

Die „heilige Grenze zwischen zwei Welten“.
Ereignis und Metalepse als transgressive Konzepte.
Analysiert am Beispiel von Giwi Margwelaschwilis
Zuschauerräume.

Bachelorarbeit

Vorgelegt am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur und Literaturtheorie
der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald
bei Dr. Monika Schneikart und Dr. Peter Christian Pohl

Von Adrian Breda
Greifswald, 10.11.2015
Matrikelnummer: 139710

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	4
TEIL A: RAUMSEMANTIK	
1) Einleitung	5
2) Lotmans Raumsemantik	
a) Das iconische Prinzip	7
b) Oppositionelle Binarität der Textwelt	9
c) Die Grenze der Teilwelten	14
d) Sujetetlose und sujethafte Texte	16
e) Ereignis und Ereignistypen	17
TEIL B: DIE METALEPSE	
1) Einleitung	21
2) Die Metalepse nach Genette	22
3) Dramatische und narrative Metalepsen	26
4) Die Metalepse als illusions(zer)störende Erzählstrategie in narrativen und dramatischen Texten	28
5) Metalepsen in der Literaturgeschichte	
a) Beiseite-Sprechen	30
b) Romantische Ironie	31
c) Episches Theater	32
d) Postdramatisches Theater	33
TEIL C: ANALYSE	
1) Der Text: <i>Zuschauerräume</i>	35
2) Analyse	36
ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT	40
LITERATURVERZEICHNIS	41
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	47

„Dass der Raum leer war, in den das Universum hineinwuchs, war zwar vorstellbar, aber der war ja dann nicht nichts, sondern lediglich leer, und er musste dann auch immerhin unendlich und randlos sein.“

Robert Gwisdek – Der unsichtbare Apfel

EINLEITUNG

In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, zwei unterschiedliche Ansätze miteinander zu verbinden und füreinander fruchtbar zu machen. Es handelt sich dabei um das Raumsemantikmodell von LOTMAN und die Kategorie der Metalepse, die auf GENETTE zurückgeht. Die Verbindung der beiden mag auf den ersten Blick Irritationen hervorrufen, zielen sie doch auf die Beschreibung eigentlich aparter Gegenstandsbereiche ab: Während es sich bei der Metalepse um einen Sonderfall im Gefüge der literarischen Kommunikation handelt, dient LOTMANS Theorie letztlich der Spezifizierung des Begriffs *Ereignis* beziehungsweise *Sujet* in Texten. Dass eine Zusammenführung der beiden Ansätze jedoch durchaus sinnvoll sein kann, lässt bereits folgendes Zitat vermutet:

Wie Genettes Erzählmodell überhaupt, ließe sich seine Definition der Metalepse als topologisch charakterisieren; sie unterscheidet narrative Ebenen mit unterschiedlichen ontologischen Indices (diegetische 'Welten' oder 'Universen') und erkennt in Metalepsen wechselseitige Verletzungen dieser Ebenentektonik.¹

Bevor der Konnex von *Metalepse* und *Ereignis* – deren theoretisches Tertium comparationis gewissermaßen die Kategorie des *Raumes* wäre – genauer untersucht werden kann, ist es zunächst notwendig, die beiden Begriffe gesondert darzustellen.

Dementsprechend weist die Arbeit eine Dreiteilung auf: Teil A widmet sich der Raumsemantik, im Teil B wird die Metalepse vorgestellt. Die Synthese der beiden Ansätze findet sich schließlich – exemplifiziert anhand der Analyse von MARGWELASCHWILIS *Zuschauerräume* – in Teil C.

Tatsächlich sollen die Metalepse und die Raumsemantik jedoch nicht bloß präsentiert werden. Vielmehr finden sich, sofern dies notwendig erscheint, kritische Gedanken und Vorschläge zur Modifikation und Erweiterung der jeweiligen Ansätze.

¹ Häsner, Bernd: *Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*. Berlin 2001, S. 21.

TEIL A: RAUMSEMANTIK

1. Einleitung

Dass *Raum* für die Literaturwissenschaft von nicht unerheblicher Relevanz ist, lässt sich zunächst mit dem profanen Argument belegen, dass sich eine vergleichsweise weit zurückreichende Tradition der Auseinandersetzung mit der Kategorie nachweisen lässt: Bereits ARISTOTELES beschäftigt sich in seiner *Poetik* mit dem dramatischen Raum – zugegebenermaßen jedoch eher peripher und keinesfalls im Sinne der sogenannten Einheit von Zeit, Handlung und Raum.² Die Berücksichtigung des *Raumes* ist jedoch nicht nur aus literaturhistorischen Gründen vonnöten. Zur Begründung dieser These sollen im Folgenden zunächst punktuell ausgewählte Texte und Ereignisse dargestellt werden, die Einfluss auf die akademisch-reflektive und produktive Sicht auf (literarischen) Raum hatten. Freilich kann eine solche Darstellung im Rahmen dieser Arbeit lediglich kursorischer Natur sein und keinesfalls Vollständigkeit beanspruchen. Im Anschluss werden schlaglichtartig einzelne Aspekte benannt, die verdeutlichen, welchen Mehrwert ein raumtheoretischer Ansatz haben kann.

Neben demjenigen von ARISTOTELES findet sich ein weiteres einflussreiches Konzept bei LESSING, der in seiner Studie *Laokoon* einen essentiellen Unterschied zwischen bildender – sprich: räumlicher – und literarischer Kunst postuliert und daraus normativ Produktionsmaximen ableitet:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit [...]: So können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, [...] auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander [...] folgen. Gegenstände, die neben einander [...] existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander [...] folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. [...] Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.³

2 Tatsächlich findet sich die Forderung nach einem einheitlichen Raum bei ARISTOTELES gar nicht: „Aufgrund der eingeschränkten bühnentechnischen Möglichkeiten, die eine räumliche Umgestaltung und damit einen Schauplatzwechsel nicht gestatteten, war auch der Raum einheitlich strukturiert, aber Aristoteles hat sich nicht explizit zum Ort geäußert. [...] Dramentheorien des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere des französischen Klassizismus, haben die Einheit von Handlung, Raum und Zeit zu einer Norm erhoben, die in dieser Form jedoch nicht auf Aristoteles zurückgeht (Ehrlers, Swantje: Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte. Hohengehren 2010, S. 145–146).

3 Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1766–1769. Bd. 5.2. Frankfurt am Main 1990, S. 116.

LESSINGS Subordination der Schilderung literarischer Körper – also auch des Raumes – unter diejenige der Handlungen, die als „eigentliche Gegenstände der Poesie“ bezeichnet werden, kann als (Teil-)Ursache einer Phase der wissenschaftlichen und künstlerischen Vernachlässigung literarischer Raumdarstellungen gedeutet werden. Diese Negativtendenz fand ihren Höhepunkt – forciert durch die nationalsozialistische Propaganda in Gestalt ihres perversen Raumtopos' („Volk ohne Raum“⁴) – vermutlich im Jahre 1945, worauf ein Zitat von FOUCAULT indirekt hinweist: „Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...]. Unsere Zeit ließe sich dagegen als Zeitalter des Raumes begreifen.“⁵ Obschon die These eigentlich „wohl nur auf eine Veränderung des Geschichtsverständnisses abzielte“, wurde sie in der Vergangenheit zur Legitimierung – dazu eignen sich dekontextualisierte Zitate eines Spiritus Rectors offenbar in besonderem Maße – der Beschäftigung mit Raum genutzt.⁶ Zwar kann die umgedeutete These FOUCAULTS als Autoritätsargument identifiziert werden, dies bedeutet im Umkehrschluss jedoch nicht, dass die Auseinandersetzung mit Raum überflüssig wäre: Insbesondere im Zuge des Untergangs der Sowjetunion und den resultierenden Notwendigkeiten der Reterritorialisierung fand eine „Revalorisierung von Raum bzw. Räumlichkeit im Kategoriengefüge von Kultur- und Sozialwissenschaften“⁷ statt, die unter dem Begriff *spatial turn*⁸ subsummiert werden kann.

Für die Literaturwissenschaft ist die Einbeziehung der Kategorie *Raum* insofern fruchtbar, als Sprache in vielen Fällen Raum oder räumliche Relationen repräsentiert. Betrachtet man etwa den Begriff des *turns* beziehungsweise der *Wende*, so fällt auf, dass sich diese problemlos räumlich konzeptualisieren lassen. Besonders hervorhebenswert ist hier, dass dieses raumsemantische Potenzial nicht immer präsent ist; erst durch eine Refokussierung können solche Bezüge (wieder-)entdeckt werden. Doch nicht nur

4 Zur Begriffsgeschichte siehe Wagner, Hans-Ulrich: Volk ohne Raum. Zur Geschichte eines Schlagwortes. In: Sprachwissenschaft 17/1 (1992), S. 68–109.

5 Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 317–329, hier: S. 317.

6 Vgl. Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin / New York 2009, S. 6.

7 Döring, Jörg: Spatial Turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 90–99, hier S. 92.

8 „Mit dem Begriff des *topographical turn*, aber auch dem des *topological* oder *geographical turn*, erfolgte gegenüber dem übergeordneten Begriff des *spatial turn* eine Ausdifferenzierung. Wurde der Begriff des *spatial turn* in der Human- und Kulturgeografie geprägt, um dann besonders auf die Geschichtswissenschaften und die Sozialwissenschaften überzugreifen, sind *topographical* und *topological turn* für die Kultur-, die Literatur- und die Medienwissenschaft in Anschlag gebracht worden“ (Wagner, Kirsten: Topographical turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 100; Hervorheb. i.O.).

hinsichtlich des raumsemantischen Potenzials isolierter Begriffe lässt sich ein Erkenntnisinteresse formulieren. Gleiches gilt für die Darstellung literarischer Welten: Bereits die Titel *Amerika* (KAFKA), *Amerikafahrt* (KOEPPEN), *Berlin Alexanderplatz* (DÖBLIN), *Der Tod in Venedig* (MANN), *Deutschland. Ein Wintermärchen* (HEINE), aber auch schon SACHS' *Ein Lobspruch der stat Nürnberg* (1530) lassen ahnen, dass in diesen – und vielen weiteren – Texten Raum, beispielsweise in Form des Handlungsortes eine entscheidende Rolle spielt.⁹ Diesem Umstand wird in der vorliegenden Arbeit Rechnung getragen; ein geeignetes Analysewerkzeug stellt das Modell der Raumsemantik von LOTMAN dar.

2. Lotmans Raumsemantik

a) Das iconische Prinzip

Ausgangspunkt von LOTMANS Überlegungen zur Raumsemantik ist die Feststellung „daß für die Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte sind“, was wiederum zu einer „spezifischen Rezeption verbalisierter Modelle“ führe.¹⁰ Diese psychologisch-pysiologische Disposition wird als „iconisches Prinzip“ bezeichnet (*Struktur*: 312). Gemeint ist, dass Denotate¹¹ – LOTMAN bezieht sich hier auch explizit auf Abstrakta – „räumlichen Charakter haben“ (*Struktur*: 312).

Exemplifiziert man die These anhand des kanonisierten Beispiels strukturalistischer

9 Die Trias Sprache – Raum – Literatur eröffnet noch weitere untersuchungswürdige Aspekte, beispielsweise die Frage nach der Materialität von Schrift auf Schriftträgern im Rahmen Visueller Poesie oder vormoderner Inschriften. Ein weiteres Feld ist das der linguistischen Kognitionspsychologie: „Wir lösen abstrakte Probleme mit Hilfe räumlicher Vorstellungen, die wir in Gedanken drehen und wenden können. Wir benutzen räumliche Gedächtnisstützen, um uns eine Folge wichtiger Gedanken in Erinnerung zu rufen. In mündlicher und schriftlicher Kommunikation verwenden wir räumliche Bilder und Metaphern“ (Downs, Roger / Stea, David: *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York 1982, S. 49).

10 Lotman, Juri: *Die Struktur literarischer Texte*. Stuttgart 1993, S. 312. Die Arbeit wird im Folgenden mit dem Sigel *Struktur* im fortlaufenden Text zitiert.

11 Unklar ist hier, ob der Begriff im Sinne einer „außersprachl. Erscheinung“ oder als mentale Kategorie („Begrifflicher Inhalt eines Zeichens im Unterschied zu Nebenbedeutungen“) zu verstehen ist (Ulrich, Winfried: *Wörterbuch Linguistische Grundbegriffe*. Berlin (u.a.) 2002, S. 60). Da von „räumlichen, sichtbaren Objekte[n]“ die Rede ist, liegt zunächst der Verdacht nahe, dass LOTMAN sich auf erstere Lesart bezieht. Da diese Objekte jedoch lediglich „erscheinen“ respektive „räumlichen Charakter haben“ – also nicht zwingend materiell existieren, siehe Fußnote 12 –, könnte auch die zweite Verwendungsform zutreffen. Diese These lässt sich dadurch stützen, dass das klassische Zeichenmodell von DE SAUSSURE, das dem Strukturalismus, dem LOTMAN zugerechnet werden kann, zugrundeliegt, Denotate als mentale Inhalte eines Zeichens bestimmt.

Semiotik, des Baumes, mutet die Behauptung vergleichsweise banal an: Bäume besitzen einen „räumlichen Charakter“, nämlich dergestalt, dass sie über eine dreidimensionale Ausdehnung im Raum, also über eine Körperlichkeit verfügen und demnach „Objekte“ sind.¹² Abstrakte Begriffe hingegen verfügen zwar nicht über eine räumliche Ausdehnung im physikalischen Sinne, haben aber dennoch „räumlichen Charakter“. Als illustrierendes Beispiel wählt LOTMAN einen extrem abstrakten Begriff, nämlich „*Alles*“ (*Struktur*: 312; Hervorheb. i.O.). Eine solche absolute Summe lässt sich – folgt man LOTMAN – lediglich als holistische „Unbegrenztheit“ begreifen respektive konzeptionalisieren, sodass in diesem Fall von einer uneingeschränkten (räumlichen) Ausdehnung gesprochen werden kann (*Struktur*: 312).

Wählt man ein Beispiel, dessen Abstraktionsgrad zwischen dem eines Baumes und „*Alles*“ liegt, beispielsweise Gutheit, wird der Fall noch klarer. Gutheit oder Gutsein wird – insbesondere in Opposition zum Gegenbegriff Schlechtheit – mit der topologischen¹³ Bestimmung „oben“ verbunden (vgl. *Struktur*: 313). Dies spiegelt sich beispielsweise in – unter sozialen Aspekten betrachtet – axiomatisch positiv (hochanständig) sowie negativ (niedere Instinkte/Beweggründe) gesetzten Begriffen wider. Dementsprechend folgert LOTMAN: „Die allergemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt [...] sind stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet“ (*Struktur*: 313).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass jedes verbale Zeichen über einen „räumlichen Charakter“ verfügt. Dieser Charakter ist dabei – abhängig von Kultur und Zeitpunkt – mehr oder minder prominent. Die Bandbreite reicht vom expliziten Bezug (Deiktika, topologische Relationen, Ortsangaben) bis hin zur unvermeidbaren Inanspruchnahme genuin räumlicher Beschreibungsmodelle (beispielsweise Ausdehnung) zur Konzeptionalisierung von Abstrakta.

