

**Künstlerbilder im Autorenroman  
Wie die narrative Metalepse dem Autor zu Präsenz  
und neuen Möglichkeiten verhilft**

**Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie*  
im Fachbereich A  
Geistes- und Kulturwissenschaften  
der Bergischen Universität Wuppertal**

**vorgelegt von  
Beate Oenning  
aus  
Kaarst**

**Wuppertal, im Februar 2025**

# Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG – AUTOREN, KÜNSTLER UND DIE NARRATIVE METALEPSE .....	1
1 Theoretische Grundlagen .....	4
1.1 Zur Rolle des Autors.....	4
1.2 Zugrundeliegende Erzähltheorie – basierend auf Gérard Genette .....	8
1.2.1 Allgemeine Vorüberlegungen .....	8
1.2.2 Die Ebenen des Erzählwerkes und die narrative Metalepse .....	8
2 Daniel Kehlmann: <i>Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten</i> (2009) .....	27
2.1 Die (Frei-)Räume des Internets und der Literatur .....	32
2.2 Autorenbilder in <i>Ruhm</i> und der Autorenroman .....	41
2.2.1 Daniel Kehlmann und Leo Richter .....	42
2.2.2 Maria Rubinstein .....	46
2.2.3 Miguel Auristos Blancos.....	48
2.2.4 Abschlussbetrachtungen zu Abschnitt 2.2 .....	51
2.3 Die Ebenen des Romans und die narrative Metalepse .....	53
2.4 Abschlussbemerkungen zu <i>Ruhm</i> .....	61
3 Daniel Kehlmann: <i>Tyll</i> (2017) .....	66
3.1 Der Hoheitsanspruch des Autors in <i>Tyll</i> .....	70
3.1.1 Widersprüche und Leerstellen im Text .....	70
3.1.2 Die Funktion des ersten Kapitels ( <i>Schuhe</i> ).....	73
3.2 Tyll Ulenspiegel als Sinnbild des Künstlers (und neues Alter Ego Kehlmanns) .....	85
3.2.1 Das Teuflische in <i>Tyll</i> .....	85
3.2.2 Perfektion .....	87
3.2.3 Die (Narren-)Freiheit des Künstlers .....	89
3.2.4 Tyll der Überlebenskünstler.....	92
3.2.5 Alternative Künstlermodelle und die Bedeutung der Sprache.....	94
3.3 Abschlussbemerkungen zu <i>Tyll</i> .....	97
3.4 Zusammenfassung: Daniel Kehlmann .....	100
4 Wolf Haas: <i>Das Wetter vor 15 Jahren</i> (2006) .....	102
4.1 Das Experiment mit den Ebenen des Romans .....	103
4.1.1 Die drei Erzählebenen des Textes .....	103
4.1.2 Der Sprung des Autors in sein Werk .....	113
4.2 Das Bild des Schriftstellers und Sprachkünstlers im Roman .....	119

4.2.1	Selbstaussagen des Autors .....	119
4.2.2	Lust am Spiel mit der Sprache.....	122
4.2.3	Metafiktionale Aussagen im Roman .....	127
4.2.4	Der Schriftsteller als Spaßmacher .....	133
4.3	Abschlussbemerkungen.....	140
5	Wolf Haas: <i>Verteidigung der Missionarsstellung</i> (2012) .....	142
5.1	Der Autor und die Struktur des Romans als Möbiusband-Erzählung.....	143
5.1.1	Die Rolle des Autors.....	143
5.1.2	Die Struktur des Romans als Möbiusband-Erzählung und weitere Paradoxien .....	147
5.2	Das Bild des Autors und Sprachkünstlers im Roman.....	156
5.2.1	Der Autor als kreativer Minimalist.....	156
5.2.2	Spiel mit ernstem Hintergrund .....	161
5.2.3	Der unzuverlässige Autor-Erzähler.....	166
5.3	Zusammenfassung.....	170
6	Abschlussreflexion.....	172
6.1	Der Autorenroman – eine literaturhistorische Positionierung .....	172
6.1.1	Der Roman mit seiner Erzählwelt und die Rolle des Autors.....	172
6.1.2	Die Bedeutung der Metafiktion für den Autorenroman .....	175
6.1.3	Abgrenzung des Autorenromans vom Bereich der Autofiktion .....	183
6.1.4	Autoren und die narrative Metalepse am Beispiel von Daniel Kehlmann und Wolf Haas .....	194
6.1.5	Autorenromane in der zeitgenössischen Literatur .....	203
6.2	Künstlerfiguren im modernen Künstlerroman .....	208
6.3	Versuch einer Hypothesenbildung.....	214
	VERZEICHNIS DER SIGLEN.....	218
	LITERATURVERZEICHNIS.....	218

## EINLEITUNG – AUTOREN, KÜNSTLER UND DIE NARRATIVE METALEPSE

Nichts geht über eine gute Geschichte! Wir Menschen, ob jung oder alt, lieben Geschichten und haben es schon immer getan. Wir versinken in ihnen und viele der Figuren aus diesen Geschichten kommen uns genauso real vor wie lebendige Menschen. Dennoch besteht ein klares Abkommen zwischen den Autoren literarischer Werke und deren Lesern. Wir unterscheiden eindeutig zwischen Dichtung und Wirklichkeit und wissen: Das Geschäft der Dichter ist das Erfinden<sup>1</sup>.

Oft werden Geschichten so bekannt, dass der Name des Autors hinter seiner Erfindung verblasst. Wir alle kennen *Moby Dick*, der Kampf gegen den weißen Wal ist Teil unseres kulturellen Bewusstseins geworden, aber wer kann heute noch den Namen des Schriftstellers nennen, dessen Roman im Jahr 1851 veröffentlicht wurde? Wir alle kennen *Harry Potter*, der Zauberlehrling ist zu einem weltumspannenden Phänomen geworden. Die meisten von uns werden auch den Namen der Schriftstellerin, J. K. Rowling, nennen können. Doch in hundert Jahren, wenn Harry Potter höchstwahrscheinlich weiterhin zu unserem Kulturschatz gehören wird, ergeht es J. K. Rowling mit großer Wahrscheinlichkeit nicht anders als Herman Melville. Die „Kinder“ der Autoren erweisen sich oft als durchsetzungsstärker als ihre Schöpfer.

Dennoch gibt es – und gab es immer schon – Autoren, die die Aufmerksamkeit der Leser in ihren Romanen auf sich selbst lenken, sogar um den Preis, den Fiktionscharakter ihres Erzähltextes zu durchbrechen. Hier wird in literaturwissenschaftlichen Texten gerne auf den Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* verwiesen, geschrieben von Laurence Sterne und veröffentlicht Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>2</sup>. Der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette spricht in diesem Zusammenhang von einer Grenze, die Autoren „selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten“ und er

---

<sup>1</sup> Vgl. Scheffel 1997, S. 27; hier heißt es über den Dichter: „Sein Geschäft ist das Erfinden, nicht aber das Lügen oder Täuschen.“ Scheffel bezieht sich auf die bekannte Passage aus Sir Philip Sidneys Werk *The Defence of Poesie* (1595), in der die dichterische Gabe des Erfindens wie folgt beschrieben und gleichzeitig von der Lüge abgegrenzt wird: „I think truly: that of all writers under the sunne, the *Poet* is the least lyer: and though he would, as a poet can scarcely be a lyer. [...] Now for the *Poet*, he nothing affirmeth and therefore never lieth. For, as I take it, to lie, is to affirme that to be true, which is false; [...] he [...] calleth the sweete *Muses* to inspire unto him a good invention“ (S. 28f.). Auch die Unterscheidung zwischen Geschichtsschreiber und Dichter aus Aristoteles' *Poetik* wird in diesem Kontext – so auch von Scheffel (ebd. S. 25) – oft zitiert: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine in Versen, der andere in Prosa schreibt; [...] sondern dadurch unterscheiden sie sich, daß der eine erzählt, was wirklich geschehen ist, der andere, was hätte geschehen können.“ (In: Aristoteles: *Hauptwerke*. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Nestle. Stuttgart 1963, S. 350.)

<sup>2</sup> Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* erschien in Fortsetzung von 1759 bis 1767 (York/London).

beschreibt sie als „eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“<sup>3</sup>.

Auch viele zeitgenössische Autoren lieben das Spiel mit der Grenzüberschreitung. Genette prägte dafür den Fachbegriff „narrative Metalepse“<sup>4</sup>, der sich darauf bezieht, dass beim Erzählen plötzlich die Ebene gewechselt wird. Genette nennt dazu folgendes Beispiel: „Sterne ging dabei so weit, den Leser aufzufordern, doch bitte die Tür zu schließen oder Mister Shandy ins Bett zu bringen“. Er betont, dass derartige Grenzüberschreitungen immer eine „bizarre Wirkung“ haben, „die mal komisch ist“ – wie in diesem Fall –, „mal phantastisch“<sup>5</sup>.

In der vorliegenden Arbeit sollen zeitgenössische Romane auf derartige Grenzüberschreitungen hin untersucht werden. Es soll gezeigt werden, auf welcher unterschiedlichen Weise sich ein Autor einmischen und in seinen Roman geradezu hineindrängen kann und welche unterschiedlichen Effekte sich dadurch erzielen lassen. Es soll deutlich werden, dass diese Effekte weit über eine komische oder phantastische Wirkung hinausreichen können. Es handelt sich dabei um vier Künstlerromane des 21. Jahrhunderts, in denen sich der Autor jeweils in seinen Roman hineinbegibt bzw. darin überaus präsent ist.

Der Begriff des Künstlerromans, so wie er hier verwendet wird, findet sich in Peter V. Zimas Untersuchung *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie* (Tübingen 2008) genauer erläutert. So heißt es dort:

Der Künstlerroman im ursprünglichen Sinn ist die Geschichte einer Berufung: In ihm wird erzählt, wie ein junger Mensch – etwa Stephen Dedalus in Joyces *A Portrait* – seine künstlerische Begabung entdeckt und beschließt, dem Unverständnis seiner Umwelt zum Trotz, Schriftsteller, Künstler zu werden und dadurch eine Wertsetzung vorzunehmen. Gerade an dieser Berufung zweifelt der postmoderne Künstlerroman: an ihrer Legitimität und ihrer Aktualität unter den gegenwärtigen Bedingungen.<sup>6</sup>

Der eigentliche Künstlerroman sei in der heutigen Zeit nicht mehr möglich. Den Grund dafür sieht Zima in der „fortschreitende[n] Verweltlichung der Gesellschaft“, die „nach der Religion auch die Kunst erfaßt und ihrer metaphysischen Aura beraubt“ (ebd., S. XI). Folgendes Problem ergebe sich daraus für den Schriftsteller: „Der Schreibende ist auf sich selbst gestellt und kann nicht mehr mit dem Anspruch auftreten, für alle zu handeln“ (ebd., S. XIII f.). Dieser Aspekt ist – das soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden – für die beiden Romane Daniel Kehlmanns von besonderer Bedeutung.

Einen zweiten Punkt, den Zima für den postmodernen Künstler für bedeutsam hält, formuliert er auf folgende Weise: „Kunst als Unterhaltung und Spiel [...] überschreitet immer häufiger die Grenze zum wirtschaftlichen, kommerziellen Bereich“ (ebd., S.

---

<sup>3</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn 2010 [1998], S. 153. Im französischen Original heißt es: „frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte“ (Gérard Genette: *Figures III*. Paris 1972, S. 245).

<sup>4</sup> Genette 2010, S. 152.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Zima, Vorwort, S. XIII.

XIV). Ein geschicktes „Marketingsystem“ darf man durchaus Wolf Haas bescheinigen (was nachzuweisen sein wird, wenn im Hauptteil der Arbeit zwei seiner Romane im Hinblick auf Autoreneinmischungen untersucht werden) und das mag umso weniger überraschen, wenn man bedenkt, dass er selbst ursprünglich mehrere Jahre erfolgreich in einer Werbeagentur arbeitete, bevor er Schriftsteller geworden ist<sup>7</sup>.

Zunächst einmal soll jedoch in einem einleitenden erzähltheoretischen Kapitel die Rolle des Autors sowie das System Gérard Genettes in den Blick genommen werden, das ein Instrumentarium dafür liefert, die verschiedenen Ebenen eines Romans oder einer Erzählung sowie die Autoreneinmischungen exakt zu erfassen. Im Anschluss daran wird im Hauptteil der Arbeit diese Systematik bei der Analyse der vier ausgewählten Romane angewendet und erprobt. Abschließend sollen die untersuchten Romane literaturhistorisch eingeordnet werden.

---

<sup>7</sup> Vgl. Nindl, S. 37: „Vor seiner Tätigkeit als freier Autor war Haas in der Bundeshauptstadt [Wien] als Werbetexter bei der Firma Demner, Merlicek und Bergmann erfolgreich. Von ihm kreierte Werbeslogans wie „Lichtfahrer sind sichtbar“ (Kampagne für Verkehrssicherheit) [...] zeigten bereits seine Liebe zu sprachspielerischen Kreationen. Der Erfolg dieser Kampagnen verschaffte Haas beachtliche Popularität innerhalb der österreichischen Werbebranche.“ – Promoviert hat Wolf Haas in Salzburg mit der Arbeit *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie* (veröffentlicht Stuttgart 1990).

# 1 Theoretische Grundlagen

## 1.1 Zur Rolle des Autors

Immer schon wurde, so wie beispielsweise durch Franz K. Stanzel, auf die „Experimentierfreude der Romanautoren“ verwiesen, sowie auf deren „Lust, nach neuen Möglichkeiten der Darstellung zu suchen“<sup>8</sup>. Insofern ist die Literaturtheorie eine nacheilende Wissenschaft, die stets neue Begrifflichkeiten und Modelle zu entwickeln hat, um die kreativen Ideen von Autoren beschreiben und damit auch deuten und in größere Kontexte einordnen zu können. Eine in zeitgenössischen Romanen des 21. Jahrhunderts häufiger auftretende und nicht erst seit Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767) oder Cervantes' *Don Quijote* (1605/15)<sup>9</sup> bekannt gewordene Art des Experimentierens betrifft das Erscheinen des Autors als Figur in seinem Werk oder bezieht sich umgekehrt auch darauf, dass sich Figuren des Romans an ihren – vermeintlichen – Autor wenden.

„Vermeintlich“ deshalb, weil sich die Frage stellt, ob es tatsächlich der Autor ist, der auf diese Weise in Erscheinung tritt. Die paradoxe Situation, mit der man hier konfrontiert ist, beschreibt Gérard Genette folgendermaßen:

Auf eine zugleich subtilere und radikalere Weise „ist“ der Erzähler von *Père Goriot* trotz allem nicht Balzac, selbst wenn er hier und da dessen Meinungen zum Ausdruck bringt, denn dieser Autor-Erzähler ist jemand, der die Pension Vanquer mit ihrer Wirtin und ihren Gästen „kennt“, während Balzac sie sich nur ausdenkt; und in diesem Sinne ist die narrative Situation einer Fiktionserzählung natürlich *nie* mit ihrer Schreibsituation identisch.<sup>10</sup>

Auch in Stanzels Typenkreis<sup>11</sup> mit seiner Darstellung von auktorialer, personaler oder Ich-Erzählsituation lässt sich die Autorenkategorie nicht integrieren. Keinesfalls leugnet Stanzel die Relevanz des Autors, doch er wird deutlich getrennt von seinem Werk betrachtet. Genau wie der Leser befindet sich der Autor stets außerhalb des Typenkreises und der Erzähler ist kategorisch nicht mit dem Autor gleichzusetzen; er befindet sich immer innerhalb der erzählten Welt, also im Typenkreis, oder, sofern es sich um einen auktorialen Erzähler handelt, „an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers“<sup>12</sup>. Ebenso wie Stanzel betont auch Wolfgang Kayser, „dass der Erzähler in aller Erzählkunst niemals

---

<sup>8</sup> Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. 6. Aufl. Göttingen 1972 [<sup>1</sup>1964], S. 7.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes: *Don Quijote*. Erstausgabe Madrid Teil I 1605, Teil II 1615 (Originaltitel: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*).

<sup>10</sup> Genette 2010, S. 138.

<sup>11</sup> Siehe z. B.: Franz K. Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien/Stuttgart 1955. - Ders.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964.

<sup>12</sup> Stanzel 1972, S. 7.

der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt“<sup>13</sup>.

Wolf Schmid hat sich intensiv mit der Rolle des Autors beschäftigt. Er behandelt in seinem Text „Erzählstimme“<sup>14</sup> die Unterschiede, die zwischen dem Autor und dem Erzähler fiktiver Texte bestehen. Zu diesem Zweck erläutert er zunächst einmal die Begriffe *expliziter* und *impliziter* Erzähler.

Die explizite Darstellung besteht in der Selbstpräsentation der Erzählinstanz, in der Nennung ihres Namens, in der Selbstbeschreibung, in der Erzählung des eigenen Lebens, in der Darlegung der Weltsicht u. ä. Die implizite Darstellung beruht auf den Symptomen oder indizialen Zeichen des Erzähltextes und nutzt die Ausdrucks- oder Kundgabefunktion der Sprache [...]. Während die explizite Darstellung fakultativen Status hat, ist die implizite Darstellung unvermeidbar. Da die Kundgabefunktion nie völlig aufgehoben ist, enthält auch der ‚objektivste‘ oder ‚neutralste‘ Erzähltext bestimmte, wenn auch noch so abstrakte Symptome für seinen Urheber.<sup>15</sup>

Natürlich ist es für den Autor unvermeidlich, seine Erzählung in irgendeiner Form zu vermitteln. Im Falle des expliziten Erzählers, der sich in einer bestimmten Rolle an den Leser wendet und auch seinen Schreibprozess reflektiert, ist dies ganz offensichtlich. Doch selbst dort, wo sich kein konkreter Erzähler zu erkennen gibt, der seiner Leserschaft eine Geschichte präsentiert, sondern sich diese Geschichte – filmartig – sozusagen wie von selbst erzählt, ist ein Autor gestaltend am Werk.

Der implizit dargestellte Erzähler ist ein Konstrukt (oder – genauer – ein Re-Konstrukt), das der Leser aus den Symptomen des Erzähltextes bildet. Dabei stellt sich dem Leser die Frage, ob er bestimmte Symptome auf den Erzähler oder den abstrakten (oder implizierten) Autor [...] beziehen soll. Es handelt sich hier um ein hermeneutisches Problem, das nicht theoretisch gelöst werden kann.<sup>16</sup>

In letzter Instanz ist es immer der Autor, der seine Geschichte erfindet, gestaltet und niederschreibt. Jeder Autor muss sich zunächst überlegen, wer die Geschichte erzählt, bzw. wie sie erzählt wird, wie das Material angeordnet wird, wie die Figuren eingeführt und entwickelt werden usw.

Obwohl dem Autor also die alleinige Rolle beim Verfassen seines Werkes zukommt, wurde seine Stellung im 20. Jahrhundert geradezu demontiert. Julia Schöll hat in ihrer Abhandlung *Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic* diese Entwicklung nachvollzogen. Den Beginn dieses Prozesses beschreibt sie folgendermaßen:

Die Frage, ob der Autor einen entscheidenden Beitrag zum Verstehen seiner literarischen Texte liefern könne, wurde im Lauf des 20. Jahrhunderts immer deutlicher verneint. Schon in theoretischen Strömungen wie dem New Criticism, dem Strukturalismus oder der

---

<sup>13</sup> Wolfgang Kayser: *Wer erzählt den Roman*. In: Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2022, S. 127.

<sup>14</sup> Schmid 2011, S. 131-138.

<sup>15</sup> Ebd., S. 131.

<sup>16</sup> Ebd., S. 131 f.

Textimmanenz Wolfgang Kayzers und Emil Staigers verschwand der Autor als relevante Größe aus der Analyse des literarischen Textes.<sup>17</sup>

Dieser Prozess führt schließlich im Jahr 1968 zu Roland Barthes vielzitiertem Schlagwort vom „Tod des Autors“<sup>18</sup>. Seine Ideen liefen darauf hinaus, dass der Autor nicht länger als der Interpret seines eigenen Textes zu gelten habe, dass er sozusagen über keinerlei Deutungshoheit über das von ihm selbst verfasste literarische Werk verfüge. Im Sinne Roland Barthes formuliert heißt das, die Diskursmacht geht über auf die Schrift und den Leser (vgl. Schöll, S. 279) oder andersherum - in Barthes eigenen Worten - formuliert: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors“<sup>19</sup>.

„Dieser Dekonstruktion des auktorialen Subjekts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Reihe von Versuchen seiner Rehabilitierung gegenüber“, betont Schöll (S. 279). Sie fasst dies zusammen als „das Bedürfnis, den Autor als Stimme in den Diskurs zurück zu holen“ (ebd.). Diesen Ansatz verfolgt bereits das 1999 veröffentlichte Werk *Rückkehr des Autors*<sup>20</sup>, in dem einleitend darauf verwiesen wird, dass „das Mißtrauen gegenüber dem Autor als Interpretationskategorie, wie es heute mehr oder weniger als *communis opinio* in der Literaturwissenschaft vorzufinden ist, von einer recht kleinen Zahl von Kritikern hergeleitet werden“ kann<sup>21</sup> und dass „der Autor in der Interpretationspraxis der Literaturwissenschaft weiterhin von großer Bedeutung“ ist<sup>22</sup>.

Die Rückkehr und Rehabilitierung des Autors wird für die vorliegende Untersuchung eine wichtige Rolle spielen. Auch Schöll verweist in ihrem Text auf die „Form einer Neukonstruktion der auktorialen Subjektposition“ sowie auf die interessante Fragestellung, „wie das vermeintlich dekonstruierte Autorsubjekt sich selbst wieder in den Diskurs einschaltet – nicht zuletzt auch in den Diskurs um seinen eigenen ‚Tod‘“<sup>23</sup>.

All dies wird zu bedenken sein, wenn die Autoren-Einmischungen in den vier Romanen im Detail untersucht werden.

Hilfreich sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen, die Wolf Schmid zur Rolle des Autors formuliert<sup>24</sup>. Er betrachtet zunächst die verschiedenen Theorien – vom „Tod des Autors“ bis hin zum Konzept des „implizierten Autors“. Diese

---

<sup>17</sup> Schöll 2011, S. 279.

<sup>18</sup> Der französische Originaltext erschien unter dem Titel *La mort de l'auteur* in der Zeitschrift *Manteia* (1968), S. 12-17. Im Folgenden wird aus der erstmals auf Deutsch veröffentlichten Übersetzung von Matías Martínez zitiert, erschienen in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2022 [12000]. Darin: Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 185-193.

<sup>19</sup> Barthes, S. 193.

<sup>20</sup> Jannidis/Lauer/Martínez/Winko 1999.

<sup>21</sup> Ebd. S. 11.

<sup>22</sup> Ebd. S. 3.

<sup>23</sup> Schöll, S. 280.

<sup>24</sup> Wolf Schmid: „Die Instanzen des Erzählwerks“. In: Ders.: *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl. 2014 Berlin/Boston. Darin: S. 43-114.

Vorüberlegungen führen ihn schließlich folgerichtig zur „Skizze einer systematischen Definition“ (Schmid 2014, S. 60), für die er den Begriff des „abstrakten Autors“ wählt. Da seine Thesen zum Modell des abstrakten Autors wichtig für die vorliegende Arbeit sind, und sei es zwecks Abgrenzung, sollen sie in ihren Kernaussagen zitiert werden, um das Phänomen anschaulich zu umreißen:

- Der abstrakte Autor unterscheidet sich kategorial vom Erzähler, der immer eine – entweder explizit oder nur implizit – dargestellte Instanz ist.
- Der abstrakte Autor ist auf einer anderen Ebene des Werks als der Erzähler angesiedelt. Er hat keine eigene Stimme, keinen Text. Sein Wort ist der ganze Text mit allen Ebenen, das ganze Werk in seiner Gemachtheit und Komposition.
- Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret und bedarf der Konkretisation durch den Leser. – Mit anderen Worten: Der abstrakte Autor ist ein Konstrukt des Lesers auf der Grundlage seiner Lektüre des Werks.
- Der abstrakte Autor ist unablösbar an das Werk gebunden.
- Den abstrakten Autor kann man von zwei Seiten her bestimmen, vom Werk her und unter dem Aspekt des werktranszendenten konkreten Autors. In der ersten Perspektive ist der abstrakte Autor die Hypostase des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips. In der zweiten Sichtweise ist er die Spur des konkreten Autors im Werk, sein werkimmanenter Repräsentant.<sup>25</sup>

Schmid betont, dass es gelte, hinsichtlich des Verhältnisses von abstraktem und konkretem Autor Vorsicht walten zu lassen, da Autoren in ihren Werken durchaus Positionen vertreten und austreten können, die nicht unbedingt ihre eigene Haltung reflektieren. Er veranschaulicht diese Beziehung mit Hilfe von Tolstoj und Dostojewskij und deren Romanen und schlussfolgert, dass völlig unterschiedliche Positionen denkbar sind, zum Beispiel „kann der abstrakte Autor in ideologischer Hinsicht radikaler und einseitiger sein, als es der konkrete Autor in der Wirklichkeit je war oder – vorsichtiger formuliert – als wir uns ihn nach den zur Verfügung stehenden historischen Zeugnissen vorstellen“ (ebd. S. 62).

In der vorliegenden Arbeit werden Romane untersucht, die es – so wie immer – dem Leser während des Leseprozesses erlauben, das Bild des abstrakten Autors zu konkretisieren. Vor allem aber wird der zuletzt genannte Aspekt von besonderer Bedeutung sein, denn in den vier zu untersuchenden Romanen hinterlassen jeweils die konkreten Autoren deutliche Spuren in ihrem Werk, so dass sich hier nicht nur die Möglichkeit für den Leser ergibt, den abstrakten Autor zu konkretisieren, sondern die reine Notwendigkeit, den realen Autor zur Kenntnis zu nehmen. Anders also als bei den Romanen Tolstoj oder Dostojewskijs, die letztlich einer traditionellen Erzählweise verpflichtet bleiben, hat man es bei den hier vorliegenden, eher experimentellen Romanen mit Autoren zu tun, die sich jeweils als reale Personen beziehungsweise als reale Autoren zu erkennen geben und in ihrem jeweiligen Werk vom Leser wahrgenommen werden müssen, um ein angemessenes Verständnis überhaupt zu gewährleisten. Was genau unter dem Begriff des ‚realen Autors‘ in Bezug auf Daniel Kehlmann und Wolf Haas zu verstehen ist, soll bei der Analyse der einzelnen Romane untersucht werden.

---

<sup>25</sup> Schmid 2014, S. 60f. (gekürzt auf die zentralen Aussagen).

## 1.2 Zugrundeliegende Erzähltheorie – basierend auf Gérard Genette

### 1.2.1 Allgemeine Vorüberlegungen

Wie also lassen sich die erneute Präsenz des Autors und das Eindringen in seine Erzählung erfassen? Geeignet ist das Modell des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette, das dieser ab den 1970er Jahren entwickelt hat und das sich in der Literaturwissenschaft gegenüber Franz K. Stanzels Typenkreis durchsetzen konnte. Einer der Vorzüge von Genettes Modell lässt sich folgendermaßen beschreiben:

Die Attraktivität von Genettes Perspektive-Konzept gründet vor allem darauf, dass grundsätzlich zwischen *mode* („Wer sieht?“) und *voix* („Wer spricht?“), also Perspektive und Erzähler, unterschieden wird, zwei Kategorien, die in der traditionellen Theorie nicht hinreichend deutlich getrennt werden.<sup>26</sup>

Im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit ist vor allem der folgende Aspekt von Bedeutung:

Auf einem in der beschriebenen Weise segmentierten Kreis [gemeint ist der Stanzelsche Typenkreis] lassen sich all die widersprüchlichen, in der Moderne zunehmend populären Mischformen nicht erfassen, die der Tradition eines ‚illusionstörenden Erzählens‘ verpflichtet sind [...] und die ebenfalls zum Potenzial des fiktionalen Erzählens gehören.<sup>27</sup>

Mit Hilfe des Modells von Genette lässt sich nicht nur die Erzählsituation eines Romans differenziert erfassen, sondern können ebenso die verschiedenen Ebenen des Erzählwerkes bestimmt werden. Beides sind notwendige Voraussetzungen, um die Einmischungen von Autoren in ihrer jeweils spezifischen Art beschreiben zu können.

### 1.2.2 Die Ebenen des Erzählwerkes und die narrative Metalepse

Die komplexe Natur eines jeden Erzählwerkes regt verständlicherweise kreative Autoren dazu an, zu experimentieren und Grenzen auszuloten oder gar zu überschreiten. Wie sich diese Grenzübertretungen von Autoren, die sich in ihre eigenen Romane hineinbegeben, erfassen und beschreiben lassen, soll in diesem letzten theoretischen Unterkapitel, das sich mit Genettes Idee der „*narrativen*

---

<sup>26</sup> Schmid: Perspektive 2011, S. 142.

<sup>27</sup> Martínez/Scheffel 2016, S. 98.

*Metalepse*<sup>28</sup> beschäftigt, genauer dargestellt werden. Auch hier kann wiederum auf Arbeiten zurückgegriffen werden, die sich ausführlich mit diesem Thema beschäftigen haben.

Michael Scheffel beschreibt in seiner Untersuchung *Formen selbstreflexiven Erzählens*<sup>29</sup> vielfältige Möglichkeiten, wie ein Autor den Fiktionalitätscharakter seines Romans durchbrechen kann. Um das besondere Verfahren der narrativen Metalepse zu verdeutlichen, die auf verschiedene Arten, nämlich in die Erzählung hinein oder aus der Erzählung heraus sowie zwischen verschiedenen Ebenen innerhalb eines Romans funktioniert, bezieht er sich auf Massimo Bontempellis Roman *La vita intense* aus dem Jahr 1919 und erwähnt folgende Episode:

Der Ich-Erzähler und Autor wird mit einer Revolte seiner Figuren konfrontiert. Der Dialog mit ihnen treibt ihn in einen Wutanfall (und endet mit einer Pointe).<sup>30</sup>

Scheffel verweist auf Genette, der für dieses Verfahren den Begriff *narrative Metalepse* prägte<sup>31</sup>. Genette bezieht sich in *Die Erzählung* auf alle Arten von „Transgressionen“ (S. 152) oder „drastische Ebenenwechsel“ (S. 153) und er definiert das Verfahren und eine mögliche Auswirkung folgendermaßen:

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird. Von daher die Unruhe, die Borges so richtig benannt hat: „Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Figuren einer Fiktion auch Leser und Zuschauer sein können, wir, ihre Leser und Zuschauer, fiktiv sein können.“ Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.<sup>32</sup>

Wenn der reale Autor sich in den Bereich seiner Fiktion hineinbegibt und darin verschwindet, so mag womöglich Gleiches dem Leser widerfahren.

Ein weiteres Problem ergibt sich, wenn die Grenze zwischen der Welt, „in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“ (s. Zitat), verletzt wird; dies stellt eine unmittelbare Gefahr für den Roman selbst dar. In Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht (Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979)*<sup>33</sup> spricht eine der Romanfiguren über ihre Beweggründe, Romane zu lesen:

„Ich ziehe Romane vor“, erklärte sie, „die mich sofort in eine Welt versetzen, wo alles präzise, konkret und genau definiert ist.“<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> Siehe z. B. Genette 2010, S. 152-153.

<sup>29</sup> Scheffel 1997.

<sup>30</sup> Ebd., S. 66.

<sup>31</sup> Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972, S. 243 ff.; ders.: *Die Erzählung* 2010, S. 167 ff. (Vgl. auch Scheffel 1997, S. 68).

<sup>32</sup> Genette 2010, S. 153.

<sup>33</sup> Zitiert wird aus der deutschen Ausgabe: Hanser Verlag München 1983.

<sup>34</sup> Calvino, S. 36

Dieses Sich-Hineinbegeben in eine fiktive Wirklichkeit verwehrt einem aber genau dieser Roman, der alles im Spekulativen belässt, nur Möglichkeiten des Handelns aufzeigt, aber einen durchgängigen, in sich stimmigen Handlungsverlauf dem Leser verwehrt. Die heilige Grenze wird ständig überschritten, das fiktionale Werk wird dadurch brüchig und durchlässig und verwehrt dem Leser das Abtauchen in eine in sich geschlossene Welt.

Martínez und Scheffel beschreiben die Wirkungsweise und die Art der narrativen Metalepse in diesem Roman ausführlich. Dabei wird bereits deutlich, wie wichtig es ist, zunächst die Ebenen eines Erzählwerkes im Zusammenhang mit der jeweiligen Erzählsituation abzustecken.

Calvinos Roman verwendet eine ebenso irritierende wie faszinierende Mischform zwischen einer Erzählung in der dritten und der zweiten Person. Die Erzählung beginnt unmittelbar mit der Anrede eines scheinbar extradiegetischen Lesers durch eine unbestimmte narrative Instanz:

Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen. Entspanne dich. Sammele dich. Schieb jeden anderen Gedanken beiseite. Laß deine Umwelt im ungewissen verschwimmen. (S. 7)

In der Folge wird jedoch deutlich, dass in diesem Fall nicht etwa ein extradiegetischer Erzähler die von diesem „Du“ zu rezipierende Geschichte einer dritten, intradiegetischen Figur erzählt, sondern dass niemand anders als der angesprochene Leser der Protagonist der Handlung ist, der allerlei Abenteuer erlebt und am Ende eine Leserin des Romans *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* liebt und heiratet. Infolge einer narrativen Metalepse wird hier eine Leserfigur konstruiert, bei der die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Position aufgehoben ist. Mit demselben „Du“ spricht hier also ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler zwei Gegenüber an, die normalerweise unterschiedlichen Ebenen der Erzählung angehören: einen extradiegetischen Leser außerhalb der erzählten Geschichte und den auf einer intradiegetischen Ebene handelnden Protagonisten.<sup>35</sup>

Auf eine für die Leser befriedigendere Weise wird die narrative Metalepse innerhalb der phantastischen Literatur verwendet. Mit diesem Bereich beschäftigt sich Sonja Klimeks Abhandlung in aller Ausführlichkeit, wobei sie betont, dass sich ihre Studie „dem Spiel auf bzw. an der Grenze von Fakt und Fiktion *innerhalb* von Erzähltexten selbst“ [Kursivdruck im Original] widmet<sup>36</sup>. Dass innerhalb eines Romans die Ebenen gewechselt werden können, das weiß und akzeptiert jeder Leser, der zum Beispiel Michael Endes Jugendbuch *Die unendliche Geschichte* (1979) gelesen hat und sich mit der Hauptfigur Bastian Balthasar Bux in die phantastische Welt eines Romans im Roman entführen ließ. Klimek beschreibt diesen Ebenenwechsel folgendermaßen: Es ist „das Motiv des intradiegetischen Lesers [...], der in seine hypodiegetische Lektüre hineinsteigt wie durch ein Tor in eine andere Welt“ (S. 21).

Es ist das altbekannte Prinzip, das auch Lewis Carroll in seinem Kinderbuch *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) verwendet und das nicht nur Kinder und Jugendliche begeistert<sup>37</sup>. Das Prinzip ist immer das gleiche: Der Leser begibt sich in

---

<sup>35</sup> Martínez/Scheffel 2016, S. 92 f.

<sup>36</sup> Sonja Klimek: *Paradoxes Erzählen in der phantastischen Literatur*. Paderborn 2010, S. 18.

<sup>37</sup> *Alice's Adventures in Wonderland* hat Künstler aus verschiedenen Bereichen, z. B. Film und Musik, inspiriert. In George Harrisons Song *Any Road* (2002) wird im Refrain ein Zitat der Cheshire Cat

die Welt des Romans und folgt dort in seiner Vorstellungskraft einer Romanfigur in eine weitere, phantastische Welt der unendlichen Freiräume, in der der Phantasie keine Grenzen mehr gesetzt sind. Alices Ausruf „Curiouser and curiouser!“ am Beginn des zweiten Kapitels wurde zu einer – trotz oder gerade wegen der falschen Grammatik – gängigen Redewendung im Englischen, um großes Erstaunen zum Ausdruck zu bringen über Ereignisse, die sich einem rationalen Zugriff entziehen.

Dieses tiefe Hineintauchen des Lesers in phantastische Welten des Romans ist jedoch nicht die Art der Grenzüberschreitung, um die es in der vorliegenden Arbeit geht. Hier steht der Autor im Fokus, der sich auf kreative Weise in seinen Roman hineinbegibt, dergestalt, dass es sogar zu einer Wechselbeziehung zwischen ihm und den Figuren seines Romans kommen kann. Auch ist der Ansatz dieser Arbeit ein anderer als bei Klimek. Sie beschreibt ihr Anliegen folgendermaßen:

Es handelt sich bei der vorliegenden Studie [...] um eine monographische Arbeit. Deshalb wird zwar eine Vielzahl von Autoren untersucht, aber stets nur mit Fokus auf die bei ihnen verwendeten Metalepsen. Die **leitende Fragestellung** lautet dabei:

**Welche Kategorien von Metalepsen weisen die zeitgenössischen Texte der Erzählphantastik, in denen sich narrative Metalepsen in auffälliger Weise bündeln, auf, und welche Präfigurationen lassen sich für diese Kategorien jeweils ausmachen** [Fettdruck im Original]. (Klimek, S. 27)

In der hier vorliegenden Arbeit stehen aber nicht die Metalepsen, sondern die Erzählwerke selbst im Mittelpunkt sowie die Frage, welche neuen Aussagemöglichkeiten sich ergeben, wenn sich der Autor in sein Werk hineinbegibt. Man könnte diese Art von Roman als „Autorenroman“<sup>38</sup> bezeichnen und die Metalepse als das wissenschaftliche Hilfsmittel, die vorhandenen Transgressionen zu beschreiben.

Klimeks Verdienst besteht auf jeden Fall darin, in einem sehr ausführlichen systematisierenden Teil die Entstehungs- und Wortgeschichte des Begriffs ‚narrative Metalepse‘ aufzuzeigen, das Phänomen selbst ausführlich zu beschreiben und schließlich ihre „drei Hauptkategorien von absteigenden, aufsteigenden und komplexen Metalepsen“ (S. 26) auf zeitgenössische Texte der Phantastischen Literatur anzuwenden. Ihre „Ausgangshypothese“ führt dabei thematisch fast schon ins Zentrum von Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*, der im Hauptteil als erster behandelt werden soll.

**Die ständige Erfahrung mit täuschend echten, multimedial erzeugten Simulationen könnte dazu geführt haben, dass der lange Zeit nur latente Zweifel an der eigenen ‚Echtheit‘ heute für den postmodernen Menschen in seiner von Medien bestimmten Umwelt mit Händen zu greifen ist: „Immer stärker wird der Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein [...]“ (Hölter 2008: 42)** [Fettdruck im Original]. (Klimek, S. 27)

---

(Grinsekatz) aus dem 6. Kapitel von *Alice* aufgegriffen: „And if you don't know where you're going / Any road can take you there“. Chick Corea widmete 1978 der Figur des verrückten Hutmachers ein ganzes Konzeptalbum (*The Mad Hatter*) und Grace Slick schrieb und sang den Song *White Rabbit*, der 1967 ein Hit für ihre Band Jefferson Airplane wurde.

<sup>38</sup> Es wird hier – ganz unzeitgemäß – der männliche, geschlechtsneutral zu verstehende Oberbegriff gewählt, so wie man z. B. auch weiterhin mit dem Begriff des Erzählers zurechtkommt, ganz egal, wer sich hinter der Bezeichnung verbirgt.

Da Klimeks Untersuchung eine wichtige Grundlagenforschung im Bereich der narrativen Metalepse darstellt und ihre verschiedenen Kategorien von Metalepsen, die nicht losgelöst von einer eindeutigen Beschreibung der Erzählebenen eines Textes gesehen werden können, ein zentrales Hilfsmittel für die vorliegende Arbeit sind, sollen ihre Ergebnisse in den zentralen Punkten zusammengefasst werden. Referenztext ist und bleibt für sie Gérard Genettes *Discours du récit*, veröffentlicht in seinem Band *Figures III* (1972)<sup>39</sup>. Hier definiert Genette erstmals den Begriff der „narrativen Metalepse“ als paradoxes Erzählphänomen, das „logikwidrige Brüche und Sprünge über die ‚frontière [...] sacrée‘ (Genette 1972: 245) zwischen Darstellungsebene und Ebene des Dargestellten“ beschreibt (Klimek, S. 22). Um dieses Phänomen genau erfassen zu können, ist es notwendig, die Ebenen eines Erzählwerkes zu definieren.

Klimek übernimmt die Terminologie Genettes. Jedoch übernimmt sie sie nicht vollständig. Genette bezeichnet die Welt, von der erzählt wird, als Diegese<sup>40</sup>. „Unterhalb der Diegese sieht Genette die ‚Extradiegese‘ angesiedelt, jene Rahmung der erzählten Diegese, in der – innerhalb des literarischen Textes – der Vorgang des Erzählens (‚la narration‘) stattfindet. Diese Ebene muss im Text nicht erwähnt werden, ist jedoch immer implizit vorhanden“ (Klimek, S. 33 f.). Da es sich um einen Grundlagentext handelt, soll im Folgenden die entsprechende Passage aus Genettes Werk *Die Erzählung* direkt zitiert werden:

Wir wollen diesen Ebenenunterschied wie folgt definieren: *Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.* Monsieur de Renoncours Abfassung seiner fiktiven Memoires<sup>41</sup> ist ein (literarischer) Akt, der auf einer ersten Ebene vollzogen wird, die wir extradiegetisch nennen wollen; die Ereignisse, von denen in diesen Memoires erzählt wird (und zu denen auch der narrative Akt von des Grioux gehört), spielen in dieser ersten Erzählung, wir werden sie daher als diegetische oder intradiegetische Ereignisse bezeichnen; die Ereignisse schließlich, von denen in der Erzählung von des Grioux, einer Erzählung zweiter Stufe also, erzählt wird, wollen wir metadiegetische nennen. [...] Die narrative Instanz einer ersten Erzählung ist also per definitionem extradiegetisch, die narrative Instanz einer zweiten (metadiegetischen) Erzählung per definitionem diegetisch usw. [Kursivdruck im Original].<sup>42</sup>

Falls also in der Diegese eine weitere Erzählung vorkommt, d. h. eine Geschichte in der Geschichte, so wird diese von Genette als ‚metadiegetisch‘ bezeichnet. Diesen Begriff hält Klimek für unpassend, da aufgrund der Vorsilbe ‚meta-‘ suggeriert werde, es handele sich um eine übergeordnete Ebene. Sie wählt daher die Bezeichnung ‚Hypodiegese‘. Ihr Analogieargument entbehrt nicht einer gewissen Plausibilität:

---

<sup>39</sup> Klimek bezieht sich dabei ebenfalls auf eine deutsche Übersetzung: Gérard Genette: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München 1994.

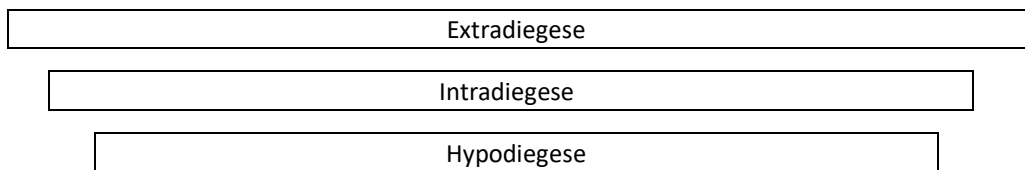
<sup>40</sup> Genette greift auf den bereits von Platon verwendeten Begriff der *diegesis* zurück, um daraus allerdings ein eigenständiges erzähltheoretisches Fachwort zu schaffen. Die Bezeichnungen ‚Diegese‘ und ‚Intradiegese‘ werden von Genette als synonyme Begriffe verwendet (vgl. Klimek, S. 33 f.).

<sup>41</sup> Genette bezieht sich auf Antoine-Francois Prévosts Roman *Histoire du Chevalier Des Grioux et de Manon Lescaut* (1731).

<sup>42</sup> Genette 2010, S. 148.

Generell ist die Metaebene jene Ebene, von der aus herab eine daruntergelegene Objektebene beobachtet, beschrieben oder bewiesen werden kann, wie z. B. die Metasprache dem reflektierenden Überschauen einer Objektsprache dient. Von der Metadiegeese aus kann jedoch nichts über die Intra- oder Extradiegeese ausgesagt werden. Das Verhältnis ist umgekehrt: Der Schöpfer der Metadiegeese überschaut diese vielmehr von der daher metaebenen-ähnlichen Intradiegeese aus. Aus dieser überlegenen Perspektive beherrscht er jene metadiegetische Binnenwelt, die er – als ihr Schöpfer – nach eigenem Gutdünken schaffen, verändern oder vernichten kann.

Insofern wird in der vorliegenden Arbeit statt auf ‚Metadiegeese‘ auf den auch im Deutschen inzwischen recht verbreiteten Terminus ‚Hypodiegeese‘ zurückgegriffen, da er das in Frage stehende Phänomen genauer trifft. Daraus ergibt sich das folgende Schema der Erzählebenen, das neben der Ersetzung von ‚Meta-‘ durch ‚Hypodiegeese‘ auch eine Umkehrung der Hierarchie im Verhältnis zu Genettes Bild der aufeinander aufbauenden Ebenen enthält:



Da der fiktionale Erzähltext prinzipiell zur Einschachtelung unendlich vieler weiterer Ebenen fähig ist, kann dieses Schema je nach Text beliebig nach unten hin erweitert werden (Hypo-Hypodiegeese, Hypo-Hypo-Hypodiegeese, usw.).<sup>43</sup>

Mit Hilfe dieser Erzählebenen<sup>44</sup> lassen sich nun die Grenzverstöße der narrativen Metalepse eindeutig definieren. Unter Berücksichtigung und nach kritischer Prüfung

<sup>43</sup> Klimek, S. 40 f.

<sup>44</sup> Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass in der Fachliteratur auch andere Begrifflichkeiten zu finden sind, um die Ebenen eines Erzählwerkes sowie die jeweiligen Erzählinstanzen zu kennzeichnen, so zum Beispiel bei Wolf Schmid („Erzählstimme“. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2011, S. 131-138.): „Nach der Ebene, der der Erzähler im Falle von Rahmenerzählungen zuzuordnen ist, unterscheiden wir den *primären* Erzähler (den Erzähler der *Rahmengeschichte*), den *sekundären* Erzähler (den Erzähler der *Binnengeschichte*, der in der Rahmengeschichte als Figur auftritt), den *tertiären* Erzähler (den Erzähler einer Binnengeschichte zweiten Grades, der in der ersten Binnengeschichte als Figur erscheint) usw.“ (S. 132f.). Schmid betont, dass die Attribute *primär*, *sekundär* und *tertiär* nicht als wertende Begriffe gedacht werden dürfen, sondern lediglich im Sinne einer Reihenfolge zu verstehen sind. Er nennt als Beispiel die sekundäre Erzählerin der Märchen aus *Tausend und einer Nacht*, Schehezerade, die mehr Interesse auf sich zieht als der primäre Erzähler der Rahmenerzählung. Jede dieser Ebenen ist unterteilt in die Bereiche Exegesis und Diegesis, d. h. die Welt des Erzählens und die des Erzählten. Die beiden möglichen Erzählertypen bezeichnet er als diegetische oder nichtdiegetische Erzähler und definiert sie folgendermaßen: „Der diegetische Erzähler fungiert auf zwei Ebenen: sowohl in der Exegesis als auch in der Diegesis. Der nichtdiegetische Erzähler gehört dagegen nur zur Exegesis und erzählt nicht über sich selbst als eine Figur der Diegesis, sondern ausschließlich über andere Personen“ (S. 133). Schmid übernimmt diese Begrifflichkeiten von Bertil Romberg (1962) und grenzt sich bewusst von den Bezeichnungen Genettes ab, die er für zu kompliziert und für problematisch hält (vgl. Schmid, S. 133; siehe ebenso: W. Schmid: *Elemente der Narratologie* (2014), darin: „Die Instanzen des Erzählwerks“, S. 43-114.)

der ihr vorliegenden Forschungsergebnisse stellt Klimek ein „Schema aller möglichen Kategorien der Metalepse“ vor (Klimek, S. 70):

1. „Absteigende Metalepsen“ bezeichnen das Herabgleiten von einem narrativen Niveau auf ein tieferes
  - a) von der Extradiegese auf die Intra- oder Hypodiegese
  - b) von der Intradiegese auf die Hypodiegese.
2. „Aufsteigende Metalepsen“ bezeichnen das Hinaufwechseln von einem narrativen Niveau auf ein höheres
  - a) von der Intra- oder Hypodiegese auf die Extradiegese
  - b) von der Hypodiegese auf die Intradiegese.
3. Komplexitätsformen der Metalepse bilden die
  - a) Möbiusband-Erzählung (Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen) und die
  - b) Unlogische Heterarchie (eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene übt durch einen Darstellungsprozess [z. B. durch das Schreiben eines Romans] Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus).

Für alle diese Arten der Metalepse finden sich bei Klimek zahlreiche Beispiele, vorwiegend aus dem Bereich der phantastischen Literatur; allerdings verweist sie zur Veranschaulichung des Phänomens auch auf Beispiele aus anderen Bereichen wie Film, Theater, Malerei. Ihre Beispiele sollen hier nicht reproduziert werden, wohl aber ihre wichtigen Schlussfolgerungen sowie die Einschränkungen, die sie macht.

Um von einer ‚narrativen Metalepse‘ sprechen zu können, müssen laut Klimek zwei Kriterien erfüllt sein:

1. Es müssen mindestens zwei textinterne diegetische Ebenen vermischt werden, und zwar
2. auf logikwidrige Art (d. h. bei den beiden betroffenen Ebenen muss es sich um zwei hierarchisch angeordnete Ebenen handeln, die normalerweise typentheoretisch streng von einander [sic!] getrennt sind).<sup>45</sup>

Während diese Kriterien eindeutig sind, so lassen sich jedoch über die Funktion und Wirkung der jeweiligen Metalepsen keine verbindlichen Aussagen treffen, denn diese können von Text zu Text (bzw. von Medium zu Medium) ganz unterschiedlich ausfallen und sind daher für jedes Kunstwerk individuell zu untersuchen. Ein Beispiel soll dies veranschaulichen.

Durch die Verwendung der ‚narrativen Metalepse‘ in einem Erzähltext wird in der Regel „auf die Künstlichkeit des literarischen Textes“ hingewiesen (Klimek, S. 48), was zu einem Illusionsbruch führt und damit zunächst zu einer Enttäuschung der Lese-Erwartung. Klimek veranschaulicht diese illusionsstörende Wirkung durch Rekurs auf Brechts „Episches Theater“, bei dem die „metaleptischen Verfahren einen ‚Verfremdungseffekt‘ hervorrufen“ und „den Rezipienten aus einer naiven Identifikationshaltung herausreißen und ihn zu einer kritisch-distanzierten Haltung gegenüber dem Kunstwerk befähigen“ (Klimek, S. 47).

---

<sup>45</sup> Klimek, S. 72.

Ganz anders kann es dagegen in der phantastischen Literatur aussehen. Hier erzeugen Metalepsen oftmals keinen Illusionsbruch, sondern dienen ganz im Gegenteil dazu, „das Wunderbare zu plausibilisieren“ (Klimek, S. 48). Dieser Fall liegt, wie bereits weiter oben erwähnt, in Michael Endes Jugendbuch *Die unendliche Geschichte* vor, in dem ein intradiegetischer Leser, der Junge Bastian, in Form einer absteigenden Metalepse seine hypodiegetischen Lieblingshelden besucht und mit ihnen interagiert und dabei selbst den Umgang mit phantastischen Wesen als völlig normal betrachtet. Absteigende Metalepsen eignen sich jedoch ebenfalls „wegen ihres komischen, illusionsbrechenden Potentials [...] besonders gut für parodistische Zwecke“ (Klimek, S. 142).

Das heißt, die besondere Funktion einer Metalepse kann nur für den jeweiligen Einzelfall bestimmt werden. Im Hauptteil dieser Arbeit wird sich zeigen, mit welchen unterschiedlichen Intentionen die narrative Metalepse von Autoren angewendet wird.

So variantenreich das Phänomen der Metalepse auch sein mag, eine weitere Kategorie schließt Klimek aus, und zwar „Interferenzen zwischen einer Textwelt und der textexternen Wirklichkeit“ (Klimek, S. 72). Wiederholt betont Klimek: „Narrative Metalepsen können sich [...] per definitionem nur *innerhalb* von fiktionalen Erzähltexten abspielen“ (Klimek, S. 219)<sup>46</sup>. Dass sie auf einer unüberwindlichen Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion beharrt, überrascht umso mehr, als sie selbst einräumt, dass diese Grenze gewisse Durchlässigkeiten aufweist.

Dabei bezieht sie sich jedoch auf das Verhältnis des Lesers zum Text. In Bezug auf den empirischen Autor hält sie fest, dieser könne zwar Elemente seines Charakters, seinen Erfahrungsschatz oder sogar den eigenen Namen in seinen fiktionalen Text hineinschreiben. „Das bedeutet jedoch nicht, dass er selbst als Mensch in die Diegese seines Werkes eintreten könnte“ (Klimek, S. 44). Was auch immer einem Autor in seinem Text widerfährt, betrifft nicht sein wirkliches Leben, d. h. ein Autor innerhalb seines fiktionalen Textes ist eben doch nicht der reale Autor.

Wenn z. B. innerhalb des im 19. Jahrhundert spielenden fiktionalen Textes *The French Lieutenant's Woman* (1969), den John Fowles im 20. Jahrhundert geschrieben hat, eine literarische Figur mit dem fiktionalen Namen „John Fowles“ – logikwidriger Weise ein Jahrhundert verfrüht – auftaucht, so ist das keine narrative Metalepse. Zwar handelt es sich bei diesem 2008 von Wolf auf der Grazer Tagung „Metareference in the Arts and Media“ in die Diskussion eingebrachten Beispiel durchaus um eine Paradoxie der Kohärenz (und nicht um eine Paradoxie der Zeit, denn dann müssten sich John Fowles und „John Fowles“ auf derselben ontologischen Ebene befinden). Eine Paradoxie der Darstellung (und somit eine Metalepse) liegt jedoch nicht vor.<sup>47</sup>

Klimek veranschaulicht diesen Widerspruch ebenfalls mit Hilfe des Films *Last Action Hero* (USA 1993). Hier spielt Arnold Schwarzenegger auf zwei diegetischen Ebenen: einmal als Schauspieler, der einen Helden in einem Actionfilm darstellt, und ebenso als empirischer Mensch in der (vermeintlichen) Wirklichkeit der Filmproduktion, wo er von Figuren, die der Ebene der Filmwirklichkeit entkommen konnten, bedroht

---

<sup>46</sup> Vgl. auch Klimek, S. 44, S. 71.

<sup>47</sup> Klimek, S. 44.

wird. Jedoch wendet Klimek ein: „Es ist eine werk-interne Filmebene, auf der er den „Schwarzenegger“ darstellt. Sein eigenes Leben als empirischer Mensch in der Wirklichkeit wurde zu keinem Zeitpunkt der Dreharbeiten tatsächlich von einer Gangster-Filmfigur bedroht“, so wie es im Film dargestellt ist. „So sehr diese Verwicklungen der Darstellungsebenen im Film *Last Action Hero* auch suggerieren, dass die Grenze zwischen Film und Wirklichkeit aufgebrochen ist, so sehr sind sie doch letzten Endes an die fiktive Diegese des Films gebunden. Wie die narrative Metalepse, so sind auch ihre Parallelstrukturen in anderen Medien – mit Ausnahme des Theaters – immer nur fiktionsintern möglich“ (Klimek, S. 79 f.).

Anders gestaltet sich der Sachverhalt für Klimek in Bezug auf den Leser. Natürlich wisse der Leser um die klare Grenze zwischen Realität und Fiktion, aber während des Leseprozesses sei er durchaus bereit, diese Grenze zu ignorieren und sich vollständig in die Fiktion hineinzubegeben. Dadurch kann es sogar zu Auswirkungen auf sein empirisches Selbst kommen, z. B. in Form von starken Emotionen. Klimek bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Kendall L. Waltons Text *Furcht vor Fiktionen*<sup>48</sup>:

„Es gibt eine undurchdringliche Barriere gegen physische Interaktionen zwischen fiktiven Welten und der realen Welt,“ stellt Walton fest. „Den Zuschauern eines Theaterstücks ist es unmöglich, einer Heldin in Not zu Hilfe zu kommen.“ – Da die betreffende Heldin aber ohnehin nicht real ist, ihre Probleme nicht echt und insofern völlig irrelevant für das Leben der Zuschauer sind, müsste das Theater eigentlich leer bleiben. Wenn Fiktion und Wirklichkeit völlig getrennte ontologische Ebenen wären, ließe sich der allabendliche Strom von Menschen in Theater, Kinos und Opernhäuser dieser Welt ebenso wenig erklären wie die Existenz eines ganzen Wirtschaftszweiges von Film- bzw. Romanproduktionen, -vertrieb und -vermarktung, geschweige denn der Bestand ganzer literaturwissenschaftlicher Lehrstühle an staatlichen Universitäten. [...]

Sowohl bei der Romanlektüre als auch beim Anschauen eines Films oder Theaterstücks, aber auch in Träumen oder Phantasievorstellungen (vgl. Walton 2007: 100) verhält sich der Rezipient so, als ob er an der fiktiven Welt Anteil hätte. Interessant sind dabei Waltons Beobachtungen über die ‚Bewegungsrichtung‘ der emotionalen Teilhabe: ‚Wir machen uns nicht vor, daß Fiktionen real sind; vielmehr werden wir selbst fiktional [eigentlich: fiktiv; Anmerkung von S. K.]. Wir finden uns ‚auf einer Ebene mit den Fiktionen wieder‘ (Walton 2007: 100).<sup>49</sup>

Wenn die Grenze zwischen Realität und Fiktion für den Leser eine gewisse Durchlässigkeit aufweist, warum sollte dies nicht auch auf den Autor zutreffen? Dadurch würden sich auch im Grenzbereich zwischen Realität und Extradiegese Möglichkeiten für literarische Experimente ergeben. Dieses narratologische Phänomen soll im Hauptteil der Arbeit anhand der vier repräsentativ ausgewählten Romane nachgewiesen werden.

Einen weiteren wichtigen Baustein für diese Untersuchung liefert Julian Hanebeck in seiner Dissertation *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression* [Berlin/Boston 2017]. Nach einer erneuten, detaillierten Darstellung

---

<sup>48</sup> Kendall L. Walton: *Furcht vor Fiktionen*. Aus dem amerikanischen Englisch übersetzt v. Fabian Fricke. In: *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Hg. v. Maria E. Reicher. Paderborn 2007. S. 94-119.

<sup>49</sup> Klimek, S. 222-224.

des Genetteschen Modells zur ‚narrativen Metalepse‘ sowie einer Übersicht zur Entstehungsgeschichte dieses Begriffs gelingt Hanebeck nicht nur eine systematische Zusammenführung der auf Genette aufbauenden Definitionen, sondern auch eine zusammenfassende Darstellung der Erkenntnisse, die sich bei der Anwendung der Theorie der narrativen Metalepse auf Sternes *Tristram Shandy* ergeben. In einem letzten Kapitel analysiert er einige Werke aus unterschiedlichen Genres im Hinblick auf die Verwendung narrativer Metalepsen<sup>50</sup>. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Hanebecks Versuch interessant, die verschiedenen Typen von Metalepsen schematisch übersichtlich darzustellen, wobei er – anders als Klimek – bei seinen Überlegungen auch die Figur des Autors zumindest ansatzweise in den Blick nimmt.

Zunächst einmal stellt er die herrschende Unklarheit hinsichtlich des Begriffs ‚Metalepse‘ dar, was verwunderlich ist, da letztlich alle Konzepte den Bezug zu Genette betonen<sup>51</sup>.

What ‚metalepsis‘ denotes in narratological parlance is often subtly different from Genette’s initial account; analyses of metalepses are often contradictory (as in the case of Fludernik’s and Wolf’s description of the metaleptic form of the passage from *Tristram Shandy*) and there is no general consensus about the phenomenon’s scope or theoretical implications. Its unique position in a system of narratological distinctions and categories makes metalepsis indeed, as John Pier puts it, “a threshold of discovery” (2011, 275). A threshold which, as a narratological category, defies definition: in the introduction to the volume *Metareference Across Media: Theory and Case Studies* (2009) Wolf concedes that “metalepsis does not (yet) have a generally accepted definition” (50-51). More recently, Jeff Thoss has maintained that “one cannot but wonder whether, when we talk about metalepsis, we always talk about the same thing” (2015, 1-2).<sup>52</sup>

Die Schwierigkeit, klare Definitionen zu entwickeln, die das Phänomen eindeutig zu fassen vermögen, lässt sich für ihn vor allem deshalb kaum nachvollziehen, weil über die grundsätzliche Idee der Metalepse Einigkeit herrscht. Man könne sie mit William Nelles folgendermaßen auf die kürzeste Formel bringen:

“Narratological or narrative metalepsis provides a transition between two narrative levels.”<sup>53</sup>

Das entspricht Genettes Definition, die Hanebeck auf Englisch übersetzt als „movement being either from the world of the telling to the world of the told or vice versa“ (S. 18). Diese Definition setzt allerdings voraus, so Hanebeck, dass klare Grenzen vorhanden sind und die klar umgrenzten Bereiche zudem eine hierarchische Ordnung aufweisen. Es ist genau das Phänomen, das Genette mit seinem Begriff der ‚Diegesen‘ erfasst. Hanebeck formuliert es folgendermaßen:

[T]hat there is, in other words, an ahistorical structural make-up of the narrative text that obliges all readers to construct ‘universes’ – separate and hierarchically structured ontological levels – whose boundaries can be paradoxically and illegitimately ‘crossed’ (or

---

<sup>50</sup> Hanebeck untersucht Filme von Mel Brooks, einen Comic von Cullen Bunn (*Deadpool Kills the Marvel Universe* [2011]) sowie einen buddhistischen Text (*The Tibetan Book of the Dead*).

<sup>51</sup> Vgl. Hanebeck, S. 23.

<sup>52</sup> Ebd., S. 3.

<sup>53</sup> William Nelles: *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York 1997. Zitiert nach: Hanebeck, S. 16.

negated) by narrators, narratees or characters in a movement named 'narrative metalepsis'. (Hanebeck, 18)

Nur unter der Voraussetzung also, dass man zunächst diese Ebenen eindeutig abstecken kann<sup>54</sup>, und dass man in einem zweiten Schritt sowohl den Erzähler (*narrator*), den narrativen Adressaten (*narratee*) und die diegetischen Figuren, ihre Handlungen und Äußerungen<sup>55</sup> jeweils eindeutig einer dieser Ebenen zuordnen kann, lässt sich in einem dritten Schritt die metaleptische Grenzüberschreitung exakt erfassen.

Was macht es trotzdem so schwierig, sich zu einigen, wenn das Grundsätzliche klar ist, fragt Hanebeck und liefert folgende Gründe<sup>56</sup>: Das erste Problem besteht darin, die verschiedenen (diegetischen) Ebenen in den unterschiedlichen Medien klar zu definieren und die Grenze zwischen den Ebenen eindeutig zu ziehen.

Ein weiteres Problem betrifft die Wissenschaftler selbst, die sich nicht immer einig sind, ob überhaupt eine Metalepse vorliegt, und daher unterschiedlich enge bzw. weite Definitionen entwickeln. Sonja Klimek<sup>57</sup> beispielsweise argumentiere, dass nicht von einer Metalepse die Rede sein könne, wenn im Text lediglich ein Mensch mit dem Namen des Autors vorkomme, denn in diesem Fall werde keine Grenze übersprungen. Sie verweist, wie bereits weiter oben ausgeführt, wiederholt auf Genettes Definition: „Es ist gerade das Besondere an Metalepsen, dass sie nur *innerhalb* von literarischen Texten möglich sind“ (siehe Klimek, S. 44). Klimeks Textbeispiel, Fohn Fowles *The French Lieutenant's Woman* (1969), mit dem sie ihre Behauptung stützt, ist für andere Wissenschaftler jedoch gerade ein Beleg für die gegenteilige Annahme. Hanebeck benennt Wissenschaftler, die diese Meinung vertreten:

A good example is Chapter 55 of John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1987 [1969]), in which the extradiegetic narrator seemingly enters the diegesis as a figure "that unmistakably refers to Fowles himself" (Wolf 2005, 102). It seems to be narratological consensus that this part of Fowles' novel is metaleptic. In the glossaries of *A Companion to Narrative Theory* (2005), edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, and of *The Narrative Reader* (2000), edited by Martin McQuillan, this chapter is even cited as a paradigmatic example of metalepsis.<sup>58</sup>

Obwohl Hanebeck sich selbst diesbezüglich nicht eindeutig positioniert, schlägt er zunächst einmal vor – und er bezieht sich wiederum auf William Nelles (1997, S. 154)

---

<sup>54</sup> 'Narrative level' or 'diegetic level' werden dabei in der Forschungsliteratur als Synonyme verwendet (vgl. Hanebeck, S. 18, Anm. 15). Die gängige, von Hanebeck verwendete Formulierung für Erzählebenen lautet: „one distinct diegetic level in an unambiguous spatiotemporal structure of ‚universes‘ with clear boundaries“ (S. 18).

<sup>55</sup> Hanebeck spricht von „characters, and possibly, by implication, existents, events, and utterances“ (S. 18), wobei er den Begriff ‚existent‘ wie folgt erläutert: „Existents are 'the objects contained in story-space' (Chatman 1990, 107) which can be an 'actor or an item of setting' (Prince 2003, 28)“ (Hanebeck, S. 18, Anm. 14).

<sup>56</sup> Vgl. Hanebeck, S. 27 f.

<sup>57</sup> Hanebeck bezieht sich ebenfalls auf die in dieser Arbeit untersuchte Dissertation von Klimek: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn 2010.

<sup>58</sup> Hanebeck, S. 27.

–, zwischen zwei Typen von Metalepsen zu unterscheiden („two basic types of metalepsis“)<sup>59</sup>. Seine Ausführungen dazu lassen sich in Form einer Tabelle übersichtlich zusammenfassen:

Type 1	Type 2
<p>The 'unmarked case',</p> <p>in which neither a narrator moves into the 'embedded narrative' nor a character to the embedding level of the narrator, consists in 'a temporary sharing of a common level' (cf. Nelles, 154).</p> <p>The transgression is only <i>implicit</i> (ibid.).</p>	<p>The 'distinctly marked case',</p> <p>in which there is a clearly discernible literal 'movement' of one of the dramatis personae (narrator, narratee, or character) into a neighbouring level (ibid.).</p>
= the so-called 'Rhetorical metalepsis'	= the so-called 'Ontological metalepsis'

**Abb. 1:** Typen von Metalepsen nach William Nelles

Für Typ 1 wählt Hanebeck eine andere Bezeichnung: „The new terms I propose are 'figurative metalepsis' (as a category that subsumes epistemological and rhetorical metalepses), along with a new opposition between 'immersive' and 'recursive' types (which are both literal transgressions of the logic of the act of representation)“ (Hanebeck, S. 82). Daraus entwickelt er einen Strukturbaum, der in Bezug auf die ‚Ontologischen Metalepsen‘ eine große Schnittmenge zu Sonja Klimeks Arten von Metalepsen aufweist, der jedoch zusätzlich die Kategorie der ‚figurativen‘, unmarkierten Metalepsen enthält. Sein Strukturbaum<sup>60</sup> gestaltet sich folgendermaßen:

<sup>59</sup> Vgl. Hanebeck, Abschnitt 2.2.4.

<sup>60</sup> Vgl. Hanebeck, S. 83, Abbildung 17.

Metalepsis								
Figurative Metalepsis (The unmarked case)			Ontological Metalepsis (The distinctly marked case)					
Rhetorical Metalepsis	Epistemological Metalepsis		Immersive Metalepsis			Recursive Metalepsis		
			1st Person Meta- lepis	2nd Person Meta- lepis	3rd Person Meta- lepis	Type 1: Moebius Strip Meta- lepis	Type 2: Tangled Heter- archy	Type 3: Inversive Meta- lepis
			Each type: Ascending and Descending					

**Abb. 2:** Hanebecks Übersicht über alle Typen von Metalepsen

Es besteht in der Tat eine große Schnittmenge zu Klimeks Metalepsen-Kategorien. Im Wesentlichen ergänzt Hanebeck mit der ‚Inversiven Metalepse‘ eine weitere, aber nur selten vorkommende Form der komplexen Metalepse (er bezeichnet sie als „rare transgressions“, Hanebeck S. 105), vor allem aber nimmt er den Bereich der ‚Figurativen Metalepsen‘ in sein Schema auf. Diesen Typ findet man in der Forschung auch als ‚Minimale Metalepse‘<sup>61</sup> bezeichnet, da die Grenzüberschreitungen bei dieser Art nur angedeutet, nicht vollzogen werden (vgl. Hanebeck, S. 84). Sämtliche Kategorien von Metalepsen sollen im weiteren Verlauf der Arbeit das wissenschaftliche Hilfsmittel darstellen, wenn es darum geht, Grenzüberschreitungen in den vier ausgewählten Romanen zu erfassen.

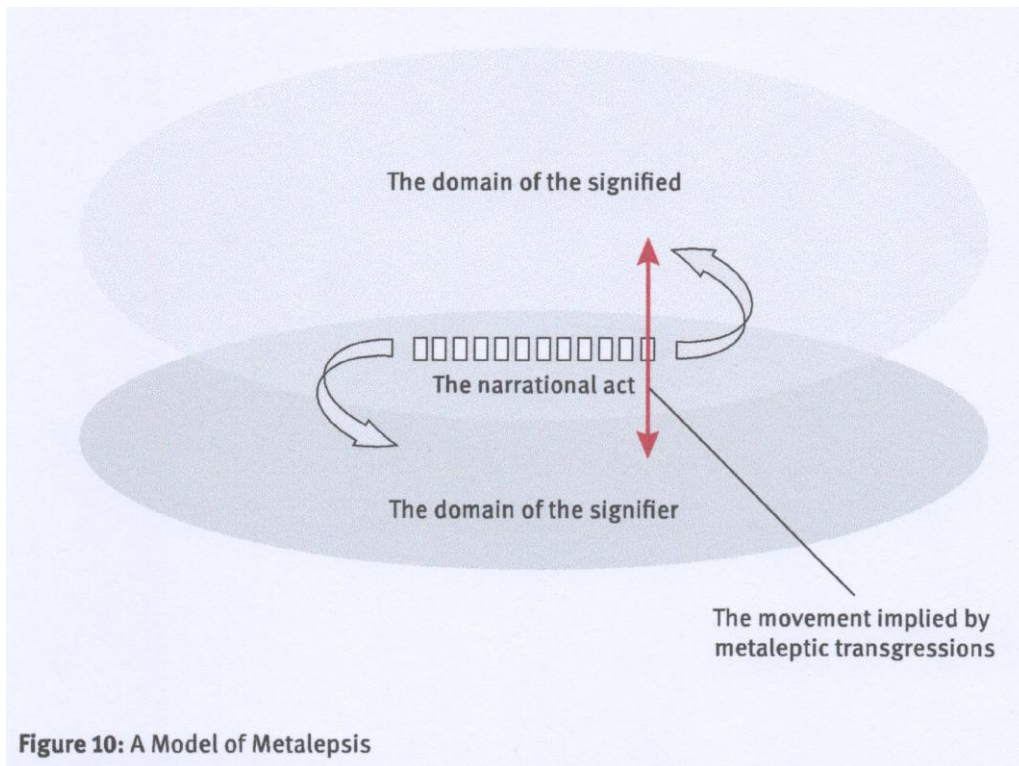
Sofern es die Wirkungsweise von Metalepsen betrifft, ist Hanebeck<sup>62</sup> der gleichen Meinung wie Klimek, dass narrative Metalepsen eine große Bandbreite möglicher Wirkungen aufweisen. Diese reichen von komischen, phantastischen Effekten, so wie ursprünglich von Genette beschrieben, über eine illusionsstörende Wirkung (hier verweist Hanebeck zum Beispiel auf Wolf<sup>63</sup>) bis hin zum genauen Gegenteil, wie es Klimek für die phantastische Literatur nachgewiesen hat. Letztlich kann hier nur die Untersuchung des Einzelfalls Klarheit bringen.

<sup>61</sup> John Pier verwendet den Begriff ‚minimal metalepsis‘. In: John Pier: „Metalepsis“. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin, New York 2009, S. 190-203. Vgl. Hanebeck, S. 81.

<sup>62</sup> Vgl. Hanebeck, Abschnitt 2.2.5 Metaleptic Effects, S. 108-120.

<sup>63</sup> Werner Wolf: „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts.“ In: *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Hg. v. Jan Christoph Meister, Tom Kindt, Wilhelm Schernus. Berlin, New York 2005, 83-107.

Ein Aspekt, der für die Autoreneinmischungen, die in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit untersucht werden, von Bedeutung ist, muss an dieser Stelle noch berücksichtigt werden. Zusätzlich zu seiner Typisierung der narrativen Metalepsen entwickelt Hanebeck ein Schaubild, um die Ebenen des Romans sowie mögliche Metalepsen graphisch zu erfassen. Da er in diesem Zusammenhang auch den Entstehungsprozess eines Textes berücksichtigt, stellen seine Ausführungen eine wichtige Ergänzung zu den von Klimek beschriebenen Diegesen dar. Die Grundform seines Modells sieht folgendermaßen aus:



**Abb. 3:** Hanebecks Metalepsen-Modell

Die einzelnen Komponenten dieses Schaubildes<sup>64</sup> definiert und erläutert Hanebeck wie folgt.<sup>65</sup>

- "The white rectangles represent [...] the result of a narrational act: a chain or combination of signs" (51).
- "As physical entities, the signs belong to the universe in which they are produced/combined. As mental concepts the signs create the storyworld (which would not exist if it were not for the signs)" (54).
- "The domains of the signifier and the signified are both inextricably linked to the sign" (54).
- The red arrow represents "the movement implied by metaleptic transgression" (54).

<sup>64</sup> Siehe Hanebeck, S. 54.

<sup>65</sup> Vgl. dazu insbesondere die Seiten 54 -60.

Hanebecks Unterscheidung zwischen dem Bereich, in dem der narrative Akt entsteht (*,the domain of the signifier‘*), und dem Bereich des Erzählten (*,the domain of the signified‘ / the ‚storyworld‘*), entspricht Genettes Unterscheidung zwischen der Welt, in der erzählt wird, und der, von der erzählt wird<sup>66</sup>. Natürlich sind weitere Unterteilungen denkbar, je nach Komplexitätsgrad der Erzählsituation, sowohl im Bereich des Erzählens als auch im Bereich des Erzählten<sup>67</sup>. Wichtig ist es, diese beiden Bereiche eindeutig in Bezug auf Raum und Zeit festzulegen, um so mögliche Transgressionen über die „heilige Grenze“ (Genette) hinweg erkennen und definieren zu können.

Metaleptic phenomena rely on the conceptualization of a (communicative) situation in which represented existents and human experientiality are understood as embedded within a coherent spatiotemporal framework that is distinct from the spatiotemporal ‘world’ in which the representation is located.<sup>68</sup>

Durch den Akt des Erzählens entsteht eine Welt, die sich deutlich von der Welt des Erzählers unterscheidet: „a ‘world’ emerges that is distinct from the world in which that particular connection is established, thus distinguishing the world of the telling and the told“ (Hanebeck, S. 48). Diesbezüglich stimmt Hanebeck mit Genette überein. In Bezug auf die Grenze, die zwischen diesen beiden Welten existiert, möchte Hanebeck jedoch von einem rein ‚metaphorischen‘ Verständnis dieser vermeintlich ‚heiligen Grenze‘ abweichen und diese als eingebettet in einen ganz konkreten narrativen Akt verstanden wissen.

Contrary to Genette, I will not only maintain that the narrating supplies a metaphorical ‘boundary’ between the world of the telling and the told, but also theorize how combinations of signs (and, by extension, how represented combinations of signs) cue the construction of a categorical distinction between the domain(s) of the signifier and the domain(s) of the signified. Such distinctions rely on the rhetorical dimension of narration: I maintain that a basic contextual assumption of the communicative situation of narrative (and thus a basic interpretative assumption of its recipients) is that the combination of signs that results from a narrational act not only communicates a storyworld (domain of the signified), but is also situated in the world in which that combination of signs is produced and received (domain of the signifier). [...] This distinction (between the domains of the signifier and the signified) guides the production and the reception of narrational acts – and as such, I maintain, is a *necessary* condition in my definition of metalepsis.<sup>69</sup>

Seine allgemeinen Erläuterungen erschließen sich vielleicht eher, wenn man die Beispiele betrachtet, die er verwendet, um den Sachverhalt zu veranschaulichen:

In the case of oral storytelling, the domain of the signifier is the world in which the story is told (in which the signs are combined), which, in turn, may or may not coincide with the ‘world’ in which it is understood (if such a narrative is encountered as a recording, then the

---

<sup>66</sup> Vgl. Hanebeck, z. B. S. 47 oder S. 53; siehe auch Genette, Anm. 4 dieser Arbeit.

<sup>67</sup> Hanebeck veranschaulicht komplexere Erzählsituationen am Beispiel von Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) und Jasper Ffordes *The Eyre Affair* (2001); vgl. S. 57-63.

<sup>68</sup> Hanebeck, S. 40.

<sup>69</sup> Ebd., S. 48.

domain in which these signs are put together is inferred). Some narrational acts are collaborative efforts and/or have been created over long periods of time and in various locations. The domain of the signifier can thus be subdivided in as many ways as the spatiotemporal sphere(s) in which the physical entities of signification are produced and/or received: the spatiotemporal conditions of the communicative situation. If, for instance, a narrational act quotes the narrational act of someone who is not present (“This is the amazing story I was told by my colleague ...”), then this communicative situation cues the construction of a further distinction, and recipients can situate the narrational act in two domains: they can situate the narrational act in the here and now of the spatiotemporal domain they share or, alternatively, in the original situation which is related (e. g. the situation in which the colleague tells her story).<sup>70</sup>

Der narrative Akt, der die beiden unterschiedlichen Welten verbindet, ist also genauestens zu untersuchen. Es ist nicht nur festzuhalten, wer erzählt, ob es sich womöglich um eine gestaffelte Art des Erzählens handelt, sondern es ist ebenfalls zu definieren, wie der Vorgang des Erzählens zeitlich und räumlich einzuordnen ist und an welche(n) Empfänger sich das Erzählte richtet. Durch die Berücksichtigung all dieser Parameter lassen sich nicht nur die beiden Bereiche, sondern lässt sich auch die Grenze dazwischen klar bestimmen, und dadurch können auch mögliche Grenzüberschreitungen erfasst werden.

Dabei kann es im Bereich des Erzählens (*domain of the signifier*) sinnvoll bzw. notwendig sein, zwischen dem fiktiven und dem realen Produktionsprozess zu unterscheiden. Hanebeck bezieht sich hier auf Wolf Schmid, in dessen Narratologie von einem „doubling of the communication system“ die Rede ist<sup>71</sup>. Von Schmid übernimmt Hanebeck die Begriffe „author communication“ und „narrative communication“<sup>72</sup>. Den Autor mit in den Blick zu nehmen, ist ein kategorischer Unterschied zu Genettes Modell der Diegesen. Hanebeck erläutert diese Unterscheidung am Beispiel von Sternes *Tristram Shandy*:

While it is the case that Laurence Sterne wrote *Tristram Shandy*, the very same signs imply a fictive context of production (that of the narrator Tristram). This representation of a narrational act is described by Wolf Schmid (2010) as ‘author communication’ and ‘narrative communication’, in what he refers to as the “doubling of the communication system” (Schmid 2010, 33), which defines fictional narrative. Yet this ‘doubling’ can only emerge when readers approach the narrative as fictional (thus, the recognition/construction of the author’s communication relies, for the most part, on pragmatic competence). Without further paratextual or other contextual information, fiction and non-fiction may often be indistinguishable.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Hanebeck, S. 52.

<sup>71</sup> Wolf Schmid: *Narratology: An introduction*. Berlin, New York 2010, S. 33.

<sup>72</sup> Die im Deutschen von Wolf Schmid verwendeten Begriffe lauten: ‚Erzählkommunikation‘ (dieser Begriff bezieht sich auf die vom Erzähler entworfene Welt) und ‚Autorkommunikation‘ (er umfasst die vom Autor dargestellte Welt, in die auch Erzähler, Adressat und das Erzählte selbst eingehen). Siehe dazu: Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3. Aufl. Berlin, New York 2014, S. 42.

<sup>73</sup> Hanebeck, S. 56 f.

Von zentraler Bedeutung bleibt für Hanebeck jedoch die Zeichenfolge<sup>74</sup>, die in letzter Instanz auch immer die Bezugsgröße für die verschiedenen narrativen Ebenen und damit auch für jede Art von Metalepse bleibt. Hier stimmt Hanebeck mit Klimek überein. Letzten Endes gilt somit immer die Einschränkung, dass der reale Autor nicht physisch mit den Figuren seines Textes in Kontakt treten kann. Insofern zementiert Hanebeck die klare, trennende Grenze zwischen Realität und Fiktion, genau wie Klimek, die der Tradition von Genette folgt. Er bezieht sich auf zwei Beispiele, um das Phänomen der Grenzüberschreitung in beide möglichen Richtungen abzustecken.

Die Richtung aus dem fiktionalen Text heraus beschreibt er anhand des Hörspiels *The War of the Worlds* von Orson Welles<sup>75</sup>, das am 30. Oktober 1938 im amerikanischen Radio gesendet wurde und in den USA für Irritationen sorgte, da viele Amerikaner das Hörspiel für real hielten, das dokumentarisch aufbereitet war und von der Invasion außerirdischer Raumschiffe auf der Erde berichtete. Hier gibt auch Hanebeck – so wie Klimek<sup>76</sup> – zu bedenken, dass ein fiktionaler Text eine gewisse Durchlässigkeit aufweist, indem er bei seinen Rezipienten reale Emotionen auslösen kann, wie in diesem Fall Angst oder Panik. Dennoch bleibe die Grenze zwischen Text und Realität insofern unüberwindlich und undurchlässig, als sich die Figuren nicht in die Realität hineinbegeben können:

Yet, as a representation, while the narrative act of *The War of the Worlds* could generate panic, it could not generate Martians. [...] [T]he narrative act that creates fictional narrative is a *performative* act. As such, it cannot magically create the physical appearance beyond the signification.<sup>77</sup>

Die zweite Richtung, aus der Realität in den Text hinein, erläutert Hanebeck am Beispiel von Tolstoj's Roman *Krieg und Frieden* (1867). Historische Personen, die in diesem Roman vorkommen, wie zum Beispiel Napoleon, sind dort nicht durch einen paradoxen Ebenenwechsel hineingelangt, der sich mit dem Begriff der narrativen Metalepse erfassen ließe. Taucht eine reale oder historische Person als fiktive Figur in einem Text auf, so handelt es sich lediglich um eine literarische Repräsentation, nicht etwa um die reale Person selbst. Hanebeck bezeichnet diese Figuren als „fictive homologues of historical persons“ (S. 66). Das Beispiel fasst er folgendermaßen zusammen:

Even though that diegesis ‘contains’ recognizable elements that already exist in the extratextual world, this does not allow the conclusion that these elements have metaleptically entered the diegesis of *War and Peace*. The pragmatic rule that governs such decisions (I assume practically no readers will be baffled by metaleptic transgressions in *War and Peace*) could be that fiction is understood as being ‘only represented’.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> „The narrational act: a chain or combination of signs“ (Hanebeck, S. 51).

<sup>75</sup> Das Hörspiel basiert auf dem gleichnamigen Roman von H. G. Wells aus dem Jahr 1897.

<sup>76</sup> Siehe S. 16 dieser Arbeit.

<sup>77</sup> Hanebeck, S. 65.

<sup>78</sup> Ebd. S. 66.

In der Tat würde niemand, der über einen gesunden Menschenverstand verfügt, diese Sachverhalte anzweifeln. Weder können fiktive Figuren die Fiktion verlassen und am realen Leben teilnehmen, noch kann ein Schriftsteller durch rein schöpferische Willenskraft historische oder lebende Personen aus der Realität entfernen und in seinen Erzähltext hineinbefördern. Ganz selbstverständlich nimmt der Leser entsprechende Figuren lediglich als literarische Repräsentanten wahr. Insofern sind metaleptische Prozesse aus dem Text heraus oder in den Erzähltext hinein nicht möglich. Für Hanebeck bleiben diese Prozesse eindeutig an die Zeichenfolge der Narration geknüpft: „Only the violation of the ‘boundary’ that ‘consists’ in the semiotic signs that create, connect and separate diegetic levels, is metaleptic” (Hanebeck, S. 68).

Trotz dieser offensichtlich physisch unüberwindlichen Grenze zwischen der Realität und dem Erzählwerk, ist dennoch eine Einschränkung zu machen<sup>79</sup>. Die Einschränkung bezieht sich auf den realen Autor, der sich als Autorfigur gleichen Namens in seinen Text hineinschreibt, bzw. sich in den Text hineinbegibt. Es versteht sich von selbst, dass der Autor durch den Sprung in sein Werk nicht aus der Realität verschwindet. Insofern mag der Begriff der ‚narrativen Metalepse‘ als nicht zutreffend angesehen werden.

Allerdings kann sich der Autor durch den Sprung in sein Werk hinein verdoppeln, er existiert weiterhin als realer Mensch, aber er existiert zugleich als literarische Repräsentation seiner selbst. Durch diese Doppelung wird eine paradoxe Situation erzeugt, die einerseits Irritationen beim Leser hervorruft und andererseits viele ungewöhnliche, zum Beispiel auch komische Effekte erzeugen kann. Aufgrund dieser paradoxen Doppelung hat der Sprung des Autors in seinen Text hinein durchaus metaleptisches Potential, wie sich bei der Analyse der folgenden Romane zeigen wird.

Die Ebenen des Erzählwerkes sowie die verschiedenen Kategorien von Metalepsen werden im weiteren Verlauf der Arbeit die methodischen Hilfsmittel darstellen, wenn es darum geht, die Grenzüberschreitungen in den einzelnen Erzählwerken genauer zu untersuchen. Es ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit, die Erzähltheorie im Bereich der *narrativen Metalepse* in allen Varianten und Details in den Blick zu nehmen. Insofern wird nun die Analyse der vier Künstlerromane in den Vordergrund rücken. In einem abschließenden Kapitel soll abermals auf die Erzähltheorie verwiesen werden, um zu überprüfen, was sich bei der Analyse als hilfreich erwiesen hat und

---

<sup>79</sup> Gänzlich ausschließen will Hanebeck das metaleptische Eindringen realer Personen in die Fiktion nicht, jedoch vermeidet er diesbezüglich eine eindeutige Positionierung und Definition. Nur ganz allgemein geht Hanebeck auf eine spielerische Möglichkeit, die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu überschreiten, ein: „It seems that the ‘real’ world can only be metaleptically involved in the mode of a playful suspension of disbelief, or if the entity from the ‘real’ world implied in the metaleptic transgression is solely considered as a set of signs from a semiotic system” (Hanebeck, S. 68). Den Autor bezieht Hanebeck in seine unterschiedlichen Typen von Metalepsen nicht mit ein.

inwiefern der reale Autor tatsächlich als eigenständige Kategorie einbezogen werden kann oder sogar einbezogen werden muss.

