigkeit der Leserfigur Wirnt von Gravenberg eher wie ein selbstreflexives Einzelelement; von einer thematischen Dominanz kann sicher nicht die Rede sein, schon allein deshalb nicht, weil im Unterschied zur Schilderung seiner ritterlichen Qualitäten die Lektüretätigkeit nur in wenigen Worten Erwähnung findet. Andererseits wäre vielleicht in einer weiterführenden Arbeit das seit dem 12. Jahrhundert geltende Verständnis von der „Welt als Buch“ an dieser Stelle eines Gedankens wert. Die Korrespondenz beider Bereiche (Welt und Buch) würde aus der Lektüreszene dann eine weitere Illustration der weltlichen Orientierung des Wirnt machen, von der ihn – dieses Paradox bleibt – die Welt selbst abbringt. In der Forschungsliteratur zu *Der Welt Lohn* ist offenbar die Welt-Buch-Korrespondenz bislang nicht berücksichtigt worden.

---

<sup>473</sup> Während die Identifikation mit einem Ritter über den Graben der Jahrhunderte hinweg zunehmend schwerer wird, bleibt die Identifikation mit dem Leser zu allen Zeiten aktuell.

<sup>474</sup> Es ist immerhin denkbar, dass sich ein Leser von bspw. Christa Wolfs Roman *Nachdenken über Christa T.* (Berlin 1969) mit der Figur Christa T. identifiziert, auch wenn der Roman im Jahr 2007 in Westdeutschland gelesen wird. Der empirische Leser nimmt sich, sofern er das Identifikationsangebot annimmt, je nach Ausrichtung der angebotenen Figur z.B. als Bürger eines totalitären Staates wahr, als Angehöriger einer Minderheit oder schlichtweg als Held einer Liebesgeschichte. Zwangsweise kommt es dabei zu einer Art Streuverlust, denn in der Mehrheit der Fälle besteht eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Identifikations-Soll und dem Identifikations-Ist auf Seiten des Rezipierenden. Bei der Identifikation mit einer Leserfigur jedoch gibt es keine Streuverluste.

## 2.2. Erlesene Welt

### 2.2.1. Wegweiser für Fehlleser (Trennung von Fiktion und Realität)

Eine der prominentesten Leserfiguren der Literaturgeschichte findet sich zweifellos in dem Roman *Don Quijote*. So ist es nicht verwunderlich, dass er immer wieder in einschlägigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten Erwähnung findet. Michael Scheffel zieht den Roman ebenso heran<sup>475</sup> wie Ralph-Rainer Wuthenow in seiner Untersuchung „Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser“. Wuthenow erkennt zum einen das Verhalten der Titelfigur Don Quijote als literaturgeneriert<sup>476</sup>, zugleich aber wirkt die Figur ihrerseits literaturgenerierend – die Abenteuer des zweiten Teils des Romans werden „durch den bereits verbreiteten Ruhm des Helden“<sup>477</sup> geprägt, der jedoch weniger aufgrund seiner ritterlichen Bemühungen als aufgrund der literarischen Umsetzung derselben zustandekommt. Zu wenig Beachtung findet bei Wuthenow allerdings der Umstand, dass hier in erster Linie das Leserverhalten parodiert wird, nicht die von Don Quijote gelesene Literatur: Die Komik des Romans speist sich nicht aus der Lächerlichmachung der Ritterromane selbst, sondern daraus, wie die Leserfigur diese Romane rezipiert, nämlich naiv, ohne zu differenzieren zwischen der fiktionalen Idealwelt und der (textimmanenten) Realität. Die von Don Quijote gelesene Literatur erfährt im Roman – wie Wuthenow durchaus zur Kenntnis nimmt – stellenweise sogar eine recht differenzierte Behandlung; das wird trotz der satirischen Brechung deutlich, etwa, wenn Haushälterin, Pfarrer und Nichte des heimgekehrten Don Quijote sich daran machen, „ihn nicht nur physisch zu kurieren, sondern auch von seinen Einbildungen zu heilen, indem sie die Bücher, die ihm so offenkundig den Verstand verwirrt haben, sortieren, um sie einem Autodafé zu überantworten.“<sup>478</sup> Zwischen den Beteiligten entwickelt sich dabei eine

---

<sup>475</sup> Scheffel, S. 3.

<sup>476</sup> Wuthenow, S. 30.

<sup>477</sup> Ebd., S. 32.

<sup>478</sup> Ebd., S. 34.



regelrecht literaturkritische Diskussion, die nicht von ungefähr Ähnlichkeit hat mit Anklage und Verteidigung in einer Gerichtssituation. So kommentiert der Pfarrer den „Amadis von Gallia“:

„Hierin scheint das Geheimnis zu liegen, denn so wie man mir gesagt hat, war dieses Buch das erste von Ritterschaftssachen, das in Spanien gedruckt wurde, und daß alle übrigen ihm ihren Ursprung und ihr Entstehen zu danken haben, darum muß man es auch als den Stifter einer so verderblichen Sekte ansehen und ohne Gnade zum Feuer verdammen!“<sup>479</sup>

Der Barbier wendet dagegen ein:

„[...]man hat mir gesagt, daß dies Buch das beste von allen in dieser Gattung sei, und darum könnte man ihm wohl als dem einzigen seiner Gilde vergeben“<sup>480</sup>,

worauhin der Pfarrer das Buch schont. Bei anderen ist man weniger nachsichtig. Doch auch die „Historia von dem berühmten Ritter Tirante dem Weißen“ findet ihren Fürsprecher:

„Ich versichere Euch, Gevatter, daß in Ansehung des Stils dies das beste Buch von der Welt ist, denn hier essen die Ritter, schlafen und sterben auf ihren Betten, machen ein Testament vor ihrem Tode, nebst andern Dingen, von denen alle übrigen Bücher dieser Art gar nichts erwähnen. Bei alle dem aber sage ich auch, daß, der es schrieb, verdient hätte, wenn er auch nicht die vielen Dummheiten so mühsam erfand, für Lebenszeit auf die Galeeren zu kommen. Nehmt es mit nach Hause und leset es, und Ihr werdet finden, daß ich die Wahrheit gesagt habe.“<sup>481</sup>

War es zuvor der naive Leser, so werden hier Literaturkritik und Kanonbildung zur Zielscheibe satirischer Gestaltung. Die Personen, die sich hier über die Bücher äußern – mögen ihre Urteile auch laienhaft und inhomogen sein – , zeichnen sich durch ein deutlich distanzierendes Verhältnis zu den fiktionalen

---

<sup>479</sup>Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha*, übers. v. Ludwig Tieck. Berlin 1852-53, hier *Don Quijote* zitiert nach Wuthenow, S. 34.

<sup>480</sup>Wuthenow S. 34.

<sup>481</sup>Ebd., S. 35.

Werken aus. Sie verfügen über die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Realität und Fiktion, die Don Quijote vermissen lässt. Dieses Manko macht ihn zu einem fehllesenden, scheiternden Leser. Im Unterschied zu ihm bemühen sich die genannten Figuren sogar um eine Einstufung der Werke nach ihrem künstlerischen Wert. So kommt es zu einer zwar dilettantischen, aber immerhin kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium Literatur. Entscheidend daran ist, dass dem (empirischen) Leser hier eine ganz andere Rezeptionshaltung vorgeführt wird als die, welche die Titelfigur bestimmt. Daher ist Wuthenow nur teilweise zuzustimmen, wenn er schreibt: „Diese kleine Literatur-Revue ist nur ein ironischer Einschub, episodenhaft und letztlich folgenlos für den Helden selbst, d.h. es wird nichts [...] dadurch motiviert.“<sup>482</sup>

Es mag zutreffen, dass für den Helden dieser Einschub folgenlos bleibt – folgenlos für den Text hingegen bleibt dieser Einschub nicht. Hieraus entsteht für den empirischen Leser nämlich, wenschon keine explizite Aufforderung zur kunstgemäßen Rezeption von Literatur, dann aber zumindest ein expliziter Hinweis darauf; ein Hinweis auf die Wertschätzung von Werken aufgrund ihres Stils – wohlgemerkt: einer ästhetischen Kategorie. Der Wert der Literatur wird nicht nach ihrem (moralischen) Lehrinhalt bemessen – eine religiöse, mittelalterliche, platonisch generierte Bewertungskategorie – sondern eben auch nach ihrem Kunstwert.

Was dem realen Leser die Titelfigur als lächerlich erscheinen lässt, wird in dieser Episode ex negativo zum Thema gemacht. Auch wenn die Literaturkritik der bücherverbrennenden Begleitpersonen karikative Züge hat, so kann es doch keinen Zweifel daran geben, welcher Rezeptionsart der Vorzug zu geben ist. Denn keiner könnte das realitätsfremde und nicht selten unkluge Gebaren der Titelfigur als erfolgreiche Lebensführung bezeichnen. Nur eine kunstmäßige Rezeption nämlich gefährdet nicht das harmonische Zusammenwirken von Held und Welt; allgemeiner: nur eine kunstmäßige Rezeption bewahrt den Leser – ob textimmanent oder empirisch – vor Realitätsverlust. So lautet die Botschaft der kontrastiven Gegenüberstellung der beiden Rezeptionsarten.

---

<sup>482</sup> Ebd., S. 36.

Aus dem Vorangegangenen sollte deutlich geworden sein, welche Relevanz rezeptionsbezogene Selbstreflexivität für einen Text hat. Noch deutlicher zeigt sich dies, wenn man zum Vergleich eine der produktionsbezogen akzentuierten Passagen heranzieht, die im *Don Quijote* durchaus auch zu finden sind, beispielweise wenn Don Quijote bei seinem ersten Aufbruch, wie Wuthenow es benennt, „ganz literarische Gedanken“ hat:

„»Es leidet keinen Zweifel«, sagt er zu sich selbst, »daß in künftigen Zeiten, wenn die wahrhafte Geschichte meiner Thaten an das Licht tritt, der Weise, der sie schreibt, gewiß nicht ermangelt, von meinem ersten so frühen Auszuge also anzuheben: »Der feuerrote Apollo hatte kaum über das Angesicht der großen weitstreckigen Erde die güldenen Fäden seines schönen Haupthaars verbreitet; kaum hatten die kleinen buntgemalten Vögelein mit ihren Harfenzungen die rosige Aurora mit süßer honiglieblicher Harmonie begrüßt [...], als der berühmte Ritter Don Quixote von la Mancha die müßigen Federn verließ, sein berühmtes Roß Rozinante bestieg, und begann, über das alte und wohlbekannte Feld Montiel zu reiten.«<sup>483</sup>

Gerade das aber, was sich die Titelfigur in Anlehnung an Gelesenes hier zurechträumt, löst der Erzähler nicht ein. Er distanziert sich durch diese Unterlassung sogar ganz unmissverständlich von den exaltierten poetologischen Vorstellungen seiner Figur. So entsteht die Präsentation des poetologischen Prinzips durch eine verweigerte Spiegelung, um Scheffels Terminologie anzuwenden. Die betreffende Passage im Blick weist Wuthenow darauf hin, dass der Titelheld sich hier „bereits als literarische Figur“ erfahre. Die Figur unternimmt hier den Versuch, sich mit den Augen ihres eigenen Schöpfers zu betrachten. Dies verschafft der Sequenz eine entschieden produktionsästhetische Prägung, die sich damit substantiell von der weiter oben skizzierten Lektüre- und Rezeptionskritik unterscheidet. Im Rahmen der produktionsästhetischen Abschnitte spielt die Differenzierung von Realität und Fiktion keine Rolle, sondern wird von der Konzentration auf die genauere Beschaffenheit des Fiktionalen abgelöst. Der Leser kann hierin nicht sein

---

<sup>483</sup> Ebd., S. 37.

eigenes Tun wiederfinden, dafür aber den Hinweis auf die bewusste Entscheidung des Verfassers für oder gegen eine bestimmte Darstellungsweise. Hierzu passt auch noch ein weiterer Umstand: Der Ritter wird im zweiten Teil des Romans *Don Quijote* auch von Mitfiguren als literarische Figur wahrgenommen. Wuthenow schreibt hierzu, das „Erscheinen der beiden >echten< Figuren in einer Welt, die sie durch die Lektüre schon hat kennen dürfen, [dient] der höheren Beglaubigung der Fiktion als einer sozusagen erst wirklich gewordenen Wirklichkeit.“ Ob nun in dieser neuerlichen Spiegelung zwingend eine Beglaubigung der Fiktion liegt, bleibt dahingestellt. Sicher ist jedoch, dass die Leserfigur Don Quijote hierdurch erneut zu einem Schnittpunkt zwischen Realität und Fiktion wird, und zwar durch ihre textimmanente Literarisierung, nicht durch ihr eigenes Rezeptionsverhalten. Für die Ausprägungen ihrer Literarisierung ist sie jedoch – im Unterschied zum Rezeptionsverhalten – nicht verantwortlich zu machen. Die Verantwortung hierfür trägt allein der Textproduzierende. Im weiter oben bereits herangezogenen deutschsprachigen Nachfolgewerk *Der teutsche Don Quichotte* kommt diesem Umstand noch mehr Bedeutung zu, erkennbar schon an der Tatsache, dass der „Autor“ als Figur seines Textes unvermittelt den Schauplatz betritt.<sup>484</sup>

Anders bei einem anderen Nachfolgewerk: In Wielands *Don Sylvio* gibt es keine produktionsästhetischen Passagen. Dennoch weisen die beiden Werke *Don Quijote* und *Don Sylvio* eine ganze Reihe Parallelen auf. Auch die Figur Don Sylvio sucht die Gesetze einer Literaturgattung, der Feenmärchen in diesem Fall, auf ihr (textimmanentes) Realitätssystem anzuwenden und scheitert daran. Auch in diesem Falle sind es nicht die Feenmärchen, die lächerlich gemacht werden – denn die Märchen selbst erfüllen lediglich diejenigen Prinzipien, die zur Gattung gehören –, lächerlich ist allein die naive Rezeptionshaltung des Lesers Don Sylvio, der die Gesetze des Wunderbaren auf sein freilich nicht wunderbares (textimmanentes) Realitätssystem überträgt. Diese Naivität, wiederum also die mangelnde Fähigkeit, Fiktion und Realität zu trennen, macht Don Sylvio zum scheiternden Leser. Auch in Wielands Roman

---

<sup>484</sup> Neugebauer, S. 105.

kommt es – ganz ähnlich wie im *Don Quijote* – zu einer kontrastiven Gegenüberstellung der naiven und der kunstmäßigen Lektüre. Dieser Aspekt wurde bislang zu wenig beachtet.<sup>485</sup>

Eine Reihe von Texten sind nach genau diesem Muster aufgebaut, angefangen bei Miguel Cervantes' *Don Quijote über Charles Sorels Le berger extravagant*<sup>486</sup>, François de Salignac de la Mothe Fénelons *Télémaque*<sup>487</sup> (der auch zu Anton Reisers Lektüre zählt), bis hin zu Wielands *Don Sylvio von Rosalva*<sup>488</sup> und Marivaux' *Die Abenteuer des jungen Brideron*<sup>489</sup>. Dieses Muster kann sowohl satirisch umgesetzt werden als auch tragisch. Im Fall der satirischen Umsetzung wird der Held zur komischen Figur, weil er nicht ausreichend zwischen Fiktion und Realität unterscheidet und dabei mit der Realität in Konflikt gerät. Im anderen Fall wird der Held oder die Heldin zur tragischen Figur, wiederum aufgrund derselben Ursache: weil er oder sie nicht ausreichend zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden vermag. Die Ausgangssituation ist zunächst dieselbe, doch geht bei der tragischen Umsetzung die Leserfigur nicht belehrt aus den Wirren des Erzählten hervor, sondern geht an ihrer Fehlrezeption der Lektüre zugrunde. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Flauberts *Madame Bovary*<sup>490</sup>, die letztlich an der durch Romane genährten romantischen Schwärmerei zerbricht.

Eine etwas abgemilderte Form der tragischen Umsetzung findet sich in der *Décadence*-Literatur, etwa bei Eduard von Keyserling in *Abendliche Häuser*. Hier wird mit der Figur Gertrud eine lesende Figur vorgeführt, die sich – ganz in

---

<sup>485</sup> Und vermutlich wird aufgrund dieser Minderbeachtung immer wieder der Begriff „Literatursatire“ auf diesen Text angewandt. Der Begriff „Literatursatire“ hat sich etabliert und leistet für die Erstverständigung auch weiterhin gute Dienste. Doch eigentlich geht er am Kern dessen, was in den gemeinten Texten geschieht, vorbei. Es geht bei den solchermaßen bezeichneten Texten letztlich nicht um die satirische Brechung dessen, was Literatur ist, sondern eher darum, was in ihrem Umfeld geschieht. Was also satirisch gebrochen wird, ist der Literaturbetrieb, oder die Literaturrezeption, die Leser (privat oder professionell) und die Autoren. „Die Literatur“ als Bestandteil menschlicher Kultur bleibt davon weitgehend unberührt, kann also eigentlich nicht karikiert werden.

<sup>486</sup> Charles Sorel, *Le berger extravagant* (Neudruck), Genf 1972, (Ersterscheinung Paris 1627).

<sup>487</sup> François de Salignac de la Mothe Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, hg. v. Jeanne-Lydie Goré, Paris 1987, (Ersterscheinung 1699).

<sup>488</sup> Christoph Martin Wieland, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*, München 1964, (Ersterscheinung 1764).

<sup>489</sup> Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Die Abenteuer des jungen Brideron*, hg. v. Gerda Scheffel, Frankfurt am Main 1988, (französische Ersterscheinung 1736).

<sup>490</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Stuttgart (Reclam) 1995, (Ersterscheinung 1857).

Bovary'scher Manier – nach der Umsetzung romanhafter tragischer Liebesgeschichten in das (textimmanente) reale Leben sehnt.<sup>491</sup> Auch diese Figur rezipiert Literatur also existenziell. Was beim existenziellen Lesen geschieht, zeigt ein Abschnitt aus Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*:

„Dieser Sommer war also für Anton Reiser ein recht poetischer Sommer. – Seine Lektüre mit dem Eindruck, den die schöne Natur damals auf ihn machte, zusammengenommen, tat eine wunderbare Wirkung auf seine Seele; alles erschien ihm in einem romantischen bezaubernden Lichte, wohin sein Fuß trat.“<sup>492</sup>

Wie bei Don Quijote verfließen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Unterscheiden muss man vielleicht dahingehend, dass für Reiser durch die Literatur eine Romantisierung seiner Umwelt stattfindet, während Don Quijote sich der Diskrepanz nicht bewusst wird, und Gertrud an der mangelnden Romantisierung ihres Lebens leidet. In allen drei Fällen stellt aber das Gelesene, die Fiktion, den Ausgangspunkt dar. Die Fiktion leistet die Konditionierung der Figur. Das haben alle drei Fälle gemeinsam.

Joachim Bark schreibt zu Anton Reiser:

„Moritz beschreibt Anton Reiser als Produkt einer Lesesozialisation; schon der so vieles traumatisierende Konflikt der Eltern ist ein Buchkonflikt, denn die elterliche Zwietracht beruht darauf, daß sie ihre Lebensregeln auf unterschiedliche Bücher stützen.“<sup>493</sup>

Dies ist geradezu buchstäblich „existenzielles Lesen“, da aus der Lektüre das Regelwerk für die eigene Existenz entnommen wird. So wird das Buch, oder vielmehr der Inhalt des Buches, zur absoluten Autorität, die keine interpretatorischen Spielräume mehr offen lässt; freilich nur in den Augen der

---

<sup>491</sup> Eduard von Keyserling, *Abendliche Häuser*, in: Ders., *Werke*, hg. v. Rainer Gruenter, Frankfurt am Main 1973, S. 152.

<sup>492</sup> Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*. Ein psychologischer Roman, S. 206f, hier zitiert nach Killy, *Schreibweisen. Leseweisen*, München 1982, S. 13; ansonsten wurde für diese Arbeit verwendet: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, Reihe Goldmann Klassiker mit Erläuterungen, Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Moritz, Anmerkungen und bibliografischen Hinweisen von Joachim Bark, München 1996.

<sup>493</sup> Joachim Bark, Nachwort zu Anton Reiser, in: Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, Reihe Goldmann Klassiker mit Erläuterungen, Vollständige Ausgabe nach dem Wortlaut der Erstausgabe Berlin 1785-90, München 1996, S. 413-465, S. 429.

existenziell lesenden Figuren, in diesem Falle der Reiserschen Eltern, wohingegen der Erzähler dies differenzierter betrachtet und vermutet:

„So wurde der häusliche Friede und die Ruhe und Wohlfahrt einer Familie jahrelang durch diese unglücklichen Bücher gestört, die wahrscheinlich einer so wenig, wie der andere verstehen mochte.“<sup>494</sup>

Nun sind Interpretationsspielräume ja die Grundprämisse jedes hermeneutischen Vorgehens. Allerdings ist für jedes hermeneutische Vorgehen – die Bibelinterpretation eingeschlossen – wiederum der intellektuelle Akt eines distanzierungsfähigen Lesers eine Grundprämisse. Die Eltern Anton Reisers sind entschieden keine distanzierten Leser, und auch Anton Reiser selbst liest durchweg naiv. Seine Lektüre zielt auf eine unmittelbare Eigenstandortbestimmung ab, auf eine veritable „Identifikation“ mit dem Gelesenen also. Dementsprechend schreibt auch Bark über Antons Leseverhalten: „Lektüre, auch wenn sie dazu führt, Tränen über sich zu vergießen, wird erneut aufgesucht, um sich aus Literatur zu erfahren“.<sup>495</sup>

Die Leserkritik im *Anton Reiser* ist nicht satirisch gefärbt. Auch verweigert der Text die Heilung des Helden, wie sie im *Don Sylvio* zuletzt stattfindet. Die lesende Figur Anton Reiser gelangt gerade nicht wie Don Sylvio von einer zunächst unkritischen, existenziellen Lektüre im Verlauf des Romans zu intellektueller Reife und zu erhöhtem Differenzierungsvermögen: „Anton Reiser ist nicht die erste Figur – man denke an Don Quijote – [...], die Lektüre und Leben verwechselt. Die Leseweise des jungen Anton ist identifikatorisch im genauesten Sinne; [...] Erst der melancholische Jüngling Reiser hat dann mehr Distanz zu den Inhalten seiner Lektüre, wenn auch nicht zum Leseakt selber.“ Bark stellt explizit fest, dass Moritz darauf verzichtet, „den naheliegenden Gedanken, Lesen und Schreiben am Ende als gelingende Therapie in Aussicht zu nehmen“.<sup>496</sup> Dass eine solche Therapie nicht gelingt, liegt an der Fehlrezeption, am Scheitern des Lesers Reiser.

---

<sup>494</sup> Anton Reiser, München 1996, S. 12.

<sup>495</sup> Bark, S. 432.

<sup>496</sup> Ebd., S. 434.

„Anton Reisers Lektüreliste wird im Roman sehr ausführlich referiert“, stellt Bark weiter fest.<sup>497</sup> Der Erzähler kommentiert Antons Lektüre jedoch kritisch: „Nach Meinung des Erzählers liest er außer Shakespeare nicht das Richtige.“<sup>498</sup> „Die Kritik des Lesens“, so schreibt Bark weiter, gebe „auch eine Argumentation für einen neuen Romantypus“ her.<sup>499</sup> „Die gelesene Literatur ermangelt einer Leseanleitung, und dieser Mangel drängt hin zum psychologischen Roman, der sich gegen eine identifikatorische Leseweise polemisch stellt.“ Hier schließt Bark von der rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität, die der Text anbietet, auf das poetologische Prinzip, das dem Roman zugrunde liegt. Sowohl die produktionsbezogene Selbstreflexivität als auch die rezeptionsbezogene werden explizit.<sup>500</sup> Hinter dieser expliziten rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität des Textes steckt jedoch nicht nur eine implizite poetologische Erklärung, sondern vor allem eine Rezeptionsanweisung für den Leser: Die Distanz zum Gelesenen sei sein Ziel. Anton bleibt ein scheiternder Leser. Gerade in diesem Umstand steckt die Forderung an den Leser.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass sich im Falle des scheiternden Lesers eine Forderung des Textes an den Rezipienten richtet. Um dem Rezipienten die rechte Leseweise zu vermitteln, gibt es verschiedene Möglichkeiten; entweder geschieht es in satirischer Manier oder in tragischer Manier. Man kann aufgrund der oben genannten Beispiele zu dem Schluss gelangen, dass das Scheitern des Lesers sich durch ein Missverhältnis auszeichnet zwischen dem, was der Leser vom Text erwartet, und dem, was

---

<sup>497</sup> Ebd., S. 433. Demnach verfügt der Roman über eine weitreichende markierte Intertextualität.