12 Definiert man Denotat als mentale Kategorie, verfügt der beispielhafte Baum selbstverständlich keinesfalls über eine physikalische Ausdehnung, nichtsdestoweniger wird er auf auf diese Weise mental konzeptionalisiert. Dies wird in einer alternativen Übersetzung des Forschungstextes deutlicher: „[...] daß den Menschen als Denotate der verbalen Zeichen in den meisten Fällen räumliche, sichtbare Objekte *erscheinen*“ (Lotman, Juri: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 529; Hervorheb. A.B.).

13 „Topologisch“ bezeichnet ein relationales Verhältnis von mindestens zwei Entitäten. Dementsprechend sind „oben (von etwas)“, „neben (etwas)“ usw. topologische, Ortsbestimmungen dagegen topografische Begriffe (vgl. Der wissenschaftliche Rat der Dudenredaktion: Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Bd. 1. Mannheim (u.a.) 2006. 24. Auflage, S. 1014).

b) Oppositionelle Binarität der Textwelt

Davon ausgehend, dass jedes verbale Zeichen – und somit auch ein komplexes Zeichen wie ein Text – über raumsemantisches Potenzial verfügt, entwirft LOTMAN in einem zweiten Schritt ein Modell zur Beschreibung von (literarischen) Texten und – darauf aufbauend – Textwelten.

Laut strukturalistischer Raumsemantik lässt sich jede Textwelt nochmals in zwei Teilwelten untergliedern.¹⁴ Die Bestimmung dieser Teilwelten erfolgt dabei nach bewährter strukturalistischer Methode: In einem ersten Schritt findet eine Segmentierung des Korpus' [Text(-Welt)] statt. Eine raumsemantische Analyse kann dabei sowohl topografische (Land vs. Stadt) als auch topologisch-metaphorische (oben vs. unten) und / oder allgemeine semantische Isotopien fokussieren. Im zweiten Schritt erfolgt die Klassifizierung, also Zusammenfassung und Benennung der Teilwelten.

Es muss betont werden, dass „Raum“ nicht ausschließlich als (fiktive) geographisch definierbare Entität verstanden werden darf, denn diese Bedeutungsfacette bezieht sich nur auf topografische Räume. Ein metaphorisch-topologisch definierter Raum hingegen ist – obschon dies häufig der Fall ist – nicht zwingend an einen bestimmten Ort, ein Gebiet oder Land gekoppelt, sondern kann auch eine mobile Figurengruppe bezeichnen, beispielsweise die „hohe Gesellschaft“ oder „linke Revolutionäre“¹⁵. Doch nicht nur räumliche Entitäten beziehungsweise Relationen oder Figurengruppen können Teilräume definieren, sondern auch abstrakte Konzepte wie das der Norm (Norm vs. Nicht-Norm). Argumentativ durch das iconische Prinzip gestützt, weitet LOTMAN den beanspruchten Geltungsbereich der Raumsemantiktheorie also auf einen umfassenderen, alltags-sprachlich nicht-räumlichen Begriff aus:¹⁶ Räume definieren sich nicht nur topografisch

14 Die Grundbedingung sujethafter Texte ist demnach: „[E]in semantisches Feld [...], das in *zwei komplementäre* Untermengen aufgeteilt ist“ (Struktur: 360; Hervorheb. A.B.).

15 Innerhalb des politischen Spektrums lassen sich die Zuordnung „links“ und „rechts“ auf die tatsächliche Sitzordnung in der Französischen Nationalversammlung im Revolutionsjahr 1789 zurückführen (vgl. Laponce, Jean: *Left and Right, The Topography of Political Perceptions*. Toronto (u.a.) 1981).

16 MARTÍNEZ / SCHEFFEL postulieren drei verschiedenen Ebenen: die (1) topologische, die (2) semantische und (3) topografische Ebene. Diese Ebenen werden von den Autoren prozesshaft miteinander verknüpft: „Diese topologischen Unterscheidungen [Ebene (1); A.B.] werden im literarischen Text mit ursprünglich nicht-topologischen semantischen [Ebene (2); A.B.] Gegensatzpaaren verbunden“ und schließlich „wird die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch topografische Gegensätze [Ebene (3); A.B.] der dargestellten Welt konkretisiert“ (Martínez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2007, 140–141). Zwei Aspekte sind fraglich: Erstens, inwiefern tatsächlich alle drei Ebenen in jedem (denkbaren) Text gleichermaßen nachweisbar sind. Zweitens, ob die behauptete Prozesshaftigkeit und -richtung Texte adäquat abbilden kann. Ähnlich kritisch muss folgende Aussage von TITZMANN bewertet werden: „Eine bloß räumliche Opposition [...] schafft noch keinen sR [semantischen Raum; A.B.], und der bloße Ortswechsel ist als solcher noch kein Ereignis: dazu müssen beide semantisiert, d.h. mit nicht-räumlichen Merkmalen versehen werden“ (Titzmann, Michael: *Semiotische Aspekte der*

oder topologisch, sondern auch – wenn nicht: vornehmlich – durch semantische¹⁷ Isotopien, denn „Mengen lassen sich ja nicht nur auf Grund topografischer Angaben bilden, sondern auch auf Grund beliebiger Gesichtspunkte, die vom Text als 'semantische Räume' funktionalisiert werden können“.¹⁸ So lässt sich die zweifelnde Frage von MARTÍNEZ / SCHEFFEL – „Ist jede Geschichte einer Normverletzung immer auch die Geschichte einer räumlichen Grenzüberschreitung?“¹⁹ – leicht beantworten: Nicht die grenzüberschreitende, räumliche Bewegung einer Figur (vom topografischen Raum A in den Raum B) ist entscheidend, sondern die Überschreitung der Grenze vom semantischen Raum „Norm“ in den Raum „Nicht-Norm“.²⁰

An dieser Stelle muss kritisch bemerkt werden, dass die pauschale Präsupposition, jeder Text lasse sich in binäre Oppositionen gliedern unterkomplex und damit defizitär ist.²¹

Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 13.3. Frankfurt am Main / New York 2003, S. 3028–3102, hier S. 3077). Innerhalb der Raumsemantiktheorie lässt sich nicht schlüssig begründen, aus welchem Grunde der „bloße“ Übertritt vom Land zur Stadt weniger ereignishaft – sozusagen banal – sein soll als der Wechsel zwischen „bloß“ semantisierten Räumen – entscheidend ist die vom Text behauptete Unüberschreitbarkeit (vgl. Kapitel 2c: *Die Grenze der Teilwelten*). De facto ist der Fall von ausschließlich topografisch oder topologisch bestimmten Teilräumen allerdings zugegebenermaßen eher ein Sonderfall. Dies kann damit erklärt werden, dass ein nicht-semantischer Teilraum erzähltechnisch schwer zu etablieren ist.

17 So spricht LOTMAN nicht nur von topologischen oder topografischen Räumen, sondern auch von „semantischen Feldern“ (*Struktur*: 332) und der „semantischen Geordnetheit des Textes“ (*Struktur*: 333). Die Trias Topologie – Topografie – Semantik scheint auf den ersten Blick begrifflich inkonsistent zu sein, hat doch beispielsweise auch der hier als „semantische Opposition“ benannte Gegensatz Freund – Feind „raumsemantisches Potenzial“. In Fällen, bei denen dieses Potenzial eher schwach ausgeprägt ist, wird aus Gründen der Klarheit weiterhin von semantischen Relationen gesprochen.

18 Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman. In: Frank, Gustav / Lukas, Wolfgang (Hg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau 2004, S. 357–381, hier S. 363–364. RENNER unternimmt – wie TITZMANN, siehe Fußnote 20 – ebenfalls das Unterfangen, die LOTMANSCHER Theorie weiterzuentwickeln und versucht, die Mengenlehre für narratologische Analysen fruchtbar zu machen. Für ihn lassen sich in Texten topologisch, topografisch oder semantisch bestimmbare Teilmengen ausmachen (Ordnungssatz). Wie bei BACHTINS Chronotopos ist die Zeit für ihn ein zusätzlicher relevanter Aspekt in der Analyse (Situationsbeschreibung zum Zeitpunkt t_x in Relation zum Ordnungssatz) (Zum Chronotopos siehe Bachtin, Michael: Chronotopos. Frankfurt am Main 2008). Der Aspekt der Zeit findet sich bei Renner 2004: Sein Ansatz hat zwar den Vorteil, semantisch definierte Teilräume nicht mehr als „Raum“ bezeichnen zu müssen, geht jedoch ebenfalls von einer grundsätzlichen Zweiteilung in „Menge und Komplementärmenge“ aus (Renner 2004: 364).

19 Martínez / Scheffel 2007: 144.

20 Vgl. Titzmann, Michael: „Natur“ vs. „Kultur“: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus. In: ders. (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002a, S. 441–480, hier S. 478.

21 Einerseits kann also von einer „extreme[n] schematische[n] Reduktion“ gesprochen werden (Frank, Michael: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Juri Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der spatial turn. Bielefeld 2009, S. 53–80, hier S. 68). Andererseits, positiv gewendet, bedeutet dies jedoch auch, dass LOTMANS Modell „im Gegensatz zu anderen weniger dogmatischen Charakter besitzt und von größerer systematischer Offenheit ist“ (Ruhe, Cornelia: La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum. Würzburg 2004, S. 10).

Die simplifizierende Übertragung strukturalistischer Denkfiguren (wie die der Dichotomie) auf Texte stößt unter Umständen leicht an ihre Grenzen. Dies lässt sich leicht damit belegen, dass sowohl Texte mit weniger, aber auch mit mehr als zwei disjunkten Teilwelten denkbar sind, man denke etwa an die invariante und schwach semantisierte Szenerie in *Warten auf Godot*: „Landstraße. Ein Baum. Abend.“²² Mehr als zwei topografische bzw. topologische Isotopien lassen sich problemlos in erzähltechnisch komplexen Texten wie DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz* nachweisen. Entsprechend notiert MALCHER:

Zum einen gibt es Texte, die eine ganze Anzahl von semantischen Oppositionen in unterschiedlichen topologischen Relation zu fassen vermögen, sodass der binär strukturierte Handlungsraum einer sujethaft organisierten Welt in eine Reihe von Teilräumen zu zerfallen droht. Texte unterscheiden nicht nur zwischen den Nord- und Südstaaten, auch wenn das vielleicht die zentrale Unterscheidung eines Romans zum amerikanischen Bürgerkrieg sein mag. [...] Geschichten können einen komplexeren topologischen Aufbau haben, als ihn eine einfache binäre Kontrastierungen abzubilden vermag.²³

TITZMANN, der diese Problematik erkannt hat, versucht eine Aufweichung der starren Dichotomisierung, indem er Textwelten anhand eines Kontinuums, also quantitativ und nicht qualitativ, beschreibt.²⁴ So verortet er in seiner analytischen Studie zu KELLERS *Romeo und Julia auf dem Dorfe* „Kultur“ / „Stadt“ am einen, „Natur“ / „Wald“ am anderen Ende des Kontinuums und bestimmt „Dorf“ als Schnittmenge der beiden, sodass zwar immer noch eine Polarität, aber keine Binarität behauptet wird.²⁵

Grundsätzlich ist es vermutlich produktiver, das sakrosankte Paradigma der binären Opposition aufzugeben und durch eine quasi-systemtheoretische, ausschließlich differenzorientierte Distinktionsoperation zu ersetzen.²⁶ Demnach definiert sich eine Teil-

22 Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. Frankfurt am Main 2006, S. 6.

23 Malcher, Kay: *Die Faszination von Gewalt. Rezeptionsästhetische Untersuchungen zur aventurierten Dietrichepik*. Berlin (u.a.) 2009, S. 218.

24 Titzmann 2002a: 452.

25 „Denn der Text zwingt uns, bestimmte Sachverhalte als Kombinationen aus beiden Kategorien zu beschreiben“ (Titzmann, Michael: „Natur“ vs. „Kultur“: Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus. In: ders. (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen 2002a, S. 441–480, hier S. 451).

26 LUHMANN notiert zur System-Umwelt-Differenz: „Das zentrale Paradigma der neueren Systemtheorie heißt 'System und Umwelt'. Entsprechend bezieht sich der Funktionsbegriff und die funktionale Analyse nicht auf 'das System' [...], sondern auf das Verhältnis von System und Umwelt. Der Letztbezug aller funktionaler Analysen liegt in der Differenz von System und Umwelt“ (Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1984, S. 242). „Wir werden daher immer wieder Anlaß haben, darauf hinzuweisen, daß der primäre Gegenstand der Systemtheorie nicht ein Gegenstand [...] 'System' ist, sondern die Differenz von System und Umwelt“ (Luhmann 1984: 115–116). In einem späteren Text, in dem LOTMAN sein Raumkonzept auf die gesamte kulturelle Praxis ausweitet, findet sich eine ähnliche Formulierung: „Die Semiosphäre [der Raum der Zeichen, also derjenige der Kultur; A.B.] selbst zeichnet sich durch 'innere Organisation' aus, wohingegen ihre äußere Umgebung als eine 'nicht-

welt nicht mehr ex negativo im Korsett einer (konventionalisierten) Dichotomie,²⁷ sondern ausschließlich in Abgrenzung zur textinternen Umwelt.

Ein illustrierendes Beispiel: Zur Teilwelt „Land“ gehört schlicht all das, was sich aufgrund bestimmter Seme dieser Teilwelt zuordnen lässt und nicht etwa das, was Nicht-Stadt ist. Der systemtheoretische *Code* ist also strukturhomolog mit dem *Klassem*.

Dieses Vorgehen hat zwei wesentliche Vorteile: Erstens ermöglicht diese Herangehensweise die Berücksichtigung von uneindeutig²⁸ oder nicht-semantisierten Räumen; zweitens führt die Verabschiedung der Zweiteilung dazu, problemlos mehr als zwei Teilwelten abzubilden.