## 2 Daniel Kehlmann: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009)

1994 kam das erste IBM-Smartphone auf den Markt, zehn Jahre später wurde Facebook gegründet, im Jahr 2007 präsentierte Apple das erste iPhone und verkaufte bereits im Folgejahr weltweit 13,7 Millionen Modelle. In Kombination revolutionierten Internet, Smartphone und Facebook das soziale Verhalten der Menschen weltweit.

2009 erschien Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*<sup>80</sup>. Es war der lange erwartete Nachfolger seines großen Erfolgsromans *Die Vermessung der Welt* (2005) und hatte keinerlei Ähnlichkeiten mit dem Vorgänger aufzuweisen. Anstatt sich abermals mit historischen Persönlichkeiten und grundsätzlichen Möglichkeiten der Welterkenntnis zu beschäftigen, greift Kehlmann die aktuellsten gesellschaftlichen Tendenzen und technischen Neuerungen auf.

In fünf der neun Geschichten spielen das Internet mit seinen sozialen Netzwerken und Smartphones eine entscheidende Rolle. „Ich finde es unheimlich. Es nimmt die Wirklichkeit aus allem“, sagt Luzia zum Ich-Erzähler in der Geschichte *Wie ich log und starb* (R 163), und er braucht eine Sekunde, so heißt es, um zu begreifen, dass sie von ihrem Mobiltelefon spricht. Die Wirklichkeit aus allem zu nehmen ist das genaue Gegenteil davon, sich Welt und Wirklichkeit anzueignen, sei es qua Intellekt, sei es durch Begreifen und Wahrnehmen mit allen uns Menschen zur Verfügung stehenden Sinnen, so wie man es im Vorgängerroman miterleben konnte.

Zur ersten Serie von Rezensionen, die laut Verlagsvorgabe nicht vor dem 16. Januar 2009, also passend zum Erscheinungstermin des Romans, veröffentlicht werden durften<sup>81</sup>, gehört Ina Hartwigs Besprechung: „Falsch verbunden!“<sup>82</sup>

„Falsch verbunden“ wäre ebenfalls ein möglicher Titel gewesen, Mobiltelefone spuken leitmotivisch durch alle neun Stories. Daniel Kehlmann hat bereits in einem Interview geäußert, die Auswirkungen der neuen Kommunikationstechniken auf die Menschheit könnten wir in ihrer Radikalität noch gar nicht ermessen. Ermisst „Ruhm“ sie denn?

Auch Wolfgang Schneider verweist auf die Aktualität von *Ruhm*:

Nach dem historischen Roman „Die Vermessung der Welt“ kehrt Daniel Kehlmann an die vorderste Front der Gegenwart zurück, zur modernen Laptop- und Handy-Existenz, immer unterwegs und trotzdem jederzeit erreichbar. [...] Gemeinsam ist den Geschichten, dass sie von irritierenden Erfahrungen des Selbstverlustes erzählen und zugleich von den Tücken und Funktionsstörungen der vernetzten Welt.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Reinbek bei Hamburg 2009 (TB Ausgabe). Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle R und der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>81</sup> Die Vermarktungsstrategien von Kehlmanns *Ruhm* findet man z. B. ausführlich beschrieben bei Julia Schöll 2011, S. 290.

<sup>82</sup> Frankfurter Rundschau (Online), 16.01.2009.

<sup>83</sup> W. Schneider: „Spiegelkabinett der Moderne“. In: *Deutschlandradio Kultur* vom 16.01.2009.

Die (Frei-)Räume des Internets im Zusammenhang mit seinen Tücken sollen hier in einem ersten Schritt genauer untersucht werden. Kehlmann beschreibt sie kontrastiv zu den Freiräumen der Literatur. Dies steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit den Autorenbildern des Romans. Im Anschluss an eine Untersuchung der unterschiedlichen Autorenfiguren können in einem dritten Abschnitt die verschiedenen Erzählebenen des Romans und schließlich das Eindringen Kehlmanns in sein eigenes Werk analysiert werden.

Vorab stellt eine kurze Übersicht Inhalt und wichtige Figuren der neun Geschichten im Zusammenhang mit der jeweiligen Erzählsituation vor.

## Strukturschema zu Daniel Kehlmann: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009)

Kapitel	Erzählstrategie	Hauptperson(en)	Ort/Zeit	Handlung
1 <i>Stimmen</i>	<i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i>  Perspektive: Ebling	<b>Ebling</b>	In einer deutschen Stadt um die Jahrtausendwende (Hinweis: Verweis auf alte Serien aus den 1980er Jahren)	Ebling, Familienvater und Computertechniker, hat sich endlich sein erstes Mobiltelefon zugelegt, jedoch eine Nummer erhalten, die schon belegt ist – von einem Ralf, vermutlich dem berühmten Schauspieler Ralf Tanner, dessen Anrufe er nun alle erhält und zunehmend interessiert unter dessen Namen beantwortet.
2 <i>In Gefahr</i>	<i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i>  Perspektive: Elisabeth	<b>Elisabeth</b> , Ärztin für Médecines sans frontières  <b>Leo Richter</b> , Schriftsteller	Flug nach Mittelamerika; dortige Rundreise (zeitlich nach der ersten Geschichte anzusiedeln und einen Monat vor Geschichte 5, R 40)	Elisabeth, die seit Kurzem eine Affäre mit dem berühmten Schriftsteller hat, begleitet ihn auf eine Vortragsreise nach Mittelamerika. (Dort erfährt sie, dass ihre engsten drei Mitarbeiter in Afrika entführt wurden.)
3 <i>Rosalie geht sterben</i>	<b>1. Ebene:</b> <i>Homodiegetisch Nullfokalisierung</i> Ich-Perspektive: Leo Richter  <b>METALEPSEN</b> ↑↓  <b>2. Ebene:</b> <i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i> Perspektive: Rosalie	<b>Leo Richter</b> (als Autor)  <b>Rosalie</b> („seine klügste Figur“); pensionierte Lehrerin	Gedankenwelt Leo Richters  — — ↑ — ↓  Rosalies komplizierte Fahrt zur Züricher Sterbeklinik	Die alte, krebserkrankte Rosalie entscheidet sich für den Tod in einer Schweizer Sterbeklinik. Sie weiht lediglich ihre Nichte Lara Gaspard ein. Nur mit Mühe und auf Umwegen gelangt sie nach Zürich. – Plötzlich will sie nicht mehr sterben und wendet sich bittend an den Autor ihrer Geschichte. Nach langen „Verhandlungen“ beschließt dieser, sie leben zu lassen und sogar zu verjüngen. Ihr Dasein endet jedoch mit dieser Geschichte.
4 <i>Der Ausweg</i>	<i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i>  Perspektive: Ralf Tanner	<b>Ralf Tanner</b> , berühmter Schauspieler	Frühsommer verschiedene Orte in der Stadt, in der Ralf Tanner wohnt	Tanners Leben steht Kopf: er erhält keine Anrufe mehr, Bekannte beschimpfen ihn. Er entfremdet sich von sich selbst, mietet ein Zimmer unter neuem Namen (Matthias Wagner), gibt sich als sein eigener Imitator aus. Jemand anders übernimmt seine Existenz vollständig (Haus, Personal, Filmrollen), vermutlich der perfekte Tanner-Imitator, den er in einer Disko gesehen hat. (Ein Vorfall in einer Hotellobby zeigt, dass Ebling aus Geschichte 1 tatsächlich Tanners Handy-Nummer erhalten hat.)

5 Osten	<p><i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i></p> <p>Perspektive: Maria Rubinstein</p>	<p><b>Maria Rubinstein</b>, Krimiautorin</p>	<p>Ankunft in Zentralasien, vermutlich Turkmenistan oder Usbekistan (vgl. R 43); mehrtägige Rundreise für Journalisten</p>	<p>Maria R. ersetzt Leo Richter auf einer Rundreise durch ein zentralasiatisches Land (im Auftrag des Pen-Clubs); am Ende der Reise mit ihrer Delegation vergisst man sie in einem Hotel. Sie ist völlig auf sich gestellt; niemand hilft ihr weiter, auch zu ihrem Mann in Deutschland kann sie keinen Kontakt aufnehmen, da sie das Ladekabel für ihr Handy vergessen hat. Ein altes Bauernpaar nimmt sich ihrer an und stellt sie als Haushaltshilfe ein.</p>
6 Antwort an die Äbtissin	<p><i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i></p> <p>Perspektive: Miguel Auristos Blancos</p>	<p><b>Miguel Auristos Blancos</b> (64 Jahre), berühmter Schriftsteller</p>	<p>Miguels Penthousewohnung in Rio de Janeiro</p>	<p>M. A. Blancos ist dabei, das letzte Kapitel seines neuen Buches zu beenden (<i>Frag den Kosmos, er wird sprechen</i>). Das Schreiben geht ihm wie immer leicht von der Hand, seine Bücher begeistern Millionen. Alles an und um ihn herum scheint perfekt (doch er hat gesundheitliche Probleme). Er schreibt einen Antwortbrief an eine Äbtissin, in dem er alles je Gesagte über Gottes gute und sinnhafte Schöpfung zurücknimmt und überlegt ernsthaft, sich mit Hilfe einer Pistole zu töten, um auf diese Weise „Epoche“ zu machen. (Ende offen)</p>
7 Ein Beitrag zur Debatte	<p><i>Autodiegetisch mit interner Fokalisierung</i></p> <p>Ich-Perspektive: Mollwitz</p>	<p>Internet-Freak, Username: <b>mollwitz</b></p>	<p>Die gesamte Geschichte ist ein Posting <i>mollwitzs</i> in einem Internet-Forum</p>	<p>Als Mittdreißiger, der noch bei seiner Mutter wohnt und in der Zentrale einer Mobiltelefongesellschaft arbeitet, ist Mollwitz in Internet-Foren hochaktiv. Als sein Chef (der Ich-Erzähler aus Geschichte 8) ihn zu einem Kongress schickt, trifft er im Hotel Leo Richter, den er verehrt. Er stellt ihm nach und verwüstet schließlich dessen Zimmer, um so Aufmerksamkeit zu erlangen und in eine seiner Geschichten zu kommen. Auf diese Weise hofft er, der fiktiven Lara Gaspard zu begegnen. (Er weiß, dass alles, was Leo zustößt, auch Lara in den Geschichten zustößt.) Leo Richter war jedoch längst abgereist. Mollwitz erkennt, dass er nie in einer</p>

				Geschichte Leo Richters erscheinen wird.
8 <i>Wie ich log und starb</i>	<i>Autodiegetisch mit interner Fokalisierung</i>	<b>Ich-Erzähler</b> , seine Ehefrau <b>Hannah</b> (sowie beider Sohn und Tochter)  <b>Luzia</b> , seine Geliebte	Zeitlich deutlich nach der vorigen Geschichte einzuordnen; wechselnde Orte:  eintönige Stadt an einem See in Süddeutschland: Familienleben am Wochenende  Wohnung nahe Hannover während der Arbeitswoche	Der nunmehr arbeitslose Ich-Erzähler blickt auf eine einschneidende Begegnung zurück: Er lernt Luzia kennen (als er noch der Leiter der Abteilung für Nummernzuweisungen einer großen Telekommunikationsgesellschaft war). Fortan führt er ein Doppelleben. Als Hannah ihn in Hannover besuchen will, hat er Angst, dass er auffliegt und in dem Bemühen, alles zu vertuschen, macht er viele Fehler: Er schickt Mollwitz (Geschichte 7) statt seiner zur Konferenz; er kümmert sich nicht darum, dass Mollwitz Handynummern doppelt vergeben hat.
9 <i>In Gefahr</i>	<i>Heterodiegetisch mit interner Fokalisierung</i>  Perspektive: Elisabeth	<b>Leo Richter</b>  <b>Elisabeth</b>          <b>Lara Gaspard</b>	Auf dem Weg ins Kriegsgebiet in Afrika (per Flugzeug und Jeep); Ankunft in einem Dorf  Diese Geschichte spielt ein Jahr nach Geschichte 5 (vgl. R 194).	Leo Richter begleitet Elisabeth ins Kriegsgebiet nach Afrika, um endlich das echte Leben kennenzulernen. Sie arbeitet dort für <i>Médecines Sans Frontières</i> . Nach der Ankunft in dem afrikanischen Dorf beginnen die Grenzen dieser Geschichte zu verschwimmen.  — — <b>METALEPSEN</b> — —  Elisabeth trifft auf die fiktionale Figur Lara Gaspard und erkennt, dass sie selbst zu einer Figur in einer Geschichte geworden ist.  Leo Richter verschwindet aus seiner eigenen Geschichte.

**Abb. 4:** Strukturschema *Ruhm*

## 2.1 Die (Frei-)Räume des Internets und der Literatur

Bereits dieser Überblick zeigt, wie eng die neun Geschichten miteinander verknüpft sind. So macht Julia Schöll darauf aufmerksam, dass die neun einzelnen Episoden „auf den ersten Blick eher locker, auf den zweiten Blick in einem dichten Verweissystem miteinander vernetzt sind“ (2011, S. 285). Ihrerseits zitiert sie Heinrich Detering, der in seiner Rezension das metafiktionale Verweissystem des Romans wie folgt charakterisiert:

Im Erzeugen virtueller Welten sind sie alle groß, diese ahnungslosen Bewohner einer gestaffelten Fiktion. Ihre Beziehungen bilden nach und nach ein so unheimlich zwanghaftes und so komisch verzweigtes Netz, dass beim Lesen der Eindruck entsteht, man blicke in eine unabsehbar weitläufige, aus Geschichten gesponnene virtuelle Welt. Es ist eine Welt namens Literatur. Das gilt aber auch umgekehrt: Dies ist eine Literatur namens Welt. Kehlmanns vernetzte Fiktionen münden nicht in den Leerlauf brillierender Virtuosität, sondern in eine ebenso abgründige wie unterhaltsame Reflexion dessen, was wir die Wirklichkeit nennen.<sup>84</sup>

Dieser unabsehbar weitläufigen Welt der Literatur stellt Daniel Kehlmann in *Ruhm* die unüberschaubare Welt des Internets gegenüber. Die siebte Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte* legt diesen kontrastiven Zugriff nahe; vermutlich hat es Kehlmann ein besonderes Vergnügen bereitet, den Internet-Junkie Mollwitz, einen Menschen, der kaum mehr der deutschen Sprache mächtig ist, die Einsicht formulieren zu lassen: „daß Wirklichkeit nicht alles ist. Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht. Nur in Gedanken und trotzdem da“ (R 146). Mollwitz bezieht sich hier auf die Welt der Literatur, aber Gleiches gilt natürlich für die Welt des Internets oder – in seinen Worten formuliert: „In einer Story vorkommen – irgendwie auch nichts anderes als in einen Chatroom gehen. Transformation eben!“ (R 146)

Mollwitz repräsentiert in diesem Roman alles, was für Kehlmann von Bedeutung ist, jedoch auf negative Weise – dies betrifft ihn als Menschen, als Schriftsteller, als Muttersprachler und als Bürger eines demokratischen Staatswesens. Da er somit die Negativ-Schablone zu allen weiteren Figuren und Ideen darstellt, soll ihm zunächst eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Auch in der Sekundärliteratur wird im Zusammenhang mit den neuen Technologien immer wieder auf Mollwitz verwiesen, erstmals von Felicitas von Lovenberg, die den Widerspruch von Selbst- und Fremdwahrnehmung hervorhebt: „Im Buch gibt es etwa den Blogger Mollwitz, der im Netz den großen Macker gibt, aber im wirklichen Leben ein rechter Versager ist“ (Lovenberg 2008).

Wolfgang Schneider hebt in aller Kürze gleich mehrere Aspekte hervor:

---

<sup>84</sup> Hier (ausführlicher) zitiert nach: Heinrich Detering: „Daniel Kehlmanns *Ruhm*: Wenn das Handy zweimal klingelt“. In: *FAZ.net* vom 16.01.2009.

Kehlmann wechselt ständig die Stimmen und Tonlagen, bis hin zum grotesk übersteuerten Bloggerslang von „Ein Beitrag zur Debatte“. Hier erzählt der schwer gestörte Internet-Nerd und manische Foren-Kommentator Mollwitz die desaströse Geschichte seines Auftritts in der wirklichen Welt. Es ist eine schwarze Satire auf die „demokratische“ Kommunikationsgemeinschaft im Netz – ein virtueller Mob, angetrieben von Paranoia und Geltungssucht.<sup>85</sup>

Weiterhin erwähnt er, dass zu den durchgehenden Motiven „die Verwandlung der Welt in Text und Literatur“ gehört; für diese Idee steht Mollwitz, der „sich danach verzehrt, sein unscheinbares Leben in einem Buch des Schriftstellers Leo Richter wiederzufinden“ (Schneider 2009).

Ina Hartwig hebt in ihrer Rezension<sup>86</sup> auf die spezifische Blogger-Sprache ab:

Die gewisse Altertümlichkeit der Wortwahl durchbricht er nur in einer Geschichte. „Beitrag zur Debatte“ hat Kehlmann sie übertitelt – und lässt dort einen fresssüchtigen Nerd in einem chaotischen deutsch-englisch gemixten Abbreviations-Jargon vor sich hinbramarbasieren, über dessen – des Jargons – Authentizität andere urteilen müssen. Solche traurigen Erscheinungen sind einem jedoch im wirklichen Leben schon begegnet. Sie kleben, entkörperlicht wie sie sind (konkret: verwahrlost), ununterbrochen am Bildschirm, der sie fortsaugt in ihre eigene Welt. Mollwitz ist einer von ihnen.

Diese Beschreibungen ergeben ein treffendes Bild der Figur Mollwitz, sie treffen jedoch nicht den Kern der Sache. Mollwitz ist mehr als nur ein typischer Repräsentant des Internet-Zeitalters. Kehlmann lässt ihn durch den Kontrast wirken, er hat ihn sozusagen als negatives Spiegelbild seiner selbst inszeniert. Daniel Kehlmann und Leo Richter stehen für die Welt der Literatur und eine differenzierte Sprachverwendung<sup>87</sup>, Mollwitz dagegen für die Verarmung der Sprache in den sozialen Netzwerken und Internetforen. Ob Mollwitz den authentischen Jargon der Blogger verwendet, was Hartwig erwähnt, ohne es selbst entscheiden zu wollen, ist weniger relevant als die Frage, welche Aussagen Kehlmann über die Sprache der Literatur und die Sprache der Internet-Foren macht, bzw. wie er die Rolle der Literatur im Vergleich zur Rolle des globalen Netzes innerhalb dieses Romans zu fassen sucht.

Beide Welten, die Welt der Bücher und die Welt des Internets, haben einen ungeheuren Einfluss auf menschliches Bewusstsein. Über die Macht der Literatur sowie über die Macht des Internets reflektiert der gesamte Roman. Wenn im Folgenden die Rolle des Autors in den Blick genommen wird, der im Roman auftaucht, um seine Machtposition zu demonstrieren, dann steht dies im engen Zusammenhang

---

<sup>85</sup> Schneider (2009).

<sup>86</sup> Ina Hartwig: „Daniel Kehlmanns *Ruhm*: Falsch verbunden!“ In: *Frankfurter Rundschau Online*, 16.01.2009.

<sup>87</sup> Dass die Figur Leo Richters gemeinhin als Daniel Kehlmanns Alter Ego gesehen wird – und zwar aus naheliegenden Gründen – wird in Abschnitt 2.2 thematisiert.

mit dem Bild des Schriftstellers, das Kehlmann hier – sowohl positiv als auch negativ – entwickelt. Zu diesem Zweck soll nun der Text selbst genauer untersucht werden.

Mollwitz, der Ich-Erzähler aus der siebten Geschichte, ist hochaktiv, nicht im körperlich-sportlichen Sinne, sondern beim Verfassen sogenannter ‚Posts‘ oder ‚Postings‘ in den unterschiedlichsten Internet-Foren: Er postet bei Supermovies, den Abendnachrichten, bei literature4you und auf Diskussionsseiten (vgl. R 134), bei Parship – ganz ohne Erfolg – (R 143), im Prominentenspotforum (vgl. R 158) und auf „privaten Sites“ (R 140). Im Abendnachrichten-Forum beispielsweise lässt sich die stattliche Zahl seiner bisherigen Posts exakt auf 12.341 beziffern (vgl. R 137).

Diese Tätigkeit des Postens bezeichnet er als seinen „Lifesense“ (R 134) und umreißt sie als „Schreiben von Analysen, Betrachtungen und Debatten: Kontributionen zu Kultur, Society, Politikzeug“ (R 134). Das klingt ehrenwert, zumal er sich selbst zur Gruppe der „Anständigen“ zählt:

Mir gehts um die Gesamtsache und die Gesellschaft und all die Schweinereien, die täglich, ihr wißt ja. Ist doch obvious, daß wer in der Zeitung schreibt, schon gekauft, und über wen geschrieben wird, mit drin. Eine riesen Konspiration, alle mit allen unter Decke, machen Geld wie Irrsinn, und wir Anständigen gucken zu. (R 135)

Wie wenig ehrenwert seine Netzauftritte tatsächlich sind, merkt man allein schon daran, dass er nur inkognito in Erscheinung tritt: „Immer Username mollwitt“ (R 134) – wobei er einräumt: „Hab natürlich auch drei andre Usernamen, aber nutze sie nur, wenn ganz schlimme Typen mir keine Wahl lassen“ (R 140).

Seine sogenannten Analysen und Betrachtungen sind jedoch in keiner Weise analytisch-differenziert, sondern vielmehr beleidigend und böseartig: „Ralf Tanner und Carla Mirelli, schrieb ich, das wird nie wieder was, der hat doch Müllmist im Hirn und ist häßlich wie Viech, das könnt ihr vergessen!“ (R 137) Eine seiner Reaktionen auf einen User mit Namen pray4us lautet: „Schweinesau dumme, stirb“ (R 152).

Dass seine Postings also doch nicht so ehrenwert und anständig sind, wie er vorgibt, scheint ihm vielleicht selbst bewusst zu sein, denn er fühlt sich nur hinter der Maske seines Pseudonyms sicher. Verliert er seine Anonymität, empfindet er das als hochpeinlich:

Erst Stunde später kam mir der Verdacht, daß ich eine riesen Dummheit gemacht hatte. Echten Namen, echte Adresse, die IP: Ich war jetzt voller Container visible! Sehr unangenehmes Gefühl, aber wirklich. (R 137)

Seine Schriftsprache zeichnet sich nicht nur durch eine Vielzahl unpassender englischer Versatzstücke aus („Ich grabte seine Schulter“ (R 152)), sondern auch durch falsche Grammatik („Ich wußte wieder mehr, weil hatte auf andrer Website was gelesen“ (R 135)), einen unvollständigen Satzbau, in dem Verben, Präpositionen, Artikel oder auch Verbergänzungen fehlen, z. B.:

Ich schwörs euch, wär der [sein Kollege Lobenmeier] nicht dauernd Fitneß-Studio, in dem Moment hätt er richtig Fresse gekriegt. (R 135)

So fehlerhaft bereits seine Schriftsprache ist, im persönlichen Umgang mit den Mitmenschen versagt Mollwitz vollständig. Er verfällt entweder in Schweigen („Ich: Silence komplett. Sag ja immer nichts unter Fremden. Kann ich nicht, mag ich nicht, hab ich einfach nicht drauf.“ (R 142)) oder wird genauso ausfallend wie im Netz. Als ihn im Hotel ein anderer Tagungsteilnehmer am Büffet auf seinen vollen Teller anspricht, kommt es zu folgender Szene:

„Sorgen Sie für den Krisenfall vor?“ Ich gleich: „Fuck you, Schwein Kerl Mist Dreck Sau Stirb! Darauf er ganz schnell weg. Ich dreh eben manchmal durch. Ist nicht gut, weiß ich, tut mir auch leid, aber ich kann nichts dagegen. (R 148)

Im Vergleich dazu klingt seine Reaktion in einer häuslichen Auseinandersetzung mit seiner Mutter geradezu ‚liebepoll‘: „Geh doch zurück nach Rüdeshelm, blöde Kuh!“ (R 136). – Dass er schließlich bei seinem öffentlichen Vortrag kläglich scheitert, nimmt nicht wunder: „Stottern. Aber wie. Voller Container. Worte weg, mitten im Satz“ (R 150).

Kehlmann ist es gelungen, einen Menschen, der aus der Ich-Perspektive weitestgehend unkritisch über sich selbst spricht, auf indirekte Weise, aber dennoch für den Leser überdeutlich zu entlarven. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Mollwitz stellt sich im Netz vor als „Mitte dreißig, ziemlich sehr groß, vollschlank“ (R 134). Wie es tatsächlich um ihn bestellt ist, erkennt der Leser daran, dass er während einer Zugfahrt zwei Sitzflächen benötigt (vgl. R 140 f.) und später im Hotel nicht in der Lage ist, Körperhygiene zu betreiben:

Dann sah ich, daß ich keine Dusche hatte, nur Wanne, so schmal, daß man gar nicht reinkam Also auch hygienemäßig würde heute nichts weitergehen. (R 145 f.)

Diese Widersprüche in der Darstellung sorgen zwangsläufig für Komik. Im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg räumt Kehlmann in Bezug auf die Mollwitz-Episode ein: „Das ist wahrscheinlich die lustigste Geschichte, ich habe beim Schreiben viel gelacht“ (Lovenberg 2008). Erheiternd ist zum Beispiel, wie Mollwitz sein Frühstück schildert:

Aß Toast, aß Müsli, aß Rührei. Trank Kaffee. Blätterte in zwei Zeitungen. [...] Aß ein paar Semmeln, zwei Würstchen, etwas Lachs, Stück Salami, zwei Marmelade-Toasts, noch Rührei. Mutter macht ja kein gutes Breakfast. (R 156)

Auch wenn eine derartige Beschreibung für Komik sorgt, so bleibt dem Leser letzten Endes nicht im übertragenen Sinne das ganze Essen, jedoch das Lachen im Halse stecken<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Genau das entspricht Kehlmanns Verständnis von Literatur, so wie er es in seiner Göttinger Poetikvorlesung formuliert: „In seinem letzten Brief spricht er [Goethe] von „Faust II“ als ‚jenen sehr

Dieser jämmerlich porträtierte Mollwitz steht in seiner ganzen Sprachunfähigkeit für die negativsten Seiten unseres Internetzeitalters und ist repräsentativ für eine Gesprächskultur im Netz, die nichts mehr mit einer neuen öffentlichen Diskursfähigkeit gemein hat, so wie sie gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts von Medienkritikern euphorisch heraufbeschworen wurde.

Alexander Roesler betont in seiner Abhandlung *Bequeme Einmischung. Internet und Öffentlichkeit*<sup>89</sup> von 1997 die Vorzüge des Internets für unsere Massengesellschaften, denen dadurch nicht länger die eingleisige Kommunikation der traditionellen Massenmedien aufoktroziert wird, welche dazu führt, dass ein öffentlicher Dialog weitestgehend ausbleibt.

Mit Hilfe des Internet ließe sich nämlich genau der Teil der Öffentlichkeit wieder herstellen, der in den anderen Massenmedien bislang ausgeschlossen bleiben mußte – die eigene Mitwirkung. [...] Das Stichwort dazu lautet „Interaktivität“.<sup>90</sup>

Roesler verweist auf Jürgen Habermas' Definition von ‚Öffentlichkeit‘, die sich durch drei Merkmale konstituiert, für die das globale Netzwerk alle Voraussetzungen bietet:

1. Gleichheit der Teilnehmer
2. Prinzipiell alles kann Gegenstand des Diskurses sein
3. Unabgeschlossenheit des Publikums<sup>91</sup>

Gleichberechtigte Teilhabe an einem öffentlichen Diskurs ist letzten Endes die Grundvoraussetzung für eine funktionierende Gesellschaft, die sich demokratischen Idealen verpflichtet fühlt. Diskursfähigkeit setzt allerdings Sprachfähigkeit voraus. Kommt einem Menschen ein differenziertes Sprachvermögen abhanden, so wird auch das Denken und jegliche Entscheidungsfindung weniger differenziert und führt zu einer Verwendung von Parolen und Pauschalurteilen und schließlich zu einer gefährlichen Anfälligkeit für Hetzreden jeglicher Art.

Einem unmittelbaren und unreflektierten bloßen Reagieren auf Ereignisse, wie man es in der Figur Mollwitz' vorgeführt bekommt, stellt Kehlmann die geschliffene Sprache des Schriftstellers Leo Richter gegenüber, mit der er sich auf Vortragsreisen zu aktuellen Themen äußert. Anders als Mollwitz ist Leo Richter als begnadeter Redner dargestellt:

Im Institut warteten zweiunddreißig Deutsche. Leo ging zum Pult, und wie jedesmal fiel auch jetzt alle Schwere und Bedrücktheit von ihm ab. Er stand hoch aufgerichtet und sagte kluge Dinge über die Kultur und das Barbarische, über Lärm, Blut und Gefahr – Elisabeth merkte,

---

ernsten Scherzen'. Ist das nicht schön? Eine bessere Wendung für das Wesen der Kunst wurde nie erfunden“ (Kehlmann 2007, S. 40).

<sup>89</sup> In: Stefan Münker und Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt/M. 1997, S. 171-192.

<sup>90</sup> Roesler, S. 180.

<sup>91</sup> Vgl. Roesler, S. 183.

daß er vom Manuskript abwich, die letzten Tage hatten ihn inspiriert. Seine Sätze waren selbst dort, wo er improvisierte, perfekt und um seine Gestalt sammelte sich eine Konzentration von Energie, die es unmöglich machte, anderswo hinzusehen. (R 36)

Mit dieser sprachlichen Brillanz Leo Richters geht eine Kreativität einher, nach der Leo Richter innerhalb von zwei Geschichten (Nummer 2 und 7) achtzehnmal von den verschiedensten Menschen bewundernd gefragt wird: „Herr Richter, woher nehmen Sie all die Ideen?“<sup>92</sup> Auch Mollwitz ist eine der Personen, die diese Frage stellt, denn er erkennt in Leo Richter etwas, woran es ihm selbst mangelt: „Der Stil, der Witz, alles stahlgut“ (R 143). – „Ich verehere diesen Mann“ (R 147). Seine autodiegetische Erzählung in Form eines Postings endet daher auch mit seiner tragischen Einsicht in das eigene Unvermögen. Mollwitz, das Negativbild zu Leo Richter, erlebt sozusagen eine negative Erleuchtung, will man in Kategorien des traditionellen Künstlerromans denken.<sup>93</sup>

Wenigstens hatte ich jetzt was fürs Prominentenspotforum. Aber ich merke schon, auch das hat keine Punchline, keinen Höhe-Punkt, keine Pointe, nichts. Auch daraus wird keine Story. Denn ich werde Leo nie mehr sehen. Im literaturhaus-Forum hab ich geschrieben, daß seine Bücher Müllmist sind, und bei Amazon, na frage nicht. Aber das bringt nichts, das liest der doch nie.

Die vom Hotel wollten mir nichts geben, keine Adresse, keine Nummer. Er wird nichts über mich schreiben, ich werde Lara nie treffen. Reality wird alles sein, was es für mich gibt: Job und Mutter daheim und Boss und die riesen Sau Lobenmeier, und als einziges Escape Foren wie hier. [...] Keine andre Welt. [...] In einer Geschichte, das weiß ich jetzt, werde ich nie sein. (R 158)

Während die Geschichte für Mollwitz also mit dieser traurigen Erkenntnis über die eigene Unfähigkeit endet, hat sich Daniel Kehlmann mit dem letzten Satz eine Pointe gegönnt. In diesem Zusammenhang sei auf eine Aussage Deterings über Daniel Kehlmann verwiesen:

Es gibt in der deutschen Gegenwartsliteratur keinen Autor, der eine derart virtuose Beherrschung des Handwerks mit so viel Welt- und Lebensklugheit verbindet und dabei so temporeich und pointensicher, so unverschämt unterhaltsam erzählt.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. *Ruhm*, S. 37, 38, 40, 43, 45, 144, 153 - Es ist dieselbe Frage, die auch Daniel Kehlmann nach seinem Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* immer wieder zu hören bekommt: „Bei Lesungen stellte man Kehlmann immer dieselben Fragen: Wie war er gerade auf *diese* Idee gekommen, und warum gerade Humboldt und Gauß? [...] Woher nahm er seine Einfälle?“ In: Gasser 2010, S. 118.

<sup>93</sup> Vgl. James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Granada Publishing Ltd. 1977 [<sup>1</sup> 1916], S. 156: Stephen Dedalus erlebt beim Anblick eines jungen Mädchens seine Berufung zum Schriftsteller: „Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on!“

<sup>94</sup> Detering, 2009.

Ina Hartwig wiederum verweist in ihrer Rezension von 2009 auf die britische Zeitschrift *The Guardian*, die Daniel Kehlmann attestierte, „einer der subtilsten und zugleich witzigsten Schriftsteller im Europa der Gegenwart zu sein“.

Daniel Kehlmann hat in seinem Roman, der in der Tat „temporeich“ und „unverschämt unterhaltsam“ (Detering, s. o.) erzählt ist, bereits früh die Gefahren, die das weltweite Netzwerk mit sich bringt, thematisiert. Blickt man eineinhalb Jahrzehnte nach Erscheinen des Romans in die öffentlichen Medien, so findet man regelmäßig Beispiele für beide Eckpunkte, die Kehlmann gegenübergestellt hat: irrationale Hassreden im Netz einerseits, brillante Sprachkompetenz des Schriftstellers andererseits. Ein Beispiel sei erwähnt. In der *Rheinischen Post* vom 12. Mai 2023 stehen im Kulturteil - ebenfalls im direkten Kontrast - zwei Artikel, der eine zum Thema Popkultur und Internet, der andere, deutlich kürzere, über einen zeitgenössischen Schriftsteller.

Im ersten Artikel *„Das Internet ist der dümmste Ort der Welt“ – Der Sänger und der Bassist von Feine Sahne Fischfilet sprechen über Anschuldigungen, überwundene Krisen und geniale Songs* führt der Redakteur Philipp Holstein mit den Bandmitgliedern Monchi und Kai Irrgang ein Gespräch, in dem es heißt:

*Auf der Internetseite „Niemand muss Täter sein“ wurden im [Jahr] 2022 Vorwürfe wegen sexualisierter Gewalt gegen die Band und vor allem gegen Monchi veröffentlicht. Die Anschuldigungen blieben anonym und wurden nicht konkretisiert. Das Landgericht Stralsund stufte die Vorwürfe als Verleumdung ein. Der Instagram-Account wurde gesperrt. Trotzdem blieb etwas hängen. Wie ist es, nach dieser Angelegenheit auf die Bühne zu gehen?*

**MONCHI** Das lässt uns nicht kalt. Aber wenn wir was gelernt haben, dann das: Das Internet ist der dümmste Ort der Welt. Was meinst du, wie oft wir gesagt haben, wir gehen jetzt live und stellen was klar. Aber es bringt nichts. Man wird dann bloß selbst zu so einer Instagram-Gurke. Auf einmal sind da alle Klimaaktivisten und Feministen und nachhaltig und gegen Nazis. Der Witz ist nur: Ich fühl's nicht, ich glaub's nicht.

Der zweite Artikel, der sich auf die Welt der Literatur bezieht (*Aus dem Leben Ralf Rothmanns – Der gefeierte Autor las erstmals aus seinem neuen Roman, in dem er auch die Geschichte seiner Familie verarbeitet hat.*) enthält folgenden Hinweis, bei dem man durchaus an Leo Richter erinnert sein mag:

Rothmann las erstmals öffentlich aus seinem Buch. In seiner ehemaligen Heimat. An seinem 70. Geburtstag! Der Autor gab sich dabei enorm souverän – und auf spontane Fragen druckreife Antworten.

Ohne hier eine Wertung vornehmen zu wollen, stellen sich genau dieselben grundsätzlichen Fragen, die sich bei der Lektüre des Romans *Ruhm* ergeben:

1. Wird sich Literatur weiterhin gegenüber dem schnelllebigen Internet mit all seinen Möglichkeiten und Verlockungen aber auch Gefahren und Sprachverwirrungen behaupten können?
2. Wie wird sich die Netz-Kultur weiterentwickeln? Werden anonym geäußerte Verleumdungen, Hassreden sowie Fake-News nach und nach sachlich geführte Debatten verdrängen?<sup>95</sup>
3. Werden wir die neue Technologie überhaupt noch beherrschen können?

Es geht also um Fragen der Anwendung. Das Internet selbst ist keinesfalls „der dümmste Ort der Welt“<sup>96</sup>, im Gegenteil. Es ist Hüter unseres gesamten Weltwissens und die Computer- und Internet-Technologien erzeugen einen vergleichbaren Quantensprung in Bezug auf die Fortentwicklung der Menschheit wie die Erfindung der Dampfmaschine im 18. Jahrhundert, die seinerzeit die Produktions- und Lebensbedingungen der Menschen grundlegend veränderte und damit zu gesellschaftlichen Umbrüchen führte. Goethe war sich im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert dieser Umbruchphase bewusst<sup>97</sup>, genauso wie es Kehlmann gegen Ende des 20. Jahrhunderts ist. Unmittelbar zu Beginn des Internetzeitalters sieht er eine neue Zeitenwende und erkennt zugleich die Gefahren, die sich durch die Anwendung der neuen Technologien ergeben können.

Zu einem frühen Zeitpunkt gibt Kehlmann in *Ruhm* Denkanstöße zu diesen Themen, die weiterhin hochaktuell sind. Im Interview aus dem Jahr 2008 bringt er seine Besorgnis folgendermaßen zum Ausdruck:

Heidegger konnte selbst noch gar nicht wissen, wie sehr er recht haben würde mit seiner Analyse, dass wir einer technischen Lebenswelt überantwortet sind, der wir nicht entkommen können, weil das eben keine Verschwörung ist, sondern eine immanente Entwicklung der Dinge. Heideggers Antwort wurde ja zur legendären „Spiegel“-Schlagzeile: „Nur ein Gott kann uns retten.“ Ich befürchte immer mehr, dass das stimmt und dass wir tatsächlich eine Entwicklung erleben, die keinen Ausweg hat – oder wenn, dann nur einen Ausweg, den wir nicht wollen können, nämlich einen Totalzusammenbruch des Systems, eine ungeheure Katastrophe oder einen Weltkrieg. Sowohl im Beruflichen, wo man für Vorgesetzte inzwischen

---

<sup>95</sup> Vgl. dazu: „Das Landeskriminalamt (LKA) in Nordrhein-Westfalen hat einen Anstieg der Zahl politisch motivierter Straftaten in sozialen Netzwerken registriert. In diesem Jahr wurden bereits 268 politisch motivierte Straftaten der Hasskriminalität bekannt, bestätigte das LKA.“ (In: *RP* v. 19.12.2023, „Hasskriminalität im Netz nimmt zu“)

<sup>96</sup> Vgl. S. 38 dieser Arbeit.

<sup>97</sup> Thomas Steinfeld schreibt dazu in der Goethe-Biographie aus dem Jahr 2024: „Goethe schuf sogar ein eigenes Wort für die zunehmende Beschleunigung aller Verhältnisse: ‚Veloziferisch‘ sollte sie heißen, in Anlehnung an den Namen der italienischen Eilpost, wie sie in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts eingerichtet wurde; die Kutschen trugen den Namen ‚velociferi‘, was sich sinnig mit dem Wort ‚Luzifer‘ verbinden ließ. In der Verschränkung von ‚velociferi‘ und ‚Luzifer‘ finden sich die beiden zentralen Motive wieder, mit denen der späte Goethe über Modernität nachdenkt: Er sieht die beginnende Industrialisierung, wie sie in Dampfmaschinen Gestalt annimmt, er ist voller Misstrauen angesichts einer voranschreitenden Kapitalisierung, und er erkennt die neuen Entwicklungen doch an.“ (Steinfeld, S. 573 f.)

immer erreichbar sein muss, als auch im Privaten kann man ja nicht mehr entfliehen – und meistens will man es auch gar nicht, weil man von dieser Technik ja gleichzeitig profitiert. [...] Die Maschen des Netzes werden immer enger.<sup>98</sup>

Kehlmann ist also ein Autor, der mit seiner Anti-Autorfigur Mollwitz nicht nur ein klares literarisches Statement zu gefährlichen Tendenzen in den sozialen Medien macht und mit der Figur des Autors Leo Richter ein Gegenbild schafft<sup>99</sup>, sondern der sich zudem mit seiner Stimme in den öffentlichen Diskurs einbringt, hier zum Thema neue Technologien und Demokratieverständnis<sup>100</sup>. Diese klare inhaltliche Positionierung und Kehlmanns Herausbildung einer politischen Haltung stehen im Zusammenhang mit dem gewandelten Bild von sich selbst als Künstler und Autor. Dieser Wandel, der im Nachfolgeroman *Tyll* weiter ausgestaltet wird, soll im dritten Kapitel genauer untersucht werden. Dass gerade Mollwitz mit seinen hasserfüllten Internet-Kommentaren eine Transgression in die Welt der Literatur herbeisehnt, verleiht in *Ruhm* der Metalepse eine besondere Bedeutung, wie in Kapitel 2.3 gezeigt werden soll.

---

<sup>98</sup> D. Kehlmann im Gespräch mit F. v. Lovenberg, 2008.

<sup>99</sup> Bereits 1990 geht der Literaturkritiker Hubert Winkels in seiner Analyse zur deutschen Gegenwartsliteratur auf selbstreflexive Tendenzen der Schriftsteller ein: „Literatur ist ein Medium im Schatten der großen kommunikativen Mächte, marginalisiert, von gesellschaftlichen Zwängen entbunden, frei. [...] Auch deshalb liest man so viel vom Lesen und Schreiben, von der Schrift und den Buchstaben, vom Erzählen und Erfinden, von Macht und Medium, von der Literatur und den Büchern. [...] Man ist unter sich und mit den Ahnen, fühlt sich bedroht und bleibt selbstbewußt, man steigt hinab in die eigene Verfassung, man ahnt, und manchmal sagt man es: Die Literatur ist minoritär und museal geworden. Ihrer Souveränität muß das nicht abträglich sein. Im Gegenteil.“ (Hubert Winkels: „Was ist denn los mit der deutschen Literatur? Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur.“ In: *Die Zeit* v. 2.3.1990)

<sup>100</sup> Vgl. Daniel Kehlmann in einer Rede aus dem Jahr 2024; in dieser Rede geht er auf die rasante Weiterentwicklung im Bereich der Computertechnologie ein, warnt vor gefährlichen Tendenzen und endet mit einem Appell: „Wenn Sie künstliche Intelligenz besser verstehen und die Situation, in der wir uns heute finden, analytisch durchschauen wollen, dann lesen Sie bitte auf keinen Fall mein Buch [„Mein Algorithmus und ich“ (2021)]. Es wurde in den letzten drei Jahren von der technischen Entwicklung dermaßen überholt, dass es heute, um es vorsichtig zu sagen, vollkommen wertlos ist. [...] Schon jene Szenarien, die sich auf der Grundlage dessen, was jetzt schon technisch machbar ist, beschreiben lassen, reichen aus, um zu wissen, dass wir Desinformation in einem Ausmaß erleben werden, gegen das alles Bisherige wie eine freundliche Diskussion unter Gleichgesinnten aussieht. [...] Ich ende also [...] mit einem ganz einfachen Appell, nicht im Namen der Kunst, sondern im Namen unserer bedrohten demokratischen Gesellschaft: Die Datenunternehmen sind gewaltig wie Leviathane, Europa aber ist der größte Markt der Welt, und noch könnte der Kontinent ihnen mit Gesetzen beikommen. Wenn unsere Regierungen gemeinsamen Willen aufbringen, sind sie sehr stark. Noch kann man etwas unternehmen. Aber wahrscheinlich nicht mehr lange.“ (Daniel Kehlmann: „Wir fühlen nicht, was wir doch wissen.‘ Die Politik muss die Schöpfungskraft der Kunst, sie muss die demokratische Gesellschaft vor der heranstürmenden Macht der künstlichen Intelligenz (KI) schützen. Eine Rede.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 6./7. Juli 2024, S. 17.)

## 2.2 Autorenbilder in *Ruhm* und der Autorenroman

In vorigen Abschnitt wurde bereits deutlich, dass es eine enge Beziehung zwischen Daniel Kehlmann und seiner Figur Leo Richter gibt. Brigitte Prutti leitet ihre Abhandlung „Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns *Ruhm*“<sup>101</sup> folgendermaßen ein:

Gott ist tot, es lebe Leo Richter, sein neurotisches Double in Daniel Kehlmanns *Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten*, der im Januar 2009 bei Rowohlt erschienen ist. Die „zwischen Herrgott und Witzfigur, programmatischem Ernst und Selbstironie“ (Breitenstein 2009) angelegte Gestalt ist eine von mehreren Autorinstanzen im letzten Roman des jungen Wiener Erfolgsautors.<sup>102</sup>

Auf drei bis vier fiktive Autoren verweist Prutti im weiteren Verlauf:

Zum ironisch gezeichneten Schriftstellerpersonal von *Ruhm* gehören der eingangs schon erwähnte Leo Richter, die Krimiautorin Maria Rubinstein und der brasilianische Bestsellerautor Miguel Auristos Blancos, dessen Bücher in fast allen Geschichten des Romans irgendwo herumliegen oder von einer Nebenfigur gelesen werden. Kein Schriftsteller im traditionellen Sinn, aber ein besessener Schreiber ist auch der Computernerd Mollwitz, der zahllose Internet-Foren mit seinen Beiträgen versorgt.<sup>103</sup>

Letzteren kann man, wie im vorigen Abschnitt gezeigt, aus der Riege der schreibenden Zunft getrost verbannen, denn hasserfüllte Kommentare oder ausufernd lange und unstrukturierte Postings, wie das gesamte siebte Kapitel eins darstellt<sup>104</sup>, machen noch keine Literatur. Hier also soll zunächst das Gespann Daniel Kehlmann/Leo Richter genauer betrachtet werden und es soll gezeigt werden, was genau dieses Paar den anderen beiden Schriftstellern voraus hat.

---

<sup>101</sup> In: *Philologie im Netz*, Berlin 2011/55, S. 1–39.

<sup>102</sup> Prutti, S. 1.

<sup>103</sup> Ebd., S. 12.

<sup>104</sup> Vgl. Mollwitz: „Aber kürzer kann ichs nun mal nicht“ (R 133).

## 2.2.1 Daniel Kehlmann und Leo Richter

Dass man Leo Richter als Daniel Kehlmanns literarisches Alter Ego wahrnimmt, ist von Daniel Kehlmann selbst gewünscht und inszeniert. In dem kleinen Textband *Daniel Kehlmann: Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*, der 2009 (in Reinbek bei Hamburg) erschienen ist<sup>105</sup>, sieht man gleich zu Beginn zwei Bilder, ein Foto von Kehlmann und ein gezeichnetes Porträt des fiktiven Leo Richters, beide täuschend ähnlich, beide Männer in der gleichen Pose, im gleichen Arbeitsumfeld an ihrem Schreibtisch sitzend.

Kehlmann beschreibt in der kurzen Erzählung, wie der überängstliche Schriftsteller Leo Richter<sup>106</sup> von einem gewissen Guido Rabenwall für ein Porträt in einem Magazin mehrfach, selbst nachts, interviewt bzw. ausgefragt wird. Die Geschichte endet mit Leos Verwirrung angesichts zu vieler Spiegelungen: „Schreiben, ja, aber nicht über mich und keine Porträts, die davon handeln, wie ich schreibe, und schon gar keine Geschichten, in denen ich Porträts erfinde, die von mir handeln, und für einen langen Moment fühlte Leo sich jenem Wesen nahe, das ihn und Rabenwall und viele andere zu Zwecken, die er nicht kannte, geschaffen hatte“ (Kehlmann 2009, S. 39). Diese Überlegungen im Zusammenhang mit den beiden Bildern zu Beginn legen es nahe, Leo Richter als literarischen Doppelgänger Daniel Kehlmanns zu sehen.

J. Alexander Bareis weist in seinem Text *„Beschädigte Prosa“ und „autobiographischer Narzißmus“ - metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns „Ruhm“*<sup>107</sup> ebenfalls auf das Beziehungsgeflecht zwischen Kehlmann und Richter hin, sieht die Bezüge jedoch weniger eng:

In der Autorfigur in den beiden „In-Gefahr“-Geschichten eine genaue fiktionale Entsprechung des wirklichen Autors Kehlmann zu suchen, wäre mit Sicherheit verfehlt – auch wenn der echte Kehlmann wie Leo Richter auf einer Autorenreise in Südamerika gewesen ist und wie Kehlmann an der Mainzer Akademie einen Vortrag gehalten hat (vgl. S. 31). Der Vorname verweist wohl auf ähnliche Weise wie die Vornamen der vier Ruderer Humboldts in Kehlmanns Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* auf literarische Vorbilder: Carlos (Fuentes), Gabriel (García Márquez), Mario (Vargas Llosa) und Julio (Cortázar) in der *Vermessung*, im Falle von *Ruhm* verweist Leo auf den österreichischen Autor Leo Perutz.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> „Die Erzählung mit dem Titel *Leo Richters Porträt* ist entstanden, während Kehlmann selbst von einem Kulturjournalisten der *Zeit* für ein sogenanntes Autorenporträt interviewt worden ist. Sie erschien gemeinsam mit Kehlmanns Porträt aus Anlass der Frankfurter Buchmesse im *ZEIT-Magazin* vom 15. Oktober 2008; inzwischen sind sie beide auch im eleganten Taschenbuchformat mit Fotos von Daniel Kehlmann und Illustrationen zu Leo Richter sowie als Audio-CD erhältlich.“ (Prutti 2011, S. 1)

<sup>106</sup> „Leo hatte Angst vor vielen Dingen“ (R 13).

<sup>107</sup> In: J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2010, S. 243-268.

<sup>108</sup> Bareis, ebd. S. 254.

Mit Hinweis auf die neunte Geschichte (*In Gefahr*), in der am Schluss die Grenzen zwischen Realität und Fiktion und Fiktion innerhalb der Fiktion zerfließen, relativiert Bareis die Gleichsetzung deutlicher:

Im Anschluss an die zitierte Stelle [aus Geschichte 9, R 200 f.] weist Elisabeth Leo darauf hin, dass er als Autor zuvor einen Fehler gemacht hätte, da einer der anwesenden Soldaten sich als Vertreter der UNPROFOR vorgestellt hatte. Diese Truppe der Vereinten Nationen hat aber zwischen 1992 und 1995 ausschließlich auf dem Balkan ihren Dienst getan, nicht aber in Afrika. Diesen Vorwurf des Fehlers pariert Leo Richter mit dem Hinweis, dass er „nicht diese Art Autor [sic!]“ (201) sei – durchaus im offenen Gegensatz zu Kehlmanns eigenen Aussagen in den Poetikvorlesungen, in denen er herausstreicht, wie wichtig das Vermeiden von Fehlern für ihn beim Schreiben ist. Ein alter ego des ‚wirklichen‘ Daniel Kehlmann ist Leo Richter also sicherlich nicht, zentrale Figur für die Entschlüsselung einer Reihe der Geschichten des Romans aber schon.<sup>109</sup>

Elisabeth stellt Leo Richter wegen seines Fehlers bezüglich UNPROFOR die Frage: „Schon mal was von Recherche gehört?“ und er antwortet tatsächlich: „Ich bin nicht diese Art von Autor“ (R 201) Dazu muss man allerdings Folgendes einräumen:

1. Kehlmann reagiert mit selbstreflexiven Äußerungen gerne auch auf Vorwürfe von Kritikern. Genau das macht er mit dieser Aussage. So wurde ihm nach der Veröffentlichung von *Die Vermessung der Welt* mehrfach fehlende Faktentreue oder eine unhistorische Behandlung des Themas vorgeworfen<sup>110</sup>. Es wurde dabei – vielleicht absichtlich – übersehen, dass er keine historische Abhandlung, sondern vielmehr einen „Roman“ geschrieben hat. Kehlmann hat sich dazu in einem 2016 veröffentlichten Interview geäußert:

„Was *Die Vermessung der Welt* angeht – darf ich ganz ehrlich sein? Ich hatte immer das Gefühl, daß dieser Roman eigentlich eine Parodie auf deutsche Ernsthaftigkeit und deutsches Bildungsgut ist – er ist voller frecher Lügen und absurder Erfindungen. [...] Ich habe immer wieder gesagt, daß man auf keinen Fall *Die Vermessung der Welt* lesen soll, um zu erfahren, ‚wie es gewesen ist‘.“<sup>111</sup>

2. Der angebliche Fehler in dieser neunten Geschichte ist keineswegs der einzige, der Leo Richter unterläuft, insofern kann man kaum von Fehlern sprechen, sondern von einer bewussten Verwendung von Versatzstücken aus anderen Kontexten, z. B. wenn Klara Riedergott aus Geschichte 2 - verwandelt in eine andere Person - auftaucht oder die fiktive Lara Gaspard in einer

---

<sup>109</sup> Bareis, ebd. S. 256 f.

<sup>110</sup> Siehe dazu ausführlich Tranacher 2018, S. 190-192. Sie fasst die Aussagen der Kritiker zusammen und verteidigt Kehlmanns narratives Verfahren mit dessen eigenen Aussagen zur Poetik des gebrochenen Realismus.

<sup>111</sup> Kehlmann/Standke 2016, S. 11. Eine weitere diesbezügliche, metafiktionale Aussage Leo Richters in *Ruhm* lautet: „Dazu kommt, dass ich eigentlich nicht die Art von Schriftsteller bin, bei dem die Fakten stimmen“ (R 53).

vermeintlich realen Situation in Afrika auf vermeintlich reale Menschen trifft. In dieser Häufung sind es keine Fehler, sondern es handelt sich um eine bewusst gewählte Zusammenstellung von Elementen, die eine neue Fiktionsebene innerhalb der Geschichte deutlich machen: die Fiktion innerhalb der Fiktion.

3. Es liegt also kein Fehler im Sinne von Kehlmanns Poetik-Vorlesung vor, aus der Bareis zitiert: „Details sind nicht nur nicht egal, Details sind alles. Wenn solch eine Einzelheit nicht stimmt<sup>112</sup>, hat die Geschichte als Ganzes einen Fehler; die Welt, die sie aufzubauen vorgibt, ist in sich nicht schlüssig.“ Anders also, als Bareis behauptet, ist Leo Richter nicht nachlässig beim Recherchieren und im Umgang mit Details, sondern vielmehr hat Kehlmann selbst am Ende des Romans die Regie übernommen und Leo Richter in seine fiktiven Schranken verwiesen und damit indirekt bestätigt, was er Leo Richter in Geschichte 3 über Rosalie sagen lässt: „Von all meinen Figuren ist sie die klügste“ (R 51); das bewahrheitet sich in dem Moment, als sich gegen Ende der dritten Geschichte folgender Dialog zwischen Leo Richter und seiner Figur Rosalie entwickelt, in dem drei verschiedene Ebenen zugleich sichtbar werden:

Ich habe Schmerzen. Auch dir wird es so gehen, und auch dir wird dann irgendwer sagen, daß du nicht existierst.

Rosalie, das eben ist der Unterschied. Ich existiere.

Ach ja?

Ich habe Persönlichkeit und Gefühle und eine Seele, die vielleicht nicht unsterblich, aber doch real ist. Warum lachst du? (R 72)

Daniel Kehlmann gibt sich in dieser dritten Geschichte ebenso wie am Schluss des gesamten Romans *Ruhm* als Gott und Schöpfer seiner eigenen Geschichten zu erkennen, der Einsicht gewährt, wem er Einsicht gewähren möchte. Anders als Rosalie erkennt Leo Richter hier noch nicht, was es mit seiner Person auf sich hat, dass er nämlich genau wie Rosalie auch nur eine Kunstfigur darstellt. Seine Ahnung von der eigenen Situation beschreibt Leo Richter etwas später folgendermaßen:

Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, ja daß meine bloße halb wahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt. Von einem Moment zum nächsten. (R 76 f.)

Genauso wie der Schriftsteller Leo Richter von seiner extradiegetischen Erzählebene aus über seine intradiegetischen Geschöpfe nach eigenem Gutdünken verfügen kann, handhabt es Daniel Kehlmann als realer Autor gegenüber Leo Richter, wenn er ihn

---

<sup>112</sup> Kehlmann 2007, S. 11. (In dem Zitat bezieht sich Kehlmann auf ein abgebrochenes Streichholz am falschen Ort.)

am Ende des Romans sich in Luft auflösen lässt: „Sie [Elisabeth] blinzelte, aber sie konnte ihn [Leo Richter] kaum mehr sehen. Er kam ihr nicht real vor, fast durchsichtig schon [...]. Seine Stimme war beinahe körperlos“ (R 202). Als sie kurz darauf nach ihm fragt, hat Kehlmann ihn bereits aus dem Bewusstsein der anderen Figuren gelöscht: „Wo ist eigentlich Leo?“ Müllner sah auf. „Wer?““ (R 203).

In diesem Moment wirkt er auf Elisabeth nur noch „wie ein zweitklassiger Gott“ (R 203), der sich aus der Verantwortung stiehlt. Diese Bezeichnung mag der Leser auf unterschiedliche Weise deuten. Eine Interpretation kann darin bestehen, dass Daniel Kehlmann in diesem Moment seinen Hoheitsanspruch auf alle Geschichten seines Romans verdeutlicht und Leo Richter damit in die zweite Reihe rückt, denn in letzter Instanz entscheidet nur der reale Autor, was mit seinen Figuren geschieht, auch wenn es für den Leser so scheinen mag, als hätten sie ein Eigenleben.

Juliane Tranacher zieht hinsichtlich *Leo Richters Porträt* genau dieselbe Schlussfolgerung:

Der Text [*Leo Richters Porträt*] schließt mit den Worten: „Leo Richter hatte endlich aufgehört zu sein“ (40). Das doppeldeutige Ende lässt offen, ob Leo Richter lediglich eingeschlafen ist oder ob er – wie Rosalie am Schluss ihrer Geschichte – tatsächlich aufgehört hat zu existieren, weil sich sein Autor von ihm abgewendet hat. Im Rahmen der Geniethematik erscheint vor allem die zweite Lesart, bei der die Fiktionalität des Werks (und der Figur Leo Richter) zur Schau gestellt wird, als bedeutsam. Denn dieses metafiktionale Spiel betont noch einmal, dass es sich bei Leo Richter keineswegs um einen genialen Gottautor handelt, sondern dass auch seine Macht beschränkt ist, da er selbst letztlich auch nur die Erfindung eines anderen ist – nämlich des ihm höhergeordneten Autors Daniel Kehlmann.<sup>113</sup>

Leo Richter darf also insgesamt als ein Daniel Kehlmann - natürlich - untergeordnetes, fiktives Alter Ego betrachtet werden, mit dessen Hilfe er Aussagen über sich selbst, über seinen Schreibprozess oder auch zu Kritikerkommentaren macht, teils humorvoll, teils ironisch, sozusagen immer mit einem Augenzwinkern in Richtung Leser. Kehlmann inszeniert die Ähnlichkeit und nutzt sie, um sich über Gott und die Welt und auch sich selbst lustig zu machen<sup>114</sup>. Dies ist eine Art von „Narrenfreiheit“, die er sich zugesteht und die im Nachfolgeroman *Tyll* eine entscheidende Rolle spielen wird.

Wie aber unterscheiden sich nun diese beiden Autoren von den anderen beiden Autorenfiguren des Romans?

---

<sup>113</sup> Tranacher 2018, S. 236.

<sup>114</sup> Die Beschreibung Leo Richters (vgl. R 29) - eine echte Wiener Melange bestehend aus den Eigenschaften geistreich, zerstreut und zupackend - ist insofern amüsant, als man sich zwangsläufig fragt: Soll man sich so auch Daniel Kehlmann vorstellen?

## 2.2.2 Maria Rubinstein

Der Krimiautorin Maria Rubinstein, die Leo Richter kollegialerweise auf einer Vortragsreise nach Zentralasien im Auftrag des PEN-Clubs vertritt (vgl. R 43), wird in ihrer Geschichte *Osten* übel mitgespielt, und zwar von einer höher gelegenen Ebene aus. Innerhalb der Romankonzeption kommt ihr gemeinsam mit Rosalie die Aufgabe zu, die unterschiedlichen Ebenen des Romans deutlich zu machen.

In *Rosalie geht sterben* ist der Leser – wie weiter oben gezeigt wurde – mit drei Ebenen konfrontiert:

- Auf der *diegetischen Ebene* der Geschichte agiert Rosalie, nimmt aber mit ihrem Schöpfer, Leo Richter, Kontakt auf.
- Dieser Schöpfer befindet sich auf der *nächsthöheren (extradiegetischen) Ebene*.
- Auf *einer dritten, der höchsten Ebene*, gibt sich Daniel Kehlmann zu erkennen, der eigentliche Chef seiner Erzählung, der jedoch nicht mit seinen beiden Figuren kommuniziert.

Maria Rubinstein und Leo Richter befinden sich während des gesamten Romans auf der gleichen Ebene, die nun allerdings die diegetische Ebene darstellt. Daniel Kehlmann, als ihr Autor und Schöpfer, verfügt über sie beide, er steht jedoch auch hier nicht im Austausch mit seinen Figuren. Diese Aufgabe, sich mit einer Figur auseinanderzusetzen und von ihr zur Rechenschaft gezogen zu werden, kommt also – zumindest punktuell – seinem Doppelgänger Leo Richter zu. Auch zu diesem Zweck hat Daniel Kehlmann ihn erfunden, damit er sich selbst im Hintergrund halten und nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann, wenn er sich sozusagen die Hände schmutzig macht. Kehlmann hat wiederholt darauf hingewiesen, welch brutales Geschäft der Schriftsteller ausübt, so z. B. im Interview mit Felicitas von Lovenberg (2008):

Schreiben ist eine amoralische Tätigkeit. Man sollte versuchen, im Leben einigermaßen anständig zu sein, aber Schreiben ist etwas Brutales und Rücksichtsloses, da hilft nichts. Zum einen ist es rücksichtslos gegenüber den Menschen, die einen umgeben, etwa – das macht Leo Richter oft und ich nur selten – indem man ihr Leben für Geschichten verwendet, zum anderen aber auch einfach deshalb, weil man beim Schreiben Wahrheiten aussprechen muss, die man normalerweise lieber aus Rücksicht verschweigen würde. Und dann gibt es natürlich die Brutalität den Figuren gegenüber, die man erfindet, um ihnen das Leben schwerzumachen. Das ist ein Hauptthema von „Ruhm“: Leo tut es mit Rosalie, und ich tue es mit Maria Rubinstein in „Osten“, und am Schluss tut Leo es sogar mit seiner Geliebten Elisabeth, die sich durch seine Schuld in einer gefährlichen Situation wiederfindet.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Kehlmann, in: Lovenberg 2008.

Von schriftstellerischer Brutalität darf man getrost sprechen, wenn man auf Maria Rubinsteins Geschichte schaut. Eingeführt wird sie als glücklicher und zufriedener Mensch:

Ihre Krimis verkauften sich gut, sie erhielt viele Briefe von Lesern. Sie liebte ihren Mann, und ihr Mann liebte sie. Ihr Leben war in Ordnung. (R 96)

Von da an dauert es nur knapp 23 Seiten, bis sie in der Hölle auf Erden angelangt ist, irgendwo in „Turkmenistan, glaube ich. Oder Usbekistan“ (R 40), genauer erfährt es der Leser nicht. Das geschieht in einer schleichend, aber stetig sich abwärts bewegendem Spirale, die sich so logisch und zwangsläufig fortentwickelt, dass es aus ihr kein Entrinnen gibt. Alles wird ihr entzogen, alles, was ihre bisherige Existenz ausgemacht hat. Als Leser verfolgt man diesen ausweglosen Sog in die Katastrophe mit Schrecken, ohne dieser Figur helfend zur Seite stehen zu können.

Auch Prutti hebt hervor, dass Maria Rubinstein „die Rolle des Opfers“ übernimmt (Prutti, S.16). Darüber hinaus hat für Prutti der Name einen hohen Symbolwert: „Maria Rubinstein, die mittels ihres Nachnamens explizit als jüdisch gekennzeichnete Figur, personifiziert die Angstvisionen des Handy- und Internetzeitalters<sup>116</sup> und das Holocaust-Trauma der Nachgeborenen in der zweiten und dritten Generation“ (Prutti, S.17). Überraschend verknüpft Prutti hier zwei wenig vergleichbare Themenbereiche, von denen sicherlich nur der zweite Aspekt mit dem Namen ‚Rubinstein‘ in Verbindung gebracht werden sollte.

Nun aber kommt neben der Brutalität noch ein zweiter Aspekt des Schriftstellers ins Spiel: die Gnade. Hier muss man noch einmal die *Rosalie*-Geschichte als Vergleich hinzuziehen, die von Leo Richter als „eine theologische“ Geschichte bezeichnet (R 67) wird. Entsprechend formuliert er, der Schriftsteller, Schöpfer, Gott und höchster Richter (sein Name ist Programm), zwei Kerngedanken des christlichen Glaubens, nämlich „Hoffnung“ auf „Gnade“ (R 76), die er Rosalie tatsächlich zugesteht und gewährt. Anstatt sie in die Sterbeklinik zu schicken, vollbringt er ein Wunder. Die Beschreibung ihrer Wunderheilung (nebst Verjüngung) hat biblische Untertöne: „Ich [...] werde sichtbar, erscheine [...]. Rosalie, du bist gesund“ (R 75).

Die Bedeutung des Gnadenaktes beschreibt Tranacher ähnlich:

Wenn Rosalie den Verfasser ihrer Geschichte um Gnade bittet und er ihr diese letztlich erteilt, so erscheint Leo Richter nicht mehr bloß als Autor und Schöpfer fiktiver Welten, sondern als Gott selbst. Bereits der Name ‚Richter‘ deutet auf diese (All-)Macht hin. Auch der Autor scheint sich seiner gottgleichen Position bewusst zu sein, wenn er gegenüber Rosalie, die für

---

<sup>116</sup> Ohne ihr Aufladekabel, das Maria Rubinstein zu Hause vergessen hat (vgl. R 100), ist sie wie abgenabelt von der ihr vertrauten Welt und völlig hilflos, ganz auf sich alleine gestellt und verloren.

eine positive Wendung der Geschichte wirbt, konstatiert: „Das ist keine lebensbejahende Geschichte. Wenn überhaupt, dann ist es eine theologische“ (R 67).<sup>117</sup>

Eine Art Gnadenakt wird auch Maria Rubinstein, allerdings durch Daniel Kehlmann selbst, zuteil; zunächst lässt er gnädig ihr Bewusstsein erlöschen (vgl. R 119), um ihr anschließend (posthumen) Ruhm zu gewähren (vgl. R 194). Sie steht damit für eine leidende Figur, der jedoch Gnade erwiesen wird.

### 2.2.3 Miguel Auristos Blancos

Eine Leidensfigur ganz anderer Art stellt der brasilianische Schriftsteller Miguel Auristos Blancos dar. Diese Figur ist in der Forschung bereits detailliert und überzeugend besprochen worden<sup>118</sup>. Hier wird im Anschluss an eine kurze Textanalyse schwerpunktmäßig auf zwei Texte<sup>119</sup> verwiesen, um abschließend eine Schlussfolgerung zu ziehen, die das für die vorliegende Arbeit Wichtige hervorheben soll.

Miguel Auristos Blancos sitzt in seinem Luxus-Penthouse-Apartment und blickt herab auf die Welt, um ihr gute Ratschläge zu erteilen. Wirkliches Interesse an den Menschen hat er jedoch nicht. Er leidet an seiner Ichbezogenheit.

Seine Bestseller tragen Titel wie „Der Weg des Selbst zu seinem Selbst“ (R 21), „Frieden, komm tief in uns“ (R 87), das aktuellste Werk soll heißen „Frag den Kosmos, er wird sprechen“ (R 122). Er selbst wird beschrieben als „der vom halben Planeten hochverehrte und vom halben milde verachtete Autor“ (R 121), er selbst zählt natürlich zur ersten Gruppe: Er ist verliebt in seine Bücher, so „daß er oft vor dem Joggen selbst darin las“ (R 123). Es sind allesamt Bücher „über Gelassenheit, innere Anmut und die Suche nach dem Lebenssinn beim Wandern über hügeligen Wiesengrund“ (R 121).

Dabei kennt er das Leben nur ansatzweise. Er lebt in seiner Wohnung hoch über der Stadt Rio de Janeiro, blickt hinab auf die „glitzernde Küste“ (R 121) und das Meer. Die Favelas, die Elendsviertel der Stadt, sieht er „je nach Lichteinfall mal deutlich und mal als verschattet graue Fläche“ (R 121). Zwei weitere Anwesen nennt er sein Eigen, ein

---

<sup>117</sup> Tranacher 2018, S. 231.

<sup>118</sup> Joachim Rickes sieht in der Figur des Miguel Auristos Blancos „eine beißende Satire auf den brasilianischen Autor Paulo Coelho“ (Rickes 2012, S. 104). Diese These wird z. B. aufgegriffen von Holger Zimmermann: *Germanistenprosa als Bestsellerliteratur: „Ruhm“*, in: *Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht*, hg. v. Jan Standke, Baltmannsweiler 2016, S. 271-303, S. 277 oder von Juliane Tranacher 2018, S. 227.

<sup>119</sup> Prutti 2011; Tranacher 2018.

Landhaus im 250 km entfernten Küstenort Parati und ein Schweizer Chalet (vgl. R 123).

Beschäftigt ist er neben dem Schreiben mit der Fürsorge für seinen Körper, sein Fitness-Training wird penibel überwacht von einem ehemaligen Olympiasieger (vgl. R 123). Auch seine Gedankenwelt ist rein ichbezogen. Dreimal hört man ihn seufzen (vgl. R 122 f.), aber nicht über den Zustand der Welt beim Anblick der Elendsviertel, auch nicht über die Tatsache, dass bereits seine dritte Ehe gescheitert ist und er keinen Kontakt zu seinen beiden Kindern hat, die er kaum vermisst<sup>120</sup>. Er seufzt – Welch ein Stilbruch – wenn er „von der Toilette“ kommt (R 122), weil ihm dann sein gesundheitlicher Zustand und die dringend anstehende Operation bewusst werden. Sein eigenes mögliches „elendes Krepieren“ (R 129) macht ihm mehr Angst als alles andere. Er widerruft schriftlich alle seine Aussagen über Gottes sinnerfülltes Universum und erwägt, sich selbst zu töten, um „Epoche“ zu machen. „Dies, und nur dies, würde ihn groß machen“ (R 130).

Tranacher hat sehr detailliert und anschaulich beschrieben<sup>121</sup>, wie er als Karikatur eines göttlich-abgehobenen Genies eingeführt und zügig als egozentrischer Heuchler und Scharlatan entlarvt wird. Es ist eine vergleichbare Abwärtsspirale wie bei Maria Rubinstein. Ihr gesamtes Leben wird zügig ausgelöscht, er dagegen wird in seinem eigenen Genieanspruch vollständig demontiert und erscheint letztlich nur noch „als größenwahnsinniges Pseudo-Genie, das einzig von der Mehrung des eigenen Ruhms getrieben ist“ (Tranacher, S. 229) und dafür sogar bereit ist, sich selbst auszulöschen.

In seiner Antwort an die Äbtissin schreibt er gegen Ende seiner Geschichte folgende Zeilen:

Liebe Äbtissin, verehrte und gesegnete ehrwürdige Mutter, Gott ist nicht zu rechtfertigen, das Leben entsetzlich, seine Schönheit skrupellos, selbst der Frieden voll Mord. [...] Das einzige, was uns hilft, sind wohlige Lügen wie die in Ihrer heiligen Person verkörperte Würde. (R 128 f.)

Damit negiert er die Sinnhaftigkeit des Kosmos und der göttlichen Gnade. Dies betont auch Prutti, um zugleich den Kontrast zu Leo Richter hervorzuheben:

Im Strukturgefüge des ganzen Romans verkörpert Miguel Auristos Blancos die Gegenposition zu Leo Richter und zum Gnadenakt in der zweiten [sic!] Geschichte, bei der es dem fiktiven Autor und seinen todesfürchtigen Lesern ganz warm und wohlig ums Herz wird vor lauter Selbstzufriedenheit und Optimismus. [...] Hier also die grandios inszenierte ästhetische

---

<sup>120</sup> „Die ganze Zeit über hatte er sich gewundert, warum er sie [seine beiden Kinder] nicht stärker vermißte“ (R 127).

<sup>121</sup> Tranacher 2018, S. 226- 229.

Theodizee auf Seiten des fröhlichen Kulturpessimisten; dort der gravierende Anfall von metaphysischem Pessimismus auf Seiten des verlogenen Optimisten.<sup>122</sup>

Sie unterstellt dem berühmten Autor ebenfalls rein egoistische Beweggründe: „Kehlmanns Populärphilosoph betreibt noch mit seiner Theodizeeattacke und mit seinem spektakulären Suizidvorhaben ein geschicktes posthumes Ruhmmanagement, das ihm die literarische Unsterblichkeit sichern soll“ (Prutti, S. 19).

Jeder Schriftsteller träumt von unsterblichem Ruhm und nicht erst seit Thomas Manns Künstlerbiographie *Doktor Faustus* weiß man, wie weit manch ein Künstler dafür zu gehen bereit ist. Die Frage, die sich abschließend stellt, lautet: Welche Aussagen macht Daniel Kehlmann in *Ruhm* über sich selbst als Schriftsteller, nachdem er sich durch den Erfolg seines Vorgängerromans selbst urplötzlich in den Rang eines Genies gehoben sieht. Tranacher fasst in ihrer Arbeit über Geniekonzepte die Bewertung Kehlmanns durch die Kritiker folgendermaßen zusammen:

Bei einem Autor, der sich so eingehend und variationsreich mit Genies und ihren Antipoden auseinandersetzt, erscheint es abschließend nicht überflüssig zu bemerken, dass Daniel Kehlmann seit seinem Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* auch selbst mit dem Geniebegriff belegt wird, etwa wenn er immer wieder als „Wunderkind der deutschen Literatur“ bezeichnet und seine „poetische Genialität“ hervorgehoben wird oder wenn Gustav Seibt im Jahr 2005 in der *Süddeutschen Zeitung* konstatiert, dass sich bei Kehlmann „der Genieverdacht zu verdichten“ scheine. Auch Elke Heidenreich bringt den Autor mit dem Geniebegriff in Verbindung – wenn auch ex negativo, indem sie ihn im Rahmen einer Besprechung von *Ruhm* vom „Genie-Sockel“ zu stoßen sucht. [...]

Ob der Erzähler und Dramatiker Daniel Kehlmann ein literarisches Genie ist, kann und soll auf der Basis der vorliegenden Studie nicht entschieden werden.<sup>123</sup>

Kehlmann selbst, der – wie andere Schriftsteller auch – von unsterblichem Ruhm träumen darf und wird, versucht die Sache mit Bescheidenheit und Humor zu nehmen. Im Interview mit Felicitas von Lovenberg sagt er zu ihrem Hinweis: „Der Roman heißt „Ruhm“ – etwas, was im Buch total verpufft, ja ad absurdum geführt wird“:

Es ist natürlich ein ironischer Titel. Zu meiner Verblüffung fragten mich einige Leute, als das Buch angekündigt wurde, ob ich großwahnsinnig geworden sei. Das ist natürlich lustig, aber zugleich ein wenig kränkend, denn wie dumm müsste ich sein, um so einen Titel nicht ironisch zu meinen. Mir schien das eindeutig – wie bei Feuchtwangers „Erfolg“ oder „Money“ von Martin Amis.<sup>124</sup>

Ob also Daniel Kehlmann auf dem „Genie-Sockel“ stehen darf oder nicht und ob seine Kunstwerke große Literatur darstellen und die Zeiten überdauern werden, weil sie zu

---

<sup>122</sup> Prutti, S. 20.

<sup>123</sup> Tranacher, S. 280.

<sup>124</sup> Kehlmann, in: Lovenberg 2008.

den Menschen sprechen und Einsichten vermitteln, die helfen, unsere Welt besser zu verstehen oder vielleicht sogar neu zu definieren<sup>125</sup>, wird sich im Laufe der Zeit zeigen.

#### 2.2.4 Abschlussbetrachtungen zu Abschnitt 2.2

Es gelingt Kehlmann mit Hilfe der verschiedenen Schriftstellerfiguren Aussagen über unsere Welt und unser Dasein zu machen. Zunächst einmal wird deutlich, dass Daniel Kehlmann kein Autor ist, der wie Miguel Auristos Blancos in seinem Elfenbeinturm sitzt und von dort oben Heilsbotschaften der allgemeinsten Art verkündet, die kaum Bezug zum wirklichen Leben haben. Daniel Kehlmann – und das hat Leo Richter zumindest ansatzweise mit ihm gemein – „greift [...] hinein ins volle Menschenleben“<sup>126</sup>.

Seine Frankfurter Vorlesungen<sup>127</sup>, die Kehlmann 2014 an der Goethe-Universität gehalten hat, beschäftigen sich nicht nur mit sehr unterschiedlichen Autoren (z. B. Bachmann, Tolkien, Grimmelshausen, Perutz), sondern gehen auch auf solch widersprüchliche gesellschaftliche Begebenheiten wie Peter Alexanders Fernsehauftritte oder Fritz Bauers Auschwitz-Prozesse ein. Sie lassen unsere Welt und mit ihr die Welt der Literatur lebendig werden.

Weiterhin werden mit Hilfe von Leo Richter die verschiedenen Ebenen des Romans sichtbar gemacht. Eine mehrfach gestaffelte Wirklichkeit, wie Kehlmann sie uns mit *Ruhm* vorführt, legt die Vermutung nahe, dass es sogar eine weitere, uns allen übergeordnete Ebene geben mag, die unser undurchschaubares Dasein – anders als Miguel Auristos Blancos es letztlich formuliert – doch mit Sinnhaftigkeit erfüllt. Das wird allerdings an keiner Stelle offen thematisiert. Die gestaffelten Ebenen sowie eine dezent verwendete theologische Begrifflichkeit lassen jedoch eine metaphysische Lesart zumindest zu.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Zur Veranschaulichung sollen zwei Beispiele genannt werden: Goethe prägte zu Zeiten, in denen abzusehen war, dass feudale Gesellschaften, konstituiert durch das Geburtsrecht, von modernen Leistungsgesellschaften abgelöst würden, das aufkommende bürgerliche Bewusstsein; so heißt es in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/1829) im 4. Kapitel: „Ja, es ist jetzo die Zeit der Einseitigkeiten; wohl dem, der es begreift, für sich und andere in diesem Sinne wirkt“ (Goethe, *Werke* Bd. 8, S. 37). Fontane hat mit *Effi Briest* (1895) Denkanstöße für ein neues Rollenbild der Frau gegeben.

<sup>126</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil. – Vorspiel auf dem Theater*, V. 167 (Damit entspricht Kehlmann dem Vorschlag der Lustigen Person, deren Ratschläge generell zu Kehlmanns Literatur passen: „In bunten Bildern wenig Klarheit, / Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, / So wird der beste Trank gebraut, / Der alle Welt erquickt und auferbaut“ (V.170-173).

<sup>127</sup> Daniel Kehlmann: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg, 2015.

<sup>128</sup> Eine Beziehung zwischen Leo Richter und der alttestamentarischen Geschichte von Daniel (Kehlmann) in der Löwengrube (Leo) herzustellen, mag etwas weit hergeholt sein, dennoch würde sie

Wie darüber hinaus die verschiedenen Ebenen des Romans und das Eindringen des Autors in seinen Roman mit dem poetologischen Konzept Kehlmanns zusammenhängen und wie diese Ebenen wissenschaftlich exakt zu erfassen sind, soll nun im nächsten Abschnitt untersucht werden.

---

im Rahmen einer theologischen Deutung durchaus Sinn ergeben. Im Buch *Daniel* des Alten Testaments erscheint Daniel als Zeichendeuter, der mehr sieht und versteht als andere Menschen. Dies kann auch als Bild für den Schriftsteller verstanden werden, der in seinen Werken sichtbar macht und deutet, was anderen Menschen verborgen bleibt.

## 2.3 Die Ebenen des Romans und die narrative Metalepse

Sowohl der reale Daniel Kehlmann als auch sein „neurotisches Double“ Leo Richter (Prutti 2011, S. 1) sind Autoren, die sich in ihre eigenen Romane einmischen und zur Kenntnis genommen werden wollen. Dies stellt eine Romankategorie dar, die man als ‚Autorenroman‘ bezeichnen könnte. Der Künstler erscheint als Schöpfer seiner eigenen Welt, in der er sogar Präsenz zeigt, um mit seinen Figuren zu kommunizieren. Mit Hilfe der Genetteschen Erzählebenen lässt sich ein differenziertes Schema erstellen, so wie es bereits Hanebeck entwickelt hat (siehe Abschnitt 1.4).

Julia Schöll hat die verschiedenen Ebenen von Ruhm sowie die Wirkung, die die Vielschichtigkeit auf die Kritiker hatte, folgendermaßen beschrieben:

Kehlmanns Projekt, Fiktion und Realität auf mindestens drei zu differenzierenden Ebenen zusammen zu bringen – auf der Ebene der fiktiven Figur, der Ebene des fiktiven Autors dieser Figur sowie auf der Ebene des realen Lesers und des realen Autors, die somit gleichzeitig Teil der fiktiven Welt werden –, stieß bei der Kritik auf wenig Gegenliebe; zu konstruiert und bemüht erschien der Text. Lothar Müller etwa bemerkte in seiner Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* [vom 16.1.2009], ein Sudoku ergebe noch keinen Roman.<sup>129</sup>

Weitaus vernichtender in ihrer Kritik zeigt sich Elke Heidenreich:

Spätestens in der Mitte bleibt der Normalleser auf der Strecke und fragt sich: was denn nun? Sind die echt? Sind die fiktiv? Was ist echt, was ist ausgedacht? Das soll doch so sein! Werden die Kritiker höhnen, aber Zwölftonmusik will ja auch keiner mehr hören, nur weil Adorno das sagt. [...] Vergesst Kehlmann, erst mal.<sup>130</sup>

Obwohl es Autoreneinmischungen immer schon gegeben hat (siehe Kapitel 1), stellen sie doch ein Phänomen dar, das in der zeitgenössischen Literatur gehäuft anzutreffen ist<sup>131</sup>. Für Daniel Kehlmann ist die Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktion einhergehend mit einer gewissen Präsenz in seinen Romanen immer schon eins seiner wesentlichen Stilmittel gewesen, und das aus gutem Grund. Die Entwicklung, die zu dieser Art von modernen Romanen geführt hat, lässt sich in aller Kürze wie folgt skizzieren:

In den klassischen auktorialen Romanen des 18. Jahrhunderts gibt es den allwissenden Erzähler, der seinen Lesern – meist wertend – eine Geschichte erzählt. Dieser Erzähler ist eine Kunstfigur des Autors, der Autor selbst ist in diesen auktorialen Romanen nicht präsent. Als Beispiele für diese frühen Romane kann man Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749), oder Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), nennen. Ein Charakteristikum des

---

<sup>129</sup> Schöll 2011, S. 287.

<sup>130</sup> Heidenreich 2009.

<sup>131</sup> Vgl. Klimek, ebenfalls Kapitel 1 dieser Arbeit.

allwissenden Erzählers besteht darin, dass er sich in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext auf allgemeinverbindliche Werte berufen konnte.

Eine stärkere Perspektivierung kommt mit den großen Ich-Romanen im 19. Jahrhundert auf, z. B. bei Charles Dickens, *David Copperfield* (1849/50), oder Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich* (1879/80). Zum Beginn der Moderne, also im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, als das Allgemeinverbindliche zu schwinden begann, kam es mit der personalen Erzählung dazu, dass man als Leser auf Gedeih und Verderb der Sichtweise oft nur eines Bewusstseins ausgeliefert war, auf die Spitze getrieben z. B. von Franz Kafka, dessen Romanwirklichkeit man als Leser genauso wenig entschlüsseln kann wie beispielsweise Josef K., aus dessen Sicht wir die Welt in *Der Prozess* (1925) wahrnehmen.

Nun aber der Autorenroman: Der Autor reflektiert darüber, dass die Welt undurchdringlich vor uns liegt, und er entscheidet sich dafür, in seinem literarischen Werk kraft des dichterisch-schöpferischen Wortes eine eigene Wirklichkeit zu erschaffen. In seinen Göttinger Poetikvorlesungen<sup>132</sup>, wie auch schon zuvor in dem Essay *Wo ist Carlos Montúfar?*<sup>133</sup>, formuliert Kehlmann sein narratives Konzept, das als eine Poetik des ‚gebrochenen Realismus‘ bezeichnet wird.

Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit.<sup>134</sup>

Er weist darauf hin, dass ihn südamerikanische Literatur stark geprägt hat, denn südamerikanische Autoren beherrschten das Schreibprinzip, Fakten und Fiktion zu vermischen, da sie – laut García Márquez – in einer surrealen Welt leben (vgl. Kehlmann, ebd. S. 15). Er fährt fort: „In meinen Romanen ging es immer um das Spiel mit Wirklichkeit, das Brechen von Wirklichkeit“ (ebd. S. 16).

Dies ist auch der Grund, weshalb Detering in Bezug auf Ruhm von einer „gestaffelten Fiktion“ spricht und davon, dass diese „vernetzten Fiktionen [...] in eine ebenso abgründige wie unterhaltsame Reflexion dessen [münden], was wir die Wirklichkeit nennen“<sup>135</sup>. Tranacher wiederum betont, dass die Poetik des ‚gebrochenen Realismus‘ Kehlmann „ein neues Erzählen, ein Fabulieren“ ermöglicht<sup>136</sup>.

Zugleich macht Kehlmann immer wieder auf die Gemachtheit seiner Erzählwerke aufmerksam, um sich selbst als deren Schöpfer zu positionieren. Tranacher beschreibt dieses Prinzip gleichermaßen für *Die Vermessung der Welt* wie für *Ruhm*: „Letztlich kommt somit dem Autor die eigentliche Rolle des *alter deus* zu, der die Neuordnung des Bestehenden herstellt und eine eigene Welt erschafft“ (ebd. S. 210) oder anders formuliert: Kehlmann „stellt [...] nicht nur die ‚Gemachtheit‘ seiner

---

<sup>132</sup> Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen 2007.

<sup>133</sup> Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg 2005, darin S. 9-27.

<sup>134</sup> Ders. 2007, S. 15.

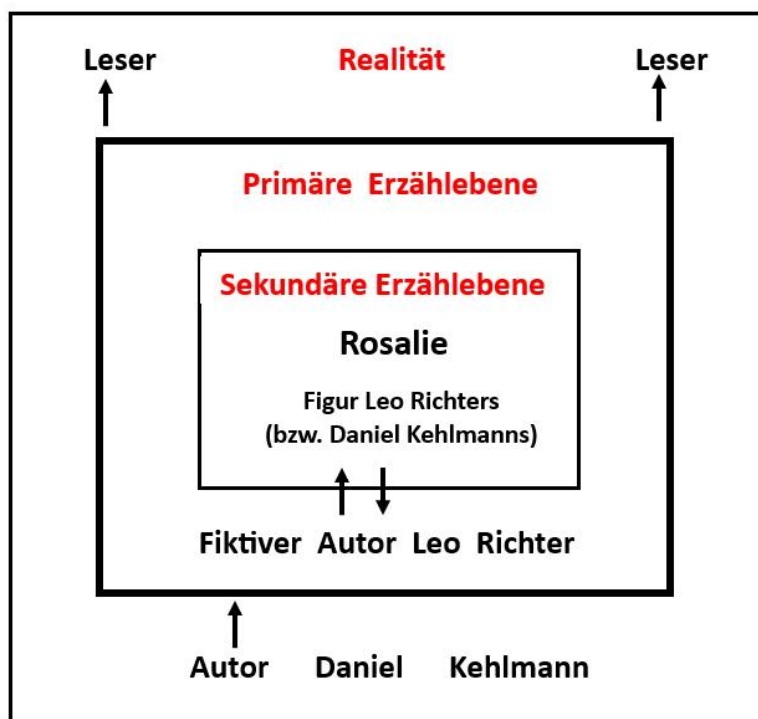
<sup>135</sup> Siehe Detering 2009.