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Im Text selbst wird das poetologische Prinzip in der Einführung zum Ersten Teil folgendermaßen thematisiert:

„Dieser psychologische Roman könnte auch allenfalls eine Biographie genannt werden, weil die Beobachtungen größtenteils aus dem wirklichen Leben genommen sind. – Wer den Lauf der menschlichen Dinge kennt, und weiß, wie dasjenige oft im Fortgange des Lebens sehr wichtig werden kann, was anfänglich klein und unbedeutend schien, der wird sich an die anscheinende Geringfügigkeit mancher Umstände, die hier erzählt werden, nicht stoßen. Auch wird man in einem Buche, welches vorzüglich die *innere* Geschichte des Menschen schildern soll, keine große Mannigfaltigkeit der Charaktere erwarten: denn es soll die vorstellende Kraft nicht verteilen, sondern sie zusammendrängen, [...]“ (*Anton Reiser*, S. 7).



der Text leisten kann. Der scheiternde Leser mißachtet die Eigenheit des Fiktionalen, übersieht das idealisierende Moment in der rezipierten Fiktion, indem er die erzählte Geschichte für bare Münze nimmt und sie im eigenen Leben umzusetzen versucht. Es erscheint evident und geradezu selbstverständlich, dass dieser Umsetzungsversuch zum Scheitern verurteilt ist.

Um so mehr überrascht ist man daher über Leserfiguren, die in Erzählungen aus dem Zwanzigsten Jahrhundert auftreten und die im Grunde genommen genau dasselbe tun wie ihre unglücklichen Vorläufer – nämlich die Trennung von Fiktion und Realität aufheben – , im Unterschied zu diesen aber gerade damit erst aus ihrem jeweiligen Dilemma entkommen oder sich zumindest dieses Lösungsweges bewusst sind. Im folgenden Kapitel werden einige Beispiele aufgeführt.

### 2.2.2. Lösungswege für Vielleser (Aufhebung der Trennung von Fiktion und Realität)

In Peter Handkes Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht*<sup>501</sup> ist ein ganzes Kapitel dem „Leser“ gewidmet. Der Protagonist der „Geschichte des Lesers“ bildet eine zentrale Projektionsfläche für diverse rezeptionsbezogene selbstreflexive Elemente des Textes. „Der Leser“ tritt nicht nur als Literatur-Konsument auf, sondern auch als Literatur-Produzent; jedoch ist er nicht schreibend tätig, sondern als Buchdrucker, wodurch seine Funktion als Literaturrezipient unverfälscht bleibt und vom Schreibenden ausdrücklich abgekoppelt ist. Das Lesen eröffnet für ihn einen Rückzugsraum:

„Sonst schaffte er mit seiner Art zu lesen, wo er auch war, mehr, als bloß übersehen zu werden: Eine Zone um sich, gerade breit genug für das

---

<sup>501</sup> Peter Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main 1994, im Folgenden mit NB abgekürzt.

Umschlagen einer Seite, wovor sogar die Polterer einen Abstand bewahrten; [...].<sup>502</sup>

Nicht ohne Pathos wird in der „Geschichte des Lesers“ das Lesen zum Heilmittel gemacht:

„Ohne sein Lesen aber sah mein Freund sein Deutschland verheerter denn je, und sich mit diesem. Ohne sein Lesen erschienen ihm seine Deutschen im eigenen Land als Usurpatoren, [...].<sup>503</sup>

„Der Leser“ ist Deutscher und durchmisst von München bis Wilhelmshaven ganz West-Deutschland, wobei seine Reisen konsequent von literaturzugehörigen Gedanken begleitet sind. Er ist dabei stets auf der Suche nach „dem erlösenden Epos“, dem „Deutschland-Epos“<sup>504</sup>; diese Suche bleibt jedoch ergebnislos.

„Er verstand auch, daß ich nicht der sein konnte, der sein ersehntes teufelsaustreiberisches Buch von dem anderen Deutschland schrieb. Erst einmal hätte ich dazu dort meine Kindheit verbringen und danach noch lange, statt bloß so rundzureisen, hier und da seßhaft sein – mir solch ein Epos, wie ein Eigentum, ersitzen müssen.“<sup>505</sup>

Die Figur des „Lesers“ eröffnet für den Text freilich auch die Möglichkeit, verschiedene Aspekte der öffentlichen Rezeption von Literatur zu produktionsästhetischen Aspekten ins Verhältnis zu setzen. Wenn „der Leser“ sich etwa brieflich an den Erzähler wendet, geschieht auch dies im Zeichen produktionsästhetischer Einschübe:

„Und dann [...] hast [Du] Dich selbst gegen Dein halbes Deutschsein entschieden. [...] Treue geschworen hast Du zugleich der deutschen Sprache, und viele haben Dir das vorgehalten als einen Widerspruch. Was Du in einer anderen Sprache als Deinem Deutsch schreibst, hat für Dich nicht den Wert von Geschriebenem.“<sup>506</sup>

---

<sup>502</sup> Ebd., S. 501. Das Lesen, so als eigentlich grundsätzlich isolierende Tätigkeit gekennzeichnet, wird aber auch zur Plattform für Begegnungen, etwa, wenn es bei einem Bundesligaspiel im Frankfurter Waldstadion den Leser mit einer jungen Frau zusammenbringt.

<sup>503</sup> NB, S. 504.

<sup>504</sup> NB, S. 485.

<sup>505</sup> NB, S. 486.

<sup>506</sup> NB, S. 486 f.

Damit kommt es zu einer signifikanten Umkehrung des üblichen Verhältnisses: Hier wird vom Protagonisten „Leser“ die Innensicht des Erzählers aufgezeigt. Dies dokumentiert die tendenzielle Gleichberechtigung und die Wechselbeziehung der beiden Funktionen Leser und Erzähler. Das gewünschte Epos allerdings selbst zu schreiben, verweigert der Leser aufgrund seines klaren Rollenverständnisses und der klaren Aufgabenverteilung:

„[...] ,daß er selber schrieb, kam nicht in Frage. Er war der Leser.“<sup>507</sup>

Diese Weigerung zu schreiben beeinträchtigt die Stellvertreterfunktion „des Lesers“ nicht. Indem sowohl Protagonist als auch Erzähler die produktionsästhetischen und poetologischen Entscheidungen, mitunter auch Aspekte der Wirkungsästhetik reflektieren, ist dies ein Austausch unter Gleichgesinnten und zugleich Ebenbürtigen:

„ ‚So, und jetzt werde ich auch lesen!‘ sagte mein Freund [...] und buchstabierte sich in einem Zug – das war kein Widerspruch – durch eine Seite, wo ein Cervantes-Held endlich von einer andern Gestalt der Erzählung ernstgenommen wird, worauf ebenso der Leser ihn endlich ernstnehmen konnte [...].“<sup>508</sup>

Dass Cervantes immer wieder im Mittelpunkt steht, weist auf eine konzentrierte Auseinandersetzung hin mit der Diskrepanz zwischen literaturgenerierter Idealität und Realität. Wie in einer Art Gegenbewegung richtet Handkes Leserfigur entschieden hohe und kaum einlösbare Ansprüche an die Literatur, so wie die Leserfigur Don Quijote einen hohen und kaum einlösbaren Anspruch an die Realität hat. Der Wunsch des Lesers nach dem „teufelsaustreiberischen“ „Deutschland-Epos“ ist ein entschieden idealischer und hat ähnliche Aussichten auf Erfolg wie der sprichwörtlich gewordene Kampf gegen Windmühlen. Dennoch handelt es sich bei Handkes Leserfigur um keine donquichotteske Figur, das heißt, sie wirkt weder lächerlich, noch eingeschränkt lebensstüchtig. „Der Leser“ befindet sich zwar in ständigem Ringen mit der Literatur, und seine Erwartungen an die Literatur sind in der Tat hoch, doch erscheint dieses Ringen nicht vergeblich. Im Gegenteil, die große

---

<sup>507</sup> NB, S. 485.

<sup>508</sup> NB, S. 505.

Wirkung, die er von der Literatur erwartet, siedelt Handkes „Leser“ im Rezipierenden selbst an, was deutlich wird in einem Brief an den Erzähler:

„Was ich mir für Deutschland so wünsche, und was, indem ich es wünschen kann, mir auch möglich erscheint, das ist kein Gedicht, sondern eben jene lange lange Erzählung. Für die Erzählung gilt: Kein Mißbrauch. Ein Epos kann nicht mißbraucht werden. Dafür Gebrauch, noch und noch, wobei der Gebraucher sich frischstaunt über das, was alle die Zeit ihm gefehlt hat und das Tier zu seinen Füßen, ob Katze oder Igel, bemitleidet, weil es nicht lesen kann!“<sup>509</sup>

Damit wird nicht nur die Potenz des Lesens emphatisch bezeugt, auch das Bild eines Lesers entsteht hier, der ein unverbrüchliches Vertrauen in das Gelesene setzt. Der eingeforderte „Gebrauch, noch und noch, wobei der Gebraucher sich frischstaunt über das, was alle die Zeit ihm gefehlt hat“, ist nicht zuletzt ein eindringliches Bekenntnis zum und vielleicht sogar ein Plädoyer für den Eigenwert und die Macht der rezipierten Literatur:

„Er glaubte wenn nicht an den Autor, so an seine, des Lesers Vorgänger, durch die Jahrhunderte.“<sup>510</sup>

Die Literaturrezeption erweist sich somit auch hier als etwas sehr Existentielles, jedoch unterscheidet sich seine Rezeptionshaltung von der eines Don Quijote oder eines Anton Reiser. „Der Leser“ liest zwar ähnlich bedürftig, scheitert jedoch nicht daran, sondern findet, im Gegenteil, darin Glück oder zumindest Hoffnung.

Ähnliches gilt in noch deutlich ausgeprägterer Form für eine weltberühmt gewordene Leserfigur, nämlich für Bastian Balthasar Bux aus Michael Endes *Die Unendliche Geschichte*.<sup>511</sup> Er taucht mittels eines Buches in das Reich Phantasien ein, um dieses Reich vor der Auslöschung zu bewahren. Buch und Reich sind dabei kaum voneinander zu trennen und der lesende Bastian schafft dabei zugleich sein eigenes Reich. Entscheidend an dieser Leserfigur und bedeutsam im Zusammenhang mit dieser Untersuchung ist der Umstand, dass Bastian – zu Beginn des Romans ängstlich und verzagt – durch seinen

---

<sup>509</sup> NB, S. 488 f.

<sup>510</sup> NB, S. 502.

<sup>511</sup> Michael Ende, *Die Unendliche Geschichte*, Stuttgart 1979.

Aufenthalt im erlesenen und erlebten Reich der Phantasie deutlich an praktischen Fähigkeiten und Mut gewinnt.

Der im vorangegangenen Kapitel geschilderte Vorgang findet hier in Umkehrung statt: während die mangelnde Trennung von Realität und Fiktion für Don Sylvio und Don Quijote zu einer ernsthaften Einschränkung ihrer Lebenstüchtigkeit führte, muss Bastian gerade die Trennung zwischen (seiner textimmanenten) Realität und der Fiktion aufheben<sup>512</sup>, um Durchsetzungskraft und Lebensmut zu entwickeln. Hier verhilft also gerade die Literatur dem Lesenden erst zu einem gesunden Maß an Lebensführungscompetenz. – Die Bedürftigkeit beruht in Michael Endes Werk übrigens auf Gegenseitigkeit: Bastians Aufgabe besteht nicht nur darin, das Reich Phantasien vor dem Untergang zu bewahren, sondern auch darin, es mit neuen Ländern und Bewohnern auszustatten. In dem Umstand, dass der Leser – der Bastian nun einmal in erster Linie ist – als Retter und vor allem als aktiver Inhaltsschaffender in das Buch eindringt, kann man eine der Grundprämissen der Rezeptionsästhetik literarisch umgesetzt sehen.

Lebenstüchtigkeit erwächst auch der Leserfigur Fonty in Günter Grass' *Ein weites Feld* aus ihrer Lektüre. Auch Fonty behandelt rücksichtslos die angelesene Fiktion als Bestandteil seiner Realität, verwirrt damit aber weniger seine Mit-Figuren, die seine Eigenheit kennen, sondern vielmehr den empirischen Leser, der so angeregt wird, sein eigenes Verhältnis zum Gelesenen zu hinterfragen.<sup>513</sup>

Natürlich findet man in Romanen, in denen literaturnahe Figuren auftreten, die unterschiedlichsten Arten von Lesern, nicht zuletzt auch Leser, deren Beruf im Umfeld der Literatur angesiedelt ist.<sup>514</sup> Auch Literaturwissenschaftler kommen

---

<sup>512</sup> Freilich gehört dieser Roman in die Kategorie des Wunderbaren, während das beim *Don Quijote* nicht der Fall ist. Im System des Wunderbaren – vgl. Uwe Durst „Theorie der phantastischen Literatur“, Tübingen und Basel 2001, – wird das Aufeinandertreffen von textimmanenter Realität und Fiktion nicht als ganz so irritierend empfunden. Das ist aber hier nicht ausschlaggebend, ausschlaggebend ist allein, dass in beiden Fällen Bücher, beziehungsweise Leser zugange sind, was den Werken eine selbstreflexive Komponente verleiht, gleichgültig, ob im System des Wunderbaren oder nicht.

<sup>513</sup> Vgl. dazu Kapitel E.1.2. Detailanalyse 3 dieser Arbeit.

Vgl. Günter Grass, *Ein weites Feld*, Göttingen 1995.

<sup>514</sup> Eine Ansammlung solcher Figuren findet sich in Martin Walsers *Tod eines Kritikers*, darunter auch eine Sonderform: der Kommissar Wedekind, der Romane eines Verdächtigen

vor, zum Beispiel in den sogenannten „Universitätsromanen“ oder in sonstigen tendenziell satirisch gefärbten Erzählungen aus dem Intellektuellenmilieu.<sup>515</sup>

Martin Walsers *Tod eines Kritikers* oder *Ohne einander* sind gute Romanbeispiele hierfür.

Im Unterschied zur privaten Leserfigur ist beim Literaturwissenschaftler – ähnlich wie bei Schriftsteller-, Kritiker- und Verleger-Figuren – die Literatur jedoch nicht tendenziell Nebensache, sondern von Berufs wegen die Hauptsache.<sup>516</sup> Und im Unterschied zu letzteren verbindet der Literaturwissenschaftler mit dem Text kein unmittelbares künstlerisches,

---

liest, um ihn besser kennenzulernen. Letztlich illustriert auch eine solche Figur eine Fehl-Rezeption, und zwar anhand des gängigen Missverständnisses des Laien, der Autor und Erzähler gleichsetzt (also Fiktion und Realität nicht trennt!) und daher glaubt, indem er den Erzähler studiert, komme er zugleich dem Autor näher.

<sup>515</sup> Auf die offenbar besondere Eignung von Gelehrtenfiguren für die Karikatur weist Ronald Dietrich hin. So nimmt es nicht Wunder, dass diese auch das wichtige Personal in den verschiedenen sogenannten „Literatursatiren“ stellen. Prägnante Beispiele sind Martin Walsers *Ohne Einander* (1993) und *Tod eines Kritikers* (2002). Die Verarbeitung einer solchen Leserfigur geschieht zwangsläufig immer unter dem Stern ihrer öffentlichen Beurteilungstätigkeit. Eine solche Figur wird als Knotenpunkt im Mediengeschehen inszeniert, wobei auch das Verhältnis der unterschiedlichen Medien (Zeitschriften, Zeitungen, Fernsehen u.a.) zur Literatur eine bedeutende Rolle spielt. Ähnlich wie beim Kritiker, ist auch der Verleger eine literaturnahe Figur, die als Schnittstelle zwischen Literatur und Öffentlichkeit fungiert. Stärker als bei allen anderen literaturnahen Figuren – mit Ausnahme des Schriftstellers selbst vielleicht – spielen allerdings im Leben des Verlegers stets ökonomische Interessen eine Rolle. Er ist darüber hinaus aber dem Diktat der Nachfrage viel direkter ausgeliefert als Schriftsteller und Kritiker. Das muss zwangsläufig seinen Umgang mit Literatur beeinflussen. Dementsprechend wird er Literatur auch anders rezipieren als etwa ein privater Leser. Vgl. auch Kapitel D.1.2. Detailanalyse 2 der vorliegenden Arbeit, Publikation als Prostitution.

<sup>516</sup> Natürlich ist ein Literaturwissenschaftler in der Literatur zunächst Vertreter eines übergeordneten, häufig auftretenden Typus, nämlich des „Gelehrten“. Ronald Dietrich untersucht diesen Figurentypus in einer ausführlichen komparatistischen Studie. Vgl. Ronald Dietrich, *Der Gelehrte in der Literatur*, Würzburg 2003.

Zum überwiegenden Teil greift Dietrich auf englischsprachige Romane zurück, was wohl auch daher rührt, dass es in der englischsprachigen Literatur viel mehr Universitätsromane gibt als vergleichsweise in der deutschsprachigen. Gründe hierfür versucht Wolfgang Weiß aufzuzeigen. Vgl. Wolfgang Weiß, *Die erzählte Alma Mater. Der angloamerikanische Universitätsroman*, in: *Forschung & Lehre, Mitteilungen des Deutschen Hochschulverbandes*, NF 2 (1995), Heft 8, S. 447-449. Vgl. auch: Ders., *Der anglo-amerikanische Universitätsroman*, Darmstadt 1988, 21994. Dementsprechend ist in der Anglistik auch eine rege Forschungstätigkeit zum Universitätsroman zu beobachten. Dietrich findet die Gelehrtenfiguren naturgemäß im Universitätsbereich. So kommt der Literaturwissenschaftler in seinen Untersuchungen zwar häufig vor, jedoch eher in seiner Eigenschaft als Spezialtypus des Gelehrten, nicht so sehr in seiner Funktion als professioneller Leser und Rezipient von Literatur. Dementsprechend stehen für Dietrich die betreffenden Figuren auch nicht so sehr als Lesende im Blickpunkt, sondern vielmehr als Vortragende und Lehrende, die ihre universitäre, gesellschaftliche und finanzielle Position auf pikareske Art erreichen.

beziehungsweise ökonomisches Interesse.<sup>517</sup> Die breite Öffentlichkeit, wie etwa die Medien- und Verlagslandschaft oder aber die Fangemeinde des Schriftstellers, bleibt bei einer Wissenschaftlerfigur weitgehend bedeutungslos. Die Textrezeption findet dabei in einer annähernd hermetisch abgeschlossenen Situation zwischen Text und Rezipient statt, was besonders ausgeprägt in Brigitte Kronauers *Berittener Bogenschütze* und Alois Brandstetters *Die Burg* zum Tragen kommt.<sup>518</sup>

Eine Leserfigur dient, wie mittlerweile deutlich geworden sein sollte, nicht zuletzt als Vermittler einer ausgeprägten und bewusst eingesetzten Intertextualität. Nun ist dies bei produktionsbezogener Selbstreflexivität zwar auch gegeben, doch bilden dort literarische Anleihen naturgemäß den Werkstoff für die Weiterverarbeitung; Literatur fungiert dort als wiederverwertbares Material und findet wiederum Eingang in Literatur. Hingegen ist sie in der rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität das konsumierte Endprodukt und findet dort (zumindest textintern) wieder Eingang ins Leben. In Alois Brandstetters *Die Burg* wird dies von der Erzählerfigur, dem Literaturwissenschaftler Arthur, in kaum zu überbietender Deutlichkeit formuliert:

„Hat jemand, eingeschlossen und belagert, umzingelt und besetzt durch die Politik, hat ein solcher Bedrängter und Bedrohter nur seinen Hölterlin oder Eichendorff oder Wolfram von Eschenbach bei sich, so kann er es

---

<sup>517</sup> Die Antworten auf die Fragen, die Jean-Paul Sartre einst formulierte, nämlich wovon die Bücher sprächen, wer sie geschrieben habe und warum, seien, so schreibt Walther Killy, „das ganze Geschäft des Philologen, der sich ihnen ein Leben lang hingibt. Je älter er wird, um so mehr weiß er, daß dies Wovon, Wer und Warum um so unerschöpflicher und herausfordernder sein wird, je besser und ehrwürdiger der Text ist, den es zu verstehen gilt. Ja all seine Tätigkeit ist darauf gerichtet, Lesen zu lernen und zu lehren, welches mehr ist als Buchstabieren [...]; ein Lesen, das Antworten eröffnet, die von der kindlichen Identifikation nicht erfragt werden können.“ Vgl. Walther Killy, *Schreibweisen – Leseweisen*, München 1982, S. 12. Nun ist Killys Beschreibung des professionellen Lesers freilich auf den realen Literaturwissenschaftler gemünzt. Doch er nennt beim Namen, wie sich dieser professionelle Leser von anderen professionellen Lesern – und erst recht vom privaten Leser – unterscheidet, nämlich erstens durch das Bewusstsein, dass sich die Bedeutung eines Textes nicht nur in *einem* herauszufilternden versteckten Sinn erschöpfen kann und zweitens durch das distanzierte, das nicht existentielle Lesen, das diese Bedeutungs-Vielfalt zur Kenntnis bringen kann. Das muss man im Blick behalten, wenn man innerhalb eines Textes auf eine Leserfigur stößt, deren Berufsfeld die Literaturwissenschaft ist.

<sup>518</sup> Brigitte Kronauer, *Berittener Bogenschütze*, Stuttgart 1986; Alois Brandstetter, *Die Burg*, Salzburg und Wien 1986.

lange aushalten in seiner Burgbibliothek. Einen, der die Poesie liebt, kann so schnell nichts erschüttern und umwerfen. Er braucht keinen Politiker, der ihn mit seinen trivialen und schalen Vorstellungen von Lebensqualität und Lebensstandard zwangsbeglücken will. Von der Religion ganz zu schweigen, die für den Glaubenden freilich ein noch größerer Kraftspender ist. Wer sich hier anschließt, hört bekanntlich auf, den Tod zu fürchten, was ja nicht wenige Märtyrer im Laufe der Geschichte bewiesen haben.

Ich aber sage euch: Eine feste Burg ist meine Bibliothek. Und durchaus keine Schaumburg! Beim Lesen guter Bücher wird einem ja auch Mut gemacht und Humor beigebracht.<sup>519</sup>

Dies passt zum weiter oben bereits aufgeführten Prinzip des erfolgreichen Lesens.