Interessanterweise scheint LOTMAN von der These, jeder Text lasse sich in zwei Teilräume gliedern und jedes Element sei einer der beiden Teilräume zuordnen, selbst nicht vollends überzeugt zu sein.²⁹ In seiner Beispielanalyse zu LERMONTOWS Gedicht

organisierte' wahrgenommen wird“ (Lotman, Juri: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990), S. 287–305, hier S. 293). Der Aspekt der Geordnetheit – nach einem bestimmten Code – findet sich auch bei MALCHER: „Dieser Innenraum markiert den Raum der Ordnung in der erzählten Welt, während das von dort perspektivisch als ein Außen Wahrnehmbare als Raum von Chaos oder Nicht-Ordnung erscheint“ (Malcher 2009: 217).

27 Zugegebenermaßen bestehen hinsichtlich der Enge des Korsetts, also des Konventionalisierungsgrades von binären Oppositionen, durchaus Unterschiede, zum Beispiel zwischen den Werken „eines bestimmten Autors, der oder jener literarischen Richtung, der oder jener nationalen oder religiösen Kultur“ (*Struktur*: 326–327). Dies zeigt sich auch, erinnert man sich an die adelige, also „hohe“ Figur des Prinzen, die, fänden sich lediglich konventionalisierte Dichotomien, „gut“ sein müsste: Der unverantwortliche („Viel gefordert; sehr viel. – Doch sie heißt Emilia. Gewährt!“) und egoistische Hettore Gonzaga, Prinz von Gustalla aus LESSINGS *Emilia Galotti* (Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1766–1769. Bd. 5.2. Frankfurt am Main. 1990, S. 5). Dass raumsemantische Konzeptualisierungen historisch und kulturell kontingent sind, zeigt sich auch in den verschiedenen Jen- und Diesseitsvorstellungen: „Christen imaginieren sich das Jenseits gerne im Sinne einer vertikalen Abweichung vom Gewöhnlichen: den Himmel oberhalb, die Hölle unterhalb der Erde. Nach alten keltischen Vorstellungen hingegen liegen Diesseits und Jenseits auf der gleichen horizontalen Ebene und sind voneinander durch eine räumliche Grenze [...] getrennt“ (Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Berlin (u.a.) 2012, S. 177).

28 MALCHER sieht gerade Uneindeutigkeit als konstitutives Merkmal von Literatur an: „Wo ich unterschiedliche Differenzenerfahrungen machen kann, wenn ich die Blickrichtung nur leicht verändere, existieren mehr oder weniger ausgeprägt semantische Komplexität, Mehrdeutigkeit und Uneindeutigkeit als *Eigenschaften des Textes*. Mit einer solchen Bestimmung legt man sich indes noch nicht auf eine Antwort fest bezüglich der wichtigeren Frage, *wie* Polysemie einen Wert für die Textrezeption haben kann“ (Malcher 2009: 254; Hervorheb. i.O.). Ein weiteres Problem lässt sich im Zusammenhang mit einer unzuverlässigen resp. ironischen Erzählinstanz ausmachen. Wenn der Protagonist August Engelhart in KRACHTS *Imperium* von der Erzählinstanz als „zartes Jesulein“ (63), einige Seiten später jedoch als „Führer“ (82) mit „großem demagogischen Können“ (81) bezeichnet wird, scheint ein Nachweis über die semantischen Attribute – und Zuordnung zu einem Teilraum – unmöglich (Kracht, Christian: *Imperium*. Köln 2012).

29 Dies zeigt sich auch im Zusammenhang mit der Bestimmung des *Sujets*. Als solche bestimmt LOTMAN das ranghöchste Ereignis eines Textes. Aus dem Umstand, dass sich Ereignisse nach dem Grad ihrer Ereignishaftigkeit ordnen lassen, kann abgeleitet werden, dass auch LOTMAN gewissermaßen davon ausgeht, dass Texte zwar binär strukturiert sind, diese Binarität jedoch als Pluralität realisiert wird. Demnach wäre die binäre Opposition des *Sujets* und die damit verbundene Grenzüberschreitung zwar die wichtigste, aber keinesfalls die einzige.

Molitva schreibt er etwa: „Vom neunten Vers an jedoch läßt sich der der Text nicht mehr in dem semantischen System dechiffrieren, das bis dahin funktioniert hatte“; „Aber schon der Vers 20 enthält Signale eines anderen semantischen Systems“ (*Struktur*: 350–351). Schließlich kommt er zu dem Fazit, das Gedicht bestehe aus drei semantischen Systemen, die in einem „komplexen 'Zusammenspiel' funktionieren“ (*Struktur*: 353). An anderer Stelle spricht er gar von einer möglichen „Polyphonie der Räume“ und davon dass „der Fall, in dem der Raum des Textes [...] in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört“ zwar der „grundlegende und wichtigste“ sei, daneben aber auch noch andere Fälle denkbar seien (*Struktur*: 328–329). Als Beleg wird jedoch wiederum ein Beispieltext bemüht, dessen Figuren zwar teilweise mehr als einem Raum angehören, es sich aber immer noch um eine (disjunkte) zweigliedrige Welt handelt (*PUSHKINS Poltava*: „Welt des romantischen Poems“ vs. „Welt der Geschichte“; *Struktur*: 329). Dass LOTMAN gelegentlich sein eingängig-intuitives Theoriegebäude verlässt, zeigt sich auch bei seiner Definition des Charakters literarischer Figuren: „Der Charakter einer Figur ist die Summe aller im Text gegebenen binären Oppositionen zu anderen Figuren“ (*Struktur*: 356). Davon ausgehend, dass diese Summe sich nicht nur aus einem Summand – also *einer* Binäropposition – generiert, stellt sich die Frage, wie alternative Oppositionskonstellationen denkbar sind, liegen doch im Normalfall lediglich zwei Teilmwelten und somit bloß eine mögliche Opposition vor.

In wissenschaftstheoretischer Terminologie könnte kritisiert werden, die Vorstellung von einer raumsemantischen Binäropposition der Textwelt sei – als Annäherung – lediglich im Entdeckungs- aber nicht im Begründungszusammenhang³⁰ gültig. LOTMANS Modell eines zweigliedrigen Systems soll zu einem komplexen System, bestehend aus einer unbestimmten Anzahl von Teilräumen, die raumsemantisch relationiert sind – sofern der Text dies erfordert – erweitert werden.

Die obige Kritik an der Binaritätsbehauptung lässt sich zugegebenermaßen teilweise entschärfen, führt man sich vor Augen, dass LOTMANS Modell keinesfalls im Sinne einer allgemeingültigen Texttheorie – oder gar als normative Produktionsmaxime – missverstanden werden sollte. Vielmehr handelt es sich um ein Analyseninstrument, das es

30 POPPER nutzt den Begriff „Entdeckungszusammenhang“ als Beschreibung eines naiv-vortheoretischen Prozesses der Wissensgenerierung; als „phantastisch, kühne Antizipation der Wissenschaft“ (Popper, Karl: *Logik der Forschung*. Berlin 1969, S. 223). Erst im nächsten Schritt entwickelt die Wissenschaftlerin dann eine rational argumentierende, theoretisch fundierte These bzw. Thorie, die am Forschungsgegenstand überprüft wird. Diese Argumentation ist dann in den „Begründungszusammenhang“ eingebettet.

erlaubt „nicht nur den dargestellten Raum 'im' literarischen Text, sondern vor allem die Räumlichkeit 'von' literarischen Texten und allgemein von Sprache neu zu bestimmen“;³¹ um ein Simulacrum, das für jeden Text – gegebenenfalls in modifizierter Form – angefertigt werden muss.³² Dementsprechend erscheint LOTMANS Einwurf, Texte widersetzen sich unter Umständen den „Forderungen“ des binären Systems schließlich doch theoriekonsistent: Der Text „fügt sich aus bedeutsamen Erfüllungen und bedeutsamen Nichterfüllungen der Forderungen des Systems zusammen“ (*Struktur*: 324).

c) Die Grenze der Teilwelten

Zwischen den semantisch, topologisch oder topografisch bestimmbar Teilräumen findet sich in jedem Fall eine Grenze. Diese kann topografisch [Himmelpforte (Himmel vs. Erde)], als Handlung [Ehebruch (Norm vs. Nicht-Norm)] explizit oder aber auch nur abstrakt-implizit (Ober- vs. Unterschicht) im Text präsent sein.³³ Ebendiese Grenze ist von herausgehobener Relevanz.³⁴

Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die *Grenze*. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika. Ob es sich dabei um eine Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche oder andere handelt, ist an sich gleich. Wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“ (*Struktur*: 327; Hervorheb. i.O.).

31 Sassen, Saskia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 294–308, hier S. 294.

32 Es fällt auf, dass LOTMAN das Modell vornehmlich an Texten der russischen Romantik entwickelt. Dies kann als Indiz dafür gewertet werden, dass (idealtypische) Texte einer bestimmten Epoche mehr oder minder zu LOTMANS binärem Raummodell „passen“. Siehe auch die Gegenüberstellung von „Goethezeit“ und „Frühe Moderne“: „Die Literatur der Goethezeit [...] versuchte, die Welt noch einmal als solche rein qualitativer Differenzen, beschreibbar in disjunkten, untereinander abgegrenzten Klassenbildungen / Kategorisierungen, zu denken“ (Titzmann 2002a: 475–476). In der frühen Moderne hingegen werden Textwelten in einem „*Kontinuum gradueller Skalierung*“ erzählt (Titzmann, Michael: 'Grenzziehung' vs. 'Grenztilgung'. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme 'Realismus' und 'Frühe Moderne'. In: Krah, Hans / Ort, Claus-Michael (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Kiel 2002b, S. 181–205, hier S. 202; Hervorheb. i.O.).

33 Es lassen sich jedoch auch Passagen finden, die den Eindruck erwecken, die trennende Grenze sei grundsätzlich explizit topografisch definiert: „Die klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierten Welten bekommt die Merkmale einer Linie im Raum“ (*Struktur*: 337).

34 Wie bei der Bestimmung der Grenzen legen einige Textstellen den Verdacht nahe, dass LOTMAN insgeheim doch an einem Primat der topografischen / topologischen Definition der Teilräume festhält und semantisch definierte Räume auf bestimmte Weise letztlich doch immer auch räumlich definierbar sind: „[...] daß das räumliche Modell der Welt in diesen Texten zum organisierenden Element wird, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“ (*Struktur*: 316).

Wie oben bereits skizziert, bestehen Texte nicht zwingenderweise aus zwei disjunkten Teilräumen, sondern unter Umständen aus mehreren Teilräumen, sodass ein Text auch mehr als eine Grenze haben kann.³⁵

Vor dem Hintergrund, dass Teilräume – innerhalb einer Textwelt, wohlgermerkt! – auf unterschiedlichen Ebenen realisiert werden können, gewinnt folgende Erkenntnis besondere Relevanz: Bisher wurde behauptet, Teilräume seien übereinstimmend topologisch und / oder semantisch und / oder topografisch codiert. Tatsächlich sind jedoch auch Texte denkbar, in denen Teilräume und – als Konsequenz daraus – Grenzen unabhängig und auf unterschiedlichen Ebenen realisiert sind: Während in *KELLERS Romeo und Julia auf dem Dorfe* die semantische und topografische Codierung der Teilräume zusammenfällt (Kultur \triangleq Stadt vs. Natur \triangleq Wald), ist auch eine Textwelt denkbar, in der sich Kultur und Natur sowie – unabhängig davon – Stadt und Wald gegenüberstehen (Kultur \neq Stadt, Natur \neq Wald), sodass von autarken semantischen und autarken topografischen Oppositionen gesprochen werden könnte. Ebenfalls denkbar sind sind Grenzen zwischen Teilräumen, die innerhalb unterschiedlicher Systeme codiert sind, zum Beispiel topografisch und semantisch (Wald vs. Kultur). Visualisiert ergibt sich folgendes Modell:

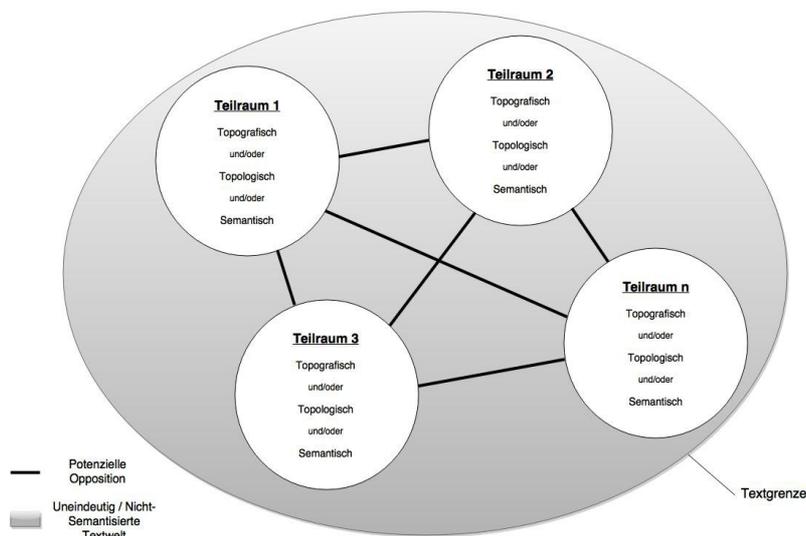


Abb. 1: Erweitertes Raummodell

35 Maximalanzahl der Grenzen = $\sum_{k=0}^{n-1} n$ bzw. $\frac{(n-1) * n}{2}$ ($n = \text{Anzahl der Teilwelten}$)

d) Sujetlose und sujethafte Texte

Davon ausgehend, dass sich Texte in zwei Teilräume gliedern lassen, entwickelt LOTMAN ein Typologisierungsverfahren für Texte. Innerhalb dieser Typologie lassen sich zwei Textarten unterscheiden, nämlich sujetlose und sujethafte Texte.

Sujetlose Texte zeichnen sich durch einen „klassifikatorischen Charakter aus“, „sie bestätigen eine bestimmte Welt und deren Organisation“ (*Struktur*: 336). Als Beispiele nennt LOTMAN „Kalender, ein Telefonbuch oder ein sujetloses Gedicht“ (*Struktur*: 336). Selbst, wenn man die zirkuläre Bestimmung außer Acht lässt, drängen sich verschiedene kritische Fragen auf: Aus welchen (zwei) Teilräumen besteht die Textwelt eines Telefonbuches? Und: Wie lassen sich diese gegebenenfalls bestimmen? Wo verläuft die Grenze? Es kommt der Verdacht auf, dass der von LOTMAN postulierte Geltungsbereich bzw. Forschungsgegenstand – nämlich Texte jeglicher Art – überambitioniert ist, worauf auch SCHULZ hinweist: „Man wird ihnen [gemeint ist u.a. die Theorie der Raumsemantik von LOTMAN, A.B.] 40 Jahre später nicht zu nahe treten, wenn man herausstellt, daß sie in ihrem universellen Geltungsanspruch gescheitert sind“.³⁶ Aus diesem Grund bezieht sich die weitere Ausführung ausschließlich auf literarische Texte.