<sup>136</sup> Tranacher 2018, S. 219.

literarischen Texte zur Schau; er inszeniert sich auch selbst als Weltenschöpfer und Gottautor“ (ebd. 281), wobei sie die „Selbstinszenierung als *alter deus*“ durchaus ironisch verstanden wissen möchte (ebd.).

Will man nun die verschiedenen Ebenen des Romans in einem Schema abbilden, um damit die Gemachtheit des Romans, seine gestaffelte Fiktion und die Rolle des Gott-Autors zu veranschaulichen, so kann dies in Anlehnung an das Modell von Hanebeck geschehen<sup>137</sup>, jedoch werden seine sich überlappenden Ovale in ein in sich gestaffeltes Kästchenmodell überführt, das die unterschiedlichen Ebenen des Romans ebenfalls anschaulich verdeutlicht und das zugleich sichtbar macht, wie tief sich der Autor in seinen Roman hineinbegibt.

### Modell 1 – *Rosalie geht sterben* (Geschichte 3)



↑↓ = Metalepse / Überspringen einer Ebene

Abb. 5: Erzählschema von *Rosalie geht sterben*

<sup>137</sup> Siehe diese Arbeit, S. 21.

### **Erläuterungen:**

Mit diesem Modell werden die verschiedenen Ebenen erfasst, so wie in Abschnitt 1.3 beschrieben. In der Mitte befindet sich die Ebene des eigentlichen Geschehens, die diegetische oder sekundäre Erzählebene, auf der der Leser die Geschichte Rosalies und ihren Weg in die Schweizer Sterbeklinik miterlebt. Eine Ebene höher, und damit auf der primären Erzählebene, befindet sich Leo Richter, der sich als Autor seiner Geschichte von Rosalie gleich zu Beginn in der Ich-Form zu erkennen gibt.

Im weiteren Verlauf der Geschichte findet ein Austausch zwischen diesen beiden Figuren statt, indem sich Rosalie an Leo Richter wendet, er sich mit ihr auseinandersetzt und sich schließlich sogar in seine eigene Geschichte hineinbegibt. Diese sowohl absteigende als auch aufsteigende Transgression lässt sich in der Systematik und Begrifflichkeit Hanebecks als ontologische bzw. deutlich gekennzeichnete Metalepse beschreiben.

Der Autor, Daniel Kehlmann, schaltet sich nicht selbst in die Auseinandersetzung seiner beiden Figuren ein. Wenn Rosalie jedoch Leo Richter gegenüber ihre Ahnung einer höher gelegenen Instanz zum Ausdruck bringt und damit indirekt auf Daniel Kehlmann verweist, so handelt es sich dabei um eine figurative (d. h. nicht gekennzeichnete) Metalepse.

## Modell 2 – Ein Beitrag zur Debatte (Geschichte 7)

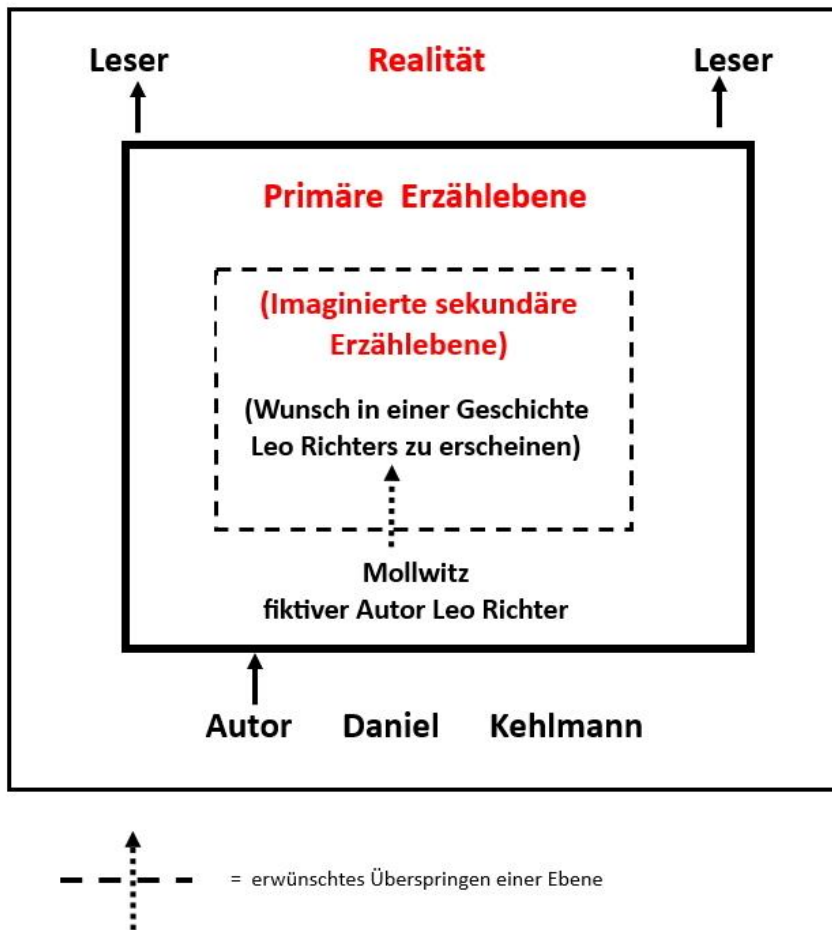


Abb. 6: Erzählschema von *Ein Beitrag zur Debatte*

### Erläuterungen:

Die Geschichte, in der Daniel Kehlmann, wie in Abschnitt 2.1 erarbeitet, die Welt des Internets mit der Welt der Literatur kontrastiert, ist ein autodiegetischer Bericht des Bloggers Mollwitz, der sich gemeinsam mit Leo Richter auf der primären, diegetischen Erzählebene befindet. In seinem ausufernden ‚Posting‘ beschreibt Mollwitz in der Ich-Form sein Zusammentreffen mit Leo Richter und drückt seinen Wunsch aus, in einer seiner Geschichten zu erscheinen. Dies begründet er so: „Mein ganzes Drecks-Leben [...]: Mir war, als gäbs Erlösung“ (R 147). Er wünscht sich nichts sehnlicher als die Transgression hinein in eine Geschichte Leo Richters, denn er ist sich sicher, dass er in einer solchen Geschichte ein sinnerfüllteres Leben führen würde (vgl. R 143).

Dass Daniel Kehlmann gerade ihm, dem großen Internet-Junkie, den Wunsch nach Erlösung durch Literatur unterstellt, kann als Kehlmanns deutliche Aussage zum Stellenwert von Literatur gesehen werden, die oft mehr Wahrheit zum Ausdruck bringt, als das Leben selbst, erst recht, wenn das Leben aus dauerhafter Präsenz in Internet-Foren besteht.

Die Abschlusspointe des Kapitels um Mollwitz, der behauptet: „In einer Geschichte, das weiß ich jetzt, werde ich nie sein“ (R 158), bezieht sich darauf, dass Kehlmann selbst, von seiner höhergelegenen Ebene aus, dem Internet-Nerd letztlich doch seinen Wunsch erfüllt, nur anders, als dieser es sich erträumt hatte. Aber – wie Kehlmann sagt – Schreiben ist „etwas Brutales und Rücksichtsloses“<sup>138</sup>. Kehlmann zeigt mit dieser Geschichte die ganze traurige Existenz eines Menschen, der fast alle seine Sozialkontakte aufgegeben und eine Sucht entwickelt hat für die nur vordergründig soziale Welt der sogenannten „Sozialen Medien“.

---

<sup>138</sup> Siehe Abschnitt 2.2.2, Lovenberg 2008.

### Modell 3 – *In Gefahr* (Geschichte 9)

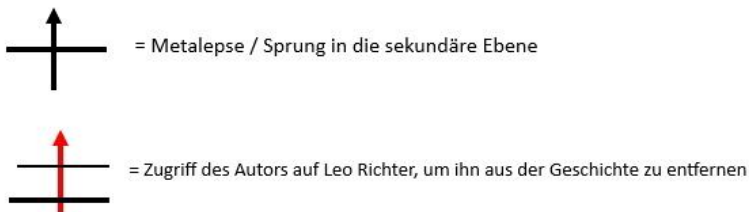
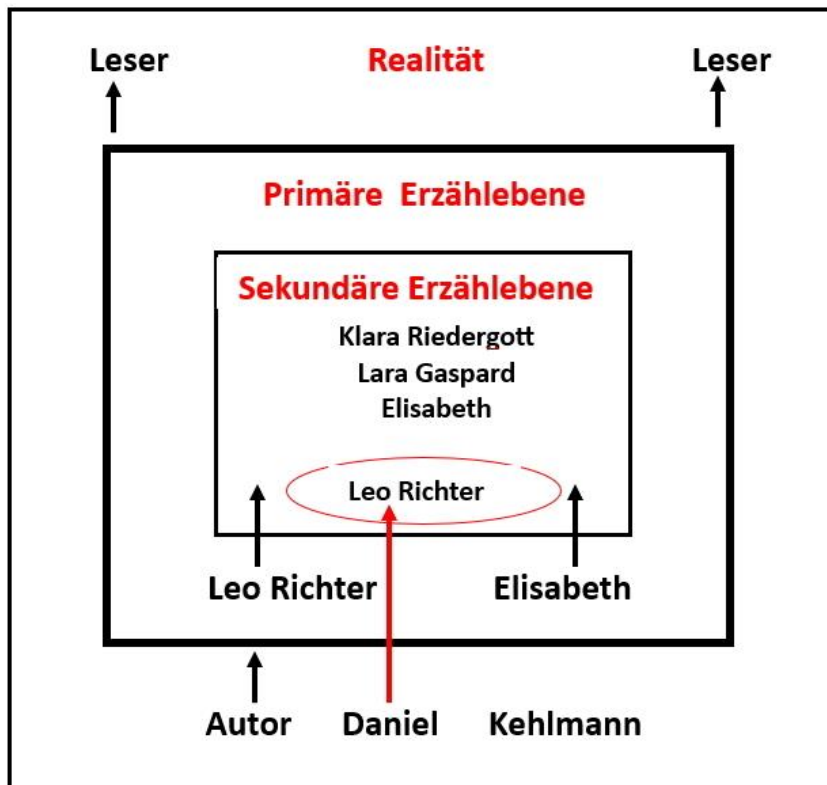


Abb. 7: Erzählschema von *In Gefahr*

#### Erläuterungen:

In dieser letzten Geschichte befinden sich Leo Richter und Elisabeth gemeinsam auf der primären Erzählebene, sie wechseln jedoch freiwillig (Leo Richter) beziehungsweise unfreiwillig (Elisabeth) hinunter in Form einer absteigenden Metalepse auf die sekundäre Erzählebene, nämlich in eine der Geschichten Leo Richters hinein, wo sie in der Lage sind, mit einer vorher als rein fiktiv gekennzeichneten Figur zu kommunizieren. Auch hier handelt es sich also um eine ontologische, deutlich gekennzeichnete Metalepse.

Daniel Kehlmann, der Leo Richter schließlich als Figur aus dem Roman entfernt, um seinen Hoheitsanspruch zu dokumentieren, taucht nur implizit auf, wiederum in Form der figurativen Metalepse, so wie in der dritten Geschichte.

Wie aber unterscheidet sich dieses Sichtbarwerden und Eingreifen des Autors, das hier durch den roten Pfeil symbolisiert wird, von der regulären kreativen Gestaltung eines Erzähltextes durch den Schriftsteller? Matías Martínez weist in seiner Dissertation zum Thema *Doppelte Welten*<sup>139</sup> darauf hin, dass Erzählwerke stets narrativ motiviert sein müssen. Der Schriftsteller kann nicht irgendwelche disparaten Handlungselemente willkürlich zusammenfügen, seine Geschichte muss einer inneren Logik folgen. Martínez bezieht sich bei seinen Ausführungen auf Lugowski<sup>140</sup> und unterscheidet zwischen der ‚Motivation von vorne‘, die er als ‚kausale Motivation‘ bezeichnet, und der ‚Motivation von hinten‘, die entweder in Form einer *finalen* oder *kompositorischen* Motivation vorkommt<sup>141</sup>. Martínez zitiert in diesem Zusammenhang eine zentrale Stelle aus Lugowskis Theorie zur narrativen Motivation:

Der Chronist sichtet Welt, aufzeichnend, nachzeichnend. Der Romanerzähler, der von keiner Rücksicht auf Fakten beschwerte Fabulierer, baut von sich aus eine sinndurchwaltete Welt auf, *macht* eine Welt. In dieser Welt hat nur dasjenige einen Platz, was ihrer Struktur gemäß ist, was einen *Sinn* in ihr hat.<sup>142</sup>

Diese „sinndurchwaltete Welt“ zerstört Daniel Kehlmann jedoch mit seinem mutwilligen Eingreifen in den Text. Wenn er Leo Richter aus der Geschichte entfernt, so erscheint dies in keiner Weise logisch oder durch eine „verborgene Absicht“<sup>143</sup> motiviert oder gerechtfertigt, sondern ist ein willkürliches Eingreifen, mit dem der Autor die Fiktionalität für einen Moment durchbricht, um gerade dadurch überdeutlich auf die Fiktionalität und Gemachtheit des Textes hinzuweisen.

Dies gehört als Stilmittel zum großen Bereich des metafiktionalen, bzw. selbstreflexiven Erzählens. Brigitte Kaute definiert diese Art des Erzählens auf folgende Weise:

Die verschiedenen Bestimmungen von ‚Selbstreflexivität‘ bzw. ‚Metafikionalität‘ narrativer literarischer Texte lassen sich auf den gemeinsamen Nenner bringen, dass es sich dabei um Signale handelt, vermittels derer ein Text dazu auffordert, ihn gezielt in seinem Konstruktionscharakter wahrzunehmen.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996.

<sup>140</sup> Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von Heinz Schaffer. Frankfurt/M. 1976.

<sup>141</sup> Kurz zusammengefasst kann man festhalten, dass die Motivation von vorne die Ursache eines Ereignisses angibt, während die Motivation von hinten eine Erklärung, einen Erkenntnisgrund liefert (vgl. Martínez 1996, S. 20 f.).

<sup>142</sup> Lugowski, S. 166; siehe auch: Martínez 1996, S. 29.

<sup>143</sup> Martínez 1996, S. 32.

<sup>144</sup> Kaute 2010, S. 155.

## 2.4 Abschlussbemerkungen zu *Ruhm*

Damit ist man letztlich wieder beim ‚Autorenroman‘ angelangt. In *Ruhm* sieht man den Autor Daniel Kehlmann am Werk und erfährt nicht nur, wie er selbst die Welt sieht, sondern auch, wie er die Realität in seiner Fiktion gestaltet oder sogar beide Bereiche, Fiktion und Realität, oder die verschiedenen Ebenen der Fiktion miteinander verknüpft. Dieser Aspekt, dass der Autor gestaltend in seiner Fiktion anwesend ist, wird im nächsten Kapitel eine wichtige Rolle spielen, denn Kehlmanns *Tyll*, der als zweiter Roman in dieser Arbeit untersucht werden soll, kann nur im Wissen um den stets anwesenden Autor angemessen erschlossen werden.

Der experimentierfreudige Ansatz des Autors zeigt sich in *Ruhm* dadurch, dass er zwei unterschiedliche diegetische Ebenen etabliert, jedoch die deutlich trennende oder – um Genettes Terminologie zu verwenden – „heilige“ Grenze zwischen diesen beiden Welten klar verletzt. Dass dieses erzähltechnische Experiment genau mit dem Zeitpunkt zusammenfällt, an dem das Internet unser aller Leben revolutioniert, ist sicher kein Zufall. Vielmehr bildet Kehlmann durch dieses literarische Experiment das Verhalten der Menschen ab, die die Grenze zwischen Realität und Internet-Realität überschreiten, dabei Rollen annehmen und im Netz mit Menschen kommunizieren, die real sind oder nichts weiter als nur eine fiktive Rolle<sup>145</sup>.

In der phantastischen Literatur, mit der sich Sonja Klimek beschäftigt, sind derartige Grenzverletzungen üblich und akzeptabel, weil ein Pakt zwischen Autor und Leser besteht, der besagt, dass nicht-reale, phantastische Elemente Teil der Erzählwirklichkeit sind. So können beispielsweise reale Figuren einer ersten Erzählebene auf phantastische Wesen einer zweiten Erzählebene treffen (wie es bei Michael Endes *Die unendliche Geschichte* der Fall ist), ohne dass dadurch Befremden ausgelöst würde, weder auf Seiten des Lesers noch auf Seiten der Figuren.

Im *Ruhm* dagegen sieht es anders aus, denn hier besteht kein entsprechender Pakt zwischen Autor und Leser, vor allem aber sind die Figuren der beiden unterschiedlichen Ebenen realistische und keineswegs phantastische Wesen, die jeweils ihre Erzählwirklichkeit als real und abgeschlossen betrachten. Diese beiden Ebenen sind daher miteinander nicht kompatibel.

Auf der ersten, extradiegetischen Ebene werden als agierende und interagierende Figuren der Autor Leo Richter, die Ärztin Elisabeth, Internetfreak Mollwitz, dessen Boss, Schauspieler Ralf Tanner, Autorin Maria Rubinstein, Miguel Auristos Blancos und einige mehr beschrieben. Treffen diese Personen aufeinander, sorgt dies

---

<sup>145</sup> Vergleiche dazu auch Julian Hanebecks These: „Medial representations will predictably become more metaleptic as technical sophistication increasingly allows for the ‘simulated to become real’ (Hanebeck, S. 81).

vielleicht für Komplikationen (so wie am Ende von Geschichte 8 „Wie ich log und starb“) – nicht jedoch für grundsätzliche Irritationen, denn innerhalb ihrer Diegese können sich alle diese Figuren als reale Menschen betrachten.

Die zweite, untergeordnete Ebene bezieht sich auf die fiktive Welt der Geschichten Leo Richters. Auf dieser intradiegetischen Ebene nehmen die Figuren ebenso in Anspruch, einer normalen Realität anzugehören. Es handelt sich um Rosalie, die pensionierte Lehrerin, ihre Nichte, die Ärztin Lara Gaspard, sowie Herrn Freytag vom Schweizer Sterbeverein.

Sobald jedoch Figuren dieser beiden Diegesen mittels einer Metalepse aufeinandertreffen, führt dies zu Befremden nicht nur beim Leser, sondern auch bei den Figuren selbst: „Was in aller Welt ging hier vor?“ (R 198). „Das alles passiert nicht wirklich“ (R 200) – so lauten Elisabeths Reaktionen, als Leo Richter sie die heilige Grenze hat überschreiten lassen. Lediglich der extradiegetische Internetfreak Mollwitz sähe kein Problem darin, Teil der intradiegetischen Ebene zu werden, ja er wünscht sich dies sogar herbei. Bei ihm würde es keinerlei Befremden auslösen, mit rein fiktionalen Figuren zu kommunizieren und zu interagieren, da er die überwiegende Zeit seines Lebens in Internetforen verbringt, wo er täglich erlebt, dass Menschen nur in Form von erfundenen Rollenprofilen existieren und „daß Wirklichkeit nicht alles ist. Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht“ (R 146).

Mit „Geschichten in Geschichten in Geschichten“ (R 201), d. h. mit seiner gestaffelten Fiktion macht Kehlmann auf zweierlei aufmerksam: Einerseits deutet er an, dass die heranwachsende Internet-Generation – der Mollwitz als Repräsentant angehört – einer Literatur, die sich mit Hilfe von Metalepsen auf verschiedenen Ebenen bewegt, aufgeschlossen gegenübersteht. Diese Menschen sind es durch Computerspiele oder Aktivitäten in Internetforen gewohnt, in Rollen zu schlüpfen und auf verschiedenen Ebenen zu interagieren, ohne dies befremdlich zu finden, während Genette dieses Phänomen der Grenzverletzungen und -überschreitungen noch in seiner „bizarren Wirkung“ wahrnimmt (Genette 2010, S. 152).

Hanebeck hat das moderne Phänomen der Grenzüberschreitungen auch anhand der beiden Massenmedien Film und Comic veranschaulicht und Klimek macht in ihrer Untersuchung ebenfalls auf „die ständige Erfahrung mit täuschend echten, multimedial erzeugten Simulationen“ aufmerksam<sup>146</sup> (vgl. Abschnitt 1.4), die uns im Internet-Zeitalter begleitet.

Andererseits betont Kehlmann durch seine gestaffelten Diegesen und deren Verknüpfung mit Hilfe von Metalepsen die erneute Präsenz des realen Autors, der als letzte Schöpfungsinstanz immer mit zu bedenken ist und der seine Autorität geltend macht, sei es in Form der Transgression in sein Werk hinein, sei es durch

---

<sup>146</sup> Klimek 2010, S. 27.

metafiktionale Aussagen, die in Kehlmanns Romanen stets zu finden sind<sup>147</sup>. Die alte Dame Rosalie, die Leo Richter als seine „klügste“ Figur bezeichnet (R 61), repräsentiert diese Einsicht in die Macht des Autors, indem sie sich gebetartig an ihren Schöpfer wendet und „um Gnade“ bittet (R 55)<sup>148</sup>. Das heißt, sie als intradiegetische Figur nimmt Kontakt mit der extradiegetischen Ebene auf, da ihr die Einsicht in eine Welt der gestaffelten Ebenen verliehen wurde. Diese Einsicht Rosalies in eine übergeordnete Ebene entspricht Hanebecks Kategorie der epistemologischen Metalepse, einer Unterkategorie der figurativen Metalepse.

Wenn hier von einer Präsenz des realen Autors die Rede ist<sup>149</sup>, so ist dabei zu berücksichtigen, dass dieser reale Autor kein Wesen aus Fleisch und Blut ist, sondern eher eine Idee, eine Vorstellung, die sich der Leser macht, denn die Textsignale verweisen nicht etwa auf Daniel Kehlmann als Privatperson, beziehungsweise auf ihn als einen Menschen, der sich durch seine individuellen Bedürfnisse und Lebensumstände auszeichnet. Die Signale verweisen allein auf ihn als den Autor des vorliegenden Textes.

Diese Sichtweise wird durch Daniel Kehlmanns Erzähltext, der im selben Jahr wie *Ruhm* erschienen ist und im Jahr zuvor, am 15. Oktober 2008, bereits im *Zeit-Magazin* veröffentlicht wurde, unterstützt beziehungsweise sogar bewusst vorbereitet. *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Sobczynski* enthält auf dem hinteren Buchdeckel sowie auf Seite 6 ein Foto des Autors Daniel Kehlmann, wie er an seinem Schreibtisch sitzt, sich also in seinem Arbeitsumfeld befindet. Stifte als sein Werkzeug stehen bereit.

Der Leser hat sich Daniel Kehlmann somit nicht als Privatmenschen, sondern als Autor bei der Arbeit vorzustellen, der als „Weltenschöpfer und Gottautor“ (Tranacher, S. 281) tätig ist. Über diese Funktion hinaus soll sich der Leser sozusagen kein Bildnis von ihm machen. Einmal mehr evoziert Kehlmann hier eine Sichtweise, die geprägt

---

<sup>147</sup> Gleich zu Beginn von *Ruhm* lässt Kehlmann sein Alter Ego, Leo Richter, das poetologische Programm des vorliegenden Romans formulieren: „Ein Roman ohne Hauptfigur! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held“ (R 25). Weitere metafiktionale Beispiele sind in der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt worden; ausführlich untersucht hat dieses Phänomen z. B. Martin Gerstenbräun in: *a fiction is a fiction is fiction? Metafikcionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg 2012.

<sup>148</sup> Ebenso: „Laß mich leben!“ (R 64). In dieser Formulierung verwendet sie den in Gebeten üblichen Imperativ Singular.

<sup>149</sup> Julia Schöll verwendet in ihrem Aufsatz „Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic“ ebenfalls den Begriff des ‚realen Autors‘, zum Beispiel indem sie anhand von Kehlmanns Äußerungen zu *Ruhm* ausführt, dass Kehlmann gerne eine Spur lege, „an der entlang der Rezipient nach der Anwesenheit des realen Autors in dessen fiktionalem Text suchen soll“ (Schöll, S. 284). Was genau unter dem Begriff des ‚realen Autors‘ zu verstehen ist, versucht sie unter Verweis auf Kehlmanns „professionellen Internetauftritt“ zu fassen, über den sie zusammenfassend schreibt: „Der Habitus dieser auktorialen Inszenierung ist der des arrivierten Großschriftstellers“ (Schöll, S. 289).

ist von theologischen Ideen und Begrifflichkeiten<sup>150</sup>, ohne dass diese ausdrücklich formuliert werden. Eine Leuchte, die auf seinem Schreibtisch steht und im oberen Teil ein Kreuz enthält, kann allerdings als weiterer, überdeutlicher Hinweis auf diese Lesart gesehen werden.

An dieser Stelle sei auf eine zusätzliche Besonderheit hingewiesen, durch die sich eine weitere Bedeutung der verschiedenen Romanebenen erschließen lässt und die einen vergleichbaren Effekt erzielt. Es wurden weiter oben die Romanfiguren benannt, die je einer der beiden Ebenen zugeordnet werden können. Eine einzige, bisher nicht erwähnte Figur fällt dabei völlig aus dem Rahmen, eine Figur, die namenlos bleibt<sup>151</sup>. Es handelt sich um den „ungewöhnlich dünne[n] Mann mit fettigen Haaren, einer Hornbrille und einer grellroten Mütze“ (R 185). Dieser Namenlose agiert auf sämtlichen Ebenen und löst überall großes Befremden aus, selbst auf Autorenebene. In einem Schaubild kann dies am besten verdeutlicht werden.

<p><b>Realität</b></p> <p>Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg<sup>152</sup></p> <p><i>v. Lovenberg:</i> „Wer ist der seltsame Typ mit der roten Mütze, der plötzlich auftaucht? Ein Stellvertreter des Autors, von Gott?“</p> <p><i>Kehlmann:</i> „Ich weiß nicht genau. Er ist ein irrationales Element. [...] Der Kerl kommt immer wieder vor in meinen Büchern. Keine Ahnung, wer er ist und was er will!“</p>
<p><b>Primäre Erzählebene</b></p> <p>Leo Richters Kommentar (in Geschichte 3)</p> <p>„Es beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt“ (R 70 f.).</p>
<p><b>Primäre Erzählebene</b></p> <p>Kommentar des Ich-Erzählers (in Geschichte 8)</p> <p>„Ich begriff nicht, was er [der Namenlose] von mir wollte“ (R 185).</p>
<p><b>Sekundäre Erzählebene</b></p> <p>Rosalies Kommentar (in Geschichte 3)</p> <p>Er [der Namenlose] lacht meckernd, ein Schauer läuft über Rosalies Rücken. „Wer sind Sie?“ fragt sie heiser (R 70).</p>

<sup>150</sup> Siehe: *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Darin: 2. Mose 20, 4: „Du sollst dir kein Gottesbild machen.“

<sup>151</sup> Siehe R 69: „Seinen eigenen Namen nennt er nicht.“

<sup>152</sup> Lovenberg 2008.

Um wen es sich bei diesem Namenlosen handeln könnte, dies zu untersuchen ist ein völlig anderes und eigenständiges Thema<sup>153</sup>. Hier soll lediglich betrachtet werden, welche Aussage sich mit Hilfe dieser Figur über den Roman und seine Ebenen machen lässt. Dadurch, dass selbst Kehlmann auf der realen Ebene ein Wissen über diese Figur leugnet und damit ähnlich ratlos reagiert wie die Figuren des Romans, wird evoziert, dass diese Figur offenbar einer weiteren, übergeordneten Sphäre entstammt, einer Ebene, die man vielleicht als höhere Ebene der dichterischen, göttlichen Inspiration bezeichnen könnte. Damit spielt Kehlmann einmal mehr auf eine metaphysische, sinndurchwaltete Lesart seines Romans an, ohne dies gezielt zu formulieren.

In diesem Kapitel über Daniel Kehlmanns *Ruhm* konnte hoffentlich gezeigt werden, dass der Roman trotz seiner verschiedenen Ebenen keineswegs anstrengende „Zwölftonmusik“ ist, wie es Elke Heidenreich behauptet. Wenn man den Roman in musikalischen Kategorien erfassen möchte, so ist er eher ein *Beatles* Song, wie zum Beispiel *Eleanor Rigby*.

Markus Gasser<sup>154</sup> hat das prinzipiell richtig erkannt in seiner Aufzählung der vielen traurigen Figuren in *Ruhm*<sup>155</sup>. Kehlmann lässt in seinem Roman Figuren auftauchen und wieder verschwinden, fast wie ein Zauberkünstler während seiner Vorstellung Gegenstände oder auch Menschen auftauchen und verschwinden lässt. Diesen Vergleich zu einer Zaubervorstellung greift Markus Gasser auf. Sein Zitat, im Geiste sozusagen unterlegt mit der Musik von *Eleanor Rigby*, soll den Abschluss dieses Kapitels darstellen:

Doch gehorcht Kehlmanns vermeintlich großspuriger Romantitel [*Ruhm*] dem Beerholmschen Trick, das Publikum lediglich in jene Karten blicken zu lassen, auf die es gerade nicht ankommt. Und so handelt der Roman *Ruhm*, der ursprünglich „Die Verschwundenen“ heißen sollte, auch von des Ruhmes schwarzer Kehrseite, seiner Bosheit, wie im traurigen Fall des schurkischen Esoterikfrömlers Miguel Auristos Blancos, vom Verschwinden und Vergessenwerden, von den Myriaden flüchtiger Passanten auf der Straße, den bloßen, wie toten Namen im Telefonbuch und Anonymen aus dem Publikum bei Lesungen, den *nowhere men*<sup>156</sup>, die sterben könnten, ohne jemanden damit zu behelligen, und die in Gestalt ihrer eigenen Todesanzeige ihren ersten und letzten Presseauftritt haben werden, von den Unscheinbaren, Unbeachteten und Übergangenen, die soviel mehr sein wollen, als sie sind und vielleicht auch sein könnten, von dem Gefühl, ein bloßer Statist zu sein im großen Welttheater, ungeliebt, unbegehrt, unsichtbar für die anderen wie bei einem Telefongespräch und mithin zu Lebzeiten schon ein Gespenst.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Siehe dazu beispielsweise: Joachim Rickes: *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann – „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg 2010.

<sup>154</sup> Markus Gasser: *Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis*, Göttingen 2010.

<sup>155</sup> All diesen Figuren wird ebenso wenig Ruhm zuteil wie z. B. *Eleanor Rigby*, von der es heißt: „Eleanor Rigby / Died in the church and was buried along with her name / Nobody came“ (Lennon/McCartney).

<sup>156</sup> Gasser spielt damit auf den Beatles-Song *Nowhere Man* (1965) an.

<sup>157</sup> Gasser 2010, S. 121 f.

### 3 Daniel Kehlmann: *Tyll* (2017)

Dort, wo Krieg herrscht, leiden in erster Linie die Menschen, aber es leidet auch die Wahrheit. Es gibt stets mindestens so viele „Wahrheiten“, wie es Kriegsparteien gibt. Unter anderem darum geht es in Kehlmanns Roman *Tyll*, der zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges spielt. Insofern hat Daniel Kehlmann zwar einen historisch eingekleideten Roman veröffentlicht, jedoch zugleich einen Roman, der zeitlos ist.

Wenn der kaiserliche Botschafter Johann von Lamberg, der die Westfälischen Friedensverhandlungen in Osnabrück leitet, die Situation wie folgt zusammenfasst, so liefert er eine hochaktuelle Beschreibung für militärisch-territoriale Konfliktsituationen:

„Jeder will Gebiete, die der andere auf keinen Fall hergeben möchte, jeder verlangt Subsidien, jeder will, dass Beistandsverträge gekündigt werden, die andere für unkündbar halten, damit stattdessen neue Verträge zustande kommen, von denen andere meinen, sie seien unannehmbar. Das hier geht über die Fähigkeit jedes Menschen weit hinaus. Und dennoch müssen wir es schaffen.“ (T 443)<sup>158</sup>

*Tyll* knüpft nicht nur durch seine Aktualität<sup>159</sup>, sondern auch dadurch, dass wichtige Themenkomplexe erneut aufgegriffen und erweitert werden, an den Vorgängerroman an. So wird mit der titelgebenden Hauptfigur Tyll eine weitere Künstlerfigur entworfen, mit der Kehlmann mehr noch als in *Ruhm* seine eigene Rolle als Schriftsteller zu definieren versucht. Dies soll im zweiten Unterkapitel untersucht und nachgewiesen werden. Dass Kehlmann selbst im Interview mit Jakob Augstein behauptet: „Ich fühle mich ihm [Tyll] [...] nicht nahe, aber er hat für mich persönlich etwas Tröstliches“<sup>160</sup>, hat keineswegs zu bedeuten, dass Tyll nicht doch als Identifikationsfigur Kehlmanns gesehen werden darf, denn Kehlmann spielt gerne mit Ungewissheiten, was er folgendermaßen auf den Punkt bringt: „Mißtrauen Sie Interviews gebenden Autoren“<sup>161</sup>. J. Alexander Bareis verweist auf diese Stelle aus Kehlmanns Poetikvorlesung und warnt eindringlich davor, Kehlmann „zumindest

---

<sup>158</sup> Daniel Kehlmann: *Tyll*. Reinbek bei Hamburg 2017. Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe so wie hier unter Angabe der Sigle T und der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>159</sup> Ein Jahr nach Veröffentlichung des Romans weist der Politikwissenschaftler Herfried Münkler im Gespräch mit Daniel Kehlmann auf die Komplexität des Dreißigjährigen Krieges sowie auf die Bezüge zu aktuellen Konflikten des beginnenden 21. Jahrhunderts hin: „Und schließlich das Komplexeste, die Verschränkung mehrerer Konflikttypen zu einem Krieg. Wenn man in den Nahen Osten schaut, kann man diese furchtbare Konstellation gut erkennen. Es begann mit einem Verfassungskonflikt, also dem, was wir leichtfertig „Arabischen Frühling“ genannt haben; damit verbunden sind Konflikte entlang konfessioneller Solidaritätslinien, etwa zwischen Sunniten und Schiiten, dazu klassische Konflikte zwischen Staaten um Einflussgebiete, schließlich handelt es sich um einen Hegemonialkonflikt mit nahen und ferneren Akteuren. Das ist die Ähnlichkeit zum Dreißigjährigen Krieg“ (Kehlmann/Münkler 2018, S. 110).

<sup>160</sup> Daniel Kehlmann/Jakob Augstein: „Künstler in einer rohen Welt“. In: *Der Freitag*, 49/16.12.2018.

<sup>161</sup> Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen 2007, S. 5.

nicht *sofort* auf den Leim zu gehen“ und, was immer Kehlmann behauptet, „den Ausführungen skeptisch gegenüber zu stehen“ und er fügt ein weiteres Mal hinzu: „Es gilt also, auf der Hut zu sein“<sup>162</sup>.

Unwägbarkeiten und Beispiele für unzuverlässiges Erzählen gibt es viele in *Tyll*<sup>163</sup>, aber zugleich gibt es auch hier mit Kehlmann wieder einen Autor, der den Hoheitsanspruch auf sein literarisches Werk deutlich zum Ausdruck bringt. Auf welche Weise dies geschieht, zu welchem Zweck und wie sich diese erneute Autoreneinmischung mit der in *Ruhm* vergleichen lässt, soll im nun folgenden Abschnitt in den Blickpunkt rücken.

Wenn auch Kehlmann als ein Meister des unzuverlässigen Erzählens gelten kann und es geboten ist, seinen Ausführungen in Gesprächen und Interviews mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen, so kann man doch auf zwei Aspekte verweisen, die für ihn wichtige Konstanten darstellen: zum einen die herausragende Bedeutung der Sprache, zum anderen seine politische Haltung, die ihn als Verfechter einer freiheitlich-demokratischen Gesellschaftsordnung ausweist. Wie eng diese beiden Aspekte miteinander verflochten sind, wurde bereits im vorausgehenden Kapitel behandelt. *Tyll* knüpft hinsichtlich beider Punkte an den Vorgängerroman an, wie im weiteren Verlauf deutlich werden soll.<sup>164</sup>

Eine tabellarische Übersicht soll in aller Kürze über die Erzählsituation<sup>165</sup>, Figuren und Handlungselemente von *Tyll* informieren:

---

<sup>162</sup> Bareis 2013, S. 322.

<sup>163</sup> Vgl. zum Beispiel: Swen Schulte Eickholt, Andreas Schwengel: „Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese in Daniel Kehlmanns historischem Roman *Tyll*“. In: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XXXI (2021), Bern. Heft 1, S. 69-85.

<sup>164</sup> An dieser Stelle sei ein zweites Mal auf das Spiegel-Interview verwiesen, in dem nicht nur Münkler, sondern auch Kehlmann auf die Ähnlichkeiten aufmerksam macht, die zwischen unserer modernen Welt und der historischen Epoche des Barock bestehen:

„Ich sehe noch eine andere Parallele: die furchtsame Verwirrung in den Köpfen, die durch ein neues Medium entsteht, mit dem die Menschheit noch nicht ganz umzugehen gelernt hat. Das war damals die Druckerpresse, insbesondere die Flugschriften. Das große Aufflammen der konfessionellen Gegnerschaft, der Wut auf beiden Seiten, hat natürlich mit der Propaganda zu tun, von der Europa geradezu überschwemmt wurde. Erst später haben sich Standards etabliert, anhand derer man erkennen konnte, ob eine Druckschrift glaubhaft ist oder reine Hetze. Und etwas Ähnliches erleben wir heute mit dem Internet. Auf dem News Feed bei Facebook erscheint ein seriöser Artikel von der „New York Times“ in exakt derselben Aufmachung wie die Lügengeschichte einer obskuren Website – visuell nicht zu unterscheiden. Das spielte bei der Wahl von Trump durchaus eine Rolle. Ein Teil der Verwirrung und Wut, die wir derzeit überall sehen, hat damit zu tun, dass wir gerade erst lernen, mit einem neuen Massenmedium umzugehen“ (Kehlmann/Münkler 2018, S. 110).

<sup>165</sup> Simon Zeisberg (2020) beschreibt die Erzählsituation von *Tyll* (im Kontrast zu Grimmelshausens *Simplicissimus*) folgendermaßen: „Anstelle der fixierten internen Fokalisierung des pikarischen Romans präsentiert *Tyll* ein höchst variables Fokalisierungskonzept, in dem sich interne, externe und nullfokalisierte Passagen stetig abwechseln“ (S. 84). – Von einem stetigen Wechsel kann – wie es der Tabelle zu entnehmen ist – nicht die Rede sein. Abweichungen von den unterschiedlichen internen

<b>Kapitel</b>	<b>Erzählsituation</b>	<b>Inhalt</b>
Schuhe	Homodiegetisch / null-fokalisiert („Wir“-Form)	Die Toten berichten rückblickend über einen Auftritt von Tyll und Nele (zusammen mit dem Esel Origenes) in einer deutschen Stadt, die bislang von Kampfhandlungen des Dreißigjährigen Krieges verschont geblieben war.
	Alle weiteren Kapitel: heterodiegetisch mit wechselnder interner Fokalisierung	
Herr der Luft	1: Perspektive der Familie Ulenspiegel: vorwiegend Gedanken Tylls (aber auch der Eltern, Claus und Agneta, sowie des Knechts)  2: Gedankenwelt Doktor Kirchers  3: Gedankenwelt Claus Ulenspiegels  4: Neles Sicht	Tylls Kindheit Festnahme des Vaters durch Doktor Tesimond und Doktor Kircher  Inquisitionsprozess gegen Claus Ulenspiegel; er wird als Hexer zum Tode verurteilt.  Claus Ulenspiegels Henkersmahlzeit  Die Bäckerstochter Nele schließt sich zusammen mit Tyll dem fahrenden Volk an.
Zusmarshausen	Perspektive Graf Martin von Wolkensteins  (vereinzelte homodiegetische Anteile, um aus dem Bericht des Grafen zu zitieren (= Binnentext) sowie nicht fokalisierte Erzählerkommentare, um die Fehler in Wolkensteins Bericht zu korrigieren)	Zu Beginn des 18. Jahrhunderts (vgl. T 183) beschreibt Graf Martin von Wolkenstein in seinem Lebensbericht, wie er gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges im Auftrag des Kaisers Tylls aus dem Kloster Andechs retten musste. (Tylls vorherige Rettung als Mineur aus dem Schacht bei Brünn beschreibt er zum Ärger seiner Leserschaft nicht; vgl. T 225). Auf dem Heimweg werden sie Zeugen der letzten Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges, der Schlacht bei Zusmarshausen [17. Mai 1648].
Könige im Winter	1: Perspektive der Winterkönigin (Elisabeth, genannt Liz)  2: Sicht des Winterkönigs (Friedrich)	Das ärmliche Leben in Friedrichs Notresidenz in Den Haag wird beschrieben sowie Friedrichs Weg nach Mainz in das Winterlager des Schwedenkönigs [1631] zusammen mit Tyll. Seine Verhandlungen mit dem Schwedenkönig bleiben erfolglos. Friedrich stirbt auf dem Heimweg. Tyll und Nele verlassen (mit dem Esel Origenes) den Haag.

Fokalisierungen tauchen nur punktuell und dann aus gutem Grund auf, zum Beispiel um einzelne Leerstellen zu erzeugen.

Hunger	Vorwiegend Neles Sicht (vereinzelt Tylls oder Pirmins)	Tyll und Nele (als Kinder) beim Gaukler Pirmin
Die große Kunst von Licht und Schatten	Olearius' Perspektive (T 347-362)  Kirchers Sicht (T 363-384)  Am Schluss übernimmt der null-fokalierte Erzähler (T 386-393); Tylls Abschiedsworte gibt er jedoch nicht preis (T 391).	Pater Athanasius Kircher begibt sich in Begleitung von Adam Olearius und Paul Fleming auf Drachenjagd; Zusammentreffen mit dem Gauklervolk; Nele heiratet Olearius und Tyll zieht (mit Esel) allein weiter. Was er zum Abschied Paul Fleming gegenüber sagt, erfährt der Leser nicht.
Im Schacht	Tylls Perspektive	Während der Belagerung der Stadt Brünn durch die Schweden [im Jahr 1645] arbeitet Tyll als Mineur und wird beim Graben eines Schachtes mit anderen Mineuren verschüttet; hier erhält er seine markante Narbe auf der Stirn.
Westfalen	1 / 2 / 3: Perspektive der gealterten Winterkönigin Liz	Friedensverhandlungen in Osnabrück; Tyll ist einer der auftretenden Künstler; es kommt zu einer Wiederbegegnung mit der Winterkönigin.

**Abb. 8:** Strukturschema *Tyll*

## 3.1 Der Hoheitsanspruch des Autors in *Tyll*

### 3.1.1 Widersprüche und Leerstellen im Text

Der Roman *Tyll* ist, so wie Moritz Baßler es beschreibt, eine „unterhaltsame, leicht lesbare, gut verständliche Geschichte mit hohem Identifikationspotential“, so dass sich „nicht nur die Lesermassen, sondern auch Kritiker und Literaturwissenschaftler für diese Literatur begeistern“<sup>166</sup>; dennoch erzeugt er beim Lesen zunächst eine große Ratlosigkeit, denn der gesamte Text steckt voller Widersprüche. Die verschiedenen Figuren stellen Behauptungen privater oder politischer Natur auf, die sich diametral zu denen anderer Figuren verhalten, und es gibt keinen hilfreichen auktorialen bzw. null-fokalisierten Erzähler, der diese Widersprüche aufklären und Sachverhalte richtigstellen würde. In der bisherigen Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass die zahlreichen Widersprüche ein wesentliches Merkmal des Romans sind, ebenso über die Tatsache, dass uns Kehlmann einen hilfreich wertenden Erzähler fast immer verwehrt.

Ein Beispiel, auf das wiederholt in der Fachliteratur verwiesen wird, findet sich im Doppelkapitel *Könige im Winter*. Hier werden im ersten Teil die Ereignisse aus Sicht der Winterkönigin geschildert, im zweiten Abschnitt aus der des Winterkönigs. In der Sekundärliteratur wird gerne auf die unterschiedliche Schilderung der Hochzeitsnacht verwiesen. Swen Schulte Eickholt und Andreas Schwengel zitieren unmittelbar zu Beginn ihrer Untersuchung<sup>167</sup> beide Textstellen ausführlich (T 255 und T 289), um folgende Schlussfolgerung zu ziehen: „Die Unterschiede sind deutlich genug. Nicht nur, dass die Bewertung der eigenen Rolle völlig unterschiedlich ist, es besteht auch Uneinigkeit über die Art des Fußbodens und die Anzahl der Rosenblätter, die in der entstandenen Pfütze schwimmen“<sup>168</sup>. Im weiteren Verlauf heißt es: „Im Eingangsbeispiel der *Könige im Winter* unterbleibt die auktoriale Führung, da die Unterschiede in der Wahrnehmung nicht aufgeklärt werden“<sup>169</sup>. Man kann es auch anders formulieren: *Weil* Widersprüche und unterschiedliche Sichtweisen innerhalb des Romans nicht aufgelöst werden, ist man sich als Leser des Fehlens eines wertenden und aufklärenden Erzählers nur allzu deutlich bewusst.

Derartige unaufgelöste Widersprüche gibt es zahlreiche in *Tyll*, auch solche, die über das rein Private hinausreichen. Wer zum Beispiel hat die Entscheidung herbeigeführt,

---

<sup>166</sup> Baßler 2017, S. 49f.

<sup>167</sup> Schulte Eickholt/Schwengel 2021.

<sup>168</sup> Ebd., S. 70.

<sup>169</sup> Ebd., S. 77.

dass Friedrich, der später zur tragischen Figur des Winterkönigs wird, die böhmische Krone annimmt und damit das Kriegsgeschehen in Gang setzt?

Die Winterkönigin behauptet Folgendes:

Aber ihr armer dummer Mann wollte ihr nicht zuhören, damals auf der Flucht aus Prag. Er war zu entsetzt über den Verlust seiner Armee und seines Thrones und murmelte nur wieder und wieder, dass es ein Fehler gewesen sei, die böhmische Krone anzunehmen. Alle, auf die es ankam, hätten ihm gesagt, dass es ein Fehler sei, alle und immer wieder, aber in seiner Dummheit habe er auf die Falschen gehört.

Damit meinte er natürlich sie. (T 251 f.)

[...]

„Sei nicht dumm“, sagte auch sie. Dann ließ sie einen langen Augenblick verstreichen und fügte hinzu: „Wie oft wird einem eine Krone angeboten?“

Das war der Moment, der ihr Leben verändert hatte, der Moment, den er ihr nie verzieh. (T 260)

Aus Sicht des Winterkönigs stellt sich der Sachverhalt jedoch völlig anders dar:

In einem anderen Schlafzimmer, daheim in Heidelberg, hatten sie später über die große Entscheidung beraten. Nacht für Nacht, wieder und wieder, hatte sie gezaudert und abgeraten, wie es Frauenart war von alters her, und immer von neuem hatte er ihr erklärt, dass man ein solches Angebot nicht ohne den Willen Gottes bekomme und dass man sich dem Schicksal fügen müsse. Aber der Kaiser, hatte sie immer wieder gerufen, was denn mit dessen Zorn sei, niemand stehe gegen den Kaiser auf, und er hatte ihr geduldig erklärt, was ihm seine Juristen so überzeugend dargelegt hatten: dass die Annahme der böhmischen Krone kein Bruch des Reichsfriedens sei, weil Böhmen nicht zum Reich gehöre.

Und so hatte er sie schließlich überzeugt, wie er alle anderen überzeugt hatte. (T 289 f.)

Als Leser findet man keine Aufklärung im Text, welche Version die richtige ist. Rena Ukena kommentiert die Widersprüche des Kapitels *Könige im Winter* wie folgt:

Natürlich könnte einer der beiden bewusst lügen. Da dies aber nicht vom Erzähler entlarvt wird, der stattdessen beide internen Fokalisierungen mitträgt, lässt dies die Möglichkeit offen, dass beide vielleicht doch „nach bestem Wissen und Gewissen“, also durchaus wahrhaftig, berichten.<sup>170</sup>

Mit der Figur des Gauklers Pirmin findet sich ein weiteres Beispiel. Wie ist er gestorben? Wurde er ermordet? Wer ist sein Mörder? Glaubt man Nele, so hat „Tyll [...] ihn umgebracht“ (T 271). Tyll allerdings behauptet im Gespräch mit dem kranken Winterkönig, dem er seine Lebensgeschichte erzählt, etwas anderes, und zwar „dass Nele ihn [Pirmin] für den Teufel gehalten habe [...] und als er zu ihnen wieder besonders böse gewesen sei, habe ihm Nele ein Pilzgericht gekocht, das er so schnell nicht vergessen habe, oder vielmehr habe er es sofort vergessen, er sei nämlich dran krepirt, zwei Handvoll Pfifferlinge, ein Fliegenpilz, ein Stück vom schwarzen

---

<sup>170</sup> Ukena 2020, S. 125.

Knollenblätterling, mehr brauche man nicht. [...] Nicht er, sagte der Narr. Die Schwester habe ihn umgebracht“ (T 311). Beide belasten die jeweils andere Person nicht zu ihrer eigenen Verteidigung, denn weder Nele noch Tyll werden angeklagt. Auch hier bleibt der Roman dem Leser eine Aufklärung schuldig.

Alle Figuren in *Tyll* äußern ihre eigenen Interpretationen der Wirklichkeit, die sich nicht mit der Sicht anderer in Einklang bringen lassen. Die einzige Erklärung, die der Text (aus Tills Perspektive gesprochen) dafür zu bieten hat, ist eine überaus humorvolle: „Tiere seien klüger als Menschen, deswegen verhielten sie sich still“ (T 291).

Wie gefährlich diese widerstreitenden Sichtweisen und vermeintlichen „Wahrheiten“ tatsächlich sind, soll ein letztes Beispiel zeigen. Der berühmte Gunpowder Plot, eine Verschwörung britischer Katholiken, die am 5. November 1605 den protestantischen König James I, den Vater der Winterkönigin, mitsamt der Familie und allen Parlamentariern in die Luft jagen wollten, wird von Liz auf folgende Weise in Erinnerung gerufen:

Das Pulver unter dem Parlament war gefunden worden, bevor die Verschwörer es hatten anzünden können, ihre Eltern hatten unverletzt überlebt, die Katholiken waren gefangen, und die glücklosen Entführer waren nun selbst Gejagte. [...]

Sie hatte nicht gewusst, dass Papa sich unterdessen der Verschwörer annahm. [...] An alle Fachleute erging die Aufforderung, Foltern zu ersinnen, feiner und fürchterlicher, als die größten Maler des Infernos sie erträumt hatten, Bedingung war bloß, dass das Seelenlicht dabei nicht erlöschen und dass man davon nicht verrückt werden durfte: Die Täter mussten schließlich noch ihre Mitwisser nennen, und sie sollten Zeit haben, Gott um Vergebung zu bitten und zu bereuen. Denn Papa war ein guter Christ. (T 249 f.)

Außerdem heißt es über die Verschwörer: „Ein paar gibt es noch. Sie verstecken sich. Einer der schlimmsten heißt Tesimond, wir suchen ihn schon lange, aber immer ist er entkommen“ (T 248). Genau dieser Jesuitenpater Tesimond ist es aber, der im zweiten Kapitel, *Herr der Luft*, nun seinerseits als guter Christ, den harmlosen Claus Ulenspiegel foltern lässt, um ihn anschließend in einem Inquisitionsprozess als Hexer zum Tode zu verurteilen. James I vertritt und kämpft für seine protestantische Sicht, Tesimond auf der anderen Seite ist fanatischer Verschwörer sowie „Hexen-Commissarius“ (T 124) für die Katholiken. Dabei ist die Logik der Inquisition für Tesimond genauso unanfechtbar wie seine und Doktor Kirchers absurden wissenschaftlichen Methoden im Fachgebiet der Medizin und der Drakontologie, der „Lehre vom Wesen der Drachen“ (T 99).

Ebendeshalb brauche man die Drakontologie. Denn die medizinische Wissenschaft könne nicht verzichten auf die Heilkraft ihres Blutes.

Claus reibt sich die Stirn. „Woher habt Ihr denn das Blut?“

„Das Blut haben wir natürlich nicht. Medizin ist die Kunst ... Wie heißt es?“

„Der Substitution“, sagt Doktor Kircher.

Jawohl, Drachenblut sei eine Substanz von solcher Mächtigkeit, dass man des Stoffes selbst nicht bedürfe. Es reiche, dass der Stoff in der Welt sei. [...]

„Regenwurm und Engerling“, sagt Doktor Kircher, „sehen dem Drachen ähnlich. Zu feiner Substanz zerstoßen, kann ihr Körper Erstaunliches bewirken. [...] Heilkunst ist Substitution nach dem Prinzip der Ähnlichkeit. (T 100 f.)

All diese hier aufgezeigten, unterschiedlichen Sichtweisen bleiben im Roman unkommentiert nebeneinander stehen. Schulte Eickholt und Schwengel fassen das erzähltheoretische Problem, das sich aus diesen Beispielen ergibt, folgendermaßen zusammen:

Wie bewerten wir Erzähler, wenn sie durch ihre Multiperspektivität wahrnehmungs- oder erinnerungsbedingte Widersprüche auf Handlungsebene entstehen lassen, ohne durch ihre potenzielle Allwissenheit aufzuklären? Ist in diesem Fall die Erzählinstanz unzuverlässig, weil sie den Widerspruch nicht auflöst? [...] Der Erzähler fungiert beim unzuverlässigen Erzählen in der Heterodiegese also nicht als Korrektiv, sondern die Unzuverlässigkeit ist in diesem Fall poetologische Programmatik. [...] Für *Tyll* lässt sich konstatieren, dass der Roman durch alle Erzählinstanzen mit Unzuverlässigkeit spielt und teilweise erst der markierte Unterschied zwischen den Erzählinstanzen auf die Unzuverlässigkeit besonders hinweist, die als Kompositionsprinzip des abstrakten Autors erscheint und damit Teil der Textintention ist.<sup>171</sup>

Die Figuren werden also in ihrem Versuch dargestellt, die Welt zu erklären, nicht zaudernd, sondern voller Innbrunst. Sie sind zum Teil sogar bereit, für die Verfolgung ihrer widerstreitenden Ziele über Leichen zu gehen. Dies als letztgültige Romanaussage hinnehmen zu müssen, wäre überaus unbefriedigend, da man als Leser keinem Chaos ausgesetzt bleiben möchte, sondern auf eine ordnende höhere Instanz hofft, die im Roman eine „sindurchwaltete Welt“<sup>172</sup> erschafft. Die Lektüre von *Tyll* bliebe unbefriedigend, gäbe es nicht das 1. Kapitel und gäbe es nicht den philosophierenden Müller Claus Ulenspiegel. Wie diese beiden Aspekte gemeinsam zu einem Verständnis des Romans führen, soll in den nächsten beiden Abschnitten deutlich werden.

### 3.1.2 Die Funktion des ersten Kapitels (*Schuhe*)

Der Roman beginnt in einer deutschen, „von Mauern umschlossene[n] Stadt [...] mit ihren hundertfünf Häusern und der Kirche und dem Friedhof“ (T 7), die bisher vom Krieg verschont geblieben ist. Einer der Städter erzählt in der ersten Person Plural, also aus der Wir-Perspektive: „Wir beteten viel, um den Krieg fernzuhalten“ (T 7).

---

<sup>171</sup> Schulte Eickholt/Schwengel 2021, S. 72-74.

<sup>172</sup> Lugowski, siehe Anm. 142, S. 60 dieser Arbeit.

Er beschreibt die Ankunft des berühmten Tyll Ulenspiegel in seinem Städtchen und dessen erste Darbietungen. Er beschreibt, weiterhin in Wir-Form, Tylls Seiltanz, seinen hinterhältigen Spaß mit den Schuhen, mit dem er unter den Städtern eine Gewaltorgie auslöst und die beschämte Reaktion der Menschen darauf. Als Leser wundert man sich zunehmend, was er alles über die Menschen seiner Kleinstadt weiß, sogar ihre geheimsten Gedanken und Verhaltensweisen, bis er sich im letzten Abschnitt als das zu erkennen gibt, was er ist: ein Toter, der wie viele andere aus seinem Ort den Krieg nicht überlebt hat. In diesem Moment weiß man auch, dass Daniel Kehlmann am Werk ist und augenzwinkernd zu seinen Lesern spricht: „Ich bin es doch, der euch diese Geschichte erzählt. Und ich kann auch Tote sprechen lassen, die sonst nicht mehr zu Wort kämen“<sup>173</sup>.

Simon Zeisberg geht in seiner Untersuchung „Aus dem Krieg der Roman: Grimmelshausen in Kehlmanns *Tyll*“<sup>174</sup> ebenfalls auf die Besonderheiten des Eingangskapitels ein. Sie erfüllen verschiedene Funktionen. Von Interesse für die vorliegende Arbeit ist die zweitgenannte Funktion dieses Erzählmodus, die darin besteht, „dass er eine auf die namenlosen Opfer des Dreißigjährigen Krieges ausgerichtete Darstellung kollektiver Gewalt- und Todeserfahrung ermöglicht. Zu diesem Zweck greift Kehlmann zu einem Mittel, das man aus Texten des ‚Magischen Realismus‘ kennen mag, das in *Tyll* jedoch in den Rahmen eines genuin historischen Settings, nämlich der längst etablierten Geschichtsmatrix des Dreißigjährigen Krieges gesetzt wird. Im letzten Abschnitt des Kapitels wird deutlich, dass das ‚Wir‘ das geisterhafte Kollektiv der namenlosen [...] Kriegstoten umfasst, das sich durch das Erzählen, mittels seiner Stimme also, gegen das Vergessenwerden zur Wehr setzt“ (Zeisberg 2020, S. 86f.).

Der Leser muss sich folglich in diesem ersten Kapitel dessen bewusst werden, dass der Autor – nicht der „abstrakte Autor“, auf den Schulte Eickholt und Schwengel immer wieder verweisen<sup>175</sup>, sondern der reale Autor, Daniel Kehlmann, – sich für einen kurzen Moment seinen Lesern zu erkennen gibt. Er scheint sozusagen durch seine Erzählung hindurch bzw. in sie hinein, um seine Leser wissen zu lassen, dass er es ist, der ihnen die nun folgende Geschichte erzählt, und zwar genau so, wie er es will, denn er ist ihr Schöpfer. Das heißt, er durchbricht – wie schon in *Ruhm* – auch hier in *Tyll* seine Fiktion für einen Moment, um aber gerade dadurch zu betonen, dass man sich auf seine erzählerische Wahrheit einzulassen habe.

Abermals trifft hier die metaphorische Umschreibung Julia Schölls zu, man habe es bei Kehlmann mit einem der Autoren zu tun, die „nicht nur immer die Fäden in der

---

<sup>173</sup> Dies erinnert an Gassers Kommentar zu *Ruhm*, an all die Verschwundenen und Vergessenen und die vielen „nowhere men“; siehe Anm. 157, S. 65 dieser Arbeit.

<sup>174</sup> In: Lampart u. a. 2020, S. 73-102.

<sup>175</sup> Vgl. Schulte Eickholt/Schwengel 2021, z. B. S. 73 f., S. 79, S. 83 f.

Hand behalten, sondern zugleich diese Fäden unablässig für uns sichtbar machen“ (Schöll, S. 291). Im Sinne Hanebecks kann man in Bezug auf das 1. Kapitel von einer unmarkierten, figurativen (oder impliziten) Metalepse des Autors sprechen: „a temporary sharing of a common level“<sup>176</sup>.

In einem Schaubild lässt sich das folgendermaßen darstellen:

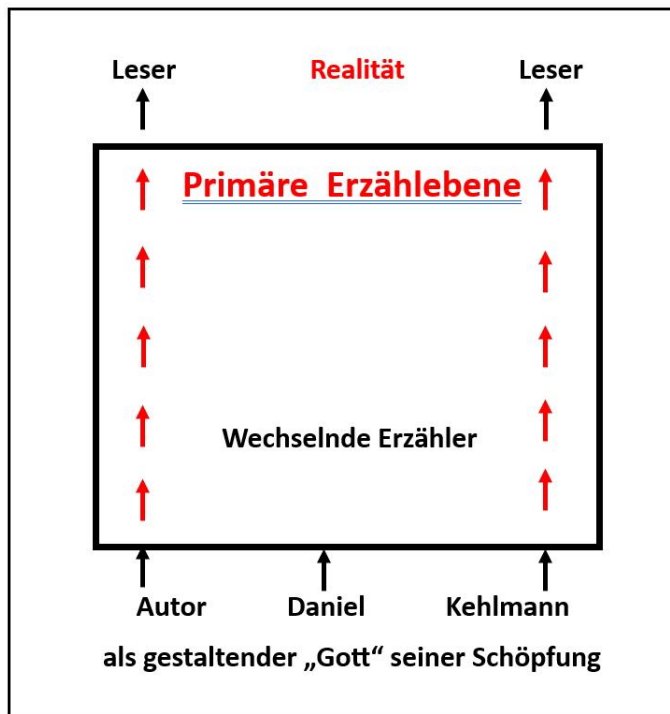


Abb. 9: Das Sichtbarwerden des Autors in Tyll

Nur im Wissen um diesen stets anwesenden, gestaltenden Autor kann Tyll erschlossen werden. Ins Zentrum dieses Verständnisses führt die Figur des Claus Ulenspiegel.

### 3.1.3 Die Funktion des Müllers Claus Ulenspiegel

Interessanterweise spricht der größte Zauderer des Romans, der nachdenkliche und vorsichtig formulierende Claus Ulenspiegel, die tiefgründigste Wahrheit aus, während die anderen Figuren mit großem Nachdruck die absurdesten Behauptungen aufstellen. Claus Ulenspiegel beendet seine umständlichen philosophischen Überlegungen zur Identitätsfrage zweier zum Verwechseln ähnlicher Eichenblätter mit der Schlussfolgerung: „Heißt das nicht, dass ... all das Hier und Dort und Da nur

<sup>176</sup> Vgl. Abb. 1, S. 19 dieser Arbeit.

ein Netz ist, das Gott geknüpft hat, damit wir nicht seine Geheimnisse durchschauen?“ (T 105)

Claus Ulenspiegel fasst hier die Unergründlichkeit der Welt in Worte und gibt damit den Sinn der Bibelstelle *Hiob* 28 wieder, ohne dass er sie je gelesen oder gehört haben könnte, denn der Müller ist der lateinischen Sprache nicht mächtig (vgl. T 105) und eine deutsche Übersetzung der Bibel wird ihm kaum vorgelegen haben. Es ist dies die Bibelpassage, die Goethe zu seinem „Faust“ inspiriert hat und auf die er mit Fausts Eingangsmonolog Bezug nimmt<sup>177</sup>:

FAUST:  
Habe nun, ach! Philosophie,  
Juristerei und Medizin,  
Und leider auch Theologie  
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.  
Da steh' ich nun, ich armer Tor!  
Und bin so klug als wie zuvor!  
[...]  
Und sehe, daß wir nichts wissen können!  
(V. 354-364)

Für uns Menschen gibt es kein Rasten und Ruhen in unserem Versuch, die Welt zu ergründen. „In jeden Quark begräbt er seine Nase“ (V. 292), so fasst Mephisto diesen Zustand des Menschen in Worte, doch es bringt uns keine letztgültige Erkenntnis, denn, wie es der Herr im Prolog im Himmel formuliert, ist das Wesensmerkmal unseres Daseins: „Es irrt der Mensch, solang' er strebt“ (V. 317). Dessen ist sich der einfache Müller Claus Ulenspiegel genauso bewusst wie der Universalgelehrte Doktor Faust.

Es soll nun auch auszugsweise aus dem *Buch Hiob* (Abschnitt 28) zitiert werden, weil diese Bibelstelle verschiedene wichtige Schlussfolgerungen erlaubt.

An Kieselgestein legt er [d. i. der Mensch] seine Hand, wühlt von Grund aus die Berge um,  
Durch die Felsen schlägt er Stollen, und alles Köstliche erschaut sein Auge.  
Der Wasseradern Tränen hemmt er, und das Verborgene bringt er ans Licht.  
Doch die Weisheit – wo ist sie zu finden?  
Wo ist die Stätte der Erkenntnis?  
Der Mensch kennt nicht den Weg zu ihr, sie ist nicht zu finden im Land der Lebendigen.<sup>178</sup>

Als Erstes ergibt sich aus diesem Erkenntnisvakuum eine Konsequenz für Kehlmann als Autor, die sich folgendermaßen formulieren lässt: „Wenn ich schon die

---

<sup>177</sup> Zitiert wird aus: Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz, 14. Aufl. 1989, Bd. 3.

<sup>178</sup> *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1970. Darin: Hiob 28, V. 9-13.

Wirklichkeit nicht durchdringen kann, dann schaffe ich mir mit der Literatur meine eigene.“ Hartmut Vollmer<sup>179</sup> spricht in diesem Zusammenhang von einer „autormächtigen Narration“ (S. 333) und betont, dass Daniel Kehlmann Realität nicht getreu abbilde, sondern sie vielmehr stifte und damit „die Macht des Autors als Konstrukteur und Spielgestalter einer diegetischen Realität“ (S. 334) beweise.

Dies zeigt sich unmittelbar zu Beginn des Romans, wenn man die mittelalterliche Figur Tyll Ulenspiegel in die Zeit des Barock hineinversetzt findet. Als Leser ist man sogleich an den Verjüngungszauber erinnert, durch den Leo Richter als allmächtiger Autor seiner Figur Rosalie zu neuem Leben verhilft. Auch Tyll beteuert im Auftrag seines Autors im vorletzten Kapitel in leichten Variationen gleich siebenmal: „Ich sterbe nicht“ (vgl. T 420-425). Wie schon viele Autoren vor ihm hat Kehlmann den mittelalterlichen Tyll in einer modernen Erzählung erneut auferstehen lassen, ungewöhnlich ist allerdings, dass er hier zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges erscheint.<sup>180</sup>

Kehlmann selbst bringt in seiner Frankfurter Poetikvorlesung die Rolle des Dichters als Gottschöpfer nicht mit einem erkenntnistheoretischen, sondern dem metaphysischen Vakuum unserer modernen Welt in Verbindung<sup>181</sup>:

Schon Aristoteles unterscheidet die Wirkursache von der Zweckursache, die *causa efficiens* von der *causa finalis*, jene ist der Grund, aus dem, diese der Zweck, zu dem etwas geschieht. Die Wissenschaft der Neuzeit eliminiert nach und nach die Zweckursachen aus unseren Erklärungsmodellen: In einer gottlosen Welt passieren Dinge aus Gründen, aber nicht zu Zwecken. Beim Erzählen jedoch bleiben Zwecke unverzichtbar, und der Erzähler spielt, ob er das will oder nicht, in seinem eigenen beschränkten Kosmos Gott. In der Realität walten die Gesetze der Physik, in der Erzählung aber die Zwecke der Dramaturgie.<sup>182</sup>

Diese Zwecke der Dramaturgie, die sogar unsere realen Gesetze der Physik aushebeln dürfen, führt uns Daniel Kehlmann mit einer besonders absurden und amüsanten Szene in *Tyll* vor Augen: Pater Athanasius Kircher kennt einen Zauberbann, den man nur *einmal* im Leben anwenden darf, um einer Situation größter Not zu entkommen. Mit geschlossenen Augen muss man sich das stärkste aller magischen Quadrate vorstellen, danach mit lauter Stimme und der Gefahr dabei ins Auge blickend eine Wahrheit sagen, die man noch nie irgendjemandem gegenüber geäußert hat (vgl. T 365). Für uns moderne Menschen klingt das nach Hokuspokus.

---

<sup>179</sup> Hartmut Vollmer: „Närrischer Spaßmacher in chaotischer Kriegszeit: Historie und Fiktion in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll*.“ In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. 19/2020, S. 321-343.

<sup>180</sup> Informationen zur historischen Figur, den frühen Volksbüchern und zu literarischen Gestaltungen finden sich z. B. bei Vollmer 2020, S. 321 f.

<sup>181</sup> Vgl. dazu Peter V. Zimas Ausführungen zum modernen Künstlerroman, Einleitung dieser Arbeit, siehe S. 2.

<sup>182</sup> Daniel Kehlmann: *Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg 2015, S. 151.

Als Kircher Tyll in einer Kutsche allein gegenüber sitzt, flößt ihm diese Begegnung mehr Angst ein, als ein gefährlicher Drache es je könnte, so dass er in seiner Not den Zauber anwendet und der Zauber wirkt. So verfügt es der Autor. Niemand weiß, wo Pater Kircher geblieben ist, er ist in einem plötzlich aufkommenden, dichten Nebel entschwunden. Eine derartige Unlogik mag uns moderne Leser ärgern oder als zu märchenhaft oder fantastisch erscheinen, aber Kehlmann hat mit dieser Szene einmal mehr seinen Hoheitsanspruch geltend gemacht und gezeigt, dass er macht, was er will, und zwar so, wie es ihm gefällt. Ukena verweist in Bezug auf Tyll auf „eine alternative Weltsicht, in der Elemente des Übernatürlichen ihren Platz haben“<sup>183</sup>.

Obwohl Kehlmann seine Rolle als Künstler im Kontext einer „gottlosen Welt“, bzw., wie es Zima formuliert, der „fortschreitenden Verweltlichung unserer modernen Gesellschaft“<sup>184</sup> definiert, ermöglicht Tyll doch auch eine andere Lesart. So wie Gasser es für *Ruhm* konstatiert, liegt auch hier ein Beerholmscher Kartentrick vor. Der Autor lässt seine Leser in viele Karten schauen, um diejenige, auf die es eigentlich ankommt, geheim zu halten. Was damit gemeint ist, soll mit den folgenden Ausführungen deutlich werden.

Die zweite Schlussfolgerung bezieht sich auf die zahlreichen literarischen Anspielungen, die Tyll enthält. Hier ist zunächst der Bezug zu Grimmels Hausens *Simplicissimus* zu nennen, der kaum zu übersehen ist, zumal er in Kehlmanns Poetikvorlesung bereits im Vorfeld vorbereitet wurde<sup>185</sup>. Weiterhin gibt es vielfältige Shakespeare-Motive, auf die man allein deshalb stößt, weil die Winterkönigin sich an eine persönliche Begegnung mit Shakespeare erinnern kann (vgl. T 233)<sup>186</sup>. Während sie schließlich ihren letzten großen öffentlichen Auftritt als ein Theaterstück inszeniert<sup>187</sup>, endet das Leben ihres Mannes in Erinnerung an seine Gemahlin mit der

---

<sup>183</sup> Ukena 2020, S. 129 f. - Sie bringt diese fantastischen Elemente in Zusammenhang mit dem südamerikanischen Magischen Realismus. Bzgl. der Epochenzuordnung Kehlmanns siehe auch Prutti 2011, S. 7: „Kehlmann stellt sich [...] in die Tradition einer internationalen Moderne und eines gebrochenen Realismus, in dem ‚die Grenzen zwischen Tages- und Nachtwirklichkeit, zwischen Wachen und Träumen durchlässig‘ sind.“ (Sie zitiert hier aus Kehlmanns Poetikvorlesung *Diese sehr ernsten Scherze* 2007, S. 14.) Bareis wiederum prägt den Neologismus ‚Metamoderne‘ (bzw. ‚Metamodernismus‘), weil er den oft verwendeten Begriff der Postmoderne für Kehlmann nicht für angebracht hält. Siehe: Bareis 2013, S. 340. – Dazu äußert sich Jan Standke wie folgt: „Bareis‘ bedenkenswerter Vorschlag, die literaturwissenschaftliche Kontroverse um den Begriff der Postmoderne mit Blick auf das Werk Kehlmanns durch die Einführung der Alternativterminologie ‚Metamodernismus oder Metamoderne‘ (Bareis, ebd. S. 342 f.) zu lösen, wurde bislang noch nicht ausführlich diskutiert“ (Standke 2016, S. 45).

<sup>184</sup> P. V. Zima 2008, S. XI.

<sup>185</sup> Daniel Kehlmann: „Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme“. In: *Kommt Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg 2015. Darin: S. 99-132.

<sup>186</sup> Vgl. dazu Daniel Kehlmanns Kommentar: „Für mich waren der Winterkönig und seine Frau eine große Findung. [...] Auch weil sie selbst einen shakespeareschen Lebensweg hatten, von Macht und Glorie zu Ohnmacht und Lächerlichkeit“ (Kehlmann/Münkler 2018, S. 114).

<sup>187</sup> „Es machte Spaß! [...] Mit einem Mal saß sie wieder wie auf einer Bühne“ (T 439).

Einsicht in seine tragische Situation, die er wie folgt beschreibt: „Sie hatte immer das Theater geliebt, er hatte das nie begriffen. Leute standen auf der Bühne und taten, als wären sie jemand anderer. Er musste lächeln. Ein König ohne Land im Sturm, allein mit seinem Narren – so etwas würde es nie in einem Stück geben, es war zu albern“ (T 320). Diese Anspielung kann nur der Leser verstehen, der das entsprechende Shakespeare Drama kennt, in dem diese „alberne“ Situation in ihrer ganzen Tragik sichtbar wird<sup>188</sup>.

Die wichtigste ‚Spielkarte‘ (bzw. literarische Anspielung), diejenige, auf die es eigentlich ankommt, ist der bereits erwähnte Abschnitt 28 aus der Hiobsgeschichte. Diese Bibelpassage endet keineswegs mit der negativen Einsicht, dass den Menschen absolute Erkenntnis verwehrt bleibt, sondern am Schluss steht die für uns Menschen wichtigste Aussage, die die Bibel zu vermitteln hat:

Die Weisheit also – woher kommt sie?  
Wo ist die Stätte der Erkenntnis? [...]  
Gott, der weiss den Weg zu ihr,  
und er kennt ihre Stätte. [...]  
Und er sprach zum Menschen: Siehe,  
die Furcht des Herrn, das ist Weisheit,  
und Böses meiden, das ist Erkenntnis.<sup>189</sup>

In Kehlmanns Roman wird dieser schlichte und doch so schwierige Auftrag, Böses zu meiden bzw. Gutes zu tun, überraschenderweise von niemandem so überzeugend umgesetzt wie von Tyll selbst, obwohl er in einer Welt lebt, die von Gewalt und Grausamkeit geprägt ist<sup>190</sup>. Korff, einer der drei Mineure, mit denen Tyll verschüttet im Schacht fest sitzt, ein altgedienter Soldat, blickt auf die Schlacht bei Magdeburg zurück:

„Als die Stadt gefallen ist, haben wir alles genommen, alles verbrannt, alle getötet. Macht, was ihr wollt, hat der General gesagt. Man schafft das nicht gleich, weißt du, muss sich erst dran gewöhnen, dass man das wirklich darf. Dass das geht. Mit Menschen machen, was man will.“ (T 409)

---

<sup>188</sup> Bareis spricht in diesem Zusammenhang von „easter eggs“, die das Lesen der Kehlmannschen Romane auf verschiedenen Ebenen ermöglichen, zunächst bieten sie reines Lesevergnügen, außerdem der „gebildeten Leserschaft“ ein zusätzliches Vergnügen beim Auffinden intertextueller Bezüge, die der Autor überall im Text wie Ostereier versteckt hat. Er entlehnt den Begriff „easter eggs“ aus der Computerspielszene (vgl. Bareis 2020, S. 14).

<sup>189</sup> *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1970. Darin: Hiob 28, V. 20 u. 28.

<sup>190</sup> Vgl. dagegen Goethes Faust, der diesem Auftrag nicht mehr gerecht werden kann, als er sich an Mephistopheles bindet, wenngleich er als Arzt bereits viel Gutes für die Menschen geleistet hat; siehe V. 991-1012.

Wer im Krieg kämpft und überleben will, der lernt, böse und grausam zu werden und nur an sein eigenes Wohl zu denken. Die Menschen werden geradezu entmenschlicht.

Tyll sieht diese herrschenden Verhältnisse, sieht Selbstsucht, latente oder offen ausbrechende Grausamkeit und Gewalt, und als Künstler hält er den Menschen – so wie gleich im ersten Kapitel – seinen sinnbildlichen Spiegel vor Augen, um sie mit ihren Fehlern zu konfrontieren. Das ist eine seiner Aufgaben als Künstler. Deshalb löst er bei den Menschen Angstgefühle aus, sogar bei dem unerschrockenen Schwedenkönig Gustav Adolf (vgl. T 309), obwohl jener sich selbst als „der Löwe aus der Mitternacht“ bezeichnet (T 305). Als Künstler muss Tyll die Menschen in all ihren Schwächen entlarven, wie im folgenden Kapitel noch genauer gezeigt werden soll.

Als Mensch dagegen zeigt Tyll eine völlig andere Seite und entspricht damit Kehlmanns Aussage über den Künstler bzw. Schriftsteller: „Schreiben ist eine amoralische Tätigkeit. Man sollte versuchen, im Leben einigermaßen anständig zu sein, aber Schreiben ist etwas Brutales und Rücksichtsloses, da hilft nichts“<sup>191</sup>. So diabolisch Tyll als Künstler auftritt, so anständig verhält er sich als Mensch. Er ist derjenige, der sich um den pestkranken Winterkönig kümmert, selbst, nachdem alle anderen ihn verlassen haben.

Der König sah sich um. Und wirklich, der Koch war nicht mehr zu sehen, er war mit Tyll allein. „Er hat einen anderen Weg versucht“, sagte der Narr. „Kann man ihm nicht übelnehmen. Jeder sorgt für sich im Sturm.“ (T 318)

Nicht jedoch Tyll: „Eine Hand strich ihm [dem König] beinahe zärtlich über den Kopf. [...] ‚Eure Majestät‘, sagte der Narr und stützte ihn im Nacken und half ihm auf den Boden. Noch nie hatte der König so weich gelegen“ (T 318 f.). Der sterbende König nimmt diesen Wandel in Tyll wahr: „Zum ersten Mal klang seine Stimme nicht hämisch, sondern wie die eines gewöhnlichen Menschen. [...] Es passte ihm nicht, dass der Narr ihn so respektvoll ansprach. [...] Ein Narr musste frech sein!“ (T 316 u. 319). Tyll umsorgt den König, bis er stirbt, und erweist ihm, bevor er geht, die letzte Ehre: „Der Narr hob die Hand an die Stirn und verneigte sich“ (T 321).

Ein zweites Beispiel für barmherziges Verhalten findet man in einer weiteren Schriftstellerfigur: Der dicke Graf, Martin von Wolkenstein, schlägt sich auf der Suche nach Tyll durch ein kriegsverwüstetes Land bis zum Kloster Andechs durch und trifft unterwegs auf einen verwildert aussehenden Mann mit einem kleinen Jungen, die alles verloren haben und um etwas Essbares betteln.

---

<sup>191</sup> Lovenberg 2008.

Der dicke Graf griff in die Satteltasche und gab ihm eine Wurst. Es war seine letzte, und er wusste, dass es ein Fehler war, aber er konnte nicht anders, das Kind tat ihm so leid. (T 198)

Aus Mitleid und Nächstenliebe die letzte Wurst herzugeben ist zweifellos eine Anspielung auf das Grimmsche Märchen *Die Sterntaler*, in dem ein gutes Kind alles hergibt, sogar sein letztes Hemdlein, um anderen Menschen in Not zu helfen. Vom Himmel wird es dafür überreich belohnt. – Es kann hier sogar von einer doppelten literarischen Anspielung die Rede sein. Georg Büchner hat das Märchenmotiv in seinem Dramenfragment *Woyzeck*<sup>192</sup> verarbeitet. In diesem Drama wird das Märchen den kleinen Kindern von der Großmutter erzählt, doch sie vermittelt mit ihrer Version Einsicht in eine Welt ohne Trost, ohne Erlösung und ohne göttliche Gerechtigkeit. Sie erzählt von einer Welt hoffnungsloser Einsamkeit<sup>193</sup>.

Von dieser kalten und gottlosen Welt, die Büchner mit seinem Antimärchen zum Ausdruck bringt, grenzt sich Kehlmann mit Tyll sowie der Figur des dicken Grafen deutlich ab. Beide Figuren verkörpern ein Künstlerbild im Zeichen der Nächstenliebe und Humanität, ohne dass Kehlmann dies ausdrücklich thematisieren würde. Fast kommt es einem so vor, als wäre ihm diese Haltung peinlich, so dass er sie mit der letzten Wurst, die der dicke Graf verschenkt, ins Lächerliche zieht, was jedoch an der barmherzigen Handlung nichts ändert. Das Mitleid, das beide Schriftstellerfiguren zeigen, ist gemeinsam mit dem Auftrag aus *Hiob 28* die Zauberkarte und geheime Mitte des Romans. Beide Figuren repräsentieren in ihrem Handeln den Humanitätsgedanken, wie ihn Johann Gottfried Herder eindringlich formuliert.

Das Göttliche in unserem Geschlecht ist also Bildung der Humanität, alle großen und guten Menschen, Gesetzgeber, Erfinder, Philosophen, Dichter, Künstler, jeder edle Mensch in seinem Stande, bei der Erziehung seiner Kinder, bei der Beobachtung unserer Pflichten, durch Beispiel, Werk, Institut und Lehre hat dazu mitgeholfen. Humanität ist der Schatz und die Ausbeute aller menschlichen Bemühungen, gleichsam die Kunst unseres Geschlechtes. Die Bildung zu ihr ist ein Werk, das unablässig fortgesetzt werden muss, oder wir sinken, höhere und niedere Stände, zur rohen Tierheit, zur Brutalität zurück.<sup>194</sup>

Obwohl Kehlmann den modernen Schriftsteller in einer gottlosen Welt verortet, finden sich also literarische Anspielungen und Hinweise in *Tyll*, die, wie bereits in *Ruhm*, eine andere Sicht ermöglichen. Im Sinne von *Hiob 28* existiert zwar ein erkenntnistheoretisches Vakuum, das dem Schriftsteller viele Möglichkeiten

---

<sup>192</sup> Georg Büchner: *Woyzeck*. Entstanden 1836; Erstausgabe *Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß*, Frankfurt 1879.

<sup>193</sup> Siehe Georg Büchner: *Woyzeck*, Szene 20: „Marie mit Mädchen vor der Haustür“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, München 1978. – Büchners Märchen endet so trostlos, wie es beginnt: „Es war einmal ein arm Kind und hat kei Vater und kei Mutter, war Alles tot und war Niemand mehr auf der Welt. [...] [U]nd da sitzt es noch und ist ganz allein“ (S. 180).

<sup>194</sup> Johann Gottfried Herder: *Briefe zur Förderung der Humanität*. Hrsg. von Walter Beyschlag. Augsburg 1946, S. 12.

eröffnet, nicht jedoch ein metaphysisches Vakuum, das einem beliebigen Verhalten des Menschen Vorschub leisten würde.

Diese bisherigen Überlegungen führen zu der dritten und letzten Schlussfolgerung dieses Kapitels, das sich mit der Präsenz des Autors beschäftigt. Der Roman *Tyll* kann durchaus – wie es die literarischen Verweise deutlich gemacht haben, und zwar durch den Dreierschritt: Claus Ulenspiegels Einsicht, Hiob, Goethe – als Zeichen der Ehrerbietung für den prominentesten deutschen Dichter gesehen werden. In diesem Zusammenhang sei auf ein Foto verwiesen, das im Artikel „Zwei schwierige Wörter, deutsch und Identität“<sup>195</sup> zwei Spiegel-Redakteure zusammen mit Münkler und Kehlmann zeigt. Auf diesem Foto steht Kehlmann unmittelbar vor einem Goethe Porträt, auf dem Goethe als klassisch-humanistischer Dichter erscheint, der sich selbst mittels einer Geste Teufelshörner aufsetzt und damit beide Seiten des Kehlmannschen Schriftstellers zum Ausdruck bringt. Wie eng darf man diese Beziehung zwischen Goethe und Kehlmann denken<sup>196</sup>?

Bei der Klärung dieser Frage kann eine Untersuchung Michael Navratils<sup>197</sup> weiterhelfen, die sich mit dem Wandel des Schriftstellers Daniel Kehlmann beschäftigt. Navratil zeigt auf, dass die frühen literarischen Werke Kehlmanns – dabei bezieht er sich auf den Zeitraum von 1997 (*Beerholms Vorstellung*) bis inklusive 2005 (*Die Vermessung der Welt*) – ein konsequentes Bekenntnis für die Autonomie der Kunst und gegen ihre Politisierung zum Ausdruck bringen. Kehlmann gehe es um die Lust am Fabulieren, um die „Präsentation der Wirklichkeit in ihrer Widersprüchlichkeit“, nicht um die Vermittlung einer „Botschaft“ (vgl. Navratil, S. 251-253).

Mit *Ruhm* (2009), *F* (2013), *Tyll* (2017) und vor allem den beiden letzten dramatischen Werken *Heilig Abend* (2017) sowie *Die Reise der Verlorenen* (2018) erkenne man einen Wandel hin zu politischem Gegenwartsbezug, selbst wenn sich das Drama auf historische Ereignisse beziehe, wie es in *Die Reise der Verlorenen* zum Thema Flüchtlingsproblematik der Fall ist. Navratil verweist darauf, dass das Drama traditionell „als privilegierte Gattung politischen Schreibens“ aufgefasst wurde (S.

---

<sup>195</sup> Kehlmann/Münkler 2018, S. 113.

<sup>196</sup> Bereits hinsichtlich Kehlmanns Erstlingsroman *Beerholms Vorstellung* (1997) weist Juliane Tranacher auf Bezüge zu Goethe hin, denn Beerholm mit seinen „Allmachtsphantasien“ und dem „Wunsch nach Gottgleichheit“ sei als „prometheischer Feuerbringer“ und „letztlich welterzeugender Poet“ konzipiert. Allerdings werde das Geniekonzept, so Tranacher, zugleich demontiert, da der Text von Beerholm selbst, einem unzuverlässigen Ich-Erzähler, aufgeschrieben wird (Tranacher 2018, S. 142 f.). – In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, dass Daniel Kehlmann in der „ZEIT-Bibliothek der Weltliteratur“ Johann Wolfgang Goethes Werk *Faust. Der Tragödie Erster und Zweiter Teil* bespricht (in: *Die Zeit*, Sonderausgabe vom 25.11.2023, S. 36).

<sup>197</sup> M. Navratil: „‘Auf einmal mochten wir Günter Grass wieder.’ Die Wiedergewinnung des Politischen in Daniel Kehlmanns jüngeren Texten“. In: Lampart u. a. (Hg.), 2020, S. 251-280.

274), und er reiht Kehlmann in die Liste prominenter Vorgänger wie Schiller, Büchner, Hauptmann, Brecht, Jelinek ein.