Die Erzählerfigur ist von Berufs wegen ein Vielleser und dieser zeichnet sich durch eine ausgeprägte Begeisterung für sein Fach aus oder genauer: für seinen Forschungsgegenstand. Seine Affinität zum Gelesenen, die wiederholte und wiederholende Rezeption der immer gleichen Texte machen schließlich die Liebhaberei deutlich, die ihrerseits Kennerschaft zur Folge hat. Dass die Erzählerfigur an ihrem wissenschaftlichen Ziel, der Habilitation, scheitert, liegt nicht an der mangelnden Liebe zum Forschungsgegenstand, sondern, im Gegenteil, an der zu großen Affinität. Denn die Literaturrezeption Arthurs verlagert sich immer mehr auf das Weitererzählen der Werke und zwar an seinen Sohn, den vierjährigen Georg. Die Namen der Familienmitglieder sind mit Ginover, Arthur, Georg und Michael freilich eine unübersehbare Anspielung auf die mittelalterliche Literatur. Dass die beiden Kinder des Protagonisten Georg und Michael heißen, und damit beide geradezu prototypische Überwinder des Bösen zu Namenspatronen haben, ist insofern stimmig, als der Erzähler sich zunehmend in ihre Welt – vor allem in die Georgs – zurückzieht. Das rückt den Jungen und die Welt seiner Spielzeugburg in die Nähe einer Befreierfigur.

---

<sup>519</sup> Alois Brandstetter, *Die Burg*, S. 242.



Entscheidend ist die Rezeptionshaltung, welche durch die Erzähler- und Leserfigur transportiert wird. Sämtliche Lebensbereiche werden mit dem literarischen Repertoire in Vergleich gesetzt, die Haltbarkeit der Ehe etwa:

„[...] Noch eins sei Euch über das Wesen der Frau gesagt: Mann und Frau sind untrennbar eins wie Sonne und Tag. Aus einem Samenkorn blühen sie und sind nicht voneinander zu trennen. Haltet Euch das stets vor Augen!‘ Ja, so steht bei Wolfram von Eschenbach geschrieben, sage ich.

Man könne bei Wolfram, [...] freilich auch das Scheiden lernen, sagte ich zu Ginover und erinnerte sie an jenen gut beschriebenen, aber inhaltlich traurigen Passus im Leben des Gahmuret, des Vaters Parzivals, da jener seine erste Frau Belakane, die Königin von Zazamanc, die schwarze Heidin, verläßt, bei Nacht und Nebel. [...]

Es sei somit eher die Stelle aus dem Parzival, an der sich viele Universitätsleute und auch Altgermanisten orientierten, als die oben zitierte.<sup>520</sup>

Auch die Einladung zum Abendessen bei seinem Mentor bringt der Erzähler in Verbindung mit einer ähnlichen Situation, die ihm aus der Literatur vertraut ist:

„Zwar erschien mir eine solche Einladung nicht gerade als Kampf und ‚schwere‘ Prüfung, [...] aber doch auch nicht als reines Spiel, in gewisser Weise als Verbindung und Mischung von beidem, als ‚Kampfspiel‘. Und ich wurde an jenes Kampfspiel erinnert, das der ‚anmutige, bartlose Jüngling‘ Parzival vor seinem Lehrer und Meister Gurnemanz absolviert, bei welchem er belehrt und korrigiert wird.“<sup>521</sup>

Und immer wieder schwingt die Frage mit, welche Funktion das Lesen hat, an einigen Stellen wird diese Frage explizit erörtert:

„Jene Spielzeugindustrie hat sicher gewußt, was sie tat, als sie ihr Produkt ‚Lego‘ nannte! Lego, ich lese. Wer den Artikel Lego in einem großen lateinischen Wörterbuch *liest*, der findet ihn unterteilt in 1. eigentlich und 2. uneigentlich oder *übertragen*. [...] Es dauert aber lange, bis man von

---

<sup>520</sup> Burg, S. 173f.

<sup>521</sup> Burg, S. 196.

auflesen und sammeln, pflücken und aufklauben, [...] endlich zu den Büchern und Zeitungen kommt, zum Lesen als Lesen, Ablesen und Vorlesen. Lesen im ersten Sinne kann auch ein Analphabet wie mein Georg, ja fast schon Michael, das höhere Lesen, das *Überbaulesen*, steht *auf einem anderen Blatt*.<sup>522</sup>

Hier geht es dem Ich-Erzähler in erster Linie um das haptische Substrat, welches im „Lesen“ immer auch stecke; es geht ihm um die Verbindung zur Lebenspraxis, um das Anschauliche, Greif- und Begreifbare, das durch die Literatur in den Zugriffsbereich des Lesenden kommt.

Allerdings bleibt die Übertragungsleistung von Gelesenem ins Leben nicht unreflektiert. Sie wird satirisch gebrochen in der Episode vom alternden Altgermanisten, der seine intellektuellen Studien über die Ritter durch praktische Studien ergänzen möchte und daher Reitstunden nimmt. Ein Sturz mit ernsthaften Verletzungen bereitet diesen praktischen Studien ein jähes Ende. Dass die Fachkollegen des Betroffenen sich über dessen Missgeschick amüsieren, bezeichnet der Erzähler als „unkollegiale Maliziosität“, insbesondere, „wenn die Kollegen des gestürzten Altgermanisten sich immer wieder an Don Quijote erinnert fühlten, der auch zur Unzeit die Ritterdichtung wörtlich genommen und als Opfer eines Realitätsverlustes losgeritten war und Abenteuer bestehen wollte.“<sup>523</sup>

Der Erzähler hingegen sieht in dem Ehrgeiz des Gestürzten kein unkritisches Nachleben von Literatur, sondern eher einen „Anschauungsunterricht mit praktischen Übungen“, auch wenn ihm „nie etwas ähnliches vorgeschwebt hat“.<sup>524</sup>

Dabei oszilliert aber der Umgang der Erzählerfigur mit der Literatur beständig zwischen zwei entgegengesetzten Bewegungsrichtungen. Zum einen ergreift Arthur beständig die Flucht in die Kunstwelt der Literatur, andererseits überträgt er unablässig literarisches Material in sein Leben. Der Effekt ist ein intensives Wechselspiel und Wechselverhältnis zwischen Literatur und Leben. Nach dem Verständnis der Erzählerfigur hat die Literatur ihren Einfluss auf das

---

<sup>522</sup> Burg, S. 127.

<sup>523</sup> Burg, S. 89.

<sup>524</sup> Ebd.

Leben, ihren didaktischen Impetus also, keineswegs eingebüßt: Im Gegenteil, sie behauptet ihren Platz, ihren „Sitz im Leben“ selbst dann, wenn es sich um mittelalterliche Literatur handelt, die – und das ist auch dem Rezipienten des Romans *Die Burg* bewusst – einen sehr eingeschränkten Rezipientenkreis hat. Im Roman besteht der dargestellte Rezipientenkreis vorwiegend aus Fachleuten.

„Sind große Kinder, dachte ich damals von den Altgermanisten, [...]. Die alten Literaturen, ja alle Literatur ist für die Wissenschaft eine Art *perpetuum playmobile*. Spielerisch nach allen möglichen, auch Moden unterworfenen Gesichtspunkten werden die alten Stoffe, so wie sie von den Dichtern immer wieder verwendet, anders komponiert, neu erzählt und akzentuiert wurden, dann auch von den Interpreten von verschiedenen Seiten betrachtet, exegetisch anders gewichtet, hermeneutisch anders erklärt. Die Erklärung aber kommt so wenig an ein Ziel, wie etwa ein Kind, das viele Playmobilritter oder Zinnsoldaten besitzt, zu einer definitiven und unumstößlichen Ordnung und Aufstellung der Figuren gelangt.“<sup>525</sup>

Hier wird das Vorgehen des Literaturwissenschaftlers beschrieben, das sich freilich anders ausnimmt als die argumentative Instrumentalisierung von Literatur im Verlauf der Diskussionen mit Ginover. Allerdings stehen beide Umgangsarten im Dienste der Erkenntnis:

„Aber gleicht nicht auch die Beschäftigung der Germanisten jener der Kinder mit ihrem Playmobil? Werden nicht auch hier, bei den Vertretern der philologischen Zunft, mit einer gewissen Anzahl von Elementen immer neue ‚Zusammenstellungen‘ versucht, wird nicht auch in der Wissenschaft das gleichbleibende Material nach immer neuen Gesichtspunkten organisiert und dann interpretiert und verglichen? Schon an meinem Jüngsten, Michael, zeigt und bewahrheitet sich: erkennen beginnt mit dem Vergleichen. [...] Georgs Burg ist ein Kinderspielzeug, die mittelalterliche Literatur ist für die Literaturwissenschaftler und Literarhistoriker ein Riesenspielzeug, wenn man ein wenig übertreibend und übertrieben von

---

<sup>525</sup> Burg, S. 99.

den Altgermanisten als einem Geschlecht von Giganten sprechen will, wie es in Chamissos Ballade vorkommt.<sup>526</sup>

Auch wenn die Interpretationsarbeit vom Erzähler zuletzt gar als „große Kinderei“ bezeichnet wird, geschieht dies nur halbwegs in abwertender Manier, denn dem kindlichen Spiel räumt der Erzähler den größeren Erkenntnisgewinn ein, wenn er sagt, er glaube, „daß noch kein Literarhistoriker bei seiner Arbeit so viel dazugelernt hat wie ein Kind bei einem intelligenten, das heißt die Intelligenz fördernden Spielzeug.“<sup>527</sup>

Freilich kann man die von Dietrich festgestellte Wissenschaftskritik auch in Brandstetters Roman finden, aufgrund solcher argumentativer Ausweichmanöver bleibt sie allerdings ambivalent. Eher könnte man dahinter eine Methodenkritik vermuten, denn zunächst vergleicht der Erzähler ja die Tätigkeit des Literaturwissenschaftlers mit dem kindlichen Vorgehen seines Sohnes. Auf eine eindeutige Stellungnahme lässt sich seine Haltung zur Wissenschaft aber nicht reduzieren.

Die rezeptionsbezogene Selbstreflexivität kommt hier in den unterschiedlichen Rezeptionshaltungen zum Ausdruck, die nacheinander vom Erzähler durchgespielt werden, häufig begleitet von bewussten Reflexionen auf die jeweilige Rezeption.

In diesem Text vereinen sich also die beiden Formen des Lesens, die erfolgreiche und die scheiternde. Denn bei allem Nutzen, den der Protagonist der Literatur bescheinigt, bleibt doch die Tatsache, dass der Protagonist in ähnlicher Weise Realitätsflucht begeht, wie dies bei Don Quijote und Don Sylvio zu beobachten ist. Er nutzt die Literatur nicht in dem von ihm selbst beschriebenen Sinne als Hilfe zur Lebensbewältigung, sondern für den Rückzug vom Leben. Und so sind die Folgen für das Leben der Figur ebenso desaströs wie für seine literarischen Vorgänger. Anders als diese aber ist die Figur ein durch und durch aufgeklärter, wissenschaftlich denkender Mensch, und doch flieht er in die literarisch-fiktionale Welt. Auf diese Weise potenzieren sich in diesem Text die Möglichkeiten rezeptionsbezogener Selbstreflexivität,

---

<sup>526</sup> Burg, S. 103.

<sup>527</sup> Ebd.

und der Leser wird angesichts dieser Möglichkeiten wieder auf sich selbst zurückgeworfen.

### 2.3. Theaterpublikum

Wie die erzählende Prosa im Leser, so hat das Theater im Publikum seinen Rezipienten. Dementsprechend liegt immer dann, wenn der Zuschauer im Dramen-Text Erwähnung findet, ein selbstreflexives Element vor. Es gibt zwischen dem textimmanenten Leser und Zuschauer<sup>528</sup> einige Übereinstimmungen.

---

<sup>528</sup> Hans Christoph Angermeyer widmet sich in seinem Beitrag „Zuschauer im Drama“ der Rezipientenseite. Vgl. Hans Christoph Angermeyer, *Zuschauer im Drama. Brecht – Dürrenmatt – Handke*, Frankfurt am Main 1971. Allerdings tut er das unter für die vorliegende Arbeit nur bedingt relevantem Vorzeichen. Angermeyer geht es – so sehr sein Titel das auch vermuten lässt – eben gerade nicht um den literarisch geschaffenen Zuschauer und damit nicht um ein Element literarischer Selbstreflexivität. Es geht ihm vielmehr um eine Art impliziten Zuschauer, in Anlehnung an den „impliziten Leser“ (Angermeyer entwickelt das Pendant zum weiter unten genauer erläuterten „Modelleser“ Umberto Ecos). „Der Zuschauer muß dabei einerseits anonym gefaßt werden, andererseits darf er aber nicht einseitig als kollektives Wesen mit einheitlichen Reaktionen pauschal verstanden werden. Dieser Gegensatz ist nur lösbar, wenn dem Zuschauer ein Bereich zugewiesen werden kann, der beiden Forderungen entgegenkommt. Es kann hier schon festgestellt werden, daß dieser Raum eine *nichtliterarische* Dominante haben muß, da der Zuschauer in keinem Fall in den literarischen Bereich eingegliedert werden kann. Der literarische Text verweist so im Vollzug auf seinen nichtliterarischen Ausgangspunkt.“ (Angermeyer, S. 12). Wenn er versucht, „einen rein *dramentheoretisch lokalisierten Zuschauer*, ein Aufnahmesubjekt gegenüber dem Aussagesubjekt anzusetzen“ (S. 78), wird endgültig deutlich, dass er nicht eigens differenziert zwischen diesem „dramentheoretisch lokalisierten“ impliziten Zuschauer und dem expliziten, einbezogenen oder auftretenden, wie bspw. bei Handke. Es entgeht Angermeyer zwar nicht, dass Handke „den *Zuschauer thematisch* werden“ lässt, doch verwertet er diesen Umstand nicht im Hinblick auf die Selbstreflexivität des Textes, sondern festigt damit seine (strukturalistische) Dreiteilung des Dramas in „*Spielebene*, in *epische Ebene* und in *Zuschauerebene*“, die er als Grundlage seiner Untersuchung einführt. Vereinfacht lässt sich sagen, dass die Spielebene das Geschehen auf der Bühne bezeichnet, die epische Ebene die Vermittlungsebene ist – quasi der Träger, auf dem die Botschaft an die Zuschauer weitergegeben werden soll – und die Zuschauerebene eine abstrakte Funktion darstellt, an welche die Botschaft gerichtet ist. Die epische Ebene – übrigens abgeleitet aus Brechts Epischem Theater – birgt nach Angermeyer den Ansatz, „den literarischen Text auf seine nichtliterarischen Beziehungen zu befragen.“ Diese sei notwendig, „um dem Zuschauer eine eigene Ebene zuweisen zu können, die er auch wirklich ausfüllen kann, und die ihrerseits wieder aus dem nichtliterarischen Bereich hindrängt zum literarischen“. (S. 11).

Angermeyer erklärt sich an dieser Stelle leider nicht genauer. Die Notwendigkeit der epischen Ebene begründet er nicht eigens, ebenso wenig erklärt er, warum der – modellhaft und abstrakt konstruierte – Zuschauer außerhalb des Literarischen stehen und zum Literarischen hindrängen soll.

Die „epische Ebene“ scheint den Zugang zur immanenten Poetik des Textes zu öffnen, und bei den „nichtliterarischen Beziehungen“ scheint es um eine thematische Bestimmung zu gehen, also um die Frage, ob ein Text ein außerliterarisches Thema hat oder nicht. Angermeyers Untersuchung ist also nur sehr begrenzt für die hier verfolgte Fragestellung von Nutzen. Die

Im Unterschied zur Dichter- oder Schriftstellerfigur kann eine Zuschauerfigur auch als Vehikel dienen, Eigenschaften und/oder (vermeintliche) Erwartungen des empirischen Zuschauers auf die Bühne zu bringen. Die zwei Paradebeispiele, an denen man das bewusste Spiel mit dem Publikum sehr gut nachvollziehen kann, sind Ludwig Tiecks Drama *Der Gestiefelte Kater* und Peter Handkes Sprechstück *Publikumsbeschimpfung*. Nicht umsonst werden beide in jeder einschlägigen Arbeit aufgerufen.<sup>529</sup> Was alle diese Arbeiten bei der Unterschiedlichkeit ihrer Ansätze eint, ist die mehr oder weniger ausführlich behandelte Feststellung, dass das Spiel mit dem Publikum eigentlich ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums ist. Betrachtet man beide Stücke, findet man diese Feststellung bestätigt, allerdings wird das Spiel mit den Erwartungen durch jeweils sehr unterschiedliche Verfahren verwirklicht:

Tieck setzt ein Spielpublikum auf die Bühne, erstellt also eine Doppelung seiner Zuschauer. Diese Doppelung des empirischen Publikums lässt er lautstark und kritisch die Aufführung eines Dramas mit dem Titel „Der Gestiefelte Kater“ kommentieren, das Spiel im Spiel also. Die unterschiedlichen Rezeptionshaltungen der unterschiedlichen Zuschauerfiguren kommen dabei deutlich zum Tragen, beispielsweise dadurch, dass Tieck einen selbsternannten Kunstkenner im Spielpublikum installiert, dessen Augenmerk auf ganz andere Dinge gerichtet ist als das der Zuschauer, die vorwiegend auf Unterhaltung aus sind. So gewinnt der empirische Zuschauer die Möglichkeit,

---

sorgfältige Differenzierung ist jedoch notwendig, produziert die eine Erscheinungsform Leser doch Selbstreflexivität, die andere – die von Angermeyer – jedoch nicht bzw. begleitet sie nicht zwingend. Die Beispiele, die Angermeyer anführt, sind dementsprechend auch nur teilweise selbstreflexiv. Eine diskussionsbedürftige Zwischenform scheint tatsächlich Brechts Episches Theater darzustellen, da hier der Zuschauer durch direkte Ansprache einbezogen wird und somit – wie Angermeyer auch ausführlich erörtert – als strukturelles Element im Text erscheint. Damit ist er aber – und darauf muss erneut deutlich hingewiesen werden – nicht zwingend ein selbstreflexives Element.

Das Vorhandensein eines Modellzuschauers in jedem Drama kann nicht geleugnet werden, ebenso wenig wie das Vorhandensein eines Modelllesers (oder impliziten Lesers) in jedem narrativen Text. Doch müssen eine Reihe Besonderheiten zusammenkommen, um diese Textfunktion als Bewusstmachungsvehikel für den Rezipienten zu verwerten. Zum Beispiel muss die Diskrepanz zwischen Modellleser und empirischem Leser massiv sein, um eine Reaktion beim empirischen Leser auszulösen – so wie man es in Günter Grass' *Ein weites Feld* findet. Zudem ist dieser Bewusstwerdungsprozess nicht oder nur in äußerst geringem Maße steuerbar, sodass der Autor, der seine Rezipienten auf ihr Rezeptionsverhalten aufmerksam machen will, doch eher auf eine Spiegelung desselben im Text zurückgreifen wird.

<sup>529</sup> Vgl. den Forschungsüberblick am Anfang dieser Arbeit.

sich in der Privatheit seines Rezeptionsvorganges in der einen oder anderen Haltung wiederzufinden oder sich davon zu distanzieren. In besonderem Maße wird diese Identifikation durch den Umstand gefördert, dass das Stück von Tieck und das „Stück im Stück“ den gleichen Titel tragen, eine weitere Doppelung, durch die für den empirischen Zuschauer seine eigene Duplizierung noch unterstrichen wird; denn er erkennt sich als Rezipient, der das Stück *Der Gestiefelte Kater* verfolgt, und sieht sich in derselben Lage wie das Spielpublikum auf der Bühne. Anders gesagt: das Theaterpublikum sieht sich mit sich selbst konfrontiert.<sup>530</sup>

Etwas anders liegt der Fall bei Handke: In der *Publikumsbeschimpfung* gibt es kein Spielpublikum, sondern nur das empirische Publikum. Dennoch kommt es letztlich zur Konfrontation des Publikums mit sich selbst, da das Publikum sich aus seiner gewohnten Zuschauerrolle herauskatapultiert sieht. Beispielsweise hebt schon allein die textliche (Regie-)Anweisung, die Lichtverhältnisse zwischen Bühne und Zuschauerraum „das ganze Stück über“<sup>531</sup> angeglichen zu halten, die theaterübliche Trennung von Bühne und Zuschauerraum auf; beide Bereiche werden zu einem. An einer Stelle ist gar vom Wegfall der vierten Wand die Rede. Die gesamten Regieanweisungen stehen im Zeichen der Vereinigung von Bühnengeschehen und Zuschauerraum.

In *Der Gestiefelte Kater* ist das an keiner Stelle so. Das empirische Publikum wird zu keiner Zeit in das Geschehen auf der Tieck'schen Bühne involviert und so kommt es auch nicht zu einer Illusionsdurchbrechung. Bei Handke hingegen kommt es erst gar nicht zur Illusion, da die Sprecher die Zuschauer direkt als das ansprechen, was sie sind, als Zuschauer im Theater.<sup>532</sup> Darum kann man Werner Wolf zustimmen, wenn er schreibt, dass Illusionsstörung „nicht das

---

<sup>530</sup> Zum Verhältnis von Selbstreflexivität und Konfrontation, vgl. Schmeling „Autothematische Dichtung“.

<sup>531</sup> Vgl. Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, Frankfurt am Main 1973, S. 12.

<sup>532</sup> Hier ist bewusst vom Zuschauer „im Theater“ die Rede und nicht vom Zuschauer „eines Theaterstückes“, denn Handke hat sein Werk nicht ohne Grund „Sprechstück“ genannt. Auch die Textgestalt, die keine Unterscheidung trifft zwischen Regieanweisung und Dramen-Text oder gar zwischen verschiedenen Sprechern, verweigert jedes übliche äußere Gattungsmerkmal. Dass sich das Stück im Rahmen dieser Arbeit dennoch unter „selbstreflexive Dramen“ einreihen lässt, liegt daran, dass es zumindest in der Nähe eines Theaterstückes anzusiedeln ist, dass es in einem Theater aufzuführen ist und letztlich, weil in ihm ständig von Theaterstücken die Rede ist.

einziges Phänomen ist, das zu einer Bewusstmachung von Künstlichkeit führen kann<sup>533</sup> – obgleich Wolfs umfangreiche Untersuchung sich fast ausschließlich mit der Illusionsstörung beschäftigt.

Bei Handke wird also nicht durch Illusion oder Illusionsbruch Selbstreflexivität erzeugt, nicht durch Figuren oder Motive, sondern durch Substitution des üblichen theaterzugehörigen Ablaufs durch die bloße Aufzählung und Erwähnung desselben. Die Selbstreflexivität entsteht durch ein Substitutionsverfahren, ganz ähnlich wie im Falle von Rühms Gedicht *sonett*.<sup>534</sup>

Welche Rolle kommt aber dem Zuschauer im Sprechstück zu? Er ist das Thema – womit sich wieder eine der Grundthesen der vorliegenden Arbeit bestätigt, dass Selbstreflexivität aus der Thematik hervorgeht. Es ist ausschließlich die Rede davon, welche Erwartungen der Zuschauer an ein Theaterstück haben kann; vom Autor ist so gut wie gar nicht die Rede, außer an einer einzigen Stelle, an der erklärt wird, dass die Sprecher auf der Bühne als Sprachrohr des Autors fungieren. Wenn der Zuschauer ohne Unterlass darauf gestoßen wird, was er erwartet hat, und welche dieser Erwartungen just im Moment seines Zusehens enttäuscht werden, ist das durchaus ein provokativer Akt. Durch diesen Akt wird der Zuschauer auf sein Rezeptionsverhalten aufmerksam gemacht, sein Rezeptionsvorgang soll ihm bewusst werden, was von Handke sogar explizit so formuliert wird:

„Dadurch, daß wir zu Ihnen sprechen, können Sie sich Ihrer bewußt werden [...] Sie werden sich bewußt, daß Sie in einem Theater sitzen.“<sup>535</sup>

Im Fall von Handkes Sprechstück liegt rezeptionsbezogene Selbstreflexivität in ihrer reinstmöglichen Form vor. Im Falle von Tiecks Stück mit seinem kunstsinnigen und dilettierenden Spielpublikum und der Doppelung des ganzen Bühnenapparates ist die Frage nach der qualitativen Einordnung der Selbstreflexivität komplexer: Wenn das Spielpublikum sich über die Qualitäten des Dichters auslässt, so ist das nicht ausschließlich rezeptionsbezogene Selbstreflexivität. Es kommt dabei zu einer ironischen Brechung der diffizilen Wechselbeziehung zwischen dem Autor und seinem Publikum. Freilich

---

<sup>533</sup> Wolf, *Ästhetische Illusion*, S. 220.