„Der sujethafte Text wird auf der Basis des sujetlosen errichtet als dessen Negation“ (*Struktur*: 338). Dies bedeutet, dass die bestehende (oder besser: behauptete?) Ordnung des Textes im sujethaften Text verletzt wird: Die Grenze, welche die beiden Teilbereiche separiert, erweist sich für eine „Figur (oder eine Gruppe)“ als permeabel, „somit ergeben sich zwei Gruppen von Figuren: bewegliche und unbewegliche“ (*Struktur*: 338). Eine topografische Grenzüberschreitung (räumliche Figurenbewegung: Stadt ↔ Land) ist dabei genauso denkbar wie eine topologisch-metaphorische (gesellschaftliche Mobilität: Oberschicht ↔ Unterschicht) oder allgemein semantische (Normierung / Normbruch: Norm ↔ Nicht-Norm).³⁷

³⁶ Schulz 2012: 167.

³⁷ Das Szenario der semantischen Grenzüberschreitung ist etwas komplexer gelagert, daher ein Beispiel: Im ersten Fall findet die Grenzüberschreitung vom Bereich der Norm in denjenigen der Nicht-Norm statt. Nicht unbegründet könnte die These aufgestellt werden, dass es sich in diesem Fall um ein konventionalisiertes Erzählmuster handelt, man denke etwa an Effi Briest oder andere Figuren des literarischen Realismus. Findet die Grenzüberschreitung vice versa statt, von der Nicht-Norm in die Norm, könnte von einer Normierung (Zivilisierung) gesprochen werden. Obschon dies – aus theoretischer Perspektive – wenig stichhaltig ist, gelten für LOTMAN jedoch lediglich Normbrüche als relevant: „[...] da die Einhaltung der Norm kein Ereignis ist“ (*Struktur*: 333). Dabei wird verkannt, dass „Norm“ eine textintern perspektivierte Kategorie ist, deren Erfüllung sehr wohl ereignishaft sein kann, sofern zuvor die Unmöglichkeit der Normerfüllung postuliert wurde. Entscheidend ist hier die Perspektivierung: „Das gilt freilich genauso für jene Helden, die aus dem Chaos kommen und in den Innenraum einbrechen. Wichtig ist hier immer die Perspektive aus der erzählt wird und die mit den Begriffen Innenraum und

e) Ereignis und Ereignistypen

„Was ist ein Ereignis als Einheit des Sujetaufbaus? *Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“ (*Struktur*: 332; Hervorheb. i.O.). Spätestens an dieser Stelle sollte klar werden, dass LOTMAN nicht nur ein Instrumentarium zur Analyse von Textwelten entwickelt, sondern dieses letztlich dazu dient, Ereignisse in einem sujethaften – vulgo: literarischen – Text zu bestimmen.³⁸ Im Sinne der vermeintlich unmöglichen Grenzüberschreitung ist ein Ereignis ein „revolutionäres Element“ (*Struktur*: 334). Den gescheiterten Grenzübertritt bezeichnen MARTÍNEZ / SCHEFFEL als resitutiv.³⁹

Als besonders produktiv haben sich zwei Aspekte der LOTMANSCHEN Theorie erwiesen: die Textrelativität und das Graduierungspotenzial der Ereignishaftigkeit. Textrelativ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass Ereignisse immer relativ zum Text (genauer: der Textwelt) sind.⁴⁰ Dies lässt sich leicht anhand eines Beispiels belegen: Wenn der Marquis von Prosa gegenüber dem König Gedankenfreiheit begehrt („Geben sie Gedankenfreiheit“), handelt es sich im höchsten Maße um eine grenzüberschreitende (Monarchisch-autoritäres vs. demokratisches System), im wörtlichen Sinne revolutionäre Verletzung der textinternen Ordnung.⁴¹ Davon abgesehen, dass die antiquiert anmutende Formulierung zwar Irritationen auslösen würde, hätte die gleiche Aufforderung in einer modernen, aufgeklärt-demokratischen Textwelt vermutlich keinen Ereignischarakter. In den Worten SCHMIDS: „Jedes Ereignis impliziert eine Zustandsveränderung, aber nicht jede Zustandsveränderung bildet ein Ereignis“.⁴² LOTMAN vertritt somit einen grundlegend anderen Ereignisbegriff als etwa PROPP, der davon ausgeht, dass sich Erzähltexte – er bezieht sich dabei auf Märchen – auf „eine relativ geringe und *begrenzte* Zahl *konstanter* Funktionen“ zurückführen lassen, wobei Funktion „als eine Aktion einer

Normensystem gekennzeichnet ist. Natürlich hat auch das andere des Innenraums eine Norm, das andere ist ja nur aus Sicht der Norm des Innenraums das Chaos“ (Malcher 2009: 222).

38 Wie oben dargestellt, bezieht sich LOTMAN ursprünglich auf Texte jeglicher Art. Am Beispiel von Zeitungsberichten wird ebenfalls deutlich, dass LOTMANS Konzept nicht auf alle Textsorten übertragbar ist. Ihmzufolge ist die Ereignishaftigkeit grundsätzlich kontextabhängig bzw. text(welt)relativ. Als Gegenargument kann die in der Kommunikationswissenschaft breit rezipierte Nachrichtenwerttheorie angeführt werden. Diese geht davon aus, dass sich Ereignisse anhand allgemeingültiger Faktoren, die als anthropologische Konstante beschrieben werden (Prominenz, räumliche Nähe, Emotionalität, etc.) bestimmen lassen (vgl. Kepplinger, Hans Mathias: Der Ereignisbegriff in der Publizistikwissenschaft. *Publizistik* 46/2 (2001), S. 117–139).

39 Martínez / Scheffel 2007: 141.

40 Vgl. Renner 2004: 262.

41 Schiller, Friedrich: Werke und Briefe. Bd. 3. Frankfurt am Main 1989, S. 894.

42 Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin 2008, S. 12.

handelnden Person [...] unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung“ bestimmt ist.⁴³

Der zweite Aspekt, das Graduierungspotenzial der Ereignishaftigkeit, ermöglicht es, Ereignisse hierarchisch zu ordnen. Die Ordnungsregel lautet dabei: „Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d.h. je mehr Information die Mitteilung darüber enthält), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit“ (*Struktur*: 336). In einer Textwelt, die dem christlichen Weltbild entspricht, ist die Wiederauferstehung einer Figur also hierarchisch unter einem Ereignis anzusiedeln, das der Ordnung der christlich codierten Textwelt widerspricht, beispielsweise, dass neben der Gottfigur noch eine zweiter Gott eingeführt wird.⁴⁴ In einer nicht-religiös codierten Textwelt dagegen, etwa einer realistischen, wäre – der Textrelativität entsprechend – die Grenzüberschreitung (Tod → Leben) eine im höchsten Maße ereignishafte Entwicklung.

TITZMANN führt als weiteren Gewichtungsfaktor noch die Irreversibilität des Grenzüberschreitens an und behauptet, Grenzübertritte, die rückgängig gemacht werden können seien niedriger anzusiedeln als solche, bei denen dies nicht möglich ist.⁴⁵ Als Beispiel nennt er hier den Tod einer Figur (Leben vs. Nicht-Leben). Dazu sei angemerkt, dass theoretisch jede Grenzüberschreitung, sei sie realweltlich noch so unmöglich oder -wahrscheinlich revidiert werden kann – etwa in Form einer Wiederauferstehung. Daraus lässt sich folgern, dass potenziell jede Grenzüberschreitung revidiert⁴⁶ werden kann, sodass die Kategorie der Irreversibilität als Analysekategorie zurückgewiesen werden muss.

Beschreibt man die Grenzüberschreitung als Prozess, lassen sich verschiedene Beschreibungskategorien zu Spezifikation bestimmen. An erster Stelle sei hier der

43 Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Frankfurt am Main 1975, S. 27.

44 Entscheidend ist die Differenz zwischen konkulturaler und diskulturaler Lektüre. Der Text – und nicht die Leserin in einer spezifisch konstituierten historischen Situation – definiert, ob und in welchem Grade ein bestimmter Vorgang ein Ereignis ist. LOTMAN selbst argumentiert eher leserinnenorientiert: „Falls der Kulturcode des Autors ein anderer ist als der des Auditoriums, kann es zu einer Neuverteilung der Grenzen [...] kommen“ (*Struktur*: 367). Ähnlich MALCHER: „Was dem Literaturwissenschaftler als konstitutive topologische Relation gelten kann, ist auch abhängig von jenem *maßstabgebenden Weltbild*, mit dem er sich seinem Text nähert“ (Malcher 2009: 218; Hervorheb. i.O.).

45 Vgl. Titzmann 2003: 3080.

46 Wichtig ist hier die Unterscheidung zwischen Revision und Rückgängigmachen: Der Grenzübertritt kann grundsätzlich nicht zurückgenommen, sozusagen annulliert oder ausgelöscht, sondern nur, im Sinne einer Rückkehr in den Ausgangsraum, revidiert werden. So kann beispielsweise der grenzüberschreitende Ehebruch nicht ungeschehen gemacht, dafür aber revidiert werden, etwa in Form einer Reetablierung der Figur im Raum der Norm. Siehe dazu auch: „Ein Ereignis zu tilgen bedeutet, die Spannung, die Störung, die durch das Ereignis in der Welt entstanden ist, rückgängig zu machen. [...] Rückgängig gemacht werden also nicht das konkrete, punktuelle Ereignis, sondern dessen 'ideologische' Folgen für die systemische Weltstruktur“ (Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse*. Kiel 2006, S. 312–313).

Liminalraum genannt. Der Begriff Liminalität geht auf den Ethnologen TURNER zurück, der damit diejenige Phase beschreibt, in der Individuen (oder Gruppen) sich von einer bestehenden Sozialordnung emanzipieren, also beispielsweise die Übergangsphase vom Kind zur Erwachsenen.⁴⁷ In loser Anlehnung an TURNER kann als Liminalraum derjenige Teilraum der Textwelt bezeichnet werden, welcher der nicht-eigene einer Figur ist, sodass es sich um einen relativen Begriff, der immer von dem Standpunkt einer konkreten Figur respektive Teilraum zu bestimmen ist, handelt.⁴⁸

Nach dem Liminalraum soll nun das Konsistenzprinzip eingeführt werden: „Verletzungen semantischer Ordnungen – also Widersprüche zwischen Figuren und den semantischen Räumen, denen die Figuren zugeordnet sind – müssen im Verlauf der Geschichte behoben werden“.⁴⁹ Die konfliktevozierende Transgression⁵⁰ in den Liminalraum kann demnach nicht zum Status quo werden, denn Figuren und Raum müssen langfristig konsistent sein. Grundsätzlich lassen sich zwei mögliche Folgeentwicklungen unterscheiden: Entweder, die grenzüberschreitende Figur wird Teil des Liminalraumes, d.h. sie assimiliert sich, oder sie kehrt in den Ausgangsraum zurück: „Soll die Bewegung hier [im Liminalraum; A.B.] zum Stillstand kommen, so muß er [der Handlungsträger; A.B.] in diesem Gegenfeld aufgehen und sich aus [sic!] einer beweglichen Figur in eine unbewegliche verwandeln“ (*Struktur*: 342). In Anlehnung an LOTMANS topischer Deutung („[...] ein Mensch überwindet die Grenze und kehrt mit irgendeiner Beute zurück [...]“ *Struktur*: 339), kann hier von einem „Beuteholschema“ gesprochen werden. Eine spezifizierende Subkategorie findet sich in Gestalt des „Sujet[s] des Brautwerbungsschemas“.⁵¹ Fasst man die verschiedenen Typen der Grenzüberschreitung zusammen, ergibt sich folgende

47 Vgl. Turner, Victor: Liminalität und Communitas. In: Belliger, Andréa / Krieger, David (Hg.): Ritualtheorien. Wiesbaden 2003, S. 251–262.

48 Am Beispiel des Ehebruchs wird deutlich, dass es – abhängig von Epoche sowie literarischem Feld – typische Liminalräume gibt. Der umgekehrte Fall, also der Liminalraum „Norm“ (i.S. der Normalisierung / Zivilisierung) ist beispielsweise im Realismus nicht nachweisbar, der Ausgangspunkt ist immer derjenige der Norm (vgl. Titzmann 2002b).

49 Renner, Karl Nikolaus: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München 1983, S. 42–43.

50 Interessanterweise wird das englische Verb *to transgress* nicht nur im wörtlichen Sinne, also: etwas überschreiten, genutzt, sondern bezeichnet in bestimmten Kontexten ein gleichermaßen sündig-verbotenes wie ereignishaftes Vorgehen (vgl. Der wissenschaftliche Rat der Dudenredaktion / Oxford University Press: Großwörterbuch Englisch. Mannheim (u.a.) 1999. 2. Auflage, S. 1630).

51 Schulz 2012: 193.

Grafik:

		Typen von Grenzüberschreitung	
		Liminalraum	
		B	A
Konsistenzprinzip	Assimilierung	"Einer von uns" Zu: "Einer von denen"	"Einer von denen" Zu: "Einer von uns"
	Nicht-Assimilierung	Rückkehr / Beuteholschema (Mensch)	Rückkehr / Beuteholschema (Nicht-Mensch)

Abb. 2: Typen von Grenzüberschreitung

Genaugenommen lässt sich aus dem Konsistenzprinzip noch ein weiterer Grenzüberschreitungstyp ableiten. So ist es ebenfalls möglich, dass infolge des Grenzübertritts eine Transformation der Textwelt stattfindet, die dazu führt, dass die vorherige Binarität der Teilwelt von einer Vereinigung abgelöst wird (dergegenüber sich unter Umständen eine neue Opposition etabliert). Ein solches Metaereignis, wie es TITZMANN nennt, tritt also dann ein „wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume überschreitet und durch dieses Ereignis die dargestellte Weltordnung in der Zeit selbst transformiert wird.“⁵²

⁵² Titzmann 2003: 3081.

TEIL B: DIE METALEPSE

1. Einleitung

In seinem Text *Wer erzählt den Roman?* formuliert KAYSER einen kurzen, aber dennoch bemerkenswerten Satz: „Morgen ging der Zug.“⁵³ Auffällig ist der Satz insofern, als dass er verschiedene, eigentlich unvereinbare Standpunkte vereint. Auf der einen Seite den Blick in die Vergangenheit („ging“), auf der anderen Seite wird der Eindruck der unmittelbaren Gegenwärtigkeit der Aussagesituation vermittelt („morgen“). KAYSER nutzt das Beispiel zur Erläuterung der basalen literaturwissenschaftlichen Differenzierung zwischen Erzählinstanz und Figur. Für ihn ist das gegenwärtige Subjekt die Figur, das rückblickende Ich das der Erzählinstanz. Doch können diese beiden Funktionen überhaupt zusammenfallen? Offenkundig – und dies ist eines der Merkmale von Literatur – sind solche nicht-logischen Aussagen nicht nur möglich, sondern im literarischen Kontext auch sinnvoll respektive nachvollziehbar. Ein geeignetes Werkzeug zur Analyse solcher – und ähnlicher – Stellen bietet die Kategorie der Metalepse.