Diesem Wandel in seinen literarischen Texten entspricht auch eine Zäsur, die Navratil seit Mitte 2010 in Kehlmanns nicht-fiktionalen Texten nachweist. Er bezieht sich auf Interviews, Reden und Poetikvorlesungen. Auch hier lasse sich eine deutliche Hinwendung zu politischen Themen erkennen. Die Aktualität der nicht-fiktionalen Texte zeige sich – anders als bei *Ruhm* oder *Tyll* – „im Rekurs auf tagesaktuell-konkrete Politik“ (S. 272). Im Hinblick auf die literarischen Werke Kehlmanns betont Navratil, dass man mit dem Begriff ‚politische Literatur‘ sehr vorsichtig operieren müsse. Er definiert politische Literatur in all ihren Spielformen insgesamt mit einem „normative[n] Anspruch, [...], der nicht auf den Bereich des Privat-Individuellen beschränkt bleibt, sondern sich auf größere Teile der Gesellschaft, wenn nicht gar die Gesellschaft als Ganzes erstreckt“ (S. 275).

„Am ehesten ließe sich eine Wiedergewinnung<sup>198</sup> des Politischen wohl mit dem klassischen Begriff des ‚Engagements‘ [...] charakterisieren“ (S. 276). Navratil verwendet dafür einen Anglizismus: „Zeitgleich mit den beschriebenen Gegenwartsanreicherungen im literarischen Werk tritt Daniel Kehlmann in den letzten Jahren auch verstärkt öffentlich in der Rolle des *public intellectual* auf“ (S. 263). Allerdings macht er folgende Einschränkung: Als Bürger äußere Kehlmann klare Botschaften, als Künstler erhebe er weiterhin den „Anspruch der Autonomieästhetik“ (S. 277).

Inwiefern diese Entwicklung Kehlmanns einen Vergleich mit Goethe nahelegt, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Bei Tranacher<sup>199</sup> findet man die Entwicklung Goethes vom Sturm und Drang hin zur Weimarer Klassik prägnant zusammengefasst. Nun geht es in der vorliegenden Arbeit keineswegs darum, Goethes Kunstverständnis oder seine persönliche Entwicklung in

---

<sup>198</sup> Da der Begriff ‚Wiedergewinnung‘ in Bezug auf Kehlmann kaum zutrifft, wird sich Navratil auf den Vergleich Kehlmanns mit der politischen Nachkriegsliteratur beziehen, von der sich Kehlmann zunächst bewusst abgrenzt. Das frühe und gewandelte Verhältnis Kehlmanns zu Günter Grass veranschaulicht Navratil mit einem längeren Zitat aus dem 2018 geführten Gespräch Kehlmanns mit Heinrich Detering: „*Die Blechtrommel* ist ein großes Werk, aber als ich in meinen frühen Zwanzigern sehr, sehr stark von Nabokov beeinflusst war, da war Grass selbst für mich, vor allem wegen seines Politisierens, geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie man es *nicht* macht. Ich hatte die Vorstellung, dass ein Schriftsteller eine große Distanz zur Tagespolitik einhalten und sich nicht öffentlich dazu äußern sollte [...] und ich muss sagen, ich bin von diesem Rigorismus inzwischen wieder weggekommen, vielleicht auch weil sich die Welt geändert hat. Inzwischen finde ich, ist sehr wohl der Moment da, wo man sich auch als Schriftsteller nicht davor zu hüten braucht, sich politisch zu äußern“ (zitiert aus Navratil, S. 277).

<sup>199</sup> Juliane Tranacher: *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*. Würzburg 2018. Darin: Kap. 3.6: Prometheus als Inbegriff des autonom-schöpferischen Genies, S. 63-65 sowie Kap. 3.9: Das Geniedenken in der Weimarer Klassik und Romantik, S. 69-73.

Einzelheiten nachzuvollziehen, noch nicht einmal darum, die Ausführungen Tranachers zu reproduzieren. Es sollen jedoch einige Aspekte hervorgehoben werden, die Ähnlichkeiten zu Kehlmanns Entwicklung offensichtlich werden lassen.

Als Sinnbild für die Werke des Sturm und Drang steht Prometheus mit seiner „Erkenntnis, dass er auf sich selbst zurückgeworfen ist und er allein sein Schicksal in der Hand hat“ (Tranacher, S. 65). Die zentrale Idee der Epoche formuliert sie folgendermaßen:

Diese Vorstellung des Dichters als Prometheus, der aus sich selbst heraus ein Ganzes hervorbringt und eigene Welten erschafft, erhält in der Geniezeit eine fundamentale Bedeutung. Denn in ihr ist die Idee des vollständig autonomen Schöpfertums und der Emanzipation von allen höheren Instanzen enthalten, die so prägend für das Geniekonzept des Sturm und Drang ist.<sup>200</sup>

Um den Übergang zur Weimarer Klassik zu veranschaulichen, bezieht sie sich auf *Die Leiden des jungen Werther*, auf Goethes Faustfigur und natürlich auf den *Wilhelm Meister*:

Bereits in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sagt sich Wilhelm Meister am Ende eines langen Weges der Selbstfindung von der künstlerischen Sphäre los, um sich dem Weltlichen zuzuwenden. In den *Wanderjahren* wird die Herabstufung der Kunst radikalisiert. [...] Nicht mehr das einzelne Genie und seine individuelle Kunst fungieren in den *Wanderjahren* als Orientierungsinstanzen, sondern die Gemeinschaft, die im Zeichen der Humanität und des Strebens nach der Veredlung des Menschen steht.<sup>201</sup>

Dies entspricht durchaus dem von Navratil aufgezeigten Wandel Kehlmanns weg von dem reinen Autonomieanspruch der Kunst hin zu mehr gesellschaftlicher Relevanz. Wenn die Figur des Narren Tyll als neues Rollenmodell für Kehlmann als Schriftsteller bzw. Künstler gesehen werden kann, so müsste sich auch dieser Wandel – nebst dem bereits aufgezeigten Humanitätsgedanken – in der Figur niederschlagen.

Wie also definiert Kehlmann seine Rolle als Künstler mit der Figur Tyll Ulenspiegels? Dies soll das zentrale Thema des nächsten Abschnitts sein.

---

<sup>200</sup> Tranacher, S. 64.

<sup>201</sup> Ebd., S. 71.

## 3.2 Tyll Ulenspiegel als Sinnbild des Künstlers (und neues Alter Ego Kehlmanns)

Im Gespräch mit Münkler<sup>202</sup> bezeichnet Kehlmann Tyll Ulenspiegel als „Schutzheiligen der komischen Widerstandskraft“. Das lässt sich auf jeden Künstler beziehen, der unbefriedigende Zeitumstände oder erst recht etwas Destruktives wie den Krieg humorvoll-konstruktiv verarbeitet. Für den Schriftsteller ist es die Stimme, die ihn definiert. Kehlmann spricht in seiner Vorlesung „Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme“<sup>203</sup> über Grimmelshausen: „Man ist in einer chaotischen Welt geboren, man hat wieder und wieder alles verloren, es gibt nichts, dem man vertrauen kann. Außer der Stimme“<sup>204</sup>.

Wie die Ausprägung einer künstlerischen „Stimme“ bei Tyll vonstatten geht, soll nun genauer untersucht werden. Zugleich sollen, wenn möglich, jeweils Bezüge zu Kehlmann hergestellt werden, um die Ähnlichkeit zwischen beiden Künstlern, dem fiktiven und dem realen, hervorzuheben.

### 3.2.1 Das Teuflische in Tyll

Im zweiten Kapitel, *Herr der Luft*, beschäftigt sich der erste große Abschnitt mit der Kindheit Tyll Ulenspiegels. Im Zentrum steht eine Art Initiationsritual auf seinem Weg zum Künstler. Gemeint ist damit der Zeitraum von zwei Nächten und einem dazwischenliegenden Tag (vgl. T 77), die Tyll als Kind allein im Wald verbringen muss, während seine entbindende Mutter vom Knecht nach Hause gebracht wird, um ihr Leben, wenn auch nicht das des neugeborenen Kindes, zu retten.

Während also Tyll allein beim Karren mit den Mehlsäcken und dem Esel zurückbleiben muss, wird es langsam finstere Nacht (vgl. T 59). Es wäre unnatürlich, wenn dies bei einem Kinde keine Ängste auslösen würde. Die Situation wird eindringlich beschrieben:

Der Esel zuckt. Holz knackt in der Nähe, etwas kommt heran, seine Hose füllt sich mit Wärme. Ein wuchtiger Körper streift vorbei und entfernt sich wieder, seine Hose wird kalt und schwer. Der Esel brummt, er hat es auch gespürt. Was war das? Jetzt ist da ein grünliches Glimmen zwischen den Ästen, größer als ein Glühwürmchen, doch weniger hell, und vor Angst kommen ihm fiebrige Bilder in den Kopf. Ihm ist heiß, dann wird ihm kalt. Dann wieder heiß. (T 62)

---

<sup>202</sup> Kehlmann/Münkler 2018, S. 115.

<sup>203</sup> Daniel Kehlmann: *Kommt Geister. Frankfurter Vorlesungen*. Reinbek bei Hamburg 2015. Darin: S. 99-132.

<sup>204</sup> Ebd. S. 125.

Als ihn sein Vater zusammen mit den Knechten Heiner und Sepp nach den zwei Nächten im Wald findet, ist Tyll ein anderer als zuvor, was seinen Vater mit „Entsetzen“ erfüllt (T 79). Tyll sieht nicht mehr aus wie ein Kind. Es hat eine Transformation stattgefunden.

Etwas schwebt über ihnen, weiß vom Kopf bis zu den Füßen, und stiert herab, und obgleich es schon dunkel wird, sieht man die großen Augen, die gefletschten Zähne, das verzerrte Gesicht. [...] Was auch immer da über ihnen ist, es lacht.  
„Komm runter“, ruft Claus.  
Der Junge, denn er ist es wirklich, kichert und rührt sich nicht. Ganz nackt ist er, ganz weiß.  
(T 79)

Er ist mehr Dämon als Kind: Auf seinem Kopf trägt er „ein Stück fellbedeckte Kopfhaut mit zwei langen Eselohren“ (T 82). Die Reaktionen der drei Männer sprechen für sich, sie spüren die dämonischen Kräfte:

„Herrgott“, sagt Sepp. „Großer gütiger Herrgott!“ [...]  
„Heilige Jungfrau“, sagt Sepp. „Hilf uns und verlass uns nicht.“  
Auch Heiner bekreuzigt sich.  
Claus zieht sein Messer und ritzt mit zitternder Hand ein Pentagramm in einen Stamm. (T 79f.)

Auf die Frage des Vaters: „Was ist in dich gefahren?“ reagiert Tyll entsprechend: „Der große, große Teufel“, sagt der Junge fröhlich“ (T 81). Von diesem Moment an ist das Teuflische ein Teil von Tyll, das immer wieder aufflackert und den Menschen Angst einflößt. Es kann also durchaus von einem Initiationsritual die Rede sein: Tyll muss sich einer Prüfung unterziehen, bei der er symbolisch stirbt und neu geboren wird als Künstler.

Sein symbolisches Sterben vor Angst angesichts der Schrecken und Ungeheuer des Waldes setzt in Tyll Kräfte frei. Er weiß nun, dass es keine Situation mehr geben wird, die so schlimm ist, dass er sie nicht künstlerisch gestalten könnte – und sei es mit Mehl und einem abgeschnittenen Eselskopf samt Ohren –, um der schrecklichen Situation lachend und kichernd standzuhalten. Er ist zum Inbegriff des Künstlers in einer furchteinflößenden Welt geworden.

Kehlmann verwendet hier als Vorlage eine ähnliche Situation aus Grimmelshausens *Simplicissimus*, auf die er ausführlich in seiner Vorlesung<sup>205</sup> eingeht: Simplicissimus, das Findelkind, wird in der Festung Hanau zur Strafe für ein Fehlverhalten vom Kommandanten in den dunklen Keller gesperrt und zum Tier degradiert, „bekleidet mit einem Kalbsfell und einer Narrenkapuze mit Eselohren. Von jetzt an ist er kein Mensch mehr: eine quasi schamanische Transformation hat stattgefunden,

---

<sup>205</sup> Kehlmann: *Kommt, Geister*. 2015.

Simplicius ist Hofnarr, und er ist ein Tier“ (Kehlmann 2015, S. 105). Die teuflische Komponente hebt Kehlmann als traditionelles Charakteristikum des Narren hervor:

Der Narr ist ein Witzbold, aber er ist zugleich ein gefesselter Dämon: Puck und Ariel verkörpern zwar die Freiheit, sind aber selbst unfrei und gebunden an ihren jeweiligen Herrn.<sup>206</sup>

Deshalb kann der Narr in den Menschen Ängste freisetzen, so wie es Tyll beim Schwedenkönig und auch bei Pater Kircher gelingt<sup>207</sup>, der Tyll wie folgt wahrnimmt: „Ihm gegenüber saß jemand. War es jetzt so weit? Er hatte immer gewusst, dass ihm einmal der Satan selbst erscheinen würde, aber seltsamerweise fehlten die Zeichen. Er roch nicht nach Schwefel, der Kerl hatte zwei Menschenfüße, und das Kreuz, das Kircher um den Hals trug, war nicht warm geworden“ (T 379).

Natürlich ist Tyll nicht der Leibhaftige, er hat sich nicht in ein teuflisches Wesen verwandelt. Allerdings verfügt er seit dem Erlebnis im Wald und seiner symbolischen Wiedergeburt – „ganz nackt“ (T 79) wie ein Neugeborenes, doch mit Eselohren auf dem Kopf – über die notwendigen Merkmale eines Narren und Künstlers. Fortan verfügt er also über zwei Seiten: die des Menschen, der versucht, anständig durchs Leben zu gehen, und die des Künstlers, der als ein gefesselter oder eher noch entfesselter Dämon den Menschen seine Streiche spielen und sie bloßstellen wird. Dies sind die zwei Seiten, die auch Kehlmann für sich selbst als Schriftsteller in Anspruch nimmt<sup>208</sup>.

### 3.2.2 Perfektion

Um ein guter Künstler zu sein, braucht es allerdings mehr als dämonische Züge, es braucht vor allem ein hohes Maß an Kunstfertigkeit, das sich nur mühsam erwerben lässt. Das erkennt Tyll bereits als Kind, als er den Seiltanz zu erlernen versucht, und zwar Schritt für Schritt.

Er prüft die Knoten, zieht bedächtig seine Holzschuhe aus, steigt aufs Seil, fällt. [...] Er versucht es wieder und fällt.  
Man kann auf einem Seil nicht gehen. Das ist offensichtlich. Menschenfüße sind nicht gemacht dafür. Warum es überhaupt probieren?  
Aber er probiert weiter. Immer fängt er bei der Linde an, jedes Mal fällt er sofort. Die Stunden vergehen. Am Nachmittag gelingt ein Schritt, ein einziger nur, und bis es dunkel wird, schafft er nicht noch einen. (T 33)

---

<sup>206</sup> Kehlmann 2015, S. 105.

<sup>207</sup> Vgl. Abschnitt 3.1.3.

<sup>208</sup> Vgl. Kehlmanns Zitat in: Lovenberg 2008; siehe: Anm. 191, S. 80 dieser Arbeit.

Es ist genau dieselbe Lektion, die der Gaukler Pirmin, ein „Spaßmacher von Rang“ (T 310) Tyll erteilt: „Natürlich musst du üben. Das muss man immer. Üben und üben und üben“ (T 330). Entsprechend sagt Nele zu Tyll: „Etwas können, das kein anderer kann. Das ist gut“ (T 51).

Hier drängt sich der Vergleich zu Daniel Kehlmann auf, wie umfassend er sich eingelesen hat in die Werke der Weltliteratur, bevor er selbst als Schriftsteller tätig geworden ist. Immer wieder wird auf seine „stupende Belesenheit“<sup>209</sup> hingewiesen oder schlicht auf „seine bisweilen fast schon bildungsbürgerlich anmutende Belesenheit“<sup>210</sup>. Jan Standke betont das frühe Interesse Kehlmanns an Literatur und lässt auch ihn selbst zu Wort kommen:

Der kindliche Rückzug in die Welt der Literatur stellt für Kehlmann eine wichtige Voraussetzung des Schreibens dar: ‚Schriftsteller wachsen auf als lesende Kinder, sie sitzen im Zimmer, und alles, was in den Büchern steht, erscheint ihnen sowohl wirklicher als auch wahrer als die aufdringliche, laute und, seien wir ehrlich, immer auch ein wenig Angst einflößende Welt da draußen‘ (Kehlmann 2011, S. 128).<sup>211</sup>

Interessant ist auch eine weitere Lektion, die Pirmin Tyll erteilt. Sie bezieht sich auf die Schauspielkunst, insbesondere die Imitation von Menschen, ist jedoch eins zu eins auf den Schriftsteller übertragbar, der ebenfalls Menschen in seinen Geschichten zu imitieren versucht, indem er sie in all ihren Eigenarten und auch Schwächen möglichst lebendig abbildet.

Wie machst du einen Menschen nach? [...] Nichts lieben die Leute so sehr wie das, über nichts anderes lachen sie so gerne, aber du musst es gut treffen, denn machst du es falsch, bist du armselig. [...] Es geht ums Hinsehen, begreifst du? Das ist das Wichtigste: Schau hin! Versteh die Leute. So schwer ist das nicht. Sie sind nicht kompliziert. Sie wollen nichts Ausgefallenes, nur will jeder das, was er will, auf etwas andere Weise. Und verstehst du einmal, auf welche Weise einer etwas will, dann musst du nur wollen wie er, und dein Körper wird folgen, dann ändert die Stimme sich von selbst, dann blicken auch deine Augen richtig. (T 329f.)

Überzeugende Charaktere zu schaffen, darin besteht auch die Kunst des Schriftstellers. Über Tyll wird ebenfalls gesagt, dass er „ein guter Erzähler“ ist (T 225) – obwohl man ihn nur als begnadeten Seiltänzer, Jongleur und Bauchredner (vgl. T 17) in Aktion sieht. Aus Profis aller Art setzt sich auch Tylls Wanderzirkus zusammen, von dem es heißt: „Die Leute kommen von weit her, ihn zu sehen“ (T 361). Es gibt Musiker, Tänzer, Akrobaten, eine Alte, die Balladen vorträgt, und viele mehr, denn „bei Ulenspiegels Zirkus will jeder mitmachen“ (T 375).

---

<sup>209</sup> Rickes 2010, S. 91.

<sup>210</sup> Bareis 2013, S. 338.

<sup>211</sup> Standke 2016, S. 32.

### 3.2.3 Die (Narren-)Freiheit des Künstlers

Das Moment der Freiheit wird im Text mehrfach hervorgehoben. Dieser Aspekt bezieht sich zunächst einmal auf die Narrenfreiheit des Künstlers, die ihm erlaubt – Tyll ebenso wie dem Schriftsteller Daniel Kehlmann – seinem brutalen Geschäft nachzugehen und den Menschen unverblümt die Wahrheit zu sagen und ihnen den berühmten Spiegel vorzuhalten. Zwischen dem dicken Grafen und Tyll entwickelt sich folgender Dialog zu diesem Thema:

„Ich hab nach dir geschickt, du fetter Knödel.“

„Seine Majestät hat gehört –“

„Na, warum hat die Majestät das denn gehört, du Riesenwanstling? Von mir gehört hat die kleine Majestät, die saublöde Majestät mit der goldenen Krone auf dem goldenen Thron, weil ich nach euch geschickt hab. Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht.“

Ulenspiegel grinste. Es war ein fürchterliches Grinsen, böse und spöttisch. (T 209)<sup>212</sup>

Die Aussage Tylls über „die saublöde Majestät“ legt einen Vergleich nahe zu einer Stellungnahme Kehlmanns in einem Zeit-Interview vom 6. November 2017, in dem die Wahl Donald Trumps zum US Präsidenten thematisiert wird:

Ich war nach der Trump-Wahl vollkommen fertig. Ich habe tatsächlich gedacht, dass ich das Ende der amerikanischen Demokratie erlebe. [...] Trump verweigert das Zivilisatorische. In der Hinsicht ist er der Narr als Präsident.<sup>213</sup>

Dass Kehlmann in der Lage ist, eine derartige Aussage über den, wie man sagt, mächtigsten Mann der Welt zu machen, ist nur im Kontext einer freiheitlich-demokratischen Staatsform denkbar, dessen ist sich Kehlmann durchaus bewusst; darauf weist er bereits in seiner Augsburger Rede aus dem Jahr 2008 anlässlich des Brecht-Festivals hin:

Und bevor wir uns wohlfeilen Phrasen überlassen, sollten wir einmal deutlich aussprechen, welches Glück wir haben, alle von uns, jeder Einzelne, dass die Welt nicht so geworden ist,

---

<sup>212</sup> Ergänzend ist hier zu erwähnen, dass Tyll dem dicken Grafen auch seine menschliche Seite zeigt, denn im weiteren Verlauf heißt es: „Ulenspiegel [...] beleidigte den dicken Grafen kein einziges Mal mehr“ (T 225) und auf ihrem gemeinsamen, gefährlichen Weg nach Wien hätte der Graf ohne Tyll nicht überlebt. Dessen ist er sich wohl bewusst: „Ich habe einen Gaukler aus Andechs nach Wien gebracht, oder eigentlich hat er mich nach Wien gebracht, ohne ihn wäre ich tot“ (T 447). Dieses Verhalten Tylls repräsentiert einmal mehr seine Menschlichkeit, so wie in Abschnitt 3.1.3 bereits erarbeitet.

<sup>213</sup> Daniel Kehlmann: „Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie.“ In: *Die Zeit – online* vom 6.11.2017.

wie er [Brecht] sie sich gewünscht hat, denn die seine würde keine freien Wahlen kennen, keine Meinungsfreiheit, keine Freiheit, dorthin zu gehen, wohin man will.<sup>214</sup>

Auch Soboczynski<sup>215</sup> geht in seinem Kehlmann Porträt auf diese „gewagte Rede“ (S. 67) ein, indem er zunächst den Kontrast zwischen Kehlmanns seriösem Auftritt und seiner provokanten Stellungnahme hervorhebt:

Daniel Kehlmann trat im schwarzen Anzug auf die Bühne, blickte ernst und selbstbewußt ins Publikum, sagte mit fester Stimme, Brecht habe, er wolle es in Erinnerung rufen, dem Massenmörder Stalin gehuldigt. Und welches Glück wir doch hätten, daß die Welt nicht so geworden sei, wie er sie sich gewünscht habe, denn die seine würde keine freien Wahlen kennen und keine Meinungsfreiheit. [...] Warum stecke eigentlich, fragte er eindringlich ins Publikum hinein, bis heute so wenig Glorie darin, Anhänger der Demokratie zu sein? (Soboczynski, S. 68)

Kehlmann wurde für diese Äußerungen vom linken politischen Spektrum mit Häme und Spott bedacht und als „ideologischer Musterschüler der Berliner Republik“ (Süselbeck 2008) bezeichnet. Joachim Rickes<sup>216</sup>, der ebenfalls Kehlmanns Vortrag beim Brecht-Festival erwähnt, beschreibt eindringlich, wie schnell sich die Haltung vieler Kritiker änderte. Nach der Brecht-Rede „wurde [...] erstmals eine konservative Grundhaltung des jungen Autors deutlich“ (Rickes, S. 97). Seine gewagte Rede „ließ Kehlmann für Teile der deutschen Medien zum Feindbild werden. Fortan wurde fast jede Äußerung, jeder Artikel, jede Stellungnahme kritisch, oft auch überkritisch kommentiert. Und es war abzusehen, dass künftige Kehlmann-Werke diese Haltung zu spüren bekommen würden“ (Rickes, S. 98).

Dennoch dürfte sich jeder des grundsätzlichen Problems bewusst sein, dass kein totalitäres System dieser Erde seinen Staatsbürgern Freiheit gewährt. Hätte beispielsweise Thomas Mann seine Essays zum deutschen Nationalsozialismus nicht aus dem sicheren Exil geschrieben, wohin er sich bereits 1933 begeben hat, um schließlich in die USA zu emigrieren, so wäre sein Leben in größter Gefahr gewesen, als er sich 1938 despektierlich über Adolf Hitler äußerte mit dem prägnanten Satz: „Der Bursche ist eine Katastrophe“<sup>217</sup>.

Kehlmann bezieht eindeutig Stellung für die Demokratie und alle damit einhergehenden Freiheitsrechte und mit Tyll finden diese Ideen tatsächlich auch Eingang in sein literarisches Werk, indem er Tylls Wanderzirkus als eine Art demokratischen Modellversuch innerhalb des bestehenden Feudalsystems einführt.

---

<sup>214</sup> Zitiert aus: Jan Süselbeck: „Streber versus Profikiller“. In: *Literaturkritik.de* vom 08.10.2008.

<sup>215</sup> Daniel Kehlmann: *Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski*, Reinbek bei Hamburg 2009.

<sup>216</sup> Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*, Würzburg 2012.

<sup>217</sup> Thomas Mann: *Bruder Hitler* (Essay) 1938. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M. 1974 [1960], Bd. 12.

Als im Kapitel *Die große Kunst von Licht und Schatten* Olearius im Auftrag Kirchers die Musiker aus Tylls Zirkus abwerben will, bekommt er Folgendes zu hören:

„Da müsst Ihr sie selber fragen. Alle, die bei uns sind, sind frei. Wenn sie mit euch gehen wollen, dann sollen sie gehen. Wenn sie mit uns weiterziehen wollen, ziehen sie mit uns. In Ulenspiegels Zirkus ist jeder nur dann, wenn er in Ulenspiegels Zirkus sein will, weil es keinen besseren Zirkus gibt. Sogar der Verwachsene ist freiwillig hier, anderswo hätt er's nicht so gut.“ (T 375)

Die Idee vom Zusammenschluss freier Menschen hat Nele und Tyll überhaupt erst dazu bewogen, als Kinder ihr Dorf zu verlassen und sich einer Gruppe Gaukler anzuschließen, weil es ihnen ein selbstbestimmtes Leben ermöglichte. Das wird am Beispiel des Bänkelsängers Gottfried erläutert:

Sein Vater ist Scharfrichter gewesen, also hätte er auch Scharfrichter werden müssen. Aber er ist davongelaufen.

„So wie wir“, sagt Nele.

„Viele tun das, mehr, als ihr denkt! Zum rechtschaffenen Leben gehört es, am Ort zu bleiben, aber das Land ist voll von Menschen, die es nicht am Ort gehalten hat. Sie haben keinen Schutz, aber sie sind frei. Sie müssen keine Leute aufknüpfen. Sie müssen niemanden töten.“

„Müssen nicht den Steger-Sohn heiraten“, sagt Nele.

„Müssen nicht Tagelöhner sein“, sagt der Junge. (T 170f.)

Die Kehrseite dieser Freiheit wird bezeichnenderweise im Kapitel *Hunger* thematisiert: Freie Menschen und erst recht freie Künstler müssen sich darüber im Klaren sein, dass der Broterwerb eine wichtige Rolle spielt und dass freiheitliche Systeme immer auch an einen Leistungsgedanken geknüpft sind. Nicht die Herkunft zählt, sondern jeder erhält – zumindest theoretisch – die gleichen Möglichkeiten und Chancen, aber persönliches Fortkommen ist geknüpft an persönliches Engagement und Arbeitseinsatz. Pirmin lässt die Kinder darüber nicht im Unklaren:

„Wenn ihr essen wollt, spielt. So ist das jetzt. So bleibt das, bis ihr krepirt. Ihr gehört zum fahrenden Volk, keiner schützt euch, und wenn es regnet, habt ihr kein Dach. Kein Zuhause. Keine Freunde außer anderen wie euch, die euch nicht sehr mögen werden, weil das Essen knapp ist. Dafür seid ihr frei. Müsst keinem gehorchen. Nur schnell genug weglaufen müsst ihr, wenn es brenzlich wird. Und wenn ihr Hunger habt, müsst ihr spielen.“ (T 333)

Die Kinder entschließen sich dennoch, mitzugehen und sich von Pirmin als strengem und unerbittlichem Lehrer ausbilden zu lassen, um ihre Kunstfertigkeit zu perfektionieren.

### 3.2.4 Tyll der Überlebenskünstler

Hartmut Vollmer widmet sich in seiner Abhandlung über den närrischen Spaßmacher in chaotischer Kriegszeit<sup>218</sup> auch der „größten Aufgabe und Herausforderung“ für Tyll (Vollmer, S. 331), dies ist seiner Meinung nach „die Auseinandersetzung mit dem Tod“ (ebd.). Er beschreibt die Situationen, in denen Tyll anderen Menschen, und zwar dem Winterkönig und dem dicken Grafen, hilft, aber vor allem die Situationen, in denen Tyll selbst dem Tod entkommt – als Kind im Mühlbach, allein des Nachts im Wald und als verschütteter Mineur im Schacht. Er zitiert Tyll, der „seine Widerstandskraft gegen den Tod“ (Vollmer, S. 332) in die Worte fasst: „Ich bin aus Luft gemacht [...]. Mir passiert nichts“ (T 418) und weiterhin fortfährt: „Ich geh jetzt. So hab ich’s immer gehalten. Wenn es eng wird, gehe ich. Ich sterbe hier nicht. Ich sterbe nicht heute. Ich sterbe nicht!“ (T 425).

Er zitiert auch Tylls letzte Worte, die dieser gegenüber der Winterkönigin äußert. Es ist zugleich die letzte wörtliche Rede des Romans:

„Aber weißt du, was besser ist? Noch besser als friedlich sterben?“  
„Sag es mir.“  
„Nicht sterben, kleine Liz. Das ist viel besser.“ (T 473)

Vollmer deutet dieses Aufbegehren gegen den Tod als die Überlebenskraft einer literarischen Figur:

Damit [mit seinen letzten Worten] entschwindet Tyll Ulenspiegel den Blicken der ehemaligen ‚Winterkönigin‘ – und verschwindet auch aus dem Roman, und bleibt so als eine literarische Figur unsterblich.<sup>219</sup>

Diese Zusammenfassung ist zweifellos richtig, aber Tylls letzte Worte beinhalten mehr als das.

Obwohl Kehlmann Bezüge zu seiner eigenen Person gerne abstreitet<sup>220</sup>, so hat er doch mit dem letzten Auftritt Tylls seinen Roman passend abgerundet. Wie gezeigt werden konnte, ist Kehlmann ein Autor, der starke Präsenz zeigt, der sich nicht nur in öffentlichen Diskussionen zu Wort meldet, sondern auch in seinen literarischen

---

<sup>218</sup> Hartmut Vollmer: „Närrischer Spaßmacher in chaotischer Kriegszeit: Historie und Fiktion in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll*“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. 19/2020, S. 321-343.

<sup>219</sup> Vollmer, S. 332.

<sup>220</sup> Vgl. Jan Standke: „Kehlmann hat zunächst einen biografischen Bezug zu Arthur Beerholm bestritten. Die Tatsache jedenfalls, dass sich Autor und Figur in ihrer Lust am Spiel mit der Wirklichkeit gleichen – der eine als Illusionist, der andere als Schriftsteller und Wort-Magier –, ist unbestreitbar“ (Standke 2016, S. 30).

Werken mit bedacht werden möchte. Das geschieht in *Tyll* gleich zu Beginn, wenn er als Autor in das erste Kapitel hineinstrahlt. Dieses Erscheinen rundet er am Schluss mit Tylls Entschwinden ab, indem er ihn seinen eigenen größten Wunsch als Schriftsteller aussprechen lässt: in die Riege der großen, unsterblichen literarischen Vorbilder eingereiht zu werden. Mit diesem Wunsch verlässt Kehlmann seinen Roman.

Dieser Wunsch wird immer wieder spürbar, einmal durch die vielen Verweise auf Schriftsteller und bedeutende Werke der Weltliteratur, aber auch durch Aussagen, die Kehlmann über sein eigenes Werk verlauten lässt, wie es Simon Zeisberg zusammenfasst:

Es ist bekannt, dass Daniel Kehlmann seine Rezeption durch strategische Selbstverortungen in der literarischen Tradition steuert. Dies geschieht zum einen in seinen literarischen Texten, von denen zu Recht gesagt wurde, dass sie „nicht zuletzt auch eine intertextuelle Literatur darstellen“; zum anderen aber auch auf paratextueller Ebene, etwa wenn Kehlmann in Poetikvorlesungen oder Interviews „auf große Namen der Weltliteratur [verweist], die ihm Vorbilder für seinen Stil, für die Komposition und die Struktur seiner Texte gewesen seien“. Wohl vor allem weil es sich bei diesen Verweisen um – zumindest der Tendenz nach – ‚große Literatur‘ handelt, ist die literatursoziologische Forschung auf Kehlmanns Intertextualitätsstrategie aufmerksam geworden. Der Erfolg des Autors auf dem literarischen Feld, so etwa Tommek, habe mit seiner „gemischte[n] Größe“ zu tun, „die sich aus einem ökonomischen Erfolg, ästhetischen Ambitionen, der Kopplung mit Deutungs- und Konsekrationsinstanzen und der Verbindung von Leitideen der Wissensgesellschaft mit bildungsbürgerlichem Ansehen zusammensetzt“.<sup>221</sup>

Einmal mehr hat Kehlmann diese Verweisteknik im Spiegel-Interview vom 07.09.2018 angewendet, als er nach möglichen Vorbildern beim Schreiben über den Dreißigjährigen Krieg gefragt wurde. Nicht nur benennt er alle prominenten Quellen<sup>222</sup>, sondern trifft selbstbewusst eine Aussage, die man zwangsläufig auf ihn selbst bezieht, „dass einige der größten Schriftsteller deutscher Sprache gerade bei diesem Thema zu ihren bedeutendsten Werken gelangt sind“<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Zeisberg 2020, S. 73.

<sup>222</sup> Kehlmann erwähnt Schillers *Wallenstein*, Grass' *Treffen in Telgte*, Döblins *Wallenstein*-Roman, Brechts *Mutter Courage*, Grimmelshausens *Simplicissimus*.

<sup>223</sup> Kehlmann/Münkler 2018, S. 113.

### 3.2.5 Alternative Künstlermodelle und die Bedeutung der Sprache

Abschließend sollen noch einige weitere Künstlerfiguren des Romans betrachtet werden, mit denen Kehlmann nicht nur unterhaltsame Charaktere geschaffen hat, sondern, wie schon in *Ruhm*, metafiktionale Aussagen über seine eigene Rolle als Schriftsteller macht.

Gottfried, „den schlechtesten Bänkelsänger von allen“ (T 161), beschreibt Kehlmann mit ebenso großem Vergnügen und bissigem Spott wie den erfolglosen Internet-Blogger Mollwitz aus *Ruhm*. Es gibt nicht viel, was Gottfried als Künstler vorzuweisen hätte: „Viel zu hoch singt er [...], wenn er nur die Töne treffen würde. [...], wenn er wenigstens die Laute spielen könnte [...], wären nur seine Verse besser [...], und die Reime sind derart unbeholfen“ (T 161). Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass er seine Kunst nicht beherrscht und Kehlmann lässt symbolträchtig Gottfrieds Vater, den Henker, das vernichtende Urteil fällen: „Armer Dummkopf, habe der Vogtland gerufen, wolltest kein Henker sein, jetzt quälst du die Menschen zehnfach mit deiner Musik!“ (T 171).

Auch der Abt, Pater Friesenegger, der dem dicken Grafen, Martin von Wolkenstein, die Geschichte des Klosters in allen Einzelheiten unterbreitet, schneidet nur bedingt besser ab. Seine Ausführungen sind exakt und sachlich vorgetragen, „seine Worte gut gewählt, die Sätze lang und wohlgebildet, doch Wahrhaftigkeit sei nicht alles“ (T 203), so dass dem dicken Grafen beim Zuhören „einige Male“ die Augen zufallen (T 202). Ganz offensichtlich wurde Pater Friesenegger nicht von den Musen geküsst, denn Phantasie und Einfallsreichtum, Eigenschaften, welche die Musen verleihen und die einen Schriftsteller auszeichnen<sup>224</sup>, fehlen ihm. Ukena widmet sich ausführlich der Erzählung des Abtes und resümiert:

Hier wird sehr deutlich, dass Erlebnisse (und ‚Geschichte‘) offenbar einer narrativen Form, eben der Form einer Geschichte bedürfen, um eine Tradierung zu ermöglichen. [...] Beim Tradieren von Geschichte geht es nicht allein um Fakten und Wahrhaftigkeit im Sinne einer „Liste“ von Eigenschaften.<sup>225</sup>

Als Kontrast dazu wird ein „Erzähler“ aus dem Gauklervolk beschrieben, dem die Menschen gebannt lauschen: „Er spricht in langen Sätzen in einer wiegend schönen Melodie, ohne seine Hände zu bewegen; mit der Stimme allein schafft er es, dass man nicht anderswo hinschauen mag. Das alles sei wahr, sagt er, sogar das Erfundene sei wahr. Und Nele, ohne dass sie verstünde, was das heißen soll, klatscht“ (T 176).

---

<sup>224</sup> Vgl. Philip Sydney, Anm. 1

<sup>225</sup> Ukena 2020, S. 126 f.

Mit der Wahrheit nimmt es auch der dicke Graf nicht so genau. Deshalb muss sich immer wieder der auktoriale Erzähler im Kapitel *Zusmarshausen* einmischen, um dessen Fehler zu korrigieren und auf seine Unterlassungen hinzuweisen<sup>226</sup>. Dennoch kann er gut erzählen. Allerdings scheitert Graf Wolkenstein daran, „die letzte Feldschlacht des großen deutschen Krieges zu schildern“ (T 224), deren Zeuge er zwar gewesen ist, deren Ereignisse sich ihm jedoch als „Höllenvisionen“ (T 226) eingebrannt haben, an die man sich besser nie mehr erinnern sollte.

Joachim Rickes geht auf das im Text beschriebene geschachtelte Stehlen ein (vgl. T 224) und stellt es in den Zusammenhang mit „poetischen Anregungen“ (Rickes 2020, S. 114), die Schriftsteller durch Texte anderer Schriftsteller erhalten. Kehlmann treibt es mit dem Beispiel der Schlacht bei Wittstock allerdings auf die Spitze und macht aus der Beschreibung dieser fürchterlichen Schlacht eine Parodie auf Geschichtsschreibung. Wolkenstein „bedient“ sich für sein Schlachtgemälde bei Grimmelshausen, der wiederum bei Opitz, der jedoch nur einen Roman übersetzt hat, „dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war“ (T 224)<sup>227</sup>.

Beim Schriftsteller, der nun als Letzter erwähnt werden soll, fehlt jeglicher ironische Unterton. Vielmehr wird deutlich, dass Kehlmann seine volle Bewunderung für ihn zum Ausdruck bringt. Es handelt sich um Paul Fleming, auf den auch immer wieder in der Sekundärliteratur hingewiesen wird. Eingeführt wird er als Mitglied im Team der Drachensucher um Dr. Kircher:

„Ich bin Arzt. Vor allem schreibe ich Gedichte. Und ich habe in Leipzig die Musik studiert.“  
„Lateinische Gedichte oder französische?“  
„Deutsche.“  
„Ja, warum denn das?“ (T 354)

Dieses Unverständnis drückt Kircher nochmals aus: „Warum schreibt Ihr Eure Gedichte denn auf Deutsch?“ (T 356) und erhält von Fleming zur Antwort:

„Unsere Sprache wird gerade erst geboren. Hier sitzen wir, drei Männer aus dem gleichen Land, und sprechen Latein. Warum? Jetzt mag das Deutsche noch un gelenk sein, ein kochendes Gebräu, ein Geschöpf im Werden, aber eines Tages ist es erwachsen.“ (T 356)

---

<sup>226</sup> Korrekturen des auktorialen Erzählers beziehen sich sowohl auf die intern fokalisierten Passagen des Grafen als auch auf seinen Binnenbericht in Ich-Form. Beide Varianten findet man z. B. in *Tyll* auf Seite 184.

<sup>227</sup> Auf diese ungewöhnliche Quellensituation kommt Kehlmann bereits in seiner Poetikvorlesung über Grimmelshausens *Simplicissimus* zu sprechen, wenn er über „eines der fürchterlichsten Blutbäder des Dreißigjährigen Krieges“, die Schlacht bei Wittstock, Folgendes berichtet: „Grimmelshausen, der sie mit einiger Wahrscheinlichkeit miterlebt hat, beschreibt sie in einem meisterhaften Absatz, den man lange für einen Augenzeugenbericht gehalten hat. Er ist aber wörtlich aus dem Roman *Arcadia* von Philip Sidney in der Übersetzung von Martin Opitz übernommen“ (Kehlmann 2015, S. 111).

Joachim Rickes geht näher auf die Figur Paul Flemings ein sowie generell auf Daniel Kehlmanns Bezüge zur deutschen Barockliteratur. Das macht Rickes kontrastierend zu Günter Grass' „poetische[r] Miniatur zur deutschen Barockliteratur“<sup>228</sup> in *Der Butt*, die sich auf „den bereits etablierten Martin Opitz und den jungen, aufstrebenden Andreas Gryphius“ bezieht (ebd.)<sup>229</sup>. Im Vergleich zu Grass schreibt er über Kehlmann:

Daniel Kehlmanns Behandlung der deutschen Barockliteratur fällt erheblich knapper, aber keineswegs weniger eindringlich aus. Auch er ist bekannt für intensive Recherche, lässt die Ergebnisse aber nur an wenigen Stellen offen hervortreten. [...] Fleming selbst bleibt als Person unscharf: Sein Lebensweg wird nur angerissen, sein Äußeres kaum erwähnt, lediglich ein Zweizeiler aus einem seiner Gedichte zitiert. Aus seinen wenigen Äußerungen geht im Wesentlichen seine Begeisterung für das Projekt von Dichtung in deutscher Sprache hervor. Ansonsten wird der früh verstorbene Dichter<sup>230</sup> mitsamt seinen Dichtungen nur in zwei kurzen Aussagen von Martin von Wolkenstein greifbar: „Seine Werke sind zum Weinen schön“ und „Was hätte nicht aus ihm werden können.“ Diese minimalistische Darstellung vermittelt jedoch gerade in ihrer Offenheit einen intensiven Eindruck von Fleming – ein Verfahren, das kennzeichnend ist für Daniel Kehlmanns äußerst komprimierten, alle unnötigen Ausschmückungen vermeidenden und gerade dadurch die Vorstellungskraft des Lesers aktivierenden Stil.<sup>231</sup>

Die wichtigste Aussage zum Thema deutsche Sprache und Sprachpflege, aus der man Kehlmann selbst sprechen hört, lässt er diese beeindruckende junge Dichterpersönlichkeit formulieren:

„Man muss eine Sprache nähren und pflegen, man muss ihr helfen, auf dass sie gedeiht! Und ihr helfen, das heißt: dichten.“ Flemings Wangen hatten sich gerötet, sein Schnurrbart sträubte sich leicht, seine Augen blickten starr. „Wer einen Satz auf Deutsch anfängt, soll sich zwingen, ihn auf Deutsch zu Ende zu führen!“ (T 357)

Obwohl sich Fleming auf lateinische Spracheinmischungen bezieht, ist man durch den letzten Satz unmittelbar wieder an den „vor sich hinbramarbasierenden“ (vgl. Hartwig, Anm. 87) Internet-Nerd Mollwitz aus *Ruhm* erinnert, der mit seinem „chaotischen deutsch-englisch gemixten Abbreviations-Jargon“ (ebd.) keinen einzigen seiner Sätze mehr auf Deutsch zu beenden in der Lage ist.

---

<sup>228</sup> Rickes 2020, S. 107.

<sup>229</sup> Diese beiden Dichter werden bei Kehlmann nur kurz erwähnt und dabei „subtil ironisiert“ (vgl. Rickes, S. 112f.).

<sup>230</sup> Ergänzende Anm.: Das Ende des Dreißigjährigen Krieges erlebte Paul Fleming nicht, er starb bereits 1640 im Alter von 30 Jahren.

<sup>231</sup> Rickes, S. 111.

### 3.3 Abschlussbemerkungen zu *Tyll*

Es konnte gezeigt werden, dass man es bei Daniel Kehlmann mit einem höchst präsenten Autor zu tun hat, der mit seiner Literatur unterhält und viele Denkanstöße zu den verschiedensten Themen liefert, nicht nur zur Rolle und Funktion des Schriftstellers, wobei dieses Thema tatsächlich eine Konstante in seinem Werk darstellt. Er ist zudem ein Autor, der sich auch im öffentlichen Raum zu Wort meldet und für seine Überzeugungen einsteht. Im Spiegel-Interview vom 07.09.2018 kommt seine positive Haltung zum Ausdruck:

Einer der am öftesten gesagten falschen Sätze ist: „Die Menschheit lernt nichts aus der Geschichte.“ Das stimmt einfach nicht, als Kollektiv lernen wir sogar ziemlich gut. In den USA zum Beispiel ist es Trump und seinen Leuten eben nicht gelungen, das demokratische Gleichgewicht der Kräfte auszuhebeln, weil sich alle an die Dreißigerjahre erinnern haben. Ähnlich wie in der Wirtschaftskrise 2008 das Schlimmste vermieden wurde, weil man sich an 1929 erinnert hat.<sup>232</sup>

Kehlmann bekennt sich mit dieser Äußerung zu einem Fortschrittsoptimismus und zeigt, wie wichtig es ist, aus den Fehlern der Geschichte zu lernen, denn eine demokratische Gesellschaftsordnung ist nicht gottgegeben, sie muss immer wieder aufs Neue erarbeitet und verteidigt werden, genauso wie es Herder für den Humanitätsgedanken formuliert.

Wie unverzichtbar in diesem Zusammenhang die Sprachkompetenz und eine differenzierte Sprachverwendung ist, wurde bereits im Zusammenhang mit dem vorausgehenden Roman *Ruhm* erläutert. Kehlmann beherrscht die deutsche Sprache, er verwendet sie unter anderem, um in *Tyll* die Schrecken des Krieges wachzuhalten und die Verrohung der Menschen im Krieg zu verdeutlichen, und zwar ohne sich dabei als Autor an Gewaltphantasien zu ergötzen. Auch hier gilt das Prinzip der „minimalistischen Darstellung“ (Rickes, S. 111)<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> Kehlmann/Münkler 2018, S. 110.

<sup>233</sup> Als sich beispielsweise *Tyll* *Im Schacht* daran erinnert, wie er gemeinsam mit Nele den sterbenden Pirmin verlässt und sie auf der Flucht drei Marodeuren begegnen, so reichen wenige Bemerkungen, um den Leser wissen zu lassen, was *Tyll* als Kind zugestoßen sein wird; es ist etwas so Furchtbares, dass er es sein ganzes Leben lang versucht aus der Erinnerung zu löschen (vgl. T 417 f.). In diesem Fall wird es jedoch nicht Kehlmanns Intention gewesen sein, die „Vorstellungskraft des Lesers“ zu aktivieren (Rickes, S. 111), sondern vielmehr die blutrünstige und grausame Misshandlung eines Kindes durch die betrunkenen Marodeure so dezent wie möglich zu behandeln und damit zugleich *Tylls* Verdrängungsprozess zu respektieren. Dieses Erzählprinzip sollte nicht verwechselt werden mit der externen Fokalisierung, bei der bestimmte Sachverhalte dem Leser bewusst vorenthalten werden. Bei der minimalistischen Darstellungsweise werden Sachverhalte lediglich nicht unnötig ausgeschmückt. Ein kurzer, eindringlicher Hinweis verdeutlicht die Sachlage: „Und sie [Nele] findet ihn [*Tyll*] und kniet bei ihm, und beide begreifen, dass sie es vergessen müssen und dass das Bluten aufhören wird, denn einer wie er stirbt nicht“ (T 418).

Wir brauchen kritische Künstler, die ihr „brutales Geschäft“<sup>234</sup> gut verstehen und uns einen Spiegel vorhalten und dafür kämpfen, dass wir aus der Geschichte lernen. Wie immer in gesellschafts-politischen Kontexten geht es auch heute darum, durch kluges und besonnenes Verhandeln, das mit einem hohen Maß an Sprachkompetenz einhergeht, alle widerstreitenden Positionen zu berücksichtigen und zwischen ihnen zu vermitteln. Das scheint unmöglich zu sein, aber man kann sich abschließend noch ein weiteres Mal von Graf Lamberg inspirieren lassen, der anlässlich der Westfälischen Friedensverhandlungen in Osnabrück formuliert: „Das hier geht über die Fähigkeit jedes Menschen weit hinaus. Und dennoch müssen wir es schaffen“ (T 443).

Die Erzählweise betreffend lässt sich hinsichtlich des Romans *Tyll* festhalten, dass dieser Roman im Vergleich zu *Ruhm* traditioneller erzählt ist. Während Kehlmann in *Ruhm* mit Figuren auf zwei verschiedenen fiktionalen Ebenen experimentiert, die diese Ebenen zum Teil überspringen oder zu überspringen wünschen, so hat man es in *Tyll* mit einer einzigen, durchgängig verwendeten diegetischen Ebene zu tun, die lediglich durch den zitierten Bericht des Grafen Wolkenstein unterbrochen wird. Da sämtliche Figuren des Romans derselben Diegese angehören, könnten sie sich also alle prinzipiell innerhalb dieser Diegese begegnen und würden sich im Rahmen der Erzähllogik für reale Figuren halten. Noch nicht einmal der sprechende Esel Origenes ist ein phantastisches Wesen, wie es Ukena fälschlicherweise behauptet<sup>235</sup>. Gleich zu Beginn des Romans ist das kleine Mädchen Martha völlig perplex über den sprechenden Esel, doch Tyll klärt sie auf: „Man nennt das Reden mit dem Bauch. [...] Kannst du auch lernen, wenn du möchtest“ (T 17). Allerdings erzeugt dieses Wissen um den Bauchredner Tyll im weiteren Verlauf des Romans eine Stelle großer Komik<sup>236</sup>.

Insofern ist *Tyll* auch kein phantastischer Roman, sieht man einmal von Dr. Kircher, der im Nebel entschwindet und allein zurück nach Hause reist, und einem Drachen, den kein Mensch je zu Gesicht bekommt, ab. Das Einzige, was aus dem Rahmen fällt, ist die ungewöhnliche Erzählsituation des ersten Kapitels. Wie in Abschnitt 3.1.2 gezeigt, durchbricht Kehlmann hier die Logik des realistischen Erzählens und lässt

---

<sup>234</sup> Vgl. Kehlmann/Lovenberg (2008).

<sup>235</sup> „Ob Tylls Esel sprechen kann oder ob Tyll ihn durch Bauchreden sprechen lässt“, ist eine Frage, „die letztendlich nicht aufgeklärt wird“ (Ukena 2020, S. 130).

<sup>236</sup> Als der eitle Doktor Kircher auf den sprechenden Esel trifft, weiß der Leser, dass Tyll der Bauchredner ist, und selbst Doktor Kircher weiß es (vgl. T 371), doch Tyll ist so gut versteckt, dass Doktor Kircher seine Unterhaltung tatsächlich mit einem Esel führen muss, um die gewünschten Informationen zu erhalten, wohl wissend, „dass sein Ruf Schaden nehmen könnte, wenn er sich vor Zeugen mit einem Esel unterhielt“ (T 372). Diese für Doktor Kircher schmachvolle Szene kann man als Rache des Künstlers für das Unrecht, das Tylls Vater angetan wurde, deuten.

Menschen aus dem Totenreich heraus sprechen, deren Aufgabe es ist, eine Erzählsituation zu etablieren, die den gestaltenden Autor sichtbar werden lässt. Dem realen Autor, Daniel Kehlmann, wird in Form einer figurativen Metalepse sein Weg in den Roman hinein ermöglicht, so dass der Leser ihn zur Kenntnis nehmen muss.

Mit dem durchgängig verwendeten Prinzip der Widersprüchlichkeit, das in Abschnitt 3.1.1 erarbeitet wurde, bildet Kehlmann die ontologische Situation des Menschen ab, die beinhaltet, dass der Mensch nie in der Lage sein wird, absolute Erkenntnis zu erlangen. Der Autor strahlt in Form der figurativen Metalepse in sein fiktives Universum hinein, fast wie ein brennender Dornbusch, um sich als Schöpfer seines Universums zu erkennen zu geben, über das er allein die Hoheitsgewalt innehat. So fordert er von seinen Lesern ein, ihm und seiner Erzähllogik Glauben zu schenken und sein erzähltes Universum in seiner ganzen Widersprüchlichkeit und Undurchdringlichkeit anzunehmen.

### 3.4 Zusammenfassung: Daniel Kehlmann

Ähnlich wie Johann Sebastian Bach, der seine Präludien und Fugen sozusagen durch alle Dur- und Moll-Tonarten hindurchdekliniert hat, hält es Daniel Kehlmann mit seinen Künstlerfiguren. Sowohl in *Ruhm* als auch in *Tyll* ist der Leser mit der gesamten Skala von unterschiedlichen Künstlertypen konfrontiert, angefangen von völligen Dilettanten und Möchtegern-Künstlern, die Kehlmann mit nichts als Spott bedenkt (Mollwitz sowie Gottfried, den schlechtesten Bänkelsänger von allen), bis hin zu den benadeten Künstlern wie Leo Richter, Tyll Ulenspiegel und Paul Fleming.

Eng verknüpft mit diesen Schriftsteller- und Künstlerfiguren sind Kehlmanns Aussagen zur deutschen Sprache. Auch hier steckt er mit beiden Romanen die Eckpunkte ab, vom Entstehen und Erwachsenwerden der deutschen Sprache, worauf Paul Fleming in *Tyll* hinweist mit der Forderung, sie zu nähren, zu pflegen und ihr zu helfen, auf dass sie gedeihe, bis hin zu *Ruhm* und der Sprachnot des Internetfreaks Mollwitz, der durch seine ausufernden Postings glaubt, die Welt zu bereichern. Sollte diese Figur tatsächlich repräsentativ für die Sprachkultur des omnipräsenten Internets sein, so beschreibt Kehlmann mit Mollwitz das mögliche Sterben der deutschen Sprache knapp 500 Jahre nach ihrer Geburt als Sprache der Dichter und Denker zur Zeit des Barock.

So wenig Kehlmann jedoch die deutsche Sprache für tot erklären möchte, so lebendig sieht er auch seine eigene Rolle als Autor. In beiden Romanen verwendet er vielfältige Möglichkeiten, um Präsenz zu zeigen. Er etabliert in *Ruhm* verschiedene Diegesen, lässt Figuren in diesen Diegesen durch auf- und absteigende Metalepsen aufeinandertreffen sowie mit ihrem Schöpferautor kommunizieren oder strahlt jeweils als Autor in sein eigenes Werk hinein, nicht als abstrakter, sondern als ganz konkreter Autor, und zwar mit Hilfe der figurativen Metalepse.

Sein Ansinnen ist es, mit Hilfe dieser Darstellungsmöglichkeiten Aussagen über unser menschliches Dasein zu machen, seine Position als Autor zu dokumentieren und letztlich zum Olymp der großen Dichter vorzudringen. Die Beziehung zwischen Kehlmann und Goethe gewinnt durch Kehlmanns Humanitäts- und Demokratieverständnis an Kontur. Goethe erlebte im beginnenden 19. Jahrhundert eine Zeit des großen Umbruchs, weg von feudalen Gesellschaftsstrukturen, hin zu einer Gesellschaftsform, die sich demokratischen Ideen, dem Humanitätsgedanken und einem Leistungsprinzip verpflichtet fühlte. Diese neuen Ideen beginnen sich eher noch in den Kolonien Nordamerikas zu etablieren als in Europa. An diesem

amerikanischen Sozialexperiment<sup>237</sup> lässt Goethe Lenardo und weitere Figuren aus seinem Spätwerk, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, teilhaben.

Zwei Jahrhunderte später, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ist Kehlmann mit dem umgekehrten Prozess konfrontiert: Westliche Demokratien sind einer Bewährungsprobe ausgesetzt angesichts massiver globaler Konfliktsituationen, wie z. B. Flüchtlingsströmen, ausgelöst durch Kriege und ökologische Katastrophen. Kehlmann, der sowohl in seinen literarischen wie nicht-literarischen Texten Stellung bezieht, sieht, „wie sich die Welt geändert hat“, und betont: „Inzwischen finde ich, ist sehr wohl der Moment da, wo man sich auch als Schriftsteller nicht davor zu hüten braucht, sich politisch zu äußern“ (Navratil, S. 277; siehe Anm. 198, S. 83 dieser Arbeit). Insofern darf sein jüngster Roman, *Lichtspiel* (2023), als logische Fortführung der beiden hier untersuchten Romane betrachtet werden, da dieser anhand der historischen Figur des Filmemachers G. W. Pabst, der zur Zeit des Nationalsozialismus lebte, die Verflechtung von Kunst und Machtpolitik thematisiert und problematisiert.

---

<sup>237</sup> Erich Trunz spricht von der „Amerikanischen Utopie“ (*Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. 8, S. 539 f.) und verweist z. B. auf das elfte Kapitel des dritten Buches der *Wanderjahre*, in dem der Plan der Amerikafahrer ausführlich besprochen wird.

#### 4 Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006)

In der Werbebranche, aus der Wolf Haas ursprünglich stammt, wäre es eine höchst ungewöhnliche Strategie, einen Artikel zu bewerben, den es gar nicht gibt. Welcher Profi würde das tun? Wenn man diese Frage stellt, so bekommt man beispielsweise zur Antwort: „Es muss sich dabei um einen Witzbold handeln.“

Wolf Haas hat als Schriftsteller genau das getan. Er macht in einem fiktiven Interview, geführt von einer fiktiven Kritikerin, Werbung für seinen Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*, den er jedoch nie geschrieben hat<sup>238</sup>. Es gibt nichts als das Interview, das den gleichen Titel trägt, im Paratext als „Roman“ bezeichnet wird und in der Tat viele witzige Ideen enthält. Allein die Wörter „Witz“ und „witzig“ tauchen mindestens achtmal auf<sup>239</sup>. Der größte Witz besteht jedoch darin, dass der Leser einen Roman liest, den es nicht gibt. Oder, wie es Wolfgang Gropper 2006 in seiner Festrede anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Literaturpreises an Wolf Haas formuliert:

„Das Wetter vor 15 Jahren‘ – Ihr Buch – i hobs gfressn. Mit Genuss. Dass das Schreiben über das Reden über einen Roman der Roman ist! Und dass *das* zu lesen so vergnüglich ist!<sup>240</sup>

„Sprachwitz“ wird dem Autor auch in der Verleihungsurkunde bescheinigt sowie „einen der schönsten Romane des komischen Genres seit vielen Jahren“ geschrieben zu haben<sup>241</sup>. Wer erfolgreich in der Werbebranche gearbeitet hat, so wie Wolf Haas<sup>242</sup>, der weiß, dass man Käufer oder auch Leser gewinnen kann, indem man sie durch originelle, innovative Ideen überrascht. Dazu gehört es, Grenzen auszuloten und kreativ zu überschreiten. Genau das ist Wolf Haas mit seinem Roman gelungen, der ein literarisches Experiment darstellt, das es in dieser Form noch nicht gegeben hat. Worin das Neue besteht und welche Grenzen Wolf Haas überschreitet, wird in einem ersten Teil untersucht. Daran anschließend geht es um das Bild, das der Roman von der Figur des Schriftstellers Wolf Haas entwickelt.

---

<sup>238</sup> Klaus Nüchtern erwähnt „Kolleginnen und Kollegen [...], die bei Hoffmann und Campe angerufen und nach der Zusendung eines Interview-Bandes, den ‚richtigen‘ Roman urgiert hatten“. In: Winkels 2007, S. 108.

<sup>239</sup> Vgl.: W 38, 42, 49, 147, 157. (Auf den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* wird mit der Sigle W verwiesen.)

<sup>240</sup> In: Hubert Winkels (Hg.): *Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen*. Göttingen 2007. Darin: S. 13.

<sup>241</sup> Ebd. S. 115 f.

<sup>242</sup> Siehe Anmerkung 7, S. 3 dieser Arbeit.

## 4.1 Das Experiment mit den Ebenen des Romans

*Das Wetter vor 15 Jahren* existiert auf drei verschiedenen Ebenen und Wolf Haas veranschaulicht, wie tief sich ein Autor in sein Werk hineinbegeben kann.

### 4.1.1 Die drei Erzählebenen des Textes

Der Leser, der laut Paratext erwartet, einen „Roman“ mit einer sich logisch entwickelnden Handlung vorzufinden, wird zunächst enttäuscht, denn der gesamte Text von 224 Seiten besteht aus nichts anderem als aus einem Interview, das die „Literaturbeilage“ einer Zeitschrift mit dem österreichischen Schriftsteller Wolf Haas führt. Dennoch kennt man am Ende der Lektüre den Roman, den Aufbau, die Charaktere, die Handlung, seine sprachlichen Besonderheiten und vieles mehr.

Dieses Interview, das sich mit dem Roman beschäftigt, stellt die erste, extradiegetische Ebene dar. Das gesamte Gespräch zwischen der Literaturbeilage und Wolf Haas, das an fünf aufeinanderfolgenden Tagen stattfindet, was zu den fünf entsprechenden Kapitelüberschriften (Erster bis Fünfter Tag) führt, liegt als aufgezeichneter Text vor, in dem „gesprochene Sprache [...] in eine schriftliche Form gebracht“ wurde<sup>243</sup>. Johannes Schwitalla verortet die „Literaturbeilage“ aufgrund ihrer Aussprache in Norddeutschland, was er folgendermaßen begründet:

Die Interviewerin spricht grundsätzlich ein „i“ vor „r“ als „ü“: *würklich, ürgendwie, Kürchenglocken*. Dies ist neben dem Schwa-Ausfall bei *Östreich* und *österreichisch* die einzige phonetische Besonderheit, die vom fiktiven Transkribenten des Gesprächs festgehalten wird. Der Autor verwendet dagegen außer zwei Sätzen im Dialekt (*So weit kammert's no*, S. 5; *des wor suppa! Gonz suppa!*, S. 150) hauptsächlich allgemein süddeutsche (*eh* = ‚ohnehin‘) oder österreichische Wörter (*Kassa, Topfen, Watschn, Häuslschick, Überschmäh*), um seinen sprachregionalen Abstand zu markieren<sup>244</sup>.

Dass sich der Begriff ‚Literaturbeilage‘ auf eine weibliche Person bezieht, machen im Interview verstreute Hinweise deutlich. So legt die Person zum Beispiel Wert auf weiblich markierte Bezeichnungen, etwa: „Ich möchte auch gar nicht die Moralapostelin spielen“ (W 218). Aber auch durch die Art des Umgangs miteinander

---

<sup>243</sup> Vgl. dazu Klaus Nüchtern: „Die ‚Pfürti-Pfiati‘-Linie. Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas“. In: Winkels 2007, S. 100-114. Hier: S. 111.

<sup>244</sup> Johannes Schwitalla: „Wortsuche, Wortkritik und Wortkampf in Wolf Haas' Dialog-Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘“. In: Danners, Monika, Peter Mauser, Hannes Scheutz, Andreas E. Weiss (Hg.): *Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache*. Berlin 2009, S. 116-130. Hier: S. 117 f.

und durch die Art und Weise, Themen zu diskutieren, wird der Sachverhalt klar. Hubert Winkels bezeichnet das Interview sogar als „eine sich langsam aufschaukelnde Screwball-Komödie“<sup>245</sup>.

Unmittelbar mit den ersten beiden Sätzen wird die Doppelbödigkeit des Textes deutlich:

**Literaturbeilage** Herr Haas, ich habe lange hin und her überlegt, wo ich anfangen soll.

**Wolf Haas** Ja, ich auch.

Während sich die Literaturkritikerin auf das vorliegende Interview bezieht, verweist Wolf Haas auf den von ihm geschriebenen Roman mit dem Titel *Das Wetter vor 15 Jahren*. Zusätzlich zu Interview und Roman wird eine weitere Ebene eingeführt, indem Wolf Haas von seinen Recherchen für den Roman berichtet. Es ergibt sich damit folgende Strukturskizze:

---

<sup>245</sup> Hubert Winkels: „Mit silbernem Sternchen. Wolf Haas' hochkomischer Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*“. In: *Die Zeit* vom 28.09.2006.



↑ = Sprung des Autors in den Roman bzw. in die nächste Ebene des Romans zwecks Kommunikation mit seinen Romanfiguren

**Abb. 10:** Erzählschema von Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*

Um das Schreiben über die verschiedenen Ebenen des Romans zu erleichtern, wird – so wie in Abbildung 10 – die primäre Ebene im Folgenden als ‚Interview‘ bezeichnet, die sekundäre als ‚Recherche‘ und die dritte Ebene als ‚Roman‘. Gemeinsam ergibt dies den vorliegenden Erzähltext *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas.

Nach der Lektüre des Interviews, das sich auf der primären Erzählebene befindet, sind dem Leser auch die Inhalte der anderen beiden Ebenen vertraut. Es stimmt zwar nicht, wie Andreas Böhn behauptet, dass die Handlung des Romans „lückenlos

rekonstruierbar“ ist<sup>246</sup>, doch lässt sie sich in den wesentlichen Handlungselementen durchaus wiedergeben. Böhns Inhaltsangabe ist prägnant formuliert und soll an dieser Stelle zum Zweck des Überblicks zitiert werden.

Vittorio Kowalski aus dem Ruhrgebiet fährt mit seinen Eltern jedes Jahr in den österreichischen Ort Farmach, um dort Ferien zu machen, und verliebt sich in die Tochter der Betreiber der Pension, Anni Bonati. Als die beiden vor einem plötzlich aufziehenden Gewitter in die Schmugglerhütte von Annis Vater fliehen und dieser unweit der Hütte durch das Unwetter ums Leben kommt, reist Vittorios Familie überstürzt ab, um nie mehr wiederzukehren. Vittorio jedoch kultiviert die Erinnerung an das Jugenderlebnis, indem er sich jeden Tag über das Wetter in Farmach informiert und dieses im Gedächtnis behält. Mit dieser außergewöhnlichen Fähigkeit tritt er schließlich in der Fernsehendung *Wetten, dass ...?* auf, wodurch der Schriftsteller Wolf Haas auf ihn aufmerksam wird und beschließt, seine Geschichte in einem Roman zu verarbeiten. Er versucht, Kowalski aufzuspüren, reist ihm nach Farmach hinterher, wo sich die Ereignisse dramatisch zuspitzen und die Geschichte in Gegenwart des Autors insofern zu ihrem Ende kommt, als Anni und Vittorio letztlich doch ein Paar werden, was wiederum Wolf Haas erlaubt, seinen Roman abzuschließen<sup>247</sup>.

Anders als die Inhaltsangabe beginnt der Roman jedoch nicht mit den Kindheitserlebnissen. Genau wie im Interview, das dem Aufbau des Romans im Wesentlichen entspricht, steht zu Beginn ein Kuss, auf den Vittorio fünfzehn Jahre lang „gewartet“ (W 5) bzw. laut Literaturkritikerin „hingearbeitet“ hat (W 5). Wolf Haas lässt seinen Text mit einem Kuss beginnen, der auf beiden Erzählebenen eine wichtige Rolle spielt, auf der tertiären Ebene des Romans als Handlungselement, auf der primären Ebene des Interviews als Reflexionselement. Der Romananfang der tertiären Erzählebene, so wie man ihn in Form von drei kurzen Zitaten von der Literaturkritikerin präsentiert bekommt, lautet zusammengesetzt folgendermaßen:

Geht man vom äußeren Augenwinkel einen Zentimeter nach unten, kommt man zum Backenknochen. Genauer gesagt beziehe ich mich auf die linke Gesichtshälfte. Auf den äußeren Winkel des linken Auges. Geht man von hier einen Zentimeter nach unten, kommt man zum linken Backenknochen. Und dann in gerader Linie weiter, noch einen Zentimeter. Dort hat Anni mich hingeküsst. (W 7 f.)

Dieses (zusammengesetzte) Zitat nimmt im Interview insgesamt acht Zeilen in Anspruch. Das reflektierende Gespräch der beiden Interviewpartner *über* diesen Kuss erstreckt sich dagegen über ganze sechs Seiten (W 5-10). Auf diesen sechs Seiten werden neben dem Erzählaufbau auch die autodiegetische Erzählsituation, der Charakter des Ich-Erzählers, Vittorio Kowalski, sowie sprachliche Besonderheiten ausführlich diskutiert.

Damit ist dem Leser gleich zu Beginn klar, dass er den vorliegenden Text auf zweifache Weise lesen muss. Er wird nicht nur einen Roman kennenlernen, sondern

---

<sup>246</sup> Böhn 2010, S. 29.

<sup>247</sup> Ebd. S. 29.

er wird zugleich metafiktionale Aussagen über diesen Roman mitgeliefert bekommen, die den Roman geradezu überwuchern und letztlich zu einem intensiveren Leseerlebnis führen, da man durch die literaturwissenschaftlichen Diskussionen tiefe Einblicke nicht nur in die Besonderheiten des Textes gewinnt, sondern auch in den Entstehungsprozess eines literarischen Werkes.

Auf vergleichbare Weise rundet Wolf Haas seinen Erzähltext ab. Während des gesamten Interviews lässt er eine Leerstelle entstehen, denn die entscheidende Frage, was die beiden Jugendlichen während des Gewitters im Schmugglerlager gemacht haben, wird zwar immer wieder aufgeworfen<sup>248</sup>, aber nie beantwortet. Was auch immer während des Gewitters zwischen den beiden geschehen ist, wird dem Leser konsequent vorenthalten, obwohl es so wichtig ist, dass es alle weiteren Handlungselemente auslöst, den Tod von Annis Vater, die überstürzte Abreise der Familie Kowalski, die Fixierung Vittorios auf das Wetter des Urlaubsortes, die Wetterwette bei *Wetten, dass...?* sowie alle nachfolgend sich dramatisch zuspitzenden Ereignisse.

Während also der lang ersehnte Kuss den gesamten Text einleitet, markiert das wohlgehütete Geheimnis der beiden Jugendlichen das Ende des Interviews und repräsentiert sowohl die intimste Stelle des Erzählten als auch die intimste Stelle des Erzählens:

**Literaturbeilage** Herr Haas, was hat sich in den Minuten, als Herr Bonati verzweifelt an den verriegelten Eingang seines Schmugglerlagers hämmerte, wirklich zwischen den beiden Kindern abgespielt?

**Wolf Haas** Meinetwegen. Wenn du es unbedingt wissen willst, kann ich dir ja verraten, wie es wirklich war. Aber da musst du vorher das Aufnahmegerät ausschalten.

**Literaturbeilage** Ach, du kannst es mir auch so erzählen. Ich lass es dann einfach weg, wenn du es nicht drin haben möchtest.

**Wolf Haas** Schalt lieber aus, dann kann ich dir wirklich alles erzählen.

**Literaturbeilage** Na gut, aber erinnere mich auf jeden Fall daran, dass ich wieder einschalte, wenn wir dann über Frau Ba (W 223 f.)

Dieser offene Schluss ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst einmal entlässt Haas den Leser mit einem Geheimnis, anstatt dieses Geheimnis preiszugeben. Das mag zwar unbefriedigend für den Leser sein, regt aber zugleich seine Phantasie an und ist dadurch vergleichbar mit dem Grimmschen Märchen *Der goldene Schlüssel*<sup>249</sup>. Zusätzlich wahrt der Autor den beiden Jugendlichen gegenüber

---

<sup>248</sup> Vgl. W 66, 69f., 73, 98, 118.

<sup>249</sup> „Er [der arme Junge] probierte, und der Schlüssel paßte glücklich. Da drehte er einmal herum, und nun müssen wir warten, bis er vollends aufgeschlossen und den Deckel aufgemacht hat, dann werden wir erfahren, was für wunderbare Sachen in dem Kästchen lagen.“ Mit dieser Leerstelle endet das Grimmsche Märchen *Der goldene Schlüssel*, das dadurch den Leser animiert, seine eigene Phantasie zu gebrauchen.

Diskretion. Weiterhin ist der Schluss auch auf der Ebene des Interviews interessant, denn dies ist die Stelle, an der beide Gesprächspartner, die sich im Laufe des fünftägigen Interviews immer nähergekommen sind<sup>250</sup>, zum vertraulichen „Du“ übergehen. Was sich bei ausgeschaltetem Mikrophon zwischen den Diskussionspartnern abspielen mag, bleibt offen. Das heißt, nicht nur auf der tertiären Ebene, die beiden Jugendlichen betreffend, sondern auch auf der primären Ebene endet der Text mit einem - in der Vorstellungskraft des Lesers erotischen - Geheimnis<sup>251</sup>.

Anfang und Ende des Romans sind also bewusst so konzipiert, dass die beiden Ebenen, die erste und die dritte Erzählebene, gleichermaßen vom Leser zur Kenntnis genommen werden müssen. Neben diesen beiden Erzählebenen gibt es allerdings eine weitere, die sekundäre Ebene, die die beiden anderen miteinander verbindet. Auf dieser sekundären Ebene berichtet Wolf Haas über seinen Schreibanlass, die Wette Vittorio Kowalskis bei *Wetten, dass ...?* und über die Ergebnisse seiner Nachforschungen.

Es stellt sich die Frage, ob es sich dabei tatsächlich um eine eigenständige Erzählebene handelt. Die Nachforschungen, über die Wolf Haas ausführlich berichtet, ließen sich auch als Teil des Interviews betrachten. Mit der gleichen Berechtigung ließe sich dann allerdings auch der vermeintliche Roman als Teil des Interviews sehen, denn auch darüber erfährt der Leser nur durch das Interview. Plausibler ist es jedoch, von drei verschiedenen Ebenen zu sprechen, die Wolf Haas sehr bewusst etabliert hat, und zwar so gewissenhaft, dass seine Leser nicht nur das vorliegende Interview, sondern auch den Schreibanlass, seine Recherchen und den Roman für real existierende Gegebenheiten halten. Eine Analyse der unterschiedlichen Erzählsituationen im Zusammenhang mit den verwendeten Tempusformen kann diese Sichtweise, dass es sich um drei unterschiedliche Ebenen handelt, die im Sinne Hanebecks raumzeitlich und hierarchisch sehr genau voneinander zu unterscheiden sind, belegen.

Die erste Ebene des Interviews ist durchgängig in direkter Rede verfasst, in der als Tempusform das Präsens dominiert. Dies wird dem Leser gleich auf der ersten Textseite (W 5) vermittelt. Neben 21 Präsensformen und sechs Verben, die im Perfekt stehen, gibt es lediglich zwei Konjunktiv-II-Formen und eine einzige Präteritumform. Es entsteht dadurch der Eindruck von großer Unmittelbarkeit, als ob ein gerade stattgefundenes Gespräch, das mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet wurde, nun

---

<sup>250</sup> Michael Jaumann spricht in diesem Zusammenhang davon, dass bei den beiden Interviewpartnern eine „zunehmende erotische Spannung“ festzustellen sei (Jaumann 2010, S. 210).

<sup>251</sup> Was es mit „Frau Ba“, die den Schlusspunkt markiert, auf sich hat, wird im Zusammenhang mit dem Künstlerbild im zweiten Teil untersucht.

in abgetippter Form vorliegt, um für das Feuilleton einer Zeitung ausgewertet und weiterverarbeitet zu werden.

Michael Jaumann zieht in Erwägung, den gesamten Text als „Dialogroman“ zu bezeichnen<sup>252</sup>. Nach einer kurzen Übersicht über die Geschichte des Dialogromans zieht er folgendes Resümee: „Der Roman in Dialogform ist also kein Lehrdialog im platten, katechetischen Sinne, sondern als argumentierender Dialog angelegt, der im beständigen Austausch von Meinungen und widerstreitenden, oft wieder abbrechenden Reflexionen höhere Erkenntnis bzw. deren Vorbedingungen bei den Lesern erzeugen kann, aber nicht muss“ (Jaumann, S. 223).

Allerdings ist Wolf Haas' Roman kein Dialogroman im klassischen Sinne, wie es zum Beispiel Fontanes Roman *Der Stechlin* ist, denn während sich bei Fontane ein gewisses Maß an Handlung mit Hilfe der Gespräche entwickelt<sup>253</sup>, so kann bei Haas auf extradiegetischer Ebene nicht die Rede davon sein, sieht man einmal von der Beziehungsebene der beiden Gesprächspartner ab. Das gibt auch Jaumann zu bedenken:

Auf keinen Fall bietet der Roman jenen psychologisierenden Dialog im Sinne Engels und anderer, mit dem „Literaturbeilage“ und „Wolf Haas“ als abgerundete Figuren erschaffen würden. Beide sind gar keine Gestalten oder Figuren im Sinne eines psychologisierend-realistischen Erzählens, sondern bloße Argumentationsrollen und Standpunkte; Sprechfunktionen eher anstatt Fiktionen von Personen. Eigentlich wird das Erzählen einer Geschichte verweigert, die überschießende Reflexion über Probleme des Erzählens an sich wird stattdessen dominant.<sup>254</sup>

Auf der extradiegetischen Ebene passiert nichts weiter, als dass an fünf aufeinanderfolgenden Tagen zwei Personen miteinander sprechen. Gemeinsame

---

<sup>252</sup> „Der Status von Haas' Text als Dialogroman verdient einen genaueren Blick“ (S. 217). In: Michael Jaumann: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte! Dialog und Metafiktion in Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*.“ In: Bareis/Grub 2010, S. 203-225.

<sup>253</sup> Zu Theodor Fontanes Alterswerk *Der Stechlin* und der „zu einem Nichts zusammengeschrumpfte[n] Handlung“ (S. 472) äußert sich Walter Müller-Seidel. Einige seiner Zitate sollen die Unterschiede zum hier untersuchten ‚Dialogroman‘ von Wolf Haas verdeutlichen und zeigen, dass der vorliegende moderne Roman nicht mit dem traditionell erzählten *Stechlin* zu vergleichen ist: „Man muss nicht eigens belegen, wie und wo im *Stechlin* über Revolution gesprochen wird (und stets wird über sie „nur“ gesprochen, weil der Roman vorwiegend aus Gesprächen besteht): es ist überall davon die Rede – so oft, daß sich das Revolutionsmotiv dem Leser bald als Leitmotiv des Romans einprägt“ (S. 467 f.). – Es geht aber auch um die „veralteten Lebensformen des Adels“ (S. 474): „Der Erzähler des Romans ist völlig in seinem Element, wenn er beschreibt, wie die Vertreter dieser Klasse sind und wie sie immer waren“ (S. 474 f.). Er fährt fort: „Wie nahe sich Figur und Erzähler in allen Fragen des Humors stehen, geht daraus hervor, daß der eine genauso humorvoll spricht wie der andere: sie nehmen sich in diesem Punkt nichts“ (S. 477). In: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. Frankfurt/M. 1975. [Nachwort: S. 461-504] – Trotz der dominanten Dialogform gibt es also bei Fontane durch den Erzähler und die Figuren die typischen Elemente eines traditionell erzählten Romans.

<sup>254</sup> Jaumann, S. 223 f.

Grundlage für ihren „argumentierenden Dialog“ ist ein literarisches Werk, das „Wolf Haas“ verfasst und das die „Literaturbeilage“ gelesen hat. Dieses literarische Werk ist aus Sicht Vittorio Kowalskis autodiegetisch erzählt. Die Literaturkritikerin kennt daher die in dem Roman beschriebenen Ereignisse einzig und allein aus Vittorio Kowalskis limitierter Ich-Perspektive. Wolf Haas, zu weiteren Aspekten von der Literaturkritikerin befragt, antwortet entsprechend: „Das kommt auch nicht vor. Das geht ja schlecht, wenn der Held seine Geschichte selbst erzählt“ (W 18).

Vittorio Kowalski berichtet über seine Sicht der Ereignisse vorwiegend im Rückblick. Als Tempusform dominiert daher das Präteritum. Ein Beispiel aus dem dritten Kapitel (*Dritter Tag*, W 73-119) soll dies veranschaulichen. Es ist dies der Abschnitt des Interviews, in dem das entscheidende Ereignis behandelt wird, und zwar der Tag, an dem die Kinder ins Unwetter geraten und sich im Schmugglerlager in Sicherheit bringen. Dieses Kapitel, das dadurch im doppelten Sinne spannungsgeladen ist, enthält die meisten, nämlich sieben längere Zitate aus dem Roman. In diesen Zitaten, die die Literaturkritikerin vorträgt, erhält der Leser ein unmittelbares Bild der Ereignisse aus der Sicht Vittorio Kowalskis, des autodiegetischen Erzählers:

**Literaturbeilage** „Nur der Strommast knickte ein. Und im selben Moment ging eine gelbe Neonlampe am schwarzen Himmel an. Und im selben Moment, wenn nicht eine Spur vor dem Licht, krachte ein Donner los, und wenn der Donner im selben Moment, wenn der Donner eine Spur vor dem Blitz ertönt, stehst du mitten im Wetter. Und –“

**Wolf Haas** Im Nachhinein ärgere ich mich immer, wenn ich so lange Sätze schreibe.

**Literaturbeilage** „- stehst du mitten im Wetter. Und im selben Moment, wo wir uns darüber wunderten, dass es immer noch nicht regnete, wenn nicht schon eine Spur bevor wir uns darüber gewundert hatten, wenn nicht seit Menschengedenken, denn man konnte sich gar nicht mehr vorstellen, dass hier jemals eine andere Landschaft gewesen war, rauschte dort, wo wir eben noch den Wanderweg bergauf gegangen waren, ein Wildbach den Wanderweg herunter.“

**Wolf Haas** Bitte lesen Sie mir nicht mein Buch vor. (W 112)

In diesem Zitat wird als Erzählzeit vorwiegend das Präteritum verwendet, nämlich siebenmal, kombiniert mit drei Plusquamperfektformen, zweimal taucht eine Präsensform auf für allgemeingültige Aussagen des autodiegetischen Erzählers. Die Einschübe des Dialogpartners, Wolf Haas, die sich auf der ersten Erzählebene befinden, stehen logischerweise wiederum im Präsens. Dass es diese beiden Erzählebenen gibt, daran kann kein Zweifel bestehen. Gibt es aber darüber hinaus eine weitere Ebene? Ein Textbeispiel aus dem zweiten Kapitel (*Zweiter Tag*, W 35-71) soll weiterhelfen, diese Frage zu klären.

An diesem zweiten Tag beschäftigt sich das Interview mit der Vorgeschichte, die schließlich zu Vittorio Kowalskis Teilnahme an der Sendung *Wetten, dass ...?* führt, sowie mit der Fernsehsendung selbst. Die Handlung wird durch Wolf Haas als homodiegetischem Erzähler wiedergegeben, der in der Rolle einer Nebenfigur seine

Nachforschungen anstellt, und dessen Perspektive unfokalisiert ist, da er durch seine vielfältigen Recherchen und Gespräche mit den unterschiedlichsten Personen den Status eines allwissenden Erzählers erlangt. In dem folgenden Textbeispiel wird deutlich, dass der Leser durch diese Art des Berichtens ein umfassenderes Bild der Ereignisse erlangt als die Literaturkritikerin es mitbringt, die nur den Roman mit all seinen Verkürzungen, die sich durch die autodiegetische Sichtweise Vittorio Kowalskis ergeben haben, kennt.

**Literaturbeilage** Gut, um Riemer soll's hier nicht gehen. Sondern darum, welche Informationen er Ihnen über seinen spontan nach Österreich aufgebrochenen Freund gegeben hat. Außer dass er auf der Volkshochschule statt des empfohlenen Kurses *Ran an die Frau* jahrelang einen Kurs gegen das Erröten belegte.

**Wolf Haas** In erster Linie hat mich interessiert, wie es überhaupt zu seinem Auftritt bei *Wetten, dass...?* gekommen ist.

**Literaturbeilage** Im Roman kommt es ja so rüber, als wäre Riemer der eigentliche Initiator der Wette gewesen.

**Wolf Haas** Der eigentliche Initiator, oder besser gesagt, die eigentliche Initiatorin war die Schreibkraft Claudia. Das hat mir Riemer auch genau so gesagt! Sie war es, die Riemer auf die Idee gebracht hat. Aber die Schreibkraft Claudia hätte es von sich aus natürlich nicht gewagt, ihren Vorgesetzten im Alleingang beim ZDF anzumelden. Also hat sie es über Riemer eingefädelt.

**Literaturbeilage** Ja, so erzählen Sie es ja auch. (W 43)

Bei diesem Textabschnitt liegt logischerweise eine Art Mischkalkulation hinsichtlich des Tempusgebrauchs vor; es werden wiederum Präsens- und Perfektformen für das Gespräch verwendet, Präteritumformen, wenn Wolf Haas in seinem zweiten Wortbeitrag über die Ergebnisse seiner Recherche berichtet, sowie drei Perfektformen, die in mündlicher Rede üblicherweise statt des Präteritums verwendet werden. Auch hier entsteht eine Handlungsebene, in die Wolf Haas selbst involviert ist, wenn auch nur als recherchierende Nebenfigur. Diese Handlung beinhaltet seine ersten Nachforschungen im Anschluss an die *Wetten, dass ...?*-Sendung, seine Fahrt von Österreich ins Ruhrgebiet und wieder zurück nach Österreich sowie die Gespräche mit den beteiligten Personen. Diese Ereignisse – so vermittelt es der Text – führen schließlich dazu, dass er sie zu einer Romanhandlung umgestaltet.

Ähnlich wie bei Hanebecks Beispiel, Joseph Conrads Erzählung *Heart of Darkness*<sup>255</sup>, hat man es also auch hier mit einer gestaffelten Ebene des Erzählens zu tun. Auf extradiegetischer Ebene befindet sich Wolf Haas im Gespräch mit der Literaturkritikerin. Dieses Gespräch zeichnet in der Erzähllogik nicht Wolf Haas selbst, sondern die Literaturkritikerin auf. Während des Gesprächs berichtet er ihr über die deutlich zurückliegende Vorgeschichte. In dieser intradiegetischen Vorgeschichte ist

---

<sup>255</sup> Vgl. Hanebecks Schema der entsprechenden Erzählsituation (Hanebeck, S. 58), in der auch der Autor, Joseph Conrad, eine Rolle spielt.

er selbst zunächst beobachtende und recherchierende Randfigur, schließlich nimmt er aktiv an der Handlung teil, wenngleich weiterhin als Nebenfigur. Von dieser intradiegetischen Ebene hebt sich die hypodiegetische Ebene ab, die in der Logik des Erzählens ein reines Kunstprodukt darstellt, während sich der Leser die Intradiegeese als in der Realität angesiedelt denken muss.