<sup>534</sup> Vgl. Kapitel C.1.4. dieser Arbeit.

<sup>535</sup> Handke, *Publikumsbeschimpfung*, S. 32.



geschieht dies in Tiecks Stück nicht nur durch die kunstkritischen Dialoge, sondern auch dadurch, dass der Dichter des Spiels als Figur im Spiel auftritt und mit dem Spielpublikum kommuniziert. Wenn die Rolle als Rolle erkennbar wird (beim Theaterensemble im Spiel), ist das ein Umstand, der nicht unmittelbar mit dem Dichter zu tun hat, sondern mit dem vermittelnden Organ, dem Schauspieler und dem Inszenierungsvorgang, also mit produktionsbezogenen Elementen.

## *Zusammenfassung D.2.*

Ob, wie bei Handke, das Drama ersetzt wird durch die Aufzählung dessen, was der Zuschauer für gewöhnlich in und von einem Drama erwartet, oder ob, wie bei Tieck, der Zuschauer als Spielfigur auf die Bühne kommt, es geschieht beide Male im Zeichen des Rezeptionsverhaltens und dient der Konfrontation des Rezipienten mit sich selbst; es dient der Bewusstmachung.

Auch für den Leser im Roman lässt sich ähnliches konstatieren: Die Pointe einschlägiger Literatursatiren wie Cervantes' *Don Quijote* oder Wielands *Don Sylvio* speist sich aus der Zugehörigkeit der Hauptfiguren zur Zunft der Leser. Ihr (Fehl-)Verhalten wird thematisiert und soll dem empirischen Leser als Negativbeispiel vorgeführt werden. Daran hat sich bis zu Martin Walsers *Tod eines Kritikers* aus dem Jahr 2002 nichts geändert. Auch hier werden verschiedene Leserfiguren – ein Kommissar und ein Kritiker, beide in der Funktion des Ver-Urteilenden – installiert, um sie dann aufgrund ihres unangemessenen Leseverhaltens zu demontieren.

Eine Unterscheidung in rezeptionsbezogene und produktionsbezogene Selbstreflexivität ist wichtig und notwendig, weil sie grundlegende Unterschiede für das Verständnis eines Textes generiert.

Im überwiegenden Teil der Fälle von ausgeprägt rezeptionsbezogener Selbstreflexivität geht es darum, auf den Zuschauer/Leser einzuwirken, beziehungsweise ihn zu erziehen, auch jenseits der Epochen, in denen die Kunst allgemein als Erzieherin verstanden wurde.

## E. Die Selbstreflexivität und ihr Verhältnis zur Literaturtheorie

### 1. Selbstreflexivität und Rezeptionsästhetik

Die Selbstreflexivität eines Textes wird eigentlich erst im Leseakt wirksam. Literarisches Phänomen und Literaturtheorie stehen hier – wenig überraschend – in engem Zusammenhang. Zunächst sollen die hier relevanten Bestandteile der Rezeptionsästhetik rekapituliert und im Anschluß daran ihr Verhältnis zur Selbstreflexivität bestimmt werden.

Eine der Grundprämissen der Rezeptionsästhetik ist die Annahme, ein Text präsentiere bestimmte Leerstellen, die der Leser je von Leseakt zu Leseakt unterschiedlich fülle. Dies wiederum generiere die je unterschiedliche Lesart oder Interpretation des Textes, und mehr noch: gerade die Leerstellen ermöglichen erst diese Interpretation.<sup>536</sup> Aus dieser Überlegung ergibt sich eine beträchtliche Aufwertung des Lesers. Seine Mitarbeit am Text wird größer, je zahlreicher und größer dessen Leerstellen sind.

Daraus ergibt sich aber auch eine Aufwertung des Interpretationsvorganges, der zwischenzeitlich – wie Iser in seinem Aufsatz einleitend bemerkt<sup>537</sup> – schon Misstrauen erregt hatte. Dieser Umstand ist für die vorliegende Arbeit insofern von Bedeutung, als sich im Umgang mit dem Phänomen der literarischen Selbstreflexivität bald herausstellt, dass es ohne eine gewisse interpretatorische Leistung unwirksam bleibt, denn nicht jeder selbstreflexive Text formuliert seine Selbstreflexivität explizit und lässt sie unmittelbar an der Oberfläche erkennen. Umberto Ecos Analyse von Alphonse Allais' *Ein gutpariserisches Melodram*, die weiter unten eingehend referiert wird, macht dies deutlich.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Texte mit einer bestimmten Art literarischer Selbstreflexivität die literaturtheoretischen Erträge der

---

<sup>536</sup> Vgl. hierzu Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: Rezeptionsästhetik, hg. v. Rainer Warning, München 1976, S. 228-251, S. 235.

<sup>537</sup> Iser bezieht sich auf Susan Sontags Forderung: „In place of hermeneutics we need an erotics of art“. Vgl. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, 1964, S. 14, hier zitiert nach Iser, Appellstruktur, S. 228.

Rezeptionsästhetik praktisch vorführen. Dies trifft im übrigen auch auf Literatur zu, die zeitlich bereits weit vor der sogenannten Rezeptionsästhetik entstand; das heißt, die betreffenden Texte nehmen literaturtheoretische Thesen quasi vorweg. Dies gilt nicht zuletzt für die weiter oben eingehend besprochenen Literatursatiren, die im aufklärerischen Geist des 18. Jahrhunderts verfasst wurden, und die gerade auf dem Phänomen unterschiedlicher Lesarten von Texten und unterschiedlicher Rezeptionshaltungen aufbauen.

### 1.1. Der implizite Leser und seine explizite literarische Erscheinung

Der Begriff des „impliziten Lesers“ hat sich in der Literaturwissenschaft im Zuge der Entdeckung und Ausarbeitung der Rezeptionsästhetik etabliert und gehört heute fest zum terminologischen Arsenal moderner Literaturtheorie. Auch Gérard Genette widmet ihm in der überarbeiteten Auflage seines Standardwerks „Die Erzählung“ ein eigenes Kapitel<sup>538</sup>, wenn auch mehr, um darzulegen, warum er die Annahme eines impliziten Autors für überflüssig hält. Auch dem impliziten Leser widmet er bei weitem nicht so viel Aufmerksamkeit wie Eco.

Der Begriff wurde insbesondere von Wolfgang Iser geprägt<sup>539</sup>, dessen initiierende und weiterführende Beiträge zur Rezeptionsästhetik der Literaturwissenschaft wichtige Impulse gaben.<sup>540</sup> Im Vorwort zu der Aufsatzsammlung „Der implizite Leser“ bemerkt Iser einleitend und zugleich zusammenfassend:

„Wurde dem Leser im Roman des 18. Jahrhunderts durch das Gespräch, das der Autor mit ihm führte, eine explizite Rolle zugewiesen, damit er – bald durch sie, bald gegen sie – je nach der im Text wirksamen Steuerung die menschliche Natur und den Zugang zur Wirklichkeit zu konstituieren vermochte, so schwindet im Roman des 19. Jahrhunderts vielfach eine solche,

---

<sup>538</sup> Gérard Genette, *Die Erzählung*, 2. Auflage, München 1998, S. 283-296.

<sup>539</sup> Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1979, in Anlehnung an Wayne Booths „Implied Author“, wie anzunehmen ist.

<sup>540</sup> Zu nennen sind hier insbesondere: Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, München 1975; Ders., *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976; Ders., *Im Lichte der Kritik*, in: *Rezeptionsästhetik*, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 325-342; Ders., *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt am Main 1991.

dem Text eingezeichnete Rollenzuweisung. Statt dessen soll der Leser selbst seine Rolle entdecken, [...]. Damit aber der Leser diese Rolle entdeckt, darf ihm der Roman selbst keine zuweisen. Folglich komplizieren sich die Textstrategien, da sie nun den Leser ungleich indirekter und verhohlener auf die ihm zuge dachte Entdeckung lenken müssen.

Dieser Vorgang kompliziert sich noch einmal im Roman des 20. Jahrhunderts, wo sich die Entdeckung auf das Funktionieren unserer Fähigkeiten bezieht. Der Leser soll sich der Art seines Wahrnehmens, der Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz, ja des Funktionierens seiner Reflexion bewußt werden. Dies setzt voraus, daß der Roman das Erzählen von Geschichten und das Erstellen von Zusammenhängen aufgibt, um in der Präsentation von Elementarbeständen der Erzähltechniken, ja in der Trennung von Darstellungsraster und dargestelltem Material einen solchen Grad der Irritation zu erzeugen, daß nun der Leser selbst Wahrnehmungs- und Reflexionszusammenhänge erstellt.<sup>541</sup>

Wie präzise diese Ausführungen die Machart von bestimmten Texten ausdrückt, wird das unten angeführte Beispiel, Alphonse Allais' *Ein gutpariserisches Melodram* und dessen Analyse durch Umberto Eco zeigen.

So zutreffend und verdienstvoll aber Iser's Feststellungen auch sind, sie sparen – bewusst oder unbewusst – den Gedanken an die explizite Umsetzung der Leserleistung innerhalb des Textes aus; dabei findet sie sich in zahlreichen Texten, und zwar sowohl aus dem 18. Jahrhundert als auch aus dem 21. Jahrhundert. Die explizit umgesetzte Leserleistung im Text ist ein stark selbstreflexives Element mit Schwerpunkt auf der Rezeption. Iser fährt fort:

„Diese [Reflexionszusammenhänge] werden vom Text vielfach dementiert, um dem Leser zu bedeuten, daß die von ihm erstellten Konsistenzen zu kurz greifen und daher viel von dem, was der Text an Konstitutionsmöglichkeiten enthält, durch dieses grobe Erfassungsraster fallen lassen. Ein solches Dementi macht dann den Leser nicht nur auf seine ihm selbst verborgene Antizipation aufmerksam, die aller Wahrnehmung und aller Bewußtheit vorausliegt, sondern läßt ihn auch entdecken, was in der Konsistenzbildung als

---

<sup>541</sup> Iser, *Der implizite Leser*, 2. Auflage, 1979, S. 10f.

Vorbedingung des Verstehens alles passiert und worin vielleicht am Ende diese Nötigung zur Konsistenzbildung überhaupt besteht.“<sup>542</sup>

Nach Iser wird also der Leser durch die entsprechende Anlage von Texten zur Selbst-Reflexion angeregt. Der Verarbeitungsprozess von Literatur wird damit dem Leser zu Bewusstsein gebracht. Da der Leser unabdingbarer Bestandteil des literarischen Austausches ist, muss ein Text, dessen Hauptziel es ist, dem Leser seine Verarbeitungsmuster bewusst zu machen, als selbstreflexiv betrachtet werden, auch wenn er keine motivischen Indikatoren aufweist. Daraus könnte man schließen, dass prinzipiell jeder Text, in welchem dem Leser die Hauptaufgabe der Sinnerstellung zukommt<sup>543</sup>, als selbstreflexiv zu betrachten ist, und damit den Begriff der willkürlichen Ausdehnung preisgeben. Aber das trifft nicht zu. Ob und in welchem Umfang ein Text als selbstreflexiv gelten kann, hängt stark von den sonstigen thematischen Ausrichtungen des Textes ab. Wenn der Text seinen thematischen Schwerpunkt außerhalb der Literatur hat, so bleibt selbst die größtmögliche Beteiligung des Lesers an der Sinnkonstitution ein selbstreflexives Einzelelement.

## 1.2. Umberto Ecos Konstrukt des Modellesers – eine Textstrategie mit Aussagewert: interpretatorisch ermittelte Selbstreflexivität

In den folgenden Kapiteln soll nun Umberto Ecos Konstrukt des Modellesers nachgezeichnet werden, seine Bedeutung im Hinblick auf die literarische Selbstreflexivität überprüft und dann aufgrund der Untersuchung dessen, was passiert, wenn dieser Modelleser im Text selbst thematisiert wird, weiter ausgeführt werden.

Umberto Eco befasst sich in seinem 1987 erschienenen Sammelwerk „Lector in fabula“ mit der aktiven Mitarbeit des Lesers am Text. Auch er geht von einem impliziten Leser aus (als dem im Text bereits vorausgesetzten Leser), führt ihn jedoch unter dem Begriff des „Modellesers“, der sich durch bestimmte Kompetenzen auszeichnet, wie ein bestimmtes sprachliches Vermögen oder

---

<sup>542</sup> Ebd., S. 11.

<sup>543</sup> Iser sagt an anderer Stelle, die „Sinnkonstitution [wird] zu einem Akt der Lektüre“. Vgl. Iser, Die Appellstruktur, S. 243.

einen bestimmten Bildungsstand.<sup>544</sup> Einen solchen Modellleser hat ausnahmslos jeder Text. Man könnte ihn als ein hypothetisches Konstrukt aus textgenerierten Voraussetzungen bezeichnen. Eco geht, ähnlich wie Iser, von (Modell-)Autor und Modellleser als „Textstrategien“ aus, die nicht identisch mit dem empirischen Leser oder dem empirischen Autor sind. Sie speisen sich rein aus dem bestehenden Text selbst, nicht aus der realen Entstehungs- oder Rezeptionsgeschichte des Textes.<sup>545</sup>

Zwar kann der Modellleser anhand bestimmter primärer Textgegebenheiten in Umrissen bestimmt werden (und stellt damit eine Art Annäherungswert dar), seine mögliche Ausdehnung erweist sich jedoch erst in der Interpretation des Textes.<sup>546</sup> Was Eco unerwähnt lässt, weil es nicht unmittelbar zu seinem Anliegen gehört, ist die Tatsache, dass der Modellleser sowohl implizit als auch explizit, also auch an der Textoberfläche auftreten kann. Ist dies der Fall, liegt eine motivisch generierte Selbstreflexivität vor, und der empirische Leser findet sich und sein Tun im Text wieder: eine literaturzugehörige Figur (der Leser) oder ein literaturzugehöriger Vorgang (das Lesen) wird zum Textbestandteil. Der explizite Modellleser ist also konstitutiv für die literarische Selbstreflexivität des betreffenden Textes.

Für die vorliegende Arbeit ist es nicht von Bedeutung, ob dies im Rahmen eines Romans, eines Dramas oder eines Gedichtes geschieht. Der Zusammenhang zwischen Modellleser und Selbstreflexivität ist für alle Gattungen gleichermaßen gegeben. So muß prinzipiell auch eine Leserfigur auf einer Theaterbühne als selbstreflexives Element betrachtet werden. Freilich ist die Spiegelung in diesem Fall eine mittelbare – unmittelbar ist die Spiegelung, wenn der Theaterbesucher einen Theaterbesucher auf der Bühne

---

<sup>544</sup> Vgl. Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1987, S. 72.

<sup>545</sup> Vgl. Eco, *Lector in fabula*, insbesondere Kapitel „3. Der Modellleser“, S. 61-76.

<sup>546</sup> Die Feststellung allein, dass ein Text in einer bestimmten Sprache verfasst ist und somit einen Leser ausschließt, der diese Sprache nicht beherrscht, ist keine interpretatorische Leistung, sondern eine Schlussfolgerung mithilfe außertextueller Gegebenheiten. Die Behauptung, dass ein Text aufgrund eines bestimmten Wortschatzes voraussichtlich eine bestimmte Leserschaft ausschließen wird, ist hingegen eine (mehr oder weniger ergiebige) Mutmaßung, die für bestimmte Fragestellungen der empirischen Literatursoziologie relevant sein kann, die jedoch für die vorliegende Arbeit keine Rolle spielt.

vorfindet<sup>547</sup> – dennoch handelt es sich um eine Spiegelung, denn die Funktion von Literaturrezipienten haben beide inne, Leser wie Theaterbesucher. Es muss freilich auch – wie es in der vorliegenden Arbeit ja vorgeschlagen wird – das Verhältnis dieses literarisch selbstreflexiven Elements zum Textganzen berücksichtigt werden. Erst aus der quantitativen Bestimmung erwächst die Möglichkeit zur ertragreichen qualitativen.<sup>548</sup> Ob bei der Textinterpretation die Analogisierung von Leser und Theaterbesucher, von Lyrikrezipient und/oder Dramenleser zurecht erfolgt, muss jeweils am Einzelbeispiel entschieden werden. Für den Zusammenhang hier genügt die Feststellung, dass es sich bei all diesen Figuren um Literaturrezipienten handelt, dass sie also zum Großraum Literatur gehören und als selbstreflexives Element wirksam werden, sobald sie textlich realisiert sind.

Die „Textstrategie“ Modellleser vermittelt, wie Eco leicht nachvollziehbar zeigt, eine Forderung an den Leser. Er muss über bestimmte Kompetenzen verfügen, um überhaupt zur Lektüre fähig zu sein. Diese Forderung wendet sich im Fall realer Lektüre unweigerlich an den empirischen Leser, und dieser erfüllt nun, soweit seine Kompetenzen es erlauben, die Modellleserrolle. Sind nun die Kompetenzen des empirischen Lesers geringer als die des Modelllesers, kann dies vom empirischen Leser unbemerkt bleiben; als Konsequenz hieraus bleiben ihm inhaltliche Details des Textes verborgen.<sup>549</sup> Anders ist es, wenn der empirische Leser den Kompetenzüberhang des Modelllesers bemerkt. Das wirkt sich auf die Rezeptionshaltung des Lesers aus:

In seiner Interpretation von Alphonse Allais' *Ein gutpariserisches Melodram*<sup>550</sup> (*Un drame bien parisien*, Ersterscheinungsdatum April 1890) versucht Eco, die Vorgänge der Mitarbeit nachzuvollziehen, welche der reale Leser bei der Lektüre leistet. Dabei streift er, ohne dies eigens zu kommentieren oder hervorzuheben, die selbstreflexiven Qualitäten des Textes. Eco sieht in der

---

<sup>547</sup> Vgl. Kapitel D.2.3. dieser Arbeit.

<sup>548</sup> Vgl. hierzu Kapitel C.3. dieser Arbeit.

<sup>549</sup> Das ist der Fall etwa in dem von Eco angeführten Beispiel, in dem das politisch korrekte und unmissverständliche Wort „Sowjets“ durch das interpretierbare Wort „Russen“ ersetzt wird und der Rezipient den empfindlichen Unterschied nicht wahrnimmt. Vgl. Eco, S. 77ff.

<sup>550</sup> Die hier verwendete Textgrundlage ist die bei Eco im Anhang abgedruckte Übersetzung. Alphonse Allais, *Ein gutpariserisches Melodram*, Deutsch von Burkhard Kroeber, in: Umberto Eco, Lektor in fabula, München 1987, S. 295–299.



systematischen Verweigerung einer kohärenten Handlung die Mitarbeit des Lesers bewusst gestört. Die Bereitschaft des Lesers, Leerstellen mit vermeintlich Selbstverständlichem zu füllen, wird vom Text gleichermaßen aktiviert und desavouiert. Eco beschreibt dies so:

„*Drame* [...] verführt seinen Modell-Leser, indem es ihn die freiheitlichen Paradiese der Mitarbeit erahnen läßt und ihn dann bestraft, weil er des Guten zuviel getan hat. [...] In Wirklichkeit gehört *Un drame bien parisien* zu einem erlesenen Club von Texten, dessen Vorsitz, wie ich glaube, *Tristram Shandy* führt: der Club der Texte, in denen erzählt wird, wie man Geschichten macht.“<sup>551</sup>

Es muss an dieser Stelle deutlich darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Allais' Text nicht um eine explizit selbstreflexive Erzählung handelt. Mit Werner Wolf kann man hier vom illusionsstörenden Verfahren sprechen, und zwar von „impliziter Metafiktion“, die für Wolf in „Entwertung der Geschichte“ und „Auffälligkeiten der Vermittlung“ besteht<sup>552</sup>. Ohne sich nun direkt auf Allais' Werk zu beziehen, schreibt Wolf:

„Bei der Entwertung der *histoire* und der Auffälligkeit des *discours* dagegen entsteht z.B. durch die Unwahrscheinlichkeit der Geschichte und die merkwürdige Art ihrer Vermittlung eine wirkungsästhetische Distanz, die auf einer indirekt ausgelösten reflexiven Distanz basiert (der Leser fragt sich, was von der Unwahrscheinlichkeit der Geschichte zu halten sei, stößt sich reflexiv an Unlogik oder versucht, durch einen verfremdeten Diskurs hindurch eine *histoire* zu rekonstruieren und Rezeptionserschwerungen zu überwinden). Diese reflexive Distanz muß sich jedoch nicht immer unmittelbar auf die Fiktionalität selbst beziehen, sondern kann zunächst durchaus erst einmal der Rekonstruktion der Geschichte und damit der Rettung der Illusion dienen.“<sup>553</sup>

Wolf und Eco sind unterschiedlicher Ansicht. Ecos Sicht ist eher zuzustimmen, denn es liegen in Allais' Text kaum motivische Indikatoren für die Selbstreflexivität vor, noch bedient sich der Text des selbstreflexiven Erzählens im Sinne von poetologischen Einschüben. Die Selbstreflexivität des Textes

---

<sup>551</sup> Eco, *Lector in fabula*, S. 276.

<sup>552</sup> Wolf, *Illusion*, S. 228.

<sup>553</sup> Ebd., S. 229.

vollzieht sich subtil, der Charakter und das volle Ausmaß der Selbstreflexivität erschließen sich erst einer beherzten Interpretation, wie Eco sie vornimmt. So ist beispielsweise, wie auch Eco feststellt, der Umstand bemerkenswert, dass „von Kapitel I bis Kapitel IV die Eifersucht stets von irgendeinem Text stimuliert wird: von einem Lied (I), einer Komödie (II), einem Brief (IV).“<sup>554</sup> Eco bezieht sich hier auf die „hübsche Romanze des Colonel d’Erville“<sup>555</sup>, „das Stück ‚L’Infidèle‘ von M. de Porto-Riche“<sup>556</sup>, sowie auf zwei „Briefchen“, die die Eheleute jeweils von einem Freund erhalten<sup>557</sup>. Aber auch die kommentierende Einleitung des Erzählers zum Kapitel II birgt selbstreflexive Elemente:

„Simpler Vorfall, der zwar keinen direkten Bezug zur Handlung hat, aber der Kundschaft eine Ahnung von der Lebensweise unserer Helden vermittelt.“<sup>558</sup>

Zum einen ist die bloße Erwähnung der „Handlung“ und der „Helden“ ein Kennzeichen der Selbstreflexivität, auch wenn es sich dabei lediglich um Bezüge auf die *histoire* handelt, die beispielsweise Wolf – im Unterschied zu Scheffel – nicht als metafiktionales Element gelten lassen will<sup>559</sup>. Dennoch geht es insgesamt nicht so sehr um die Entstehung und die Entstehungsbedingungen von Texten, also auch nicht darum, „wie man Geschichten macht“, sondern im Mittelpunkt steht die (übereifrige) Mitarbeit des Lesers; nicht umsonst wird der Leser im zitierten Abschnitt selbst angeredet, mit dem Titel „Kundschaft“. Die Überschrift mit „gutpariserisches Melodram“ ist ein zweifach selbstreflexiver Bezug, denn „gutpariserisch“ rekurriert auf bestehende Schemata, die der durchschnittliche Rezipient – oder vielmehr: der Modell-Leser – mit „pariserisch“ assoziiert, und die Bezeichnung „Melodram“ (oder *drame* im Original)<sup>560</sup> tut ähnliches im Hinblick auf Gattungskonventionen. Dass die Handlung gerade nicht die Kennzeichen eines Melodrams (oder *drame*) trägt, ist nur konsequent, da es zur

<sup>554</sup> Eco, *Lector in fabula*, S. 258.