In seiner ursprünglichen, der klassischen Rhetorik zugehörigen Verwendungsweise kann Metalepsis (gr. *Μετάληψις*, dt. Herübernahme) zwei Dinge bedeuten: *Entweder* ist damit die Substitution eines „mehrdeutigen Wortes [durch] das Synonym seines (im Kontext nicht gemeinten) Homonyms“ *oder* die Umkehrung einer kausalen Relation im Sinne einer „Metonymie mit vom Grund zur Folge gerichtete[n] Beziehung“ gemeint.⁵⁴

GENETTE greift die zweite Verwendungsform auf und bezieht sie auf die literarische Kommunikationssituation, deren Prämisse sich im unmarkierten „Normalfall“ folgendermaßen gestaltet:

Ursache: Die Erzählinstanz behauptet (implizit), dass etwas (z.B. „Menschen“ \triangleq Figuren) real existiert.

Wirkung: Die Erzählinstanz kann darüber berichten respektive erzählen.

53 Kayser, Wolfgang: *Wer erzählt den Roman?* In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 127–137, hier: S. 133.

54 Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1990, S. 748.

Wird das Verhältnis inversiert, entsteht eine „erzähllogische Paradoxie: Der Erzähler gibt seine gespielte Rolle als berichtender Zeuge auf und legt stattdessen offen, dass er nur erfindet, was er soeben erzählt.“⁵⁵

2. Die Metalepse nach Genette

Nach dieser begriffsgeschichtlichen Annäherung an das Konzept der Metalepse folgt nun eine Darstellung ausgewählter Kategorien der GENETTESCHEN Erzähltheorie. Diese werden im Anschluss dazu genutzt, die Metalepse exakt definieren zu können. Ausgangspunkt von GENETTES Überlegungen zur Metalepse⁵⁶ ist die Feststellung, dass sich in Erzähltexten verschiedene narrative Ebenen ausmachen lassen. Dazu notiert er: „Wir wollen den 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 anzusiedeln ist.*“⁵⁷ Die basalirreduzible Ebene, die jede Erzählung vorweist, nennt GENETTE „extradiegetisch“, die folgende „intradiegetisch“, darauffolgende „meta-“ bzw. „metametadiegetisch“.⁵⁸ Gleich einer Matroschka-Puppe kann – zumindest theoretisch, praktisch allerdings durch die Materialität des Textes limitiert – eine unbegrenzte Anzahl von Ebenen realisiert werden (Erzählung der Erzählung der Erzählung *ad infinitum*).

In gewisser Hinsicht ist GENETTES Definition etwas unglücklich formuliert. Bei wörtlicher Auslegung müsste jedes Ereignis, über das eine Figur berichtet, auf einer höheren Ebene angesiedelt werden. Ein solches Vorgehen ist zwar vorstellbar, dennoch stellt sich die Frage nach dem heuristischen Mehrwert, würden doch höchst unterschiedliche Phänomene gleichgesetzt.⁵⁹

Kritik- oder zumindest fragwürdig bleibt auch die Benennung der unterschiedlichen

55 Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn 2010, S. 20.

56 In einem späteren Text weitert GENETTE das Konzept der Metalepse ungemein aus. Sodann begreift er auch „Rückkopplungsphänomene zwischen außertextueller Realität und fiktioneninternen Elementen“ als Metalepse (Klimek 2010: 35).

57 Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn (u.a.) 2010, S. 148; Hervorheb. i.O.

58 Genette 2010: 148.

59 Die Formulierung „*der hervorbringende narrative Akt*“ lässt vermuten, dass GENETTE zusätzlich eine Differenz des Fiktionalitätsstatus' im Sinn hatte. Tatsächlich ist die Formulierung relativ unglücklich gewählt, da – von einem textexternen Standpunkt aus – jedes Ereignis erst narrativ hervorgebracht wird.

Ebenen, vermischt GENETTE doch vertikal-hierarchisierende („meta-“) mit in- bzw. exkludierenden („intra-“ / „extra-“) Präfixen, wodurch die Konkurrenz folgender Visualisierungen forciert wird:⁶⁰

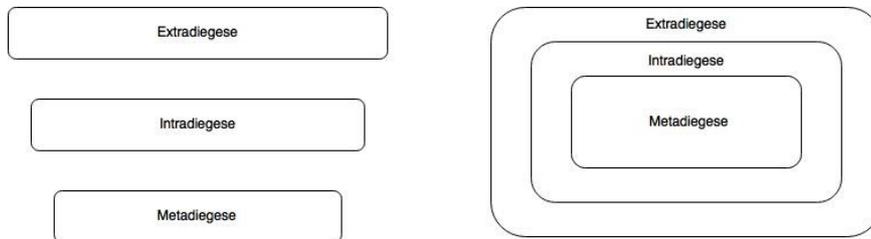


Abb. 3: Konkurrierende Darstellungen von Erzählebenen⁶¹

Mit Sicherheit ist das inkludierende Modell hilfreicher zur Bestimmung narrativer Ebenen. Dies kann damit begründet werden, dass im anderen Fall, der hierarchischen Darstellung, zwar die Abhängigkeit der Ebenen deutlich wird (keine Metadiegese ohne Intradiegese), jedoch völlig außer Acht gelassen wird, dass die jeweils übergeordnete Ebene die jeweils untergeordnete umschließt,⁶² wie die alternativen Begriffe der Rahmen- und Binnenerzählung verdeutlichen.

Dieses Begriffspaar erlaubt es, auf eine weitere Besonderheit hinzuweisen: Die Bestimmung einer Ebene kann entweder *absolut* (erste Ebene = extradiegetisch, zweite Ebene = intradiegetisch, dritte Ebene = metadiegetisch, vierte Ebene = metametadiegetisch usw.) oder *relativ* erfolgen. Die relative Benennung erfolgt dabei immer im Verhältnis zu der nächsthöheren Ebene. Demnach ist beispielsweise die dritte Ebene – von der zweiten Ebene betrachtet – nicht mehr metadiegetisch, sondern lediglich intradiegetisch. Um terminologische Konfusion zu vermeiden, wird in der vorliegenden Arbeit an der absoluten Benennung festgehalten.

Nach dieser begrifflichen Vorarbeit kann nun exakter bestimmt werden, was eine Metalepse ist. Nach KLIMEK müssen hierzu zwei Bedingungen erfüllt sein: „1) Es müssen

60 Darüber hinaus wurde diskutiert, ob anstelle von „metadiegetischen“ nicht besser von „hypo-diegetischen“ Ebenen gesprochen werden sollte. Ob die abhängige Ebene nun „wie die zweite Etage eines Hauses [...] auf der ersten *beruht*“ oder doch eher als untergeordnete („hypo-“) bezeichnet werden sollte, muss an dieser Stelle offen bleiben (vgl. Genette 2010: 229; Hervorheb. i.O.). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit ist mit „tiefere“, „untergeordnete“ bzw. „abhängige Ebene“ jeweils ein intradiegetisches Verhältnis im Sinne einer Binnenerzählung gemeint.

61 Für die linke (vertikal-hierarchische) Variante siehe: Klimek 2010: 41 (absteigend) oder (aufsteigend) Martínez / Scheffel 2007: 76. Für die rechte (inkludierende) Visualisierung siehe Genette 2010: 225).

62 Selbstredend ist dies nicht im Sinne eines Erzählschemas in Abhängigkeit zum Fortlauf des Textes gemeint (Anfang: Extradiegese, Mitte: Intradiegese, Ende: Extradiegese), sondern soll verdeutlichen, dass abhängige Ebenen immer in der oder den höheren Ebene(n) enthalten sind.

mindestens zwei textinterne diegetische Ebenen vermischt werden“ und dies „2) auf logikwidrige Art“. ⁶³ Um zu bestimmen, was unter „logikwidrig“ ⁶⁴ zu verstehen ist, soll an dieser Stelle der Begriff des *behaupteten ontologischen Status* eingeführt werden. Hierzu bleibt festzuhalten, dass – für gewöhnlich – auf jeder Ebene implizit behauptet wird, Welt und Figuren seien real, abhängige Ebenen hingegen fiktional. ⁶⁵

Daraus ergibt sich eine „heilige Grenze zwischen den Welten“, nämlich „zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“. ⁶⁶ Diese Grenze ist – aus logischer Perspektive – impermeabel, eine „Nivellierung von Seinshierarchien“ ist ausgeschlossen. ⁶⁷ Mit Fokus auf literarische Figuren formuliert: Eine Transgression von der eigenen, vermeintlich realen Ebene in eine abhängige, vermeintlich und tatsächlich fiktionale Ebene ist ebenso ausgeschlossen wie das Aufsteigen in eine höhere Ebene, da schon die Akzeptanz einer solchen nicht mit dem eigenen behaupteten ontologischen Status („Ich bin real.“) respektive „den Gesetzen des mimentischen Sprachspiels“ ⁶⁸ vereinbar ist. Ein solcher „short circuit of the ontological structure“ ⁶⁹ oder „narrativer Kurzschluss“ ⁷⁰ kann unterschiedlich realisiert werden: Nach FLUDERNIK muss zwischen *diskursiven* und *ontologischen* Metalepsen differenziert werden. Erstere zeichnen sich dadurch aus, dass der Ebenenübertritt nur angedeutet oder „imaginiert“ wird, ohne dass sich dies „im Plot niederschlägt“, bei letzterer hingegen findet eine „physische“ Manifestation (einer Figur) auf der nicht-eigenen Ebene statt. ⁷¹ Demnach wäre das Ansprechen einer Erzählinstanz durch eine Figur eine diskursive (Ebene des discours), das „physische“ Eintauchen einer Figur in eine Binnenerzählung dagegen eine ontologische

63 Klimek 2010: 72.

64 Von diesen „echten“ Metalepsen können „angedeutete“ Metalepsen unterschieden werden. Solche liegen vor, sobald kein eindeutiger Verstoß gegen den ontologischen Status nachweisbar ist, dennoch der Eindruck einer Vermischung von Ebenen hervorgerufen wird. Ein Beispiel wäre etwa die Szene in TIECKS *Der gestiefelte Kater*, in welcher der Kater Hinze aus seiner Rolle fällt, dennoch typische Verhaltensweisen eines Katers an den Tag legt: „[A]lle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause. – Hinze ist eine Säule hinaufgeklettert“ (Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater*. Stuttgart 2001, S. 38).

65 Wie jede Norm bietet auch diese die Möglichkeit der Abweichung. Ein Beispiel findet sich etwa in PIRANDELLOS *Sechs Personen suchen einen Autor*: „DER VATER: Doch bedenken Sie nun, daß wir selbst [...] keine andere Wirklichkeit außerhalb dieser Illusion besitzen!“ (Pirandello, Luigi: *Sechs Personen suchen einen Autor*. Stuttgart 1996, S. 84).

66 Genette 2010: 153.

67 Häsner 2001: 21.

68 Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur geschehensdarstellenden Literatur*. Berlin 2003, S. 336.

69 McHale: *Postmodern Fiction*. New York 1987, S. 213.

70 Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzähkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen*. Tübingen 1993, S. 357.

71 Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt 2007, S. 175.

Metalepse (Ebene der histoire).⁷²

Darüber hinaus lassen sich – unter Berücksichtigung der Kombinationsmöglichkeiten von Auf- und Abstieg zwischen den verschiedenen Ebenen – weitere Typen bilden: die beiden grundlegenden Fälle der 1) absteigenden und 2) aufsteigenden Metalepse, 3) Möbiusband-Erzählungen⁷³ sowie 4) unlogische Heterarchien.⁷⁴

Möbiusband-Erzählungen zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen nicht nur die „heilige Grenze“ narrativer Ebenen durchbrochen wird, sondern zusätzlich die Hierarchisierung ebendieser ad absurdum oder zumindest infrage gestellt wird. Dies geschieht, indem die „Intradiegese als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese“ konstruiert wird, sodass nicht mehr von einer hierarchischen⁷⁵ sondern zirkulären Organisation der Erzählebenen gesprochen werden kann.⁷⁶ Beispiel für eine Möbiusband-Erzählung ist etwa KREISLERS Roman *Der Schattenspringer*.⁷⁷ Gegen Ende des Textes beginnt der Protagonist, ein Schriftsteller namens John Greenway, seine eigene Geschichte aufzuschreiben. Das logikwidrige Moment besteht darin, dass die von Greenway geschriebene Geschichte (Metadiegeese) wörtlich mit der Extradiegese übereinstimmt und damit eine Identität zwischen den beiden hergestellt wird. Gleichzeitig kann Greenway diese Geschichte aber eigentlich gar nicht schreiben, da er – aufgrund der externen Fokalisierung – über bestimmte Ereignisse nicht informiert sein kann, sodass die paraleptische Erzählung gleichzeitig eine metaleptische ist.⁷⁸

Noch verworrener gestaltet sich die Lage im letzten Fall, der 4) unlogischen Heterarchie.

72 Ein vergleichbares Begriffspaar stellt KORTHALS zur Verfügung. Er unterscheidet zwischen „*Wissens-metalepsen*“ und „*Einwirkungsmetalepsen*“ (Korthals 2005: 336; Hervorheb. i.O.).

73 Grundsätzlich ist an der interdisziplinären Übernahme „fremder“ Theorien, Modelle oder Begriffe nichts auszusetzen. Dabei sollte jedoch stets bedacht werden, inwiefern eine solche Übernahme tatsächlich sinnvoll resp. gerechtfertigt ist. Im vorliegenden Fall scheint ein weiteres Beispiel für eine zumindest fragwürdige Verwendungsweise eines ursprünglich mathematischen Begriffes vorzuliegen, bei der Geisteswissenschaftler glauben „sie könnten das Prestige der Naturwissenschaften benutzen, um ihren eigenen Diskursen den Anstrich der Exaktheit zu geben“ (Sokal, Alan / Bricmont, Jean: *Eleganter Unsinn*. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München 1999, S. 21). Vgl. dazu auch die allgemeine Ausführung von SOKAL und BRICMONT, welche „[d]ie Übernahme von Begriffen aus den Naturwissenschaften in den Geistes- oder Sozialwissenschaften ohne die geringste inhaltliche oder empirische Rechtfertigung“ kritisieren (Sokal / Bricmont 1999: 21). Führt man sich vor Augen, dass ein Möbiusband eine Fläche ist, die lediglich eine Seite und eine Kante hat, stellt sich die Frage, inwiefern diese Charakteristiken nun in Verbindung mit einer komplexen Erzählsituation stehen.