Diese narrative Schichtung des Romans sieht auch Michael Jaumann, wobei seine Schlussfolgerungen hinsichtlich der Autorenfigur und eines möglichen metaleptischen Verfahrens in dieser Arbeit anders gesehen werden; dazu jedoch mehr im nächsten Abschnitt. Seine Untergliederung der narrativen Ebenen stimmt zunächst, von der Reihenfolge abgesehen, mit den hier vorliegenden Ergebnissen überein:

Insgesamt muss man dann drei Ebenen unterscheiden: Erstens die des Dialogs zwischen „Wolf Haas“ und „Literaturbeilage“, zweitens die des – fiktiven – Romans, über den die beiden sprechen, drittens aber eine fiktionale ‚Wirklichkeit‘, die eine gemeinsame Ereignisgrundlage sowohl für den Roman als auch für das Interview zu diesem bildet. Denn sowohl „Wolf Haas“ als auch „Literaturbeilage“ gehen davon aus, dass es sich bei den Ereignissen um Vittorio und Anni um eine wahre Geschichte handelt, die „Wolf Haas“ nach Recherche in eine Art Tatsachenroman verwandelt hat. „Wolf Haas“ behauptet, auf die Geschichte Vittorio durch die *Wetten, dass ...*-Sendung aufmerksam geworden zu sein und gleich danach mit Recherchen begonnen zu haben, die ihn schließlich bis zu der durch die Explosion verhinderte Hochzeit Annis in der Dorfkirche Farmachs geführt hätten. Der Autor „Wolf Haas“ will also den Schluss des von ihm geschriebenen Romans realiter selbst miterlebt haben“.<sup>256</sup>

Es ergibt sich also insgesamt folgende Struktur: die Rahmengeschichte der primären Erzählebene beinhaltet das konsequent in Dialogform geführte Interview, die Binnengeschichte der sekundären Erzählebene enthält Wolf Haas' Bericht über seine Recherche für den Roman und die Binnengeschichte zweiten Grades ist der von Wolf Haas verfasste und von Vittorio Kowalski autodiegetisch erzählte Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. Dieser autodiegetische Roman ist jedoch nicht existent, aber auch die Recherchen für den Roman haben nie stattgefunden und selbst das Interview wurde nie geführt. Der gesamte Text ist nichts als ein Phantasieprodukt des Autors, sozusagen ein reines Hirngespinnst, obwohl der Autor sich große Mühe gibt, Realität vorzutäuschen. Welche Rolle er selbst dabei spielt, soll nun genauer untersucht werden.

---

<sup>256</sup> Jaumann, S. 213.

#### 4.1.2 Der Sprung des Autors in sein Werk

Eine gängige Spielart der narrativen Metalepse besteht in jener „Haltung extradiegetischer Erzähler [...], die vor ihren Lesern offen legen, dass sie die von ihnen erzählte Geschichte frei erfinden, anstatt über Wirkliches zu berichten“ (Klimek, S. 21). Genau das Gegenteil macht Wolf Haas. Er begibt sich als Autor in sein Werk hinein und gibt sich alle nur erdenkliche Mühe, Wirklichkeit vorzutäuschen. Dies macht er mit solchem Nachdruck, dass der Leser vergisst, einen „Roman“ zu lesen, wie es im Paratext heißt, und stattdessen diese Bezeichnung nur noch auf das Werk bezieht, über das im Text des Interviews gesprochen wird.

Vielleicht lässt sich dieses Verfahren als doppelt metaleptisch bezeichnen, denn zunächst begibt sich der Autor in den Roman hinein, um Realität vorzutäuschen und damit das Wissen des Lesers, dass das Geschäft der Dichter das Erfinden ist<sup>257</sup>, zeitweilig auszuhebeln. Letztlich erschließt sich dem Leser jedoch, dass alles nur Fiktion ist. Dies ist der Moment, in dem sich der Autor in Form der figurativen Metalepse seinem Leser ein zweites Mal zu erkennen gibt. Metaphorisch gesprochen darf sich der Leser in diesem Moment den Autor vorstellen, wie er sich ins Fäustchen lacht, weil der Leser ihm auf den Leim gegangen ist, so wie es, glaubt man Klaus Nüchtern, selbst den Fachleuten ergangen ist<sup>258</sup>. Es zeigt sich einmal mehr, dass Wolf Haas ein witziger Autor ist, denn die überraschende Wende kennzeichnet jeden Witz:

Wesentlich ist die treffende Formulierung der Pointe, in der sich die bewußt konzentrierte und gesteigerte Spannung des Witzes durch ein unerwartetes, plötzliches Umschlagen in eine unvermutete Richtung löst, die Aufmerksamkeit des Aufnehmenden an entscheidender Stelle umgewendet, auf ein ganz anderes, weitabliegendes Gebiet übertragen wird und der versteckte Vorstellungszusammenhang, das tertium comparationis, plötzlich zutage tritt. Auf dieser Diskrepanz zwischen Erwartung und Ergebnis beruht die eigentliche Wirkung des Witzes.<sup>259</sup>

Die Leseerwartung, die Wolf Haas zunächst aufbaut, indem er den Leser glauben lässt, es werde in dem Interview ein tatsächlich veröffentlichter Roman besprochen, der auf realen Ereignissen beruht, wird am Ende bitter enttäuscht, wenn der Leser sich der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Erfindung bewusst wird. Die Pointe fällt für den Leser mit dem Moment seiner Erkenntnis zusammen, dass er es nicht mit Tatsachen, sondern mit Täuschung zu tun hat.

Dabei gibt es gleich zu Beginn einen deutlichen Texthinweis, dass dem Autor nicht zu trauen ist und er gerne Späße mit seinen Mitmenschen treibt. Von der

---

<sup>257</sup> Siehe Anm. 1, S. 1 dieser Arbeit.

<sup>258</sup> Siehe Anm. 238, S. 102 dieser Arbeit.

<sup>259</sup> Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, 6. Aufl. Stuttgart 1979, S. 913.

Literaturkritikerin befragt: „Wo liegt Bregenz“, antwortet Wolf Haas kurz und knapp: „In der Schweiz“ (W 13), was sie ihm wegen der sachlich-knappen Art des Antwortens auch ohne Weiteres glaubt. Johannes Schwitalla, der ebenfalls auf diese Textstelle eingeht, ist dadurch irritiert: „Der wissende Leser fragt sich, warum der Autor die Interviewerin hereingelegt hat“ (Schwitalla, S. 118). Er hat sie hereingelegt, weil diese kurze Textstelle ein didaktischer Hinweis des Autors für seine Leser ist, dass sie auf der Hut zu sein haben und ihm nicht alles glauben dürfen.

Dennoch fällt man auf den Autor herein, denn er ködert andererseits seine Leser mit Fakten, die geschickt in das Interview eingearbeitet sind. Er führt sich selbst ein als bekannter österreichischer Krimi-Autor<sup>260</sup>, der mit dem vorliegenden Roman allerdings zu einem anderen Genre gewechselt ist (vgl. W 6). Er erwähnt, dass er aus einem österreichischen „Touristenkaff“ stammt<sup>261</sup> (W 14) und nun in Wien lebt (vgl. W 35). Weiterhin spricht er darüber, als „Werbetexter für Mazda“ gearbeitet und dabei „viel über Klimaanlage geschrieben“ zu haben (W 23). Als Leser überprüft man diese Aussagen und stellt fest, dass sie korrekt sind, genauso wie die Tatsache, dass er eine Dissertation über die *Sprachphilosophischen Grundlagen der Konkreten Poesie* geschrieben hat<sup>262</sup> (W 91). Die Literaturkritikerin lenkt das Gespräch auch auf eine andere Dissertation:

**Literaturbeilage** Herr Haas, ich geh mal davon aus, dass Sie die bekannte Dissertation von F C Delius kennen.

**Wolf Haas** Der Held und sein Wetter. Davon gehen Sie aus, dass ich die kenne? So verbreitet ist die auch wieder nicht. (W 90)

Weitere Nachforschungen des Lesers ergeben, dass diese Dissertation tatsächlich existiert. Sie wurde im Jahr 1971 veröffentlicht und man stellt einen überraschenden Bezug zu Wolf Haas fest<sup>263</sup>. Auf der Ebene des Interviews werden also viele Fakten

---

<sup>260</sup> Vor dem Erscheinen des Romans *Das Wetter vor 15 Jahren* im Jahr 2006 hat Wolf Haas Kriminalromane veröffentlicht, sechs davon mit dem Detektiv Simon Brenner als Hauptfigur. Für drei seiner Brenner-Romane wurde er mit dem Deutschen Krimipreis ausgezeichnet, und zwar in den Jahren 1997, 1999 und 2000.

<sup>261</sup> Geboren wurde Wolf Haas 1960 in Maria Alm / Salzburg.

<sup>262</sup> Die Dissertation aus dem Jahr 1990 trägt den Titel „Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie“.

<sup>263</sup> 2011 wurde F C Delius' Dissertation *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus* neu aufgelegt, versehen mit einem Vorwort von Wolf Haas. Vielleicht hat die Erwähnung der Dissertation in *Das Wetter vor 15 Jahren* zu dieser Neuauflage geführt. Mit einer Passage aus dem Vorwort macht Wolf Haas eine Aussage über sich selbst als Autor und seinen Wetterroman aus dem Jahr 2006: „Dass es immer noch dieselben alten Tricks sind, mit denen die Romane ihre Leser einkochen, wird einem bei der Lektüre von *Der Held und sein Wetter* auch deshalb so bewusst, weil hinter den verschiedenen Romanhelden ein ganz spezieller Pappenheimer sichtbar wird, der Superheld persönlich, nämlich der jeweils diensthabende Autor. Er ist es ja, der ‚sein‘ Wetter immer dann auffahren kann, wenn literarischer Wind gebraucht wird, um das Werk am Laufen zu halten“ (S. 6).

über Wolf Haas preisgegeben. Dabei stimmt nicht, was Stefan Neuhaus über das Verhältnis von realem Autor und Autorfigur behauptet:

Auch wenn Autorname und Name der Autorfigur identisch sind, dürfte doch bereits durch die paratextuelle Gattungsklassifizierung „Roman“ deutlich werden, dass man zwischen beiden unterscheiden sollte.<sup>264</sup>

Wolf Haas setzt alles daran, dass sein Leser gerade nicht mehr unterscheidet, sondern die Autorfigur „Wolf Haas“ für den realen Menschen hält. Es werden so viele korrekte Informationen über den echten Wolf Haas im Interview preisgegeben, dass man nicht nur ihn, sondern gleichzeitig auch die Literaturkritikerin für real existierende Menschen hält und von dem Gespräch glaubt, es habe stattgefunden und Teile daraus werden noch oder wurden bereits veröffentlicht. Damit ist der Leser bereit für den nächsten Schritt, und zwar sich gemeinsam mit Wolf Haas auf die sekundäre Ebene des Romans zu begeben. Diese wird besonders ausführlich am zweiten Tag des Interviews behandelt.

Die Sendung *Wetten, dass ...?*, moderiert von Thomas Gottschalk, hat in Deutschland und Österreich einen großen Bekanntheitsgrad. Sie hat auf intradiegetischer Ebene genau die gleiche Funktion wie der Autor der Brenner-Krimis auf extradiegetischer Ebene, und zwar Wirklichkeit zu verbürgen. Die Sendung und das charakteristische Verhalten Thomas Gottschalks sind so ausführlich und anschaulich beschrieben<sup>265</sup>, dass man auch die ausgefallene Wetter-Wette des Vittorio Kowalski für plausibel hält, denn die Sendung lebt von ungewöhnlichen Wetten. Sollte jedoch der Leser eine Internet-Suchmaschine befragen, so wird er enttäuscht, denn diese Wetter-Wette ist nicht dokumentiert.

In diesem Moment regen sich Zweifel. Wenn es die Wette nie gab, ist wahrscheinlich auch Vittorio Kowalski nicht existent. Entsprechend kann auch keine Kontaktaufnahme des Autors mit Vittorio Kowalski und den Personen aus seinem Umfeld, von denen er Auskünfte erhalten hat, stattgefunden haben. Die vermeintlich reale intradiegetische Ebene entpuppt sich als reine Fiktion. Dies wiederum ist der Moment, in dem auch Zweifel daran aufkommen, ob der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* überhaupt geschrieben wurde. Sollte dies nicht der Fall sein, hätte aber auch das Interview zum Roman nicht stattgefunden.

Tatsache ist, der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* wurde nicht geschrieben und das Interview wurde nicht geführt – und doch hält der Leser beides in den Händen. Angesichts dieses Paradoxons kann der Leser Humor beweisen und über seine eigene

---

<sup>264</sup> Neuhaus, S. 79.

<sup>265</sup> Vgl. W 62-69, zum Beispiel: „Und Gottschalk reagiert in seiner launigen Art“ (W 68). „Und für diese Schlagfertigkeit bewundere ich Gottschalk wirklich. [...] Wie Gottschalk diesen peinlichen Moment in eine Pointe wendet. Indem er die ganze Schuld auf sich nimmt“ (W 69).

Leichtgläubigkeit und über Wolf Haas' raffiniert entwickeltes Erzählkonstrukt lachen. Im schlimmsten Fall ergeht es ihm so, wie Christof Hamann es beschreibt:

Am Ende der Lektüre von *Das Wetter vor 15 Jahren* [steht] ein verunsicherter Leser, dem die Differenz von Kunst und Leben abhanden gekommen ist. Der Roman zielt somit nicht nur auf einen Bruch mit dem Fiktiven ab, sondern auch auf einen Bruch mit dem Realen. [...] Das einzig Reale bleibt das Medium, die Sprache, und der, das zeigt der Roman ohne jeden Zweifel, ist nicht zu trauen.<sup>266</sup>

Als weniger überzeugend erweist sich nun die Schlussfolgerung Jaumanns. Obwohl er die drei verschiedenen Erzählebenen richtig benennt, heißt es anschließend:

Es bleibt festzuhalten, dass die Gesprächssituation dominiert, es gibt sozusagen kein ‚Außen‘ der Gesprächssituation – es gibt nur das Gespräch, was umso verstörender wirkt, weil ja die Faktizität der Geschichte um Anni und Vittorio fortweg behauptet wird. Eine diegetische Trennung zwischen einer Rahmenhandlung und Binnengeschichte liegt also nicht vor; gerade deswegen kann es auch nicht zu einer Vermischung oder wechselseitigen Durchdringung von Rahmen und Binnengeschichte kommen, wie sie Formen einer klassischen Metalepse auszeichnet. Das Übergewicht der Dialogform mit ihrer Dramatisierungspotenz verhindert im Grunde genommen auch, das Buch des realen Wolf Haas als Roman einzustufen.<sup>267</sup>

Laut Jaumann sollte das Erzählwerk also eher ‚Dialogroman‘ heißen. Das ist jedoch nicht der Fall. Der Künstler hat sein Werk bewusst als ‚Roman‘ bezeichnet und damit eine klare Intention verfolgt. Es ist ihm dadurch gelungen, ein Paradoxon zu erzeugen, so wie eben gezeigt, indem er seine zunächst mühevoll etablierten vermeintlich realen Erzählebenen schließlich wieder in sich zusammenfallen lässt. Auch der folgenden These Jaumanns kann man daher nicht zustimmen:

Statt Metafiktion liegt hier eine – prinzipiell recht einfache – Staffelung dreier fiktionaler Ebenen vor. Das Auftreten des „Wolf Haas“ im eigenen Text ist somit als Beglaubigungsgestus recht traditioneller Art, im Sinne einer Herausgeber- oder Augenzeugenfiktion zu werten. Keinesfalls liegt aber eine Metalepse oder *mise en abyme* vor, die Michael Scheffel mit Recht als Metafiktion hoher Stufe wertet.<sup>268</sup>

Würde es sich beim Erscheinen des Autors Wolf Haas in seinem Werk tatsächlich um einen „Beglaubigungsgestus recht traditioneller Art“ handeln, dann müsste dieser Gestus aufrechterhalten bleiben. Doch genau das Gegenteil ist der Fall. Der Beglaubigungsgestus des Autors ist nur ein temporäres Stadium. Dieser Habitus wird schließlich aufgegeben zugunsten der Erkenntnis des Lesers, dass dieser Autor nichts als eine Art Lügenbaron ist, der seiner Phantasie freien Lauf gelassen hat.

---

<sup>266</sup> Hamann, S. 95.

<sup>267</sup> Jaumann, S. 214 f.

<sup>268</sup> Ebd., S. 214.

Die Frage, die in Bezug auf den Sprung des Autors hinein in sein Werk zu beantworten bleibt, ist, ob es sich dabei um ein metaleptisches Verfahren handelt oder nicht. Die These, die hier weiter aufrechterhalten wird, lautet, dass – entgegen der Behauptung Jaumanns – das Verfahren der narrativen Metalepse in diesem Roman nachgewiesen werden kann.

Dabei handelt es sich um eine narrative Metalepse, die lediglich den Autor betrifft, der sich in Form dreier absteigender Schritte immer tiefer in sein Werk hineinbegibt (siehe Abb. 10, S. 105). Zunächst wechselt er von der Realität auf die Ebene der Extradiegeese, dann weiter hinab auf die Ebene der Intradiegeese und schließlich hinein in den Roman, der sich auf der hypodiegetischen Ebene befindet, jeweils als sprechende bzw. handelnde Figur. Alle anderen Figuren begegnen ihm mit großer Selbstverständlichkeit, denn es sind seine eigenen Geschöpfe, seine Kopfgeburten, und er allein kann entscheiden, wie sich die Figuren verhalten.

Klimek würde den Initialsprung des Autors in sein Werk hinein nicht als Metalepse anerkennen, da sie mit Genette auf der unüberwindlichen Grenze zwischen Realität und fiktivem Werk beharrt. Mit ihrer Argumentation liefert sie jedoch den besten Gegenbeweis für den Fall Wolf Haas. Das, was einem Autor (wie zum Beispiel John Fowles in *The French Lieutenant's Woman*) in seinem Werk oder einem Schauspieler, der sich, so wie Arnold Schwarzenegger, selbst spielt, zustoße, passiere nicht dem wirklichen Menschen (siehe Klimek, Abschnitt 1.3 dieser Arbeit).

Wie aber verhält es sich im Falle von Wolf Haas? Er begibt sich hinein in seinen Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*, um diesen im Rahmen eines Interviews vorzustellen und auf diese Weise Werbung für seinen neuen Roman zu machen und für gute Verkaufszahlen zu sorgen. Genau das trifft auch auf den realen Menschen Wolf Haas zu. Mit genau diesem Interview macht er Werbung für seinen neuen Roman, um dessen Bekanntheitsgrad und damit auch die Verkaufszahlen zu steigern.

Dass ihm das gelungen ist, beweisen die Auflagenzahlen. Der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* wurde im September 2006 beim Verlag Hoffmann und Campe in Hamburg veröffentlicht. Im Jahr 2007 wurde er bereits in 10. Auflage gedruckt. Im Jahr der Erstveröffentlichung wird Wolf Haas zudem für dieses Werk der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis verliehen – obwohl der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* eigentlich gar nicht existiert und andererseits doch existiert. Dies stellt ein unauflösliches Paradoxon dar, das der Autor durch die Etablierung von drei hierarchisch unterschiedlichen Ebenen sowie seine Grenzüberschreitungen erzeugt hat.

Durch den Sprung in sein Werk hinein hat sich Wolf Haas sozusagen verdoppelt und ist dadurch dem Leser gleichzeitig als realer Autor sowie als fiktive Autorfigur präsent, und zwar auf derart nachdrückliche Weise, dass der Leser die Autorfigur für den

realen Autor hält und ihm willig und vertrauensselig folgt bis in die hypodiegetische Tiefe des Romans hinein, um schließlich zu erkennen, dass der Autor ein raffiniertes Spiel mit seiner Gutgläubigkeit getrieben hat.

Natürlich ist sich der Leser jederzeit darüber im Klaren, dass der Autor durch den Sprung in seine Erzählwelt hinein nicht aus der Realität verschwindet. Aber der Leser nimmt durch den Sprung des Autors – wider besseres Wissen – den Erzähltext nicht als Roman, sondern als reales Interview zur Kenntnis. Das heißt, er ist nicht in der Lage, eindeutig die Grenze zwischen Fakt und Fiktion zu ziehen. Aus diesem Grund hat der Sprung des Autors in den Roman hinein durchaus metaleptische Qualität. Er erfüllt die beiden Kriterien, die Sonja Klimek für die narrative Metalepse formuliert: Es wurden zwei hierarchisch angeordnete und streng voneinander getrennte Ebenen vermischt, und zwar auf logikwidrige Art. Nur handelt es sich dabei nicht um zwei textinterne diegetische Ebenen, sondern um Realität und Fiktion.

Wolf Haas spielt mit dem Leser, er spielt mit der Form des Romans, er spielt mit der Sprache und alles das macht ihm sichtliches Vergnügen. Der Roman enthält zugleich viele metafiktionale Aussagen über ihn als Autor und über sein literarisches Werk. Damit soll sich der nächste Abschnitt beschäftigen.

## 4.2 Das Bild des Schriftstellers und Sprachkünstlers im Roman

### 4.2.1 Selbstaussagen des Autors

Wie im vorherigen Abschnitt aufgezeigt, enthält der Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* viele objektiv nachprüfbare Fakten über Wolf Haas, darüber hinaus jedoch auch weitergehende persönliche Aussagen. Die Sachaussagen, die im Roman verteilt zu finden sind, ergeben zusammengesetzt einen Überblick über seinen Werdegang in Form eines Lebenslaufes: Herkunft (vgl. W 14 f.), Zivildienst beim Roten Kreuz (vgl. W 177), mit Dissertation abgeschlossenes Studium an der Philosophischen Fakultät im Bereich Literatur (vgl. W 91), zeitweiliger Aufenthalt in Südwestfalen<sup>269</sup> (vgl. W 163), Arbeit als Werbetexter (vgl. W 23), erfolgreicher Krimiautor (vgl. W 6, 139). Seine Ausbildung und die bisherigen Tätigkeiten bürgen für seine Qualifikation im Bereich Sprache und Literatur.

Die persönlichen Aussagen vermitteln Einblicke in seine Arbeit als Schriftsteller und nennen seine Beweggründe, warum er überhaupt ein Interesse am Schreiben entwickelt hat. Haas kokettiert damit, dass Langeweile angesichts seines ereignislosen Lebens für ihn die eigentliche Antriebskraft war: „Das ist schon eine wichtige Triebfeder fürs Bücherschreiben. Dass man selbst nichts erlebt“ (W 14). Eine für Österreicher alles andere als typische Unsportlichkeit kommt ihm dabei entgegen, denn Schreiben ist eine vorwiegend sitzende Tätigkeit. Haas vergleicht sich mit dem Protagonisten und Ich-Erzähler seines Romans:

Der [Vittorio Kowalski] war als Kind zum Leidwesen seines Vaters ein absoluter Kletterverweigerer. Auch sonst war der nicht trainiert. [...] Vittorio Kowalski, der ist ungefähr so sportlich wie ich! Also eigentlich unglaublich, wie der überhaupt die Wand hochgekommen ist. (W 184)

Seine Unsportlichkeit bzw. Behäbigkeit kann man im Zusammenhang mit der wichtigsten Aussage über ihn als Schriftsteller sehen, dass seine Werke reine Phantasieprodukte sind, da er zu bequem ist, um aktiv zu werden und für seine Romane zu recherchieren:

**Literaturbeilage** Da kommen mir doch einige sehr dezidierte Aussagen zu Ihren früheren Büchern in den Sinn, wo Sie sich stets von dem „naiven Realismus“ distanzieren, der die meisten Krimis kennzeichne.

**Wolf Haas** Das hab ich früher nur gesagt, weil ich zu faul zum Recherchieren war.

**Literaturbeilage** Ach ne!

**Wolf Haas** Ich finde es viel leichter, eine Geschichte zu erfinden. Wo man mit keinem reden muss. (W 43 f.)

---

<sup>269</sup> Wolf Haas war von 1988-1990 Universitätslektor in Swansea, Südwestfalen.

Diese Bequemlichkeit lässt sich auch verbrämen und positiv als philosophisches Konzept des Schreibens von Literatur formulieren im Sinne der Aristotelischen Poetik, die der Dichtung eine größere Bedeutung als der Wirklichkeit und der Geschichtsschreibung zugesteht, indem der Dichter darüber schreibt, was geschehen könnte, während die Geschichtsschreiber davon erzählen, was geschehen ist<sup>270</sup>. Wolf Haas formuliert diese Aussage sinngemäß und mit Nachdruck; sie ist daher mit einem Ausrufezeichen versehen: „Ich bin doch nicht der Sklave der Wahrheit!“ (W 127).

Dass Wolf Haas kreativ ist und das Geschäft des Erfindens beherrscht, bescheinigt ihm auch Klaus Nüchtern: „Wolf Haas ist fraglos ein innovativer Autor“ (S. 103). Wie sich Haas in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises zu seiner eigenen Rolle als Schriftsteller äußert, passt genau in dieses Bild:

[I]ch [möchte] öffentlich gestehen, dass ich sogar eine persönliche Lieblingsstelle in meinem Roman habe. Es ist jene Stelle, wo mein literarisches Alter Ego angesichts des hell erleuchteten Gewitterhimmels gefragt wird, ob er schon einmal in Las Vegas gewesen sei. Nein, antwortet der interviewte Autor, er selbst noch nie, seine Romanfigur Kowalski sei aber mal dort gewesen.

Dies ist deshalb meine Lieblingsstelle, weil es sich in Wirklichkeit genau umgekehrt verhält. Romanheld Kowalski war noch niemals in Las Vegas, sein Herr und Meister aber sehr wohl. Eine plumpe Lüge macht noch keine Lieblingsstelle, denn dann hätte ich ja viele Lieblingsstellen auf dieser Welt.<sup>271</sup>

Neben dem erneut thematisierten Zusammenhang von Lüge und Wahrheit interessiert vor allem, dass sich Haas in Bezug auf seine Romanfigur als deren „Herr und Meister“ bezeichnet. Dies kann als literarisches Zitat verstanden werden. Es handelt sich um eine Formulierung aus Goethes Ballade *Der Zauberlehrling*, in der eben dieser junge Zauberlehrling heimlich seinem Lehrmeister nacheifert, ohne bereits über genügend Zauberkräfte zu verfügen, so dass er im Moment der größten Hilflosigkeit und Verzweiflung seinen Meister herbeiwünscht mit dem Worten:

„Herr und Meister! hör’ mich rufen! – “<sup>272</sup>

Sein Meister beendet die Ballade mit den Worten des Könners, mit denen er die Zauberwesen in ihre Schranken verweist:

„Denn als Geister  
Ruft euch nur zu seinem Zwecke  
Erst hervor der alte Meister.“<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> Siehe Anm. 1

<sup>271</sup> Haas 2006, S. 117.

<sup>272</sup> Goethe: *Werke*. Bd. 1 *Gedichte und Epen I*, S. 279.

<sup>273</sup> Ebd. S. 279.

Wenn Wolf Haas sich als „Herr und Meister“ seiner heraufbeschworenen Phantasiegestalten bezeichnet, so lässt sich dies einerseits auf den kreativen Schöpfungsakt, auf den auch Daniel Kehlmann immer wieder anspielt, beziehen, andererseits auf seine überlegene Könnerschaft, die ihn dazu befähigt, Literatur zu schreiben, die dem Status des Amateurhaften längst entwachsen ist.

Im Wissen um diese Eigenschaften des Schriftstellers Wolf Haas erlangen einige Textpassagen eine besondere Bedeutung. Im Gespräch mit der Literaturkritikerin erwähnt Wolf Haas – beziehungsweise sein „literarisches Alter Ego“, wie er sich selbst als Figur im Roman bezeichnet (siehe Anm. 272) –, dass für den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* ein gewisses Maß an Nachforschungen notwendig war, zunächst einmal, um mit Vittorio Kowalski Kontakt aufzunehmen. Er sei dabei sozusagen über sich selbst hinausgewachsen:

**Literaturbeilage** Aber Sie waren dann ja ziemlich tatkräftig. Immerhin sind Sie gleich ins Ruhrgebiet gefahren, um den Mann zu treffen.

**Wolf Haas** Na ja, „gleich“ ist übertrieben. Aber ich muss zugeben, für meine Verhältnisse war ich erstaunlich aktiv. Obwohl ich so etwas normalerweise ewig vor mir herschiebe, hab ich gleich am nächsten Morgen bei der ZDF-Redaktion angerufen. Im Nachhinein wundert mich wirklich, dass ich da schon so zielstrebig war. (W 14)

Im weiteren Verlauf heißt es über seine Nachforschungen:

**Literaturbeilage** Sie haben ins Telefonbuch geguckt.

**Wolf Haas** Genau! In letzter Zeit geht das ja alles viel leichter. Früher musste man zur Wiener Hauptpost rein und einen widerwilligen Beamten bitten, dass er einem ein Telefonbuch fürs Ruhrgebiet gibt. (W 15)

Diese letztgenannte Art des Recherchierens ist mit so wenig Aufwand verbunden, dass die Bemerkungen der beiden Gesprächspartner parodistische Züge annehmen. Ähnlich ist es formuliert, als er beschreibt, wie er sich Informationen über die Funde im Schmugglerlager besorgt hat, das in der Geschichte eine zentrale Rolle spielt, um „über Seiten“ hinweg (W 210) die Schmuggelgüter von Annis Vater beschreiben zu können. Auch hier beweist Wolf Haas wiederum ein vermeintliches Höchstmaß an Engagement, worauf er stolz hinweist: „Ich hab mir ja die Liste organisiert vom Gemeindebeamten, der für die Aufräumarbeiten zuständig war“ (W 211).

Seine Recherchen beschränken sich also insgesamt nur auf ein Minimum. Aber selbst diese wenigen Nachforschungen haben gar nicht stattgefunden. In Wirklichkeit wurde nichts recherchiert, denn der gesamte Roman ist – wie im vorigen Kapitel nachgewiesen – ein reines Phantasieprodukt des Autors. Wenn keinerlei Recherche notwendig ist, um einen preiswürdigen Roman zu verfassen, durch welche Merkmale – zusätzlich zu seiner Kreativität – muss sich laut Wolf Haas ein Autor auszeichnen,

der über Könnerschaft verfügt? In erster Linie handelt es sich um Sprachgefühl und Lust an Sprache, zudem um Gestaltungswillen und schließlich, im speziellen Fall von Wolf Haas, um viele witzige Einfälle. Diese drei Aspekte, so wie sie im vorliegenden Erzählwerk dargestellt sind, sollen nun genauer untersucht werden.

#### 4.2.2 Lust am Spiel mit der Sprache

Einen besonders passenden Begriff hat Klaus Nüchtern geprägt, indem er Wolf Haas als „einen veritablen Verbalerotiker“ bezeichnet (Nüchtern, S. 110). Er erklärt, was er damit meint:

Das manifestiert sich freilich weniger in der Thematisierung von Sexualität, als in der Lust an der Sprache selbst. Wobei Sprachlust immer auch Sprechlust bedeutet (und die ist bekanntlich oral und ergo prä-genital).<sup>274</sup>

Lust an Sprache dominiert auf vielfältige Weise in diesem Roman, man könnte fast von Wollust sprechen. Wolf Haas verwendet allerdings ein schöneres Wort aus dem Wortschatz Richard Wagners, durch das die Literaturkritikerin und der Autor schließlich in ihrer gemeinsamen Lust an Sprache vereint werden. Bis es jedoch dazu kommt, ist zunächst eine Entwicklung zu durchlaufen, denn zu Beginn des Interviews kann man die Fronten zwischen der Literaturkritikerin und Wolf Haas durchaus als verhärtet ansehen. Es kommt in ihrer Diskussion immer wieder zu Konfrontationen, zum Beispiel wegen ihrer unterschiedlichen Deutungen der Bildlichkeit des Romans:

**Literaturbeilage** Ich frage mich nur, wie sehr Sie hier die phallische Symbolik der Luftmatratze –  
**Wolf Haas** Wie bitte? (W 25)

Die Überraschung oder sogar Empörung des Autors angesichts dieser Deutung hält die beiden nicht davon ab, insgesamt auf einer Länge von neun Seiten über die Luftmatratzenthematik zu sprechen (vgl. W 21-29). Auf diesen Seiten wird der Begriff ‚Luftmatratze‘ 23-mal erwähnt, ergänzt durch die Komposita ‚Luftmatratzenstelle‘ (dreimal), Luftmatratzentypen, Einzelluftmatratze, Gummiluftmatratze, Volksmatratze (je einmal), um schließlich in einer viermaligen Verwendung des Wortes ‚Doppelluftmatratze‘ zu kulminieren.

Nicht nur beim Deuten der Bilder, sondern auch in ihrem Verständnis der Geschlechterrollen kommen die beiden Gesprächspartner nicht auf einen

---

<sup>274</sup> Nüchtern, S. 110.

gemeinsamen Nenner. Ironisch sagt sie zu ihm: „Wolf Haas, der große Frauenverstehler“ (W 56) und kritisiert:

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

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

In diesem Zusammenhang bietet ein Neologismus besonderen Anlass für kontroverse Sichtweisen:

**Literaturbeilage** Dazu kommen wir schon noch. Zu Ihrer sexistischen Kampfvokabel.

**Wolf Haas** Was meinen Sie jetzt? Annis Spürterror? (W 60)

Immer wieder entzünden sich ihre Diskussionen an diesem Begriff, was sich teilweise auch wieder über ganze Passagen erstreckt (z. B. W 82-85) und hier nur exemplarisch zitiert werden soll:

**Literaturbeilage** Sie schreiben: Frauen spüren eben immer alles, wie es ihnen gerade in den Kram passt.

**Wolf Haas** Nein, also so schreib ich das ganz bestimmt nicht! Jetzt zitieren Sie mich auf einmal so böseartig. [...]

**Literaturbeilage** Und der Begriff „Spürterror“: Ist das Originalton Riemer oder Originalton Wolf Haas?

**Wolf Haas** Ich hab's ja schon zugegeben. „Spürterror“ hat im Buch wirklich nichts verloren. Meinetwegen ist es von mir. (W 82 f.)

Auch Schwitalla hält das Verb ‚spüren‘ für ein „Schlüsselwort“ des Romans (Schwitalla, S. 126) und weist ebenfalls auf die Bedeutung der Wortneuschöpfung hin: „Das Wort *Spürterror* markiert den Unterschied der beiden in puncto Frauenbild und zieht sich als Kampfvokabel durch den ganzen Roman“ (ebd.).

Trotz dieser unterschiedlichen Sichtweisen kommen sich beide Figuren im Laufe der fünf Tage immer näher, insbesondere durch ihre gemeinsame Lust an der Sprache. Es entwickelt sich ein Geben und Nehmen. So drückt sie beispielsweise Wertschätzung für seine Art des Formulierens aus:

**Wolf Haas** Ja, er klopft eben an die Tür, weil seine Hütte von innen verriegelt ist. Das geht ja noch. Das ist eigentlich noch normales An-die-Tür-Klopfen. Zu „Klopzeichen“ wird es erst dadurch, dass die beiden ihm nicht aufmachen. Wie er plötzlich um sein Leben klopft.

**Literaturbeilage** Also ich fand gerade das sehr kunstvoll gemacht. (W 117)

Andererseits erweitert sie oftmals seinen Text durch ihre Wortschöpfungen und Interpretationen, was wiederum ihn beglückt.

**Literaturbeilage** Sie erstellen geradezu eine Inventarliste mit den seit fünfzehn Jahren vor sich hin gammelnden Schmuggelgütern. [...]

**Wolf Haas** Das ist natürlich schon bizarr, wenn man mit diesem ganzen Plunder eingesperrt ist.

**Literaturbeilage** Moderne Grabbeigaben.

**Wolf Haas** Moderne Grabbeigaben, das klingt schön. (W 159)

Das Wort ‚beglückt‘ ist insofern eine zutreffende Beschreibung für Wolf Haas‘ Empfindung, da sie schließlich gemeinsam ihre Lust am Formulieren zum Ausdruck bringen, als es um Frau Kowalski, Vittorios Mutter, und ihren „Silbersternchen-Orgasmus“ geht:

**Wolf Haas** Jedenfalls war Vittorio zuerst völlig auf diesen Teil der Briefstelle fixiert. Das ist ja für die meisten Leute ein etwas seltsames Thema, die Sexualität der Eltern, also da braucht man gar nicht so unerfahren wie der gute Vittorio sein, dass man so was nicht unbedingt wissen will. Und jetzt muss er da die begeisterte Schilderung lesen, wie seine Mutter vor lauter lauter lauter –

**Literaturbeilage** - ding.

**Wolf Haas** Nein, bitte nicht schon wieder. Vor lauter –

**Literaturbeilage** - vor lauter Wonne.

**Wolf Haas** Ja das ist schön! Wonne! (W 175)

Die Literaturkritikerin und der Autor sprechen über sexuelle Erlebnisse einer Romanfigur, aber empfinden dabei selbst eine gemeinsame Lust an der Sprache, eine Wonne sozusagen, also den höchsten Grad der Beglückung. Das Wort ‚Wonne‘ assoziiert man zwangsläufig mit Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* und damit mit einem der größten Liebespaare der Musik- und Literaturgeschichte. Bei Tristan und Isoldes Liebeswerben und Liebesempfinden taucht immer wieder das Wort ‚Wonne‘ auf, insbesondere in Momenten größter Verzückung:

Tristan. Wie sie fassen  
wie sie lassen,  
diese Wonne –  
[...]

Beide. Ohne Nennen,  
ohne Trennen,  
neu Erkennen,  
neu Entbrennen;  
ewig endlos,  
ein-bewußt:  
heiß erglühter Brust  
höchste Liebeslust!  
(*Sie bleiben in verzückter Stellung.*)<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Vollständiges Buch. Herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1975, S. 52 f.

Diese Verzückung und diese Wonne verspüren also auch die beiden Gesprächspartner bei ihren Wortfindungsversuchen und doppeln damit die Wonne des Geschlechtsaktes der Frau Kowalski. Es wurde zuvor schon darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Ebenen des Romans sich ergänzend gestaltet sind, dass insbesondere Ereignisse auf der tertiären und der primären Ebene sich gegenseitig spiegeln: hier die Verzückung angesichts eines Liebesaktes, dort die Verzückung angesichts eines gelungenen Sprechaktes.

Mit diesem Wissen lässt sich nun auch der intime Schluss des Romans auf ganz neue Weise lesen. Wie auf Seite 92 erläutert, markiert der Schluss die intimste Stelle des Erzählten, indem auf den vermeintlichen Liebesakt der beiden Jugendlichen angespielt wird. Zugleich ist dies die intimste Stelle des geführten Interviews, also der primären Erzählebene. Während in der Vorstellung des Lesers sich nun bei ausgeschaltetem Aufnahmegerät etwas Erotisches zwischen Literaturkritikerin und Wolf Haas abspielen wird, sollte man es doch besser wissen. Der Verbalerotiker Wolf Haas wird genau das meinen, was er sagt: „Schalt lieber aus, dann kann ich dir wirklich alles erzählen“ (W 224).

Das Erzählen selbst erscheint als erotischer Akt. Auf diese Sicht des Sprechens und Schreibens nimmt auch Hubert Winkels Bezug, wenn er über den Roman urteilt, er verfüge über „die Dramaturgie eines könnerhaft inszenierten Geschlechtsaktes“ und dies wie folgt erläutert:

Zugegeben, es dauert, bis der Roman in Fahrt kommt. Haas hat eine Dramaturgie der Verlangsamung, der Retardierung gewählt, doch aus dem einzigen Grund, wie man nachher wissen wird, um den Höhepunkt zu einem rauschhaften Erlebnis zu machen, bei dem einem Hören und Sehen und Heiraten vergehen. Es ist die Dramaturgie eines könnerhaft inszenierten Geschlechtsaktes. Wir steigern noch ein bisschen, dann gehen wir den Berg ein Stück hinunter und wieder hinauf, dann ist da schon die Stromautobahn und der Schmugglerkeller und das Waffenmagazin ... und bevor es knallt, gehen wir wie in amerikanischen Wedding-Komödien noch in die Kirche und lassen alles auf das Jawort zurollen, während aus dem nahen Berg der Donner der Explosion zu rollen beginnt. Ja, am Ende ist man, der Leser zumal, glücklich aufgeputscht, aber auch ein bisschen postkoital erschöpft.<sup>276</sup>

Das Wonne- und Lust-Motiv spielt damit auf allen Ebenen des Romans eine wichtige Rolle: auf der tertiären Handlungsebene für Vittorio Kowalski, der im Wonnegefühl des lang ersehnten Kusses seiner Jugendliebe Anni beweist, dass Liebe die Zeiten überdauern kann; auf der sekundären Ebene, wie im Rahmen der Recherche zu erfahren ist, für Frau Kowalski, Anni Vater und ihren „Silbersternchen-Orgasmus“ (W 175)<sup>277</sup>; auf der primären Ebene im gemeinsamen Formulierungsrausch von Kritikerin

---

<sup>276</sup> Winkels 2006, S. 1

<sup>277</sup> In diesem Zusammenhang kann ein weiteres paratextuelles Element betrachtet werden. Entfernt der Leser den Schutzumschlag des Romans, so enthüllt sich ein dunkelblauer Bucheinband mit

und Autor; auf der Ebene des Romans durch ein geradezu rauschhaftes Leseerlebnis, das durch die Sprachgestaltung und Komposition erzeugt wird, so, wie von Winkels beschrieben.

Wenngleich dieser letztgenannte Aspekt mehr schon mit Aufbau und Gestaltung des Romans zu tun hat, so wird doch deutlich, dass Wolf Haas seine eigene Lust an der Sprache gut umzusetzen versteht. Er erfindet sich als sein Gegenüber eine Literaturkritikerin, um ein ganzes Feuerwerk von Sprachspielen zu entzünden. Neben seinen Wortneuprägungen „Silbersternchen-Orgasmus“ und „Spürterror“ gibt es viele weitere Beispiele. So sagt Wolf Haas: „Ich hab den ersten Liebesroman geschrieben, in dem das Wort „Vorfühlbarkeit“ vorkommt“ (W 53). Wenn er seine Gegenspielerin mit Anglizismen sprechen lässt (für Frau Literaturbeilage ist alles „eine Spur *too much*“ (W 21; vgl. auch W 17, 51), so tut er dies, um sich darüber mit einer weiteren Wortkreation mokieren zu können:

**Literaturbeilage** Ja, das ist auch alles schön und gut, aber es ist doch auch eine Frage der –  
**Wolf Haas** - der *Too-much*-heit. (W 92)

Einige der zahlreichen Diskussionen über Sprache haben deutliche sexuelle Anklänge, wie zum Beispiel bei der Interpretation der Luftmatratze durch die Kritikerin (vgl. W 25) oder die Art, wie sie über die Mückenplage während des heraufziehenden Unwetters im Roman spricht. Auch hier legt die Literaturkritikerin Wert auf eine sexuelle Lesart:

**Literaturbeilage** Fand ich übrigens etwas gewagt, dass Sie Annis zarte Haut an der Stelle so betonen.

**Wolf Haas** „Zarte Haut“ hab ich aber nicht geschrieben. Sondern „dünne Haut“.

**Literaturbeilage** Ja richtig. „Ihre Haut war so dünn, dass die Insektenstachel ohne jede Anstrengung eindringen und ihr Blut –“ (W 75)

Dennoch bleibt Wolf Haas dezent in seiner Gestaltung von Sexualität und lässt es mehr beim Andeuten, als dass er ausgestaltet. Man kann dies – genau wie bei Kehlmann – als Prinzip der „minimalistischen Darstellung“ (vgl. Rickes, S. 111) bezeichnen, die die Vorstellungskraft des Lesers anregt. Es handelt sich hierbei um

---

aufgedrucktem silbernem Sternchen auf der Vorderseite. Dieses steht in einem engen Zusammenhang mit der inhaltlichen Ebene des Romans. Eine Textstelle auf Seite 42, in der die Bedeutung des Silbersternchens beschrieben wird, legt jedoch eine weitere Lesart nahe, und zwar dass damit dem Roman ein Qualitätssiegel verliehen wurde. „Das hat ihn [Riemer] daran erinnert, dass seine Grundschullehrerin für spezielle Leistungen, die sozusagen das Notensystem sprengten, nicht nur die Note Eins gegeben hat, sondern dazu noch ein Silbersternchen in das Heft klebte.“ Der Leser darf also die Schlussfolgerung ziehen, dass auch der ihm vorliegende Roman ein solches Silbersternchen für besondere Leistungen erhalten hat. Ein Hinweis auf dem Umschlag kann als Bestätigung gelten: „Ausgezeichnet mit dem Wilhelm-Raabe-Literaturpreis“ ist auf dem hinteren Schutzumschlag zu lesen. – Zu der Bedeutung von paratextuellen Elementen siehe Kapitel 5 dieser Arbeit (Abschnitt 5.2.3 Der unzuverlässige Autor).

ein von Wolf Haas bewusst eingesetztes Gestaltungsverfahren, auf das er im Interview Bezug nimmt, doch dabei einen viel schlichteren Beweggrund nennt: „Ein bisschen entschärft hab ich’s schon. Sonst heißt es wieder, der Haas, die Sau“ (W 176). Ähnlich direkt weist er darauf hin, dass er als Autor nicht „zum verschwitzten Lustmolch vor seiner Tastatur“ mutieren möchte (W 135 f.). Die tierischen Wortspiele sind passend zum lustbetonten Themenkomplex gewählt.

Neben allen sprachlichen Spielereien wird innerhalb des gesamten Romans vor allem deutlich, wie gerne der Autor redet, erzählt und abschweift. Unvermittelt kommt er auf das Thema Fußball zu sprechen (vgl. W 81 f.) oder er sinniert über den passenden Namen für ein Herrenparfum (vgl. W 115 f.). Oft genug muss ihn die Literaturkritikerin zum eigentlichen Thema zurückführen, zum Beispiel mit: „Cut, Herr Haas!“ (W 154) Auch innerhalb seines Romans weist sie ihm diese „Abschweifungen“ (W 192) nach, selbst in den unpassendsten Momenten:

An der Stelle, wo man als Leser schon tausend Tode stirbt und nur noch wissen will, ob er es rechtzeitig schafft oder nicht, machen Sie eine riesenhafte Abschweifung zu der klettertechnischen Entwicklung seines Vaters. (W 183)

Wolf Haas beweist in diesem Punkt eine große Ähnlichkeit mit dem redseligen, beziehungsweise geradezu schwatzhaften Erzähler seiner Brenner-Krimis. Wenn aber im Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* das abschweifende, zum Teil ziellose Sprechen ein Charakteristikum des Textes darstellt, worin besteht dann das gestalterische Können des Autors? Worin besteht seine Erzählstrategie, von der Hubert Winkels schreibt, sie sei zwar einerseits vertraut, aber zugleich „so außergewöhnlich, dass man den Glauben an neue Formen des Erzählens wiedergewinnen mag“?<sup>278</sup>

### 4.2.3 Metafiktionale Aussagen im Roman

Christof Hamann bezeichnet *Das Wetter vor 15 Jahren* als einen „selbstreferentiellen Roman“ (Hamann, S. 89). Diesen Begriff definiert er folgendermaßen:

Hinsichtlich des Pakts zwischen Autor und Leser bedeutet die Selbstreferentialität einen Vertragsbruch von Seiten des Autors, weil er die Bereitschaft des Lesers, sich auf die besondere Kommunikationssituation einzulassen, unterläuft, indem er den Illusionscharakter seines Textes explizit offenlegt und damit die Grenze zwischen Kunst und (wirklichem) Leben.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Winkels 2006, S. 2

<sup>279</sup> Hamann, S. 73

Es handelt sich also um ein „Erzählen über das Erzählen“ (Hamann, S. 89). Trotz dieses permanenten Illusionsbruchs sei der Roman erfolgreich, Hamann attestiert Wolf Haas „gute Einnahmen, u. a. dank hoher Verkaufszahlen und des Wilhelm Raabe-Literaturpreises“ (ebd.). Für diesen Erfolg führt er folgende Gründe an: „Das mag an seiner Komik liegen oder daran, dass Leser über das ‚Machen‘ eines Romans informiert werden“ (ebd.). Von der ersten Zeile an enthalte der Roman eine „Metaebene“, die „bis zum fulminanten Ende nicht mehr verlassen“ werde (Hamann, S. 90). Der gesamte Text bestehe aus einem fiktiven Dialog „über einen Roman im Roman“ (ebd.).

Das alles ist durchaus richtig, allerdings darf dabei nicht unberücksichtigt bleiben, dass es diesen Roman im Roman, über den reflektierend gesprochen wird, gar nicht gibt. Das bedeutet, dass sämtliche metafiktionale Aussagen, die über diesen Roman und seine Entstehungsgeschichte gemacht werden, nichts weiter als fiktive Aussagen sind. Wie alles andere in diesem Roman sind auch die selbstreflexiven Äußerungen frei erfunden und laufen ohne dazugehöriges Referenzobjekt letztlich ins Leere. Es soll nun genauer untersucht werden, welche metafiktionale Aussagen der Roman enthält und gleichzeitig geprüft werden, ob diese Aussagen zum Verständnis des tatsächlich vorliegenden Romanexperiments beitragen können.

Im Vordergrund steht immer wieder die Frage, wie Wirklichkeit und dichterische Gestaltung zusammenhängen. In Abschnitt 4.2.1, der sich mit den Selbstaussagen des Autors beschäftigt, wurde bereits seine Aussage zitiert: „Ich bin doch nicht der Sklave der Wahrheit!“ (W 127). Das bedeutet, dass jede dichterische Gestaltung weit über das hinausgeht, was die Literaturkritikerin als „dokumentarischen Wahrheitsanspruch“ (W 127) bezeichnet.

Clemens Lugowski hat in seiner Motivationstheorie von Literatur den Aristotelischen Gegensatz von Dichtung und Geschichtsschreibung aufgegriffen, um auf die höhere Sinnhaftigkeit der Dichtung hinzuweisen, indem der Dichter die Grenzen faktischer Gegebenheiten überschreiten kann und in viel stärkerem Maße als der Historiker ein Geschehen komponieren kann<sup>280</sup>. So wählt der Dichter nur diejenigen Elemente aus, die ihm wichtig erscheinen. Auf diese Weise überhöht er Wirklichkeit zu einer „sindurchwalteten Welt“<sup>281</sup>.

Was also dem persönlichen Erleben eines Menschen nur als zufälliges, unglückseliges persönliches Ereignis erscheinen mag, kann durch die dichterische Gestaltung einen tieferen Sinn erhalten. Auf diese gestalterische Möglichkeit spielt Wolf Haas an, jedoch mit einer deutlich pragmatischeren Formulierung, indem er sich als

---

<sup>280</sup> Vgl. Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt/M. 1976, S. 166 (siehe auch: Aristoteles, Anm. 1).

<sup>281</sup> Lugowski, ebd.

„Ingenieur. [...] Na ja, Textingenieur“ (W. 134) bezeichnet. Tatsache bleibt, dass er sich als Schriftsteller die Freiheit nimmt, Sachverhalte entweder genau so darzustellen, wie sie sich in der Realität zugetragen haben, um auf ihre Sinnhaftigkeit hinzuweisen, oder andererseits Sachverhalte zu verfälschen bzw. zu verändern, weil dies eine größere Sinnhaftigkeit, als die Realität sie bietet, erzeugt. Zwei Beispiele sollen hier herangezogen werden.

Im ersten Beispiel geht es um die jährliche Urlaubsfahrt der Familie Kowalski nach Österreich:

**Literaturbeilage** Ich finde, das sind mit die stärksten Stellen in Ihrem Roman. Diese quälend langen Urlaubsfahrten. Und wie sich eben für ein Kind die Zeit noch viel unendlicher und quälender dehnt als für einen Erwachsenen.

**Wolf Haas** Ich erinnere mich noch gut an seine Schilderungen. Wie er da Sommer für Sommer in den Urlaub gekarrt wurde. Das Auto vollgestopft bis auf den letzten Winkel. Und irgendwo auf der Rückbank zwischen Kühltaschen, Rucksäcken, Campingliegen der kleine Junge, der die Kilometer zählt.

**Literaturbeilage** Es ist wirklich schrecklich, das zu lesen. Ich muss schon sagen, da wurden Erinnerungen wach! (W 20) [...]

**Wolf Haas** Ja sehen Sie, und genau das ist so ziemlich die einzige Stelle, die ich wortwörtlich von seinen Erzählungen übernommen habe. Es hat mir einfach so gut gefallen, wie erbittert er nach all den Jahren noch die Gepäckstücke aufgezählt hat, mit denen er seinen Platz in den verschiedenen Autos seines Vaters teilen musste. (W 22)

Die unglaubliche Enge und Beklemmung im Auto bildet Wolf Haas exakt ab und lässt dieses individuelle Erlebnis damit über sich hinauswachsen und zu einem Sinnbild für die typischen Familienurlaube in den 1960er und 1970er Jahren werden. Zugleich kann hier im Sinne Lugowskis wenn nicht von einer ‚finalen Motivation‘, die eine schicksalhafte Fügung zum Ausdruck bringen würde, so doch von einer ‚kompositorischen Motivation‘ gesprochen werden<sup>282</sup>, weil sich erst dem 30-jährigen Vittorio Kowalski, während er im Schmugglerlager verschüttet ist, und damit auch dem Leser, die wahren Gründe für diese alljährlichen Urlaubsfahrten nach Österreich erschließen, bei denen das Befinden des Kindes eine völlig untergeordnete Rolle gespielt hat. Vittorio erfährt durch die Briefe seiner Mutter, die er im Schmugglerlager findet, ihr zeitlebens gehütetes Geheimnis, und zwar ihren „leidenschaftliche[n] Urlaubsflirt mit dem Zimmervermieter über Jahre“ (W 173). In

---

<sup>282</sup> Zur Erläuterung des Unterschieds von finaler oder kompositorischer Motivation siehe: Martínez/Scheffel 2016, S. 116-125: „Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht“ (S. 117). - „Eine ganz andere Dimension narrativer Texte wird mit dem Begriff der [...] *kompositorischen* oder *ästhetischen* Motivierung bezeichnet. Diese umfasst die Funktion der Ereignisse und Details im Rahmen der durch das Handlungsschema gegebenen Gesamtkomposition und folgt nicht empirischen, sondern künstlerischen Kriterien“ (S. 119).

dem Moment erkennt Vittorio, dass er nicht für den Tod von Annis Vater verantwortlich ist:

**Wolf Haas** [...] [D]ass er all die Jahre seine Schuldgefühle ganz umsonst mit sich herumgetragen hat.

**Literaturbeilage** Weil der Schmuggler damals gar nicht in sein Versteck hinaufgekommen ist, um die beiden Kinder vor dem Unwetter zu retten.

**Wolf Haas** Sondern um seine Geliebte zu vögeln, ganz genau.

**Literaturbeilage** Und die Geliebte war noch dazu Vittorios Mutter. (W 167)

Das Rätsel um die ungewöhnliche Wetter-Wette und die Hintergründe hält der Autor als durchgehendes Spannungselement über den gesamten Roman hinweg aufrecht, um es im Rahmen seiner Gesamtkonzeption erst am fünften und letzten Tag des Interviews auf dem spannungsgeladenen Höhepunkt der Geschichte aufzulösen, vergleichbar mit der Auflösung der Konfliktsituation im fünften Akt eines Dramas.

Im Rahmen des Interviews fährt Wolf Haas damit fort zu beschreiben, was er andererseits weggekürzt hat und aus welchen Beweggründen dies geschehen ist:

**Literaturbeilage** Die Automarken haben Sie aber gar nicht erwähnt.

**Wolf Haas** Da hab ich lang herumgeschissen. Es gab natürlich Rohversionen, wo ich das alles drinnen hatte. Dann hab ich das aber alles rausgestrichen. Ich wollte verhindern, dass es so ein modisches Marken-Archäologiebuch wird. [...] Das wollte ich eben nicht im Buch haben, diese Retro-Sentimentalität, dieses ewige „damals“. (W 22f.)

Derartige Entscheidungen des Autors, Sachverhalte „genau wie in echt“ (W 63) abzubilden oder aber „wirklich komplett anders“ darzustellen (W 190), führen zwischen Literaturkritikerin und Autor immer wieder zu Diskussionen, in denen Beweggründe thematisiert und Alternativen kritisch erörtert werden. Dabei wird immer wieder deutlich, dass es vielfältige Gründe gibt, warum ein Schriftsteller sein Material bearbeitet und gestaltet. Seine Beweggründe können ganz schlicht „Fragen der Textökonomie“ betreffen (W 66) oder aber mit weitreichenden Überlegungen zusammenhängen, die mit einer intendierten Wirkung seines Textes zu tun haben, wie im folgenden Beispiel, das sich auf den im Schmugglerlager verschütteten Vittorio Kowalski bezieht und seinen Versuch, sich zu befreien:

**Wolf Haas** In Wirklichkeit haben ihm natürlich schon die Finger geblutet. Das ist klar. Aber das konnte ich nicht schreiben, weil die Geschichte ja gerade in die Kirche verlagert werden soll, und da wollte ich verhindern, dass es zu sehr in Richtung Martyrium geht. Darum hab ich das Klettern ein bisschen schwereloser geschildert, als es war. Und die abgerissene Zehe hab ich überhaupt unerwähnt gelassen. (W 190)

Bei dieser Stelle war es die Intention des Autors, Vittorio Kowalski in den Augen des Lesers nicht als christlich überhöhte Märtyrerfigur erscheinen zu lassen. Das reale Erlebnis Vittorio Kowalskis im Roman anders darzustellen, klingt sinnvoll, und für den

Leser wird ersichtlich, dass für einen Schriftsteller Entscheidungsprozesse notwendig sind, um einen Erzähltext entstehen zu lassen, in dem Wirklichkeit nicht nur abgebildet, sondern gestaltet und dadurch mit einem bestimmten Sinn erfüllt wird.

Tatsächlich muss der Leser sich aber letzten Endes immer wieder vergegenwärtigen, dass all diese Überlegungen ins Leere laufen, da die realen Elemente nicht existieren und daher ebenso wenig deren dichterische Gestaltung. Für diesen Roman hat keinerlei Recherche stattgefunden, nichts ist auf ein tatsächliches Erlebnis zurückzuführen, das ein Schriftsteller gestaltend verarbeitet hat, sondern alles – ohne Ausnahme – ist der Phantasie eines Wolf Haas entsprungen. Einmal mehr wird dadurch deutlich, dass es sich bei Wolf Haas um einen gleichermaßen kreativen wie genuin witzigen Schriftsteller handelt, dem es immer wieder gelingt, seine Leser auf eine falsche Fährte zu locken.

Neben dem zentralen Gedanken der Gestaltung von Wirklichkeit im Roman gibt es weitere Aspekte, durch die der Leser gleichsam eine Lehrstunde über das Schreiben von Romanen erhält. Diese betreffen vor allem die Wahl der Erzählperspektive, aber auch den Handlungsaufbau<sup>283</sup>. Aus welcher Sicht die Ereignisse wahrgenommen werden und von wem die Geschichte erzählt wird, sind Entscheidungen, die ein Schriftsteller im Vorfeld zu treffen hat. Mit seiner Entscheidung für einen autodiegetischen und intern fokalisierten Erzähler<sup>284</sup> legt sich Wolf Haas auf nur eine Sichtweise fest, was deutliche Beschränkungen mit sich bringt.

Dass dadurch Vittorios Vorname „im ganzen Buch gar nicht vor[kommt]“ (W 16), ist nur ein nebensächliches Problem, das sich auch leicht lösen ließe. Problematisch wird diese eingeschränkte Perspektive am Höhepunkt gegen Ende der Geschichte. Dort wird eine Überblendung notwendig, weil Spannung genau dadurch entsteht, dass zwei Handlungsstränge parallel ablaufen: In der Dorfkirche ist Anni, die große Liebe Vittorios, dabei, den falschen Mann, nämlich Lukki, zu heiraten, während der Ich-Erzähler im Schmugglerlager verschüttet ist, aber unbedingt diese Hochzeit verhindern möchte. Es entsteht „ein Wettlauf mit der Zeit“ (W 185).

Beide Handlungsstränge lassen sich jedoch nicht aus der Sicht des autodiegetischen Erzählers schildern, wenn man sie aus Gründen der Spannung simultan präsentieren will. „Das war ein wahnsinniges Problem für mich“, betont Wolf Haas (W 187) und führt weiter aus: „Für mich war einfach das Problem, wie komme ich mit einem eingesperrten Ich-Erzähler erzählerisch nach draußen, während er noch drinnen ist.“

---

<sup>283</sup> Vgl. W 218; siehe ebenso Kapitel 4.1.1 dieser Arbeit, wo auf die Gestaltung des Romananfangs hingewiesen wird; vergleiche weiterhin den parallel gestalteten Aufbau von erster und dritter Erzählebene sowie die von Winkels beschriebene spezielle Romankomposition (s. o. S. 125).

<sup>284</sup> Lediglich in Bezug auf die Dinge, die sich zwischen den Jugendlichen im Schmugglerlager abgespielt haben, ist der autodiegetische Erzähler extern fokalisiert, weil er das Geheimnis nicht preisgibt.

Wie hängt die Erzählung ihren Erzähler ab sozusagen, wie im Film eine vorausseilende Tonspur oder so, welche Drogen muss ich ihm da verabreichen.“ (W 189)

Die Literaturkritikerin bietet eine einfache Lösung an: „Sie hätten es sich auch einfach machen und das Ganze in so einer Art Filmschnitttechnik erzählen können, abwechselnd aus seiner und aus Annis Warte“ (W 189). Dieser praktikable Vorschlag des Perspektivwechsels führt zu einer absurd-witzigen Bemerkung von Wolf Haas, die allerdings nur der Leser verstehen kann, nicht aber die Literaturkritikerin, die ganz in der extradiegetischen Ebene ihres Interviews gefangen bleibt:

**Wolf Haas** Ja sicher, man kann sich's auch so leicht machen und das Buch gar nicht schreiben! (W 189)

Die Lösung, für die sich der Autor schließlich entschieden hat, fasst die Literaturkritikerin zusammen:

**Literaturbeilage** Ich finde es fast schade, wie knapp Sie die eigentliche Sensation schildern. Sie haben vorhin gesagt, Ihr Hauptaufwand bei dem Buch sei es gewesen, die erzählerische Perspektive zu wechseln. Also wie Sie die Hügel-Explosion aus der Perspektive der Hochzeitsgäste schildern können, obwohl ja der Ich-Erzähler immer noch im Berg steckt. Sie haben die ganze Struktur des Buches um dieses Problem herum gebaut. Also die Countdowns. Das Hinzählen auf die Grenzen, die sprunghaften Überraschungen. Die Einflüsse der Vulkanausbrüche auf das Wetter.

**Wolf Haas** Ja. (W 207f.)

Seine einsilbige Reaktion mag verdeutlichen, dass diese Lösung eigentlich gar keine Lösung ist, und als Leser erkennt man – so wird es hier vermittelt –, dass ein Reden über einen Roman, der gar nicht existiert, letzten Endes für einen Autor einfacher ist, als einen in sich stimmigen Erzähltext zu schreiben. Allerdings wollte Wolf Haas auch keinen traditionellen Roman schreiben. Seine Intention bestand darin, ein ungewöhnliches Romanexperiment zu präsentieren.

#### 4.2.4 Der Schriftsteller als Spaßmacher

Im Jahr 2023 geht der Deutsche Buchpreis an den österreichischen Schriftsteller Tonio Schachinger (Jahrgang 1992) für seinen Roman *Echtzeitalter*. In einem Interview mit Adam Soboczynski, der auch Daniel Kehlmann porträtiert hat, heißt es:

Wir sprachen ein wenig über Humor, der doch innerhalb des deutschsprachigen Raums vor allem in Österreich beheimatet sei, und Schachinger stimmte sehr fröhlich ein: „In Österreich gibt es natürlich wahnsinnig lustige Leute, dafür sind die alle inkompetent.“<sup>285</sup>

Mit dem zweiten Teil seines Satzes verstärkt Schachinger gleichsam die Aussage des ersten Teils. Auch auf Wolf Haas trifft die Aussage des ersten Satzteilens zu, denn er hat viele witzige Ideen in seinen Roman integriert. Ob es sich darüber hinaus bei ihm vielleicht sogar um einen humorvollen Erzähler handelt, soll ebenfalls einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Exemplarisch werden im Folgenden einige seiner witzigen Ideen untersucht, um zu zeigen, dass diese auf mehreren Ebenen im Roman vorzufinden sind.

Auf inhaltlicher Ebene lässt sich beispielsweise eine kurze Episode erwähnen, die Vittorios Freund Riemer betrifft, eine Nebenfigur, über die Haas sagt: „Ein Typ wie Riemer kann hinkommen, wo er will, und er erweckt den Eindruck, dass er die Hauptfigur ist“ (W 43). Vor allem wird er als „Schwerenöter“ und „ziemlich penetranter Frauenheld“ beschrieben (W 40), der den schüchternen Kowalski unter seine Fittiche nehmen will und ihm daher nahelegt, ihn in den Volkshochschulkurs *Ran an die Frau* zu begleiten. So wie der Leser im Rahmen der metafiktionalen Aussagen eine Lehrstunde über das Schreiben von Romanen erhält, so bekommen hier alle männlichen Leser lebenspraktische Ratschläge von Wolf Haas erteilt. Über Riemer heißt es:

**Wolf Haas** Er selbst war über *Ran an die Frau* längst hinaus. Der war schon seit Jahren auf den Italienischkurs abonniert.

**Literaturbeilage** Wegen des Frauenüberschusses.

**Wolf Haas** Das hat er in *Ran an die Frau* gelernt. Dass Männer immer die falschen Orte aufsuchen, wenn sie eine Frau kennen lernen wollen. Dass zum Beispiel in einem Italienischkurs viel mehr attraktive Frauen sitzen als meinetwegen in einem Bierlokal oder in einem Bruce-Willis-Film. (W 41)

---

<sup>285</sup> Adam Soboczynski: „Deutscher Buchpreis. Bildungsroman 2.0. Tonio Schachingers prämierter Roman *Echtzeitalter*“. In: *Die Zeit* vom 19. Oktober 2023, S. 58. – Schachingers Roman enthält eine lustige kleine Episode Daniel Kehlmann betreffend, der als Schüler seinem Sportlehrer redegewandt verdeutlicht, und hier lässt er sich mit Wolf Haas vergleichen (siehe S. 119 dieser Arbeit), wie wenig relevant das Fach Sport für ihn ist (vgl. Schachinger, S. 27f.).

Bleibt zu hoffen, dass diese Männer, die den Italienischkurs besuchen, auch über eine gewisse Attraktivität verfügen, so wie sie es von den teilnehmenden Frauen erwarten.

Auf Ebene des Wortgebrauchs vermittelt der Roman eine Lust am kindlichen Spiel mit Wörtern, zum Beispiel wenn der Autor das Wort „Kaulquappe“ in der Kindersprache zu „Kwaulquappe“ werden lässt (W 30). Damit sich diese witzige Wortspielerei beim Leser einprägt, werden beide Wörter wiederholt verwendet. Ähnlich verhält es sich mit Begriffen, die aus dem österreichischen Wortschatz stammen, zum Beispiel „Blitzgneißerin“ (W 81). Haas wendet diesen Begriff auf die Literaturkritikerin an. Da sie das Wort nicht kennt, klärt er sie auf: „Das heißt so viel wie: sehr schnell von Begriff“ (W 81). Ironisch-spielerisch greift sie das Wort im Folgenden noch einmal auf:

**Literaturbeilage** Sie halten mich also für blöd!

**Wolf Haas** Also ich – das ist ein Scherz, oder?

**Literaturbeilage** Sie sind ein Blitzgneißer!

Dieser Schlagabtausch der beiden Personen in Verbindung mit dem gemeinsamen Vergnügen an ungewöhnlichen Wörtern und Sprache im Allgemeinen zieht sich durch den gesamten Roman.

Ein anderer Fall liegt mit Frau Bachl vor. Sie hat eine vergleichbare Funktion wie die Deutsche Bahn in Daniel Kehlmanns Göttinger Poetikvorlesung *Diese sehr ernsten Scherze*<sup>286</sup>. Frau Bachl ist die Österreicherin, die von Vittorio Kowalski 15 Jahre lang täglich angerufen wird, damit sie ihn über das Wetter im ehemaligen Urlaubsort informiert (vgl. W 47), vor allem aber ist sie das, was man als ‚Running Gag‘ bezeichnet, also eine immer wiederkehrende Anspielung, die für die Erheiterung des Lesers sorgt.

Eingeführt wird sie am 2. Tag des Interviews, nicht nur als Wetterinformantin auf Handlungsebene, sondern als „Lieblingsfigur“ von Kritikerin und Autor (W 47). Wolf

---

<sup>286</sup> Wiederholt kommt Kehlmann unvermittelt auf seine Erfahrungen mit der Deutschen Bahn zu sprechen. Er bringt sie in Zusammenhang mit südamerikanischen Autoren, die die Regeln der Wirklichkeit zu brechen imstande sind, weil sie – anders als deutschsprachige Autoren – in einer surrealen Welt leben. „Hier ist das Wirkliche so geordnet, daß wir in Planquadraten träumen“ (Kehlmann 2007, S. 15). Die Deutsche Bahn sei eine überraschende Ausnahme, nämlich genau das Gegenteil von geordneten Planquadraten und wird von Kehlmann als sogenannter ‚Running Gag‘ immer wieder in seiner Vorlesung aufgegriffen. – Eine weitere Gemeinsamkeit zu Haas besteht darin, dass auch Kehlmanns Vorlesung als Dialog gestaltet ist, jedoch in Wirklichkeit ein Selbstgespräch darstellt, was neben den literaturtheoretischen Abhandlungen immer wieder für eine humorvolle Auflockerung sorgt. Befragt, warum er schreibt: „Aber warum? Nur aus Geldgier und Geltungssucht?“ antwortet Kehlmann: „Ich würde die Reihenfolge umdrehen. Kann ich noch etwas über die Deutsche Bahn sagen?“ (Kehlmann 2007, S. 23).

Haas zitiert Annis Vater: „Die Bachl sitzt schon seit Erschaffung der Erde auf ihrer roten Hausbank und beobachtet das Wetter“ (ebd.). Die Literaturbeilage betont: „Für Frau Bachl brauche ich mehr Zeit“ (ebd.). Genau das wird zum ‚Running Gag‘. Der vierte Tag des Interviews beginnt folgendermaßen:

**Literaturbeilage** Herr Haas, ich hatte gestern Abend im Hotel einige panische Minuten. Mir ist aufgefallen, wie viel mir noch fehlt! Wir haben noch immer nicht über Frau Bachl geredet. (W 121)

So geht es weiter: „Ach, über Frau Bachl müssen wir unbedingt noch extra sprechen“ (W 134). „Über Frau Bachl möchte ich noch mal ganz extra reden. Sie ist für mich wirklich die beste Figur im Roman“ (W 154).

Als jedoch Wolf Haas versucht, Frau Bachls motivierende Wirkung auf Vittorio Kowalski zu beschreiben, regiert die Literaturbeilage mit: „Frau Bachl nicht jetzt“ (W 155). Vom Autor erfährt man im weiteren Verlauf über Frau Bachls „existenzielle Erfahrung“, „wie schnell das blühende Leben vorbei sein kann“ (W 156) und wie entscheidend sie bei seiner Ankunft war, da sie ihm „auf ihrer roten Hausbank“ sitzend die aktuellsten Entwicklungen im Fall Vittorio Kowalski mitteilen konnte (W 169). Mit dem Hinweis, das Gespräch „über Frau Ba “ noch führen zu müssen, wird das Interview abrupt mitten im Satz beendet.

Sie wird als Lieblingsfigur eingeführt, wird als jemand charakterisiert, der den Menschen wichtige Auskunft erteilen kann, als Person, über die man unbedingt sprechen sollte, über die letzten Endes jedoch so gut wie nicht gesprochen wird. Eine Erwartungshaltung, die für den Leser aufgebaut wird, wird immer wieder konsequent enttäuscht. Kaum wird sie erwähnt, verschwindet sie schon wieder aus dem Blickfeld, während sie in der Vorstellung des Lesers beharrlich auf ihrer roten Hausbank sitzt, wie schon seit Anbeginn aller Tage, und die Verkörperung der Lebensweisheit darstellt.

Ein weiteres, immer wiederkehrendes lustiges Element ist die Art, wie Wolf Haas sich mit seinen Aussagen hinter anderen Figuren versteckt, was ihm die Freiheit gibt, alles sagen zu können, zum Beispiel sich selbst zu loben, ohne ins Eigenlob zu verfallen. Er lässt die Literaturkritikerin zu sich sagen, dass er etwas „geschickt“ gehandhabt habe (W 136) oder: „An der Stelle werden Sie ja richtig poetisch“ (W 208). Entsprechend kann er andere Schriftsteller kritisieren, ohne Kritik zu üben:

**Wolf Haas** Ja, immer diese Parallelen und Übereinstimmungen, als wäre die ganze Welt ein einziger mystischer Kaugummi.

**Literaturbeilage** Mystischer Kaugummi – damit könnte man vielleicht auch noch reich werden. Obwohl – das wäre vielleicht eher war für Ihren österreichischen Kollegen Ransmayr.

**Wolf Haas** (*lacht*) Das haben Sie gesagt.

Dahinter steckt eine gewisse Raffinesse, die allerdings leicht zu durchschauen ist und dadurch ihre lustige Wirkung erzielt.

Abschließend soll die Frage geklärt werden, ob Wolf Haas ein großer Witzbold und Spaßmacher ist oder ob er mehr ist als das, nämlich auch ein humorvoller Erzähler. Um die Frage zu klären, ist ein kleiner Exkurs zur Literatur des 19. Jahrhunderts notwendig. In seinem Vorwort zu F.C. Delius' Dissertation *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch in Romanen des bürgerlichen Realismus* betont Wolf Haas:

Die Literatur hat sich nicht recht von der Stelle bewegt. Romane gehen immer noch gleich. Behaglich schnurren sie vor sich hin und versuchen nach wie vor, das 21. Jahrhundert mit den literarischen Verfahren des 19. Jahrhunderts zu begreifen. Wie diese Stilmittel zu ihrer Zeit funktionierten und dazu eingesetzt wurden, die ungemütlichen Verhältnisse in einen großen, natürlichen Zusammenhang einzubetten, das ist höchst lehrreich. (Vorwort, S. 5)

Als ein besonderes Merkmal der Literatur des 19. Jahrhunderts gilt, dass in ihr die Entfremdung des Menschen von seiner Lebensumwelt offenbar wird, hervorgerufen durch die Realität einer bürgerlichen Arbeitsgesellschaft und durch das aufkommende Maschinenzeitalter. Es ist eine Lebenswelt, die Haas wohl mit dem Ausdruck „die ungemütlichen Verhältnisse“ zu umschreiben versucht. Wolfgang Preisendanz, der sich der Literatur des bürgerlichen bzw. poetischen Realismus widmet<sup>287</sup>, nimmt auf den im 19. Jahrhundert deutlich empfundenen Gegensatz wie folgt Bezug:

Poetisches und Prosaisches stehen sich als Eigenschaften des Wirklichen selbst gegenüber. Das läßt sich in den Studien Otto Ludwigs, der bekanntlich den literarischen Begriff eines poetischen Realismus prägte, gut beobachten. Da lesen wir, das Poetische habe „nur die Prosa, die Wirklichkeit im bloß verständigen Sinne zum Gegensatz und zur Grenze“, und die wahre Poesie müsse „sich ganz von der äußeren Wirklichkeit loslösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit“. [...] Diese Andeutungen zeigen genugsam, in welchem Sinne man um die Jahrhundertmitte von der Dichtung „Geschlossenheit gegen das Wirkliche“ und „Behauptung eines poetischen Bodens“ verlangt. Gemeine Wirklichkeit, Wirklichkeit in bloß verständigem Sinne, wirkliche Wirklichkeit und Prosa fallen in eins zusammen; der verstandesgemäße Begriff der objektiven Realität und die bürgerliche Arbeitsgesellschaft als das Feld menschlicher Beziehungen werden als prosaische Realität dem Poetischen entgegengesetzt. Und dieser keineswegs nur literarische Gegensatz von Poesie und Prosa ist nur Index der Entzweiung und Entfremdung, die man zwischen der wesentlichen Natur des Menschen und der modernen Lebenswelt zu entdecken gewillt ist.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Wolfgang Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. 2., durchges. u. mit einem Register versehene Auflage. München 1976. – Ders.: *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*. München 1977.

<sup>288</sup> Preisendanz 1977, S. 112.

Preisendanz beschreibt allerdings eine neue Herangehensweise der Schriftsteller des poetischen Realismus, diese Gegensätze zu überwinden. Im Werk Gottfried Kellers findet er sie auf vorzügliche Weise realisiert:

Die Überwindung des Prosaischen geschieht hier nicht durch Umgehen, Abstoßen und Ausklammern, sondern durch Integration des Unwichtigen, Alltäglichen, Vermittelten und Abgeleiteten. [...] Für Kellers so beschlagene wie erfindungsreiche, so bizarre wie reelle Phantasie gibt es kein Privates ohne den Einschlag des Öffentlichen, kein Seelisches ohne das Komplement des Gesellschaftlichen, kein Persönliches ohne das Gepräge des Zeitbedingten, kein Individuelles ohne die Brechungen der bürgerlichen, kulturellen und ökonomischen Verhältnisse. [...] Entscheidend ist aber, daß er dieses ewig identische Menschliche nicht jenseits der prosaischen wirklichen Wirklichkeit anzutreffen gedenkt, sondern mitten in ihr: als „konkretes Menschentum“, von dessen Verschränkung mit den gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Faktoren nicht abzusehen ist.<sup>289</sup>

Um beide Pole darstellen zu können, kommt es entscheidend auf die Art des Erzählens an: „In der Erzählpraxis erschließt sich das Wirkliche und realisiert sich zugleich das Mögliche. Erzählperspektive und Erzählpraxis sind zumal registrierend und entwerfend, Reflex der gemeinen Wirklichkeit und Projektion einer schöneren Welt“ (ebd., S. 107). Um die moderne Wirklichkeit überhaupt noch durch die dichterische Imagination erschließen zu können, haben sich Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, so wie Theodor Fontane oder Gottfried Keller, der humorvollen Vermittlung bedient. Mit diesem Humor ist ein ‚objektiver Humor‘ im Sinne Hegels gemeint, der sich ganz einem Gegenstand widmet, diesem aber poetische Bezüge unterschiebt und auf diese Weise die Autonomie der Poesie gegenüber der prosaischen Wirklichkeit behauptet<sup>290</sup>. Das bedeutet, dass Humor immer eine doppelte Perspektive ermöglicht: Man nimmt einerseits die prosaische Wirklichkeit wahr, erfährt aber zugleich etwas über eine Bedeutsamkeit jenseits dieser prosaischen Auffassung. Die humoristische Vermittlung lässt beide Perspektiven gleichermaßen gelten und die Sprache bleibt in der Schwebelage zwischen diesen beiden Positionen, dem Mit-Erleben und der kritischen Distanz.

Es ist hier nicht der Ort, sich genauer mit der Literatur des 19. Jahrhunderts und deren Gestaltungsprinzipien zu beschäftigen, es soll jedoch an einem Beispiel überprüft werden, ob Wolf Haas in diesem Sinne als humorvoller Schriftsteller bezeichnet werden kann. Untersucht werden soll die Wetter-Wette aus der Sendung *Wetten, dass ...?*, bei der sich der zurückhaltende Vittorio Kowalski ins Rampenlicht wagt und bei seiner letzten Frage „einen Blackout“ erlebt (W 67), weil er wegen dieser Frage

---

<sup>289</sup> Ebd., S. 113.

<sup>290</sup> Vergleiche dazu Preisendanz' Ausführungen zu Hegel: „Dieser objektive Humor wird für Hegels prognostischen Ausblick gar das bestimmende Prinzip für die Fortdauer der Kunst, mindestens aber der Dichtung. [...] Indem die vollendete Subjektivität des in sich selber reflektierten Geistes, als das unwiderrufliche Prinzip aller modernen Kunst, sich auf neue Weise – eben in der Weise des objektiven Humors – einläßt mit der Fülle und objektiven Gegenständlichkeit des konkreten Daseins“ (Preisendanz 1976, S. 121).

„weggedriftet [ist] zu diesem Unglückstag, als er das letzte Mal bei Anni war“ (W 68). Die Antwort fällt ihm nicht ein, er fängt „unglaublich zu schwitzen“ an, murmelt ganz leise ins Mikrofon: „Ein Wetter“ (ebd.) und möchte am liebsten „vor Scham im Erdboden versinken“ (W 69).

Gäbe es tatsächlich den von Vittorio autodiegetisch erzählten Roman, so würde diese Szene die peinlichste Stelle und zugleich eine der tragischsten im gesamten Roman sein. Der Leser würde erfahren, wie Vittorio sich vor einem großen, massenmedialen Publikum bloßgestellt fühlt, während er sein lange verdrängtes, einschneidendes Jugenderlebnis erneut durchleben muss. Das alles erfährt man auch durch das Interview, jedoch werden diese Ereignisse überlagert von dem Gespräch. In diesem Gespräch wird alles so kommentiert, dass der Leser die tragische Stelle zugleich in einem größeren Kontext sehen kann. Einerseits erfährt er, wie Gottschalk die Situation „in seiner launigen Art“ rettet (W 68), was Vittorio selbst überhaupt nicht in der Lage war, zur Kenntnis zu nehmen, andererseits wird dem Leser die Relevanz der Stelle verdeutlicht. Dass Vittorio vor Scham im Boden versinken möchte, soll „ein bisschen eine Vorausdeutung [...] auf seinen bevorstehenden Untergang“ sein (W 71), aber auch ein schöner kompositorischer Kontrast, denn „am Schluss des Buches spuckt die Erde [ihn] zurück sozusagen“ (ebd.).

So wie hier wird alles in diesem Roman aus zwei sich überlagernden Perspektiven erzählt. Der Leser erfährt stets, wie die Dinge sind, aber auch, wie man sie sehen und interpretieren kann. Diese beiden Perspektiven lassen sich nicht trennen und führen zu dem, was die Kritiker als „komisch“<sup>291</sup> oder gar „hochkomisch“<sup>292</sup> bezeichnen, sie entsprechen aber durch diese doppelte Sicht auf die Dinge der Definition einer humorvollen Art des Erzählens.

In diesem Zusammenhang muss doch noch ein allerletztes Mal auf Frau Bachl eingegangen werden. Sie sitzt als Konstante auf ihrer roten Bank, sie kennt das Leben und sie kennt das Wetter. Sie kannte auch schon das Wetter der Helden im 19. Jahrhundert, denn sie sitzt auf ihrer Bank „seit Erschaffung der Erde“ (W 47). Vielleicht ist sie mehr als nur ein ‚Running Gag‘, vielleicht ist sie der Inbegriff des Humors, denn sie weiß natürlich auch um die Gefahren, die der Mensch wettermäßig erzeugt. Wolf Haas beschreibt diese Gefahren im Vorwort zu Delius‘ Abhandlung über das Wetter:

In den vierzig Jahren, die zwischen dem Erscheinen von *Der Held und sein Wetter* und dieser Neuauflage vergangen sind, haben sich die Machtverhältnisse zwischen dem Wetter und seinem Helden umgedreht. Vorbei ist es mit der dienenden Rolle des Wetters als Hintergrundmythos, mit der atmosphärischen Dienstleistung für Helden aller Art. Längst ist

---

<sup>291</sup> Winkels 2007, S. 115.

<sup>292</sup> Nüchtern, S. 106.

das Wetter selbst Held des Boulevards und der politischen Auseinandersetzung. Auch wenn der deutsche Wald sich tapfer gegen den sauren Regen gestemmt hat, die politische Landschaft ist nicht mehr denkbar ohne Wetterparolen und die in allen Parlamenten vertretene Wetterpartei. Einem amerikanischen Ex-Präsidenten brachte der Klimawandel den Nobelpreis ein, *Global Warming* droht den Inseln mit dem Untergang, den Gletschern mit dem Verschwinden, der Menschheit mit der Auslöschung.<sup>293</sup>

Nichts davon wird in Haas' Roman direkt thematisiert. Nur wie nebenbei erfährt der Leser von Katastrophen, die durch ein Zusammenspiel von Naturgewalten und Eingriffen des Menschen in die Natur ausgelöst werden, so wie das *Aberfan Disaster* in der Nähe von Swansea im Jahr 1966 mit 144 Toten, 114 davon Kinder (vgl. W 163), oder den hunderten von Toten aus Grubenunglücken im Ruhrgebiet, die Vittorio seit Kindertagen als „Schreckensfakten“ begleiten (W 161).

Frau Bachl weiß um das Wetter, um die Eingriffe des Menschen in die Natur und sie weiß auch, „wie schnell das blühende Leben vorbei sein kann“ (W 156). Doch trotzdem bleibt sie friedlich auf ihrer Bank sitzen bis ans Ende unserer Tage. Vielleicht ist diese Figur also tatsächlich die sinnbildliche Verkörperung des Humors, denn sie weiß, wie die Verhältnisse sein sollten, aber auch, wie sie tatsächlich sind und wie unbelehrbar wir Menschen sind.

**Wolf Haas** Dagegen ist die existenzielle Erfahrung, wie schnell es gehen kann, also wie schnell das blühende Leben vorbei sein kann, natürlich etwas, das eine Frau Bachl schon lange nicht mehr schrecken kann.

**Literaturbeilage** Wo sie doch schon seit Erschaffung der Welt auf ihrer roten Hausbank sitzt. (W 156)

Wie an anderen Stellen gibt Wolf Haas seinem Leser deutliche Hinweise, wie sein Wetter-Roman gelesen werden kann. Die Schlussfolgerung muss der Leser selbst ziehen. Es handelt sich um Literatur zum Mit- und Weiterdenken und nicht zum reinen Konsumieren<sup>294</sup>.

Neben all seinen komischen und pointiert witzigen Ideen beweist Wolf Haas mit der Figur der Frau Bachl einen echten, objektiven Humor<sup>295</sup>. Dass der Autor die dramatischen Prognosen des Klimawandels ernst nimmt, daran kann kein Zweifel

---

<sup>293</sup> Haas; in: Delius, S. 5 (Vorwort).

<sup>294</sup> Nicht umsonst wird Frau Bachl als „beste Figur im Roman“ bezeichnet (W 154) und sitzt als ausgewiesene Wetterexpertin auf einer „roten Hausbank“ (W 156), weil rot die klassische Warn- und Signalfarbe ist. „Wirklich *Wetter reden*“ lautet die Devise des Romans (W 58 und 59) und es heißt: „Gerade das Wetter ist ja so ein Thema, wo uns immer nur zu interessieren hat, wie es morgen wird“ (W 13). Wolf Haas doziert nicht über die Klimakatastrophe, aber er versucht darauf aufmerksam zu machen.

<sup>295</sup> Darauf, dass der Leser hinter aller vordergründigen Komik immer mit einer gewissen Tiefgründigkeit rechnen sollte, lässt der Autor die Literaturbeilage hinweisen: „Herr Haas, Sie sind doch kein naiver Autor. Sie geben sich [...] gern so ein bisschen österreichisch-dumm“ (VM 107).

bestehen, er weiß um die zerstörerischen Eingriffe des Menschen in die Natur, er kennt – und ist dadurch vergleichbar mit Vittorio Kowalski – die „Schreckensfakten“ (vgl. W 161), aber er nimmt sich dennoch die Freiheit, auf spielerische und kreative Weise und mit großer Leichtigkeit Realität – zum Beispiel die Wetter-Thematik – auf neue Weise in seiner Literatur zu gestalten<sup>296</sup>. Es bleibt festzuhalten, dass Wolf Haas keinen Roman geschrieben hat, der behaglich vor sich „hinschnurrt“ und sich im Vergleich zum 19. Jahrhundert formal und sprachlich nicht weiterentwickelt hat<sup>297</sup>. Er hat vielmehr mit seinem „hochkomischen und hochreflexiven Roman“<sup>298</sup> ein Romanexperiment abgeliefert, das als ein Wegbereiter für die Literatur des 21. Jahrhunderts gelten kann.