<sup>555</sup> Allais, in Eco, *Lector in fabula*, S. 295.

<sup>556</sup> Ebd., S. 296.

<sup>557</sup> Ebd., S. 297.

<sup>558</sup> Ebd., S. 296.

<sup>559</sup> Wolf, *Illusion*, S. 228.

<sup>560</sup> Zur Selbstreflexivität von Gattungsbezeichnungen als Bestandteil des Textes, vgl. Kapitel B.2. dieser Arbeit.

programmatischen Verweigerung der Rezipientenerwartungen passt. Man sieht bald, dass sämtliche selbstreflexiven Elemente auf der Seite der Rezeption zu Buche schlagen, nicht auf Seiten der Produktion. Der Text gehört also zweifelsfrei zu der Gruppe von Texten, welche ertragreich auf literarische Selbstreflexivität hin untersucht werden können, jedoch gehört er nicht, wie Eco schreibt, zum „Club der Texte, in denen erzählt wird, wie man Geschichten macht“.<sup>561</sup> Er gehört vielmehr zum Club der Texte, anhand deren der Leser erkennt, wie er Geschichten liest: Es handelt sich dabei um eine deutlich rezeptionsbezogene Selbstreflexivität, denn der Text macht ja – wie Eco in seiner Untersuchung ausführt – darauf aufmerksam, was der Rezipient mit den ihm verfügbaren Informationen anfängt, und wie er sie (weiter) verarbeitet.

Allais' Text erzählt entschieden nicht vom Geschichtenerzählen, wie es Nadolnys *Selim oder die Gabe der Rede* tut, oder auch Walsers *Ohne einander*. Er erzählt aber auch nicht im eigentlichen Sinne vom Lesen wie etwa Handke in *Mein Jahr in der Niemandsbucht* oder Michael Endes *Unendliche Geschichte*. Woraus speist sich aber dann die Selbstreflexivität des Textes? Sie speist sich hauptsächlich aus dem vom Erzähler bewusst gebrochenen Vertrag zwischen ihm und dem Leser. Sie speist sich aus dem bewusst gestörten Zusammenspiel der Beteiligten beim Vorgang der Literaturverarbeitung.

In Wolfgang Iser's Ausführungen zur Leserrolle findet sich zu diesem Vorgang ein interessanter Hinweis:

„[Es] wäre wichtig festzustellen, in welcher Textebene die Leerstellen sitzen und wie es um die jeweilige Frequenz bestellt ist. Sie werden sich im Kommunikationsvorgang anders auswirken, wenn sie vermehrt in den Erzählstrategien und vermindert in der Handlung beziehungsweise im Zusammenspiel der Personen liegen. Sie werden ganz andere Konsequenzen nach sich ziehen, wenn sie sich in der vom Text dem Leser zugeschriebenen Rolle finden.“<sup>562</sup>

---

<sup>561</sup> Eco, *Lector in fabula*, S. 276.

<sup>562</sup> Iser, *Appellstruktur*, S. 241.

In Allais' Text bestehen diese Konsequenzen darin, dass die Leerstellen den Leser letztlich auf sein eigenes Tun aufmerksam machen. Insofern kann man diesen Text durchaus als vollthematisch selbstreflexiv betrachten, denn die bewusstmachende Irritation durchsetzt den gesamten Text, wird also durchaus quantitativ relevant.

Problematisch wird diese Zuordnung allerdings, sobald man von Ecos Interpretation abweicht und beispielsweise als Hauptthema die eheliche Treue veranschlagt, was beim Schauplatz Paris – zum Entstehungszeitpunkt des Textes als Stadt der Sünde bekannt – nicht abwegig erscheint. Die selbstreflexiven Elemente des Textes bleiben gleichwohl vorhanden, doch wird man ihn nicht in der Nähe vollthematischer Selbstreflexivität ansiedeln.

Die Grenzen der literarischen Selbstreflexivität offenbaren sich hier, oder vielmehr die Grenzen ihrer eindeutigen Bestimmbarkeit. Denn man muss feststellen, dass die Selbstreflexivität des hier vorgestellten Beispiels sich erst in einer bestimmten Interpretation offenbart. Bei einer anderen Lesart bleibt sie marginal oder sogar verborgen.<sup>563</sup>

Unzweifelhaft bleibt jedoch die Tatsache, dass sich an dem Text der bewusste Umgang mit der Leserkompetenz zeigen lässt. Ebenso unumstritten scheint, dass zwischen diesem bewussten Umgang und der Selbstreflexivität eines Textes eine komplexe Wechselbeziehung besteht. Die oben skizzierten Beobachtungen Ecos legen dies nahe und es bestätigt sich, wenn man andere geeignete Texte daraufhin untersucht. Im folgenden Kapitel soll durch die Analyse von Günter Grass' Roman *Ein weites Feld* demonstriert werden, mit welchem Ergebnis der Kompetenzüberhang des Modelllesers im Sinne der rezeptionsbezogenen Selbstreflexivität instrumentalisiert werden kann.

---

<sup>563</sup> Diese Feststellung genügt als Warnung vor einer leichtfertigen oder gar willkürlichen Zuordnung zur vollthematischen Selbstreflexivität. An dieser Stelle sei auch auf Ecos eigene scharfsichtige Unterscheidung zwischen Interpretation und Gebrauch eines Textes hingewiesen; wobei letzterer immer die Gefahr einer Vergewaltigung des Textmaterials birgt – mit entsprechender Absicht lässt sich jeder Text als selbstreflexiv kennzeichnen.

Detailanalyse 3: Das Spießrutenlaufen und der umgedrehte Spieß –  
Die Instrumentalisierung des Modelllesers in Günter Grass' *Ein weites Feld*  
und der explizit gemachte implizite Leser

Die Presse reagierte kurz nach Erscheinen von Günter Grass' *Ein weites Feld* ungehalten auf den Roman. Man warf ihm vor, dass er mit einer unvertretbaren Fülle von Zitaten gespickt sei und damit eigentlich unlesbar. Worauf das deutschsprachige Feuilleton so empfindlich reagierte, ist der auffällige Kompetenzüberhang des Modelllesers gegenüber dem empirischen Leser. Dieser Überhang besteht – ein deutlich selbstreflexives Signal – in der überragenden Belesenheit (!) des Modelllesers. Nun könnte man zu dem Schluss kommen, Grass habe sich bei der Konzeption seines Romans einfach als zu manieristisch und wenig sensibel seinem Publikum gegenüber erwiesen und es bei diesem abwertenden Urteil bewenden lassen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass ein solch schlichtes Urteil dem Text nicht gerecht wird: der Modellleser, der dem empirischen Leser an Belesenheit so unerhört überlegen ist, ist in Grass' Roman nicht nur als abstrakte „Textstrategie“ (wie Eco es nennt) vorhanden, sondern wird konkret motivisch und thematisch realisiert. Der vom Text vorausgesetzte Modellleser kommt nämlich nicht nur durch die beträchtliche Zitatenfülle und –dichte zustande, sondern findet seine Verkörperung vor allem in den auftretenden Leserfiguren; man hat es sowohl mit intertextueller als auch mit motivischer Selbstreflexivität zu tun. Die Protagonisten des Textes verfügen über jene Lese-Kompetenzen, die der empirische Leser nicht mitbringt, ja die selbst vom professionellen Leser des ausgehenden 20. Jahrhunderts nicht erwartet werden können. Wohin diese Feststellung die Interpretation führt, wird sich im Verlauf dieses Kapitels zeigen.

Nach Eco „formuliert der empirische Autor einen hypothetischen Modell-Leser“<sup>564</sup>. Im Fall des Romans *Ein weites Feld* ist dies ein Leser, der sowohl die Biografie als auch das Gesamtwerk Fontanes bis ins Detail kennt, und das auswendig, außerdem die Biografie der Frau und sämtlicher Kinder Fontanes,

---

<sup>564</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, S. 76.

der darüber hinaus die Geschichte Deutschlands der vergangenen 250 Jahre inklusive der deutschen Wiedervereinigung minutiös wiedergeben und sämtliche beteiligten Institutionen und Ämter aufzählen kann.

Dass der Text genau diesen Leser verlangt, erfährt man aber nicht etwa durch eine explizite Vorbemerkung, sondern es erschließt sich beim Lesen oder vielmehr aus dem Überforderungsgefühl, welches beim Lesen entsteht: Der Modellleser des Werks hat einen uneinholbaren Kompetenzüberhang gegenüber dem empirischen Leser. Genau dieser Umstand führte zu den eingangs erwähnten Bemerkungen seitens der Literaturkritik. Der Grund für diesen unübersehbaren Überhang erschließt sich allerdings erst durch die interpretierende und ins Verhältnis setzende Arbeit am Text, etwa durch die analysierende Gegenüberstellung der zwei Germanistinnen im Text, Madeleine Aubron und Martina Grundmann.

#### *Die motivische und thematische Selbstreflexivität des Textes*

Schauplatz des Romans *Ein weites Feld* von Günter Grass ist das Berlin zur Zeit der Wiedervereinigung.<sup>565</sup> Protagonist ist der ehemalige Kulturbundreferent Theo Wuttke, seiner umfassenden Kenntnisse um Werk und Leben Theodor Fontanes wegen genannt „Fonty“, der nun als Aktenbote der Treuhandanstalt<sup>566</sup> tätig ist. Er befindet sich in ständiger, wenn auch unfreiwilliger Begleitung seines „Tagundnachtschattens“ Hoftaller. Fonty bemüht sich im Verlauf des Romans mehrfach, Berlin zu verlassen, was immer wieder durch Hoftaller verhindert wird. Erst als Fontys französischstämmige Enkelin Madeleine Aubron in Berlin eintrifft, um ihn zu besuchen und literaturwissenschaftliche Nachforschungen anzustellen, gelingt die schrittweise Befreiung Fontys aus Hoftallers Dauerbeschattung. Schließlich, während eines Brandes in der Treuhandanstalt, entkommt Fonty, begleitet von Madeleine,

---

<sup>565</sup> Grundlage der Textanalyse ist die Originalausgabe, Günter Grass, *Ein weites Feld*, Göttingen, 1995, im Folgenden mit WF abgekürzt.

<sup>566</sup> „Treuhand“ war der ursprünglich geplante Titel des Romans. Der Erstausgabe, die auch der Analyse in der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, wurde das Faksimile einer Skizze Günter Grass' beigelegt, welche die Kapitelanordnung in die Form einer Hand einschreibt.

nach Frankreich. Mit den Reisepostkarten, die er von dort an das Fontane-Archiv in Berlin schickt, endet der Roman.

Die Zuordnung dieses Textes zur vollthematischen Selbstreflexivität ist hier nicht so problematisch wie im Falle des Textes von Allais. Zu beachten ist insbesondere der Umstand, dass beide Hauptfiguren, Fonty und Hoftaller, in einer Art Doppelexistenz vor den Leser gebracht werden. Die Biographie Fontys ist einerseits eingebettet in den historisch-politischen Werdegang Deutschlands, andererseits ist sie mit der Biographie Theodor Fontanes verwoben. Dessen Lebensstationen werden miterzählt, wenngleich nur in Ausschnitten als Hintergrundfolie und keineswegs zusammenhängend oder vollständig; so wird aber der Protagonist aus einem historischen literaturzugehörigen Vorbild hergeleitet. Die antagonistische Figur Hoftaller speist sich hingegen aus einem literarisch fiktionalen Vorbild; er ist dem Titelhelden aus Hans Joachim Schädlichs Roman *Tallhover*<sup>567</sup> nachgebildet. Beide Figuren zeichnen sich also durch ihre dezidierte Rückbindung an Literatur aus.

Eine literaturaffine Rückbindung kann ebenso für die Erzählerfigur festgestellt werden. Diese spricht zunächst ausschließlich in der ersten Person Plural, als Stimme eines Kollektivs, welches sich aus Mitarbeitern des Fontane-Archivs zusammensetzt, also ebenfalls aus einem literaturnahen Umfeld stammt.

Wenn Biographie und Habitus der Figur Fonty mit der des Schriftstellers Fontane gekoppelt werden, und wenn zuletzt der Verfasser Günter Grass sich selbst „ein Intermezzo lang“<sup>568</sup> in den Text mit aufnimmt, wie das im Kapitel 29 „Vom Denkmal herab gesprochen“ geschieht, so ist dies ebenfalls ein Zeichen motivischer Selbstreflexivität.<sup>569</sup> Diese exzessive Häufung motivischer

---

<sup>567</sup> Hans Joachim Schädlich, *Tallhover*, Reinbek bei Hamburg 1992.

<sup>568</sup> WF, S. 591.

<sup>569</sup> Für Scheffel stellt auch die Bezugnahme auf einen realen Autor weder eine „Betrachtung“ dar, noch eine „Spiegelung“, im Sinne einer Wiederholung. Denn die Selbstreflexion im Sinne von „Spiegelung“ ist für Scheffel gegeben, „sobald ein Teil dieser Erzählung [...] in einer Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes steht.“ (Scheffel, S. 48). Will man dennoch die Begriffe Scheffels anwenden, so könnte man in diesem Fall von einer „Spiegelung“ textexterner Figuren sprechen, die aus dem Umfeld der Literatur stammen. Dass Scheffel vermeiden will, den Begriff „narrative Selbstreflexion [...] bis zur Beliebigkeit auszuweiten“ (Scheffel, S. 48, Anm. 21), und daher Parodie, Travestie und Satire nicht als narrative Selbstreflexion verstanden wissen will, ist nachvollziehbar. Dass er aber die narrative

Selbstreflexivität determiniert den Text thematisch. Überdies wird die fiktionale Verarbeitung literatur-historischer Personen und Umstände unterstützt und ergänzt durch poetologische Einschübe, also durch produktionsbezogene Selbstreflexivität, sowie durch einen extensiven Umgang mit der Rezeption von Literatur.

### *Die Einbindung des Lesers in den Fiktionalisierungsvorgang*

Die Erzählerfigur erscheint im Verlauf des Romans in unterschiedlicher Ausformung. Sie tritt zu Beginn als ein anonymes „Wir“ auf, als ein Erzählerkollektiv also. Später wird die Anonymität überwunden, denn das „Wir“ tritt dann in eine überraschend persönliche Beziehung zum Protagonisten Fonty, nämlich als Trauzeuge seiner Tochter Martha; das Erzählerkollektiv tritt von da an als ein „Ich“ mit „Kollegin“ in Erscheinung, ohne dabei jedoch merklich an Kontur zu gewinnen. Bis zu diesem Punkt aber, vom ersten Satz des Romans an, tritt die Erzählerfigur ausschließlich als „Wir“ in Erscheinung:

„Wir vom Archiv nannten ihn Fonty; [...]“<sup>570</sup>

Das betreffende Archiv ist, wie sich bald herausstellt, das Fontane-Archiv, also eine real existente Institution aus dem Bereich der Literatur. Das „Wir“ begleitet den Protagonisten als nahezu ebenso allgegenwärtiger Schatten wie die Spitzelfigur Hoftaller. Es ist die Stimme eines Kollektivs von Archivaren und Verwaltern eines literarischen Nachlasses und somit auch und insbesondere eines Kollektivs von Lesern; das Erzählerkollektiv ist also vorläufig eine anonyme Interessengemeinschaft, die auch das anonyme Gepräge eines staatlichen Organs vermittelt, ganz in Analogie zum drohenden und gebetsmühlenhaft wiederholten „Wir können auch anders“ Hoftallers. Hoftallers Bespitzelung geschieht im Auftrag einer nicht näher bezeichneten staatlichen Institution.<sup>571</sup> Hinter ihr scheinen in erster Linie politische Interessen zu stehen,

---

Verarbeitung von realem Literaturumfeld – also auch Literatursatire – anscheinend überhaupt nicht berücksichtigt, erscheint wenig plausibel, da es sich gerade dabei um entschieden selbstreflexives Erzählen handelt.

<sup>570</sup> WF, S. 9.

<sup>571</sup> Doch offenbart sich des öfteren die ambivalente Belegung der Figur des Spitzels mit jeweils wechselnden Funktionen; zwar wird er manchmal als feindselig empfunden, kann aber auch in



hinter dem Archiv hingegen eher historisch-denkmalpflegerische. Zu bedenken ist bei alledem, dass das Erzählerkollektiv des Archivs sich als ebenso dauerhaft präsent erweist wie der „Tagundnachtschatten“, der Spitzel Hoftaller. Das Erzählerkollektiv hat dementsprechend offenbar detaillierte Kenntnisse von allen Fonty betreffenden Vorgängen und auch von den Gesprächen zwischen ihm und Hoftaller. Dabei ist nicht immer eindeutig, auf welche Weise diese Kenntnisse zustande kommen. Zum einen stammen sie erkennbar aus freundschaftlichen Gesprächen mit Fonty selbst, mit dessen Familie oder auch mit Hoftaller, zum anderen aus Archivadokumenten – namentlich dann, wenn sich die Biographie Fontanes mit Fontys Lebenslauf mischt –, zuletzt aber auch aus eigenen Bespitzelungsaktivitäten seitens des Archivs:

„[...] und weil er [...] zu uns gehörte, mehr noch, der lebendigste Beweis unserer papierenen Materie war, fiel uns eine Aufgabe zu, die nicht durch Stubenhockerei bewältigt werden konnte. Wir mußten ins Grüne. Gleich Hoftaller war uns Außendienst vorgeschrieben. Wie Spanner hockten wir im Gebüsch oder hinter glatthäutigen Buchenstämmen versteckt. Man löste sich ab. Man gab das Belauschte weiter: Notate für später.“<sup>572</sup>

Der Leser wird zum Zeugen dieser Bespitzelung gemacht; er wird zum Mitwisser und aufgrund des konspirativen Tonfalls nachgerade zum Komplizen einer spionierend aktiven Institution. So bindet der Text den Leser grundsätzlich in die Vorgänge des Faktenerwerbs mit ein, und das „Wir“ des Erzählerkollektivs suggeriert die Gemeinschaft mit dem Leser.

Das Erzählerkollektiv trägt der Eingeschränktheit der eigenen Kenntnisse immer wieder durch konjunktivische Formulierungen Rechnung, nicht selten sogar durch den Zusatz, beim Erzählten handele es sich um bloße Vermutungen, oder etwa durch das Eingeständnis, dass man trotz der Kenntnis

---

schützenden und sogar rettenden Funktionen erscheinen. Man denke an seine hintertreibende Funktion im Kapitel 8, in der er gewissermaßen als anthropomorpher Rest der Berliner Mauer den aufbrechenden Literaten an der Reise nach Schottland hindert. Dem gegenüber steht Hoftallers Vorschlag, die „Kinderjahre“ in den Fußstapfen Fontanes nachzuschreiben, was letztlich zur Genesung des Literaten führt. Die vielschichtige Figur Hoftaller kann nicht in Gemeinplätzen ihre Beschreibung finden, doch scheint die Bezeichnung als „Fluch und Segen“ in diesem Falle in allen Bedeutungsfacetten am Platze.

<sup>572</sup> WF, S. 414.

der „primären und sekundären Fakten [...] nicht alles“<sup>573</sup> wisse. Die Anreicherung der Fakten mit Fiktion geschieht also auch hier nicht nur bewusst, sondern wird – im Zuge des poetologischen Erzählens – dem Leser zur Kenntnis gebracht. Die Auffüllung der Fakten mit fiktionalen Elementen ist das zugrunde liegende poetologische Prinzip der Erzählung und tritt im Erzählen auf diese Weise als „Spiegelung“ hervor.<sup>574</sup>

### *Die Hoffnung auf den würdigen Leser*

Fontys Tochter Martha, die in DDR-Zeiten überzeugte Sozialistin war, heiratet den West-Bauunternehmer Heinz-Martin Grundmann. Unter den Hochzeitsgästen befindet sich Fontys Sohn, der „in Wuppertal als Verlagsleiter tätig war“<sup>575</sup>. Auch der Erzähler – nun ein „Ich“ mit „Kollegin“ – ist geladener Gast als „vom Archiv ausgeliehener Trauzeuge“.<sup>576</sup> Außerdem ist die Tochter des Bräutigams anwesend; die Sitzordnung macht sie zur Tischnachbarin Fontys. Sie studiert Germanistik „in den ersten Semestern“<sup>577</sup>. Somit setzt sich die Hochzeitsgesellschaft paradigmatisch aus den Angehörigen des Literaturbetriebs zusammen: Verlagsleiter, Literat, Archivar und Leser sowie Germanistikstudentin.<sup>578</sup>

---

<sup>573</sup> WF, S. 85.

<sup>574</sup> Da der Roman an mehreren Stellen explizit Bezug nimmt auf den Literaturstreit um Christa Wolf, kommt diesem Umstand einige Bedeutung zu. Hierauf soll weiter unten noch ausführlicher eingegangen werden.

<sup>575</sup> WF, S. 283.

<sup>576</sup> WF, S. 283. Hier tritt erstmals der Erzähler als „ich“ in Erscheinung. Die bis dahin vorherrschende Anonymität des „wir“ ist damit gebrochen.

<sup>577</sup> WF, S. 284.

<sup>578</sup> Wenn Fonty seine Tochter Martha nur zögernd an den Westunternehmer Heinz-Martin Grundmann übergibt, entspricht dies dem Widerwillen, mit dem einige DDR-Literaten der Wiedervereinigung entgegenblickten. Ein Artikel der FAZ vom 28.07.1990 war übertitelt: Keine Wiedervereinigung. Spitzel und Zensoren mit Schriftstellern vertraut vereint? Warum der westdeutsche PEN nicht mit dem PEN-Zentrum der DDR zusammengehen sollte. Eine Umfrage aus gegebenem Anlaß (Sarah Kirsch, Hans Joachim Schädlich, Guntram Vesper, Joachim Seyppel, Walter Kempowski, Günter Kunert, Gert Loschütz, Bernd Jentzsch). Vgl. dazu auch: Bernd Wittek, Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften, Marburg 1997, S. 147. Fonty mokiert sich außerdem nach der katholischen Hochzeitszeremonie: „Der Papst hält es mit den Buchhändlern, die wenden sich, wie das Publikum, schnell anderen Göttern zu.“ (WF, S. 279). Das komplettiert die Bezugnahme. Wenn außerdem Fonty die Brautvaterrede vorwiegend aus Zitaten und Anspielungen auf das Werk Fontanes zusammensetzt, diese mit Thomas Carlyles (gemeint ist hier der englische

Im ganzen Werk treten zwei Germanistikstudentinnen auf. Das eine Mal in der Gestalt der Tochter des Bräutigams, Martina Grundmann, das andere Mal in Gestalt der Enkelin Fontys, Madeleine Aubron. Die charakterliche Ausstattung beider Figuren sowie ihre Einpassung in die Handlung enthält mittelbar eine Aussage zum Selbstverständnis des Textes: Die West-Germanistin Martina Grundmann wird in der betreffenden Sequenz zur Repräsentantin einer pragmatisch orientierten Generation von Weniglesern. Wenn sie – als Studentin der Germanistik – berichtet, sie müsse nach Aussage ihres Professors die zu bearbeitenden literarischen Werke nicht ganz lesen, sondern „[...] nur Kurzfassungen [...]. Außerdem gibt es ja Sekundärliteratur [...]“<sup>579</sup>, so entsteht dadurch ein Missverhältnis zwischen Figur und Aussage; die Aussage der Figur unterhöhlt den Anspruch, der an sie als Repräsentantin der Germanistik besteht. Wenn sie zuletzt „ganz ungehemmt“ zugibt, „so gut wie nichts vom Unsterblichen gelesen, doch immerhin die Fassbinder-Verfilmung

---

Schriftsteller, 1795-1881, der sich entschieden gegen den Materialismus des 19. Jahrhunderts stellte) Motto „Entsage!“ schließt (WF, S. 283) und dabei sowohl vom Unternehmer Grundmann wie auch von dessen Tochter nicht oder nur unvollkommen verstanden wird, so bildet dies eine Analogie zu dem Unbehagen, mit dem die Ostliteraten der Integration ihrer Werke in die Kulturmasse Westdeutschlands entgegensahen. Ein ähnliches Unbehagen scheint auch Walter Jens zu seinem „Plädoyer gegen die Preisgabe der DDR-Kultur. Fünf Forderungen an die Intellektuellen im geeinten Deutschland“ angeregt zu haben. Zuerst in Süddeutsche Zeitung, 16.06.1990.