74 Vgl. Klimek 2010: 70.

75 An dieser Stelle wird auf das hierarchische Modell zurückgegriffen, da die Vorstellung, die Intradiegese sei gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Extradiegese vergleichsweise ungewohnt und folglich schwer zu konzeptionalisieren ist.

76 Klimek 2010: 69.

77 Kreisler, Georg: *Der Schattenspringer*. München 1998.

78 Vgl. Klimek 2010: 188.

Eine solche liegt vor, sobald „eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene durch einen von ihr ausgeführten Darstellungs-Prozess (z.B. durch das Schreiben eines Romans) eine Figur ihrer eigenen Ebene in eine höhere diegetische Ebene versetzt und so Macht über sie ausübt, wie sie gewöhnlich nur ein Schöpfer über sein Geschöpf hat“.⁷⁹ Gleichzeitig ist jedoch die schreibende Figur wiederum eigentlich durch die höherliegende Ebene determiniert.

3. Dramatische und narrative Metalepsen

Obschon GENETTE die dramatischen Stücke PIRANDELLOS und GENETS als „gewaltige Metalepse[n]“ bezeichnet, entwickelt er den Begriff ursprünglich an narrativen Texten, sodass sich die Frage stellt, inwiefern das Konzept analog auf dramatische Texte übertragbar ist und an welchen Stellen gegebenenfalls Modifikationen vorzunehmen sind. Im Folgenden soll durch eine kontrastierende Darstellung versucht werden, das Phänomen der dramatischen Metalepse zu umreißen. Zu diesem Zweck muss in einem ersten Schritt geklärt werden, welche Darstellungsebenen sich in einem dramatischen Text überhaupt ausmachen lassen. Während eine solche Bestimmung für narrative Texte vergleichsweise unproblematisch zu bewerkstelligen ist (Extradiegesen = Erzählinstanz, Intradiegesen = Figuren, Metadiegesen = von Figuren erzählte Figuren usw.), gestaltet sich die Lage für dramatische Texte diffiziler. Dies ist damit zu erklären, dass sich eine (epische) Erzählinstanz in dramatischen Texten nicht ausmachen lässt, schließlich ist dies gerade eines der zentralen Charakteristika dramatischer Texte. Demnach müsste die höchste Ebene diejenige der Figuren sein. Dem widersprechend sei angefügt, dass sich sehr wohl noch eine Ebene über den Figuren respektive Rollen nachweisen lässt, nämlich in Form des Nebentextes, der als „extradiegetische Darstellung von intradiegetischem Geschehen“ betrachtet werden kann.⁸⁰ Dass ein solcher Nebentext für gewöhnlich während einer empirischen Theateraufführung für das Publikum nicht les- beziehungsweise unmittelbar wahrnehmbar ist, soll an dieser Stelle nicht weiter stören; entscheidend ist, dass der Nebentext als „'Episierung' des Dramas“⁸¹ und „hervorbringende[r] [...] Akt“

79 Klimek 2010: 195.

80 Korthals 2003: 310.

81 Pfister, Manfred: Das Drama. München 1994, S. 103.

gewertet werden kann.⁸² Unterscheidet man zwischen den beiden Repräsentationsformen des Dramas (empirische Aufführung vs. textuell, im Sinne eines Lesedramas), wird dies besonders flagrant:⁸³ Liegt das Drama als Text vor, lässt sich unschwer eine Analogie zwischen Didaskalien [„DIE STEIFTOCHTER: (*schnell, um ihn davon abzuhalten, ohne sich jedoch ihren Abscheu anmerken zu lassen.*“)“⁸⁴] und dem narrativen Erzählen respektive Hervorbringen einer Intradiegese („In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein [...]“⁸⁵) durch eine Erzählinstanz ausmachen.

Wird der Text tatsächlich inszeniert, kann der Nebentext ähnlich wirken, nämlich dergestalt, dass die Regieanweisung – sofern die Regisseurin diese umsetzt – tatsächlich eine auf bestimmte Weise gestaltete Bühne hervorruft, sodass von einer funktionalen Äquivalenz gesprochen werden kann.

Doch auch ohne Nebentext kann – unter Umständen – eine extradiegetische Dimension realisiert sein, man denke etwa an proleptische Prologe, die durchaus über „extradiegetische Qualität, [...] die sonst nur dem Nebentext eigen ist“ verfügen.⁸⁶ Hier könnte eingeworfen werden, dass Prologe keinesfalls der Extradiegese zugeschlagen werden dürften, immerhin würden diese ja für gewöhnlich von Figuren gesprochen, die ebenso Teil der Handlung – also: der Intradiegese – sind. Diese Argumentation würde jedoch verkennen, dass die beiden Funktionen (extradiegetische Instanz der Prologsprecherin und intradiegetische Figur / Rolle) zwar durch die gleiche Schauspielerin realisiert werden, tatsächlich jedoch eine Dissoziation stattfindet.

„Prolog- und Epilogrede stellen somit Strategien zur Umgehung des von der Dramentheorie beschworenen 'Dilemmas' dar, erzählende 'Figuren' seien stets teil des Spiels, könnten also – um es in die Sprache Genettes zu übersetzen – niemals zu extradiegetischen Sprechen werden“.⁸⁷

Das Stichwort „Dissoziation“ führt zu einem weiteren wichtigen Punkt, dem behaupteten

82 Genette 2010: 148.

83 Auf einen grundlegenden Unterschied medialer Rezeption von Fiktionen weist WOLF hin: „Dramatische Illusion steht [...] durch den partiell ikonischen Charakter ihrer multimedialen Zeichensysteme lebensweltlicher Wahrnehmung näher und ist damit als Hybrid aus sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichen [...] deutlich von der narrativen Illusion abgesetzt“ (Wolf 1993: 16).

84 Für eine extradiegetische Dimension spricht hier zusätzlich, dass es schlichtweg unmöglich ist, darzustellen, sich etwas nicht anmerken zu lassen (Pirandello 1996: 69).

85 Fontane, Theodor: Effi Briest. Stuttgart 1987, S. 3.

86 Korthals 2003: 310.

87 Korthals 2003: 313–314.

ontologischen Status dramatischer Figuren. Grundsätzlich, darin besteht keinerlei Unterschied zu narrativen Figuren, geht jede dramatische Figur – im wörtlichen Sinne: selbstverständlich – davon aus, real zu sein. Als Gegenargument könnte aufgeführt werden, dass sich im Falle eines Spieles im Spiel (eine Figur spielt eine Figur) die meta-diegetische Figur durchaus darüber im Klaren ist, dass sie fiktiv ist. Eine solche Argumentation sitzt allerdings dem Fehler auf, die Figur sowie die von der Figur gespielte Figur gleichzusetzen. Zwar werden beide Rollen durch die gleiche Person realisiert – und hierin besteht der essentielle Unterschied zur narrativen Figuren –, gleichzeitig findet jedoch eine Dissoziation statt, sodass sich eine Ebene des Hervorbringens (Rolle) und des Hervorgebrachten (Rolle der Rolle) ergibt. Die Folge dieser Dissoziation mag auf den ersten Blick unsinnig erscheinen, erweist sich bei genauerer Betrachtung jedoch als konsistent: Eine dramatische Figur denkt, dass sie und die Umwelt real sind. Das gleiche gilt für die von der Figur erzeugte Figur auf der abhängigen Ebene.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass GENETTE behauptet, selbst in epischen Texten könne die Extradiegesen einer „vollständigen Ellipse“ zum Opfer fallen und lediglich indirekt durch (Sprach-)Handlungen auf der Intradiegesen nachgewiesen werden.⁸⁸ Daraus lässt sich folgern, dass die Erzählinstanz keine notwendige Bedingung der Extradiegesen ist. Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass sich dramatische Texte – obwohl keine Erzählinstanz im engeren Sinne nachweisbar ist – genauso wie narrative Texte in unterschiedliche Ebenen segmentieren lassen. Aus Gründen der terminologischen Klarheit und Stringenz werden solche im Folgenden als *dramatische Ebene* bezeichnet.

4. Die Metalepse als illusions(zer)störende Erzählstrategie in narrativen und dramatischen Texten

Im folgenden Unterkapitel soll die Metalepse als illusions(zer)störende Strategie dargestellt werden. Ausgangspunkt der Analyse ist dabei die Theorie der *willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit* von COLERIDGE.⁸⁹ Die Theorie erklärt, aus welchem Grund Rezipientinnen – in diesem Fall Leserinnen und Theaterbesucherinnen – für die Dauer

⁸⁸ Genette 2010: 228.

⁸⁹ Vgl. Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. New York 1854, S. 6.

der Rezeption die Vorgaben des Textes beziehungsweise Stückes vorbehaltlos akzeptieren, und dies insbesondere in Szenen, die offensichtlich ihrem eigenen Weltwissen widersprechen. Ein vergleichsweise banales Beispiel eines solchen Widerspruches wäre etwa die Teichoskopie, bei der eine Figur (von einer erhöhten Position) schildernd vorgibt, etwas zu sehen, was aus praktischen Gründen nicht tatsächlich auf der Bühne realisiert werden kann, beispielsweise eine weitläufige Nachlandschaft im Mondschein.⁹⁰ Nichtsdestoweniger wird das Publikum eine solche Schilderung wohl in den seltensten Fällen als unrealistischen „Betrug“ disqualifizieren. Dieser Umstand kann – COLERIDGE zufolge – damit erklärt werden, dass das Publikum (oder die Leserschaft) eine Art *do ut des*-Verhältnis mit dem Text eingeht: der Zweifel wird ausgesetzt um möglichst gut unterhalten zu werden.⁹¹

Gleichzeitig katalysiert der Text selbst die temporäre Aussetzung der Ungläubigkeit dadurch, dass er – in den meisten Fällen – die eigene Fiktionalität nicht thematisiert. Dementsprechend kann zusammenfassend von einem „Fiktionsvertrag“ zwischen Publikum und Text gesprochen werden: Ersteres blendet die offensichtliche Fiktionalität aus (damit es möglichst gut unterhalten wird); letzterer forciert dies indem er die geschilderte Welt als nicht-fiktiv präsentiert.⁹²

Im Folgenden sollen nun verschiedene Typen und Funktionen des Bruchs des Illusionsvertrages, verstanden als Hervorhebung der Fiktionalität des Textes, präsentiert werden.

90 „Zum Sehen geboren, / Zum Schauen bestellt, / Dem Turme geschworen, / Gefällt mir die Welt. / Ich blick in die Ferne, / Ich seh in der Näh, / Den Mond und die Sterne, / Den Wald und das Reh“ (Goethe, Johann Wolfgang: Faustdichtungen. Bd. 1. Stuttgart 1999, S. 459).

91 Die argumentative Kraft dieser Begründung scheint zugegebenermaßen eher gering zu sein. Fragwürdig bleibt vornehmlich die Gleichsetzung von Unterhaltung und dem Eintauchen in die Fiktion, denn illusionsbrechende Texte wären demnach grundsätzlich nicht unterhaltsam; sowie die pauschale Behauptung, die Ungläubigkeit würde bei der Rezeption literarischer Texte ausgesetzt. Dass vielmehr von einer graduellen oder punktuellen Aussetzung ausgegangen werden sollte, kann leicht damit belegt werden, dass sich wohl keine Zuschauerin so sehr in der Fiktion verliert, dass sie König Duncan vor dem drohenden Mord durch Macbeth warnen würde. Auf der anderen Seite zeigt die empirische Leserinnenforschung, dass im Rezeptionsprozess durchaus eine Immersion stattfinden kann. (Zu Methoden der empirischen Medienwirkungsforschung mit Fokus auf physiologische Reaktionen siehe Fahr, Andreas: Physiologische Ansätze der Wirkungsmessung. In: Schweiger, Wolfgang / Fahr, Andreas (Hg.): Handbuch Medienwirkungsforschung. Wiesbaden 2013, S. 601–625).

92 Landfester, Ulrike: „... die Zeit selbst ist thöricht geworden ...“. Ludwig Tieks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Walter Schmitz (Hg.): Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997, S. 101–134, hier S. 101.

5. *Metalepsen in der Literaturgeschichte*

a) Beiseite-Sprechen

Mit Einschränkungen kann bereits dem Beiseite-Sprechen⁹³ des Chores im antiken Drama ein metaleptisches Potenzial attestiert werden. Während dieses Beiseite-Sprechens befindet sich ausschließlich der Chor monologisierend auf der Bühne und erzeugt dabei verbal einen „kommentierenden Abstand zum [vorherigen oder folgenden; A.B.] Bühnengeschehen“ und „das Publikum hört die Worte, [...] aber es wird nicht als solches angeredet“.⁹⁴ Lässt man außer Acht, dass das Publikum zwar nicht explizit adressiert wird, kann dennoch eine Differenz zu den Kommunikationssituationen anderer Szenen nachgewiesen werden. Dies verdeutlicht auch der synonyme Begriff des *ad spectatore*-Sprechens („an die Zuschauer“-Sprechen).

Doch nicht nur hinsichtlich der Verschiebung der Kommunikanten (Figur zu Figur → Chor zu Publikum) lässt sich ein Unterschied ausmachen, gleiches gilt für die inhaltliche, „Abstand vom Bühnengeschehen“ generierende Dimension. Wie oben geschildert, kann jedoch lediglich mit Abstrichen von einer dramatischen Metalepse gesprochen werden. Dies lässt sich leicht mit dem behaupteten ontologischen Status des Chores, der „die Gelenkstelle zwischen den Sphären“⁹⁵ bildet, begründen.⁹⁶ „Der entscheidende Unterschied [...] ist der, dass für den Chor das Dramengeschehen Realität hat; er ist mehr Zeuge als Zuschauer des Handlungsvorganges“.⁹⁷ Alles in Allem scheint die Benennung des Beiseite-Sprechens als „rudimentäre Form einer 'dramatischen' Metalepse“ jedoch durchaus zustimmungsfähig.⁹⁸

93 Auch *Parabase* oder *ad spectatores*-Sprechen genannt, bezeichnet das Beiseite-Sprechen eine eigenständige Zwischeneinlage des Chores. Wesentlich ist hier die terminologische Differenzierung zwischen Beiseite- (also innerhalb der dargestellten Welt) und *ad spectatore*-Sprechen („an die Zuschauer“-Sprechen, also über die ontologische Grenze hinweg).