### 4.3 Abschlussbemerkungen

Es konnte gezeigt werden, dass Wolf Haas ein Autor ist, der in seinem Roman zur Kenntnis genommen werden möchte und zur Kenntnis genommen werden muss. Damit ist er vergleichbar mit Daniel Kehlmann. Die Art und Weise, wie dies geschieht, unterscheidet sich jedoch deutlich von der Kehlmanns.

Haas wagt den Sprung in seinen Roman hinein und weiter über die heilige Grenze hinweg, die Grenze zwischen der Welt des Erzählens und der Welt des Erzählten, und er erzeugt auf diese Weise viele verschiedene paradoxe Situationen. Über diese Paradoxien wundern sich allerdings nicht die Figuren innerhalb seines Romans, denn diese sind nichts als willige Manifestationen seiner eigenen Gedankenwelt und seiner Phantasie. Der Leser ist es, der eine Überraschung nach der nächsten erlebt und dessen logisches Verständnis immer wieder aufs Neue ausgehebelt wird, bis ihm, so wie Hamann es formuliert, die Tatsachen abhanden kommen und selbst das Vertrauen in die Sprache verloren geht.

Es könnte aber auch der Fall sein, dass der Autor alle diese Paradoxien nur erzeugt, um sich einen großen Spaß zu erlauben. Der folgende Roman von Wolf Haas, der als nächster Erzähltext untersucht werden soll, legt diese zweite Lesart nahe, denn erneut zeigt der Autor seine Kreativität und entwickelt witzige Ideen auf inhaltlicher, kompositorischer, formaler und vor allem sprachlicher Ebene.

---

<sup>296</sup> In diesem Zusammenhang sei auf Wolf Haas' jüngsten Roman *Eigentum* aus dem Jahr 2023 verwiesen, in dem er das Leben seiner Mutter beschreibt, sowohl liebevoll als auch kritisch distanziert. Durch diese doppelte Sicht auf die Dinge erzielt er auch hier eine humorvolle Wirkung trotz einer letztlich traurigen Lebensgeschichte, die er anschaulich vermittelt.

<sup>297</sup> Haas; in: Delius, S. 5 (Vorwort).

<sup>298</sup> Nüchtern, S. 106.

Es konnte weiterhin gezeigt werden, dass der Autor drei verschiedene Erzählebenen konstituiert, die ineinander verschachtelt präsentiert werden, aber hinsichtlich der jeweiligen Erzählsituation und damit zeitlich, räumlich sowie hierarchisch klar voneinander zu unterscheiden sind. Er als Autor begibt sich durch alle Ebenen hinweg tief in sein Werk hinein. Seine Intention besteht darin, dass er seine Leser dadurch glauben macht, alles, was er erzähle, beruhe auf Tatsachen und sei genauso real wie er selbst.

Dies ist eine ungewöhnliche Wirkungsabsicht des metaleptischen Erzählens. Normalerweise (mit Ausnahme zum Beispiel der phantastischen Literatur) verwenden Autoren die narrative Metalepse, um einen Illusionsbruch zu erzeugen. Haas' besonderes Verfahren wurde hier als doppelt metaleptisch bezeichnet, weil er zunächst in Form der absteigenden ‚immersiven Metalepse‘ seine Romanebenen durchschreitet, um sich schließlich in Form einer figurativen Metalepse für einen kurzen Moment dem Leser zu erkennen zu geben, um seinen gesamten Erzähltext mit allen seinen Ebenen und letztlich auch die meisten seiner selbstreflexiven Aussagen als reinen Schein zu entlarven und den Leser, der nicht mehr recht weiß, was er überhaupt in den Händen hält, mit diesem Paradoxon zu entlassen.

Es wurde deutlich, dass Winkels mit seiner Behauptung, *Das Wetter vor 15 Jahren* sei ein Roman mit einer außergewöhnlichen Erzählstrategie, der neue Formen des Erzählens zu bieten habe, recht behält. Mittels seines verschachtelten Erzählkonzepts erzeugt Haas die unterschiedlichsten Paradoxien: Der Leser fragt sich, ob er einen Roman liest oder ein Interview über einen Roman, der nicht existiert. Er stellt fest, dass er den hochreflexiven Roman auf zweifache Weise lesen muss, einmal als Erzähltext, der eine Handlung enthält, aber auch als Text, der metafiktionale Aussagen über diesen Erzähltext macht. Doch wenn der Autor über die Abbildung oder Nachbildung von Wirklichkeit in seinem Roman reflektiert, so münden alle seine Überlegungen im Nichts, da die vorgeblichen Fakten sich als reiner Schein entpuppen.

In letzter Konsequenz bleibt nur der Autor als reales Element übrig mit seiner großen Lust am sprachlichen Gestalten und seinem Beharren auf der künstlerischen Kreativität und Freiheit.

## 5 Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012)

Der Titel des Romans ist irreführend. Sollte jemand den Roman von Wolf Haas kaufen, weil er vermutet, dass sexuelle Themen im Vordergrund stehen, so wird er enttäuscht. Der Begriff „Missionarsstellung“ taucht lediglich als Titel eines frühen „Pornogedicht[s]“ des Autors auf (VM 121)<sup>299</sup>, das der Leser allerdings nicht kennenlernt, sowie im Zusammenhang mit sprachphilosophischen Betrachtungen der Romanfiguren<sup>300</sup>. Einmal mehr zeigt sich, dass man Wolf Haas als „veritablen Verbalerotiker“<sup>301</sup> bezeichnen darf im Sinne der Begründung von Klaus Nüchtern, es handele sich um einen Autor mit großer Lust an Sprache.

Dass es sich, wie in einem Zitat von Dennis Scheck auf dem Buchdeckel zu lesen, um die „originellste Liebesgeschichte in deutscher Sprache seit Goethes ‚Werther‘“<sup>302</sup> handelt, trifft jedoch ebenso wenig den Kern. Mit Goethes Werther und dessen bedingungsloser Liebe, die keine Erfüllung finden kann, so dass der empfindsame Held letztlich den Selbstmord wählt, hat der Protagonist dieses Romans nichts gemein. Benjamin Lee Baumgartner schafft es während der 23 Jahre, in denen dieser Roman spielt, von 1988 bis 2011, sich mindestens dreimal heftig zu verlieben und eine weitere Person zu ehelichen, mit der er achtzehn Jahre lang eine vorbildliche Ehe führt<sup>303</sup>. Wenn ein Bezug zu Goethe besteht, so eher zu seinem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und zwar durch das Motiv der Vatersuche, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden soll.

Wie im Vorgängerroman spielt der Autor Wolf Haas auch in diesem Romanexperiment eine wichtige Rolle. In Form einer Möbiusband-Erzählung, d. h. in Form einer komplexen Metalepse, lässt Haas den Leser am Entstehen seines Werkes teilhaben. Wie dieser vorliegende Roman aufgebaut ist, welche Funktion dem Autor zukommt und welches Bild von ihm als Künstler entwickelt wird, soll nun genauer untersucht werden.

---

<sup>299</sup> Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarsstellung*. Ungekürzte Ausgabe 2014 Deutscher Taschenbuch Verlag München [1 2012]. Für Zitate aus diesem Roman wird die Sigle „VM“ verwendet.

<sup>300</sup> Vgl. z. B. VM 135-138.

<sup>301</sup> Nüchtern, S. 110.

<sup>302</sup> Vgl. Buchdeckel bzw. Dennis Scheck in: *Druckfrisch* (ARD) vom 23.09.2012.

<sup>303</sup> So heißt es zum Beispiel, sie seien „ein Paar, bei dem es niemals kriselte“ (VM 115) und über Benjamin Lee wird gesagt: „Achtzehn Jahre lang hatte er keine andere Frau als seine eigene angeschaut“ (VM 87). Lediglich an einer Textstelle klingt kurz das Werther-Motiv an, wenn Benjamin von einer jungen Frau in Greenwich in fehlerhaftem Deutsch zu hören bekommt: „Und deshalb darfst du nicht mich verlieben, und ich darf nicht in dich verlieben, denn ich bin dann weg für immer. Und dort werde ich heiraten meinen Freund Jeff und Kinder kriegen“ (VM 38).

## 5.1 Der Autor und die Struktur des Romans als Möbiusband-Erzählung

### 5.1.1 Die Rolle des Autors

Wie bereits in seinem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* begibt sich Wolf Haas auch hier in seinen Roman hinein, sowohl auf die Ebene des Erzählens als auch auf die des Erzählten. Um sich zu authentifizieren, gibt er einen deutlichen Hinweis auf seine Brenner-Romane, die ihn zu einem erfolgreichen Schriftsteller gemacht haben: „Seit 1996 lebe ich davon, Bücher zu veröffentlichen. Es ist eine angenehme Lebensweise. [...] Als mich einmal tagelang starke Kopfschmerzen quälten [sic!] <sup>304</sup>, dichtete ich diese einfach meinem Detektiv Brenner an“ (VM 61). Auch sein Familienname ist erwähnt, indem er auf seinen Vater verweist mit der Formulierung „der Herr Haas, ein führerscheinloser Kellner“ (VM 231).

Er selbst erscheint in seinem Roman also als Schriftsteller und in dieser Funktion reflektiert er erneut über die Art von Literatur, die er schreibt. Handelt es sich um Literatur, die auf recherchierten Tatsachen beruht (so, wie er es bereits in *Das Wetter vor 15 Jahren* vorgetäuscht hat)? Oder handelt es sich auch hier wieder um eine Geschichte, die ein reines Phantasieprodukt ist (so, wie es sich im Vorgängerroman tatsächlich darstellte)? Wolf Haas äußert sich dazu folgendermaßen:

Frei Erfundenes klingt in einem Roman oft überzeugender und realer als die aus der Realität entlehnten Geschichten. Selbsterlebtes oder Begebenheiten, die einem jemand aus dem wirklichen Leben erzählt hat, wirken oft krampfhaft originell und erfunden. Es hängt vielleicht einfach damit zusammen, dass sich erfundene Stoffe besser bearbeiten lassen, weil die Realität nicht den Erzählfluss stört. Vielleicht auch damit, dass wir gerade jene Geschichten aus dem wirklichen Leben gern anderen erzählen, in denen spektakuläre Zufälle eine wichtige Rolle spielen. In einem Roman wirken diese Zufälle konstruiert oder schlecht erfunden, in der Realität sind gerade sie es, die erst eine Geschichte erzeugen. (VM 62)

Mit dem ersten Satz dieses Zitats legt Wolf Haas nahe, dass er auch hier wieder seiner Kreativität und seinem Einfallsreichtum freien Lauf lassen will, weil er ein Erzähler ist mit großer Lust am Fabulieren und mit geringem Interesse am Recherchieren <sup>305</sup>. Gleichzeitig nutzt er die auf diesen Satz folgenden Erläuterungen, um den Leser etwas anderes glauben zu machen. Die auf Tatsachen beruhenden Geschichten, die für erzählenswert gehalten werden, würden oft durch spektakuläre Zufälle völlig konstruiert wirken. Genau das treffe in diesem Fall zu, der vorliegenden Geschichte über seinen besten Freund mit dem „seltsamen Namen“ Benjamin Lee Baumgartner

---

<sup>304</sup> Es handelt sich bei diesem gewollten Fehler um ein Schreibexperiment des Autors zum Thema „Lautähnlichkeit“.

<sup>305</sup> Siehe Abschnitt 4.2.1 Selbstaussagen des Autors

(VM 62). Allein dieser seltsame Name verbürgt die Wahrhaftigkeit seiner Erzählung, so lautet die logische Schlussfolgerung. Haas räumt ein, er könnte „einen normalen Namen erfinden“ (ebd.), er tue es aber nicht, weil er lieber bei der Wahrheit bleiben möchte, also die wahre Geschichte seines Freundes erzählen wolle<sup>306</sup>.

Der Leser soll sich also – wie schon beim Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* – alle Begebenheiten und Personen als real vorstellen und alle spektakulären Zufälle, die in diesem Roman gehäuft zu finden sind, geradezu als Beweis dafür gelten lassen, dass es sich um eine auf Tatsachen beruhende Geschichte handelt.

Dieselbe Logik findet sich ein weiteres Mal gegen Ende des Romans. Wolf Haas wiederholt sinngemäß die zuvor zitierte Aussage:

Eine der verblüffendsten Erfahrungen beim Schreiben ist es, dass erfundene Dinge oft wahr klingen und wahre erfunden. Vielleicht, weil man in der Wirklichkeit etwas gerade dann für erzählenswert hält, wenn sich ein verrückter Zufall ereignet, während ein blöder Zufall in einem Buch als störend empfunden wird. (V 231)

In diesem Fall versucht er einen ungewöhnlichen Fund zu erklären, der kurz darauf die unlogischste Stelle des gesamten Romans herbeiführt und die Paradoxie einer komplexen narrativen Metalepse einleitet. Mit vielen spektakulären und konstruiert wirkenden Zufällen (vgl. Zitat VM 62) muss der Leser also rechnen, wenn er diesen Roman liest, und er soll sie geradezu als Beweis dafür ansehen, dass alles auf wahren Begebenheiten beruht. Ein kurzer Überblick über den Inhalt (im Zusammenhang mit der Erzählweise) kann veranschaulichen, wie oft in diesem Roman der Zufall waltet.

### **Strukturschema zu Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012)**

<b>Kapitel</b>	<b>Erzählstrategie</b>	<b>Inhalt</b>
1 <sup>307</sup> London 1988	Heterodiegetischer Erzählertyp mit interner Fokalisierung auf Benjamin Lee Baumgartner	Benjamin Lee Baumgartner, ein 23-jähriger deutscher Student, der von einem indianischen Vater abstammt, befindet sich im Rahmen einer Interrail-Tour in Greenwich/London, wo er sich zum ersten Mal im Leben richtig verliebt, und zwar in eine Imbissbuden-Verkäuferin. Beide verbringen den Rest des Tages sowie weitere „einundvierzig schlaflose Stunden“ (VM 60) miteinander. In Großbritannien ist gerade der Rinderwahnsinn ausgebrochen.

<sup>306</sup> Lediglich hinsichtlich der Herkunft seines Freundes nimmt er sich die Freiheit zu schreiben, dass „seine Mutter aus dem bayerischen Simbach stammt“ und fügt eine Notiz hinzu „[BEI SIMBACH NOCH EINMAL ÜBERLEGEN; EVTL. DOCH BEI DER WAHRHEIT BLEIBEN]“ (V 62). Was es mit dieser Bemerkung auf sich hat, wird erst im weiteren Verlauf des Romans (und dieser Arbeit) verständlich.

<sup>307</sup> Die Kapitelzahlen werden nicht vom Autor verwendet; sie sind hier zwecks Übersichtlichkeit und für spätere Referenzen ergänzt.

2 Die Baum	Homodiegetischer Erzähler (Wolf Haas)	Der seit 1996 erfolgreiche Autor blickt zurück auf seine Studentenzeit, als er Benjamin Lee Baumgartner als Wohnungsnachbarn kennenlernte zusammen mit dessen Freundin, genannt „die Baum“, die dieser aus England mitgebracht hat und die die Autorfigur Wolf Haas für die Imbissbuden-Verkäuferin aus Greenwich hält.
3 Peking 2006	Wie in 1	Dr. Benjamin Lee Baumgartner (41 Jahre alt) nimmt als Übersetzer an einer Tagung in Peking teil und trifft dort eine etwa 20 Jahre jüngere holländische Übersetzerin, mit der er zusammen essen geht.
4 Die Baum	Wie in 2	Benjamins Frau, die Baum, sucht Wolf Haas am 12. Januar 2006 auf. Sie macht sich Sorgen um ihren Mann, weil er nicht aus Peking zurückkehrt und dort die Vogelgrippe herrscht.
5 Peking 2006	Wie in 1	Fortsetzung: Benjamin Lee und die Holländerin im Restaurant.
6 Die Baum	Wie in 2	Wolf Haas erfährt von der Baum, dass sie und Benjamin Lee sich bereits drei Wochen vor dessen Aufenthalt in Greenwich getroffen haben, und zwar in Schottland. Er ist irritiert darüber, dass die Baum doch nicht – wie stets angenommen – die Imbissbuden-Verkäuferin aus Greenwich ist.
7 Zug nach [Chengdu] <sup>308</sup>	Wie in 1	Benjamin Lee reist zusammen mit der Holländerin durch China. Beide sind heftig an einem grippalen Infekt erkrankt und ineinander verliebt.
8 Die Baum	Wie in 2	Die Sorge um Benjamin verbindet den Erzähler und die Baum, die vorübergehend in seinem Arbeitszimmer wohnt. Sie setzt ihren Bericht fort und Wolf Haas erfährt, dass sie und Benjamin Lee im Jahr 1988 spontan in Schottland geheiratet haben, unmittelbar nach ihrer ersten Begegnung. Zufällig liest die Baum das Manuskript von Wolf Haas (also ab Kapitel 1 „London 1988“) und erfährt dadurch, dass sich Benjamin Lee erst in Greenwich, d. h. nach ihrer Hochzeit, zum ersten Mal im Leben richtig verliebt hat. Sie versteht nun endlich, warum er im Anschluss an die Hochzeit für einige Zeit verschwunden war, und reicht erbost die Scheidung ein.
9 Santa Fe 2009	Autodiegetischer Erzähler (Benjamin Lee Baumgartner)	Benjamin Lee berichtet Wolf Haas (nachträglich, und zwar in der Erzähllogik erst in Kapitel 11) über seine Erlebnisse in Amerika, wo er auf der Suche nach Spuren seiner väterlichen Vorfahren war. Während dieser Reise trifft er unverhofft auf seine Tochter – so legt es der Bericht zumindest nahe –, die er offenbar im Jahr 1988 in Greenwich gezeugt hat, von deren Existenz er jedoch nichts wusste. Benjamin spricht in seinem Bericht Wolf Haas an und macht Vorschläge, wie dieser die Geschichte über ihn schreiben soll.

<sup>308</sup> Der Titel enthält den Ortsnamen in chinesischen Schriftzeichen (vgl. VM 123).

		In den USA gilt Benjamin Lee offiziell als das erste Opfer der Schweinegrippe.
10 Simbach	Wie in 2	Da Benjamin Lee nicht aus Amerika zurückkehrt, forscht Wolf Haas nach. Von dessen Mutter erfährt er, dass er gar nicht von einem Indianer abstammt, sondern von einem französischen Straßenmusikanten. Sie bittet Wolf Haas, ihrem Sohn das mitzuteilen. Nachdenken über seinen eigenen Vater und schwerer Autounfall von Wolf Haas.
11 Reha	Wie in 2	In der Reha-Klinik wird Wolf Haas von Benjamin Lee besucht, der ihm von seiner Amerika-Reise berichtet. Seine amerikanischen Vorfahren habe er nicht aufspüren können. Wolf Haas informiert ihn nicht über seinen tatsächlichen Vater, den Franzosen, obwohl er es Benjamins Mutter versprechen musste.
12 Bienenbüttel	Wie in 2	Benjamin Lee ist wieder verschwunden, diesmal Richtung Norddeutschland, wo er sich erneut verliebt und auf einer Sprossenfarm in Bienenbüttel bei Hamburg arbeitet. In Norddeutschland breitet sich eine gefährliche Durchfallepidemie aus. Wolf Haas wurde zwischenzeitlich aus der Reha-Klinik entlassen.
13 Schluss	Wie in 2	Benjamin Lee ist aus Hamburg nach Österreich zurückgekehrt, nachdem Wolf Haas die Hamburger Gesundheitspolizei darüber informiert hat, dass Symptome seiner Verliebtheit regelmäßig schwere Epidemien oder sogar Pandemien auslösen und Wolf Haas beginnt, seinen Roman zu schreiben.

**Abb. 11:** Strukturschema *Verteidigung der Missionarstellung*

Die Inhaltsübersicht zeigt, wie konstruiert diese angeblich auf Tatsachen beruhende Geschichte ist, und der Leser ist sich darüber im Klaren, dass – abgesehen von der Autorenfigur und den wenigen Hinweisen auf dessen Familienmitglieder<sup>309</sup> – keine weitere Figur real ist, weder der beste Freund Benjamin Lee Baumgartner und die Personen aus seinem Umfeld, noch die erwähnte Ehefrau von Wolf Haas, von der er schreibt: „Wenn nicht vor ein paar Tagen bei meiner Ehefrau das Gelenk gebrochen wäre, wo man den Bildschirm des MacBooks aufklappt, würden hier zwei Seiten schöne Landschaft folgen“ (VM 233), denn die sogenannte Ehefrau wurde bereits vorher schon als sein Laptop eingeführt (vgl. VM 115).

---

<sup>309</sup> Neben Hinweisen über den Vater erfährt der Leser, dass Wolf Haas seine Mutter hin und wieder im Altenheim besucht (vgl. z. B. VM 204 f.) und dass er einen Bruder hat (VM 231).

Wolf Haas erzeugt von sich selbst einmal mehr das Bild eines Autors, der sich die ungewöhnlichsten Geschichten ausdenkt und über sich behauptet: „Ich bin zwar ein Mensch, der sehr gut allein sein kann. Aber auf die Dauer ist es doch langweilig“ (VM 237). Um dieser Langeweile zu entkommen, so ist es impliziert, umgibt er sich mit Figuren, die nur in seiner Vorstellung existieren, und mit viel Kreativität ersinnt er deren Geschichten. Er gibt vor, dass der Leser den Entstehungsprozess seines neuen Romans miterleben kann, in dessen Handlung er als Autor selbst involviert ist. Dieser Roman lebt allerdings weniger von seiner Handlung, die durch zu viele „spektakuläre Zufälle“ (VM 62) geprägt ist, als vielmehr durch die Art seiner Gestaltung in formaler wie in sprachlicher Hinsicht.

### **5.1.2 Die Struktur des Romans als Möbiusband-Erzählung und weitere Paradoxien**

Der gesamte Roman zeichnet sich durch einen komplexen Erzählaufbau aus, der sich schließlich selbst ad absurdum führt und in seiner Konstruiertheit und Fiktionalität entlarvt.

In den Kapiteln 1, 3, 5 und 7 erfährt der Leser, wie sich Benjamin Lee Baumgartner, der Protagonist der heterodiegetischen und intern auf Benjamin Lee fokalizierten Erzählung, die im Rahmen der Fiktion und auch tatsächlich von Wolf Haas verfasst wurde, in London und ein weiteres Mal in Peking verliebt. In den Kapiteln 2, 4, 6 und 8 berichtet der homodiegetische Erzähler Wolf Haas über seinen Freund, dessen Ehefrau und über das Schreiben seiner Geschichte. Zugleich – so will es die Fiktion – liest die Baum das „unfertige Manuskript“ des Autors, das er als „schwieriges Projekt“ bezeichnet, an dem er schon „seit Jahren“ schreibt (VM 155). Dieses Manuskript wird bezeichnenderweise in „Paisley-Geschenkpapier gebunden“ (ebd.) aufbewahrt. Das Paisley-Muster ist insofern ein aussagekräftiges Symbol, als es ein Muster ist, das in sich selbst zurückführt, also eine Art Schleife darstellt.

Diese Schleife findet sich auch im Text, als die Baum das Manuskript liest und der Leser auf einer Länge von sieben Seiten (VM 155-161) den Anfang des vorliegenden Romans noch ein weiteres Mal zu lesen bekommt. Da der Text dem Leser bereits bekannt ist, und zwar genau in der unfertigen Manuskriptform, die auch der Baum vorliegt, wird er typographisch mit zunehmend kleinerem Schriftbild reproduziert, bis er nur noch als grau unterlegte, unleserliche Textseite erscheint, er ließe sich ja auf den Seiten fünf folgende nachlesen.

Die Reaktion der Baum nach dem Lesen dieses Manuskripts ist in einem umso größeren Schriftbild gedruckt, um ihre Empörung zum Ausdruck zu bringen über das, was ihr beide Männer so lange verschwiegen haben<sup>310</sup>: „Du blöder Hund!“ (VM 161) und weiter: „Seit wann weißt du es schon?“ (VM 162). Um sich aus der Situation zu retten, reagiert die Autorfigur Wolf Haas ihr gegenüber überrascht: „Was denn?“ (ebd.), während er den Leser an seinen Gedanken über die erzähltechnische Schleife teilhaben lässt, eine Schleife, die durch das auf sich selbst zurückführende Paisley-Muster des Packpapiers symbolisiert wird:

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

Die Frage stellt sich, ob es sich um eine Endlosschleife handelt oder sogar um eine komplexe Form der Metalepse, die sogenannte Möbiusband-Erzählung. Das Prinzip der Möbiusband-Erzählung<sup>311</sup> definiert Sonja Klimek mit Verweis auf „das erste Beispiel einer Möbiusband-Erzählung, das literaturwissenschaftlich unter diesem Begriff analysiert wurde“ (Klimek, S. 187), den Roman *La bataille de Pharsale* (1969) von Claude Simon. „Der Roman nimmt mit seinem letzten Satz die Eröffnungssphrase wieder auf und enttarnt somit die Intradiegeese als Extradiegeese ihrer selbst“ (Klimek, ebd.). Zu berücksichtigen ist dabei folgende Unterscheidung: „Das ‚Möbiusband‘ zeichnet im Gegensatz zur ‚Endlosschleife‘ zusätzlich noch eine paradoxe Rahmenüberschreitung aus, durch welche sein sich stets wiederholendes Einsetzen des Anfangs nach dem Schluss erst zur Metalepse wird“ (Klimek, S. 60).

Judith Niehaus hebt die vorliegende Textstelle aus Wolf Haas' Roman ebenfalls hervor, aber erläutert ihre erzähltheoretische Besonderheit nur ganz allgemein:

---

<sup>310</sup> Siehe dazu Inhaltsangabe, Kapitel 8 „Die Baum“.

<sup>311</sup> Das Phänomen ist nach dem Mathematiker August Ferdinand Möbius (1790-1869) benannt, der als erster die Vorstellung einer Fläche beschrieben hat, die nur aus einer Seite besteht. Man kann sich das Möbiusband veranschaulichen, indem man einen länglichen Streifen Papier mit beiden Enden so verbindet, dass dabei ein Ende des Streifens um 180 Grad gedreht wird (vgl. Klimek, S. 59). Auf diese Weise entsteht eine Endlosschleife.

Durch die autofiktionale Konstruktion<sup>312</sup> wie auch durch die typographischen Verfahren, das zeigt sich insbesondere in diesem letzten, stark metaleptischen Beispiel<sup>313</sup>, werden die Grenzen sowohl zwischen Fiktion und Realität als auch zwischen dem Innen und Außen der Literatur bzw. des Buches, auch im materiellen Sinne, brüchig oder durchlässig. (Niehaus, S. 262)

Auf welche Weise die Grenzen brüchig werden, bleibt offen. Eindeutiger legt sich Katharina Weber fest, die die entsprechende Textstelle (VM 155-162) als „narrative *Mise en abyme*“ (Weber, S. 106) bezeichnet, „weil erzählte Zeit und Erzählzeit zusammentreffen. Die Baum entdeckt das Buch, an dem der Erzähler schreibt, und liest es bis zu der Stelle, an der sie das Buch findet und liest. Es folgen sieben Seiten, auf denen (vermutlich) der gesamte Text kleingedruckt wiederholt wird. Die Boden- und Ausweglosigkeit der narrativen *Mise en abyme* wird wiederum aufgehoben, indem sie thematisiert wird“ (Weber, ebd.). Weber beendet die Untersuchung dieser Textpassage mit dem Zitat des Erzählers von Seite VM 162 (siehe vorherige Seite dieser Arbeit). Genau dieses Zitat findet sich auch bei Nikolas Buck im Zusammenhang mit folgender Erläuterung:

Die Wut der ‚Baum‘ rührt daher, dass sie soeben ausgerechnet durch die beschriebene Extremform einer narrativen Metalepse von den amourösen Abenteuern ihres Mannes erfahren hat. Dabei ist der Erzähler weitgehend unschuldig, war diesem bislang doch selbst nicht bewusst, dass es sich bei der Burgerverkäuferin und der ‚Baum‘ um zwei unterschiedliche Personen handelt. Auf die schwerwiegenden Folgen dieses Ereignisses, die Scheidung der Baumgartners, geht der Erzähler anschließend wiederum kaum ein; er wundert sich vielmehr zuallererst darüber, dass die Handlung trotz paradoxer *Mise en abyme* weiter voranschreitet. (Buck 2021, S. 98f.)

Sowohl Weber als auch Buck sind der Ansicht, dass es sich bei dieser Textstelle um eine *Mise en abyme* handelt, die definiert ist als „paradoxe Erzählkonstruktion, bei der Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten“ und deren Voraussetzung eine narrative Metalepse ist<sup>314</sup>. Um entscheiden zu können, welche Art von Erzählphänomen hier tatsächlich vorliegt, ist es notwendig, genauer hinzuschauen.

---

<sup>312</sup> Ob der Roman tatsächlich als „autofiktionale Konstruktion“ bezeichnet werden kann, bleibt zu hinterfragen, denn die Definition von Autofiktion, wie Martínez sie formuliert, trifft auf den vorliegenden Roman von Wolf Haas nicht zu: „Autofiktionen [...] laden deutlich zu einer autobiographischen Lektüre ein, tragen jedoch zugleich fiktionale Gattungsbezeichnungen wie ‚Roman‘ oder ‚Erzählung‘ und nehmen inhaltlich und in der Darstellungsweise literarisch-fiktionale Lizenzen in Anspruch“ (Matías Martínez: „Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung“. In: *Der Deutschunterricht*, Jg. 68, H. 4/2016, S. 7). Martínez bezieht sich u. a. auf Max Frischs *Montauk. Eine Erzählung* (1975). Damit lässt sich Wolf Haas' Roman jedoch nicht vergleichen, in dem die frei erfundene Geschichte um den rein fiktiven Benjamin Lee Baumgarten dominiert und nur einzelne autobiographische Anteile vorhanden sind.

<sup>313</sup> Niehaus bezieht sich auf dieselbe Textstelle: VM 155–162.

<sup>314</sup> Martínez/Scheffel (2016), S. 219.

Im achten Kapitel liest die Baum das unfertige Manuskript des fiktiven Autors, an dem dieser seit Jahren arbeitet. Sie tut dies, während sie vorübergehend beim Erzähler-Autor lebt, um sich von ihrer Angst um Benjamin Lee, der nicht aus China zurückkehrt, abzulenken. Was genau liest sie also? Woraus besteht dieses vorläufige Manuskript, das sie liest? Drei Szenarien sind denkbar:

Erstens könnte der fiktive Autor bisher nur das erste und längste Kapitel, „London 1988“, ausgearbeitet haben. Dadurch hätte die Baum von der Untreue ihres Mannes unmittelbar nach ihrer beider Hochzeit erfahren. Es wäre dies vergleichbar mit der Situation, dass eine Figur eine geheime Tagebuchaufzeichnung gelesen hätte, was zumindest erzähltechnisch nichts Ungewöhnliches ist. Die Lektüre würde ihren Wutanfall erklären, nicht jedoch den Hinweis des Erzählers, dass eine Schleife vorliegt und sie bei der Lektüre an der Stelle enden müsste, an der sie sich selbst gerade befindet. Da eine Schleife vorliegen soll, muss sie mehr als nur das 1. Kapitel gelesen haben.

Eine zweite, vordergründig naheliegendere Möglichkeit besteht darin, dass sie das gesamte bisherige Romanmanuskript (also Kapitel 1 bis 8) gelesen hat. Das würde die Idee der „Schleife“ rechtfertigen, aus der es kein Entrinnen gibt. Das jedoch ist hinsichtlich der Erzähllogik unmöglich, denn der Erzähler-Autor und die Baum warten im 8. Kapitel darauf, dass Benjamin Lee endlich aus China zurückkehrt. Wie sollten also die Kapitel 3, 5 und 7 entstanden sein, die in China spielen? Von den dortigen Ereignissen können der Erzähler und die Baum zu diesem Zeitpunkt noch nichts wissen.

Die dritte Möglichkeit besteht darin, dass die Baum ein Manuskript gelesen hat, das nur die Kapitel 1, 2, 4, 6 und 8 enthält, nicht jedoch die drei vielleicht erst später eingefügten Kapitel, die in China spielen. Doch ebenso wenig, wie der Erzähler-Autor derzeit etwas über die Ereignisse in China wissen kann, kann sein Manuskript Hinweise darüber enthalten, wie er zu Bett geht, während die Baum das Manuskript liest. Die gesamte Situation ist mit logischem Denken nicht zu erfassen und lässt sich nur durch eine paradoxe Rahmenüberschreitung erklären.

Keine der drei Möglichkeiten bietet also eine logisch-plausible Erklärung. Die Ebenen des Romans lösen sich im gleichen Maße auf, wie die Logik des Lesers herausgefordert wird. Hier kann man Buck zustimmen, der zu dieser Textstelle abschließend sagt: „Angesichts dieser drastischen Illusionsstörung wird aber das gesamte Handlungskonstrukt zweifelhaft; es ist kaum mehr ‚realistisch‘-kohärent rezipierbar“ (Buck 2021, S. 99).

In diesem Moment erschließt sich der Sinn einer Textstelle zu Beginn des 8. Kapitels, die zunächst wie ein alberner Scherz wirkt. Der erste Satz des Kapitels lautet: „In

diesen Tagen und Nächten, als die Baum sich vor Sorge um Benjamin fast **151**, wohnte sie in meinem Arbeitszimmer [Fettdruck im Original].“ Es dauert einen Moment, bis der Leser erkennt, dass die untere Seitenzahl nach oben in den Text gerutscht ist, während das entsprechende Wort aus dem Text unten anstelle der Seitenzahl zu finden ist. Was zunächst wie eine Albernheit wirkt, erscheint am Ende des Kapitels, rückblickend betrachtet, als programmatische Ansage, denn das exponiert stehende Wort lautet „auflöste“ und von einem Auflösen der gesamten Erzähllogik kann am Ende des Kapitels tatsächlich die Rede sein.

Die Geschichte könnte auf Seite 161 mit dem kleingedruckten Text enden und der Leser würde sich gemeinsam mit den Figuren in einer paradoxen Endlosschleife befinden, in der die auf extradiegetischer Ebene lesende Figur der Baum immer aufs Neue in der Intradiegeese des Manuskripts gefangen bleibt, auch wenn dies, wie aufgezeigt, von der Erzähllogik her nicht nachvollziehbar ist. Die Handlung entwickelt sich jedoch zunächst logisch folgerichtig weiter. Die letzten vier Kapitel sind von Wolf Haas als homodiegetischem Erzähler verfasst und er berichtet darin über die aktuellen Entwicklungen im Leben von Benjamin Lee Baumgartner. Zunehmend rückt dabei auch er selbst in den Blickpunkt. Im 12. Kapitel „Bienenbüttel“ kommt es in seinem Bericht schließlich zu einer weiteren paradoxen Situation, d. h. zu einer Situation, die ebenfalls logisch nicht aufzulösen ist. Diese beschreibt der homodiegetische Erzähler Wolf Haas folgendermaßen:

Er selbst, der aus der Reha-Klinik entlassene Erzähler-Autor, sucht die Stelle seines Autounfalls auf und findet dort ein Überbleibsel seines Unfallwagens, ein Metallhäschen, das er immer weiter in ein Feld hineinwirft, bis er nach einiger Zeit zu einem Feldweg gelangt, wo er „eine magersüchtige Reiterin auf einem wohlgenährten Pferd“ erblickt (VM 233). Beim Anblick des Pferdes fällt ihm der „Karl-May-Begriff *dürerer Klepper*“ ein (VM 234). Diese Frau sagt zu ihm: „Ich lese gerade Ihr Buch“ (VM 234). Sie hebt lobend hervor, was ihr an dem Buch gefällt, an welcher Stelle Wolf Haas ein sachlicher Fehler unterlaufen sei und was er als Nächstes zu tun habe, nämlich die Hamburger Gesundheitspolizei darüber zu informieren, dass sein frisch verliebter Freund der Auslöser der neuen Seuche ist.

Das heißt, die Frau reitet durch das aktuelle Kapitel, kennt das gesamte bisherige Romanmanuskript, selbst das Kapitel, durch das sie gerade reitet, denn sie kennt sogar die Gedanken des Autors, was deutlich wird durch ihren Kommentar: „Aber das mit dem dünnen Klepper hätten Sie sich sparen können“ (VM 236). Sie kennt all das, obwohl der Autor erst im darauffolgenden letzten Kapitel – vor seinem reparierten Laptop sitzend – den vorliegenden Roman zu schreiben beginnt, denn damit endet der Roman:

„Verrate mir bitte nicht deinen Namen“, sagte Benjamin Lee Baumgartner zu der Burgerverkäuferin. Wie gut diese Tasten gehen. Tack tack tack. Man muss nur die Finger hinauflegen. Pickpickklappklapp flupp flupp flupp gnack gnack gnack. Irgendwie peckpeckpeck geht es von selbst. Fast wie bei diesen Zauberklavieren, wo die Tasten ohne Pianisten spielen. „Ich finde, wenn man erst einmal den Namen weiß, ist der Zauber schon zerstört.“ Sagte er. Sagte sie. Hätte er fast gesagt. Der Anfang ist immer am leichtesten. (VM 239)

Liegt also durch diesen Schluss, der den Anfang des Romans erneut aufgreift, und aufgrund der paradoxen Situation, die durch das Auftauchen der Reiterin erzeugt wird, der komplexe Fall einer Möbiusband-Erzählung vor? Um das zu entscheiden, ist zu berücksichtigen, dass die literarische Figur Wolf Haas zugleich der homodiegetische Erzähler der primären, extradiegetischen Ebene ist und mit Benjamin Lee Baumgartner, seiner Frau, seiner Mutter sowie weiteren Randfiguren, aber auch der Reiterin des vorletzten Kapitels kommuniziert und dadurch Handlung erzeugt. Dass die Figur der Reiterin behauptet: „Ich lese gerade ihr Buch“ (VM 235), und zwar das Buch, das auch der Leser gerade in den Händen hält und liest, sorgt für eine Situation, die sich weder auf der primären noch auf der sekundären Erzählebene logisch erklären lässt, genauso wenig wie ihr Kommentar: „War nett durch Ihren Roman reiten“ (VM 236). Diese innerhalb der Erzähllogik als paradox erscheinenden Kommentare lassen sich nur logisch erfassen, wenn man die Schreibsituation des realen Autors Wolf Haas in Betracht zieht, der sich die Freiheit nimmt, die Erzähllogik auszuhebeln.

Zum anderen verwischt die Grenze zwischen Realität und Extradiegeese, indem die Autorfigur Wolf Haas am Ende anfängt, den Roman zu tippen, der dem Leser bereits vorliegt. Es ist dabei allerdings zu berücksichtigen, dass der getippte Romananfang leichte Veränderungen gegenüber dem tatsächlichen Romananfang aufweist, der folgendermaßen lautet:

„Verrate mir bitte nicht deinen Namen“, sagte Benjamin Lee Baumgartner zu der **[freundlich aus ihrem kleinen Imbisscontainer auf ihn herabblickenden]** Burgerverkäuferin. „Ich finde, wenn man **erst einmal** den Namen von einem Menschen weiß, ist der Zauber schon zerstört.“ (VM 5)

*[Der Fettdruck kennzeichnet die jeweils entfernte bzw. hinzugefügte Textstelle.]*

Der Leser darf sich am Ende des Romans die berechtigte Frage stellen, was er eigentlich gelesen hat. Offenbar hat er nur das bisher unveröffentlichte Manuskript gelesen, welches der Autor am Schluss des Romans in die Endfassung zu überführen beginnt. Umso weniger lässt sich damit erklären, welche Fassung die Reiterin gelesen haben will. Wenn es ebenfalls das Manuskript war, so lag ihr zumindest das letzte Kapitel noch nicht vor, denn zum Zeitpunkt ihres Erscheinens hat der Autor das Telefongespräch mit der Hamburger Gesundheitspolizei noch nicht geführt, das die Ereignisse des letzten Kapitels in Gang setzt.

Der Begriff ‚Hamburger Gesundheitspolizei‘ ist dabei genauso absurd wie die Tatsache, dass diese vermeintliche Behörde über einen verliebten Menschen informiert werden muss, der durch seine Verliebtheit eine neue Seuche auslöst. Nicht weniger absurd ist die Vorstellung, dass der Leser statt eines „Romans“, wie es der Paratext festlegt, nur das „Vorläufige Manuskript eines Romans“ gekauft und gerade gelesen haben soll. Nichts anderes jedoch als dieses unveröffentlichte Manuskript, das der Autor am Ende des Romans zu einer Endfassung auszuarbeiten beginnt, liegt dem Leser vor. Genau dieses Manuskript ist der Roman, den der Autor veröffentlicht hat. Mit Hilfe derartiger Absurditäten und Widersprüche sowie einer komplexen Art der narrativen Metalepse ist es dem Autor ein weiteres Mal gelungen, für die Verunsicherung seines Lesers zu sorgen.

Durch die Präsenz des Autors innerhalb seines Romans wird der vorliegende Typus einer komplexen Metalepse zu einer Extremform gesteigert. Normalerweise zeichnet sich die Möbiusband-Erzählung durch eine klare Trennung der Ebenen aus und die Grenzverstöße – so paradox sie sich auch darstellen mögen – sind zumindest logisch eindeutig nachvollziehbar: Der empirische Autor schreibt den Roman, sein Erzähler erzählt bzw. vermittelt die Geschichte auf der primären Erzählebene, eine der Figuren der sekundären Erzählebene beschließt am Ende des Romans ihr Erlebtes niederzuschreiben und wählt „noch einmal exakt dieselben Wörter, [...] wie es der extradiegetische Autor bereits getan hat. Vom Wortlaut des ‚discours‘, der ihr Leben konstituiert, kann die diegetische Figur eigentlich nicht wissen“ (Klimek, S. 187f.). Damit befindet sich der Leser in einer Schleife, die aus der Intradiegeese in die Extradiegeese führt und damit wieder zurück in die Intradiegeese und so fort.

Anders stellt sich der Fall in Wolf Haas‘ Roman dar: Der empirische Autor Wolf Haas schreibt und veröffentlicht den Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*. Er selbst tritt gleichzeitig als Erzähler und Autorfigur auf der primären Erzählebene auf, ebenso als Figur auf der sekundären Ebene. Einerseits erzeugt er Handlung, andererseits verarbeitet er die Ereignisse zu einem Roman, dessen Manuskriptform er am Ende in die Endfassung überträgt, um diese Fassung zu veröffentlichen. Damit ist man mit Hilfe einer Schleife wieder beim empirischen Autor angelangt, der den Roman bereits veröffentlicht hat. Diese Personalunion von empirischem Autor und fiktiver Autorfigur bewirkt, dass sich die Situation logisch nicht mehr eindeutig trennen lässt. Dabei wird der Leser innerhalb des Romans immer wieder dazu aufgefordert, einerseits Paradoxien zu akzeptieren und andererseits den sich einmischenden und gestaltenden Autor zur Kenntnis zu nehmen.

Eine erste Einstimmung findet sich im ersten Kapitel. In Form eines Anachronismus<sup>315</sup> gibt sich der Autor dem Leser für einen kurzen Moment zu erkennen, indem er den Protagonisten Benjamin Lee Baumgartner im Jahr 1988 über die erst neun Jahre später in Betrieb genommene Suchmaschine Google sprechen lässt:

„Schade, dass Google noch nicht erfunden ist. Wenn du diese Frage in ein paar Jahren hättest, könntest du die Textzeile einfach googeln.“ [...]

„Warum kannst du in die Zukunft schauen und über Google sprechen?“

„Ich rede nur wurr wegen der Gehirnkrankheit, als welche ich meine Verliebtheit empfinde.“ (VM 58)

Der Autor überträgt sein aktuelles Wissen auf den Protagonisten seines Romans, der darüber wie selbstverständlich verfügt, aber für Irritationen bei seiner Gesprächspartnerin sorgt. Der Leser ist sich der Absurdität dieser Stelle bewusst und empfindet sie zugleich als komisches und illusionsstörendes Element. Es handelt sich hierbei im Sinne Hanebecks um eine rhetorische Metalepse, durch die der Autor auf den Gestaltungsprozess seines Romans hinweist. Ob es sich um den fiktiven oder den empirischen Autor Wolf Haas handelt, sei dahingestellt. Es macht keinen Unterschied.

Auch in Form der aufsteigenden Metalepse gibt sich der gestaltende Autor zu erkennen. Klimek definiert aufsteigende Metalepsen, die sich auf der Ebene des ‚discours‘ ergeben, als „Verfahren, diegetische Elemente einer Romanhandlung auf der graphischen Ebene des empirischen Romans zu spiegeln“<sup>316</sup>. Das Verstummen eines Menschen beispielsweise wird von Wolf Haas durch zwei Leerseiten dokumentiert. Der Aussage: „Sie sagte nichts. Sie sagte“ folgen zwei leere Seiten, die lediglich das Wort „nichts“ enthalten (VM 29f.). Eine zeitweilige Gehirnleere des Protagonisten Benjamin Lee Baumgartner wiederum wird durch insgesamt zwei leere Seiten graphisch symbolisiert, die einen Satz unterbrechen: „Es muss [Leerseiten] eine Art Gehirnleere gewesen sein“ (VM 102-104).

Das sogenannte ‚Querlesen‘ eines Textes über den Philosophen Tarski wird auf der Ebene des ‚discours‘ auf insgesamt sieben Seiten dargestellt, die nichts weiter als je einen quergedruckten Satz enthalten (VM 127-133). Dieses Beispiel beinhaltet zudem einen programmatischen Hinweis darauf, wie der Autor sein Werk verstanden haben möchte, denn die logisch-philosophischen Ideen Tarskis zum Thema „Objektsprache und Metasprache“ verweisen auf ein kompositorisches Leitmotiv des Romans<sup>317</sup>.

---

<sup>315</sup> Vgl. dazu auch Weber, S. 103 sowie Buck 2021, S. 98.

<sup>316</sup> Klimek, S. 165 (Klimeks Metalepsen-Kategorie 2a).

<sup>317</sup> Siehe dazu auch: Buck 2021, S. 96-98; hier findet sich auch die folgende Erklärung zu Tarski: „Der polnische Mathematiker und Logiker Tarski löste die ‚Antinomie des Lügners‘ – die etwa entsteht, wenn ein Satz seine eigene Nichtgültigkeit behauptet – auf, indem er zumindest für die Wissenschaft eine strikte Hierarchisierung verschiedener Sprachstufen einforderte.“ - Tarski wird im Roman an folgenden Stellen thematisiert: Erstmals auf Seite VM 33: „,[E]in Gefühl der Unendlichkeit stellt sich

Wenn der Autor zum Ausklang seines Romans die Reiterin erscheinen lässt, um sich mit ihr über den bereits veröffentlichten Roman zu unterhalten, verstößt Haas in diesem Moment ganz klar gegen das Tarski'sche „Verbot, Objektsprache und Metasprache zu vermischen“ (VM 132). Aber auch an jeder anderen Stelle, an der er sich als Autor über seinen Text erhebt, um zugleich auf dessen Gestaltungsprozess zu verweisen, nimmt er sich die künstlerische Freiheit, gegen dieses logische Verbot zu verstoßen.

Diesen grundsätzlichen Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst beleuchtet Katharina Weber und verweist in diesem Zusammenhang auf die „dichteste Stelle im ganzen Roman“ (VM 139), an der dieser Widerspruch kaum lesbar, da sehr klein und im direkten Wortsinne dicht gedruckt, thematisiert wird<sup>318</sup>. Diese dichteste Stelle wird vorab eingeleitet mit dem programmatischen Satz: „Denn nur in der Dichtung darf die Sprache sich auf sich selbst beziehen, darf ein Satz über die Welt und über sich selbst im selben Atemzug sprechen“ (VM 139). Diese Freiheit der Dichtung schöpft Wolf Haas voll aus und es gelingt ihm immer wieder, seinen Leser dadurch zu überraschen und zu irritieren.

Vor allem aber erzeugt das unfertige Manuskript, das dem Leser vorliegt, das zugleich der fertige Roman ist, viele lustige Effekte, die es nun im Zusammenhang mit dem Bild, das der Roman vom Autor und Sprachkünstler Wolf Haas entwirft, genauer zu untersuchen gilt.

---

ein, als hätte man es gewagt, das Tarski'sche Verbot der Vermischung von Objekt- und Metasprache zu übertreten', hätte er [Benjamin Lee] fast gesagt.“ Weiterhin auf den Seiten VM 126-134, 139, 214 und in der Anwendung beim Erscheinen der Reiterin und ihrem Gespräch über den Roman auf den Seiten VM 234-236. – Durch die unmittelbare Anwendung innerhalb des Romans komme diesen philosophischen Überlegungen laut Buck eine „poetologische Funktion“ zu (Buck 2014, S. 67).

<sup>318</sup> Siehe Weber, S. 105.

## 5.2 Das Bild des Autors und Sprachkünstlers im Roman

### 5.2.1 Der Autor als kreativer Minimalist

In diesem Roman treibt Wolf Haas die Aussage des Vorgängerromans, er sei „zu faul zum Recherchieren“ (W 44) auf die Spitze, indem er alles, was nicht seiner dichterischen Phantasie entspringt, sondern der gewissenhaften Recherche bedürfte, im wahrsten Wortsinne ausklammert. Das, was noch zu recherchieren wäre, wird lediglich als Überarbeitungshinweis – typographisch abgehoben – in eckigen Klammern erwähnt, zum Beispiel:

[HIER NOCH LONDON-ATMOSPHERE EINBAUEN. LEUTE. AUTOS. HAUSER. 1988. THE BLICK FROM THE BRIDGE.] (VM 26)

[LONDON 1988 LEUTE & FRISUREN & SACHEN] (VM 50)

Oder, besonders witzig, weil die vermeintliche Faulheit des Autors doppelt zum Tragen kommt:

[PARKATMOSPHERE EINFÜGEN. BÄUME UND LEUTE ETC. EVTL. VON BRUNO SCHREIBEN LASSEN. ODER VON HELGA. FALLS SIE SCHON WIEDER DA IST.] (VM 53)

Nicht nur das Recherchieren ist ihm lästig, gibt der Autor vor, sondern sogar das Schreiben dieser Textstellen will er anderen Personen überlassen. Als ‚Outsourcen‘ würde man dieses Verfahren im Wirtschaftsleben bezeichnen.

In den China-Kapiteln, in denen es darum ginge, eine den Europäern wenig vertraute Kultur zu beschreiben, heißt es ebenfalls lediglich:

[HIER LANDSCHAFTSBESCHREIBUNG EINBAUEN. CHINA CHINA CHINA CHINA CHINA.] (VM 123)

Der Autor gibt sich also keinerlei Mühe, eine landestypische Atmosphäre zu erzeugen, erst recht nicht, Einblicke in eine fremde Kultur zu gewähren. Zumindest optisch trägt er dem Reiz des Fremden Rechnung, indem immer wieder, teilweise sogar über mehrere Seiten hinweg (vgl. VM 146-149), in chinesischen Schriftzeichen verfasste Texte eingefügt sind. Dass diese Texte an keiner Stelle übersetzt werden und der Leser nicht erfährt, was sie bedeuten, soll vielleicht den Aspekt des Undurchdringlich-Fremdartigen zum Ausdruck bringen<sup>319</sup>.

---

<sup>319</sup> Die chinesischen Texte enthalten keine überraschenden bzw. ungewöhnlichen Inhalte. Der in eckigen Klammern eingefügte chinesische Satz, der auf den Seiten 105, 109, 110, 111 insgesamt sechsmal vorkommt, entspricht beispielsweise dem in eckigen Klammern auf Deutsch hinzugefügten

Es werden jedoch nicht nur Fakten, die es noch zu recherchieren gäbe, um eine spezifisch landestypische Atmosphäre zu erzeugen, ausgeklammert. Es finden sich auch Ideen, die nur angedeutet, nicht aber ausgestaltet werden, zum Beispiel:

[LONDON-ATMOSPHERE – DANN BALD DIE LEUCHTSCHRIFTEN AUF DEN KRÄNEN DER BAUFIRMA MCALPINE, DIE IN DER HEREINBRECHENDEN DUNKELHEIT AUFLEUCHTEN, UND ER IST DOCH AUCH EIN MCALPINE USW. ALLES ERKLÄREN.] (VM 49)

Es bleibt nichts als eine flüchtige, wenn auch originelle Idee des Autors, dass Benjamin Lee Baumgartner, der Mann aus den österreichischen Alpen, das Aufleuchten des symbolträchtigen Namens „McAlpine“ mitten in London vielleicht als ein schicksalhaftes Zeichen deuten könnte, während er – verliebt wie noch nie zuvor im Leben - zusammen mit der Hamburgerverkäuferin spazieren geht, mindestens aber für einen lustigen Zufall halten mag: Die Reklame leuchtet [zufällig] auf, *als* er vorbeigeht. Oder aber: Die Reklame leuchtet [schicksalhaft] auf, *weil* er vorbeigeht.

Ein derartiger Unterschied von temporalen oder kausalen Zusammenhängen ist in der Tat neben dem Tarski'schen Problem von Objekt- und Metasprache ein weiteres Leitmotiv des Romans, das die Autorfigur Wolf Haas erstmals im 2. Kapitel erwähnt, als sie sich selbst einführt und über die eigene Studienzeit berichtet:

Ich war gerade frustriert, weil alle Verlage meinen Roman abgelehnt hatten, und konzentrierte mich zur Abwechslung auf mein Studium, wo ich eine Arbeit über den historischen Wandel temporaler zu kausalen Konjunktionen schrieb [...]. Dieses für die meisten Menschen sehr trocken klingende Thema der Entwicklung temporaler zu kausalen Satzverbindungen übt bis heute einen großen Reiz auf mich aus, und es begleitet mich das diffuse Gefühl durch mein Leben, dass man damit alles Mögliche erklären könnte. (VM 63)

Das linguistische Thema mag dem Leser zunächst wie wissenschaftliches Spezialwissen des Autors vorkommen, im weiteren Verlauf des Romans wird jedoch deutlich, dass es sich um ein Leitmotiv handelt, vor allem in Bezug auf die Hauptfigur, Benjamin Lee Baumgartner. Taucht eine neue Epidemie immer dann auf, *wenn* er sich irgendwo aufhält oder *weil* er sich dort aufhält? Nikolaus Buck zählt die beiden Problemkomplexe „erstens die Neigung des Menschen, zeitliche Zusammenhänge stets als kausale Zusammenhänge zu interpretieren, und zweitens Alfred Tarskis

---

Hinweis „[ESSEN GERÜCHE ZUGLUFT SCHMATZEN LEUTE LÄRM]“, den man viermal auf den Seiten 99f. findet. Des Weiteren ist ein Kommentar über den neuen Koch eines Restaurants eingefügt (VM 98), und die vier chinesischen Textseiten (VM 146-149) sind ein Reisebericht eines unbekanntes Touristen; in diesem geht es unter anderem um den Besuch der Chinesischen Mauer und eines mongolischen Museums. – Die geheimnisvollste Textstelle (VM 145), die der chinesische Chauffeur mit großer Intensität Benjamin Lee gegenüber äußert, spielt – wie von Benjamin vermutet – tatsächlich auf sein indianisches Aussehen an. Sie beginnt mit der Überlegung des Chauffeurs: „Ich wünschte, ich wäre ein Indianer.“

wissenschaftstheoretische[s] Verbot einer Vermischung von Objekt- und Metasprache“ (Buck 2014, S. 66) zu den „stark illusionsstörenden metafikcionalen Elementen“ (Buck 2021, S. 91), die mehr als nur Spielereien sind, sondern „eine poetologische Funktion“ besitzen, „indem sie nicht nur theoretisch erörtert werden, sondern auf der Handlungsebene eine unmittelbare Anwendung finden“ (Buck 2014, S. 67), wie in Anmerkung 318 bereits erwähnt. Er grenzt sich damit von Gregor Dotzauer ab, der in einer frühen Rezension des Romans die metafikcionalen Elemente als „pure[ ] Alberei“ abtut<sup>320</sup>.

Im Laufe des Romans entstehen zu den temporalen bzw. kausalen Zusammenhängen immer wieder neue Theorien, zum Beispiel:

Für ihn [Benjamin] war immer klar, dass mehr als nur ein zeitlicher Zusammenhang zwischen den beiden Seuchen und seiner selbstvergessenen Hingabe bestand. Es konnte kein Zufall sein, dass er sich ausgerechnet im Jahr 1988 und dann noch einmal im Jahr 2006 um den Verstand verliebte. [...]

Es sei doch auffällig, dass die Seuchen, die ihn um den Verstand gebracht hätten, dann nie richtig ausgebrochen seien. Immer die große Bedrohung mit einer weltumspannenden Seuche, und dann war nicht viel. Es könnte doch sein, dass er die Seuchen auf sich gelenkt und abgefangen hat. Wie ein Blitzableiter. Wie ein Winkelried. Wie ein Leibwächter für die ganze Welt. (VM 164f.)<sup>321</sup>

Die Autorfigur bezeichnet diese Theorie Benjamins als „Opferlammgeschichte“ (VM 165), und sie löst bei ihm weitere Assoziationen aus, die zwar originell sein mögen, die er jedoch nicht genauer ausarbeitet. Er belässt es auch hier bei Andeutungen in Form von Arbeitsanweisungen, die sich an die eben erwähnte Theorie anschließen, dass Benjamin seine Rolle darin sieht, „erlösermäßig die Sünden der Welt auf sich zu nehmen“ (VM 166):

[LIEBER STREICHEN. NERV. AUSSERDEM – BIS ICH DA VON DEN OPFERLÄMMERN, DIE IN UK ZERRIEBEN UND AN DIE PFLANZENFRESSENDEN KÜHE VERFÜTTERT WURDEN, ZUR SCHWEINEGRIPPE KOMME, STELLT ES MICH DREIMAL AUF!! UND WIE VIELE LEUTE WISSEN HEUTE ÜBERHAUPT NOCH, DASS JESUS DEN AUSGETRIEBENEN DÄMON IN EINE SCHWEINEHERDE SCHICKTE?] (VM 166)

---

<sup>320</sup> Gregor Dotzauer: „Romandämmerung“. In: *Der Tagesspiegel* vom 10.10.2012; vgl. dazu auch Buck 2014, S. 67.

<sup>321</sup> Weitere Theorien, die Benjamin äußert, werden entweder in Form eines temporalen Nebensatzes formuliert („Mein größter Fehler ist, dass ich mich immer nur verliebe, wenn eine Seuche dabei ist, die Welt auszurotten“ (VM 111)) oder als Kausalzusammenhang dargestellt: „Am beunruhigendsten aber sind Benjamins Erklärungen, die er drei Jahre nach der Scheidung von seiner Reise in das Indianerreservat mitbrachte. [...] Er war es, der die Seuchen ausgelöst hat. Er muss schon in Paisley, als er die Baum kennenlernte, die Rinderseuche ausgelöst haben, die dann ein paar Wochen später in London voll zum Ausbruch kam. Wegen der Inkubationszeit. Diese radikale Version hörte ich zum ersten Mal, als er aus New Mexico zurückkehrte, wo er von den amerikanischen Gesundheitsbehörden am 2. April 2009 als das weltweit erste Opfer der Schweinegrippe registriert wurde“ (VM 166f.).

So zahlreich die Assoziationen und Ideen von Wolf Haas sein mögen, die sich im eben erwähnten Beispiel auf Fragen der Tierhaltung und auf eine biblische Anspielung beziehen, so wenig wollen sie letzten Endes den Leser davon überzeugen, dass in diesem Roman sinnvolle Erklärungsmodelle für das Ausbrechen von großen Epidemien geliefert werden. Dessen ist sich der Leser bewusst. Den gesamten sprachphilosophischen Problemkomplex vom „Wandel temporaler zu kausalen Konjunktionen“ und „das diffuse Gefühl [...], dass man damit alles Mögliche erklären könne“<sup>322</sup>, führt Haas in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises im Jahr 2013 selbst ad absurdum, indem er sagt: „Das stimmt aber gar nicht. Weder begleitet mich das Gefühl, noch kann man damit alles Mögliche erklären. Man kann damit eigentlich nur die relativ überschaubare Erkenntnis untermauern, dass wir gut beraten sind, unsere Einsichten in kausale Zusammenhänge mit Vorsicht zu genießen, weil es nur Interpretationen zeitlicher Zusammenhänge sind“<sup>323</sup>.

Dass Wolf Haas unmittelbar nach Relativierung seiner sprachphilosophischen Überlegungen zu temporalen oder kausalen Erklärungsmustern, denen gleichwohl in der literaturwissenschaftlichen Forschung, zum Beispiel durch Nikolas Buck, in Bezug auf den Roman eine „poetologische Funktion“ zugesprochen wird, in seiner Dankesrede sogleich mit der nächsten Idee aufwartet, die er mit ähnlichen Worten, wie er sie im Roman verwendet, und ähnlicher Überzeugungskraft vorstellt, legt den Schluss nahe, dass man als Leser stets auf der Hut sein muss und erwägen sollte, wie ernst all seine Ideen und Theorien tatsächlich gemeint sind. Denkanstöße geben sie auf jeden Fall und enthalten immer einen wahren Kern, wie in seiner Dankesrede ersichtlich wird:

Bei diesem Phänomen, von dem ich wirklich finde, dass man alles Mögliche damit erklären könne, handelt es sich um die sogenannten performativen Verben<sup>324</sup>, die von dem amerikanischen Philosophen John Langshaw Austin als eigene Wortkategorie definiert wurden. [...] Die performativen Verben können viel mehr, als die Welt beschreiben, sie können die Welt verändern. [...] Deshalb begleitet mich tatsächlich, seit ich als Student davon gehört habe, das diffuse Gefühl durch mein Leben, dass man mit diesem scheinbar linguistischen Spezialproblem alles Mögliche über diese Welt erklären könnte. (Wolf Haas, Dankesrede 2013)

Eines der performativen Verben nutzt Haas, um seine Rede mit einem Sprechakt, der eine Handlung vollzieht, abzurunden, indem er anlässlich des verliehenen Literaturpreises sagt: „Ich danke Ihnen von ganzem Herzen“<sup>325</sup>. Einmal mehr entsteht

---

<sup>322</sup> Wolf Haas: Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises am 28. Januar 2013 im Bremer Rathaus. [<https://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de>]

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Es handelt sich dabei um Verben, mit denen eine Handlung vollzogen werden kann, z. B.: „Ich wette mit dir.“ Dies funktioniert, solange alle Beteiligten an ihre Gültigkeit glauben (vgl. Haas, Dankesrede).

<sup>325</sup> Haas, Dankesrede.

der Eindruck, dass Wolf Haas über ein umfangreiches Wissen verfügt, mit dem er assoziativ umgeht und das zu einer Vielzahl überraschender Ideen führt, die er oft genug nur andeutet, anstatt sie umfassend auszugestalten oder sogar in einen größeren Kontext zu stellen. Diese Ideen entzündet er wie ein Feuerwerk. Viele Funken leuchten nur so kurz auf, dass Leser sie leicht übersehen können. Von diesen Beispielen sollen zwecks Illustration einige wenige angeführt werden.

An einigen Stellen verwendet Wolf Haas sein minimalistisches Schreiben ganz bewusst, um den Leser zum Mitdenken zu bewegen, indem er ihm abverlangt, die Pointe selbst zu erkennen, so zum Beispiel, wenn er Benjamin Lee Baumgartner über seinen eigentlichen Herkunftsort sprechen lässt, der nicht, wie zunächst angegeben, Simbach, sondern vielmehr der benachbarte Ort Braunau ist: „Du kannst aber meinerwegen ruhig Simbach schreiben. Obwohl ich es schon ein bisschen diskriminierend finde irgendwie. Da [aus Braunau, d. Verf.] kommen ja ganz normale Leute auch her, was können die dafür?“ (VM 193). Sollte der Leser den bekanntesten Braunauer nicht kennen, entgeht ihm die Bedeutung dieser Textstelle<sup>326</sup>.

Entsprechendes gilt für einen kurzen Hinweis auf den Genuss von Kaugummi in einem Gespräch, das Benjamin mit seinem Freund in der Reha-Klinik führt. Die Aufzeichnungen des Gesprächs enthalten lediglich Benjamins Redebeiträge. Erwidernungen seines Freundes Wolf Haas sind nur implizit vorhanden: „Allein das Kauen ist ja eine Art Minimalgymnastik. Der grausige Geschmack hat mich auch ein bisschen aufgeweckt. Ekelhaft. Nein, leider. Sehr witzig – kein Fruchtgeschmack“ (VM 186). So wie das Kaugummikauen als eine Art Minimalgymnastik beschrieben wird, kann die Textstelle selbst als Beispiel für minimalistische Gehirngymnastik des Lesers gelten, der hier selbstständig auf verschiedene Assoziationen kommen muss: dass Benjamin so aussieht wie der Indianer aus dem Film *Einer flog über das Kuckucksnest* (vgl. z. B. VM 65), mit dem er immer wieder in Beziehung gebracht wird; dass dieser Indianer aus dem Film vorgibt, taubstumm zu sein; dass die Kaugummi-Szene die überraschendste und lustigste Szene des gesamten Films ist, in der der Kommentar „Hmm ... Fruchtgeschmack“ eine wichtige Rolle spielt und dass der fiktive Autor seinem Freund gegenüber gerade eine diesbezügliche Anspielung gemacht hat.

Auch kurze Einschübe finden sich, sozusagen als kleiner Gag am Rande, wenn zum Beispiel Wolf Haas, die Autorfigur, darüber berichtet, dass er regelmäßig den Philodendron seines Freundes Benjamin während dessen Abwesenheit gießt: „[PHILO DENDRON „BAUM-LIEBHABER“ HAAAAHA --- NOCH EINBAUEN?]“ (VM 203).

---

<sup>326</sup> Es ist das gleiche minimalistische Erzählen, das sich auch in Tonio Schachingers Roman *Echtzeitalter* finden lässt, wenn dort über einen ehemaligen Schüler der Traditionsschule ‚Marianum‘ und dessen „Schwiegersohn-Look“ in einer Weise berichtet wird, „die zeitgenössische Leser sofort an Sebastian Kurz erinnert, den Kanzler, der so jung ist, dass er noch mindestens die nächsten tausend Jahre regieren wird“ (Schachinger, S. 244 f.). – Hier muss der Leser hinter der arglosen und positiv klingenden Bemerkung die bissige Pointe ebenfalls selbst erkennen.

Auch hier darf der Leser die Pointe, die auf einem Wortspiel beruht, selbst erschließen.

Neben all diesen witzigen Ideen und originellen Pointen gibt es allerdings auch zahlreiche Textstellen, die man vordergründig als „pure Alberei“ abtun kann<sup>327</sup>, die jedoch bei genauerer Betrachtung ebenfalls einen unverhofft ernsten Hintergrund haben können. Um diese Passagen geht es im folgenden Abschnitt.

## 5.2.2 Spiel mit ernstem Hintergrund

So wie der Autor auf seinem Recht auf dichterische Freiheit beharrt, gesteht er seinem Protagonisten Benjamin das Recht zu, sich trotz ausbrechender Epidemien immer wieder zu verlieben. Je verliebter Benjamin ist, desto verspielter wird der Text, bis zu einem Grad, der als albern bezeichnet werden kann und kritische Kommentare durchaus verständlich macht. Eine wissenschaftliche Untersuchung darf jedoch nicht davor zurückschrecken, selbst derartige Textstellen wie die folgende Unterhaltung zwischen Benjamin und der Burgerverkäuferin zu zitieren:

„Viele Menschen glauben, dass das, was sie sind, verliebt ist. Nachher verlieben sie sich richtig, dann merken sie erst, das war vorher nichts, das war nur Kinderlulu.“

„Kinder loo loo“, lachte sie.

„Luuuuuuuuuuuu.“

„Loooooooooooooooooooo.“

„Luuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu.“ [...]

„Loooooooooooooooooooo! Loooooooooooooooooooo!“

„Luuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!“

„Loooooooooooooooooooooooooooooooooooo!“

In dieser Sprache unterhielten sie sich mehrere Minuten oder Jahre lang ungefähr oder genau, und es gab nie ein Missverständnis oder eine Meinungsverschiedenheit zwischen ihnen. (VM 26)

Zum einen äußern sich die Gesprächspartner selbst zum „Fug“ bzw. „Unfug“ ihres Sprechens (vgl. VM 43). Benjamin verwendet die Sprache mit einem bestimmten Hintergedanken: „Wenn man verliebt ist, kann man über alles sprechen, es geht nur darum, die Zeit herzubringen, bis man wieder du weißt schon was machen kann“ (VM 43). Sie dagegen hebt das erotische Moment der Sprache hervor: „Es geht nicht

---

<sup>327</sup> Dotzauers vollständiges Zitat, das sich auf Wolf Haas bezieht, lautet: „Auch in der jüngsten deutschsprachigen Literatur ist Meta gleichsam der neue Mainstream: in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, in Thomas Glavinics *Das bin doch ich*, in Clemens J. Setz' *Indigo* oder, mit purer Alberei, in Wolf Haas' aktuellem Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*“. In: Dotzauer: „Essay zur Frankfurter Buchmesse: Romandämmerung“. In: *Der Tagesspiegel* v. 10.10.2012; vgl. Anm. 320, S. 158 dieser Arbeit..

darum, die Zeit herumbzubringen, bis man wieder du weißt schon was machen kann. Sondern das Sprechen selbst ist schon du weißt schon was“ (ebd.).

Dieses Thema, das bereits im Vorgängerroman eine wichtige Rolle spielte, wird auch von der Literaturkritik beachtet. Richard Kämmerling beispielsweise geht auf diesen Aspekt in seiner Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises an Wolf Haas im Jahr 2013 ein: „Eine Grundfrage des Romans lautet also: Ist das ganze Gerede nur Mittel zum Zweck oder schon die Sache selbst. Ist Linguistik eigentlich Sexualwissenschaft? Und der Roman ein Liebesakt?“<sup>328</sup>

Zum anderen schließt sich jedoch ein Kommentar der Burgerverkäuferin an, der zu einer weiteren Bedeutungsebene führt. Mit ihrem markanten Aussprachefehler, „u“ und „ü“ zu verwechseln, beschreibt sie das Phänomen der Verliebtheit genauer:

„Dass man verliebt ist, merkt man daran, dass die Sinne schärfer sind. Die Gerüche sind intensiver. Man hat eine dünnere Haut. Man fühlt alles besser, die Farben sind schöner, alles bekommt eine größere Intensität, man geht nicht nur zwei Minuten über eine Brücke, für die Verliebten ist jeder Schritt wie zwei Minuten, man geht ewig über eine Brücke“, sagte sie, während sie schon verdächtig lange über die sehr kurze Brücke gingen. (VM 27)

In dieser Beschreibung des Zeitverlustes klingt ein Motiv an, das schließlich in ihrem gemeinsam gesungenen Lied noch deutlicher zum Ausdruck kommt: „Misery man that’s not me. I may one day be eternally happy“ (VM 57f.). Obwohl Benjamin zuvor behauptet hat: „Es ist für Verliebte ganz egal, worüber man redet“ (VM 27), kommt es bezüglich dieses Songtextes doch zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden. Die Burgerverkäuferin übersetzt den Text von Kevin Coyne folgendermaßen: „*One day* heißt *eines Tages*. Eines Tages werde ich glücklich sein“ (VM 58). Benjamin widerspricht jedoch:

„Hier irrst du, verehrte Muttersprachlerin. Ich habe es immer so verstanden: Ich kann an einem einzigen Tag für die gesamte Ewigkeit glücklich sein.“ (VM 58)

Damit lässt Benjamin Lee Baumgartner unbewusst eins der bekanntesten literarischen Motive anklingen, und zwar das Wett-Motiv aus Goethes „Faust“:

FAUST.  
Werd’ ich zum Augenblicke sagen:  
Verweile doch! du bist so schön!  
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,  
Dann will ich gern zugrunde gehn!<sup>329</sup>

---

<sup>328</sup> Richard Kämmerling: Laudatio auf Wolf Haas anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises am 28.01.2013, S. 3. [<https://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de>]

<sup>329</sup> J. W. v. Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Hamburger Ausgabe, Bd. 3, V. 1699-1702.

Der Protagonist belässt es jedoch bei der Andeutung, ohne das Faustische Wett-Motiv zu erwähnen. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass der Autor diese literarische Anspielung bewusst verwendet. Doch auch von ihm wird sie nicht näher ausgestaltet, denn weder hat Benjamin eine Wette mit dem Teufel abgeschlossen, noch wird der Satz im Vorgefühl des höchsten Glücks ausgesprochen, sondern nur als Übersetzung angegeben, obwohl Benjamin hinzufügt: „Ich liebe dieses Lied. Denn auch ich kann einen Tag lang für ewig glücklich sein“ (VM 58). Entsprechendes gilt für das Werther-Motiv der unerfüllten Liebe, das zwar auftaucht, doch keine weitere Relevanz besitzt, wie es in der Einleitung bereits erläutert wurde<sup>330</sup>.

Das wichtigste Goethe-Motiv bezieht sich auf den Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und dies ist das einzige, das für den Roman von tragender Bedeutung ist. Eingeleitet wird die entsprechende Szene durch den Hinweis der Burgerverkäuferin, dass sie wegen ihres langen Arbeitstages müde sei und ihr Bein schmerze. Sie sagt allerdings: „Mich brennt das Bein“ (VM 52). Folgender Dialog schließt sich an:

„*Mich brennt das Bein*“, wiederholte Benjamin Lee Baumgartner nachdenklich.  
„Kann man das nicht sagen?“  
„Doch, klar kann man das sagen.“  
„Warum wiederholst du es dann so?“  
„Es klingt irgendwie so nobel. Fast wie: *Mich brennt das Eingeweide*.“  
„Das was? Das Eingeweih?“  
„Ja, das auch“, hätte Benjamin Lee Baumgartner fast gesagt, „das Eingeweih schmerzt mich gewaltig.“  
Aber er sagte nichts und lachte auch fast gar nicht.  
„Lach nicht so blöd!“  
„Ich lache nicht über dich. Ich lache über mich. *Eingeweide* ist ein altmodisches Wort, das musst du nicht kennen. *Mich brennt das Eingeweide* ist nur ein berühmtes Zitat von einem Dichter.“  
„Goethe oder Schiller?“  
„Ja, genau. *Es brennt das Eingeweide, nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide*.“  
(VM 52)

Obwohl Benjamin sich hinsichtlich des Autors dieser Zeilen nicht festlegt, kann er das Zitat<sup>331</sup>, zwei Zeilen aus Mignons Lied, gesungen in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, richtig wiedergeben und auch den veralteten Begriff „Eingeweide“ als „Innereien“ sinngemäß in etwa korrekt umschreiben<sup>332</sup>. Die Wörter „Eingeweih“ und „Eingeweide“ werden im weiteren Dialog spielerisch weitere sechsmal verwendet

---

<sup>330</sup> Siehe S. 142 dieser Arbeit.

<sup>331</sup> Das Duett, das Mignon gemeinsam mit dem Harfner im 11. Kapitel des 4. Buches in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* singt, endet mit den Versen: „Es schwindelt mir, es brennt / Mein Eingeweide. / Nur wer die Sehnsucht kennt, / Weiß, was ich leide!“ (Goethe, Hamburger Ausgabe Bd. 7, S. 241).

<sup>332</sup> Von Trunz wird das Wort in den Anmerkungen folgendermaßen erklärt: „*mein Eingeweide*: mein Herz, mein Inneres. In der Goethezeit eine bekannte Wendung“ (Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 749).

(vgl. VM 52-54). Die inhaltliche Relevanz des Goethe-Zitats wird jedoch mit keinem Wort erwähnt. Diese literarische Anspielung funktioniert allein auf der Autor-Leser-Ebene und einmal mehr ist es Sache des Lesers, sie zu erkennen und damit zu einer tieferen Sinnebene des Romans vorzudringen – jenseits aller Albernheiten – oder auch sie zu übersehen.

Im 4. Kapitel des 2. Buches von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird Mignon als etwa 12-jähriges Kind vorgestellt, dessen Vater unbekannt ist und das stets in Begleitung eines Harfenspielers erscheint<sup>333</sup>. Wilhelm Meister nimmt sich beider an und Mignon beginnt, in Wilhelm eine Vaterfigur zu sehen: „„Mein Vater!“ rief sie, „du willst mich nicht verlassen! willst mein Vater sein! – Ich bin dein Kind!“ Sanft fing vor der Türe die Harfe an zu klingen“ (Goethe, Bd. 7, S. 144). Das Motiv der Vaterschaft bzw. der ungeklärten Vaterschaft spielt in Goethes Roman eine wichtige Rolle, nicht nur in Bezug auf Mignon<sup>334</sup>.

Auch Wilhelm Meister ist sich erst mit Erwerb seines Lehrbriefes darüber im Klaren, dass er der Vater des Jungen Felix ist und dass dieser aus seiner Liebesbeziehung zur Schauspielerin Mariane hervorgegangen ist. Wilhelm fragt den Abbé, der ihm den Lehrbrief überreicht: „Könnt ihr mir sagen, ob Felix wirklich mein Sohn sei?“ Der Abbé antwortet daraufhin: „Heil Ihnen über diese Frage! [...] Felix ist Ihr Sohn! [...] Heil dir, junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber; die Natur hat dich losgesprochen“ (ebd., S. 497). Im weiteren Verlauf heißt es über Wilhelm Meister: „Mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben“ (ebd., S. 502).

Im vorliegenden Roman steht das Motiv der Vaterschaft nicht im Zusammenhang mit einem Reifeprozess oder einem beginnenden Tätigsein als mündiger Bürger. Ebenso wenig ist es ein schicksalhafteres Motiv, wie es in der Figur Mignons zum Ausdruck kommt. Benjamin Lee Baumgartners Amerikabericht legt nahe, dass er in der amerikanischen Burgerverkäuferin, die an derselben u/ü-Schwäche leidet wie seinerzeit die Verkäuferin aus Greenwich, seine Tochter gefunden hat, die über ihren Vater nichts weiß: „Ich weiß nicht, ob er tot ist, ich weiß nicht einmal seinen Namen“ (VM 199). Der Gedanke der Vaterschaft wird jedoch von Benjamin nicht weiterverfolgt. Sein Leben geht unbehelligt weiter, ohne Gewissensnöte oder Nachforschungen. Dabei reflektiert seine eigene Geschichte die seiner vermeintlichen Tochter, denn auch er hat einen Vater, den er nicht kennt und dessen Namen noch nicht einmal seine Mutter nennen könnte<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> Goethe, Hamburger Ausgabe, Bd. 7, S. 98.

<sup>334</sup> Mignon ist das Kind eines Geschwisterpaares, der Harfner ist ihr Vater. Dies wird nach ihrem frühen Tod bekannt. Nach Mignons Tod nimmt sich der Harfner das Leben. Seine Geschichte wird im 8. Buch enthüllt; hier erfährt der Leser auch seinen Namen sowie den seiner Schwester: Augustin und Sperata.

<sup>335</sup> Benjamins Mutter berichtet dem Erzähler Wolf Haas über Benjamins Vater: „Er [hat] mich endlich gefragt, wie ich heiße. Und ich hab gesagt, das ist geheim. [...] Und darauf hat er gesagt, sein Name ist auch geheim. [...] Ein Franzose war er. Er hat eine Freundin daheim gehabt. Und ein Kind!“ (VM 208f.)

In Bezug auf den Autor-Erzähler Wolf Haas gestaltet sich das Vatermotiv jedoch auf eindringlichere Weise. Er führt seinen Vater ein, indem er sehr direkt über dessen Gesundheitszustand berichtet und über die Auswirkungen, die es auf ihn selbst als junger Student hatte:

Ich war nach acht Jahren Internat und weil man meinen Vater gerade in das Irrenhaus eingeliefert hatte, noch etwas zu wackelig auf den Beinen. (VM 92)

Auch vom Alkoholmissbrauch seines Vaters berichtet Wolf Haas, ohne es sprachlich zu beschönigen:

Zum Alkohol habe ich allgemein ein verkrampftes Verhältnis, und wenn ich einmal zu viel trinke, sehe ich mich sofort auf dem besten Weg, ein Säufer wie mein Vater zu werden. (VM 213)

Als er gegen Ende des Romans von den ungeklärten Vaterschaftsverhältnissen Benjamins erfährt, weckt dies bei ihm lange verdrängte Zweifel:

Offenbar hatte das Gespräch über Benjamins Vater in mir etwas wachgerufen, und ich dachte während der Heimfahrt zum ersten Mal, seit er vor einigen Jahren gestorben war, über meinen Vater nach.

Wie der Straßenmusiker und wie der Winnetou Benjamin hatte auch mein Vater kohlrabenschwarze Haare gehabt. Es entsprach aber seiner friedfertigen Art, dass diese Erbinformation sich weder zu mir noch zu meinem Bruder durchsprach. Unser Vater gefiel sich auch stets darin, der einzige Schwarzhäarige in dem von bajuwarischen Blondschröpfen bevölkerten Bergdorf zu sein, und behauptete in dem Zusammenhang gern, von Zigeunern abzustammen. (VM 213)

Ist der vermeintliche Zigeuner also tatsächlich sein Erzeuger?<sup>336</sup> Während der Heimfahrt und während seines Nachgrübelns verursacht Wolf Haas einen schweren Autounfall, indem er mit 120 Stundenkilometern in einer abschüssigen S-Kurve gegen einen Baum fährt (vgl. VM 214). Dem Leser bietet sich die Möglichkeit, den Zusammenhang in temporaler oder kausaler Weise zu interpretieren: Verursacht Wolf Haas den Unfall, als er über seinen Vater nachdenkt oder weil er über ihn nachdenkt? Der Text äußert sich nicht dazu.

Im letzten Kapitel des Romans beschreibt Wolf Haas die Sterbenacht seines Vaters. Im Kontrast zu den vorherigen Kommentaren über ihn, die in ihrer sprachlichen

---

<sup>336</sup> Diese Überlegungen entsprechen einer weiteren Textstelle aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, auch wenn sie sich dort auf die Perspektive des Vaters und nicht die des Kindes bezieht. Wilhelm wird von Lotharios jüngerem Bruder Friedrich, der ein unbeschwertes Gemüt besitzt, darüber aufgeklärt, dass er, Wilhelm, eine Liebesnacht mit Philine verbracht habe, die sich Wilhelm jedoch nicht zu erkennen gegeben hatte. Philine sei nun schwanger, vielleicht von Wilhelm, wahrscheinlich aber doch von ihm selbst, und Friedrich fügt hinzu: „Die Vaterschaft beruht überhaupt nur auf der Überzeugung; ich bin überzeugt, und also bin ich Vater“ (Goethe, Bd. 7, S. 559).

Direktheit verletzend wirken, sind die letzten Lebensminuten seines Vaters auf fast poetisch schöne Weise beschrieben und strahlen Frieden aus<sup>337</sup>, als ob Wolf Haas mit diesem Text auch seinen Frieden mit dem Vater schließen möchte. Es ließe sich dieser Roman mit dem durchgängig verwendeten Motiv der Vaterschaft durchaus als Wolf Haas' Würdigung des eigenen Vaters lesen, so wie der Nachfolgeroman *Eigentum* als Würdigung der Mutter zu verstehen ist. Mit beiden Romanen versucht der Autor eine klare Haltung gegenüber seinen verstorbenen Eltern zu gewinnen und mit ihnen ins Reine zu kommen.

Dennoch sind die väterlichen Bezüge nicht so dominant, dass man den Roman als autofiktionalen Text bezeichnen könnte, das wird schon dadurch deutlich, dass die abschließenden Gedanken an den Vater lediglich als beiläufiger Überarbeitungshinweis in eckige Klammern gesetzt sind und zudem mit dem Hinweis: „Evtl. hier noch einfügen“ eingeleitet werden (VM 237; siehe Anm. 338), was sie doppelt relativiert, obwohl sie vorhanden sind. Seiner Mutter dagegen widmet Wolf Haas einen vollständigen Roman.

### 5.2.3 Der unzuverlässige Autor-Erzähler

Nicht nur das Motiv der Vaterschaft, das durchgängig auftaucht und sich auf mehrere Figuren bezieht, wird vom Autor inhaltlich im Ungewissen belassen, auch in anderen Bereichen macht Wolf Haas es sich zum Prinzip, den Leser durch Widersprüche und Ungereimtheiten zu verunsichern. Einige Beispiele sollen auch hier genannt werden, um zu zeigen, dass letzten Endes das einzig Verlässliche der Autor selbst ist mit seiner Experimentierfreude und seiner Lust zu formulieren und zu fabulieren. Er tritt auf allen Ebenen in Erscheinung und bleibt die einzige Konstante in einem Universum von Ungewissheiten.

Wenn Benjamin im 1. Kapitel seinen Indianerring verkauft, einen Silberring mit indianischem Motiv (vgl. VM 21), weil er Geld benötigt, und der Burgerverkäuferin gegenüber behauptet: „Der Ring hat meinem Vater gehört. Er war ehrlich gesagt das Einzige, was ich von ihm besaß“ (VM 31), so widerspricht diese Darstellung der Aussage seiner Frau, die der Autorfigur Wolf Haas gegenüber behauptet, es handle sich um den Hochzeitsring aus Schottland: „Die Ringe haben wir bei einer Kunsthandwerkerin in Paisley gekauft. So ein Indianerkitsch“ (VM 153). Dieser Widerspruch ließe sich erklären: Benjamin könnte sich in Greenwich tatsächlich

---

<sup>337</sup> Zum Beispiel: „[EVTL. HIER NOCH EINFÜGEN, WIE ES IN DER STERBENACHT MEINES VATERS GEGEN FÜNF UHR FRÜH ZU SCHNEIEN ANFING. [...] WIE STILL DER SCHNEE DURCH DEN LICHTKEGEL DER PARKPLATZLATERNEN FIEL, WÄHREND MEIN VATER RUHIG VOR SICH HIN ATMETE.]“ (VM 237 f.)

derart verliebt haben, dass er sogar verdrängt, gerade erst geheiratet zu haben. Das würde lediglich etwas über seinen Charakter aussagen, weil er die neue Beziehung aus offensichtlichem Kalkül mit einer Lüge beginnt und diese sogar mit den Worten „ehrlich gesagt“ einleitet. Aufgeklärt wird der Sachverhalt jedoch nicht, der Autor lässt den Leser im Ungewissen, genau wie hinsichtlich der väterlichen Abstammung Benjamins.

Der Roman enthält jedoch auch andere Widersprüche, die sich logisch überhaupt nicht erklären lassen. Benjamin berichtet der Holländerin von Karteikarten, die sein Freund zu Studenienzeiten in seinem Zimmer verteilt hatte, auf denen philosophische Betrachtungen notiert waren, bei denen immer wieder Elefanten eine Rolle spielten. Es entwickelt sich folgender Dialog:

„Er hat sich wohl sehr für Elefanten interessiert“, sagte die Holländerin.  
Benjamin Lee Baumgartner musste laut lachen. „Das ist wirklich ein guter Kommentar. Schade, dass mir das damals nicht eingefallen ist!“ (VM 143)

Dabei hatte Benjamin seinerzeit zu seinem Wohnungsnachbarn genau denselben Satz gesagt. Damit endet das 2. Kapitel: „„Du interessierst dich wohl sehr für Elefanten.“ So begann unsere Freundschaft“ (VM 67). Hat Benjamin tatsächlich diese einprägsame Szene vergessen? Leidet er an Amnesie? Oder hat der empirische Autor ein schlechtes Erinnerungsvermögen und den Überblick über seinen Text verloren? Oder treffen beide Erklärungen nicht zu und es handelt sich lediglich um einen weiteren Witz des Autors zur Verunsicherung des Lesers?