Die Hochzeitssequenz dient auch dazu, Religion und Literatur auf engstem Raum zusammenzubringen. Die Brautvaterrede, die mit Thomas Carlyles Motto „Entsage!“ endet, spielt sowohl auf ideologische als auch auf religiöse Verblendung an. Der Spruch richtet sich in erster Linie an die Braut, die früher überzeugte Sozialistin war und vor der Hochzeit zum katholischen Glauben konvertierte. Möglicherweise besteht hier ein direkter Zusammenhang zwischen dem Text und Einzelbeiträgen im Rahmen des Literaturstreits um Christa Wolf. Als direkte Vorlage für eine solche Anspielung käme beispielsweise in Frage Karl-Heinz Bohrer, Kulturschutzgebiet DDR?, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 10/11 1990, S.1015-1018. Hier schreibt er: „Eine aufgeklärte Gesellschaft kennt keine Priester-Schriftsteller. Christa Wolf hat, wie Günter Grass, auch von der angedeuteten quasireligiösen Mentalität west- und ostdeutscher Besucher von Dichterlesungen gelebt“ (S. 1016). Weiter schreibt er: „Die kulturkonservative Frage, wie denn die Massen ohne Religion leben könnten, ist angesichts der gestürzten DDR-Götter im Sinne von Richard Rorty beantwortbar geworden: sie werden leben lernen ohne oktroyierten Sinn“ (S. 1016). Bohrer spricht außerdem von „Kulturpastoren“ und fordert: „Die heldenhaften Verteidiger der Christa Wolf sollten vielleicht weniger über moralische Schuld im besonderen und allgemeinen predigen, sondern der Frage nachgehen, ob die Erzählung ‚Was bleibt‘ intellektuelle und künstlerische Virulenz besitzt“ (S. 1017).

Bedenkt man nun, dass der Hochzeitsgesellschaft auch ein Priester beigesellt ist, der durch eine bekenntnishafte Tischrede die Aufmerksamkeit in einer für alle Beteiligten peinlichen Weise auf sich zieht, wird die Parallelität von Roman und Bohrer's Feuilletonbeitrag deutlich. Ausführlich zu Bohrer's Eingreifen in die Debatte um Christa Wolf vgl. Wittek, S. 109ff.

<sup>579</sup> WF, S. 297.

von ‚Effi Briest‘ gesehen zu haben<sup>580</sup>, so wird der Umstand der rückläufigen Belesenheit des Publikums, insbesondere des westdeutschen Publikums, pointiert veranschaulicht. Auf diese Weise aber macht wiederum der Roman den Anspruch an seinen Leser deutlich: Denn die Dichte der literarischen Zitate und Anspielungen, die in der Kritik der Erstrezensenten als übertrieben bemängelt wurde, stellt implizit die Forderung nach dem belesenen Leser dar. Wenn Fonty schließlich weder vom Bräutigam noch von dessen Tochter, der Germanistikstudentin, verstanden wird und dabei außerdem „hört [...] wieviel Selbstbewußtsein fröhlich auf Unwissenheit fußen kann“<sup>581</sup>, so kommentiert der Text damit letztlich auch das Verhältnis der Kulturbetriebe von Ost und West zueinander. Auch die Theoriefreudigkeit westlicher Literaturwissenschaft wird dabei nicht ausgespart:

„[Fonty] versuchte, den immerhin möglichen Gewinn beim Lesen von Originaltexten anzupreisen.

Doch Martina und der Prof von Martina wußten es besser: Der Urtext sei bloßer Vorwand für das, was Literatur eigentlich ausmache, nämlich den endlosen Diskurs [...] bis er den Rang des eigentlich Primären erreicht habe. [...] Und Fonty wollte nur noch wissen, ob soviel Sekundäres nicht ‚kolossal ledern‘ sei. Dann fügte er nicht etwa resigniert, eher heiter hinzu: ‚Wenn man will, mein Kind, kann man die längste Geschichte kurz fassen.[...]‘<sup>582</sup>

So setzt der Roman sowohl der (westdeutschen) Ignoranz<sup>583</sup> als auch dem (westdeutschen) Desinteresse eine heitere Gelassenheit entgegen. Dies wird

<sup>580</sup> WF, S. 296. So ist das Konkurrenzverhältnis von Literatur und Film zumindest angedeutet. Beim Durchschnittsleser des Jahres 1995 kann eine solche Belesenheit nicht mehr vorausgesetzt werden. Denn was die Vertrautheit mit fiktiven Charakteren angeht, dürften beim heutigen Publikum die literarischen weitgehend von den cineastischen abgelöst worden sein.

<sup>581</sup> WF, S. 296.

<sup>582</sup> WF, S. 297.

<sup>583</sup> Die wenig schmeichelhafte Ausstattung der Westfiguren, sowie ihre partielle Ignoranz mag Marcel Reich-Ranicki auch im Blick gehabt haben, als er in dem offenen Brief an Günter Grass von einer „ungeheuerlichen Verurteilung der Bundesrepublik nach der Wiedervereinigung“ durch den Text schreibt. Vgl. Marcel Reich-Ranicki, ...und es muß gesagt werden. Ein Brief von Marcel Reich-Ranicki an Günter Grass zu dessen Roman „Ein weites Feld“, erstmals in Der Spiegel, 21. August 1995. Der Schichtenreichtum und die Aussagenkomplexität des Textes, die eine schlichte „ungeheuerliche Verurteilung“ gar nicht zulassen, scheinen nicht nur Reich-Ranicki, sondern auch einigen anderen Rezensenten im Erscheinungsjahr entgangen zu sein.

unterstützt durch die Charakterisierung der zweiten Germanistikstudentin des Textes, Madeleine Aubron.

Die französische Enkeltochter Fontys stellt einen dezidierten Gegenentwurf zur westdeutschen Studentin Martina Grundmann dar. Madeleines Funktionen sind mehrschichtig. Zunächst ist sie unbefangener Bote aus einem freien und offenbar bisher einzig für Fonty noch unerreichbaren Land. Sie fungiert außerdem als Überbringerin bisher verweigerter Ehrungen. Sie ist weiter diejenige, welche Interessen und Vorlieben des Protagonisten ohne Vorbehalte teilt, und wird damit auch zu seiner engsten Verbündeten.<sup>584</sup> Und schließlich befreit sie den Protagonisten aus dem Quasi-Arrest innerhalb Berlins und Brandenburgs, denn sie ist offenbar auch als einzige in der Lage, dem Antagonisten Hoffaller wirkungsvoll entgegenzutreten. Sie hat die Erlöserrolle inne, befreit die ausgediente Literatenfigur aus ihrer Resignation und macht aus Fonty einen befreit Reisenden. Madeleine Aubron wird also konsequent als Ideal- und Vorbildcharakter eingesetzt.

Als Idealfigur ist sie überdurchschnittlich belesen, ist somit aufgrund der eigenen Kompetenz unabhängig vom Urteil anderer und bildet in dieser Hinsicht den Kontrapunkt zur westdeutschen Studentin Martina Grundmann. Madeleine ist damit nicht nur für Fonty Hoffnungsträger, sondern ist dies potentiell für alle Literaten. Bezieht man nämlich die obigen Beobachtungen auf die öffentlichen Krisendiskussionen in den Feuilletons, dann gewinnt die Gegenüberstellung dieser beiden Figuren die Funktion eines Kommentars. Er gewinnt vielleicht sogar eine erzieherische Note. In diesem Fall allerdings nicht erzieherisch im Sinne des politischen Sendungsbewusstseins der sogenannten Engagierten Literatur, sondern im Sinne einer Erziehung zur Literatur, einer

---

<sup>584</sup> Dass sie als einzige den antiquierten Sprechduktus Fontys teilt, unterstreicht die mentale Verwandtschaft beider Figuren. Zugleich ist dieser Sprechduktus eine stilistische Anleihe bei der Literatur des Realismus. Ähnlich wie in Nadolnys *Selim* die Figuren mit einem literarisierten Sprechduktus „aus der Literatur leben“, gilt dies auch hier: Madeleine und Fonty haben gleichermaßen ihre geistige Heimat in der Literatur. Und auch sie zeichnen sich durch den literarisierten Sprechduktus aus. Die Literatursprache der vergangenen Epoche erobert so den Dialog des Gegenwartsromans. Damit wird die literaturgenerierte Sprache einzelner Figuren – im Kontrast zum Sprechduktus anderer – ebenfalls zum historisierenden Bestandteil des selbstreflexiven Erzählens.

Erziehung zum Lesen. Die Überforderung wird zum Demonstrationsvehikel, zum Appell an den Leser.

Der Text stellt so die Frage nach der noch verbliebenen Wertschätzung der Literatur<sup>585</sup> und beantwortet selbige mit einer Hoffnung, die sich in der Figur der Madeleine Aubron manifestiert. Sie ist die Personifikation des mündigen und würdigen Lesers, den sich der Text selbst erschafft. Sie ist, ebenso wie Fonty, eine Verkörperung des Modell-Lesers.

---

<sup>585</sup> Dies gilt ebenfalls für die Texte von Nadolny, Walser und Handke, wie sich bereits zeigte.

## 2. Selbstreflexivität und Intertextualität

### 2.1. Intertextualität – Hypertextualität – Selbstreflexivität

Hilfreich zur grundsätzlichen Klärung der Ebenen ist der Blick auf Gérard Genettes Abhandlung „Palimpseste“, da dort die verschiedenen Bezüge von Texten zu Texten (es ist zu beachten, dass dies nicht intertextuelle Bezüge bedeutet, da dieser Begriff nicht unmittelbar Anwendung findet bei Genette) in eine Typologie gebracht werden. Einer dieser Begriffe, die für das Phänomen der Selbstreflexivität relevant sind, ist der der „Hypertextualität“. Nach Genette ist dies „jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“<sup>586</sup>

Zwar räumt Genette ein, es handele sich hierbei um eine „provisorische Definition“<sup>587</sup>, doch erweist sich der Terminus Hypertextualität und seine Bestimmung für die Fragestellung dieser Arbeit als fruchtbar. Denn es kann einen realen Hypotext geben oder aber einen, der erst im Verlauf des Textes B erfunden wird, einen fiktionalen also.

Zunächst muß das Verhältnis zwischen Hypertextualität und Intertextualität geklärt werden: Hypertextualität ist eine Unterart der Intertextualität: Jeder Hypertext bedient sich eines Hypotextes und erstellt damit automatisch Intertextualität. Aber nicht jeder Text, der intertextuelle Elemente hat, ist gleich ein Hypertext.

Intertextualität generiert nicht automatisch Selbstreflexivität. Die Selbstreflexivität entsteht lediglich durch den bewusst gemachten Umgang mit Fremdtexen, zum Beispiel durch bestimmte Figuren, die mit Hilfe von (realen oder fiktiven) Fremdtexen Intertextualität erzeugen. Demnach kann sich Selbstreflexivität mitunter daraus ergeben, dass Text B ein Hypertext ist,

---

<sup>586</sup> Gérard Genette, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993, S. 14f.

<sup>587</sup> Ebd., S. 15.

allerdings nur – und das kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden –, wenn der Hypotext reflektiert und/oder kommentiert in den Text B hineinkommt, zum Beispiel durch Leserfiguren oder durch die Erzählerfigur, die über den Hypotext reflektieren. Nur dann liegt intertextuelle Selbstreflexivität vor.

Davon zu unterscheiden ist die Netto-Intertextualität, die ohne bewussten Reflex entsteht, also durch unkommentiertes Zitat oder unkommentierte Nacherzählung, durch Motivübernahme oder schlichte Epigonalität.

Um dies noch besser zu verdeutlichen, sei im Folgenden ein Zitat Berthold Auerbachs angeführt, anhand dessen Peter Stocker in seiner Untersuchung „Theorie der intertextuellen Lektüre“<sup>588</sup> etwas zu zeigen versucht. Der literarische Text, um den es geht, ist Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*.<sup>589</sup>

„Der Titel dieser Erzählung erscheint mir durchaus unpassend; er octroyiert eine Stimmung [...] und versetzt in jene Litteratenlitteratur die nicht vom Leben ausgeht, sondern von der gedruckten Welt und ihren Erinnerungen, und die doch wohl nun überwunden ist.“<sup>590</sup>

Stocker kommentiert Auerbachs Kritik folgendermaßen:

„Der Einwand, der hier erhoben wird, richtet sich gegen Intertextualität. [...] Ein Text, der im Titel einen intertextuellen Bezug signalisiert, verliert damit den Zugang zur Wirklichkeit des ‚Lebens‘ [...].“<sup>591</sup>

Stocker irrt hier. Denn die Kritik richtet sich nicht in erster Linie gegen das Phänomen der Intertextualität, sondern – so wie Auerbach es formuliert – gegen das Phänomen der Selbstreflexivität. Intertextualität alleine verhindert keinen direkten Bezug zur Lebenswirklichkeit, auf die es Auerbach ankommt; der Irrtum mag ebenso bei Auerbach liegen wie bei Stocker. Tatsache ist, dass beide nicht ausreichend differenzieren und Intertextualität – zumindest an dieser Stelle – mit Selbstreflexivität gleichsetzen, was nicht gerechtfertigt ist.

<sup>588</sup> Stocker, Peter, *Theorie der intertextuellen Lektüre*, Paderborn 1998.

<sup>589</sup> Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt am Main 1985ff, Bd. 4.

<sup>590</sup> Berthold Auerbach, *Gottfried Keller von Zürich [1856]*, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, hg. v. Max Bucher u.a., Bd. 2: *Manifeste und Dokumente*, Stuttgart 1981, S. 104-108. Hier zitiert nach Stocker, S. 122.

<sup>591</sup> Stocker, S. 122.



Was nicht zu leugnen ist, ist die Tatsache, dass sich in diesem Fall die beiden Phänomene begegnen, dass sie aber dennoch zwei verschiedene Phänomene bleiben.

Man muss außerdem eine quantitative Unterscheidung treffen. Es gilt immer zu prüfen, in welchem Ausmaß die Intertextualität den Text durchdringt, und zu welchem Zweck Intertextualität eingesetzt ist. Erinnerung sei an dieser Stelle nochmals an das weiter oben angeführte Beispiel aus Celia Fremlins *Klimax*, bei dem der Bibliotheksbestand einer Figur zur Unterstreichung und Bestätigung der charakterlichen Eigenschaften dieser Figur dient. Das ist durchaus ein einzelmotivisch selbstreflexives Element, ohne jedoch den Text als Ganzes thematisch zu beherrschen.

Aus dem Vorangegangenen zeigt sich, dass es entscheidend darauf ankommt, welche Funktion der Fremdtex für den Eigentext hat. Wenn ein Rückgriff auf die Bibel im Sinne der damit verbundenen theologische oder religionsgeschichtlichen Inhalte geschieht, wie es beispielsweise in Thomas Manns Joseph-Romanen zu finden ist, dann ist dies nicht ausreichend, um den Text als selbstreflexiv zu determinieren. Wenn dabei allerdings der Erzähler in poetologisch erzählender Weise vorgeht, liegt durchaus Selbstreflexivität vor – die betreffenden Verfahren zur Erzeugung von Selbstreflexivität unterstützen sich gegenseitig, und so ist die Selbstreflexivität dann auch ein Ergebnis des Erzählverfahrens, nicht allein der Intertextualität.

Erhellend sind hinsichtlich des Verhältnisses von Intertextualität und Selbstreflexivität auch Stockers Ausführungen zu Peter Schneiders Roman *Paarungen*<sup>592</sup>, in denen er Bezüge zu E.T.A. Hoffmann und Goethe aufzeigt, für diese Bezüge jedoch eine thematisch außerliterarische Funktion konstatiert.<sup>593</sup> Für die Namen, die sich an den Autoren und ihren Werken orientieren, und für die verschiedenen Einzelmotive, die sich auf Hoffmann-Texte beziehen lassen, und auch für die Figur des Schriftstellers Theo kann jedoch höchstens eine einzelmotivische Selbstreflexivität in Anspruch genommen werden, nicht aber eine vollthematische. Hier liegt also der Fall vor,

---

<sup>592</sup> Peter Schneider, *Paarungen*, Berlin 1992.

<sup>593</sup> Stocker, S. 105ff.

in dem Intertextualität eine marginale literarische Selbstreflexivität erzeugt. Die Konzentration auf das außerliterarische Themenmaterial, das mit Hilfe der Intertextualität dem Eigentext eingespeist wird, ist für das Textverständnis ertragreicher, wie die Analyse Stockers zeigt.

Stocker unterteilt im übrigen grundsätzlich hilfreich in Themertextualität und Demotextualität. Die beiden Begriffe meinen etwas, das für die präzisere Kategorisierung der Selbstreflexivität durchaus von Bedeutung ist, nämlich die thematische Selbstreflexivität und die Verfahrens-Selbstreflexivität, sie erweisen sich jedoch so, wie Stocker sie zuteilt, als etwas problematisch. Stocker trifft die wichtige Unterscheidung zwischen Motivik und Thematik nicht und definiert „Themertextualität“ wie folgt:

„Der Bezug eines Textes („Themertext“) auf bestehende Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt genau dann *themertextuell* (oder poetologisch), wenn diese Muster thematisiert werden.“<sup>594</sup>

Den Begriff „Demotextualität“ hingegen definiert er so:

„Der Bezug eines Textes („Demotext“) auf bestehende Stile, Genres, Schreibweisen oder allgemein auf poetische Muster heißt genau dann *demotextuell* (oder poetologisch), wenn diese Muster demonstrativ angewendet werden.“<sup>595</sup>

In einem Schaubild ordnet nun Stocker Demotextualität und Themertextualität auf hierarchisch gleicher Ebene an.<sup>596</sup> Die beiden genannten Definitionen und ihre Anordnung auf gleicher Ebene werfen Probleme auf. Zunächst einmal ist zu klären, ab wann behauptet werden kann, dass „poetische Muster [...] thematisiert werden“. Zur Erläuterung zieht Stocker Gerhard Rühms *sonett* heran:

„sonett  
erste strophe erste zeile  
erste strophe zweite zeile

---

<sup>594</sup> Ebd., S. 68.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Ebd., S. 69.

erste strophe dritte zeile

erste strophe vierte zeile

[...]“<sup>597</sup>

Stocker gesteht nun diesem Text zu, dass er „von etwas ‚handelt‘: nämlich von der Form eines Sonetts.“<sup>598</sup> Dabei lasse sich aber „schwerlich von einem Thema sprechen, das im Text behandelt würde“<sup>599</sup>. Die Stropheneinteilung des Sonetts würde nicht thematisiert, sondern demonstriert. Das Gegenbeispiel findet Stocker in August Wilhelm Schlegels *Sonett*:

„Zwey Reime heiß’ ich vier Mahl kehren wieder,  
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,  
Daß hier und dort zwey eingefaßt von zweyen,  
Im Doppel-Chore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwey Gieder  
Sich freyer wechselnd, jegliches von dreyen.  
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen  
Die zartesten und stolzesten der Lieder. [...]“<sup>600</sup>

Im Unterschied zu Rühms Gedicht sieht Stocker hier sehr wohl die Stropheneinteilung des Gedichtes als Thema gegeben.

Es stellt sich aber nun die Frage, warum Demonstration die Thematisierung ausschließen sollte. Denn gerade durch dieses *demonstrierende Verfahren* gelangt der Text von Rühm zu seinem Thema, und zwar zum selben Thema wie der Text Schlegels. In beiden Fällen geht das Thema für den Leser aus der dezidierten Gegenüberstellung von Inhalt und Form hervor, und in beiden Fällen ist die kanonisierte Form des Sonetts im Inhalt wiederzufinden. Der

<sup>597</sup> Gerhard Rühm, *sonett*, in: Deutsche Sonette, hg. v. C. Hartmut Kircher, Stuttgart 1979, S. 409, hier zitiert nach Stocker.

<sup>598</sup> Stocker, S. 68.

<sup>599</sup> Ebd.

<sup>600</sup> August Wilhelm Schlegel, *Das Sonett*, in: A. W. Schlegel’s poetische Werke, Bd. 2, Wien 1815, S. 75. Hier zitiert nach Stocker, S. 67.

einzigste Unterschied besteht darin, dass Rühm Motiv und Syntax auf ein Minimum reduziert, sodass zuletzt nur eine abstrakte Formel übrigbleibt. Die Thematik bleibt dadurch aber unbeschnitten, erfährt sie doch im Falle Rühms durch dieses *Reduktionsverfahren* sogar eine Akzentuierung, nicht zuletzt unterstützt vom Titel des Gedichts. Rühms Begriffe sind Strophe und Zeile, ergänzt durch die jeweiligen Standortangaben. Schlegels Text hingegen ist dem Wortschatz nach reicher, beinhaltet Begriffe wie „Reim“, „Gleichlaut“, „Chor“, „Lied“ und fügt diese in lange, stilistisch hoch angesetzte komplette Sätze. Die Thematik kommt bei Schlegel durch eine Schilderung, ja nachgerade narrative Behandlung zustande. Demonstriert wird die Form bei Schlegel ebenso, und sogar noch deutlicher, da deren Entstehung durch den Schaffenden sogar greifbar wird: „Zwey Reime heiß’ ich vier Mahl kehren wieder [...]“<sup>601</sup>. Diese Entweder-Oder Einteilung in Stockers System behandelt Demonstration und Thematisierung als zwei nebeneinander rangierende und nicht sich gegenseitig durchdringende Kategorien. Dabei müsste die Demotextualität aber eigentlich als Unterkategorie der Themataxualität betrachtet werden. Diese Problematik in Stockers Einteilung liegt in der Untrennbarkeit von Form und Inhalt und erschwert eine sinnvolle Unterscheidung der Texte anstatt sie zu erleichtern.

Worin genau bestehen aber nun die Unterschiede? Beiden Texten liegt unleugbar das vorgegebene formale Gerüst des Sonetts zugrunde. Während nun Schlegel dieses Gerüst unter Zuhilfenahme von Metaphern sozusagen umwickelt und wiederum verdeckt, lässt Rühm das Gerüst nackt. In beiden Fällen geschieht tendenziell dasselbe: Das Gedicht wird aller außerliterarischen Themen enthoben und beschreibt (nur noch) sich selbst, wird auf sich selbst reduziert. Doch das Ausmaß der Reduktion ist bei Rühm weit größer, was sich schon allein an der signifikanten Beschneidung des Wortschatzes zeigt. Schlegel greift noch auf literaturexternen Wortschatz zurück, um das Formgerüst *darzustellen*: „schweben“, „zart“, „stolz“. Rühm unterlässt das; er stellt das Gerüst nicht dar, er erstellt nur noch das Gerüst und zwar mithilfe dessen, was viele Gedichte ausmacht, nämlich Zeilen und

---

<sup>601</sup> Ebd.

Strophen. Zeile und Strophe werden gebildet aus den sie bezeichnenden Begriffen, Signifikat und Signifikant sind identisch. Das ist bei Schlegel nicht der Fall.<sup>602</sup>

Dieser Analyse nach sind also beide Texte sowohl intertextuell als auch selbstreflexiv, indem sie eine literarische Form zum Thema haben. Man kann beide Texte als vollthematisch selbstreflexiv einstufen. Im Hinblick auf das Ausmaß der Reduktion gibt es Differenzen, nicht aber im Hinblick auf die Reichweite der Selbstreflexivität. Auch was die Intertextualität angeht, ist wohl kein gradueller Unterschied zwischen beiden Texten auszumachen, da sie sich beide gleichermaßen auf die Summe aller Sonette beziehen, die sich nach der entsprechenden regelpoetisch festgesetzten Form richten, an der auch die Texte von Schlegel und Rühm teilhaben.