94 Voigt, Joachim: *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama.* Göttingen 1954, S. 19.

95 Landfester 1997: 103.

96 Die Kategorie des behaupteten ontologischen Status kann in diesem Zusammenhang nur begrenzt sinnvoll eingesetzt werden, da eine trennscharfe Differenzierung in Fiktionales und Reales im antiken Drama gar nicht gegeben ist: „Das antike Theater ist noch stark im kultischen Kontext verankert und kennt daher noch keine streng voneinander geschiedenen Spielebenen. Die szenische Fiktion des 'Rollenspiels' entwickelt sich erst schrittweise. Erst mit der spätbarocken Erfindung der Guckkastenbühne werden die strikte Trennung der Darstellungsebenen sowie die unsichtbare vierte Wand zum Zuschauer geschaffen“ (Klimek 2010: 88–89).

97 Voigt 1954: 12.

98 Häsner 2001: 17.

b) Romantische Ironie

Eindeutiger gestaltet sich die Lage bei TIECKs „Kindermärchen in drei Akten“ *Der gestiefelte Kater*, welches in der Forschungsliteratur häufig als Beispiel für dramatische Metalepsen bemüht wird.⁹⁹ Dieser Umstand lässt sich leicht damit erklären, dass das Stück eine Vielzahl von dramatischen Ebenen eröffnet beziehungsweise einbezieht und diese zusätzlich logikwidrig miteinander in Beziehung setzt: *Erstens* die Ebene der real-empirischen Theatersituation, *zweitens* eine fiktionale Theateraufführung, *drittens* die „eigentliche“ Märchenhandlung und schließlich, *viertens*, eine Art angedeutetes Spiel im Spiel, bei dem die dramatischen Personen der dritten Ebene zeitweilig wiederum andere Rollen verkörpern. So wird beispielsweise der Kater Hinze zum Jäger und Gottlieb zum Grafen.

Im Zusammenhang mit dramatischen Metalepsen und TIECK, dessen Stücke als „deutliche Dokumentation, ja als Exemplifikation der romantischen Ironielehre“ bezeichnet wurden, muss das Konzept der romantischen Ironie zumindest skizzenhaft erläutert werden.¹⁰⁰ SCHLEGEL, der wichtigste Theoretiker der romantischen Ironie bestimmt diese (unter anderem) als „Poesie der Poesie“,¹⁰¹ die das „Produzierende mit dem Produkt“¹⁰² darstellt, also als (meta-)reflexive Produktionsweise – und nicht etwa als Tropus, wie der Begriff „Ironie“ nahelegen könnte – künstlerischer Artefakte. Eine Strategie, das Produzierende – sprich: die Gemachtheit fiktionaler Texte – hervorzuheben, besteht in der Dekurvierung des Publikums. So führt SCHLEGEL als Möglichkeit, die romantische Ironie zu realisieren, die anti-illusionistische Parabase auf und verteidigt deren Verwendung durch ARISTOPHANES. Sie sei „nicht Ungeschicklichkeit, sondern [...] überschäumende Lebensfülle“, die sich „auf einen geliebten Gegenstand, *auf sich selbst*, ihr eigen Werk“ zurückwende.¹⁰³ Demnach lässt sich die Störung der Illusion als die destruktive Komponente des dialektischen Verhältnisses von „stete[m] Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“, das jedes künstlerische Erzeugnis der roman-

99 LANDFESTER sieht in dem Text gar die Umsetzung einer „kompromißlos radikale[n] Poetik des meta-leptischen Spruges“, die den „unumkehrbaren Wandel zur Moderne“ markiere, wobei diese Behauptung vermutlich als etwas zu emphatisch bezeichnet werden darf (Landfester 1997: 102).

100 Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 2002, S. 283.

101 Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Erste Abteilung. München (u.a.) 1967, S. 206.

102 Schlegel 1967: 204.

103 Schlegel 1967: 30.

tischen Ironie ausmacht, deuten.¹⁰⁴

Dass illusionsstörende Elemente wie die Metalepse keinesfalls als „erzählerischer Jux und logische Bizarrerie“¹⁰⁵ abgetan werden, sondern – im Rahmen der romantischen Ironie – durchaus eine poetologisch definierte Funktion erfüllen, zeigt ein Blick auf die von MÜLLER bestimmten Eigenschaften ebendieser: „Merkmale der romantischen Ironie sind das ständige Heraustreten des Autors aus seinem Werk, die damit verbundene Brechung der Rezeptionshaltung des Publikums und die fortwährende Manifestation der Spannung zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen, dem Ideal und der Wirklichkeit“.¹⁰⁶

c) Episches Theater

Eine weitere konjunkturelle Hochphase der Metalepse lässt sich im Epischen Theater ausmachen, worauf bereits die basale Definition desselben indirekt hinweist: „Auf Bühnenillusion und Einfühlung des Zuschauers verzichtende, ihre Vermitteltheit gezielt ausstellende 'offene' Form der Dramatik.“¹⁰⁷ Die kathartische¹⁰⁸ Einfühlung und Illusionierung des Publikums könne durch Verfremdung (dramatischer) Konventionen verhindert werden, um dadurch – so zumindest BRECHTS marxistische Intention – „zur Veränderung der Wirklichkeit zu provozieren.“¹⁰⁹ Der Verfremdungseffekt (auch „V-Effekt“ genannt) wird realisiert, indem „dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende“ genommen wird um auf diese Weise „Staunen und Neugier zu erzeugen“.¹¹⁰ Konkret umgesetzt wurde die Verfremdung vornehmlich im sogenannten Aus-der-Rolle-Fallen, bei dem die SchauspielerIn – vermeintlich spontan – ihre Rolle und damit verbundene Grundannahmen zurückweist und sich als „echte“ Person „direkt“ an das Publikum wendet. Hier muss jedoch auf die prinzipielle Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen realen SchauspielerInnen und Publikum im

104 Schlegel 1967: 172.

105 Häsner 2001: 15.

106 Müller, Wolfgang: Ironie. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin / New York 2000, S. 185–189, hier S. 187–188.

107 Müller, Klaus-Delef: Episches Theater. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin / New York 1997, S. 468–471, hier: S. 468.

108 Zur Abgrenzung des Epischen Dramas zum klassisch-aristotelischen Drama, in dem die Katharsis eine zentrale konzeptionelle Kategorie ist, siehe die Gegenüberstellung in Brecht, Bertholt: Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. In: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 17. Frankfurt am Main 1967, S. 1007.

109 Müller 1997: 470.

110 Brecht, Bertholt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15. Frankfurt am Main 1967, S. 301.

Rahmen einer Aufführung hingewiesen werden, denn „in Wirklichkeit ist es ja gar nicht der reale Schauspieler, der spricht, sondern eine weitere Rolle, die er spielt. Er fingiert Realität, aber sein Spiel hat in diesem Augenblick so wenig Realität wie vorher.“¹¹¹ Anders gewendet: Die vermeintliche Desillusionierung stellt lediglich eine komplexe Form der erneuten Illudierung des Publikums dar.

Nichtsdestoweniger kann im Falle des Aus-der-Rolle-Fallens von einer Metalepse gesprochen werden, denn beide Bedingungen der Metalepse sind erfüllt: Erstens, lassen sich zwei voneinander unterscheidbare Ebenen¹¹² ausmachen und zweitens, werden diese logikwidrig – es spricht ja keine reale Schauspielerin, die sich auf der gleichen Seinsebene wie das Publikum befindet, sondern eine dramatische Person – miteinander verbunden.

d) Postdramatisches Theater

Bereits die Bezeichnung *postdramatisches Theater* impliziert, dass diejenigen kulturellen Artefakte, welche unter diesem Schlagwort subsummiert werden, den dramatischen Status überwunden, gleichzeitig jedoch noch in Beziehung zu diesem stehen. Ebendiese Überwindung kann in dem Versuch gesehen werden, die Bühnenrampe als ontologische Grenze zu überwinden und somit die „heilige Grenze zwischen zwei Welten“ einzureißen. Aus Sicht des postdramatischen Theaters sind demnach alle nicht-postdramatischen Texte höchstens Metafiktionen, also Texte, die zwar ihre eigene Fiktionalität thematisieren, dabei aber immer noch Fiktion bleiben (müssen).

HANDKE – ein bekannter Vertreter des postdramatischen Theaters – beispielsweise lässt seine Figuren sagen: „Sie werden kein Spiel sehen. Hier wird nicht gespielt werden“,¹¹³

111 Voigt 1954: 19.

112 Die beiden (dramatischen?) Ebenen wären die der Schauspielerin und des Publikums bzw. der Leserschaft. Hier stellt sich natürlich die Frage, inwiefern dem realweltlichen Publikum tatsächlich eine eigene Ebene zugewiesen werden kann, immerhin ist die Metalepse ja als textinterne Kategorie definiert. Einen Ausweg bietet hier eventuell die Kategorie der (textinternen) impliziten Leserin. Demnach ließen sich im vorliegenden Fall die Ebene der Schauspielerinnen (Intradiegeese) sowie der impliziten Leserin („Publikum“) unterscheiden (Vgl. Winkgens, Meinhard: Leser, impliziter. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart / Weimar 2004, S. 145–146). Darüber hinaus könnte es sinnvoll sein, auch die Kategorie des impliziten Autors einzubeziehen, insbesondere, sobald sich dieser in einer Figur manifestiert. Siehe etwa das Telefonat im Stück *Gott* von Woody Allen: „WOODY'S STIMME: Hallo. // SCHAUSPIELER: Herr Allen? // WOODY: Ja?“ (Allen, Woody: *Gott*. Frankfurt am Main [Jahr unbekannt], S. 7). Zum impliziten Autor siehe: Booth, Wayne C.: Der implizite Autor. In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 142–152.

113 Handke, Peter. *Publikumsbeschimpfung*. In: ders.: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt am Main 2012, S. 8–47, hier: S. 15

„Sie sind ein Auditorium“¹¹⁴ „Diese Bretter bedeuten keine Welt. Sie gehören zur Welt. Diese Bretter dienen dazu, daß wir darauf stehen. Dies ist keine andre Welt als die Ihre“¹¹⁵ sowie „Hier ist keine andere Welt als bei Ihnen. Die Rampe ist keine Grenze. [...] Die Grenze ist nicht durchbrochen, sie ist nicht durchlässig, sie ist gar nicht vorhanden.“¹¹⁶

Führt man sich vor Augen, dass HANDKE – es könnte behauptet werden: als Radikalisierung des BRECHTSCHEN Ansatzes – Theaterkonventionen (etwa, dass der jeweilige Sprechtext bestimmten Figuren zugeordnet ist¹¹⁷ oder die Vorführung durch Heben und Senken des Vorhangs¹¹⁸ über eindeutig bestimmbar Anfangs- und Endpunkte verfügt) zurückweist, so könnte seine Verweigerung gegenüber dramatischer Konventionen auch in Verbindung mit der Metalepse gebracht werden: Demnach wäre das wiederholte – teilweise enervierende – Beharren auf den gleichen ontologischen Status von Publikum und Darstellerinnen als – eigentlich – logikwidrige Vermischung von Seinsebenen zu deuten. Inwiefern die behauptete Gleichheit von Publikum und Darstellerinnen tatsächlich zutreffend ist, das Stück sein eigenes Stück-sein also durch demonstrative Negation („Sie werden kein Stück sehen“) selbst bestimmt, dies kann an dieser Stelle nicht ausgearbeitet werden. Zugestimmt werden kann jedoch LEHMANN'S ausgewogener Ausführung zum Verhältnis von Realität und postdramatisches Theater: „Erst das Postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend 'mitspielenden' Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern des theatralen Geschehen selbst gemacht.“¹¹⁹

114 Handke 2012: 16.

115 Handke 2012: 18.

116 Handke 2012: 19.

117 „Dann beginnen sie zu sprechen. Die Reihenfolge des Sprechens ist beliebig. Alle Sprecher sind ungefähr gleich viel beschäftigt“ (Handke 2012: 13).

118 „Publikumsraum und Bühne sind immer hell. Der Vorhang wird nicht betätigt. Auch am Schluß des Stücks fällt kein Vorhang“ (Handke, Peter: Selbstbeziehung. In: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main 2012, S. 67–93, hier: S. 70.

119 Lehmann, Hans-Thiel: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999, S. 171; Hervorheb. i.O.

TEIL C: ANALYSE

1) *Der Text: Zuschauerräume*

Der deutsch-georgische Autor GIWI MARGWELASCHWILI veröffentlichte *Zuschauerräume* erstmals 1986 in der georgischen Zeitschrift *Gantiadi* (Nr. 5), es folgten Ausgaben beim Autorenkollegium (1991) und dem Verbrecher Verlag (2008).¹²⁰ Das Stück besteht aus sechs Akten, die sich jeweils aus zwei bis sieben Szenen zusammensetzen. Vor dem ersten Akt finden sich einige „notwendige thematische Grundbedingungen“ für die Aufführung („Die ersten beiden Sitzreihen des realen Zuschauerraumes sind geräumt“) sowie der Text für Hinweisschilder („An unser verehrtes realweltliches Publikum!“), welche die Bühne bei einer Aufführung flankieren sollen.¹²¹ Es treten 18 Rollen auf, zwölf davon sind Sprechrollen, wobei der meiste Text auf von Ramesin, Sigmund Erpich und den Herzog entfällt.

Das Stück ist „[e]twa gegen Ende des 16. Jahrhunderts“ situiert und handelt von des Königs Versuch, alle Zuschauerräume – darunter versteht er Räume, in denen „fremdweltliche Zuschauer“ voyeuristisch das Geschehen verfolgen können – zu zerstören (*Zuschauerräume*: 16). Seinen Vorstoß begründet er mit dem Umstand, dass er und sein Umfeld in diesen Zuschauerräumen immer „möglichst interessant sein müssen, damit die da draußen [gemeint sind die Zuschauer; A.B.] sich nur nicht langweilen [...]“ (*Zuschauerräume*: 16). Darüber hinaus kann die Logik der dramatischen Handlung sich mitunter tödlich auswirken, denn die Figuren müssen grundsätzlich „[...] möglichst gefährlich, möglichst tödlich füreinander“ sein (*Zuschauerräume*: 16).

120 Vgl. [Anonym]: Veröffentlichungen von Giwi Margwelaschwili. www.giwi-margwelaschwili.de/veroeffentlichungen.html (abgerufen 09.09.2015).

121 Margwelaschwili, Giwi: *Zuschauerräume*. Ein historisches Märchen. Berlin 2008, S. 7. Der Text wird im Folgenden mit dem Sigel „*Zuschaueräume*“ im fortlaufenden Text zitiert.