Der gleiche Fall liegt vor, als die Holländerin folgende These aufstellt: „Es kann kein Zufall sein, dass so viel Geld investiert wird, um uns die Liebe einzuhämmern. [...] Filme, Popmusik und so weiter. Diese Armee hat ein höheres Budget als die richtige Armee mit ihren Flugzeugen und Schiffen und Bomben“ (VM 110). Benjamin reagiert darauf mit: „Interessant“ (ebd.). Kann er sich auch hier nicht an seine eigene Aussage erinnern, die er 18 Jahre zuvor in Greenwich machte? Diese lautete: „Wusstest du, dass die Liebesfilm- und Liebeslied-Industrie ein höheres Budget als die Armee hat?“ (VM 42).

Was bezweckt der empirische Autor Wolf Haas mit diesen Doppelungen und Ungereimtheiten innerhalb seines Romans? Anders als bei der ungeklärten Vaterschaft, die ein völlig reales Problem darstellen kann, sind diese eben beschriebenen Widersprüche logisch nicht zu erklären. Sie können bestenfalls durch den Begriff der „Experimentierfreudigkeit“ erfasst werden. Diese Eigenschaft hält Nikolas Buck mit Verweis auf Ernst Fischer für ein Markenzeichen der

österreichischen Literatur „seit den Tagen der ‚Wiener Gruppe‘“<sup>338</sup>. Über Wolf Haas behauptet Buck, er führe „zweifellos die Traditionslinie experimenteller österreichischer Literatur fort“ (Buck 2014, S. 74), die Fischer wie folgt beschreibt: „Die Lust am literarischen Experiment, auch an der literarischen Provokation lebt, die Verfahrensweisen sind sogar vielfältiger geworden“<sup>339</sup>.

Hinsichtlich der beiden letzten Beispiele kann nur festgehalten werden, dass ein offener Rest bestehen bleibt, ein Rätsel, das sich nicht sinnvoll erklären lässt und mit dem der Autor für die Irritation des Lesers sorgt, wie er es in seinem Roman auch auf vielfältige andere Weise immer wieder schafft. Eingestimmt wird der Leser auf das Verwirrspiel des Autors bereits durch die vielfältigen paratextuellen Elemente, die sich auf der Buchvorderseite und -rückseite befinden. Gérard Genette definiert den Paratext in seiner ausführlichen Untersuchung<sup>340</sup> auf folgende Weise:

Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text [...]. Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. (Genette 1989, S. 9)

Er zitiert des Weiteren Philipp Lejeune, der hervorhebt, es handele sich um „Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern“ (ebd. S. 10). Die Art der Buchpräsentation bietet also nicht nur einen „visuelle[n] Kaufanreiz“<sup>341</sup>, sondern kann maßgeblich „die Rezeption steuern“ und „essentiell zur Bedeutungskonstruktion beitragen“<sup>342</sup>. Mit Hilfe des Buchdeckels wird auch im vorliegenden Fall die Leseerwartung gesteuert. Sowohl vorne als auch hinten ist ein Foto des Autors ganzseitig aufgedruckt, der sich das eigene Buch vor sein Gesicht hält und dabei dem Leser mit leicht gesenktem Kopf direkt in die Augen schaut.

Das Bild auf der Vorderseite legt die Interpretation nahe, der Autor verstecke sich verschämt hinter seinem eigenen Werk angesichts des provokanten Titels. Die Rückseite dagegen legt eine andere Lesart nahe: „Vorsicht, Ansteckungsgefahr!“ lauten die ersten beiden Wörter. Dadurch wirkt das Buch, das sich der Autor vor Nase und Mund hält, wie eine Schutzmaske. Zusätzlich wird diese Warnung mit Symptomen von Verliebtheit des Protagonisten in Verbindung gebracht. Welche Ansteckungsgefahr besteht also für den Leser?

---

<sup>338</sup> Buck zitiert Ernst Fischer: „Die österreichische Literatur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts“. In: *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Herbert Zeman. Bd. 7: Das 20. Jahrhundert. Graz 1999, S. 433-536, hier S. 470. Siehe Buck 2014, S. 74.

<sup>339</sup> Zitiert nach Buck, ebd.

<sup>340</sup> Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M./New York 1989.

<sup>341</sup> Christian Klein/Lukas Werner 2011, S. 28.

<sup>342</sup> Ebd. S. 22.

Das Motiv der lebensbedrohlichen Verliebtheit wird ebenfalls durch ein Zitat von Denis Scheck auf der Rückseite aufgegriffen: „Die originellste Liebesgeschichte in deutscher Sprache seit Goethes ‚Werther‘.“ Denis Scheck in ‚Druckfrisch‘ (ARD)“. Dieser lenkende Kommentar eines Literaturkritikers versichert dem Leser glaubwürdig, denn es handelt sich bei der ARD-Sendung *Druckfrisch* durchaus um eine seriöse Quelle, er werde eine Liebesgeschichte lesen, die in der Tradition von Goethes *Werther* steht. Da der Protagonist des ersten Kapitels tatsächlich so verliebt ist, dass es ihm die Sprache verschlägt und zudem das Werther-Motiv durch die junge Frau, in die er sich verliebt hat, formuliert wird (siehe Anm. 304), wähnt sich der Leser auf der richtigen Fährte, um erst im zweiten Kapitel festzustellen, dass er durch das Zitat auf dem Buchdeckel wahrscheinlich doch in die Irre geführt wurde<sup>343</sup>.

Der Leser darf also nicht zu vertrauensselig sein, sondern er muss auf der Hut bleiben und sich auf das Spiel mit Unsicherheiten und Unzuverlässigkeiten einlassen. Es gilt laut dem ersten Wort auf dem hinteren Buchdeckel „Vorsicht“ walten zu lassen. Der Leser muss selbst herausfinden, ob und wo sich hinter der vordergründigen Verspieltheit des Textes tiefere Sinnebenen erschließen. Vielleicht ist es aber auch eine Warnung, dass ihn der Autor erneut – wie schon im Vorgängerroman – überraschen, verwirren oder gar in die Irre führen wird und vor allem mit seiner Begeisterung für originelle Ideen anstecken könnte.

---

<sup>343</sup> Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung zum 5. Kapitel dieser Arbeit, S. 142.

### 5.3 Zusammenfassung

Vergleichbar mit dem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* hat Wolf Haas auch hier wieder einen Roman mit einer gestaffelten und zugleich verschachtelten Erzählsituation geschrieben. In diesem Roman spielt auch er selbst wieder eine entscheidende Rolle. Als empirischer Autor verfasst er den Roman, begibt sich als Schriftstellerfigur und homodiegetischer Erzähler auf die extradiegetische Ebene und erscheint auf dieser primären Ebene als beobachtende und handelnde Figur. Die Erkenntnisse, die er im Rahmen der Extradiegeese über seinen Freund Benjamin in Erfahrung bringt, verarbeitet er zu einem Roman, der sich auf der zweiten, intradiegetischen Erzählebene befindet, heterodiegetisch erzählt und auf Benjamin fokalisiert ist.

Aufgrund zweier komplexer Metalepsen, der sogenannten Möbiusband-Erzählung, einmal zum Ende des 8. Kapitels, ein weiteres Mal am Ende des 12. Kapitels, lösen sich diese beiden hierarchisch klar voneinander getrennten Ebenen auf. Selbst der empirische Autor ist von diesem Auflösungsprozess betroffen. Für den Leser entsteht sogar der Eindruck, dass Wolf Haas die Kontrolle über sein Romanmanuskript verloren hat (vgl. Abschnitt 5.2.3) und schließlich nichts als ein vorläufiges Manuskript veröffentlicht hat, das dennoch im Paratext als „Roman“ bezeichnet wird.

Die wichtige Rolle, die der empirische Autor spielt, darf nicht übersehen werden. Ein Gedankenexperiment kann seine Bedeutung veranschaulichen: Hätte ein anderer Autor als Wolf Haas die *Verteidigung der Missionarsstellung* geschrieben, so wäre der gesamte Erzähltext eine in sich abgeschlossene Einheit, die der Leser auch als solche zur Kenntnis nehmen würde. Er läse die Geschichte eines fiktiven Autors über dessen Erlebnisse, die er zu einem Roman verarbeitet bzw. bereits verarbeitet hat und am Ende in die Endfassung überführt. Die komplexen Metalepsen im 8. und 12. Kapitel würde der Leser als originelle Paradoxien zur Kenntnis nehmen. Der Roman hätte jedoch keine Wirkung nach außen hin. Der Leser würde sich nie die Frage stellen, welche Fassung er überhaupt in den Händen hält, einen fertigen Roman oder nur ein vorläufiges Manuskript.

Genau diese Frage drängt sich jedoch hinsichtlich des tatsächlichen Romans auf, weil Wolf Haas nicht nur der fiktive, sondern zugleich der konkrete bzw. der empirische Autor ist. Die nicht auflösbare Paradoxie zwischen Roman und Romanmanuskript entsteht durch die Personalunion von empirischem und fiktivem Autor. Auch aus diesem Grund, damit der Leser diese Komplikation nicht aus dem Blick verliert, hat Wolf Haas sein Foto auf dem Buchdeckel veröffentlicht. Dies ist eins der paratextuellen Elemente, durch die der Leser in seinem Romanverständnis gelenkt

wird. Durch die Präsenz des Autors während des Lesevorgangs erzielen auch vielfältige andere Effekte ihre Wirkung.

Der empirische Autor begibt sich nicht nur in seinen Roman hinein, um mit den Figuren, die seiner Phantasie entsprungen sind, zu kommunizieren, sondern er nimmt in Form von metafiktionalen Aussagen ebenfalls Kontakt mit dem Leser auf, lässt ihn am Entstehungs- und Gestaltungsprozess seines Werkes teilhaben und sorgt auf unterschiedliche Weise für Paradoxien und Irritationen. Der Leser muss jedoch aufgeschlossen sein für diese Art der Kommunikation, damit ihm die unterschiedlichen Arten der Kontaktaufnahme nicht entgehen.

Für den Leser nicht zu übersehen sind die graphischen Elemente, die inhaltliche Aspekte abbilden, sogenannte aufsteigende Metalepsen auf der Ebene des ‚discours‘, ebenso wenig die philosophischen Betrachtungen, die auf der Inhaltsebene zur Anwendung kommen und damit zugleich eine poetologische Funktion besitzen. Die Kommunikation zwischen Autor und Leser kann aber auch durch Leerstellen, die der Leser erkennen und selbst füllen muss, entstehen, oder durch literarische Anspielungen, deren Sinn sich nur dem Leser erschließen, nicht aber den Figuren innerhalb des Romans.

Wenn der Autor sich über den Wahrheitsgehalt seines Erzähltextes äußert, so ist dem Leser sehr schnell klar, dass nicht von „wahr“ im Sinne von „wirklich passiert oder erlebt“ die Rede ist, sondern von einer dichterischen Wahrheit oder Wahrhaftigkeit, die sich über die Wirklichkeit erhebt und Ausdruck der künstlerischen Kreativität des Autors ist. Bei allen überraschenden Ideen, Irritationen und Paradoxien, die sich dem Leser bieten, zeigt sich eine Konstante: der kreative und experimentierfreudige Autor Wolf Haas, dessen Name sozusagen Programm ist, denn seine witzigen Ideen kommen oft genug harmlos daher, doch bei genauerer Betrachtung zeigen sie mehr Biss, als man es zunächst vermutet.

## 6 Abschlussreflexion

### 6.1 Der Autorenroman – eine literaturhistorische Positionierung

#### 6.1.1 Der Roman mit seiner Erzählwelt und die Rolle des Autors

Wie in der Einleitung erwähnt, lesen und lieben wir Menschen Geschichten, die uns in fremde Welten entführen. Dabei vertrauen wir uns in der Regel einem Erzähler an, dem die Aufgabe zufällt, uns durch seine Welt zu leiten. Anhand dreier Romane aus verschiedenen Jahrhunderten soll dieses Prinzip kurz skizziert werden, um den Kontrast zu den hier untersuchten Romanen hervorzuheben.

Bei der Lektüre von *Moby Dick* (1851) begibt sich der Leser mit dem homodiegetischen Erzähler Ishmael auf den Walfänger ‚Pequod‘ und erlebt gemeinsam mit ihm die Geschichte von Kapitän Ahab und dem weißen Wal. Der Autor, Herman Melville, spielt während des Leseerlebnisses keine Rolle.

*Der Zauberberg* (1924) von Thomas Mann ist geprägt durch eine heterodiegetische Erzählsituation, die den Leser teilhaben lässt an den Erlebnissen des jungen Hans Castorp, der sieben Jahre lang, von 1907 bis zum Kriegsbeginn im Jahre 1914, in einem luxuriösen Schweizer Lungensanatorium verbringt. Der Roman ist eine in sich geschlossene Einheit, die aus sich selbst heraus ihre Wirkung entfaltet, ohne dass der Autor miteinbezogen werden müsste.

In Benedikt Wells Roman *Hard Land* (2021) erlebt der Leser die Geschichte eines Sommers aus der autodiegetischen Perspektive des amerikanischen Teenagers Sam Turner und zugleich das Gefühlschaos des Protagonisten. Auch diese Geschichte funktioniert, ohne dass Kenntnisse über Benedikt Wells erforderlich wären. Hier wie in den anderen beiden Fällen liegt das altbekannte und bewährte Prinzip vor, dass sich Autoren kraft ihrer Fähigkeiten und Fertigkeiten in sich stimmige Geschichten ausdenken, die fortan ein Eigenleben führen.

Der Leser solcher Erzählwerke ist bereit, sich auf eine dichterische Wahrheit einzulassen und alles, was er liest, für wahr und wahrhaftig zu halten. Dies entspricht der oft zitierten Aussage des englischen Romantikers Samuel Taylor Coleridge über das Wesen der Literatur:

My endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.<sup>344</sup>

---

<sup>344</sup> In: *Biographia Literaria* (1817); hrsg. v. George Watson, London 1971, Chapt. XIV.

Das wesentliche Merkmal der Literatur besteht nicht darin, Wirklichkeit exakt wiederzugeben, sondern darin, sie zu gestalten im Sinne einer dichterischen Wahrhaftigkeit. Coleridge verwendet entsprechend die Formulierung *poetic faith*, um die Haltung des Lesers der Literatur gegenüber zum Ausdruck zu bringen.

Wenn der Leseprozess normalerweise also darin besteht, dass sich der Leser ganz dem Erzählwerk und seiner ihm eigenen Logik und dichterischen Wahrhaftigkeit anvertraut, so gibt es doch vereinzelt Romane, in denen durch ihre besondere Art der Komposition der gestaltende Autor mitberücksichtigt werden muss, ohne dass dieser sich dem Leser zu erkennen gäbe. So schreibt beispielsweise Thomas Steinfeld über Goethes Spätwerk *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/1829):

Der Leser begreift: Falls es in einem solchen Buch überhaupt einen höheren Zusammenhang gibt, entsteht er durch den Autor. Er ist es, und nur er, der die Einheit des Werks zu stiften vermag. Je weiter die einzelnen Teile auseinanderstreben, je deutlicher die Abstände zwischen wissenschaftlichen Vorträgen, Novellen und Sinnsprüchen werden, desto prägnanter tritt der Autor als die Figur hervor, die das Dargebotene zusammenschließt. (Steinfeld, S. 630)

Während sich also der Leser im Fall der *Wanderjahre* des Gestaltungsprozesses, den das Werk durch den Autor erfahren hat, bewusst wird, kommt James Joyce, dem Autor des *Ulysses* (1922), eine noch unmittelbarere Rolle zu. Die verwirrende Situation, mit der sich der Leser des *Ulysses* konfrontiert sieht, sowie die zentrale Bedeutung des Autors für ein Textverständnis wurden von der Forschung wie folgt beschrieben:

Der erste Eindruck, den der Roman bietet, ist der einer inkohärenten Wirklichkeit, in die der Leser ebenso unprivilegiert und uninformatiert eintreten muß wie in das Dublin des 16. Juni 1904. Genauer: in eine fast inkohärente Wirklichkeit. [...] Aus dem Chaos Dublins wird der Leser in das größere Chaos von Stephens Bewußtsein gestoßen. Doch dieses Chaos ist scheinbar.<sup>345</sup>

Wie Kehlmann in *Tyll* verwehrt Joyce im *Ulysses* seinem Leser einen wertenden Erzähler, der das Chaos und alle Widersprüche des Textes ordnet. Das Dargestellte erfährt vielmehr „eine Deutung durch den Autor, ohne daß sich dieser auch nur in einem Wort selbst zeigt. An die Stelle des auktorialen Kommentars tritt eine sich selbst deutende strukturelle Neuordnung des Dargestellten“ (Stanzel 1955, S. 259). Wie aber ist dieses höhere Bewußtsein beschaffen, das das Chaos des Dubliner Alltags ordnet, fragt Rauter und beschreibt es wie folgt:

Wenn man ihm [dem kollektiven Bewußtsein] einen Namen geben und es auch außerhalb des Romans aufsuchen will, so ist es im letzten die Sprache als objektivierter Geist. Sie ist ein kollektives Gedächtnis, ein Repositorium, das nicht nur Wörter und grammatische Regeln aufbewahrt, sondern auch Mythen, Rituale, Werke der Dichtung und selbst Zeitstile als gefüllte Ordnungsschemata. Was in einem kollektiven Bewußtsein als sprachlich ausgeformte

---

<sup>345</sup> Herbert Rauter: „Joyce. Ulysses“. In: F. Stanzel (Hg.): *Der englische Roman vom Mittelalter zur Moderne*, Bd. 2. Düsseldorf 1969, S. 317-355; hier S. 326.

Sinneutung vorhanden ist, kann durch die Parodie aufgerufen werden: eben durch jene Ausdrucksform, die auf ihren Zusammenhang mit einem Vorbild selbst hinweist.<sup>346</sup>

Dabei macht Rauter eine wesentliche Einschränkung, die die Bedeutung des Autors für ein Verständnis des *Ulysses* hervorhebt:

Joyce scheint geradezu mit äußerster Sorgfalt alle direkten Anspielungen auf die Odyssee unterdrückt zu haben, um jeden Anschein zu vermeiden, daß auch die Charaktere seines Romanes sich als in einer homerischen Situation stehend begreifen. [...] Die wichtigste und oberste der Parodien, die Parallelisierung mit der Odyssee, darf nur auf der Autor-Leser-Ebene wirksam werden. Nur so konnte Joyce eine zusätzliche Perspektive gewinnen, die nicht im gleichen Maße der Relativierung aller Urteile ausgesetzt ist wie die Sehweise der Charaktere.<sup>347</sup>

Während also die Figuren letztlich dem Chaos ihrer Welt ausgesetzt bleiben, gibt Joyce seinem Leser durch den Romantitel eine Deutungshilfe an die Hand. Im Abgleich mit dem antiken Mythos der Odyssee gewinnt das undurchsichtige Alltagsleben Dublins vom 16. Juni 1904, dem Tag, an dem die gesamte Romanhandlung spielt, eine tiefere Bedeutungsebene. Der Dichter übernimmt die Rolle eines Zeichendeuters<sup>348</sup>, der dem Leser hilft, tiefere Sinnebenen des menschlichen Daseins zu erkennen.

An diese Tradition des gestaltenden Autors, der zugleich dem dargestellten Chaos seiner Fiktion einen höheren Sinn verleiht, knüpft ein Jahrhundert später Kehlmanns *Tyll* an. Ähnlich wie für den modernen *Ulysses* Homers *Odyssee* als übergeordnete Referenzebene zwischen Autor und Leser existiert, konnte für *Tyll* nachgewiesen werden, dass Bezüge zu Fausts Eingangsmonolog und der zugrunde liegenden Bibelpassage aus dem Buch Hiob ersichtlich werden, die jedoch ebenfalls nur auf der Autor-Leser-Ebene wirksam werden und zu einer Deutung der ansonsten undurchdringlich-widersprüchlichen Welt des Romans führen.

Auch in Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* wurden derartige Verbindungen auf der Autor-Leser-Ebene nachgewiesen, die ein tieferes Textverständnis überhaupt erst ermöglichen. Dennoch macht diese Verbindung zwischen Autor und Leser allein noch nicht das Besondere des Autorenromans aus.

---

<sup>346</sup> Ebd., S. 340.

<sup>347</sup> Ebd., S. 342 f.

<sup>348</sup> Auf dieses Element bezieht sich Wolfgang Koeppen in seinem Nachkriegsroman *Tauben im Gras* (1951). Die „Auguren“ und Zeichendeuter sind sowohl im ersten als auch im letzten Abschnitt des Romans erwähnt, der sich in der Art der Komposition an Joyce's *Ulysses* orientiert. Es ist daher kein Zufall, dass einer der Charaktere des Romans Odysseus Cotton heißt.

## 6.1.2 Die Bedeutung der Metafiktion für den Autorenroman

Es hat sich bei der Analyse der vorliegenden Romane von Daniel Kehlmann und Wolf Haas gezeigt, dass metafiktionale Elemente von besonderer Bedeutung für das Verständnis sind. Inwieweit diese beiden Autoren die Traditionslinie der metafiktionalen bzw. selbstreflexiven Literatur fortführen oder sogar weiterentwickeln, soll in diesem Abschnitt untersucht werden.

Im vorausgehenden Abschnitt 6.1.1 wurde darauf hingewiesen, dass die Werke der Dichter fiktional sind, d. h. dem Bereich der Erfindung angehören<sup>349</sup>. Michael Scheffel weist in seiner Habilitationsschrift *Formen selbstreflexiven Erzählens* (1997) darauf hin, dass sich Sidney in seiner vielzitierten These über das Geschäft der Dichter (siehe Anm. 1, S. 1) „weniger auf den Inhalt als auf den besonderen Status der Rede des Dichters beruft“ (Scheffel, S. 27) und führt den oben erwähnten Aspekt folgendermaßen weiter aus: „Die Werke der Dichter sind fiktional; wovon sie handeln, das ist fiktiv, aber nicht fingiert“ (Scheffel, S. 28).

Mit dem Verständnis von Dichtkunst als ‚fiktionaler Rede‘ geht ein Paradox einher, auf das Scheffel verweist:

Von der Seite des realen Rezipienten aus gesehen gehört zur Existenz der fiktionalen Rede schließlich wesentlich ein Paradox. Einerseits dürfen die Pseudo-Sätze der fiktionalen Rede nicht als linguistische Sätze mißverstanden werden, andererseits wird die mit diesen Pseudo-Sätzen repräsentierte imaginäre Rede nur dann angemessen rezipiert, wenn diese Rede als authentische und wirksame Rede aufgefaßt wird. Insofern wird das Phänomen der fiktionalen Rede gleichermaßen durch den Glauben an ihre Echtheit wie das Wesen um ihre Fiktivität ermöglicht. (Scheffel S. 40f.)

Diese paradoxe Seinsweise eines jeden literarischen Textes, die darin besteht, dem Leser gleichzeitig Echtheit und Fiktion zu vermitteln, führte zwangsläufig dazu, dass Dichter seit jeher mit dieser „Doppelheit“<sup>350</sup> experimentieren, um dadurch überraschende Effekte zu erzielen, indem sie dem Leser Illusion vermitteln und diese zugleich offenlegen. Diese Möglichkeit fiktionaler Literatur wurde erst spät zu einem Untersuchungsgegenstand innerhalb der Literaturwissenschaft gemacht.

Dirk Frank hat in seiner umfangreichen Abhandlung *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus* (2001) den Ausgangspunkt der Untersuchungen benannt sowie die frühe Definition von Patricia

---

<sup>349</sup> Das erklärt, warum jeder Dichter auf Inspiration angewiesen ist und Sidney über den Dichter schreibt: „He [...] calleth the sweete Muses to inspire unto him a good invention“ (siehe Anm. 1, S. 1 dieser Arbeit). Auf die große Bedeutung der dichterischen Inspiration – das konnte gezeigt werden – weist Kehlmann immer wieder anhand verschiedener Dichterfiguren hin, z. B. wird die Eigenschaft im positiven Sinne Leo Richter zugewiesen (vgl. Kap. 2.1), als Mangel dagegen z. B. bei Pater Friesenegger empfunden (siehe Kapitel 3.2.5).

<sup>350</sup> Wolfgang Iser: „Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven“. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser: Funktionen des Fiktiven. München 1983. Darin: S. 497-510, hier: S. 502.

Waugh zitiert, die das allgemeine und in seiner konkreten Anwendung komplexe Phänomen der Metafiktion auf den Punkt bringt:

Erstmalig wurde der Begriff Metafiktion von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler William H. Gass 1970 verwendet.<sup>351</sup> Aber erst seit den frühen 80ern wurden Versuche unternommen, die literarhistorischen Spekulationen, aber auch die mitunter diffusen und unsystematischen Einzelinterpretationen metafiktionaler bzw. selbstreflexiver Literatur zu synthetisieren. Patricia Waugh kommt dabei das Verdienst zu, mit der ersten Gesamtdarstellung metafiktionaler Literatur den Begriff endgültig für die Literaturwissenschaft etabliert zu haben.<sup>352</sup> Die anfangs noch recht willkürliche Applikation des Begriffs auf verschiedene Gattungen, Epochen und Stile hat durch ihre Studie eine primäre Fokussierung auf Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts erfahren. [...] Demnach lässt sich mit dem Begriff der Metafiktion jene (Erzähl-)Literatur beschreiben, die auf wohlkalkulierte Weise ihre eigene Konstruktion transparent macht und damit sich reflexiv zu ihrer Fiktionalität und ihrem Illusionscharakter verhält, wenngleich diese nicht destruiert. Waugh's simple wie einleuchtende Beschreibung metafiktionaler Selbstthematizierung lautet folgendermaßen:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. (Waugh, S. 6)<sup>353</sup>

Ein hilfreiches Instrumentarium zur Untersuchung metafiktionaler Texte bietet Michael Scheffels Systematik. Seine Tabelle<sup>354</sup> enthält die möglichen Typen der Selbstreflexion für die Gattung fiktionaler Erzähltexte, die er folgendermaßen zusammenfasst:

Selbstreflexion in fiktionalen Erzähltexten kann demnach im Sinne von ‚Betrachtung‘ oder von ‚Spiegelung‘ erfolgen. Im Sinne von ‚Betrachtung‘ ist sie auf der Ebene des Erzählens (extradiegetisch) und des Erzählten (intradiegetisch, metadiegetisch, metametadiegetisch etc.), im Sinne von ‚Spiegelung‘ nur auf der des Erzählten möglich. [...] Gegenstand sowohl der ‚Betrachtung‘ als auch der ‚Spiegelung‘ können das Erzählte, das Erzählen, die Erzählung und/oder das poetologische Prinzip sein. (Scheffel, S. 54f.)

Seine Erläuterungen zu den verschiedenen Typen der Selbstreflexion geben zugleich einen Überblick über die metafiktionale Erzählliteratur, die Scheffel zurückverfolgt bis zu Homers *Odyssee*, die im 8. Gesang „mit dem Auftritt des Sängers Demódokos und seinem Vortrag einzelner Episoden aus dem Leben des Odysseus eine mittelbare Spiegelung und Betrachtung des ‚Erzählens‘ auch der Odyssee und – jedenfalls im Ansatz – ihrer poetologischen Voraussetzungen verknüpft“ (Scheffel, S. 83).

Insgesamt verweist Scheffel auf die lange Tradition der selbstreflexiven Literatur und nennt Ariosts *Orlando Furioso*, Cervantes' *Don Quijote*, Diderots *Jacques le Fataliste*, Sternes *Tristram Shandy* und Wielands *Don Sylvio* als „berühmte Belege dafür, daß

---

<sup>351</sup> William Howard Gass: *Fiction and the Figures of Life. Essays.* New York 1970.

<sup>352</sup> Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London 1984.

<sup>353</sup> Dirk Frank: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus.* Wiesbaden 2001, S. 48.

<sup>354</sup> Siehe Scheffel, S. 55.

z. B. Erzähltexte schon seit langem auch vom Erzählen und seinen Möglichkeiten handeln“ (Scheffel, S. 3). Die zentrale Fragestellung seiner Untersuchung bezieht sich allerdings nicht nur auf traditionelle Beispiele metafictionaler Literatur: „Wie aber unterscheiden sich die in Werken vergangener Jahrhunderte realisierten Formen der Selbstreflexion voneinander, und was trennt sie von denen unserer Gegenwart?“ (Scheffel, S. 3)

Entsprechend ist die Leitfrage zu seinen sechs Einzelanalysen formuliert: „*Welche Poetik fiktionale Erzählungen in unterschiedlichen Epochen mit Hilfe welcher Typen von Selbstreflexion reflektieren und gestalten, sei nun im einzelnen untersucht*“ (Scheffel, S. 90). Im Anschluss an seine Analyse ausgewählter Werke der deutschsprachigen Literatur, die „eine Entwicklungslinie von der Aufklärung bis in die unmittelbare Gegenwart skizziert“ (Scheffel, S. 7), die bis zu Martin Grzimeks *Die Beschattung* (1989) reicht, hebt Scheffel E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot* (1820) in ihrer Sonderstellung hervor:

Anders als in den untersuchten Erzählungen Schnitzlers und Fontanes wird die Fiktion einer faktualen Erzählung hier durch entsprechende Reflexionstypen schon aus formalen Gründen notwendig gebrochen. Dabei verwirklicht die *Prinzessin Brambilla* diese Brechung insofern radikaler, als in Hoffmanns Erzählung nicht nur der „Autor“, „Erzähler“ oder „Herausgeber“ auf der Ebene des Erzählens, sondern infolge einer narrativen Metalepse auch eine Figur auf der Ebene des Erzählten unmittelbare Betrachtungen über das Erzählen, die Erzählung und ihr poetologisches Prinzip anstellt. (Scheffel, S. 235)

Das Prinzip der narrativen Metalepse kann insofern als „radikaler“ Typus der Selbstreflexion bezeichnet werden, als er verbindet, „was logisch nicht zusammengehört, nämlich die Ebene des Erzählens und die des Erzählten“ (Scheffel, S. 68). Für den Autorenroman ist die narrative Metalepse von zentraler Bedeutung. Dabei spielen sowohl fiktionsinterne Metalepsen, wie sie von Sonja Klimek und Julian Hanebeck ausführlich erarbeitet werden, eine wichtige Rolle, aber vor allen Dingen die paradoxen Ebenenwechsel zwischen Text und außertextlicher Realität, die den Autor selbst betreffen, dem sich dadurch neue Aussagemöglichkeiten eröffnen. Diese metaleptische Autoren-Kategorie gilt es in der Erzähltheorie zu ergänzen. (Näheres dazu in Abschnitt 6.1.4.)

Auf ein grundsätzliches Problem der zahlreichen Untersuchungen zum Thema Metafiction weisen J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub in ihrem Sammelband *Metafiction. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2010) hin:

Die deutschsprachige Forschung zu metafictionalen Erzählweisen hat zwar zahlreiche theoretisch ausgerichtete Studien und Beiträge zum Thema hervorgebracht, die das jeweilige theoretische Modell an unterschiedlichen literarischen Texten exemplifizieren, doch ist damit das Funktionspotential metafictionaler Erzählstrategien nicht komplett erschlossen.

Dies gilt in besonderem Maße für die Gegenwartsliteratur. Denn überblickt man die einschlägigen Beiträge, so ist festzustellen, dass auch in den jüngeren Untersuchungen metafictionale Erzählweisen vorwiegend an älteren Erzähltexten belegt und analysiert werden. Bevorzugte Gegenstände stellen dabei Texte dar, die gemeinhin der Moderne

zugerechnet werden, beispielsweise von Arno Schmidt und Robert Musil. Mit Michael Scheffels Studie *Formen selbstreflexiven Erzählens* liegt zwar ein Versuch vor, metafiktionales (und in Scheffels eigener Terminologie selbstreflexives) Erzählen aus diachroner Perspektive zu erfassen. Doch auch seine Untersuchung schließt mit einem Text, der bereits 1989 erschienen ist, dem Roman *Die Beschattung* von Martin Grzimek. Der Bereich der neuesten deutschsprachigen Literatur ab 1990 ist in Bezug auf metafiktionale Erzählweisen somit praktisch unbearbeitet. Diese Lücke versucht der vorliegende Band zu schließen: Mit einer Ausnahme sind die analysierten Texte in den vergangenen zwanzig Jahren erschienen. (Bareis/Grub, S. 8)

Daniel Kehlmann ist in dem Sammelband mit *Ruhm* (2009) vertreten, Wolf Haas sogar in zwei Aufsätzen mit seinem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006). Die Liste dieser neueren metafiktionalen Erzählliteratur umfasst weiterhin in chronologischer Reihenfolge: Michael Kleeberg *Ein Garten im Norden* (1998), Thomas Lehr *Nabokovs Katze* (1999), Andreas Maier *Wäldchestag* (2002), Peter Handke *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004), Walter Moers *Die Stadt der Träumenden Bücher* (2004), Michael Mettler *Spange* (2006), Katja Lange-Müller *Böse Schafe* (2007), Wolfram Fleischhauer *Der gestohlene Abend* (2008). Zeitlich fällt Christa Wolf aus dem Rahmen, die mit *Kindheitsmuster* (1976) sowie *Medea. Stimmen* (1996) vertreten ist.

Die Schlussfolgerungen, die Bareis und Grub unter Berücksichtigung aller in dem Sammelband vorliegenden Einzelanalysen ziehen, lassen sich durchaus auf die Ergebnisse der hier vorliegenden Arbeit beziehen:

Die Analysen zeigen, dass die betrachteten Autorinnen und Autoren ein breites Spektrum metafiktionaler Strategien virtuos einzusetzen wissen: Von metanarrativen und illusionsverstärkenden Verwendungsweisen hin zum totalen Bruch mit der Illusion des Erzählens, von einfachen rhetorischen metaleptischen Figuren hin zu ontologischen Brüchen der Erzähllogik finden sich sämtliche Spielarten der Metafiktion in den analysierten Werken. Ob dies ein bewusstes Nachholen der angeblich in der deutschsprachigen Literatur versäumten postmodernen Experimentierfreude ist, sei dahingestellt. Dass die vergangenen zwanzig Jahre eine beeindruckende Vielfalt an deutschsprachigen metafiktionalem Texten hervorgebracht haben, von denen die hier präsentierten wohl nur einen Bruchteil darstellen, kann dagegen als sicher gelten. (Bareis / Grub, S. 10)

Es konnte in dieser Arbeit gezeigt werden, dass die metafiktionale Verfahrensweisen beider untersuchten Autoren vielfältig sind.

Wolf Haas, der sich durch seine Experimentierfreudigkeit auszeichnet, lässt beispielsweise in seinem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* selbstreflexive Aussagen die vermeintliche Romanhandlung überwuchern. Er nutzt metaleptische Ebenensprünge, die in *Verteidigung der Missionarsstellung* auch auf graphischer Ebene sichtbar werden sowie komplexe Formen der Metalepse, die die gesamte Erzähllogik aus den Angeln heben. Zudem setzt er metafiktionale Verfahrensweisen ein, indem er die Autorfigur auf Handlungsebene philosophische Überlegungen anstellen lässt, denen eine poetologische Funktion zukommt, wie es zum Beispiel Nikolas Buck nachgewiesen hat.

Dass auch Daniel Kehlmann ein Meister der Metafiktion ist, daran besteht kein Zweifel. Dies wird in den entsprechenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit deutlich, in denen auch Untersuchungen miteinbezogen werden, die sich mit dem Thema Metafikcionalität auseinandersetzen, z. B. die von J. Alexander Bareis, Julia Schöll oder Jan Standke. Stellvertretend sei hier Bareis' zusammenfassendes Urteil zu Kehlmanns *Ruhm* zitiert:

Wenn es einen Wettbewerb um den Titel des ‚metafikcionalsten Romans des Jahres 2009‘ geben würde, dann wäre Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* sicherlich einer, wenn nicht gar *der* aussichtsreichste Anwärter auf diesen Preis, denn die darin vorkommenden Schachtelungen, Illusionsbrüche, Überschreitungen logischer Ebenen und ständig wiederkehrenden Spiegelungen sind aufgrund ihrer Anzahl und Vielschichtigkeit kaum noch überschaubar. (Bareis 2010, S. 243)

Zugleich konnte auf Kritiker verwiesen werden, wie z. B. Elke Heidenreich, die ein Zuviel an „Meta-Geplänkel“ gegenüber dem reinen Erzählen als negativ bewerten und daher eine ablehnende Haltung gegenüber dem Roman einnehmen (vgl. Bareis 2010, S. 243). In Bezug auf Kehlmanns *Tyll* spielt Intertextualität eine besondere Rolle, wie ebenfalls in Bareis' oder auch in Zeisbergs Untersuchung deutlich wird.

Der Bereich der Intertextualität nimmt im Zusammenhang mit der Metafiktion eine Sonderstellung ein und verdient einer genaueren Betrachtung, zumal er nicht nur für Kehlmann, sondern auch in den beiden untersuchten Romanen von Wolf Haas eine zentrale Rolle spielt.

Dirk Frank definiert Intertextualität im Verhältnis zur Metafikcionalität auf folgende Weise:

Während *Intertextualität* im allgemeinen eine Relation zwischen zwei oder mehreren Texten beschreibt, also metaphorisch gesprochen einen kommunikativen, aber asymmetrisch sich konstituierenden Raum zwischen einem Werk und einem anderen Werk (oder einer Gattung) darstellt, ist Metafikcionalität 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 oder abbildet. (Frank, S. 16)

Frank fügt diesen Überlegungen in einer Fußnote erklärend hinzu: „Während Intertextualität und Metafikcionalität oftmals synonym gebraucht werden, betont Manfred Pfister in seinem Katalog der Merkmale von Intertextualität die Differenz; erst ‚Autoreflexivität‘ macht demnach Intertextualität zu einem metafikcionalen Verfahren“<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> Dirk Frank bezieht sich auf Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität“. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 1-30; insbesondere S. 27: Autoreflexivität bedeutet laut Pfister, „daß ein Autor in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d. h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern thematisiert.“

Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft wird im Abschnitt ‚Intertextualität‘, der verfasst ist von Ulrich Broich<sup>356</sup>, anhand prominenter Werke der Literaturgeschichte erläutert, wie sich Intertextualität in den jeweiligen Epochen entwickelt hat. Im Kontext dieser Arbeit soll nur auf eine Reihe von Werken ab der Moderne eingegangen werden,

deren Intertextualitätsdichte alles bis dahin Dagewesene überbot (z. B. Joyce, ‚Ulysses‘; Ezra Pound, ‚Cantos‘; T. S. Eliot, ‚The Waste Land‘; Döblin, ‚Berlin Alexanderplatz‘; Nabokov, ‚Pale Fire‘, ‚Ada‘; A. Schmidt, ‚Zettels Traum‘). Eine weitere Steigerung brachte dann noch einmal die Postmoderne mit ihrer Überzeugung, daß die Sprache und alle literarischen Formen verbraucht seien, daß literarisches Schaffen nur in der (parodistischen) Nachahmung anderer Texte bestehen könne (Barth) und daß jedes literarische Werk letztlich ein Plagiat sei (Federman). Zu den wichtigsten Vertretern dieser postmodernen Intertextualität gehören Jorge Luis Borges, Umberto Eco und Tom Stoppard. (Broich 2000, S. 178)

Zugleich wird von Broich auf die unterschiedlichen Theorien und kontrovers geführten Debatten zur Intertextualität verwiesen, was ihn zu folgendem Schlusswort veranlasst:

In der Forschung ist noch umstritten, ob die Intertextualität der Postmoderne anderer Art als die der Moderne (Pfister 1991) oder eine Radikalisierung der Intertextualität der Moderne sei (Broich 1997). Eine Geschichte der Intertextualität ist noch nicht geschrieben worden. (Broich 2000, S. 179)

Der Begriff *Intertextualität* wurde im Jahr 1967 von Julia Kristeva in der Literaturwissenschaft eingeführt. Sie definiert ihn auf folgende Weise:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen [Kursivdruck im Original].<sup>357</sup>

Diese Eigenschaften treffen auf jeden literarischen Text zu und verleihen ihm seine besondere Qualität und Offenheit, was dazu führt, dass erst der Leser durch seine Interpretation den Sinn eines Textes hervorbringt. Dieses grundlegende Verständnis eines literarischen Textes „als Mosaik von Zitaten“ trifft also zwangsläufig auch auf die Romane von Kehlmann und Haas zu, es hilft jedoch nicht weiter, wenn es darum geht, die intertextuellen Bezüge in ihren jeweiligen Romanen aufzuspüren, denen eine sinnstiftende Eigenschaft zukommt. Auch Broich verweist auf dieses Problem, das mit Kristevas Intertextualitätsbegriff einhergeht.

---

<sup>356</sup> Ulrich Broich: ‚Intertextualität‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Harald Fricke. Berlin/New York 2000. Bd. II, S. 175-179.

<sup>357</sup> Julia Kristeva: ‚Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman‘ (1967). – In: Bruno Hillebrand (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978. Darin: S. 388-407, hier: S. 391.

Wenn man den Begriff der Intertextualität in einem so weiten Sinn verwendet, daß jeder Text in all seinen Elementen intertextuell ist, verliert der Begriff seine Trennschärfe und damit seine wissenschaftliche Brauchbarkeit zumindest für die Analyse einzelner Texte.<sup>358</sup>

Dieser weit gefasste Intertextualitätsbegriff hilft also nicht weiter, wenn es darum geht, die Funktion der intertextuellen Elemente, wie sie in den Romanen von Kehlmann und Haas erarbeitet wurden, zu beschreiben. Bareis verwendet den Fachbegriff ‚Easter Eggs‘, den er aus der Computerspielszene übernimmt, um auf das Auffinden entsprechender Bezüge, z. B. in Kehlmanns *Tyll*, hinzuweisen, die der Autor überall im Text wie Ostereier versteckt habe. Er sieht darin ein „zusätzliches Lesevergnügen“, das der Roman einer „gebildeten Leserschaft“ zu bieten hat (Bareis 2020, S. 14; siehe auch Anm. 188, S. 79 dieser Arbeit). Das ist richtig und treffend formuliert. Jedoch kann diese Beobachtung nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass Bareis und andere Interpreten die wichtigste intertextuelle Anspielung unberücksichtigt lassen, durch die überhaupt erst ein Verständnis dieses Romans ermöglicht wird. Gemeint ist die zentrale Aussage des Müllers Claus Ulenspiegel, die Bezüge zu Goethes *Faust* und der biblischen Hiobs-Geschichte nahelegt (siehe Abschnitt 3.1.3 dieser Arbeit). Manfred Pfister geht auf derartige bewusst vom Autor eingesetzte und sinnsteuernde intertextuelle Bezüge näher ein, die dem Leser die Aufgabe abverlangen, diese Bezüge in dem literarischen Werk tatsächlich aufzuspüren.

Man unterscheidet dabei produktions-ästhetisch zwischen zufälligen und oft unbewußten Reminiszenzen des Autors, die zwar in den Text eingehen, deren Aufdecken diesem jedoch keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht, und der eigentlichen intertextuellen Anspielung, die vom Autor intendiert ist und vom Leser erkannt werden muß, soll das Sinnpotential des Textes ausgeschöpft werden. Nur im zweiten Fall haben wir es mit „vertical context systems“ zu tun, wie Claes Schaar Intertextualität nennt, und „infracontexts“, d. h. Prätexte, sind nur solche, auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden. (Pfister 1985, S. 23)

Ein ähnliches Problem trifft auf Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarstellung* zu. Auch Haas verwendet ganz bewusst intertextuelle Bezüge, um den Leser zu lenken. Eine aufmerksame, kritische Haltung dem Text gegenüber wird dem Leser dabei jedoch abverlangt, blind vertrauen darf man dem Autor nicht. Manche literarischen Anspielungen, so konnte nachgewiesen werden, führen in Sackgassen (siehe zum Beispiel das *Werther*-Motiv, S. 142 dieser Arbeit), andere dagegen zu einem tieferen Verständnis des Romans, der nur vordergründig als Liebesgeschichte zu lesen ist, in letzter Konsequenz jedoch das Motiv der Vatersuche

---

<sup>358</sup> Ulrich Broich: „Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz.“ In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 48-52, hier: S. 48. – Manfred Pfister geht ebenfalls auf dieses Problem ein: „Bei einer solchen Ausweitung des Textbegriffs ist natürlich kein Text mehr nicht intertextuell, ist Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, sondern mit der Textualität bereits gegeben. Damit ist jeder Text in jedem seiner Teile und Aspekte intertextuell.“ (Pfister ebd., S. 8)

als eigentlichen Kern enthält, was sich jedoch nur umfassend genug erschließen lässt, wenn der Leser die Hinweise des Autors gewissenhaft zur Kenntnis nimmt und auf diese Weise über Mignons Lied aus Goethes *Wilhelm Meister* zu der Vaterschaftsproblematik gelangt (siehe Abschnitt 5.2.2 dieser Arbeit). Dieser Aspekt der Vaterschaftsproblematik wurde in der Forschungsliteratur bisher nicht thematisiert.

Bei beiden Autoren bietet das Element der Intertextualität also weit mehr als nur ein zusätzliches Lesevergnügen oder gar eine postmoderne Form von „Pla(y)giarism“, ein Begriff, den Thomas Anz in seinem Text über „Gegenwartsliteratur“<sup>359</sup> verwendet:

In postmoderner Perspektive haben sich sowohl die traditionellen, vormodernen Kunstformen als auch die antitraditionellen Innovationsanstrengungen der Moderne erschöpft. Die Übermacht der Masse des schon Geschriebenen erscheint ihr so groß, daß der bloß imitierende Rückgriff auf Altes ebensowenig möglich ist wie die Erfindung von Neuem. Die Theorie der Postmoderne beschrieb den möglichen Ausweg aus diesem Dilemma bezeichnenderweise mit einem Wortspiel: „Pla(y)giarism“. Gemeint ist damit das zitierende, imitierende, parodierende oder selbstironische Spiel mit der Pluralität tradierter Formen und ‚Prätexte‘. (Anz, S. 734)

Indem jedoch Intertextualität sowohl bei Kehlmann als auch bei Haas mehr sein kann als nur ein zitierendes, imitierendes, parodierendes oder selbstironisches Spiel, sondern die Funktion haben kann, den Leser zu tieferen Sinnebenen des jeweiligen Werkes zu leiten, handelt es sich hierbei durchaus um ein metafiktionales Element. In beiden Fällen handelt es sich um Zitate, die zum Kulturschatz gehören, im Falle von Kehlmann ist es die Passage aus der biblischen Hiobs-Geschichte, bei Haas handelt sich um ein bekanntes Zitat aus Goethes *Wilhelm Meister* Roman. Beide Zitate sind im jeweiligen Text nicht als sinnstiftend markiert, vielmehr wird erwartet, dass der Leser sie selbst in seiner Bedeutung erschließt. Pfister beschreibt diesen Fall als nicht ungewöhnliche Methode:

Wenn nun bei der hier zugrunde gelegten Definition von Intertextualität ein Interesse des Autors vorausgesetzt wird, die Beziehung seines Textes zu anderen Texten dem Leser bewußt zu machen, so bedeutet dies natürlich nicht, daß Intertextualität in jedem Fall durch entsprechende Signale markiert sein muß, daß Markiertheit also ein notwendiges Konstituens von Intertextualität ist. So kann ein Autor z. B. auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Lesepublikum bekannt sind. Dies ist etwa bei Verweisen auf Klassiker oder die Bibel häufiger der Fall. (Broich 1985, S. 32)

Eine weitere Besonderheit, mit der Kehlmann und Haas den bisherigen Rahmen von Metafikcionalität überschreiten, ist die Metalepse des Autors, mit deren Hilfe sich beide Autoren in ihr Werk hineinbegeben und somit eine Verbindung zwischen Realität und Fiktion herstellen. Bevor diese Metalepse des Autors, wie auch die weiteren Formen der narrativen Metalepse, die im Rahmen der vorliegenden Werkanalysen von Bedeutung sind, noch einmal im Überblick zusammengeführt

---

<sup>359</sup> Thomas Anz: „Gegenwartsliteratur“. In: Fischer Lexikon Literatur. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt 1996. Bd. 2, S. 705-737.

werden, ist eine Abgrenzung von einer Literaturgattung oder auch literarischen Strömung<sup>360</sup> notwendig, die dafür prädestiniert zu sein scheint, den sogenannten Autorenroman als Unterkategorie aufzunehmen. Die Rede ist vom Bereich der Autofiktion<sup>361</sup>.

### 6.1.3 Abgrenzung des Autorenromans vom Bereich der Autofiktion

Wenngleich es sich bei der Autofiktion um ein hochkomplexes Phänomen handelt, das Fragen „der Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur“ aufwirft<sup>362</sup>, so lässt sich zunächst doch sehr einfach formulieren, was unter dem Begriff ‚Autofiktion‘ zu verstehen ist:

Eine ‚Autofiktion‘ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.<sup>363</sup>

Die Bezeichnung taucht erstmalig in einem Werk des französischen Literaturwissenschaftlers und Autors Serge Doubrovsky auf. In seinem Roman *Fils* aus dem Jahr 1977 beschreibt er Autofiktion im Vorwort wie folgt:

Autobiographie? Non, c'est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, *autofiction*.

---

<sup>360</sup> Ob es sich bei ‚Autofiktion‘ um einen Gattungsbegriff handelt oder lediglich um einen nicht klar umrissenen Bereich der Literatur wurde bislang in der Forschung nicht entschieden (vgl. Zipfel, Stuttgart 2009, S. 31).

<sup>361</sup> Im Gespräch mit Fachleuten oder literaturinteressierten Menschen kam, sofern die Idee des Autorenromans zur Sprache gebracht wurde, also die Idee, dass sich ein Autor in seinen Text hineinbegibt und dieser nur mit Bezug auf den realen Autor angemessen zu entschlüsseln ist, meistens die Nachfrage: „Also so, wie bei Max Frischs *Montauk*?“ Diese Frage war zu verneinen. Aus welchem Grund, das wird der folgende Abschnitt verdeutlichen.

<sup>362</sup> Frank Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 285-314; hier: S. 286

<sup>363</sup> Frank Zipfel: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 31-36; hier: S. 31. Mit seiner Definition orientiert sich Frank Zipfel an Gérard Genette: Fiction et diction. Paris 1991, S. 85-88.

Wenn Doubrovsky in seinem zuerst zitierten Satz die Gattung der Autobiographie wichtigen Persönlichkeiten vorbehalten möchte, so assoziiert man zwangsläufig „die mit Abstand berühmteste Autobiografie der deutschen Literatur“<sup>364</sup>, Goethes Werk *Dichtung und Wahrheit*<sup>365</sup>. Doch schon dieser autobiographische Text weist durch den Titel auf seine Widersprüchlichkeit hin, die umso deutlicher in der Autofiktion zum Tragen kommt:

Im Begriff der Autofiktion werden zwei in der Regel als gegensätzlich betrachtete Konzepte zusammengebracht: das der Autobiographie bzw. des autobiographischen Erzählens und das der Fiktion bzw. des fiktionalen Erzählens. (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 286)

Bei der Autofiktion gelten also durch die Kombination dieser beiden Konzepte gleichzeitig zwei unterschiedliche Gesetzmäßigkeiten: Einerseits impliziert das autobiographische Erzählen,

dass etwas tatsächlich Passiertes berichtet wird und der Autor die Intention hat, die Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu berichten, bzw. mit etwas Selbstreflexion formuliert: die Wahrheit, so wie sie der Autor erinnert, das Geschehene, so wie es dem Autor erschienen ist. Der autobiographische Pakt ist damit eine Art emphatische Formulierung der allgemeinen Referenzregeln der Sprache bzw. des Behauptens wie sie z. B. John R. Searle in seinen Behauptungsregeln oder Paul Grice in seinem Kooperationsprinzip der Kommunikation ausformuliert haben. [...] Dieser referentielle Gebrauch der Sprache wird in jeder faktualen Erzählung und damit auch im autobiographischen Schreiben realisiert. (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 288f.)

Zugleich wird der autobiographische Text durch seine Gattungsbezeichnung dem fiktionalen Erzählen zugeordnet, wodurch gleichzeitig Gesetzmäßigkeiten gelten, die dem zuvor Gesagten widersprechen:

Der Autor produziert einen Erzähl-Text mit nicht-wirklicher Geschichte mit der Intention, dass der Rezipient diesen Text mit der Haltung des *make-believe* aufnimmt, und der Rezipient erkennt diese Absicht des Autors und lässt sich aus diesem Grunde darauf ein, den Erzähl-Text unter den Bedingungen eines *make-believe*-Spiels zu lesen<sup>366</sup>. (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 289)

Die damit einhergehende Ambiguität eines autofiktionalen Textes bringt Doubrovsky zum Ausdruck, wenn er die Autofiktion als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“ beschreibt (siehe Doubrovskys Zitat, S. 183 dieser Arbeit). Frank Zipfel spricht

---

<sup>364</sup> Hanspeter Affolter: ‚Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren‘. Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs Montauk. Zürich 2019, S. 20.

<sup>365</sup> Johann Wolfgang von Goethe: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit“. In: J. W. v. Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchges. u. komm. V. Erich Trunz, 14. Aufl. München 1989. Bd. 9 u. 10 „Autobiographische Schriften“

<sup>366</sup> „Das Konzept des *make-believe* ist in gewisser Weise eine Neuformulierung Coleridges bekannter Umschreibung von Fiktion bzw. Fiktionsrezeption als ‚willing suspension of disbelief‘. Der Begriff ‚*make-believe*‘ wurde in den 1980er Jahren von Kendall L. Walton in die englischsprachige Literatur- und Fiktionstheorie eingeführt und ist inzwischen dort zu einem Schlüsselbegriff geworden.“ (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 292)

in diesem Zusammenhang von zwei unterschiedlichen Pakten und bezieht sich dabei auf Philippe Lejeune<sup>367</sup>:

Lejeune [...] kommt so zu seiner Theorie des ‚autobiographischen Paktes‘. Dem Leser muss deutlich werden, dass die Person von der berichtet wird, keine andere ist als der Autor selbst: [...] 1) durch die Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur; 2) durch paratextuelle Angaben, z. B. durch eine Gattungsbezeichnung oder durch entsprechende Bekundungen im Paratext. (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 287)

Für den Bereich des fiktionalen Erzählens weist Zipfel darauf hin, dass der Kommunikationszusammenhang zwischen Autor und Leser „in ähnlicher Weise wie beim autobiographischen Erzählen als Pakt oder Vertrag verstanden werden kann. Ein Fiktionsvertrag wird stillschweigend bei jeder Produktion und Rezeption von fiktionalen Erzähl-Texten auf der Grundlage der die soziale Praxis ‚Fiktion‘ bestimmenden Regeln abgeschlossen“ (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 293).

Unterschiedliche Theorien reflektieren die komplexe Produktions- sowie Rezeptionssituation, die für alle autofiktionalen Texte gelten und die sich aus der Doppelstruktur von autobiographischem (bzw. referentiellem) Pakt und Fiktions-Pakt ergeben. In der vorliegenden Arbeit kann es nicht darum gehen, in die Debatte zum Thema ‚Autofiktion‘ einzutreten, es sollen lediglich einige Grundzüge dieses komplexen Gebietes aufgezeigt werden, um eine Abgrenzung der hier behandelten Autorenromane von autofiktionalen Texten vorzunehmen.

Drei Leitfragen sollen daher im Vordergrund stehen: Erstens, aus welchen Gründen entscheidet sich ein Autor dafür, einen autofiktionalen Text zu verfassen und welche Ziele verfolgt er? Zweitens, welche Herangehensweisen ergeben sich daraus für den Rezipienten eines solchen autofiktionalen Textes? Drittens, können Daniel Kehlmann und Wolf Haas, die sich, so wie in dieser Arbeit nachgewiesen, innerhalb der Erzählwelten ihrer Romane als Autoren positionieren, dem Bereich bzw. der Gattung Autofiktion zugeordnet werden oder unterscheiden sich ihre Romane grundlegend von autofiktionalen Texten?

Hinsichtlich der möglichen Gründe eines Autors autofiktionaler Werke spricht Frank Zipfel mit Verweis auf Doubrovskys Äußerungen in seinem Roman *Fils* von einer „List des Autors in der paratextuellen Kommunikation mit dem Leser. Die Bezeichnung ‚roman‘ soll das Interesse des Lesers für eine Erzählung wecken, für die der Autor eigentlich kein Publikum erwartet, die er möglicherweise als nicht interessant genug empfindet, als dass es sich lohnen würde, sie zu erzählen und besonders sie zu lesen“ (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 299f.). Andererseits wäre es denkbar, dass es sich um den Versuch handelt, „die eigene Person durch die (vorgebliche) Fiktionalisierung dem Leser interessant zu machen bzw. um den Versuch, den Rezipienten durch die Bezeichnung ‚Roman‘ die Autobiographie eines unbedeutenden Mannes ‚unterzujubeln““ (ebd. S. 300). Aber auch Erinnerungslücken des Autors, die er durch

---

<sup>367</sup> Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.

fiktionale Elemente auszufüllen gedenkt, könnten ein Motiv darstellen ebenso wie bewusste Verfälschungen im Sinne einer „Schön-Schrift“<sup>368</sup> der eigenen Biographie, um den Mitmenschen oder auch der Nachwelt ein bestimmtes Bild zu vermitteln.

Ein weiterer Beweggrund, die eigene Lebensgeschichte in Form eines fiktionalen Textes zu erzählen, könnte darin bestehen, dass der Autor auf diese Weise versucht, Hemmungen zu überwinden oder auch eine ‚Zensur‘ zu umgehen:

Gemeint ist damit sowohl die ‚äußere Zensur‘ durch die Anderen (Verwandte, Freunde und Bekannte des Autors), die sich möglicherweise nicht adäquat dargestellt sehen, wie auch die ‚innere Zensur‘, die mehr oder weniger peinliche Taten oder Ansichten des eigenen Lebens zu unterdrücken sucht. [...] Die Autofiktion wird damit zur entfesselten Autobiographie („autobiographie déchaîné). Zipfel, ebd. S. 301)

Ob sich ein Autor tatsächlich der zuvor erwähnten List bedient, um seine persönliche Lebensgeschichte aufzuwerten und interessanter zu machen, und ob es sich bei dem autofiktionalen Werk um eine entfesselte Autobiographie handelt, kann nur für den Einzelfall geklärt werden.

Welche Haltung der Leser einem autofiktionalen Werk gegenüber einnehmen kann, stellt ein weiteres Problem dar. Hat er die freie Wahl, es auf unterschiedliche Weise zu lesen oder ist er in einer unauflösbaren Doppel-Kodierung gefangen? In der Forschung stehen sich zwei widerstreitende Ansätze gegenüber, was jedoch letzten Endes nur ein Beweis dafür ist, wie schillernd und komplex das Wesen der Autofiktion tatsächlich ist.

Die erste Theorie besagt, dass der Leser keine Möglichkeit hat, zwischen dem autobiographischen und fiktionalen Pakt zu wählen. Diese Theorie geht zurück auf Doubrovsky, der sich, um sein eigenes Dilemma zu veranschaulichen, einer Metapher, die er von Genette entlehnt, bedient. Martina Wagner-Egelhaaf fasst dies folgendermaßen zusammen:

Tatsächlich entwickelt Doubrovsky sein Autofiktionskonzept, wenn man denn von einem ‚Konzept‘ strictu sensu sprechen darf, in engem Bezug auf die neuere Autobiographietheorie. So qualifiziert er autofiktionale Texte als „nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“<sup>369</sup>. Das Bild der ‚Drehtür‘ lässt an Gérard Genette denken, der die Unentscheidbarkeit, ob Prousts *À la recherche du temps perdu* als fiktionaler Roman oder als Autobiographie zu lesen sei, mit einer „Drehtür“<sup>370</sup> verglichen hat.<sup>371</sup>

---

<sup>368</sup> Dieser Begriff wird von Yahya Elsayghé im Zusammenhang mit Max Frischs *Montauk* verwendet. In: Y. Elsayghé: *Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von Andorra und Homo faber*. Bielefeld 2014, S. 58.

<sup>369</sup> Serge Doubrovsky: „Nah am Text“. In: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), S. 123-133; hier S. 126.

<sup>370</sup> Gérard Genette: *Figures III*. Paris 1972, S. 50.

<sup>371</sup> Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, Einleitung, S. 7-21; hier: S. 10.

Diese Meinung, veranschaulicht durch das Bild der geschlossenen Drehtür, wird von Doubrovsky oder auch von der französischen Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Marie Darrieussecq vertreten. Laut Darrieussecq ist es für einen autofiktionalen Text entscheidend, „dass dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten werden, ohne dass er die Möglichkeit an die Hand bekommt, den Text ganz oder teilweise nach einem der beiden Pakte aufzulösen“<sup>372</sup> (Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 305).

Zipfel dagegen vertritt die Meinung, dass der Leser die Wahl zwischen zwei Lesarten hat, das heißt, er hat die Wahl, welchen Pakt er jeweils schließen möchte:

Es erscheint mir kaum möglich, einen Text durchgehend sowohl nach dem referentiellen Pakt wie auch nach dem Fiktions-Pakt zu lesen. Ich denke vielmehr, dass das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin besteht, dass der Leser von einem Pakt zum andern wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellem Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist. Damit jedoch bleibt die Unterschiedlichkeit der beiden Pakte gewahrt, man könnte sogar sagen, dass der Leser gerade durch das Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen auf die Spezifik der beiden Pakte aufmerksam gemacht wird. (Zipfel, ebd. S. 306)

Seit der erstmaligen Erwähnung des Begriffs ‚Autofiktion‘ im Jahre 1977 wurden autofiktionale Texte in Frankreich sehr populär, sie sind jedoch keineswegs auf die französischsprachige Literatur beschränkt. Zudem „herrscht ein stillschweigender Konsens darüber, dass auch Texte, die vor der ‚Erfindung‘ des Begriffs durch Doubrovsky entstanden sind, als Autofiktionen angesehen werden können“ (Zipfel, Stuttgart 2009, S. 35).

Zu den traditionellen autofiktionalen Werken der deutschsprachigen Literatur zählen beispielsweise Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht* (1952)<sup>373</sup>, Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* (1971) und Max Frischs *Montauk. Eine Erzählung* (1975). Aber auch Thomas Mann wird der Entwicklungslinie autofiktionaler Literatur zugerechnet, da in vielen seiner Erzähltexte und Romane persönliche Erlebnisse und Personen aus seinem Lebensumfeld verwendet und künstlerisch gestaltet sind, was dem Wesen der Autofiktion entspricht<sup>374</sup>.

---

<sup>372</sup> Im Original heißt es: „se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l’autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l’énoncé de réalité de l’énoncé de fiction“ (Marie Darrieussecq *L’autofiction, un genre pas sérieux*. In: *Poétique* 27 (1996), S. 367-380; hier: S. 377).

<sup>373</sup> Trotz der Bezeichnung ‚Bericht‘ wird diese autobiographische Erzählung dem Bereich der Autofiktion zugeordnet.

<sup>374</sup> Siehe zum Beispiel: Gert Bruhn: *Das Selbstzitat bei Thomas Mann. Untersuchungen zum Verhältnis von Fiktion und Autobiographie in seinem Werk*. New York 1992. – Lukas Hermann: „Autonom autobiografisch. Zu Thomas Manns *Die Entstehung des Doktor Faustus*“. In: *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*. 2020, 55 (1); S. 83-99.

Innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur können unter anderem folgende Autoren autofiktionaler Werke genannt werden: Thomas Glavinic, *Das bin doch ich* (2007), Felicitas Hoppe, *Hoppe* (2012), Isabelle Lehn *Frühlingserwachen* (2019), Christian Kracht *Eurotrash* (2021) und Joachim Meyerhoff, der in seiner bisher sechsbändigen Romanreihe *Alle Toten fliegen hoch* (2011, 2013, 2015, 2017, 2020, 2024) die eigene Lebensgeschichte in fiktionaler Weise gestaltet.

Dass die paratextuelle Bezeichnung ‚Roman‘ das Interesse des Lesers für den autobiographischen Text eines unbekanntes Jedermann steigern soll<sup>375</sup>, wird in der aktuell zunehmenden Popularität autofiktionalen Schreibens, insbesondere im alternativen Literaturbetrieb, deutlich. Der Deutschlandfunk strahlte am 19. August 2019 ein Interview aus, das Miriam Zeh mit dem deutschen Schriftsteller und Verleger Marc Degens zum Thema „Neue Erzählformen: Roman kriselt, Autofiktion blüht“ führte<sup>376</sup>, und zwar anlässlich einer neuen Reihe für Autofiktionen, herausgegeben vom Berliner Independent-Verlag SUKULTUR, der 1995 von Marc Degens zusammen mit Torsten Franz gegründet wurde.

Danach befragt, warum diese Gattung der Autofiktion gerade so beliebt sei, antwortet Degens:

Ich glaube, es hängt damit zusammen, dass es im Moment einen gewissen Bedeutungsabfall bei klassisch-traditionellen Gattungen gibt, etwa dem Roman. Ich glaube, dass es da eine gewisse Krise gibt, die aus der Konkurrenz erwächst mit anderen, neuen Formen wie zum Beispiel Fernsehserien, Computerspielen, Rollenspielen, [...] deshalb haben auch in den letzten Jahren nicht-fiktionale Formen wie Essays, non-fiction, Memoirs oder auch Autofiktion eine Blüte erlebt. Und ich persönlich finde, dass gerade im Bereich Autofiktion gerade sehr aufregende Texte entstehen.

Es sollen nun zwei für den Bereich der Autofiktion repräsentative zeitgenössische Texte betrachtet werden, der eines bereits etablierten und der eines unbekanntes Autors aus der alternativen Literaturszene, um einige wichtige Merkmale der Autofiktion anhand dieser Texte zu veranschaulichen. Daran anschließend soll geprüft werden, ob Kehlmann und Haas ebenfalls dem autofiktionalen Bereich zugeordnet werden müssen oder ob sie lediglich mit diesem Genre, eventuell parodierend, spielen.

Im ersten Fall handelt es sich um Thomas Glavinics Roman *Das bin doch ich* (2007), in den sich der Autor, vergleichbar mit Wolf Haas, als Autorfigur gleichen Namens hineingeschrieben hat. Julia Schöll betrachtet in ihrer Untersuchung *Entwürfe des*

---

<sup>375</sup> Vgl. Zipfel, Stuttgart 2009, S. 32.

<sup>376</sup> Marc Degens im Gespräch mit Miriam Zeh: „Neue Erzählformen. Roman kriselt, Autofiktion blüht“. In: Deutschlandfunk, 19.08.2019, <https://www.deutschlandfunk.de/neue-erzaehl-formen-roman-kriselt-autofiktion-blueht-100html>. (Audio plus Transkript des gesendeten Interviews.) (Zuletzt gesehen am 12.02.2026).

*auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert* Glavinic im Vergleich zu Kehlmann<sup>377</sup>, der ebenfalls als handelnde Figur in diesem Roman eine wichtige Rolle spielt. Sie äußert sich folgendermaßen zu diesem Werk:

Als raffiniert erweist sich der Roman *Das bin doch ich* insofern, als Glavinic die Fakten der außerliterarischen Realität unangetastet lässt und auf diese Weise das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität umso komplizierter gestaltet. Glavinics Text präsentiert sich nicht als Sudoku, in dem es den vermeintlich ‚authentischen‘ Autor zu finden gilt; vielmehr ist der Autor immer schon präsent, macht sich breit mit seinem Gejammer, seinen Eitelkeiten, seinem Neid und seinen Alkoholexzessen. (Schöll, S. 288)

In Schölls abschließendem Urteil zu diesem Roman werden allerdings die Unterschiede zu Kehlmanns und vor allem auch zu Haas‘ Romanen deutlich:

Die Frage, ob der Leser es in *Das bin doch ich* mit dem ‚authentischen‘ Autorsubjekt Thomas Glavinic zu tun hat, erweist sich somit als obsolet – er hat es zumindest mit dem authentischen fiktiven Thomas Glavinic zu tun. Oder um es mit Fotis Jannidis zu formulieren: „Der Erzähler ist ein Textkonstrukt, der Autor eine lebensweltliche Konstruktion.“ Beide aber vereint der Konstruktionscharakter. (Schöll, S. 288)

Es reicht also nicht aus, dass ein Autor eine Figur gleichen Namens im Text erscheinen lässt, so wie es beispielsweise Glavinic in seinem Roman handhabt, um als Autorenroman bezeichnet werden zu können. Die entscheidende Frage lautet: Ist das Werk aus sich selbst heraus verständlich oder ist es für ein Textverständnis absolut notwendig, den Blick nach außen zu richten und den realen Autor in die Überlegungen miteinzubeziehen?

Der Roman *Das bin doch ich* erhält durch das Wissen des Lesers, dass sowohl Thomas Glavinic als auch Daniel Kehlmann nicht nur Autorfiguren, sondern reale Autoren sind, zwar eine besonders humorvoll-tragische Komponente, jedoch würde sich die Aussage des Romans ohne dieses Wissen nicht grundlegend ändern, bliebe doch das Verhältnis zwischen einem Autor, der sich nach dem großen Erfolg sehnt, und dem befreundeten Überflieger, der durch seinen Erfolg Gefühle von Neid und Verzweiflung erzeugt, das gleiche.

Insofern kann Glavinics Roman dem Bereich der Autofiktion zugeordnet werden. Es besteht für den Leser durchgängig die Möglichkeit, sowohl den autobiographischen Pakt als auch den Fiktionspakt zu schließen, und dadurch, wie es Zipfel hervorhebt, zu einer komplexeren Rezeptionshaltung zu gelangen, die ihn sowohl „die Individualität des Einzelschicksals wahrnehmen“<sup>378</sup>, aber auch das Einzelschicksal in

---

<sup>377</sup> Julia Schöll: „Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic“. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2011, S. 279-292.

<sup>378</sup> Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 309.

einer exemplifizierenden und das Individuelle überhöhenden Art und Weise betrachten lässt<sup>379</sup>.

Das zweite Beispiel des unbekanntes Autors, der im Selbstverlag publiziert und damit der alternativen Literaturszene zugeordnet werden kann, ist Claus Aresins Erzählung *Fluchtpunkt Dudenhofen* (1992)<sup>380</sup>, die auf humorvolle Weise über den Zusammenhang von Autor und Erzähler sinniert. Die in der zweiten Auflage als ‚Posse‘ bezeichnete Erzählung handelt von Ereignissen aus dem Studentenleben des Jahres 1978, die ein autodiegetischer Erzähler vermittelt, den der Leser geneigt ist, für den Autor selbst zu halten, da dieser einleitend darauf hinweist, dass sich die Erzählung „autobiographisch“ gebe und die dargestellten Ereignisse „historisch belegt“ seien (Aresin, S. 9). Im weiteren Verlauf der Erzählung wendet sich jedoch der Erzähler an den Leser, um auf seinen ungeklärten Status aufmerksam zu machen, dass er einerseits zwar als Erzähler des eigenen Lebens, als dessen ‚Protagonist‘ er sich empfindet, völlige Eigenständigkeit reklamieren kann, andererseits jedoch in einem klaren Abhängigkeitsverhältnis zum Autor stehe:

Oftmals wird ja, gerade bei Erzählungen, die in der ersten Person verfasst sind, der Darsteller mit dem Autor verwechselt. Dagegen kann man sich als Betroffener, das heißt als Protagonist, nur verwahren. Im vorliegenden Fall ist meine Lage besonders knifflig, weil mein Autor im Klappentext bereits auf die autobiographische Färbung des Textes verweist, und im Text keine Gelegenheit auslässt, so zu tun, als plaudere er nur aus seinem Leben. Da steht man als Protagonist ein bisschen auf verlorenem Posten. Wie ich gerade jetzt darauf komme? Eben wegen des Variants. Gerade ist mir als Protagonist eine schöne Verdopplung gelungen, indem ich aus der laufenden Erzählung herausgesprungen bin, in das Hier und Heute, aus dem heraus ich alles berichte – da gibt es eine zweite Verdopplung! Denn auch mein Autor verfügt heute über ein Fahrzeug solchen Typs, und damals ebenso. Natürlich ist dies ein Trick meines Autors, mit dem er mir, wie schon in der ganzen Geschichte, meine eigene Existenz streitig machen will. Man ist eben, daran lässt sich auch nichts beschönigen, als Protagonist immer ziemlich von seinem Autor abhängig. Damit muss man leben. Man kann nur hoffen, dass der Autor weiß, was er an unsereinem hat. (Aresin, S. 99 f.)

Der Autor wiederum möchte ebenfalls zur Kenntnis genommen werden und begibt sich in seine Erzählung hinein:

Ich spreche jetzt übrigens als Autor und nicht als Protagonist, egal, was der daran zu bemängeln hat. Ich finde, in so einer langen Erzählung muss auch der Autor selbst einmal zu Wort kommen, statt dass immer alles der Protagonist vermittelt, wenn nicht verfälscht. (Aresin, S. 137)

Sein Ansinnen ist es, zumindest punktuell darauf hinzuweisen, wie die Ereignisse sich „in einer wirklicheren Welt“ (Aresin, S. 150) zugetragen haben. Mit dieser absurden Steigerungsform eines Adjektivs, das sich nicht steigern lässt, sagt der Autor viel aus

---

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S. 310.

<sup>380</sup> Zitiert wird aus der Jubiläumsausgabe: Claus Aresin: *Fluchtpunkt Dudenhofen. Eine Posse*. epubli 2023.

über das Wesen der Literatur und den Zusammenhang von Wirklichkeit und Literatur. Ist das flüchtige und vergängliche Leben das „wirklichere“ oder kann und sollte es durch die literarische Gestaltung der Flüchtigkeit enthoben werden, allerdings um den Preis, dass der Prozess der Fiktionalisierung die Wirklichkeit verfälscht?

Dieser autofiktionale Text „eines unbekanntes Jedermann“ (vgl. Zipfel, Stuttgart 2009, S. 32) reicht zwar weder an die gesellschafts-politische Auseinandersetzung in den autofiktionalen Werken Alfred Anderschs oder Christa Wolfs heran noch an die philosophisch-künstlerischen Betrachtungen Thomas Manns oder Max Frischs. Aresin geht es vielmehr um das Festhalten seiner humorvollen Betrachtungen eines Alltagsgeschehens, an dem er andere Menschen teilhaben lassen möchte, ähnlich wie es derzeit in der digitalen Medienwelt im Rahmen der populären Blog-Kultur geschieht<sup>381</sup>.

Dass der unbekanntes Autor Claus Aresin sein autobiographisches Werk als ‚Erzählung‘ beziehungsweise als ‚Posse‘ bezeichnet, mag also tatsächlich als „eine Art Trick“ angesehen werden<sup>382</sup>, mit dem in diesem Fall drei unterschiedliche Ziele verfolgt werden können: „das Interesse des Lesers für den autobiographischen Text eines unbekanntes Jedermann steigern“, den Text durch die Zuordnung zur fiktionalen Erzählung „als literarisch wertvoll deklarieren“ und schließlich „innere und äußere Widerstände zu umgehen“, das heißt zum einen, dem Autor „die innere Hemmung vor peinlichen Geständnissen aus dem privaten Bereich [zu] nehmen“, und zum anderen „dem möglichen Widerstand von Außenstehenden, Verwandten, Freunden und Bekannten des Autors, die sich nicht adäquat dargestellt sehen“, zu begegnen<sup>383</sup>.

Claus Aresin geht auf humorvoll-überzogene Art und Weise auf diese Zielsetzungen in seinem vorangestellten „Haftungsausschluss“ (Aresin, S. 9) ein, indem er die beiden widersprüchlichen Tendenzen der Autofiktion wie folgt umreißt:

Die vorliegende Erzählung gibt sich autobiographisch. Tatsächlich sind die wesentlichen Eckdaten der Vorkommnisse historisch belegt. Gleichwohl hat der Autor in ganz erheblichem Maße gestaltend eingegriffen. Insbesondere sind alle Namen neutralisiert. Somit begründen

---

<sup>381</sup> Marc Degens hat einen Blog des Kölner Autors und Künstlers René Kemp für den ersten Band der Reihe zum Thema Autofiktionen ausgewählt und geht darauf wie folgt ein: „Ich habe René Kemp persönlich als Maler kennengelernt, bin dann auf seinen Blog aufmerksam geworden und es war ein fast tägliches Blog, in dem er Politik und Kulturereignisse kommentiert hat, aber auch das Wetter. Und wenn ich das morgens nach dem Aufstehen auf meinem Smartphone gelesen habe, war es ein bisschen wie Zeitung lesen, also so eine Begleitung im Tag beziehungsweise war es eher ein Zeitungsartikel, den man dann immer neu gelesen hat. Mit der Zeit habe ich aber herausgefunden, dass da auch rote Fäden sichtbar werden und diese roten Fäden, dieses sehr Romanhafte, wurde in der Auswahl dieses Bandes versucht zu betonen, also in der Auswahl und Zusammenstellung. Dadurch hat sich, glaube ich, ein ganz neuer Text daraus gebildet in dieser Buchform, der sehr starke romanhafte Züge hat.“ (M. Degens; siehe Anm. 376, S. 188 dieser Arbeit)

<sup>382</sup> Vgl. Zipfel, Berlin/N.Y. 2009, S. 299.

<sup>383</sup> Zipfel, Stuttgart 2009, S. 32.

die im Text behaupteten strafbaren Handlungen<sup>384</sup> und verfassungsfeindlichen Gedanken<sup>385</sup> keinesfalls die Einleitung von Strafverfahren oder die Überprüfung von Arbeitsverhältnissen. Auch die Charakterisierung von Personen [...] unterliegt der freien künstlerischen Gestaltung. Die Beschreibungen folgen allein erzähltechnischen Gesetzen. Sie sollen niemanden bloßstellen, lächerlich machen oder outen. Mit Ausnahme von Erwin, diesem Knallkeks. (Aresin, S. 9)

Wenngleich in Aresins Erzählung, die auf diesen „Haftungsausschluss“ folgt, als Gestaltungselement die narrative Metalepse verwendet wird, damit der Autor neben seinem autodiegetischen Erzähler Gehör findet, wird doch zugleich der Unterschied zu den in dieser Arbeit behandelten Romanen deutlich, denn die drei genannten Zielsetzungen treffen nicht auf die beiden Romane Kehlmanns zu, und noch nicht einmal Wolf Haas, der sich in beiden hier untersuchten Romanen als Autor in sein fiktives Universums hineinbegibt, für das er den Wahrheitsanspruch erhebt<sup>386</sup>, müsste seinem Text einen entsprechenden Haftungsausschluss voranstellen, denn der autobiographische Pakt, so konnte nachgewiesen werden, existiert gar nicht.

Dass die Autorfigur Wolf Haas im Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* lediglich eine Beglaubigungsfunktion übernehmen muss, um den Leser in die Irre zu führen, wird innerhalb der Forschungsliteratur nicht infrage gestellt. Subtiler wird der Beglaubigungsgestus im Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* angewendet, dessen Erzählkonstrukt nicht in einem plötzlichen Erkenntnisprozess des Lesers entlarvt wird, wie es im *Wetter*-Roman der Fall ist. In *Verteidigung der Missionarsstellung* bleibt der Autor durchgängig in doppelter Funktion (real wie fiktiv) präsent, um die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu verwischen. Die Meinung, die von Judith Niehaus vertreten wird, dass der Roman dem Bereich der Autofiktion zugeordnet werden muss, wird hier nicht geteilt (siehe Abschnitt 5.1.2 dieser Arbeit). Der einzige autobiographisch relevante Aspekt, der sich sowohl auf den Autor und die Autorfigur bezieht, gemeint ist die ungeklärte Vaterschaftsfrage, wird nur andeutungsweise im Roman thematisiert und wird von Niehaus gar nicht zur Kenntnis genommen.

Anders verhält es sich mit Haas' Roman *Eigentum* (2023), der zu Recht als autofiktionales Werk bezeichnet werden kann. Wolf Haas, der autodiegetische Erzähler, berichtet über die Lebensgeschichte seiner Mutter, die er posthum durch

---

<sup>384</sup> Die „strafbaren Handlungen“ beziehen sich z. B. darauf, dass ein „prachtvoller Kristalleuchter“ während des wilden Tanzens zu der Musik von Patti Smith zu Bruch geht (Aresin, S. 109 f.), ein Vorfall, für den niemand die Verantwortung übernehmen will.

<sup>385</sup> Der Leser ist in *Fluchtpunkt Dudenhofen* nicht etwa mit der systemfeindlichen Terrorszene der 1970er Jahre konfrontiert, wie es diese Formulierung nahelegen mag. Es geht stattdessen um angeregte Diskussionen der Studenten, die vorzugsweise im räumlichen Untergrund der Cafeteria stattfinden: „Ich liebte diesen Ort. Ich pflegte ihn als mein Wohnzimmer zu bezeichnen. [...] Vor allen Dingen aber gibt es keinen besseren Ort als diesen, um die Revolution zu planen. Unterirdisch, mit Neonlicht und graubrauner Verschalung. Ideal! Eines weiß ich sicher: dass es mit der Revolution nicht geklappt hat, es war nicht die Schuld dieser Cafeteria!“ (Aresin, S. 45)

<sup>386</sup> Siehe Abschnitt 5.1.1 dieser Arbeit.

die literarische Gestaltung würdigt. Das Leben seiner Mutter ist geprägt von großer Armut in gesellschaftspolitischen Umbruchzeiten. Im Kapitel, das in der österreichischen Nachkriegszeit spielt und den Titel „Zensur“ trägt<sup>387</sup>, verwendet Haas, vergleichbar mit Aresins vorangestelltem „Haftungsausschluss“, einmalig im Roman einen schwarzen Balken, um einen Namen unkenntlich zu machen (*Eigentum*, S. 83), so dass sich die Person, deren Name unkenntlich gemacht wurde, nicht etwa kompromittiert fühlen könnte durch eine Information, die über sie preisgegeben wird. Der Autor übt im Kapitel „Zensur“ eine Art Selbstzensur. Durch den auffälligen schwarzen Balken macht er darauf aufmerksam, dass in diesem autofiktionalen Werk niemand bloßgestellt werden soll.

Um letztlich entscheiden zu können, ob es sich um ein fiktionales oder autofiktionales Werk handelt, kann ein einfacher Test weiterhelfen. Die zu Beginn des Methodenkapitels zitierte Paradoxie, auf die Genette hinweist (siehe S. 4 dieser Arbeit) und mit der er sich auf den Unterschied zwischen Autor und Autor-Erzähler bezieht, kann im übertragenen Sinne als eine Art Lackmus-Test verwendet werden: Trifft Genettes Satz zu, dass der Autor-Erzähler die Figuren des Romans tatsächlich „kennt“, während der reale Autor sie sich lediglich ausgedacht hat, so liegt ein fiktionales Werk vor, trifft der Satz jedoch nicht zu, so handelt es sich um einen autofiktionalen Text, wie im Fall von Aresins Erzählung, denn hier hat sich der Autor die Personen nicht ausgedacht, sondern er kennt sie mindestens genauso gut, wie sein Erzähler sie kennt. Gleiches trifft auf Wolf Haas' Roman *Eigentum* zu, nicht jedoch auf die in dieser Arbeit untersuchten Romane.

Wie also gestaltet sich im Vergleich dazu jeweils die besondere Präsenz des Autors in den vier Romanen, die als Grundlage der vorliegenden Arbeit dienen? Inwiefern ist hier der empirische Autor als notwendige Kategorie für ein angemessenes Textverständnis mit zu berücksichtigen?

---

<sup>387</sup> „Meine Mutter [begann] nach dem Krieg bei den amerikanischen Besatzern in der Briefzensur zu arbeiten. Da war sie zweiundzwanzig Jahre alt. Sie war 1923 geboren, im Jahr der Hyperinflation. Jetzt war es schon wieder so weit. Der Krieg war vorbei und das Geld war hin“ (*Eigentum*, S. 79).

#### 6.1.4 Autoren und die narrative Metalepse am Beispiel von Daniel Kehlmann und Wolf Haas

Wenn Naturforscher Exemplare einer neuen Tierart entdecken, so gilt es, eine neue Bezeichnung zu finden. Diese setzt sich aus der (großgeschriebenen) Gattungsbezeichnung und der (kleingeschriebenen) Artenbezeichnung zusammen<sup>388</sup>. Auf ähnliche Weise hat sich die Bezeichnung ‚Autorenroman‘ ergeben (wenn auch die binäre Nomenklatur aus dem Fachgebiet der Biologie in der umgekehrten Reihenfolge angewendet wurde).

Es handelt sich um einen Roman-Typ, der im Unterschied zum traditionellen Roman drei Bedingungen erfüllen muss: Erstens, der Roman ist nicht aus sich selbst heraus verständlich. Der reale Autor muss mitberücksichtigt werden, um ein angemessenes Verständnis des Erzählwerks zu erlangen. Zweitens, der Autor muss sich im Werk mittels einer deutlich markierten oder unmarkierten narrativen Metalepse dem Leser zu erkennen geben. Drittens, es darf sich nicht um ein autofiktionales Werk handeln, in dem der Autor seinem Leser einen autobiographischen Pakt anbietet. Der Autorenroman ist ein rein fiktionales Werk. Die erarbeiteten Romane von Kehlmann und Haas erfüllen diese drei Bedingungen. Darüber hinaus stehen die beiden Autoren für zwei Ausprägungen des Autorenromans, die man als Prototypen bezeichnen könnte. Wie lassen sich diese beiden Prototypen charakterisieren?

In Daniel Kehlmanns *Tyll* bliebe der Leser ratlos einer von Widersprüchen geprägten Welt ausgesetzt, würde sich nicht gleich zu Beginn der Autor durch die ungewöhnliche Art des Erzählens zu erkennen geben, um den Hoheitsanspruch auf sein Werk geltend zu machen. In seiner übergeordneten Person werden alle Widersprüche der Textebene zusammengeführt, denn er hat sie durch seinen schöpferischen Geist und seine (an)ordnende Hand entstehen lassen. Es kann dies als Versuch gedeutet werden, das grundsätzliche Erkenntnisdefizit des Menschen abzubilden und in einer höhergeordneten kreativ-künstlerischen Instanz aufzuheben<sup>389</sup>.

In Kehlmanns *Ruhm* liegt eine gestaffelte Erzählwirklichkeit vor, die ebenfalls über sich selbst hinausweist. Durch die, wie es im Text heißt, klügste aller Figuren, die alte Dame Rosalie, die sich an ihren fiktionsinternen Schöpferautor Leo Richter wendet, wird darauf hingewiesen, dass jenseits der gesamten Erzählwirklichkeit eine weitere,

---

<sup>388</sup> Naturforscher haben beispielsweise den Galapagos Landleguan als ‚*Conolophus subcristatus*‘ bezeichnet, die Galapagos-Riesenschildkröte als ‚*Chelonoidis porteri*‘.

<sup>389</sup> James Joyce spielt auf diese inspirierte Schaffenskraft des Schriftstellers an, indem er eine seiner Figuren, John Eglinton, im *Ulysses* sagen lässt: „After God Shakespeare has created most.“ (James Joyce: *Ulysses*. Penguin London 1992, S. 273; Chapt. 9: *Scylla and Carybdis*.)

höhergeordnete gestaltende und sinngabende Instanz existiert, die sich schließlich dem Leser durch ihr mutwilliges Eingreifen in den Text zu erkennen gibt.