Zusammenfassend lässt sich sagen: In beiden Fällen liegt eine ausgeprägte literarische Selbstreflexivität vor, generiert durch die Fokussierung auf ein literaturzugehöriges Thema und durch die gleichzeitige Spiegelung der eigenen poetologischen Grundlagen im Text. Nicht umsonst gelten solche Gedichte als „poetologische Gedichte“<sup>603</sup> und sind damit geradezu Paradebeispiele selbstreflexiver Literatur. Motivisch und thematisch sind die Texte sich zwar ähnlich, sie unterscheiden sich jedoch in ihrem Verfahren. Das mag Stocker gemeint haben mit den Begriffen Demotextualität und Themotextualität. Die Unzulänglichkeit der Begriffe ist hiermit aber wohl deutlich genug geworden.

Das Problem der Einteilung bei Stocker rührt vor allem daher, dass er die Ebenen von Selbstreflexivität und Intertextualität nicht ausreichend trennt. Die besagte Gegenüberstellung der beiden Gedichte findet im Kapitel „Formen der Intertextualität“ statt, zu denen Stocker auch Metatextualität, Hypertextualität

---

<sup>602</sup> Stocker zitiert dazu Armin Paul Frank, der zwischen diskursiv poetologischem und mimetisch poetologischem Gedicht unterscheidet, wobei letzteres „nicht auf die Mitteilung eines Gedankens, Sachverhalts oder Geschehnisses angelegt ist, sondern das den Vorgang, den es schildert [...], zu einem Ereignis in Sprache macht“. Vgl. Armin Paul Frank, *Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht*, in: *Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin*, Berlin u.a. 1977, S. 131-193, S. 137. Vgl. Stocker, S. 68, Anm. 70.

<sup>603</sup> Vgl. dazu allgemein: Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, Stuttgart 1980. Stocker verweist zurecht darauf, dass eine Definition des poetologischen Gedichtes zu unterscheiden habe zwischen der „Theorie im Gedicht“ und der „Theorie als Gedicht“. Vgl. Stocker, S. 68, Anm. 70. Er greift dabei zurück auf Oelmann, sowie auf Armin Paul Frank.

und Palintextualität rechnet. Er übersieht aber dabei den Umstand, dass Selbstreflexivität nicht zwingend durch Intertextualität zustandekommen muss. Es gibt zwar eine Schnittmenge, in der sich beide Möglichkeiten vereinen, doch gibt es sowohl Intertextualität ohne Selbstreflexivität als auch Selbstreflexivität ohne Intertextualität. Das gilt insbesondere für das Phänomen, das Stocker Themertextualität nennt. Sie könnte auch gänzlich unabhängig von der Intertextualität zustandekommen, zum Beispiel indem der Text *intratextuell* selbstreflexiv arbeitet und seine eigenen Muster thematisiert.

## 2.2. Fremdtext, die Grundlage der Intertextualität – Real existierender und fiktionaler Fremdtext

Wenn in Brigitte Kronauers Roman *Berittener Bogenschütze*<sup>604</sup> der Literaturwissenschaftler Matthias Roth die Erzählungen Joseph Conrads rezipiert, so entsteht durch die extensive Nutzung eines Fremdtextes ein Verweis auf den Eigentext. Der Eigentext nimmt die Motive, Thematik und den historischen Kontext des Fremdtextes in sich auf und erhält damit eine Prägung. Mit der Nennung eines anderen Textes entsteht die Möglichkeit für den Leser, die Parallelen zwischen den Texten wahrzunehmen und den gelesenen Text bei der Lektüre anzureichern. Stocker bezeichnet diesen Vorgang als „intertextuelle Lektüre“. Deren Verlauf sieht er in drei Phasen unterteilt. Für ihn ist intertextuelle Lektüre „im wesentlichen *abgelenkte* Lektüre“.<sup>605</sup>

„Geht man davon aus, daß der Leser zunächst ein lineares Verstehen durch die Koordination von Text und Kontext anstrebt, stellt Intertextualität eine Ablenkung von dieser Leserichtung dar. Der Leser kann seine Lektüre in der Richtung seiner intratextuellen Lesehypothesen oder in einer korrigierten Leserichtung erst fortsetzen, wenn er von seinem ‚inferentiellen Spaziergang‘ zu einem bestimmten Prätext [...] zurückgekehrt ist.“<sup>606</sup>

---

<sup>604</sup> Brigitte Kronauer, *Berittener Bogenschütze*, Stuttgart 1986.

<sup>605</sup> Stocker, S. 103.

<sup>606</sup> Ebd.

Einschränkend bemerkt Stocker, dass die entsprechenden Signale im Text vom Leser nicht „zwingend befolgt werden müssen.“<sup>607</sup> Dies trifft zu für die bloße Nennung von Fremdtexen, deren Zurkenntnisnahme nicht unabdingbar ist für das Verständnis.

Wenn allerdings die Kenntnis der Prätexte notwendig wird für das Textverständnis – wie zum Beispiel die Kenntnis der Schauerromane von Anne Radcliffe, die in Jane Austens Roman *Northanger Abbey* zur Sprache kommen<sup>608</sup>, oder auch die eingehende Kenntnis Fontanes für die Lektüre von Grass' *Ein weites Feld* – so ist der Umweg zum Prätext nicht ganz so freiwillig, wie Stocker ihn schildert.

Auch wenn Textpassagen des Prätextes mit abgedruckt sind, hat der Leser keine Möglichkeit mehr, den intertextuellen Umweg – so es denn einer sein sollte – zu vermeiden. Der Eigentext selbst zwingt ihn zur Kenntnisnahme des Fremdtexes. Erst recht muss man von einer forcierten Leserlenkung ausgehen, wenn der Fremdtex auch noch mit Interpretationen belegt wird, wie es in Brigitte Kronauers *Berittener Bogenschütze* durch die Figur des Literaturwissenschaftlers Matthias Roth geschieht oder in Alois Brandstetters *Die Burg* durch den Mediävisten Arthur. Das Augenmerk des Lesers wird auf bestimmte Schichten des Eigentextes gelenkt, die in einer bestimmten Korrespondenz zum aufgerufenen Fremdtex stehen können oder aber sich von diesem abheben. Der Fremdtex wird ein Kommentar zum Eigentext und umgekehrt, in jedem Fall entsteht eine untrennbare Verzahnung von Fremd- und Eigentext. Sowohl die (immanente) Poetik beider kann damit zum Vorschein kommen als auch die (immanente) Rezeptionsanweisung, in beiden Fällen ist ein selbstreflexives Gepräge die Folge.

Es sind jedoch, wie weiter oben bereits erwähnt, auch engste intertextuelle Verzahnungen denkbar, die keinerlei selbstreflexive Färbung nach sich ziehen. Wenn beispielsweise eine fromme Figur die Bibel zitiert, hat das nichts mit der Bibel als Literatur zu tun, sondern mit der Charakterisierung der Figur. Intertextuelle Bezüge allein, wie eng sie auch geknüpft sein mögen, sind kein

---

<sup>607</sup> Ebd.

<sup>608</sup> Jane Austen, *Northanger Abbey*, deutsch: *Die Abtei von Northanger*, Stuttgart (Reclam) 1981, (Englische Ersterscheinung 1818), S. 31f und S. 42.

ausreichendes Kriterium literarischer Selbstreflexivität. Hierfür müssen thematische Schwerpunkte vorliegen, und das ist immer dann der Fall, wenn die Literatur um ihres Literatureseins willen aufgerufen wird.

Ein Sonderfall liegt vor, wenn im Eigentext ein Fremdtext aufgerufen wird, der nicht außerhalb des Eigentextes existiert. Hier ist nicht so sehr die unüberschaubare Anzahl von Briefen gemeint, die in Romanen dazu benutzt wurden, die Handlung voran zu bringen. Auch sind damit keine Tagebuchaufzeichnungen gemeint, die als „fiktionaler Fremdtext“ eine Ergänzung zum „Eigentext“, nämlich der Rede des Erzählers, an die Seite gestellt werden. Hierbei geht es vielmehr um literarische Texte, die als gut erkennbares und gekennzeichnetes Versatzstück in den Grundtext eingefügt sind. Dabei ist es zunächst gleichgültig, ob diese Texte nur genannt werden oder quasi zitiert werden. Das Ergebnis ist eine vorgetäuschte Intertextualität.

Damit wäre eine Unterscheidung zu treffen zwischen *Realintertextualität* und *Pseudointertextualität*. Beide können dazu dienen, Selbstreflexivität zu erzeugen. Bei der Realintertextualität liegt eine nachprüfbare, nachlesbare Verzahnung mit anderen Texten vor.<sup>609</sup> Im Fall der Pseudointertextualität entzieht sich der Eigentext mit Nennung von solchen Pseudo-Fremdtexten zugleich einer Untersuchung auf intertextuelle Bezüge. Hier ist dann die Frage zu stellen, welche Funktion die fiktionalen Fremdtexte für den Eigentext haben. Erneut seien die Romane von Martin Walser herangezogen. Die Romane, die Walsers Schriftstellerfigur Sylvio Kern in *Ohne einander* verfasst hat, werden im Eigentext nur dem Titel nach erwähnt, oder bestenfalls durch ein kurzes Zitat schemenhaft erfahrbar. Als Texte bleiben sie verdeckt, ihre Rezeption durch die Figuren wird jedoch ausführlich thematisiert.

Anders in *Tod eines Kritikers*, hier werden die fiktionalen Fremdtexte ausführlich eingesetzt. Sie werden zum Instrument der Figuren, die anhand der Texte auf Charaktereigenschaften des Verfassers schließen wollen. Da ihr Verfasser unter Mordverdacht steht und sich in Untersuchungshaft befindet, gewinnt dieses Bemühen – insbesondere, da auch die Polizei sich dieser

---

<sup>609</sup> Überdies muss der Rekurs auf andere Literatur auch um ihres Literatureseins willen geschehen.



Methode bedient – an Gewicht. Die Figuren des Romans lesen sich die Passagen auszugsweise vor, so werden sie auch dem (empirischen) Leser zur Kenntnis gebracht. Diese ausführliche Behandlung von fiktivem Fremdtext dient dazu, die Rezeption von Texten als wichtiges Element zu installieren.<sup>610</sup> Je nachdem, ob der Textbezug nun ein realer oder ein fiktional erstellter ist, ragt der Text mit seinem Textbezug in die erlebbare (nachlesbare!) Welt des realen Lesers hinein oder nicht. Bei Walsers *Tod eines Kritikers* gibt es gar eine regelrechte Heraushebung der entsprechenden Fremdtext-Passagen durch den textimmanenten Leser: hier sind es sogar Vorleser, die den (fiktiven) Fremdtext vortragen. Der empirische Leser kann nun anhand der ihm zur Kenntnis gebrachten Texte – und zwar unvoreingenommen und ohne jegliche Vor-Konditionierung, wie es bei einem Fremdtext der Fall wäre – sein eigenes Rezeptionsergebnis mit dem der Figuren im Text abgleichen. Das ist im Roman *Ohne einander* nicht möglich, aber auch nicht notwendig. Dort steht die Text-Rezeption nicht im Vordergrund, sondern vielmehr die Text-Produktion, wobei die Autonomie des Textproduzierenden ständigen Angriffen ausgesetzt ist, was in dem Satz kulminiert „Wer schreibt, hurt.“<sup>611</sup> Ausführliche Fremdtextpassagen sind hierfür nicht notwendig, die bloße Nennung der Romantitel Sylvio Kerns genügt, um Sylvio als Schriftsteller zu charakterisieren, als Teilbestand einer literaturzugehörigen Personengruppe und als Gegenüber einer literaturnahen Öffentlichkeit.

Die literaturnahe Öffentlichkeit stellt sich in beiden Romanen ähnlich feindselig dar; noch mehr als in *Ohne einander* wird der Schriftsteller in *Tod eines Kritikers* zum Spielball einer intriganten Medienmaschinerie, nicht zuletzt durch den übermächtigen Einfluss des Kritikers mit dem sprechenden Namen König.<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Zum anderen dient sie dazu, die Absurdität der psychologisierenden Absicht vorzuführen, vom Text verlässliche Rückschlüsse auf die Charaktereigenschaften des Verfassers zu ziehen

<sup>611</sup> Walser, OE, S. 62.

<sup>612</sup> Nicht umsonst ist die Figur des Kritikers aus dem Roman *Ohne einander* übernommen. Sein vermeintlicher Tod, der Tod des Rezipienten, wirkt wie die fiktionale Antwort auf das einstige literaturwissenschaftliche Postulat vom Tod des Autors. Der Hexenjagd entzieht sich der Schriftsteller Hans Lach – paradox und bezeichnend zugleich für einen Menschen, der vom Wort lebt – durch konsequentes Schweigen.

## *Zusammenfassung E*

Die beiden vorangegangenen Kapitel haben zweierlei gezeigt:

Erstens werden die Prämissen der Rezeptionsästhetik, deren Theorien ja auf den empirischen Lesevorgang angewendet werden, insbesondere an den Texten mit ausgeprägt rezeptionsbezogener Selbstreflexivität immanent und auf fiktionaler Ebene vorgeführt. Was also die Rezeptionsästhetik als Verarbeitungsvorgang beim empirischen Leser erkannt und ausgearbeitet hat, präsentiert die rezeptionsbezogen selbstreflexive Literatur als inhaltlichen und thematischen Bestandteil. Die Rezeptionsästhetik findet in der selbstreflexiven Literatur ihre künstlerische Umsetzung.

Zweitens wurde deutlich, dass zwischen Intertextualität und Selbstreflexivität ein komplexes Wechselverhältnis gegeben sein kann, aber nicht muss. Die beiden Phänomene durchdringen einander, sind jedoch nicht deckungsgleich. Oft wird eine Leserfigur zum Vehikel der Intertextualität. Durch deren Rezeptionsverhalten erhält der empirische Leser die Möglichkeit zum Abgleich mit dem eigenen Rezeptionsverhalten.

## Literaturverzeichnis

### *Primärtexte:*

Allais, Alphonse: Ein gutpariserisches Melodram, in: Eco, Umberto: Lector in fabula, München 1987, S. 295–299, (Un drame bien parisien, französische Ersterscheinung Paris 1890).

Austen, Jane: Die Abtei von Northanger, Stuttgart (Reclam) 1981, (Northanger Abbey, englische Ersterscheinung 1818).

Becker, Jurek: Jakob der Lügner, Frankfurt am Main 1982.

Beckett, Samuel: Warten auf Godot, Frankfurt am Main 1984.

Bernhard, Thomas: Die Auslöschung, Frankfurt am Main 1987.

Boëtius, Henning: Der verlorene Lenz. Auf der Suche nach dem inneren Kontinent, Frankfurt am Main 1985.

Ders.: Ich ist ein anderer. Das Leben des Arthur Rimbaud, Frankfurt am Main 1995.

Brandstetter, Alois: Die Burg, Salzburg und Wien 1986.

Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 323ff.

Ders.: Die Auswanderung der Dichter, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 320.

Ders.: Schlechte Zeiten für Lyrik, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 327.

Brode, Hanspeter (Hg.): Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, Frankfurt am Main 1990.

Canetti, Elias: Die Blendung, München 1963, (Ersterscheinung 1936).

Cervantes Saavedra, Miguel de : Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote von la Mancha, übersetzt v. Ludwig Tieck, Berlin 1852-53.

Defoe, Daniel: Robinson Crusoe, Penguin Popular Classics, London 1994.

Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, Hg. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990.

Dickens, Charles: Oliver Twist (The New Oxford Illustrated Dickens), Oxford 1959.

Diderot, Denis: *Jacque le fataliste et son maître*, hg. v. P. Vermière, Paris 1978.

Die Erzählungen aus den Tausendundeinen Nächten, Vollständige Deutsche Ausgabe in zwölf Teilbänden, zum ersten mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann, Frankfurt am Main 1976.

Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz, München 1987.

Ders.: Ermordung einer Butterblume, in: Ders., *Ausgewählte Erzählungen 1910-1950*, Olten u.a. 1962, S. 42-54.

Eco, Umberto: *Der Name der Rose*, München 1982.

Eichendorff, Joseph Freiherr von: Lied, in: *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 168.

Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart 1979.

Enzensberger, Hans Magnus: *Ins Lesebuch für die Oberstufe*, in: *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990.

Fénelon, François de Salignac de la Mothe: *Les aventures de Télémaque*, hg. v. Jeanne-Lydie Goré, Paris 1987, (Ersterscheinung 1699).

Fielding, Henry: *The History of Tom Jones. A foundling*, Frankfurt am Main 1981, (Ersterscheinung London 1749).

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Stuttgart (Reclam) 1995, (Ersterscheinung 1857).

Fontane, Theodor: *Die Poggenpuhls*, Stuttgart (Reclam) 2003, (Ersterscheinung 1896).

Fremelin, Celia: *Klimax oder Außerordentliches Beispiel von Mutterliebe*, Zürich 1981, (Englische Ersterscheinung London 1969).

George, Stephan: *Entrückung*, in: *Deutsche Lyrik. Eine Anthologie*, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 251f.

Gide, André: *Les faux-monnayeurs*, Paris 1927 (Folio).

Goethe, Johann Wolfgang von: *Clavigo. Ein Trauerspiel*, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 4, *Dramatische Dichtungen II*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München 1998, S. 260-306.

Ders.: *Die Leiden des jungen Werther*, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, *Romane und Novellen I*, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, München 1998, S. 7-124.

Ders.: Torquato Tasso. Ein Schauspiel, in: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 5, Dramatische Dichtungen III, Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Eberhard Haufe, Kommentiert von Stuart Atkins u.a., München 1998, S. 73-167.

Ders.: Wahlverwandtschaften. Ein Roman, in: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6, Romane und Novellen I, Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, Kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, München 1998, S. 242-490.

Grass, Günter: Ein weites Feld, Göttingen 1995.

Ders.: Treffen in Telgte, Neuwied 1979.

Härtling, Peter: Hölderlin. Ein Roman, Hamburg 1976.

Ders.: Schubert, Hamburg 1992.

Ders.: Waiblingers Augen, Darmstadt und Neuwied 1987.

Handke, Peter: Mein Jahr in der Niemandsbucht, Frankfurt am Main 1994.

Ders.: Publikumsbeschimpfung, Frankfurt am Main 1973, (Ersterscheinung 1966).

Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte, hg. v. Klaus Briegleb, Frankfurt am Main 1997.

Hildesheimer, Wolfgang: Marbot. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1981.

Ders.: Tynset, Frankfurt am Main 1965.

Keller Gottfried: Romeo und Julia auf dem Dorfe, in : Sämtliche Werke, hg. v. Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt am Main 1985ff, Bd. 4.

Keyserling, Eduard von: Abendliche Häuser, in: Ders., Werke, hg. v. Rainer Gruenter, Frankfurt am Main 1973.

Kirchhoff, Bodo: Schundroman, Frankfurt am Main 2002.

Kircher, C. Hartmut (Hg.): Deutsche Sonette, Stuttgart 1979.

Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn, in: Ders., Heinrich von Kempten, Der Welt Lohn. Das Herzmaere, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, Stuttgart 2000. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder, Stuttgart 1968.

Kornfeld, Theodor: Eine Sand-Uhr (1685), in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 60.

Kronauer, Brigitte: Berittener Bogenschütze, Stuttgart 1986.

Kühn, Dieter: Clara Schumann. Klavier, Frankfurt am Main 1996.

Männling, Johann Christoph: Mein Wanderer steh still allhier (1704), in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 61.

Mann, Thomas: Lotte in Weimar, Frankfurt am Main 1975.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de: Die Abenteuer des jungen Brideron, hg. v. Gerda Scheffel, Frankfurt am Main 1988, (französische Ersterscheinung 1736).

Moritz, Karl Philipp: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, Reihe: Goldmann Klassiker mit Erläuterungen, Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Moritz, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Joachim Bark, München 1996.

Nadolny, Sten: Selim oder die Gabe der Rede, München 1990.

Neugebauer, Wilhelm Ehrenfried: Der teutsche Don Quichotte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1753. Mit einem Nachwort von Ernst Weber, Stuttgart 1971.

Paul, Jean: Dr. Katzenbergers Badereise, in: Ders., Sämtliche Werke in 10 Bänden, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 6, Darmstadt 2000, S. 77-363.  
Ders.: Flegeljahre, in: Ders., Sämtliche Werke in 10 Bänden, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Bd. 2, Darmstadt 2000, S. 577-1088.

Rilke, Rainer Maria: Herbsttag, in: Deutsche Lyrik. Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 262f.

Rühm, Gerhard: sonett, in: Deutsche Sonette, hg. v. C. Hartmut Kircher, Stuttgart 1979, S. 409.

Rühmkorf, Peter: Auf eine Weise des Joseph Freiherrn von Eichendorff, in: Deutsche Lyrik, Eine Anthologie, hg. v. Hanspeter Brode, Frankfurt am Main 1990, S. 372.

Schädlich, Hans Joachim: Tallhover, Reinbek bei Hamburg 1992.

Schlegel, August Wilhelm: Das Sonett, in: A.W. Schlegels poetische Werke, Bd. 2, Wien 1815, S. 75.

Schneider, Peter: Paarungen, Berlin 1992.

Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream, in: The complete works of William Shakespeare. All the plays in chronological order, with all the sonnets and poems, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Ware 1996, S. 279-301.

Ders.: Hamlet, Prince of Denmark, in: The complete works of William Shakespeare, Ware 1996, S. 670-713.

Sorel, Charles: Le berger extravagant (Neudruck), Genf 1972, (Ersterscheinung Paris 1627).

Sterne, Laurence: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 9 Bde., 1760-69, hg. v. Tim Parnell, London 2000.

Thomasin von Zirklaere: Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirklaria, hg. v. Heinrich Rückert, Berlin 1965.

Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge, Frankfurt am Main 1986.

Walser, Martin: Ein fliehendes Pferd, Frankfurt am Main 1978.

Ders.: Ohne einander, Frankfurt am Main 1993.

Ders.: Ohne einander, in: Werke in 12 Bänden, hg. v. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Frank Barsch, Bd.7, Frankfurt am Main 1997, S. 5-158.

Ders.: Tod eines Kritikers, Frankfurt am Main 2002.

Wieland, Christoph Martin: Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, in: Ders., Werke, 5 Bde., hg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, München 1964, Bd. I, S. 7-372, (Ersterscheinung 1764).

Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends, Darmstadt 1979.

Dies.: Nachdenken über Christa T., Berlin 1969.

Zweig, Stefan: Magellan. Der Mann und seine Tat, Ersterscheinung Wien 1938, Frankfurt am Main 1983, (Ersterscheinung Wien 1938).

### *Sekundärtexte:*

Abel, Lionel: Metatheater. A new vision of dramatic forms, New York u.a. 1963.

Alter, Robert: „Partial Magic“. The Novel as a Self-Conscious Genre, Berkeley 1975.

Anderegg, Johannes: Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa, Göttingen 1973.

Angermeyer, Hans Christoph: Zuschauer im Drama. Brecht – Dürrenmatt – Handke, Frankfurt am Main 1971.

Anz, Thomas (Hg.): Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, Frankfurt am Main 1995.

Assmann, Aleida: Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980.

Auerbach, Berthold: Gottfried Keller von Zürich [1856], in: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, hg. v. Max Bucher u.a., Bd. 2: Manifeste und Dokumente, Stuttgart 1981, S. 104-108.