Eine andere Wirkungsabsicht verfolgt Wolf Haas in den beiden hier behandelten Romanen. Dadurch, dass er sowohl als Autorfigur, die vorgibt, den vorliegenden Roman zu schreiben bzw. schon geschrieben zu haben, und als realer Autor, der den jeweiligen Erzähltext tatsächlich geschrieben hat, präsent ist, sorgt er für paradoxe Situationen und für die Verunsicherung des Lesers, der Realität und Fiktion nicht mehr eindeutig trennen kann.

Hätte beispielsweise Daniel Kehlmann den Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* geschrieben, so wäre die Situation des Erzähltextes völlig eindeutig als reine Fiktion zu erkennen: Der Leser würde in einem Interview, das eine fiktive Literaturkritikerin mit einem fiktiven Autor führt, über den Entstehungsprozess seines jüngsten literarischen Werkes informiert werden und zugleich erleben, wie ein Roman durch die Interpretationsarbeit bereichert wird. Verunsichert wäre der Leser nicht.

Die Verunsicherung entsteht allein dadurch, dass der Autor des Romans Wolf Haas heißt und in seinem Roman als er selbst erscheint. Eine klare Trennung zwischen realem Autor und Autorfigur ist nicht möglich. Damit hat Wolf Haas eine Grenze überschritten, die eigentlich als unüberwindlich gilt, die Grenze zwischen Realität und Fiktionalität. Dies hat zur Folge, dass der Leser nicht mehr eindeutig sagen kann, wo genau die Realität aufhört und die Fiktion beginnt, da diese Grenze verschwimmt. Auf diese Weise hebt Haas das logische Verständnis des Lesers vollständig aus.

Gleiches trifft auf den Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* zu. Hätte ein anderer Autor als Wolf Haas diesen Roman geschrieben oder trüge die Autorfigur im Roman nicht seinen Namen, so würde der Leser auf extradiegetischer Ebene die Geschichte eines jungen Autors lesen, der als homodiegetischer Erzähler über seine Studienzeit, seinen Studienfreund Benjamin Lee Baumgartner und ihre gemeinsame weitere Lebensgeschichte berichtet und den Leser daran teilhaben lässt, wie er Benjamins Geschichte in einem Roman verarbeitet, der als Manuskript teilweise bereits vorliegt und ganz am Schluss in die Endfassung übertragen wird, die der Leser jedoch nur erahnen darf, ohne sie je zu lesen.

Die paradoxe Situation entsteht auch hier dadurch, dass Wolf Haas, der übergeordnete reale Autor, zugleich als Autorfigur in seinem Werk erscheint und genau das Buch, das er am Ende zu schreiben beginnt, bereits geschrieben und veröffentlicht hat, so dass der Leser es in seinen Händen hält, was logisch nicht möglich ist, da es laut Erzähllogik erst noch geschrieben werden müsste.

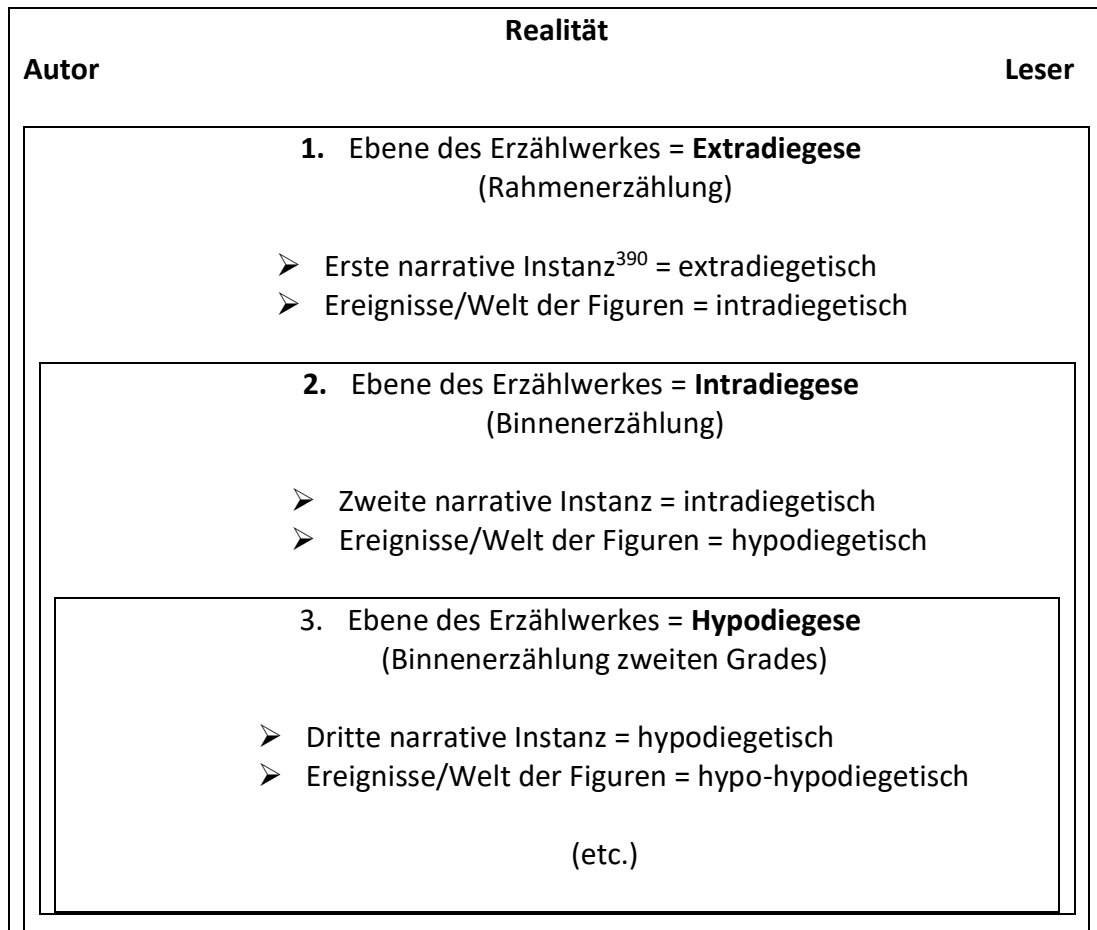
Diese unterschiedlichen Arten von Autoreneinmischungen können mit der auf Gérard Genette basierenden Erzähltheorie exakt erfasst werden. In einem ersten Schritt sind die verschiedenen Ebenen des jeweiligen Erzähltextes im Zusammenhang mit der Erzählsituation zu bestimmen, um in einem weiteren Schritt die unterschiedlichen

Arten von Grenzüberschreitungen zwischen diesen hierarchisch angeordneten Ebenen zu erfassen.

Uneinigkeit herrscht in der Forschung über die Anordnung dieser Ebenen. Es gibt Wissenschaftler, die an der ursprünglich von Genette vorgenommenen Anordnung der Erzählebenen von unten nach oben festhalten, wie es zum Beispiel Julian Hanebeck in seinen Schaubildern verdeutlicht (vgl. Hanebeck, Abb. 3, S. 21). Die primäre Erzählebene ist unten angesiedelt und das Erzählte bzw. das gestaffelte Erzählte ist darüber angeordnet.

In dieser Arbeit wurde die Systematik Sonja Klimeks, die diese Abfolge auf den Kopf stellt, angewendet, und das aus gutem Grund: Auf diese Weise lässt sich die Idee abbilden, dass sich ein Autor in sein Werk hinein-, womöglich sogar immer tiefer hineinbegibt. Zugleich wurde ihre Terminologie übernommen und der Begriff ‚Metadiegeses‘ durch den Begriff ‚Hypodiegeses‘ ersetzt. Da die Hypodiegeses sich nun im Schaubild an unterer Position befindet, wäre die Vorsilbe ‚Meta-‘ wenig plausibel.

Anders als bei Genette, Klimek oder auch Hanebeck muss nun allerdings als weitere, höhergeordnete Ebene die Realität mitbedacht werden, um die Präsenz oder das Eindringen des realen Autors in seinen Roman beschreiben zu können. Es ergibt sich also folgendes Schaubild:



**Abb. 12:** Mögliche Ebenen eines Erzählwerkes

Mit Hilfe dieses Schaubildes, das beliebig erweitert werden kann, lassen sich einerseits die Ebenen eines Erzählwerkes erfassen, andererseits die narrativen Sprünge zwischen diesen Ebenen sowie die Art der Positionierung des Autors innerhalb seines Werkes. Die mit Letzterem einhergehende Grenzverletzung zwischen der Ebene der Realität und der des Erzähltextes soll genau wie alle Grenzverletzungen innerhalb des Textes zwischen unterschiedlichen hierarchischen Ebenen mit dem Begriff der ‚narrativen Metalepse‘ erfasst werden, da sie sich ebenfalls aus dem Erzählprozess ergibt. In letzter Konsequenz ist sie ein genauso phantasievolles Spiel wie auch das Überspringen von Ebenen innerhalb der Fiktion.

Dabei ist zu bedenken, dass narrative Metalepsen die Ausnahme von der Regel bleiben müssen, um ihre Wirkung entfalten zu können. Sie stellen einen paradoxen Regelverstoß beziehungsweise eine Grenzverletzung dar und Regelverstöße oder Grenzverletzungen können per definitionem nur erfolgen, wenn es eindeutige Regeln

<sup>390</sup> Für die narrative Instanz gibt es jeweils zwei mögliche Erzählertypen: erstens den heterodiegetischen Erzähler, der an der Welt der Figuren nicht teilhat, und zweitens den homodiegetischen Erzähler, der zur Welt der erzählten Geschichte gehört und damit auf zwei Ebenen figuriert, der Ebene des Erzählens und des Erzählten.

und Grenzen gibt. Solange traditionell erzählte Romane klar dominieren, ist dies der Fall.

Betrachtet man die verschiedenen Typen von Metalepsen, wie Klimek und Hanebeck sie jeweils in einer Übersicht zusammenstellen (siehe Abschnitt 1.2.2), so besteht die Schnittmenge in absteigenden, aufsteigenden und komplexen Formen der narrativen Metalepse. Je nach Anordnung der Ebenen des Erzählwerkes (von oben nach unten oder umgekehrt) werden die Begriffe ‚aufsteigende‘ und ‚absteigende Metalepse‘ entsprechend unterschiedlich verwendet. Das Wesen der narrativen Metalepse wird dadurch jedoch nicht verändert. Als weiterer Typus wurde die von Julian Hanebeck als unmarkierte Form bezeichnete ‚Figurative Metalepse‘ einbezogen (hier genau wie bei Hanebeck als Typ 1 bezeichnet). Sie ist hilfreich, um beispielsweise das zeitweilige Sichtbarwerden des Autors beschreiben zu können.

Es wird für die folgende Übersicht auf die Definitionen und die Begrifflichkeiten Klimeks und Hanebecks zurückgegriffen (siehe dazu ebenfalls Abschnitt 1.2.2 dieser Arbeit). Neu ist allerdings, dass der Autor als Kategorie in diese Definitionen miteinbezogen wird. In einer Übersicht lassen sich die in dieser Arbeit verwendeten Typen von Metalepsen folgendermaßen darstellen:

<b>Typ 1 Figurative Metalepsen (nicht markiert)</b>	
<b>1a Rhetorische Metalepse</b>  Momentanes Sichtbarwerden des Autors oder Erzählers, jedoch ohne direkten Kontakt zu den Figuren	<b>1b Epistemologische Metalepse</b>  Auf Figurenebene existiert eine Ahnung von Autor, Erzähler, Leser bzw. der eigenen Fiktionalität
<b>Ontologische Metalepsen (deutlich markiert)</b>	
<b>Typ 2 Immersive Metalepse</b>	<b>Typ 3 Komplexe Form der Metalepse</b>
<b>2a Absteigend</b> Das Herabgleiten des Erzählers oder einer Figur auf eine tiefere diegetische Ebene bzw. das Herabgleiten des Autors aus der Realität in sein Werk hinein. Durch dieses Hinabgleiten des Autors bzw. den Sprung in sein Werk hinein wird eine paradoxe Doppelung (von realem Autor und fiktiver Autorfigur) erzeugt.  <b>2b Aufsteigend</b> Das Hinaufwechseln einer Figur von einem narrativen Niveau auf ein höheres. Auch graphisch lassen sich Phänomene einer untergeordneten Ebene auf der Erzählebene abbilden.  D. h. auf logikwidrige Weise werden hier zwei normalerweise streng getrennte Erzählebenen vermischt.	<b>3a Möbiusband-Erzählung</b> Es handelt sich um einen Erzähltext, der mit seinem letzten Satz die Eröffnungssphrase wiederaufnimmt; zum Beispiel beginnt eine intradiegetische Figur am Ende des Romans ihre Erlebnisse niederzuschreiben, und zwar auf dieselbe Weise, wie es der extradiegetische Erzähler bzw. der reale Autor bereits getan hat. Laut Klimek suggerieren solche Texte ein ‚Da Capo‘ im Sinne eines Perpetuum mobiles, aber in paradoxer Form.  <b>3b Unlogische Heterarchie</b> (siehe Klimek, S. 69)  <b>3c Inversive Metalepse</b> (siehe Hanebeck, S. 105)  (3b und 3c sind nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit)

**Abb. 13:** Übersicht über alle Typen von Metalepsen

In der nachfolgenden Tabelle sind die in dieser Arbeit enthaltenen Typen von Metalepsen aufgeführt.

<b>Typ 1 Figurative Metalepsen (nicht markiert)</b>	
<p><b>1a Rhetorische Metalepse</b></p> <p><b>Ruhm</b> (Geschichte 9): Zugriff Daniel Kehlmanns auf seine Autorfigur Leo Richter, den er willkürlich aus der Geschichte entfernt und damit in seine Schranken verweist als „zweitklassige[n] Gott“ (R 203).</p> <p><b>Tyll:</b> Der Autor gibt sich zu Beginn des Romans durch die Art der Erzählweise dem Leser als Schöpfer seines Werkes zu erkennen, der für das widersprüchliche und undurchdringliche Netz seiner Schöpfung Verantwortung übernimmt.</p> <p><b>Das Wetter vor 15 Jahren:</b> Im Moment der Erkenntnis des raffinierten Erzählkonstrukts wird sich der Leser zugleich des realen Autors bewusst, der ihn mit seiner dichterischen Kreativität geschickt manipuliert hat.</p> <p><b>Verteidigung der Missionarsstellung:</b> Durch einen Anachronismus gibt sich der Autor (bzw. die Autorfigur) dem Leser für einen Moment zu erkennen.</p>	<p><b>1b Epistemologische Metalepse</b></p> <p><b>Ruhm</b> (Geschichte 3): Rosalies Ahnung von einer der Fiktion übergeordneten Ebene</p>
<b>Ontologische Metalepsen (markiert)</b>	
<p><b>Typ 2 Immersive Metalepse</b></p>	<p><b>Typ 3 Komplexe Form der Metalepse</b></p>
<p><b>2a Absteigend</b></p> <p><b>Ruhm</b> (Geschichte 3): Leo Richter kommuniziert von seinem extradiegetischen Standort aus mit seiner intradiegetischen Kunstfigur Rosalie und begibt sich sogar physisch auf die Ebene der Intradiegeese.</p> <p><b>Ruhm</b> (Geschichte 9): Leo Richter und Elisabeth werden zu Kunstfiguren auf der Ebene der Intradiegeese, sind dort aber weiterhin mit einem extradiegetischen Bewusstsein ausgestattet.</p> <p><b>Das Wetter vor 15 Jahren:</b> Der Autor Wolf Haas dringt als Autorfigur tief in sein Werk hinein, von der Realität in die Extradiegeese, Intradiegeese und Hypodiegeese, um mit den Geschöpfen seiner Phantasie zu kommunizieren und zu interagieren.</p>	<p><b>3a Möbiusband-Erzählung</b></p> <p><b>Verteidigung der Missionarsstellung:</b> Das <i>Möbiusband</i> verknüpft die Extradiegeese der Autorfigur Wolf Haas mit der Ebene der Realität, d. h. dem tatsächlichen Werk des realen Autors, indem der Leser auf extradiegetischer Ebene den Entstehungsprozess des vorliegenden Romans miterlebt, den er paradoxerweise gerade gelesen hat.</p> <p><b>Mise en abyme:</b> Die Reiterin spricht mit der Autorfigur über seinen bereits veröffentlichten Roman, durch den sie gerade reitet, der aber erst noch fertiggestellt werden muss. Auch hier liegt das Paradox vor, dass der Leser genau diesen Roman des realen Autors, wenn auch in Manuskriptform, bereits in den Händen hält. Wie das zuvor erwähnte Möbiusband verbindet auch diese Spiegelung die Fiktion mit der Realität.</p>

<p><b>2b Aufsteigend</b></p> <p><b>Ruhm</b> (Geschichte 3): Rosalie wendet sich aus der Intradiegeese an ihren Schöpfer, den extradiegetischen Autor Leo Richter.</p> <p><b>Verteidigung der Missionarsstellung:</b> Intradiegetische Handlungselemente spiegeln sich graphisch auf der Ebene des empirischen Romans, z. B. wird Schweigen durch Leerseiten abgebildet.</p>	
---	--

**Abb. 14:** Übersicht über die in dieser Arbeit vorkommenden Metalepsen

Der reale Autor Daniel Kehlmann, so hat es sich gezeigt, beansprucht und dokumentiert den Hoheitsanspruch auf sein Erzählwerk. In Form der rhetorischen Metalepse strahlt er in den beiden hier behandelten Romanen in sein jeweiliges Kunstwerk hinein, um sich dem Leser als Schöpferautor zu erkennen zu geben. Als Repräsentanten seiner selbst, also als Autorfigur, lässt er in *Ruhm* Leo Richter, sein Alter Ego, im Text auftreten. Diesem kommt dabei punktuell die Aufgabe zu, sich mit den Figuren, zum Beispiel der alten Dame Rosalie, in Form der auf- und absteigenden Metalepse auseinanderzusetzen. Die alte Dame ahnt, dass es eine weitere Ebene gibt, die der Welt ihres Schöpferautors Leo Richter übergeordnet ist.

Ganz anders sieht es bei Wolf Haas aus. Er nimmt eine Doppelung seiner selbst vor und begibt sich als Autorfigur im ersten der hier behandelten Romane bis in die hypodiegetische Tiefe seines Werkes hinein, im zweiten Fall schöpft er in Form einer Möbiusband-Endlosschleife sozusagen eher die Breite seines Romans aus. Es drängt sich die Vermutung auf, dass Wolf Haas insbesondere mit dem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* auf die Kampfansage Roland Barthes vom „Tod des Autors“ reagiert und dieses Schlagwort ironisiert, indem er sich, anstatt sich für tot erklären zu lassen, vielmehr verdoppelt.

Anstatt aus dem Diskurs zu verschwinden, ist er überaus präsent und nimmt sich das Recht, seinen Roman im Gespräch mit der Literaturkritik zu interpretieren, d. h. sich die Diskursmacht wieder anzueignen, und auf diese Weise sowie durch metafiktionale Aussagen über seinen Roman und den Schreibprozess dem Leser ein tieferes Verständnis seines Erzählwerkes zu ermöglichen. Dadurch hat er sich die Deutungshoheit über seinen Text zurückerobert. Dass der Roman, den er interpretiert und sachkundig kommentiert, gar nicht existiert, darf als zusätzliche ironische Pointe verstanden werden.

Wenn in der vorliegenden Arbeit der Begriff ‚realer Autor‘ verwendet wird, so wurde deutlich, dass der Leser sich weder Kehlmann noch Haas als lebendige Individuen vorstellen soll, sondern dass sie in ihrer Funktion als Schriftsteller, als kreativ-gestaltende Urheber ihrer jeweiligen literarischen Werke gesehen werden wollen. Dabei gibt Wolf Haas im Zuge seines Beglaubigungsgestus einiges mehr an persönlichen Informationen preis als Daniel Kehlmann, zum Beispiel über seine Eltern, seine Ausbildung, sogar über einzelne persönliche Eigenarten. Kehlmann dagegen kokettiert lediglich damit, dass seine Autorfigur Leo Richter, konzipiert als sein Alter Ego, gewisse Ähnlichkeiten mit seiner Person aufweisen könnte. Entscheidend für das Textverständnis bleibt es, den realen Autor Daniel Kehlmann in seiner Rolle als Gottschöpfer des jeweiligen fiktiven Universums nicht nur anzuerkennen, sondern ihn in dieser Funktion nie aus dem Blick zu verlieren.

### 6.1.5 Autorenromane in der zeitgenössischen Literatur

Zwei weitere Exemplare des Autorenromans aus der zeitgenössischen Literatur sollen in diesem Abschnitt vorgestellt werden, um das Phänomen nochmals zu veranschaulichen.

Beim ersten Roman, in dem der reale Autor eine wichtige Rolle spielt und in dem es ebenfalls um ein mutwilliges Verfälschen der Wirklichkeit geht, handelt sich um das experimentelle Erstlingswerk des US-Amerikaners Jonathan Safran Foer, das dieser im Jahr 2002 veröffentlicht hat. Hubert Winkels bezeichnet den Roman *Everything Is Illuminated*<sup>391</sup> kurz nach Erscheinen der deutschen Übersetzung als einen „Geniestreich“<sup>392</sup>. Jonathan Safran Foer (Jahrgang 1977) verarbeitet in diesem Roman eine Reise, die er als Zwanzigjähriger auf den Spuren seines jüdischen Großvaters durch die Ukraine unternommen hat. Jedoch ist dabei kein Roman entstanden, der dem Bereich der Autofiktion zugeordnet werden könnte, denn Erfindungen dominieren deutlich gegenüber den autobiographischen Elementen, ähnlich wie es bei Wolf Haas der Fall ist.

Erzähltechnisch betrachtet enthält der Roman drei verschiedene Komponenten, die sich regelmäßig abwechseln. Etwas mehr als die Hälfte des Romans besteht aus der frei erfundenen Geschichte des Dorfes Trachimbrod<sup>393</sup>, das während des Zweiten Weltkriegs von den Nazis auf brutalste Weise vollständig ausgelöscht wurde. Ein auktorialer Erzähler berichtet die Geschichte von Trachimbrod, beginnend mit dem Schöpfungsmythos, der auf den 18. März 1791 datiert wird<sup>394</sup>, bis zur Auslöschung des Dorfes am 18. März 1942<sup>395</sup>. Dass dieser Erzähler vereinzelt das erste Pronomen Singular verwendet, z. B. wenn er mit der Formulierung „my great-great-great-great-great-grandmother“<sup>396</sup> auf das Baby verweist, dem der Ort seinen Namen verdankt, macht ihn nicht zu einem homodiegetischen Erzähler, denn er selbst kommt nicht als Figur in seiner Geschichte vor. Es handelt sich also um einen unfokalisierten heterodiegetischen Erzähler, hinter dem sich der reale Autor Jonathan Safran Foer verbirgt, eine Tatsache, die dem Leser in den anderen beiden Romanteilen unmissverständlich vermittelt wird.

Dieser restliche Teil beinhaltet den Reisebericht und Briefe<sup>397</sup>, allerdings geschrieben aus der Sicht des fiktiven gleichaltrigen ukrainischen Begleiters und Übersetzers Alexander Perchov, der sich in seinem verschrobenen und fehlerhaften Englisch zum

---

<sup>391</sup> Zitiert wird aus der TB Ausgabe: Penguin Books, London 2003.

<sup>392</sup> In: *Die Zeit* vom 13. März 2003.

<sup>393</sup> 18 Kapitel, insgesamt knapp 150 Seiten.

<sup>394</sup> Vgl. *Everything is Illuminated*, S. 8.

<sup>395</sup> Ebd. S. 267.

<sup>396</sup> Ebd. S. 16.

<sup>397</sup> 16 Kapitel, insgesamt knapp 130 Seiten.

Beispiel folgendermaßen einführt: „I am burdened to recite my good appearance. I am unequivocally tall. [...] I have handsome hairs, which are split in the middle“ (S. 3). Über seine Englischkenntnisse sagt er ähnlich unbescheiden und fehlerhaft: „I am fluid“ (S. 4).

Mit diesem großmäuligen Erzähler hat Foer eine Art Narren entworfen, dessen Aufgabe unter anderem darin besteht, mit dem Autor über die Grenze zwischen Roman und Realität hinweg zu kommunizieren, zum Beispiel wenn er sich über den entstehenden Roman äußert und dabei großzügig auf seine eigene Autorschaft verzichtet. Er schreibt an den bereits nach New York zurückgekehrten Jonathan Safran Foer:

Perhaps I can continue to aid you as you write more. But not be distressed. I will not require that my name is on the cover. You may pretend that it is only yours. (S. 104)

Man verfolgt als Leser – so wie bei Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung* – den Entstehungsprozess eines literarischen Werkes, während man es bereits liest, was mit dem Begriff ‚mise en abyme‘ erfasst werden kann. Die auf diese Weise entstehenden paradoxen Situationen sorgen ebenso wie viele Kommentare des Erzählers Alexander Perchov für Komik. So wie Kehlmann sich selbst mit Hilfe der Figur Leo Richters auf humorvolle Weise charakterisiert (oder karikiert) und Wolf Haas durch die Kommentare der Literaturkritikerin, so äußert sich der Erzähler Alexander Perchov über die Eigenschaften des realen Autors – ohne sie eigentlich den Lesern gegenüber zu erwähnen, da diese Bemerkungen in der Erzähllogik nur in den privaten Briefen an den Autor auftauchen, nicht aber in dem offiziellen Reisebericht:

I have made efforts to make you appear as a person with less anxiety, as you have commanded me to do on so many occasions. This is difficult to achieve, because in truth you are a person with very much anxiety. Perhaps you should be a drug user. (S. 142)

Derartige Paradoxien, die sich durch die Kommentare des Ich-Erzählers Alexander Perchov, die er aus der Erzählung heraus an den realen Autor des Romans richtet, ergeben, erzeugen immer wieder neue humorvolle Situationen. Zugleich aber lässt der Autor seinen Erzähler auch das ernste Programm des gesamten Romans formulieren:

I know that you asked me not to alter the mistakes because they sound humorous, and humorous is the only truthful way to tell a sad story. (S. 53)

Hier wird deutlich, dass Foer mit Alexander Perchov eine Figur erschaffen hat, die, so wie Kehlmanns Tyll, „ein Schutzheiliger der komischen Widerstandskraft“<sup>398</sup> ist, denn bei allem vordergründigen Humor dominiert bereits von der ersten Seite an die rohe

---

<sup>398</sup> Kehlmann/Münkler, S. 115

Gewalt und Brutalität des Stärkeren. Dessen kann sich der Leser spätestens auf Seite 68 gewiss sein, wenn Alexander Perchov eine weitere Misshandlung seines kleinen Bruders durch den gewalttätigen Vater beschreibt<sup>399</sup>:

I knew why he was a little less than crying. I knew very well, and I wanted to go to him and tell him that I had a little less than cried too, just like him and that no matter how much it seemed like he would never grow up to be a premium person like me [...], he would. He would be exactly like me. And look at me, Little Igor, the bruises go away, and so does how you hate, and so does the feeling that everything you receive in life is something you have earned.

But I could not tell him any of these things. I roosted on the floor of the kitchen, only several meters distance from him, and I commenced to laugh. I did not know why I was laughing, but I could not stop. (S. 68 f.)

Alex lacht aus reiner Verzweiflung, denn er lehnt das gewalttätige Verhalten seines Vaters zutiefst ab. In einem Brief an Jonathan reflektiert er darüber:

*The Book of Recurrent Dreams* was a very beautiful thing, and I must say that the dream that we are our fathers made me melancholy. This is what you intended, yes? Of course I am not Father, so perhaps I am the rare bird to your novel. When I look in the reflection, what I view is not Father, but the negative of Father. (S. 54)

Angesichts von Brutalität und Gewaltanwendung, sowohl im politischen als auch im privaten Bereich, die in diesem Roman den düsteren Grundton abgeben, ist eine weitere Textstelle von besonderer Bedeutung, die im Vergleich dazu Stille und Frieden ausstrahlt. Alex schreibt über sich und Jonathan:

We roosted for several moments, and then we both laid on our backs, and the grass was like a bed. Because it was so dark, we could see many of the stars. [...] We were on the grass, under the stars, and that is what we were doing. (S. 190)

Diese Textstelle im Zusammenhang mit den Überlegungen des Autors und seines Erzählers zu moralischem oder unmoralischem Verhalten der Menschen entspricht den abschließenden Gedanken Immanuel Kants in seiner *Kritik der praktischen Vernunft (1788)*:

Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir*. [...] Der erstere Anblick einer zahllosen Weltenmenge vernichtet gleichsam meine Wichtigkeit als eines *tierischen Geschöpfes*, das die Materie, daraus es ward, dem Planeten (einem bloßen Punkt im Weltall) wieder zurückgeben muß, nachdem es eine kurze Zeit (man weiß nicht wie) mit Lebenskraft versehen gewesen. Der zweite erhebt dagegen meinen Wert, als einer Intelligenz, unendlich durch meine

---

<sup>399</sup> Diese Misshandlungen fallen zunächst kaum auf, da sie geschickt vertuscht werden. Auf der ersten Seite führt der Erzähler seinen kleinen Bruder wie folgt ein: „As for his name, it is Little Igor, but Father dubs him Clumsy One, because he is always promenading into things.“

Persönlichkeit, in welcher das moralische Gesetz mir ein von der Tierheit und selbst von der ganzen Sinnenwelt unabhängiges Leben offenbart [Hervorhebungen im Original].<sup>400</sup>

Der gesamte Roman lässt sich als eine Betrachtung über die Willensfreiheit und das sich daraus ergebende Verhalten des Menschen lesen. Versucht der Mensch, „im Leben einigermaßen anständig zu sein“<sup>401</sup>, oder entscheidet er sich dafür, „tierischer als jedes Tier zu sein“<sup>402</sup>, so wie man es im Roman vor allem durch das Verhalten der Nazis bei der Auslöschung des Dorfes Trachimbrod vorgeführt bekommt<sup>403</sup> oder auch durch Alex' brutalen Vater.

Der Autor Jonathan Safran Foer setzt ein Zeichen gegen unmenschliches Verhalten und destruktive Gewalt, indem er einen Roman entstehen lässt, der den Gequälten und brutal Ermordeten eine Geschichte und eine Stimme gibt, so wie es Kehlmann angesichts der Toten des Dreißigjährigen Krieges handhabt<sup>404</sup>, und indem der Autor seinen Erzähler Alexander Perchov sich selbst als besseren Menschen neu erfinden lässt. Ein autofiktionales Werk ist dabei nicht entstanden, denn es dominiert die Fiktion, mithin eine Welt, die möglich, aber nicht wirklich ist<sup>405</sup>.

In *Everything Is Illuminated* tauchen, abgesehen von der Autorfigur sowie Jonathan Safran Foers Großvater, auf dessen Spuren der Autor durch die Ukraine reist, lediglich rein erfundene Charaktere auf, und selbst wenn Foer über unzählige Liebesaffären seines Großvaters berichtet, so kann sich der Leser sicher sein, dass ihm diese angedichtet werden, denn der Autor betont zugleich, dass sein Großvater nie auch nur ein Wort irgendjemandem gegenüber darüber verloren hat<sup>406</sup>. Der Leser weiß, dass Foer frei erfundene Geschichten um den Großvater rankt, oder anders formuliert, dass der Autor seine künstlerische Freiheit in Anspruch nimmt, so wie es auch Kehlmann und Haas handhaben.

---

<sup>400</sup> Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg 1959. Unv. Nachdruck d. 9. Aufl. v. 1929, S. 186.

<sup>401</sup> Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg; Lovenberg (2008).

<sup>402</sup> Goethe, Faust I, Vers 286.

<sup>403</sup> Siehe Kapitel „The Beginning of the World Often Comes, 1942-1791“ (S. 267-273); vgl. ebenfalls die Auslöschung des Dorfes Kolki durch die Nazis im Kapitel „Illumination“ (S. 243-252); dies ist der Ort, aus dem der Großvater des homodiegetischen Erzählers, Alexander Perchov, stammt.

<sup>404</sup> Kehlmann äußert im Gespräch mit Münkler: „Das ist, ohne hochtrabend klingen zu wollen, die moralische Aufgabe des Romanautors: das Leben der Vergessenen zu gestalten“ (Kehlmann/Münkler 2018, 114).

<sup>405</sup> Vgl. Aristoteles' *Poetik*, Anm. 1

<sup>406</sup> „He [grandfather] never told a friend of his exploits, or any lover of her predecessor. He was so afraid of being discovered that even in his journal – the only written record I have of his life before he met my grandmother, in a displaced-persons camp after the war – he never mentions them once.“ (Foer, S. 169)

Ein weiterer Schriftsteller, der im Zusammenhang mit Autorenpräsenz in seinen Erzähltexten in der Fachliteratur Erwähnung findet, ist Thomas Glavinic. Julia Schöll<sup>407</sup> betrachtet ihn im Vergleich mit Kehlmann und sieht deutliche Ähnlichkeiten zwischen beiden Autoren und ihren Werken, indem es sich bei beiden um „zwei intellektuelle, philosophisch versierte Autorsubjekte“ handelt, „die nicht nur immer die Fäden in der Hand behalten, sondern zugleich diese Fäden unablässig für uns sichtbar machen“ (Schöll, S.291). Sie bezieht sich einerseits auf Glavinics Jonas-Romane<sup>408</sup>, andererseits auf seinen Roman *Das bin doch ich* (2007).

Im ersten Fall ist es die Art der Darstellung, die – wie in Kehlmanns *Tyll*<sup>409</sup> – den Autor sichtbar werden lässt. In *Die Arbeit der Nacht* „findet sich die Figur Jonas eines Morgens allein in einer Welt wieder, die sich ansonsten nicht verändert hat – bis auf die Tatsache eben, dass niemand mehr existiert als das Ich, aus dessen Perspektive der Roman erzählt ist“ (Schöll, S. 281). Die Erzählweise wirft eine Frage auf: „Welches Subjekt kann in Glavinics Roman *Die Arbeit der Nacht* von der Figur Jonas in der dritten Person berichten, wenn niemand mehr existiert und alle Menschen außer Jonas verschwunden sind?“ (Schöll, S. 283). Diese Erzählsituation erinnert formal an das Eingangskapitel aus *Tyll*, in dem die Ereignisse ebenfalls auf eine Weise vermittelt werden, nämlich von den Toten des Krieges, die realistisch betrachtet nicht möglich ist und folglich auf den gestaltenden Autor verweist.

Thematisch beschäftigt sich Glavinics Roman mit „der Freiheit, die mit dem absoluten Alleinsein verbunden ist, mit der Machtposition eines Subjekts, das sich keiner Spiegelung mehr durch ein Gegenüber zu stellen hat, das somit über keinerlei moralisches Korrektiv mehr verfügt und sich mit keinem anderen Ego mehr messen muss – was keineswegs gut für das Subjekt endet“ (Schöll, S. 282).

Ob sich der Typus des Autorenromans etablieren wird, bleibt abzuwarten und zu beobachten. Die rasante Weiterentwicklung im Bereich der Computertechnologie, die Kehlmann zum Schreiben seines Romans *Ruhm* veranlasst hat, und die mit dieser Entwicklung einhergehende Verwischung der Grenzlinie zwischen künstlich und real, könnte weiterhin Auswirkungen auf den Bereich der Literatur haben, indem die Bereitwilligkeit, die Grenze zwischen Text und Realität aufzuweichen, zunehmen mag<sup>410</sup>.

---

<sup>407</sup> Julia Schöll: „Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic“. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2011, S. 279-292.

<sup>408</sup> Vornehmlich bezieht sie sich auf *Die Arbeit der Nacht*. München 2006 und *Das Leben der Wünsche*. München 2009.

<sup>409</sup> Schölls Vergleiche beziehen sich allerdings nicht auf *Tyll*, der erst zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht wurde, sondern auf den Vorgängerroman *Ruhm*.

<sup>410</sup> Siehe dazu auch Abschlusskapitel 6.3.

## 6.2 Künstlerfiguren im modernen Künstlerroman

In diesem Abschnitt geht es um die Frage, wie sich Daniel Kehlmann und Wolf Haas mit ihren Romanen in die Tradition des Künstlerromans einreihen. Es soll zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Künstlerromans gegeben werden, bevor die Einordnung der beiden Autoren, die sich aus der vorausgehenden Textanalyse ergibt, erfolgen wird. Der Überblick orientiert sich an der Untersuchung Peter V. Zimas<sup>411</sup>, der den Künstlerroman in einer engen Verflechtung von philosophischen Fragestellungen mit gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen betrachtet.

Zimas Textanalysen beginnen mit Künstlerromanen der Romantik mit Schwerpunkt auf Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1799), den er allerdings kontrastiv zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) untersucht. Goethe, als Hauptvertreter der deutschen Klassik, strebte keinen Bruch zwischen Kunst und Gesellschaft an, im Gegenteil. Der zentrale Gedanke für Goethe bestand darin, „daß Kunst und Künstler nicht über oder außerhalb der Gesellschaft stehen, sondern eine *Funktion innerhalb der Gesellschaftsordnung erfüllen* [Kursivdruck im Original]“ (Zima, S. 19). Goethes Bestreben, Kunst und Leben, d. h. künstlerische und praktische Tätigkeit im Kontext der bestehenden Gesellschaftsordnung zu verbinden, steht in einem so deutlichen Widerspruch zu den Idealen der Romantik, dass Zima auf Goethes markant formulierte Aussage aus den *Maximen und Betrachtungen* verweist: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke“<sup>412</sup>.

Im Gegensatz zu diesem gesellschaftlichen Auftrag des Künstlers, wie ihn Goethe einfordert, beschreibt Zima als Leitidee der Romantik eine „Flucht in Innerlichkeit und Ironie“ (Zima, S. 22).

Romantiker und Junghegelianer verbindet der Grundgedanke, daß das Bürgertum, das sich nach 1848 anschickt, die politische Macht zu übernehmen, Ideale wie Wissenschaftlichkeit (Wahrheit), Kunst (Schönheit) und Gerechtigkeit mißbraucht, um seine Macht zu konsolidieren.

Während Marx und die Hegelsche Linke auf diese Erkenntnis politisch reagieren, indem sie der bürgerlichen Gesellschaft den Kampf ansagen, reagiert die Romantik vorwiegend ästhetisch, indem sie Innerlichkeit und Kunst als oberste Werte dem vom Tauschwert beherrschten bürgerlichen Utilitarismus entgegensetzt. (Zima, S. 22)<sup>413</sup>

---

<sup>411</sup> Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen 2008.

<sup>412</sup> Goethe, *Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, S. 487; vgl. auch Zima, S. 22.

<sup>413</sup> Wilhelm Hauffs Märchen *Das kalte Herz* kann als Betrachtung über diese Ideen der Romantik angesehen werden. Vgl. dazu auch: Manfred Frank: „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext“. In: *Das kalte Herz* und andere Texte der Romantik. Mit einem Essay von Manfred Frank. Frankfurt 1978, S. 233-257.

Eine solche Kunstauffassung kann nicht ohne Folgen bleiben:

Dieser Widerspruch zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität wird durch die These der romantischen Philosophie verschärft, daß Kunst der höchste Erkenntnismodus ist und deshalb weder der Philosophie noch der Wissenschaft, weder der Religion noch der Moral untergeordnet werden darf. [...] Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Überlegung, daß die drastische Aufwertung der Kunst in der Romantik wesentlich zur Entfremdung zwischen Kunst und Gesellschaft beiträgt. (Zima, S. 25)

Diese beiden gegensätzlichen Reaktionen auf den bürgerlichen Utilitarismus, politische Kampfansage einerseits, ästhetische Innerlichkeit andererseits, werden laut Zima in der Spätmoderne zusammengeführt:

Bei Nietzsche und Mallarmé kommt es zu einer Synthese dieser beiden Tendenzen, welche die gesamte Spätmoderne (als Modernismus) beherrschen wird. Nicht nur bei Adorno, Benjamin und Marcuse, sondern auch bei Joyce, Hamsun, Sartre, Krleža und den Surrealisten wird das Ästhetische zu einem Politikum und das Schreiben zu einer permanenten Revolte gegen Utilitarismus und Bürgerlichkeit. (Zima, S. 22)<sup>414</sup>

In den postmodernen Künstlerromanen vollzieht sich laut Zima eine weitere Synthese, indem diese „die ästhetischen Utopien der Romantiker und Modernisten“ parodieren (Zima, S. 35):

Sie [die postmodernen Künstlerromane] behaupten nicht das „Ende der Kunst“ im empirischen Sinne, sondern das Ende der *Kunstutopie*: das Ende der Kunst als Religions- und Revolutionersatz. Sie haben sich mit der differenzierten Rolle der Kunst als Partial- oder Kunstsystem abgefunden. [...] Indem sie den Künstlerroman parodieren, führen die postmodernen Schriftsteller der Leserschaft die Unmöglichkeit einer Gattung vor Augen, welche die Kunst zunächst romantisch-bildungsbürgerlich, später modernistisch-intellektuell zur „höchsten Potenz“ erhob. In der Postmoderne hat die Kunst – zusammen mit dem Künstler – endgültig ihre Aureole verloren, ohne sich deshalb in der Wissenschaft oder im Nichts aufzulösen [Kursivdruck im Original]. (Zima, S. 35f.)

Die letzte Gruppe von Künstlern, mit der Zima sich beschäftigt, sieht er konfrontiert mit einer besonderen Gefahr für die Kunst: „Erst in der zeitgenössischen Wirtschaftsgesellschaft wird sie [die Kunst] von einer totalen und globalisierten Vereinnahmung durch den Markt bedroht“ (Zima, S. 480). Dies führe Künstler wie Thomas Bernhard oder Christoph Ransmayr zu einer konsequenten Negativität. Es handelt sich dabei um „eine Negativität, die sie [die Kunst] zwar isoliert, zugleich aber zu einer Zufluchtsstätte für kritisches Denken macht. [...] Dieser Selbstisolierung liegt

---

<sup>414</sup> Diese Revolte des Künstlers kommt beispielsweise am Ende des Künstlerromans *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) zum Ausdruck, wenn Joyce Stephen Dedalus seinen Auftrag als Künstler auf folgende Weise formulieren lässt: „I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning“ (J. Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Granada Publishing London 1980, S. 222)

die Überzeugung zugrunde, daß eine eindimensionale, kritikfreie Gesellschaft nicht überlebensfähig ist und daher nicht von Dauer sein kann“ (Zima, S. 480).

Angesichts der hier nur in aller Kürze wiedergegebenen Entwicklung des Künstlerromans, vor allem aber angesichts der großen gesellschaftspolitischen, ökonomischen und ökologischen Herausforderungen, mit denen unsere globalisierten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts konfrontiert sind, stellt die Verortung der Kunst eine herausfordernde Aufgabe dar. Wie definiert der Künstler seine Rolle im gegebenen gesellschaftlichen Kontext? Aufgrund der komplexen Situation kann es nicht verwundern, dass sich in den hier untersuchten Romanen zwei sehr unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten präsentieren.

Daniel Kehlmann zeigt sich selbstbewusst als Autor, der eine ähnliche Entwicklung wie Goethe durchlaufen hat, vom Künstler, der in seinen frühen Werken auf dem Autonomiegedanken der Kunst beharrt – gleich dem Schöpfergott Prometheus – hin zu einem Künstler, der gesellschaftliche Verantwortung empfindet und mit seinen Romanen, aber auch im öffentlichen Raum eine klare Haltung einnimmt. Diese Entwicklung konnte nachvollzogen werden anhand der Untersuchungen Michael Navratils und Juliane Tranachers. Obwohl Kehlmann den modernen Künstler in einer gottlosen Welt verortet, bedient er sich theologischer Begrifflichkeiten und Ideen und lässt auf vielfältige Weise, doch immer dezent, die Sinnhaftigkeit menschlichen Daseins durchscheinen, die im Zusammenhang mit einem klaren Wertesystem steht.

Es wurde deutlich, dass Kehlmann seine Neupositionierung systematisch einführt, und zwar anhand dreier Werke, *Leo Richters Porträt* (2008), *Ruhm* (2009) und *Tyll* (2017). Diese Werke markieren zugleich den eben skizzierten Wendepunkt in seinem Werk. In *Leo Richters Porträt* erschafft Kehlmann seinen Doppelgänger und verdeutlicht anhand dieser Figur, dass man den Schriftsteller nie als Privatperson zur Kenntnis nehmen soll, sondern als kreativen, gottgleichen Schöpfer von Kunstwerken. Seine übergeordnete Position macht Kehlmann in *Ruhm* mit Hilfe einer gestaffelten Erzählsituation deutlich. Er selbst thront über seinem Werk und macht in der letzten Geschichte seinen Hoheitsanspruch geltend, indem er Leo Richter willkürlich aus dessen eigener Geschichte entfernt und nur als „zweitklassigen Gott“ dastehen lässt. Diesen Hoheitsanspruch, so konnte nachgewiesen werden, macht er auch in *Tyll* geltend.

In den beiden Romananalysen wurde ebenfalls nachgewiesen, dass die Autorfigur Leo Richter sowie die Künstlerfigur Tyll die wichtigen Aspekte, die Daniel Kehlmann in seinem Selbstverständnis als Künstler ausmachen, repräsentieren. Es sind vor allem Kreativität und sprachliche Brillanz, die Leo Richter auszeichnen. Bei Tyll tritt neben der Perfektion des Künstlers das Diabolische in den Vordergrund, denn es ist eine der wichtigen Aufgaben des Künstlers, auf Probleme, Fehler und selbst menschliche Abgründe hinzuweisen und – damit einhergehend – schonungslos menschliches Versagen oder menschliche Schwächen aufzudecken, um einen

Erkenntnis- und Lernprozess zu ermöglichen. Dies setzt allerdings eine Gesellschaftsordnung voraus, die Freiheiten gewährt, was durch die Figur Tylls auf zweifache Weise gezeigt wird, einmal in Form seiner künstlerischen Narren- bzw. Redefreiheit, auf der er stets beharrt, andererseits durch sein bewusst gelebtes Konzept, anständig und als freier und selbstbestimmter Mensch durchs Leben zu gehen.

In Daniel Kehlmanns hier untersuchten Romanen kommen neben Leo Richter und Tyll weitere Künstlerfiguren vor, die gemeinsam die gesamte Skala, die von untalentierte bis genial reicht, abstecken. Die Darstellung der Ereignisse um die Negativfigur Mollwitz in *Ruhm*, so betont Kehlmann, habe ihm ein besonderes Vergnügen bereitet. Die Figur des Bloggers ist grotesk überzeichnet, doch gerade durch das Fehlen jeglicher positiver Merkmale wird überdeutlich, welche Eigenschaften einen Schriftsteller auszeichnen sollten. Gleiches trifft auf Gottfried, den schlechtesten Bänkelsänger von allen aus *Tyll* zu. Dagegen wird durch die Figur des wortgewandten Barockdichters Paul Fleming (ebenso wie durch Leo Richter und Tyll) das positive Ende der Künstlerskala markiert. Zusätzlich finden sich in beiden Romanen Kehlmanns viele Zwischentöne.

Mit der Figur des Abtes Pater Friesenegger (aus *Tyll*) veranschaulicht Kehlmann die Aristotelische Aussage über das Wesen der Literatur, die mehr ist als die Wiedergabe reinen Faktenwissens. Der Dichter erzählt nicht, „was wirklich geschehen ist“, sondern „was hätte geschehen können“<sup>415</sup>. Dazu braucht es Inspiration und Lust am Fabulieren. Über beides verfügt Pater Friesenegger nicht und dies macht ihn – trotz seines umfangreichen Faktenwissens und seiner sprachlichen Perfektion – zu einem langweiligen Erzähler.

Gegenbilder dazu sind der dicke Graf von Wolkenstein sowie der begnadete Erzähler aus dem Gauklervolk (ebenfalls aus *Tyll*), die es beide nicht allzu genau nehmen mit der Wahrheit und doch die Menschen durch ihre Erzählkunst fesseln können, so dass diese glauben, „sogar das Erfundene sei wahr“ (T 176). Diese Aussage spielt auf die dichterische Wahrheit an, auf das Prinzip, dass der Leser oder Zuhörer einer Erzählung bereit ist, alles für wahr und wahrhaftig zu halten. Dies entspricht der oft zitierten Aussage des englischen Romantikers Samuel Taylor Coleridge über das Wesen der Literatur:

My endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> Aristoteles: *Hauptwerke* (1963), S. 350.

<sup>416</sup> In: *Biographia Literaria* (1817); hrsg. v. George Watson, London 1971, Chapt. XIV.

Es ist das gleiche Prinzip, auf das Wolf Haas in seinem Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* mit der Aussage: „Ich bin doch nicht der Sklave der Wahrheit!“ (W 127) hinweist. Wenn er in seinem Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*, der geprägt ist von zu vielen unwahrscheinlichen Zufällen und aberwitzigen Ideen, dennoch behauptet, „eine wahre Geschichte zu verbraten“ (VM 155), so bezieht er sich damit ebenfalls auf das wesentliche Merkmal der Literatur. Es geht nicht darum, die Wirklichkeit exakt wiederzugeben, sondern sie zu gestalten im Sinne einer dichterischen Wahrhaftigkeit. Coleridge verwendet entsprechend die Formulierung *poetic faith*, um die Haltung des Lesers der Literatur gegenüber zum Ausdruck zu bringen.

Gewissermaßen ein Gegenbild dazu stellt Miguel Auristos Blancos aus *Ruhm* dar. Seine literarischen Werke sind vollkommen abgehoben von der Wirklichkeit und entstehen hoch oben in seinem Elfenbeinturm, ohne dass der Autor echtes Interesse an der Welt oder den Menschen zeigen würde und einzig davon besessen ist, Ruhm und Unsterblichkeit zu erlangen und dafür auch bereit wäre, alles, was er je geschrieben hat, zu widerrufen. Wie unverhofft sich Ruhm einstellen kann, wird im selben Roman anhand der Schriftstellerin Maria Rubinstein vorgeführt, der jedoch nur posthumer Ruhm zuteil wird. Wegen ihres Verschwindens während einer Vortragsreise durch Zentralasien schenkt man ihrer Literatur plötzlich verstärkt Aufmerksamkeit, doch der Preis für ihre Berühmtheit ist die Auslöschung ihrer Existenz. Es ist dieselbe Art von Ruhmmanagement, die Miguel Auristos Blancos auf mehr als fragwürdige Weise gezielt anstrebt.

Im deutlichen Kontrast zu Miguel Auristos Blancos' Desinteresse an den realen gesellschaftlichen Bedingungen positioniert sich sein Schöpfer, Daniel Kehlmann. Seine Neuorientierung seit *Ruhm* schlägt sich auch darin nieder, dass er sich zunächst dramatischen Texten zuwendet, die laut Navratil traditionell „als privilegierte Gattung politischen Schreibens“<sup>417</sup> gelten. Vor allem in *Heilig Abend* (2017) und *Die Reise der Verlorenen* (2018) nimmt er zu aktuellen politischen Themen Stellung, selbst dort, wo er ein historisches Thema behandelt, und zwar die Flüchtlingsproblematik zur Zeit des Nationalsozialismus im Stück von 2018. Kehlmann sieht seinen Auftrag als Schriftsteller nicht darin, in seinen literarischen Werken tagespolitische Themen zu gestalten und dazu Stellung zu nehmen, doch selbst durch die Behandlung historischer Stoffe kann eine gesellschaftspolitische Haltung deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Um sich zu aktuellen Themen, wie zum Beispiel zu den immer deutlicher werdenden Gefahren der digitalen und sozialen Medien, zu äußern, wählt Kehlmann den Bereich faktualer Texte<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> M. Navratil 2020, S. 274. Näheres dazu siehe im Kapitel 3.1.3 dieser Arbeit.

<sup>418</sup> Zum Beispiel: Daniel Kehlmann: „Wir fühlen nicht, was wir doch wissen‘. Die Politik muss die Schöpfungskraft der Kunst, sie muss die demokratische Gesellschaft vor der heranstürmenden Macht

Im Vergleich zu Daniel Kehlmann zeichnet sich Wolf Haas als Künstler durch eine völlig andere Schwerpunktsetzung aus. Eine höhergeordnete, metaphysische Ebene bleibt bei ihm ausgeklammert, so dass auf ihn Peter V. Zimas Hinweis zutrifft, dass der postmoderne Künstler angesichts der fortschreitenden Verweltlichung der Gesellschaft, die „nach der Religion auch die Kunst erfaßt und ihrer metaphysischen Aura beraubt“<sup>419</sup>, ganz auf sich selbst gestellt bleibt und dass für ihn oft genug der Unterhaltungswert seiner Literatur und wirtschaftlich-kommerzielle Überlegungen in den Vordergrund rücken<sup>420</sup>. Obwohl Wolf Haas mit Hilfe von kreativen Ideen durchaus eine geschickte Vermarktung seiner Romane unter Beweis stellt, lassen sich neben wirtschaftlichen Erwägungen, die für den Lebensunterhalt eines jeden Künstlers eine wichtige Rolle spielen und alles andere als verwerflich sind, doch ganz andere, wesentliche Aspekte ausmachen, die ihn als Schriftsteller und Künstler auszeichnen.

Seine große Lust an Sprache und ein ausgeprägtes Sprachgefühl, verbunden mit vielen kreativen und witzigen Ideen auf inhaltlicher, sprachlicher und vor allem formaler Ebene stellen ihn in die Traditionslinie der experimentellen österreichischen Literatur in der Nachfolge der sogenannten ‚Wiener Gruppe‘, worauf Nikolas Buck hinweist<sup>421</sup>. Doch Wolf Haas folgt nicht nur einer Tradition, sondern er gibt mit seinen literarischen Experimenten wegweisende Impulse<sup>422</sup>. Es wurde ebenfalls deutlich, dass seine Erzähltexte insofern komplex sind, als sie bei allem vordergründigen Witz bei genauerer Betrachtung mehr Tiefe und Aussagekraft enthalten, als es die erste, schnelle Lektüre zunächst vermuten lässt. Mit seinem Beharren auf der künstlerischen Freiheit gibt es eine große Schnittmenge zu Daniel Kehlmann, so unterschiedlich beide Autoren auch sein mögen.

Obwohl sich Wolf Haas nicht so wie Kehlmann als ‚public intellectual‘ inszeniert oder in Zeitungsartikeln zu gesellschaftlichen Themen Stellung bezieht, so steht er doch für eine klare politische Haltung, die er jedoch nur auf seine typisch humorvoll-minimalistische Art zum Ausdruck bringt (siehe zum Beispiel, S. 160 dieser Arbeit).

---

der künstlichen Intelligenz (KI) schützen. Eine Rede.“ – In: Süddeutsche Zeitung Nr. 154, 6./7. Juli 2024, S. 17.

<sup>419</sup> Siehe Einleitung; Zima, Vorwort S. XIII.

<sup>420</sup> Vgl. ebd., S. XIV.

<sup>421</sup> Siehe Abschnitt 5.2.3.

<sup>422</sup> Dass Wolf Haas nicht nur eine Tradition fortführt, sondern als kreativer Autor stets neue Impulse setzt, wird in seinem jüngsten Roman *Eigentum* (2023) deutlich. In diesem autofiktionalen Text (siehe dazu auch Abschnitt 6.1.3 dieser Arbeit) geht es um die Lebensgeschichte seiner Mutter, die er wie einen Abschieds-Blues gestaltet, denn von seiner Mutter hat er gelernt, „dass die Sprache eigentlich Musik ist“ (*Eigentum*, S. 31). In einem sich „aufschaukelnden Rhythmus“ (ebd.), den auch seine Mutter bis zur Perfektion beherrschte, beschreibt er ihr Leben und versucht sich sogar – spaßeshalber – im letzten Kapitel, die Worte des Pfarrers bei der Beerdigung aufgreifend, kurz im Genre Hip-Hop (*Eigentum*, S. 149).

Als positives Resümee zum Thema Künstlerroman lässt sich auf jeden Fall festhalten, dass man es bei Wolf Haas und Daniel Kehlmann nicht mit Autoren zu tun hat, die durch Innerlichkeit, Negativität oder Selbstisolierung eine Kluft zwischen Kunst und Gesellschaft erzeugen, vielmehr stehen sie mitten im Leben und bereichern mit ihrer Kreativität und ihren Formexperimenten die literarische Landschaft. Weiteren Aufschluss darüber, welche künstlerische Haltung im Autorenroman zum Ausdruck kommt, wird das letzte Kapitel geben.

### 6.3 Versuch einer Hypothesenbildung

Abschließend soll versucht werden, die Frage zu beantworten, wie sich paradoxe Ebenensprünge und das Phänomen des sich einmischenden Autors erklären lassen. Zunächst steht hier die These im Raum, die von Klimek zitiert und von Hanebeck formuliert wird und sich auf metaleptische Verfahrensweisen bezieht<sup>423</sup>. Hanebeck vermutet, dass dieses Phänomen in dem Maße zunehmen wird, wie die moderne Technik immer raffiniertere Möglichkeiten bietet und die Grenze zwischen künstlich und real immer weiter aufweicht, so wie man es heute bereits durch die Möglichkeiten der künstlichen Intelligenz vorgeführt bekommt.

Die Bereitwilligkeit der Menschen des Internetzeitalters, sich auf paradoxe Ebenensprünge einzulassen, stellt Kehlmann anhand der Figur des Bloggers Mollwitz dar, der sich wünscht, durch einen Sprung von seiner diegetischen Ebene, die für ihn die Realität darstellt, auf die nächste, hypodiegetische Ebene zu gelangen, sozusagen auf das nächste Level, wie er es in seinem Computerjargon formulieren würde. Dieses aus seiner Sicht fiktive Level böte ihm mehr Sinnerfüllung als sein tatsächliches Leben.

Zugleich wird durch diese Figur ein weiterer Aspekt verdeutlicht, der sich auch auf Autoren literarischer Werke beziehen lässt. Vergleichbar mit Internetnutzern, die sich hinter Pseudonymen verstecken, um für ihre Aussagen nicht persönlich einstehen zu müssen, reden auch Autoren fiktionaler Texte „gar nicht selbst, sondern erfinden einen imaginären Sprecher, der etwas mit Bezug auf seine (fiktive) Welt behauptet, ohne jedoch eine Referenz auf unsere Wirklichkeit zu beanspruchen“ (Martínez 2016, S. 4). Insofern können auch Autoren nicht persönlich für Aussagen,

---

<sup>423</sup> Siehe S. 11 und S. 61 (Anm. 145) dieser Arbeit.

Gedanken und Handlungsweisen ihrer Figuren zur Rechenschaft gezogen oder gar der Falschaussage oder Lüge bezichtigt werden<sup>424</sup>.

Das trifft auf alle hier behandelten Romane zu. Der Leser hat sich jeweils auf eine ungewöhnliche fiktive Welt einzulassen. Bei der Lektüre von Kehlmanns *Ruhm* hat der Leser zu akzeptieren, dass sich ihm eine gestaffelte Wirklichkeit präsentiert, in der Figuren auf unlogische Weise die Erzählebene wechseln können. In *Tyll* muss der Leser eine Welt voller Widersprüche hinnehmen, deren erster Widerspruch schon darin besteht, dass die ursprünglich im Mittelalter angesiedelte Figur Tyll nun zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges lebt. Im Roman *Everything is Illuminated* soll der Leser die Dorfgeschichte Trachimbrods, die Jonathan Safran Foer in der Rolle des heterodiegetischen Erzählers frei erfindet, als in sich stimmige Welt akzeptieren. Auch in den Romanen von Wolf Haas, der ebenfalls als Autorfigur sowie als Erzähler in seinem jeweiligen Roman erscheint, weiß der Leser, dass er es nicht mit realen Ereignissen zu tun hat, auch wenn sich diese Erkenntnis im Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* erst relativ spät einstellen mag. In den untersuchten Romanen liegt jeweils eine Erzählwirklichkeit vor, die im Sinne des Zitats von Coleridge<sup>425</sup> dem Leser abverlangt, ihr Glauben zu schenken.

Ungewöhnlich ist allerdings, dass diese drei Autoren – Kehlmann, Haas und Foer – durch ihre Anwesenheit im literarischen Werk die Ebene der Realität mit einbeziehen. Dennoch kann bei den untersuchten Romanen nicht von Grenzgängern zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten gesprochen werden, wie es zum Beispiel bei autofiktionalen Texten oder Schlüsselromanen der Fall ist, die „zu einer autobiographischen Lektüre ein[laden]“ (Martínez 2016, S. 7) oder dazu, „für bestimmte Figuren oder Ereignisse der fiktiven Erzählwelt reale Korrelate zu finden“ (ebd., S. 5). Durch ein Ausschlussverfahren lässt sich dies leicht klären: In autofiktionalen Texten oder Schlüsselromanen werden reale Personen literarisch verarbeitet, manchmal auf eine Weise, durch die sich diese Menschen in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt fühlen können, was in extremen Fällen sogar zu Verleumdungsklagen gegen den Autor führen kann<sup>426</sup>.

Dies trifft auf keinen der hier untersuchten Romane zu. Abgesehen von den historischen Personen, die in *Tyll* eine Rolle spielen, tauchen bei Kehlmann nur Figuren auf, die rein fiktiv sind. Auch der Vater von Wolf Haas (würde er noch leben) könnte sich durch die wenigen Sachinformationen, die der Autor über ihn in

---

<sup>424</sup> Vgl. Sir Philip Sidney, Anm. 1 dieser Arbeit.

<sup>425</sup> Siehe S. 172.

<sup>426</sup> Vergleiche dazu Michael Ansel: „In der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland sind bislang zwei dieser Fälle bis zum Bundesverfassungsgericht verhandelt worden.“ Er bezieht sich auf Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) und Maxim Billers *Esra. Roman* (2003). (In: „Zwischen faktualer und fiktionaler Rezeption. Jürgen Bückers Büroroman *Wer die Hölle fürchtet, kennt das Büro nicht*“, in: Der Deutschunterricht 4/2016, S. 10-19; hier S. 10 f.)

*Verteidigung der Missionarstellung* über ihn preisgibt, kaum kompromittiert fühlen<sup>427</sup>, genauso wenig wie der Fernsehmoderator Thomas Gottschalk, der kurz im *Wetter*-Roman Erwähnung findet. Von einer literarischen Gestaltung kann in Bezug auf Thomas Gottschalks Person kaum die Rede sein, denn es wird lediglich beschrieben, was allgemein einem großen Fernsehpublikum bekannt ist. Kompromittierende Informationen oder Enthüllungen, wie sie in Schlüsselromanen oftmals auftauchen, sind nicht vorhanden.

Nach all diesen Vorüberlegungen ist jedoch noch immer nicht die Rolle des Autors selbst geklärt, der sich in seinen Text hineindrängt oder sich – so wie Kehlmann – als Autor offenbart. Welche Erklärung lässt sich dafür finden, dass die behandelten Autoren von ihren Lesern zur Kenntnis genommen werden möchten? Kehlmanns kontrastiver Ansatz aus *Ruhm* soll hier noch einmal weiterhelfen. Wie in Abschnitt 2.1 erarbeitet, stellt Kehlmann den Unterschied zwischen Literatur und den Sozialen Medien anhand der Figuren des Schriftstellers Leo Richter und des Bloggers Mollwitz dar.

Mit Hilfe der Figur Mollwitz wird auf gefährliche Tendenzen in den sozialen Medien aufmerksam gemacht. Oft genug werden plakative Meinungen vehement vertreten. Ebenso häufig wird auf Ereignisse heftig und unreflektiert reagiert, obwohl eine analytisch-differenzierte Annäherung an die komplexen Probleme unserer Welt angeraten wäre, und oft genug verbergen sich dabei die Urheber dieser polemischen Äußerungen oder gar Hetzreden hinter Pseudonymen.

Genau das Gegenteil machen die hier behandelten Autoren. Sie verstecken sich in letzter Instanz nicht hinter einem Erzähler beziehungsweise einem Pseudonym oder „Usernamen“, wie es im Internet gängige Praxis ist, sondern sie treten als sie selbst mit ihrem Namen in Erscheinung und stehen ein für ihr jeweiliges Werk. Dabei stellt sich die literarische Wirklichkeit, die sie gestalten, als verschachtelt und hochkomplex dar und fordert die Leser zum Mitdenken auf, um unter der Oberflächenstruktur nach weiteren Sinnebenen zu suchen.

Ihre Werke wehren sich gegen vereinfachte Aussagen, denn die Autoren wissen um die Komplexität und Undurchdringlichkeit unserer Welt<sup>428</sup> und sie nehmen sich das

---

<sup>427</sup> Haas erwähnt die friedfertige Art seines Vaters, dass er Alkoholiker und eine Zeitlang in einer psychiatrischen Klinik war, Aspekte, die den Menschen in seinem Umfeld bekannt gewesen sein werden (vgl. Abschnitt 5.2.2).

<sup>428</sup> Auch in anderen künstlerischen Bereichen finden sich vergleichbare Positionen. Der Schauspieler Lars Eidinger beispielsweise kommentiert eine seiner Foto-Ausstellungen in einem Interview auf folgende Weise: „Ich habe mal eine Ausstellung ‚Black & White Thinking‘ genannt. Black-and-White-Thinking ist ein Phänomen aus der Psychologie. Es gilt als Symptom für Borderline und Wahnsinn: das Denken in Extremen, kognitive Verzerrung und die Unfähigkeit, die Welt so wahrzunehmen, wie sie ist, also in all ihrer Widersprüchlichkeit, ihren Zwischentönen und Graustufen. Stattdessen nur

Recht und die Freiheit, mittels ihrer künstlerischen Kreativität eine eigene Welt zu gestalten, aber gleichwohl auf reale Probleme aufmerksam zu machen, wie zum Beispiel auf den Sprachverfall in den sozialen Netzwerken, den Verlust demokratischer Diskursfähigkeit, unmoralisches Verhalten, Verrohung der Menschen im Krieg oder auf eine drohende Klimakatastrophe.

Die hier behandelten Autoren sehen Probleme und gestalten sie auf ihre jeweilige Art, teils humorvoll oder spielerisch, aber nie indoktrinierend und stets in dem Wissen, dass auch ungewöhnliche Wege beschritten werden müssen, um zu einer Lösung zu finden<sup>429</sup>. Daher ihr kreativ-spielerischer Ansatz, der auch unsere Köpfe freimacht für neue Lösungswege jenseits eines plakativen Denkens in festgefahrenen Kategorien. Diese Autoren, die persönlich für ihre Haltung einstehen und sich ganz bewusst wieder in den Diskurs einbringen, fordern ihre Leser dazu auf mitzudenken. Wenn wir als Gattung menschenwürdig überleben wollen, brauchen wir kreative Ansätze.

---

Gut/Böse, Ja/Nein, Schwarz/Weiß. Das ist ja ein Denken, was durch die Sozialen Medien extrem forciert wird. Ich versuche mit meinen Bildern die Räume dazwischen zu beleuchten“ (Eidinger 2024).  
<sup>429</sup> Vgl. Tyll: „Das hier geht über die Fähigkeiten jedes Menschen weit hinaus. Und dennoch müssen wir es schaffen“ (T 433).

## VERZEICHNIS DER SIGLEN

- R: Daniel Kehlmann: *Ruhm*. Ein Roman in neun Geschichten. Reinbek bei Hamburg 2009.
- T: Daniel Kehlmann: *Tyll*. Reinbek bei Hamburg 2017.
- W: Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. 10. Aufl. Hamburg 2007 [<sup>1</sup>2006].
- VM: Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarsstellung*. Ungekürzte Ausgabe München 2014 [<sup>1</sup>2012].

## LITERATURVERZEICHNIS

**Affolter**, Hanspeter: ‚Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren‘. Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs *Montauk*. Zürich 2019.

**Ansel**, Michael: „Zwischen faktualer und fiktionaler Rezeption. Jürgen Bückers Büroroman *Wer die Hölle fürchtet, kennt das Büro nicht*“. In: *Der Deutschunterricht*. Jg. 68, 4/2016, S. 10-19.

**Anz**, Thomas: „Gegenwartsliteratur“. In: *Fischer Lexikon Literatur*. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt 1996. Bd. 2, S. 705-737.

**Aresin**, Claus: *Fluchtpunkt Dudenhofen. Eine Posse*. epubli 2023.

**Aristoteles**: *Hauptwerke*. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Nestle. Stuttgart 1963.

**Bareis**, J. Alexander: „Beschädigte Prosa“ und „autobiographischer Narzißmus“ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns ‚*Ruhm*‘. In: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin 2010, S. 243-268.

**Bareis, J. Alexander:** „Kehlmann komparativ: Intertextualität, Poetologie und Narratologie“. In: Fabian Lampart/Michael Navratil/Iuditha Balint/Natalie Moser/Anna-Marie Humbert (Hg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020, S. 13-32.

**Bareis, J. Alexander/Grub, Frank Thomas (Hg.):** Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010.

**Bareis, J. Alexander:** „Moderne, Postmoderne, Metamoderne? Poetologische Positionen im Werk Daniel Kehlmanns“. In: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. Bielefeld 2013, S. 321-344.

**Barthes, Roland:** „Der Tod des Autors“. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. u. komm. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko. Stuttgart 2009, S. 185-193.

**Baßler, Moritz:** „Genie erzählen. Zu Daniel Kehlmanns Populärem Realismus“. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 16 (2017), S. 37-55.

**Böhn, Andreas:** „Metafikcionalität, Erinnerung und Medialität in Romanen von Michael Kleeberg, Thomas Lehr und Wolf Haas“. In: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S. 11-33.

**Broich, Ulrich:** „Bezugsfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz.“ In: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 48-52,

**Broich, Ulrich:** „Intertextualität“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000, Bd. II, S. 175-179.

**Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.):** Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.

**Buck, Nikolas:** „„Es hat etwas Rauschhaftes, über solche Dinge nachzudenken‘. Wolf Haas‘ poetologischer Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*“. In: Kristin Eichhorn (Hg.): Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart. Frankfurt/M. 2014, S. 65-74.

**Buck**, Nikolas: „‚Würlich‘ künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas‘ metafiktionalem Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarstellung*“. In: Stefan Brückel, Wilhelm Haefs, Max Wimmer: METAFiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. München 2021, S. 73-101.

**Calvino**, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. München 1983.

**Coleridge**, Samuel Taylor: Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions (1817). Hg. v. George Watson. London 1971.

**Degens**, Marc im Gespräch mit Miriam Zeh: „Neue Erzählformen. Roman kriselt, Autofiktion blüht“. In: Deutschlandfunk, 19.08.2019, <https://www.deutschlandfunk.de/neue-erzaehl-formen-roman-kriselt-autofiktion-blueht-100html> (zuletzt angesehen am 12.02.2026).

**Delius**, F. C.: Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. Mit einem Vorwort von Wolf Haas. Göttingen 2011.

**Detering**, Heinrich: „Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘. Wenn das Handy zweimal klingelt“. In: FAZnet, 16.01.2009, (zuletzt angesehen am 14.08.2023). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/daniel-kehlmanns-ruhm-wenn-das-handy-zweimal-klingelt-1755616.html>

**Dotzauer**, Gregor: „Essay zur Frankfurter Buchmesse: Romandämmerung“. In: Tagesspiegel, 10.10.2012, <https://www.tagesspiegel.de/autoren/gregor-dotzauer/32> (zuletzt angesehen am 15.01.2024).

**Eidinger**, Lars: „Interview Lars Eidinger. ‚Sei einfach nur du selbst‘“. In: Rheinische Post, 07./08.09.2024.

**Elitz**, Ernst: „ ‚Es ist immer derselbe Quatsch‘. Eine Fundstelle beim Raabe-Preisträger 1963“. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen 2007, S. 24-29.

**Foer**, Jonathan Safran: Everything is Illuminated. London 2002.

**Fontane**, Theodor: Der Stechlin. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. Frankfurt/M. 1975 [1899].

**Frank, Dirk**: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden 2001.

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

**Genette**, Gérard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knop. 3., durchges. und korrigierte Aufl. Paderborn 2010 [<sup>1</sup>1998].

**Genette**, Gérard: Figures III. Paris 1972.

**Genette**, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit e. Vorw. von Harald Weinrich. Aus d. Franz. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M./New York 1989 [Originalausgabe 1987].

**Goethe**, Johann Wolfgang von: „Faust. Eine Tragödie“. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz, 14. Aufl. München 1989, Bd. 3.

**Goethe**, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz, 14. Aufl. München 1989.

**Haas**, Wolf: Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 2013 vom 28. Januar 2013, <https://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de> (zuletzt angesehen am 12.01.2024).

**Haas**, Wolf: Das Wetter vor 15 Jahren. 10. Aufl. Hamburg 2007 [<sup>1</sup>2006].

**Haas**, Wolf: Eigentum. München 2023.

**Haas**, Wolf: „Schlaflos in Las Vegas“. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen 2007, S. 117-130.

**Haas**, Wolf: Verteidigung der Missionarsstellung. Ungekürzte Ausgabe München 2014 [<sup>1</sup>2012].

**Hamann**, Christof: „Wirklich Wetter reden.' Selbstreferentielles Erzählen bei Wilhelm Raabe und Wolf Haas“. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen 2007, S. 72-99.

**Hanebeck**, Julian: Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression. Berlin/Boston 2017.

**Hartwig**, Ina: „Daniel Kehlmanns Ruhm: Falsch verbunden!“. In: Frankfurter Rundschau Online, 16.01.2009, <https://www.fr.de/kultur/literatur/falsch-verbunden-11534911.html> (zuletzt angesehen am 15.08.2023).

**Heidenreich**, Elke: „Vergesst Kehlmann, vergesst Roth!“. In: Stern online, 10.02.2009, <http://www.stern.de/kultur/buecher/elke-heidenreichs-weiterlesen-vergesst-kehlmann-vergesst-roth-653877.html> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

Die **Heilige** Schrift des Alten und Neuen Testaments. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1970.

**Herder**, Johann Gottfried: Briefe zur Förderung der Humanität. Hg. v. Walter Beyschlag. Augsburg 1946.

**Holstein**, Philipp: „Das Internet ist der dümmste Ort der Welt‘ – Der Sänger und der Bassist von Feine Sahne Fischfilet sprechen über Anschuldigungen, überwundene Krisen und geniale Songs.“ In: Rheinische Post, 12.05.2023.

**Holstein**, Philipp: „Interview Lars Eidinger. ‚Sei einfach nur du selbst‘. Der Künstler spricht über seine Foto-Ausstellung in Düsseldorf“. In: Rheinische Post, 7./8. September 2024.

**Iser, Wolfgang**: „Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven“. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983, S. 497-510.

**Jannidis**, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.

**Jannidis**, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2022.

**Jaumann**, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!‘ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas‘ *Das Wetter vor 15 Jahren*“. In: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S. 203-225.

**Jessen**, Jens: „Tyll. Der ewige Gaukler“. In: ZEIT online, 13.10.2017, <https://www.zeit.de/2017/41/tyll-daniel-kehlmann-roman> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

**Joyce, James:** A Portrait of the Artist as a Young Man. Granada Publishing Ltd. London 1980 [<sup>1</sup>1916].

**Kämmerling, Richard:** Bremer Literaturpreis 2013. Preisverleihung am 28.01.2013 im Bremer Rathaus. Wolf Haas: „Verteidigung der Missionarsstellung“. Laudatio auf Wolf Haas, <https://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de> (zuletzt angesehen am 12.01.2024).

**Kant, Immanuel:** Kritik der praktischen Vernunft. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg 1959. Unv. Nachdruck d. 9. Aufl. v. 1929.

**Kaute, Brigitte:** „Das Eingeständnis unserer Not‘ – eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs ‚Medea. Stimmen‘“. In: J. Alexander Bareis u. Frank Thomas Grub (Hg.): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S. 155-172.

**Kayser, Wolfgang:** „Wer erzählt den Roman“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2022.

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

**Kehlmann, Daniel/Jan Standke:** „Eine ständige Präsenz von Echos.‘ Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über das Lesen und Schreiben von Literatur“. In: Jan Standke (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Hohengehren 2016, S. 9-17.

**Kehlmann, Daniel/Lars Weisbrod:** „Ich dachte, ich erlebe das Ende der Demokratie“. In: ZEIT online, 06.11.2017, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2017-11/daniel-kehlmann-tyll-interview> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

**Kehlmann, Daniel:** Kommt, Geister. Frankfurter Vorlesungen. Reinbek bei Hamburg 2015.

**Kehlmann, Daniel/Jakob Augstein:** „Künstler in einer rohen Welt“. In: Der Freitag 49, 16.12.2018, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuenstler-in-einer-rohen-welt> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

**Kehlmann, Daniel:** Leo Richters Porträt sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski. Reinbek bei Hamburg 2009.

**Kehlmann, Daniel:** Lob. Über Literatur. Reinbek bei Hamburg 2011.

**Kehlmann, Daniel:** Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten. Reinbek bei Hamburg 2009.

**Kehlmann, Daniel:** „Teutsche Sorgen oder die Entdeckung der Stimme“. In: Ders.: Kommt, Geister. Poetikvorlesungen. Reinbek bei Hamburg 2015, S. 99-132.

**Kehlmann, Daniel:** Tyll. Reinbek bei Hamburg 2017.

**Kehlmann, Daniel:** „Wir fühlen nicht, was wir doch wissen‘. Die Politik muss die Schöpfungskraft der Kunst, sie muss die demokratische Gesellschaft vor der heranstürmenden Macht der künstlichen Intelligenz (KI) schützen. Eine Rede. Von Daniel Kehlmann.“ In: Süddeutsche Zeitung, 6./7. Juli 2024, S. 17.

**Kehlmann, Daniel:** „Wo ist Carlos Montúfar?“. In: Ders.: Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher. Reinbek bei Hamburg 2005, S. 9-27.

**Kehlmann, Daniel/Herfried Münkler:** „Zwei schwierige Wörter, deutsch und Identität“. In: Der Spiegel 37 (2018), 07.09.2018, S. 110-116.

**Klein, Christian/ Werner, Lukas:** „Pragmatik des Erzählens: der Paratext“. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, S. 17-29.

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

**Kristeva, Julia:** „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“ (1967). In: Bruno Hillebrand (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978, S. 388-407.

**Lampart, Fabian/Navratil, Michael/Balint, Iuditha/Moser, Natalie/Humbert, Anna-Marie (Hg.):** Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020.

**Lovenberg, Felicitas von:** „In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? Gespräch mit Daniel Kehlmann“. In: FAZ, 29.12.2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

**Lugowski, Clemens:** die Form der Individualität im Roman. Frankfurt/M. 1976.

**Mann, Thomas:** Gesammelte Werke in 13 Bänden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/M. 1974 [<sup>1</sup>1960], Bd. 12.

**Martínez, Matías:** Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen 1996.

**Martínez, Matías/Scheffel, Michael (Hg.):** Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarb. u. akt. Aufl. München 2016 [<sup>1</sup> 1999].

**Martínez, Matías:** „Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktualen Texten. Eine Einleitung“. In: Der Deutschunterricht. Jg. 68, 4/2016, S. 2-8.

**Martínez, Matías (Hg.):** Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011.

**Müller-Seidel, Walter:** Nachwort. In: Theodor Fontane: Der Stechlin. Frankfurt/M. 1975, S. 461-504.

**Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.):** Mythos Internet. Frankfurt/M. 1997.

**Navratil, Michael:** „„Auf einmal mochten wir Günter Grass wieder.“ Die Wiedergewinnung des Politischen in Daniel Kehlmanns jüngeren Texten“. In: Fabian Lampart/Michael Navratil/Iuditha Balint/Natalie Moser/Anna-Marie Humbert (Hg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020, S. 251-280.

**Neuhaus, Stefan:** „Welcome to Heterotopia. Reisende in Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: Uta Schaffers, Stefan Neuhaus, Hajo Dickmannshenke: (Off) The Beaten Track? Normierungen und Kanonisierungen des Reisens. Würzburg 2018, S. 291-313.

**Niehaus, Judith:** „Auktoriale Spuren im Text. Typographische und autofiktionale Dimensionen der Schreibszenen im Gegenwartsroman“. In: Alina Boy, Vanessa Höving, Katja Holweck (Hg.): Vexierbilder: Autor:inneninszenierungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Paderborn 2021, S. 253-276.

**Nindl, Sigrid:** Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment. Berlin 2010.

**Nüchtern, Klaus:** „Die ‚Pfurti-Pfiati‘-Linie. Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas“. In: Hubert Winkels (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen 2007. S. 100-116.

**Pfister**, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S. 1-30.

**Prutti**, Brigitte: „Postmoderne Artistenmetaphysik? Zum Spiel mit der Autorschaft in Daniel Kehlmanns ‚Ruhm‘“. In: Philologie im Netz. Berlin 2011/55, S. 1-39.

**Rauter**, Herbert: „Joyce. Ulysses“. In: Franz K. Stanzel (Hg.): Der englische Roman vom Mittelalter zur Moderne, Bd. 2. Düsseldorf 1969, S. 317-355.

**Reallexikon** der deutschen Literaturwissenschaft (in 3 Bänden). Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000.

**Rickes**, Joachim: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur. Würzburg 2012.

**Rickes**, Joachim: Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann – ‚Sagen Sie Karl Ludwig zu mir‘. Würzburg 2010.

**Rickes**, Joachim: „Opitz und Gryphius versus Magister Fleming: Zu zwei poetischen Miniaturen bei Günter Grass und Daniel Kehlmann“. In: Fabian Lampart, Michael Navratil, Juditha Balint, Natalie Moser, Anna-Marie Humbert (Hg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020, S. 103-116.

**Roesler**, Alexander: „Bequeme Einmischung – Internet und Öffentlichkeit.“ In: Stefan Münker u. Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt/M. 1997, S. 171-192.

**Schachinger**, Tonio: Echtzeitalter. Hamburg 2023.

**Scheffel**, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens: Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997.

**Scheffel**, Michael: „Hauptströmungen der modernen Erzähltheorie“. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, S. 106-113.

**Schmid**, Wolf: „Die Instanzen des Erzählwerks“. In: Ders.: Elemente der Narratologie. 3. Aufl. Berlin/Boston 2014, S. 43-114.

**Schmid**, Wolf: Elemente der Narratologie. 3. Aufl. Berlin/Boston 2014 [12008].

**Schmid, Wolf:** „Erzählstimme“. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, S. 131-138.

**Schmid, Wolf:** „Perspektive“. In: Matías Martínez (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart 2011, S. 138-145.

**Schneider, Wolfgang:** „Spiegelkabinett der Moderne“. In: Deutschlandradio Kultur, 16.01.2009, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/spiegelkabinett-der-moderne-100.html> (zuletzt angesehen am 14.08.2023).

**Schöll, Julia/Bohley, Johanna (Hg.):** Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Würzburg 2011.

**Schöll, Julia:** „Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic“. In: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.): Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Würzburg 2011, S. 279-292.

**Schulte Eickholt, Swen/Schwengel, Andreas:** „Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegese in Daniel Kehlmanns historischem Roman ‚Tyll‘“. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXXI (2021) Bern. Heft 1, S. 69-85.

**Schwitalla, Johannes:** „Wortsuche, Wortkritik und Wortkampf in Wolf Haas‘ Dialog-Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘“. In: Monika Danners, Peter Mauser, Hannes Scheutz, Andreas E. Weiss (Hg.): Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variation und Transformation von Sprache. Berlin 2009, S. 116-130.

**Sidney, Sir Philip:** The Defence of Poesie [1595]: In: Ders.: The Prose Works of Sir Philip Sidney in Four Volumes, Bd. 3: The Defence of Poesie. Political Discourses, Correspondence. Translation. Hg. v. Albert Feuillerat. Cambridge 1968, S. 3-46.

**Soboczynski, Adam:** „Deutscher Buchpreis. Bildungsroman 2.0. Tonio Schachingers prämierter Roman *Echtzeitalter*“. In: Die Zeit, 2023/44, vom 19.10.2023, S. 58.

**Standke, Jan:** „Die Vermessung des Ruhms. Zu Werk und Wirkung Daniel Kehlmanns in Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Hohengehren 2016, S. 19-74.

**Stanzel, Franz K.:** „Die Erzählsituationen im *Ulysses*“ (1955). In: Therese Fischer-Seidel (Hg.): James Joyces Ulysses. Neuere deutsche Aufsätze. 2. Aufl. Frankfurt/M.1981 [1977].

**Stanzel**, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.. Unveränd. Nachdruck Wien 1969 [1955].

**Stanzel**, Franz K.: Typische Formen des Romans. 6. Aufl. Göttingen 1972 [1964].

**Steinfeld**, Thomas: Goethe. Porträt eines Lebens, Bild einer Zeit. Berlin 2024.

**Süselbeck**, Jan: „Streber versus Profikiller. Daniel Kehlmann hat eine Rede über Bertolt Brecht gehalten. Darin präsentiert er sich als ideologischer Musterschüler der Berliner Republik“. In: Literaturkritik, 08.10.2008, <https://literaturkritik.de/id/12376> (zuletzt angesehen am 15.08.2023).

**Tranacher**, Juliane: Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann. Würzburg 2018.

**Ukena**, Rena: „Das Erzählen von Geschichte bei Daniel Kehlmann“. In: Fabian Lampart/ Michael Navratil/Iuditha Balint/Natalie Moser/Anna-Marie Humbert (Hg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur: Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020, S. 119-135.

**Vollmer**, Hartmut: „Närrischer Spaßmacher in chaotischer Kriegszeit: Historie und Fiktion in Daniel Kehlmanns Roman ‚Tyll‘“. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 19 (2020), S. 321-343.

**Wagner**, Richard: Tristan und Isolde. Vollständiges Buch. Hrsg. u. eingeleitet v. Wilhelm Zentner. Stuttgart 1975.

**Wagner-Egelhaaf**, Martina: Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013.

**Weber**, Katharina: „Die Figur ist nicht schlecht ausgedacht, sie ist gar nicht ausgedacht“. Zur Figur der Metalepse in Literatur und Marketing“. In: Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Düsseldorf 1/2014, S. 97-113.

**Wilpert**, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 6., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1979 [1955].

**Winkels**, Hubert: „Mit silbernem Sternchen. Wolf Haas' hochkomischer Roman ‚Das Wetter vor 15 Jahren‘“. In: Die Zeit, 2006/40, vom 28.09.2006, <https://www.zeit.de/2006/40/L-Haas> (zuletzt angesehen am 04.11.2023).

**Winkels**, Hubert: „Was ist los mit der deutschen Literatur? Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur“. In: Die Zeit, 02.03.1990, <https://www.zeit.de/1990/10/im-schatten-des-lebens> (zuletzt angesehen am 04.11.2023).

**Winkels**, Hubert (Hg.): Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen. Göttingen 2007.

**Winkels**, Hubert: „Zauber und Zinnober. Der Amerikaner Jonathan Safran Foer landet einen Geniestreich“. In: Die Zeit, 2003/12, vom 13.03.2003, <https://www.zeit.de/2003/12/L-Foer> (zuletzt angesehen am 29.04.2024).

**Zeisberg**, Simon: „Aus dem Krieg der Roman: Grimmelshausen in Kehlmanns Tyll“. In: Fabian Lampart/Michael Navratil/Iuditha Balint/Natalie Moser/Anna-Marie Humbert (Hg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben. Berlin/Boston 2020, S. 73-102.

**Zima**, Peter V.: Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen 2008.

**Zimmermann**, Holger: „Germanistenprosa als Bestsellerliteratur: *Ruhm*“. In: Jan Standke (Hg.): Gebrochene Wirklichkeit. Daniel Kehlmanns Romane und Erzählungen im Deutschunterricht. Hohengehren 2016, S. 271-297.

**Zipfel**, Frank: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart 2009, S. 31-36.

**Zipfel**, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 285-314.