Bark, Joachim: Nachwort zu Anton Reiser, in: Karl Philipp Moritz, Anton Reiser, Ein psychologischer Roman, Reihe: Goldmann Klassiker mit Erläuterungen, Vollständige Ausgabe nach dem Wortlaut der Erstausgabe Berlin 1785-90, München 1996, S.413-465.

Bays, Gwendolyn M.: The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud, Lincoln 1964.

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Gesammelte Schriften in 14 Bänden, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 438-465.

Bloom, Harold: Einflußangst, Frankfurt am Main 1995.

Bohrer, Karl-Heinz: Kulturschutzgebiet DDR?, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 10/11 1990, S. 1015-1018.

Bracht, Edgar: Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main und Bern 1987.

Buck, Anna-Sophia: Metafiktionalität und Interdiskursivität im spanischen Roman der Gegenwart, Berlin u.a. 2002.

Carvill, Barbara Maria: Der verführte Leser. Johann Karl August Musäus' Romane und Romankritiken, New York u.a. 1985.

Christensen, Inger: The Meaning of Metafiction, A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett, Bergen u.a. 1981.

Dällenbach, Lucien: Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Paris 1977.

Deiritz, Karl/Krauss, Hannes (Hg.): Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“. Analysen und Materialien, Hamburg u. Zürich 1991.

Días Arenas, Angel: Der Abbau der Fabel (Desfabulación) im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela, Wien 1984.

Dietrich, Ronald: Der Gelehrte in der Literatur, Würzburg 2003.



Duhamel, Roland: Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur, Würzburg 2001.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur, Tübingen und Basel 2001.

Eco, Umberto: Lector in fabula, München 1987.

Emmerich, Wolfgang: Orpheus in der DDR. Heiner Müllers Autorschaft, in: Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1992, S. 287–301.

Fitz, Angela: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen, St. Ingbert 1998.

Frank, Armin Paul: Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht, in: Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Aufsätze und Ansätze zu aktuellen Fragen einer unsicher gemachten Disziplin, Berlin u.a. 1977, S. 131-193.

Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus, Wiesbaden 2001.

Fredén, Gustav: Orpheus and the Goddess of Nature, Göteborg 1958.

Fricke, Harald: Potenzierung, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin/New York 2003, Bd. 3, S. 144-147.

Gabriel, Gottfried: Fiktion, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin/New York 1997ff, Bd. 1, S. 594.

Gendolla, Peter/Riha, Karl (Hg.): Schriftstellerwissenschaftler. Erfahrungen und Konzepte, Heidelberg 1991.

Genette, Gérard: Die Erzählung, 2. Auflage, München 1998.

Ders.: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt am Main 1993.

Ders.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main/New York 1989.

Gerhardt, Dietrich: Das Werk im Werk, in: Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongreß in Warschau 1973, hg. v. J. Holthusen u.a. München 1973, S. 92-125.

Gide, André : Journal, Bd. I, 1889-1939, Paris 1953.

Goebel, Gerhard: Funktionen des „Buches im Buche“ in Werken zweier Repräsentanten des „Nouveau Roman“, in: Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst. Berlin (E. Schmidt) 1972, S. 34-53.

Görtz, Franz Josef/Hage, Volker/Wittstock, Uwe (Hg.): Reihe: Deutsche Literatur. Jahresüberblick, Stuttgart 1981ff.

Greiner, Ulrich: Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literatenstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen, in: Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick, hg. v. Franz Joseph Görtz u. a., Stuttgart 1991, S. 283–287, zuerst in: Die Zeit, 27.07.1990.

Grimm, Gunter E.: Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main 1992.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Ungekürzte Ausgabe nach der 3. Auflage 1977, Frankfurt am Main u.a. 1980.

Hamon, Philippe: Le livre dans le livre, 2 Bde., Rennes 1980.  
Ders.: Texte littéraire et métalangage, in: Poétique 31, 1977, S. 261-284.

Haug, Walter/ Wachinger, Burghart (Hg.): Autorentypen. Tübingen 1991.

Hempfer, Klaus W.: Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts ‚Orlando Furioso‘, in: Erzählforschung, Ein Symposium, hg. v. E. Lämmert, Stuttgart 1982, S. 130-156.

Henrich, Dieter/ Iser, Wolfgang (Hg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983.

Henry, Elisabeth: Orpheus with His Lute. Poetry and the Renewal of Life, Bristol 1992.

Hinck, Walter: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts, Opladen 1985.

Hoffmann, Rainer: Deutsche Szene. Der »Fall Christa Wolf« oder Vereinigung und Vergangenheitsbewältigung, in: Deutsche Literatur 1990. Jahresüberblick, hg. v. Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1991, S. 279–283.

Hucke, Karl-Heinz/ Kutzmutz, Olaf: Artikel „Engagierte Literatur“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. v. Klaus Weimar, 3 Bde., Bd.1., Berlin u. New York 1997, S. 446–448.

Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, London 1984.

Imdahl, Max: Kreide und Seide, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 359-364.

Imhof, Rüdiger: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939, Heidelberg 1986.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. 2., verb. u. erw. Auflage, Tübingen 1960.

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre, Frankfurt am Main 1991.

Ders.: Das Spiel im Spiel. Formen dramatischer Illusion bei Shakespeare, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen 198 (1962), S. 09-226. Nachdruck in: Wege der Shakespeareforschung, hg. v. K. L. Klein, Darmstadt 1971, S. 212ff.

Ders.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.

Ders.: Der implizite Leser, München 1972.

Ders.: Die Appellstruktur der Texte, in: Rezeptionsästhetik, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 228-251.

Ders.: Die Wirklichkeit der Fiktion, in: Rezeptionsästhetik, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 277-324.

Ders.: Im Lichte der Kritik, in: Rezeptionsästhetik, hg. v. Rainer Warning, München 1975, S. 325-342.

Jens, Walter: Plädoyer gegen die Preisgabe der DDR-Kultur. Fünf Forderungen an die Intellektuellen im geeinten Deutschland, in: Süddeutsche Zeitung, 16.06.1990.

Kabel, Rainer: Orpheus in der deutschen Dichtung der Gegenwart, Kiel 1964.

Kiermeier-Debre, Joseph: Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke, Stuttgart 1989.

Killy, Walther: Schreibweisen – Leseweisen, München 1982.

Kindlers neues Literatur-Lexikon in 22 Bänden, hg. v. Walter Jens, München 1988-1998.

Knittel, Eva-Maria: Orpheus im Horizont moderner Dichtungskonzeptionen, Münster 1998.

Kokott, Jörg Henning: Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit, Diss. Köln 1968 (masch. verf.).

Kravar, Zoran: Metatextualität, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, 2., neu bearbeitete Auflage, hg. v. Dieter Borchmeyer Žmegač, Tübingen 1994, S.274-277

Lämmert, Eberhard (Hg): Erzählforschung. Ein Symposium, Stuttgart 1982.

Maack, Annegret: Charakter als Echo. Zur Poetologie fiktiver Biografien, in: Brunkhorst, Martin/Rohmann, Gerd/Schoell, Konrad (Hg.): Klassiker-Renaissance. Modelle der Gegenwartsliteratur, Tübingen 1991, S. 247-258.

Dies.: Das Leben der toten Dichter. Fiktive Biographien, in: Dies./Imhof, Rüdiger (Hg.): Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960, Darmstadt 1993, S. 169-188.

Magny, Claude Edmonde: La ‚Mise en abyme‘ ou le chiffre e la transcendance, in: Dies.: Histoire du roman français depuis 1918, Paris 1950, S. 269-278.

Moennighoff, Burkhard: Paratext, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bde., Berlin u.a. 1997ff, Bd.3 (2003), S. 22f.

Nadolny, Sten: Das Erzählen und die guten Absichten, Münchner Poetikvorlesungen, München 1990.

Nef, Ernst: Das Aus-der-Rolle-Fallen als Mittel der Illusionszerstörung bei Tieck und Brecht, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 83 (1962), H.2, S. 191-215.

Neumeister, Sebastian: Poetizität, Heidelberg 1970.

Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, Stuttgart 1980.

Pestalozzi, Karl: Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970.

Petersen, Jürgen H.: Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung, Berlin 1996.

Ders.: Kategorien des Erzählens, in: Poetica 9/1977, S. 167–195.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, S. 1-30.

Picard, Rudolf: Der Geist der Erzählung, Tübingen 1984.

Pontzen, Alexandra: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller, Philologische Studien und Quellen, Bd.164, Berlin 2000.

Prodo, M.: Fiction and Reality in Painting, in: Funktionen des Fiktiven, hg. v. Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 225-238.

Quendler, Christian: From romantic irony to postmodern metafiction, Frankfurt am Main u.a. 2001.

Rehm, Walther: Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke, Düsseldorf 1950.

Reich-Ranicki, Marcel: ...und es muß gesagt werden. Ein Brief von Marcel Reich- Ranicki an Günter Grass zu dessen Roman „Ein weites Feld“, in: Der Spiegel, 21. August 1995.

Rotermund, Erwin: Die Dichtergedichte der Droste, in: Jahrbuch der Droste-Gesellschaft 4, 1962, S. 53-78.

Rudorf, Friedhelm: Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main u.a. 1988.

Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que c'est la littérature?, Essay, Paris 1948.

Schabert, Ina: In Quest of the Other Person. Fiction as Biography, Tübingen 1990.

Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen, Studien zur deutschen Literatur, hg. v. Wilfried Barner, Georg Braungart, Richard Brinkmann und Conrad Wiedemann, Bd. 145, Tübingen 1997.

Schirmmayer, Frank: Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Selbstbewußtseins, in: FAZ, 02.10.1990.

Schlaffer, Heinz: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10, 1966, S. 297-335.  
Ders.: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt am Main 1990.

Schmeling, Manfred: Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung, LiLi. 32/1978, S. 77-97.  
Ders.: Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik, Gütersloh 1977.

Scholes, Robert: Fabulation and Metafiction, Urbana 1979.

Schwab, Hans: Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares, Wiener Beiträge zur englischen Phil., Bd. 5, 1896.

Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Darmstadt 1994.

Sermain, Jean Paul: Métafictions. La réflexivité dans la littérature d'imagination, Paris 2002.

Setzkorn, Sylvia: Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart, Tübingen 2003.

Sewell, Elizabeth: The Orphic Voice. Poetry and Natural History, New Haven 1960.

Sobejano-Morán, Antonio: Metaficción española en la postmodernidad, Kassel 2003.

Sontag, Susan: Against Interpretation and Other Essays, New York 1964.

Speiser, Manuela: Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme, Innsbruck 1992.

Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre, Paderborn 1998.

Strauß, Botho: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie, München/Wien 1992.

Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik, Bern 1949.

Theile, Wolfgang: Die immanente Poetik des Romans, Darmstadt 1980.

Viehoff, Reinhold: Sozialisation durch Lesen. Zur Funktion der Lektüre im Roman seit dem 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Germanistik, NF 2 (1993), S. 254-276.

Voigt, Joachim: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama, 179 S., Diss. Göttingen 1954 (masch. vervielf.).

Vonau, Michael: Quodlibet. Studien zur poetologischen Selbstreflexivität von Jean Pauls Roman „Flegeljahre“, Würzburg 1997.

Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik, München 1975.

Watzlawick, Paul (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Beiträge zum Konstruktivismus, München/Zürich 1981.

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

Weber, Ernst: Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1974.

Weinrich, Harald: Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft, Stuttgart u.a. 1971, S. 23-34.

Weiß, Wolfgang: Der anglo-amerikanische Universitätsroman, Darmstadt 1988, <sup>2</sup>1994.

Ders.: Die erzählte Alma Mater. Der angloamerikanische Universitätsroman, in: Forschung & Lehre, Mitteilungen des Deutschen Hochschulverbandes, NF 2 (1995), Heft 8, S. 447-449.

Wittek, Bernd: Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften, Marburg 1997.

Wittstock, Uwe: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?, München 1995.

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

Ders.: Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama, in: Poetika 24/1992, S.163-194.

Wolpers, Theodor (Hg.): Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985, Göttingen 1986.

Ders.: Zu Begriff und Geschichte des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“, in: Ders. (Hg), Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs, Göttingen 1986, S. 7-29.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser, Frankfurt am Main 1980.

### *Ergänzend wahrgenommene Literatur:*

Anton, Christine: Selbstreflexivität der Kunsttheorie in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Tübingen 1998.

Auffenberg, Christian: Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane ‚Die Blechtrommel‘ und die ‚Rätin‘, Münster 1992.

Barsch, Achim/Rusch, Gebhard/Viehoff, Reinhold (Hg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion, Frankfurt am Main 1994.

Barthes, Roland: La mort de l'auteur, Paris 1977.

Block, Friedrich W. (Hg.): Verstehen wir uns? Zur gegenseitigen Einschätzung von Literatur und Wissenschaft. Anselm Maler zum 60. Geburtstag, Frankfurt am Main u.a. 1996.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979.

Ders.: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main 1993.

Boëtius, Henning: Der Gnom. Lichtenberg-Roman, Frankfurt am Main 1989.

Bohrer, Karl-Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, München/Wien 1978.

Breuer, Rolf: Rückbezüglichkeit in der Literatur, in: Paul Watzlawick (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Beiträge zum Konstruktivismus, München/Zürich 1984, S. 138-158.

Conrad, Joseph: Ein Lächeln des Glücks. Hafengeschichte, Mit einem Nachwort von Brigitte Kronauer, Frankfurt am Main 2003.

Delabar, Walter/Jung, Werner/Pergande, Ingrid (Hg.): Neue Generation. Neues Erzählen, Opladen 1993.

Drafz, Helge: Heimatkunde als Weltkunde. Provinz und Literatur in den achtziger Jahren, in: Neue Generation. Neues Erzählen, hg. v. Walter Delabar u.a., Opladen 1993, S. 77-102.

Eggert, Hartmut/Garbe, Christine u.a. (Hg.): Literarische Intellektualität in der Mediengesellschaft. Empirische Vergewisserungen über Veränderungen kultureller Praktiken, Weinheim/München 2000.

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig 1996.

Engler, Jürgen: Physik und Metaphysik des Erzählens, in: Neue Deutsche Literatur, 9/1990, S. 125-129.

Fohrmann Jürgen: Dichter heißen so gerne Schöpfer, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 39/11 1985.

Fuß, Dorothee: Bedürfnis nach Heil, Bielefeld 2001.

Gehlhoff, Esther Felicitas: Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort, Paderborn u.a. 1998.

Graevenitz, Gerhart von: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Eine Erwiderung, in: DVjs 1/1999, S. 94–115.

Grass, Günter: Nötige Kritik oder Hinrichtung. Gespräch mit Hellmuth Karasek und Rolf Becker, in: Der Spiegel, 16.07.1990.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Artikel „Postmoderne“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bde., Berlin/New York 1997ff, Bd. 1, S. 136-140.

Günther, Petra: „Langsam komme ich zu mir und überlege, ob ich das aufschreiben soll“. Der Erzähler Sten Nadolny, in: Neue Generation. Neues Erzählen, hg. v. Walter Delabar u.a., Opladen 1993, S. 35–44.



Haferland, Harald/Mecklenburg, Michael (Hg.): Erzählungen in Erzählungen. Festschrift für Dieter Kartschoke, München 1996.

Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, in: DVjs 1/1999, S.69-93.

Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.): Die Dichter lügen nicht. Über Erkenntnis, Literatur und Leser, Würzburg 1995.

Hilsenrath, Edgar: Das Märchen vom letzten Gedanken, München 1989.

Hofmann, Heinz (Hg.): Antike Mythen in der europäischen Tradition, Tübingen 1999.

Holdener, Ephrem: Jean Paul und die Frühromantik. Potenzierung und Parodie in den ‚Flegeljahren‘, Zürich und Paris 1993.

Hörisch, Jochen/Winkels, Hubert (Hg.): Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten 1968–1984, Düsseldorf 1985.

Ingold, Felix Philipp: Der Autor am Werk, München 1992.

Japp, Uwe: Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses, in: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller, Frankfurt am Main 1988.

Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim, Frankfurt am Main 1961.

Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich, Edition Weltliteratur, Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Helmuth Nürnberger, Stuttgart u.a. o.J..

Kiel, Martin: Nexus. Postmoderne Mythenbilder. Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis, Frankfurt am Main u.a. 1996.

Klein, Michael: Vorphantasierte Ganzheit und Selbstorganisation. Ein Modell des künstlerischen Schaffensprozesses. Paul Valéry, Gottfried Benn, Christa Wolf, Saarbrücken 1990.

Kleinschmidt, Erich: Autorschaft, Tübingen 1998.

Kohpeiss, Ralph: Sten Nadolny. Die Entdeckung der Langsamkeit, München 1995.

Krause, Markus/Speicher, Stephan (Hg.): Absichten und Einsichten. Zum Selbstverständnis zeitgenössischer Autoren, Stuttgart 1990.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

Ders.: Der Dichterst, in: Dichtung, Sprache, Gesellschaft. Akten des IV.

Internationalen Germanistenkongresses 1970 in Princeton, hg. v. Victor Lange und Hanns-Gert Roloff, Beihefte zum Jahrbuch für Internationale Germanistik 1, Frankfurt am Main 1971, S. 439-455.

Lauzen, Sarah E.: Notes on Metafiction. Every Essay has A Title, in: A Bibliographical Guide, hg. v. L. McCaffery, New York u.a. 1986.

Leuschner, Brigitte: Erfinden und Erzählen. Funktion und Kommunikation in autothematischer Dichtung, in: Modern Language Notes 100/1985, S. 498-513.

Luhmann, Niklas: Essays on self-reference, New York 1990.

Mann, Heinrich: Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen/Die kleine Stadt, Romane, hg. v. Helmut Scheuer, München 1992.

Mann, Thomas: Tonio Kröger, Stuttgart (Reclam) 1986.

Meuthen, Erich: Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans, Tübingen 2001.

Michel, Volker: Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Band 245, Würzburg 1998.

Modick, Klaus: Gähnende Leere oder üppiges Tableau? 10 Thesen über Literatur und Kritik der Gegenwart, in: Deutsche Literatur 1989. Jahresüberblick, hg. v. Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1990, S. 306–310.

Moser, Sabine: Günter Grass. Romane und Erzählungen, Reihe Klassiker Lektüren, Band 4, Berlin 2000.

Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947.

Müller, Wolfgang G.: Das lyrische Ich. Erscheinungsformen gattungseigentümlicher Autor-Subjektivität in der englischen Lyrik, Heidelberg 1979.

Ders.: Namen als intertextuelle Elemente, in: Poetica 23/1991, S. 139-165.

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

Ortheil, Hanns-Josef: Götzendienst, in: Deutsche Literatur 1989. Jahresüberblick, hg. v. Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1990, S. 310–317.

Otto, Walter F.: Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, Düsseldorf und Köln 1955.

Postman, Neil: Das Technopol. Die Macht der Technologie und die Entmündigung der Gesellschaft, Übersetzt von Reinhard Kaiser, Frankfurt am Main 1992.

Ders.: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Übersetzt von Reinhard Kaiser, Frankfurt am Main 1985.

Renner, Rolf Günter: Peter Handke, Stuttgart 1985.

Ders.: Phantasie und Gedächtnis: Zur mythischen Rekonstruktion von Autorschaft in Handkes „Tetralogie“, in: Freiburger Universitätsblätter 79/1983, S. 47–64.

Schärf, Christian: Werkbau und Weltspiel. Die Idee der Kunst in der modernen Prosa, Würzburg 1999.

Scheffer, Bernd: Interpretation und Lebensroman, Frankfurt am Main 1992.

Schirmmacher, Frank: Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre, in: Deutsche Literatur 1989. Jahresüberblick, hg. v. Franz Josef Görtz u.a., Stuttgart 1990, S. 260-272, zuerst in Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), 10.10.1989.

Schmeling, Manfred: Die Rückkehr des Erzählers, in: Ders. (Hg.): Funktion und Funktionswandel. Symposion Saarbrücken 1987, Frankfurt am Main u.a. 1989.

Schmidt-Henkel, Gerhard: „Die wirkliche Welt ist in Wahrheit nur die Karikatur unserer großen Romane“ – über die Realität literarischer Fiktion und die Fiktionalität unserer Realitätswahrnehmung, Saarbrücker Universitätsreden 25, Saarbrücken 1995.

Schöne, Albrecht: Können wir noch lesen?, in: Die Zeit, Nr. 34 vom 18.08.1995.

Schröter, Klaus: Der Dichter, der Schriftsteller. Eine deutsche Genealogie, in: Akzente 20/1, 1973, S.169-188.

Schulze, Holger: Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München 2000.

Schütte, Wolfram: Wie aus der Zeit gefallen: zwei alte Männer. Günter Grass und sein „Weites Feld“ oder Archivberichte aus der Gründerzeit der Berliner Republik. Frankfurter Rundschau, 26.8.1995.

Schwanitz, Dietrich: Der Campus, Frankfurt am Main 1995.

Spahr, Roland/Spiegel Hubert/Vogel, Oliver (Hg.): „Lieber Lord Chandos“. Antworten auf einen Brief, Frankfurt am Main 2002.

Stüssel, Kerstin: Poetische Ausbildung und dichterisches Handeln, Tübingen 1993.

Sudau, Ralf: Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur, Tübingen 1985.

Thornau, Donatus: Gedichtete Versionen der Welt, Paderborn 1994.

Walser, Martin: Brandung, Frankfurt am Main 1985.

Ders.: Des Lesers Selbstverständnis. Ein Bericht und eine Behauptung, Eggingen 1993.

Westphalen, Klaus: Professor Unrat und seine Kollegen. Literarische Portraits von Philologen, Bamberg 1986.

Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie, Stuttgart 1992.

Winkels, Hubert: Was ist los mit der deutschen Literatur? Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur, in: Deutsche Literatur 1989, Jahresüberblick, hg. v. F.J. Görtz u.a., Stuttgart 1990, S. 289-298.

Wolf, Christa: Was bleibt, Frankfurt am Main 1990.

Wolff, Erwin: Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs, in: Poetica 4 (1971), S. 141-166.

Wollstedt, Barbara: Ovids „Metamorphoses“, „Tristia“ und „Epistulae ex Ponto“ in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt“, Paderborn u.a. 1998.

Wunderlich, Werner (Hg.): Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Sveijk. Beiträge zu Tradition und Wandel. Facetten deutscher Literatur, St. Galler Studien 1, Bern und Stuttgart 1989.

### Summary – *Self-reflexive literature*

The subject of this study is the extensive field of self-reflexive phenomena in literature. This study offers a new and integrative approach to a field, which has been largely and well examined so far. Under a variety of names, such as “metafiction”, “mise-en-abyme” and others many books have been written concentrating on single aspects and details of the field.

This study examines the phenomenon of self-reflection in all literary genres alike, which other studies with a similar focus did not. This all-over-approach requires an appropriate all-including term, which the author presents with “selfreflexive literature”, covering drama, lyrics and fiction equally.

What is more, the study introduces not yet closely considered features of self-reflexive literature, such as certain characters – in particular characters as writers and readers – and certain themes relating directly to the field of literature, both of which are highly qualified for determining the text concerned as self-reflexiv.

Referring to the important works of Michael Scheffel and Werner Wolf, this study leads on the findings and the outcome of both, modifying and in some cases even opposing single aspects on the field of selfreflexive fiction or “metafiction”, as it is widely called in English works on this theme. In the field of selfreflexive drama there are considerably fewer works available, and it is similar in the field of lyrics.

The main concern of this study, however, is to examine the construction of selfreflexive literature, to trace the main characteristics and to categorize them. These categories lead to the fact, that even certain characters, such as “the author” or “storyteller” as well as “the reader” in fiction, or “the viewer” in drama work as an immanent comment of the text about itself. Thus every character largely connected with the literary world can and must be considered as constitutive for the phenomenon of self-reflexive literature.

Following the fact, that these self-reflexive elements must be considered in their quality aswell as in their quantity, this study comes to the conclusion, that it is not only the noticeable breaking of the illusion of the fictional world that leads to a self-reflexive form, as was presumed in preceding works.