2) Analyse

Wie weiter oben dargestellt, etabliert ein Text mitunter mehr als eine binäre Opposition von Teilwelten. So lassen sich in *Zuschauerräume* folgende Oppositionen ausmachen: nördliches vs. südliches¹²² Königreich (inklusive Beute- bzw. Bräuteholschema), Hochadel vs. Bauern¹²³, Haupt- vs. Nebenperson sowie Bühne vs. Publikumsraum.¹²⁴ Da sie sich nicht mit der Metalepse zusammenbringen lassen, werden die beiden erstgenannten Oppositionen im weiteren Verlauf nicht gesondert berücksichtigt. Daraus ergibt sich nun die Frage, inwiefern die anderen Oppositionen sich mit dem Konzept der Metalepse verbinden lassen.

In *Zuschauerräume* findet sich eine Vielzahl von (angedeuteten¹²⁵) Metalepsen. Diese sollen nun – unter Einbeziehung der raumsemantischen Terminologie – analysiert werden. Dabei werden zunächst angedeutete Metalepsen fokussiert, anschließend werden „echte“ beziehungsweise ontologische Metalepsen untersucht.

Ausgangspunkt der Argumentation ist die These, dass sich das Verhältnis der Figuren zu ihrem eigenen ontologischen Status im Fortgang des Textes wandelt. Während die Möglichkeit, Teil einer fiktionalen Welt – und damit: eine fiktionale Figur – zu sein, zu Beginn als Unmöglichkeit abqualifiziert wird, lässt sich im Mittelteil eine ironisch-affirmative Einstellung nachweisen, die schließlich in uneingeschränkter Akzeptanz kumuliert und sich in der direkten Ansprache des Publikums manifestiert. Eine Ausnahme bildet hier der König, der bereits zu Beginn als kassandraesk-messianische Figur eingeführt wird. So wird über ihn behauptet, „er habe die Gabe, jeden Ort, der eine Gefahr für ihn vorstellt, im voraus zu erkennen und er soll jedem Hinterhalt beinahe bewußt ausgewichen sein, einfach weil ihm die Gegend da nicht sicher genug vorgekommen wäre“ (*Zuschauerräume*: 21). Führt man sich vor Augen, dass die Vorsicht des

122 Im Text wird lediglich das nördliche Königreich explizit erwähnt. Die Benennung als „südliches Königreich“ ergibt sich somit aus der Umkehrung der topologischen Beziehung.

123 Hier liegt ein weiteres Beispiel dafür vor, dass sich nicht alle semantische Relationen sinnvoll in zwei homogene Teilräume unterteilen lassen. So sind zwischen dem König und den Bauern noch weitere Figuren angesiedelt, etwa der Herzog, der weit über den Bauern, aber auch deutlich unter dem König steht.

124 Als „Publikumsraum“ wird im folgenden der realweltlich existierende Bereich, in dem das Publikum während einer Vorführung sitzt, bezeichnet. Der „Zuschauerraum“ hingegen ist der Sphäre der dramatischen Fiktion zuzurechnen. Vgl. dazu auch die Kategorie des theatralischen Raumes, der in den seltensten Fällen deckungsgleich mit dem realen Raum ist (Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, S. 501–513).

125 Vgl. Fußnote 64.

Königs gewissermaßen auf der Furcht vor der „dramatischen Notwendigkeit“ seines Todes fußt, so lässt sich daraus ableiten, dass er schon zu Beginn seinen eigenen ontologischen Status anders wahrnimmt als die anderen Figuren. Die messianische Komponente besteht darin, dass der König versucht, die Bewohner seiner (Text-)Welt zu erlösen und eine „Welt des ungetrübten Friedens, der Eintracht und des Menschenglücks“ zu etablieren (*Zuschauerräume: 21*).¹²⁶

Zurück zur Metalepse: Eine erste Irritation findet sich bereits in der ersten Szene des ersten Aktes. Hier äußert der König den Wunsch, „daß man die *Grenzen* zwischen Haupt- und Nebenpersonen verschwinden lässt“, woraufhin sein Berater erwidert: „Sie sind doch selbst eine Hauptperson von Gottes Gnaden“ (*Zuschauerräume: 11*; Hervorheb. A.B.). Hier stellt sich nun natürlich die Frage, was mit Haupt- und Nebenperson gemeint sein könnte, welche Grenze sie trennt und was dies mit einer angedeuteten Metalepse zu haben könnte. Bei wörtlicher Auslegung wird keinesfalls deutlich, dass an dieser Stelle zwei unterschiedliche dramatische Ebenen (ansatzweise) logikwidrig miteinander vermischt werden. Eine denkbare (raumsemantische) Auslegung wäre etwa, die beiden Teilbereiche mit dem gesellschaftlichen Stand zu verbinden (Hauptperson \triangleq Hochadel vs. Nebenperson \triangleq Bauer). Eine solche Auslegung wäre zwar möglich, allerdings wohl wenig fruchtbar und darüber hinaus auch gar nicht im Text nachweisbar. Sinnvoller erscheint es, die Opposition von Haupt- und Nebenpersonen als semantische Synthese zweier ontologischer Sphären – nach LOTMAN: Teilräume – zu deuten. Die eine Sphäre ist diejenige der textexternen¹²⁷ „Wirklichkeit“ und schlägt sich in den Präfixen Haupt- bzw. Neben-, die unmittelbar die Assoziation zur Haupt- und Nebenfigur evozieren, nieder. Gleichzeitig nimmt sich sogar der wohlinformierte König nicht als Figur, sondern als „reale“ (Haupt-)Person wahr, sodass die Differenzierung in Haupt- und Nebenfiguren für ihn undenkbar scheint. Die zweite Sphäre ist demnach diejenige der textinternen „Wirklichkeit“ im Sinne der Intradiege.

Weitere angedeutete Metalepsen lassen sich im Zusammenhang mit der sogenannten dramatischen Ironie ausmachen. Diese zeichnet sich durch ein Informationsgefälle

126 Mit LOTMAN ließe sich das Vorhaben, alle Zuschauerräume zu zerstören als Metaereignis bezeichnen, denn ohne Zuschauerräume würde auch die Sujethaftigkeit des Textes zerstört bzw. unmöglich gemacht. Der König: „Wir haben das, was uns für die da sehenswert macht, aufzulösen“, denn „wenn sie [das reale Publikum; A.B.] auf keine *Gegensätze* hier bei uns mehr hoffen“, denn dann drohe den Bewohnern des Königreiches keine Gefahr mehr (*Zuschauerräume: 17*; Hervorheb. A.B.).

127 Zur Problematik der Einbeziehung der „Wirklichkeit“ in das Konzept der Metalepse siehe Fußnote 112.

zwischen Figur und der Zuschauerschaft aus.¹²⁸ Im vorliegenden Fall besteht dieses Informationsgefälle hinsichtlich des ontologischen Status der Figuren: Das Publikum weiß, dass die Figuren fiktiv sind, die Figuren selbst (zunächst) nicht. Wenn also von Ramesin zu dem alten Schauspieler sagt: „Betrachtet mich als euren Freund, als der *Schauspieler*, der alles daran setzten will, damit ihr wieder Brot verdient“ (*Zuschauerräume*: 82; Hervorheb. A.B.), dann hat diese Aussage für die Rezipientinnen eine andere Bedeutung, als für von Ramesin selbst. Wird hier nun eingewendet, dass von Ramesin ja gar kein Schauspieler *ist*, sondern – innerhalb des Textes – eine dramatische Person und somit auch keine dramatische Ironie (im engeren Sinne) vorliegt, so kann dem nur zugestimmt werden. Nimmt man jedoch eine rezeptionsästhetische Perspektive ein und geht zusätzlich von einer tatsächlichen Aufführung des Textes aus, so kann dennoch von dramatischer Ironie gesprochen werden. Anders gewendet: Keine Zuschauerin wird sich durch (berechtigte) theoretische Einwände davon abbringen lassen, zwischen dem realen Schauspieler und von Ramesin zumindest eine partielle Identitätsbeziehung zu konstruieren. Dass es sich bei dem bemühten Beispiel keinesfalls um einen Einzelfall handelt, zeigen folgende Belege, die sich ebenfalls im Wortfeld Theater bewegen und als angedeutete Metalepse und dramatische Ironie verstanden werden können: „Die *Vorstellung* geht weiter. In demselben Stil“ (*Zuschauerräume*: 71; Hervorheb. A.B.), „Ich weiß, du willst hier den *Helden spielen*“ (70; Hervorheb. A.B.), „So vermeiden wir eine schlimme *Szene*“ (68; Hervorheb. A.B.).

Wie weiter oben dargestellt, lässt sich eine Veränderung des behaupteten ontologischen Status nachweisen. Dies kann exemplarisch an dem Herzog gezeigt werden: Während er zu Beginn die Thesen des Königs noch als „Unsinn“ und „Wahnwitz“ (*Zuschauerräume*: 21) bezeichnet, legt er im weiteren Verlauf diesbezüglich ein ambivalentes Verhältnis an den Tag, das sich hinter einer ironischen Fassade verbirgt: „DER HERZOG *ironisch* : [...] Ihr Liebster hat in den Zuschauerraum hinausgeschaut, um zu sehen, was für einen Eindruck er da macht. [...] Wer seinen Kopf in eine andere Welt [den Publikumsraum; A.B.] steckt, muß schon ein paar Schrammen in Kauf nehmen“ (*Zuschaueräume*: 75; Hervorheb. i.O.).¹²⁹

Spätestens, sobald das Publikum von ihm direkt adressiert wird, lässt sich eine echte

128 Vgl. Pfister 1994: 87–88.

129 Die Ambivalenz zeigt sich nur wenige Seiten später: „He ihr! Wenn es euch [das realweltliche Publikum; A.B.] gibt!“ (*Zuschauerräume*: 80).

Metalepse ausmachen: „So wird diese Geschichte doch das, was sie von Anfang an zu werden bestimmt war – ein Stück für euch. Am Ende am blutigsten und am historischsten. Wer Hand an eure Zuschauerräume legt, legt Hand an sich“ (*Zuschauerräume*: 100). Handelt es sich bei diesem Beispiel noch um eine diskursive Metalepse, lässt sich in der letzten Szene des Stückes sogar eine ontologische Metalepse ausmachen.¹³⁰ Daraus lässt sich folgern, dass mit dem veränderten ontologischen Status der Figuren auch eine Veränderung der Intensität der metaleptischen Irritation einhergeht. Ausgangspunkt wäre demnach eine vergleichsweise schwache Wirkung (angedeutete Metalepse), die sich über die diskursive Metalepse bis hin zur ontologischen Metalepse steigert. Ebendiese ontologische Metalepse eignet sich in besonderem Maße dazu, LOTMANS begriffliches Instrumentarium zur Beschreibung von Metalepsen zu verwenden. Im vorliegenden Fall lassen sich problemlos zwei Teilräume ausmachen, nämlich die „des szenischen Zuschauerraumes“ ([+fiktional], [+Ort der Zeichenemission]) vs. die „Wirklichkeit der realen Zuschauer“ ([–fiktional], [–Ort der Zeichenemission = Ort der Zeichenrezeption]) (*Zuschauerräume*: 114). In der Bühnenrampe respektive vierten Wand lässt sich die Grenze der beiden Sphären ausmachen. Der Tod von Ramesins hingegen kann – unter Berücksichtigung des Konsistenzprinzips – als notwendige Entwicklung begriffen werden, denn sein ontologischer Status ist nicht mit dem des Liminalraumes kompatibel. Folglich handelt es sich bei von Ramesins Grenzüberschreitung um ein Ereignis *und* eine Metalepse. Hier darf jedoch nicht angenommen werden, die beiden Konzepte seien kausal verbunden. Dass nicht jedes Ereignis eine Metalepse ist, scheint relativ naheliegend. Gleichzeitig ist auch nicht jede Metalepse ein Ereignis, denn es sind ja auch durchaus Fälle denkbar, in denen zwar zwei Teilräume beziehungsweise narrative oder dramatische Ebenen nachweisbar sind, allerdings keine Unmöglichkeit der Überschreitung „der heilige[n] Grenze“ postuliert wird.¹³¹

130 „Tödlich verletzt, gelingt ihm [von Ramesin] der außerordentliche Schritt aus der Realität des szenischen Zuschauerraumes in die Wirklichkeit der realen Zuschauer“ (*Zuschauerräume*: 114).

131 Man denke hier etwa an phantastische Kinder- und Jugendliteratur, in der narrative Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen ontologischen Sphären ein konventionalisiertes Erzählmuster zu sein scheinen. In vielen dieser Texte ist die Grenzüberschreitung höchstens beim ersten Mal ereignishaft, im weiteren Verlauf dann schließlich jedoch nicht mehr (vgl. das Kapitel zu „Haupt-Kategorien der Metalepse in der Gattung Erzählphantastik“ in Klimek 2010: 119–218.)

ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT

Im ersten Teil der Arbeit wurde die Raumsemantiktheorie von LOTMAN vorgestellt und kritisiert. Als größte Schwachstelle wurde die Behauptung der grundsätzlichen oppositionellen Binarität der Textwelt ausgemacht. Dieser Einwand ist jedoch – zugegebenermaßen – „lediglich“ theoretischer Natur. Wie die vorliegende Arbeit zeigt, erweist sich LOTMANS Modell in den meisten Fällen der praktischen Anwendung nämlich durchaus als tauglich beziehungsweise leicht modifizierbar.

Im zweiten Teil schließlich wurde die Kategorie der Metalepse vorgestellt. Besonders herausfordernd war das Applizieren des Modells auf dramatische Texte. Während Metalepsen im Fall eines Spieles-im-Spiel jedoch noch vergleichsweise leicht zu beschreiben sind, gestaltet sich die Lage bei der Vermischung von textinternen und textexternen Ebenen komplizierter. Ruft man sich die Bedingungen der Metalepse in Erinnerung – zwei Ebenen, die logikwidrig miteinander verknüpft werden –, wird dies gut deutlich. So liegen etwa im zuletzt untersuchten Beispiel eindeutig zwei Ebenen vor, die logikwidrig miteinander verknüpft werden, es fehlt jedoch ein Begriff zur Beschreibung der nicht-intradiegetischen Ebene. Als Lösung wurde in der vorliegenden Arbeit die Kategorie der impliziten Leserin / Rezipientin vorgeschlagen, wobei dies strenggenommen einer terminologischen Inkonsistenz gleichkommt, denn es handelt sich dabei um eine Instanz der literarischen Kommunikation und nicht um eine dramatische / narrative Ebene im Sinne GENETTES.¹³²

Alles in Allem kann jedoch behauptet werden, dass die Ansätze LOTMANS und GENETTES in einem Verhältnis der Kommensurabilität stehen, sodass eine raumsemantische Beschreibung der Metalepse nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll ist.

132 Alternativ wäre es möglich gewesen, diese Metalepse als Vermischung von Extra- und Intradiegesen zu beschreiben. Dies hätte zwar den Vorteil gehabt, nicht auf die Kategorie der impliziten Leserin zurückgreifen zu müssen, hätte jedoch gleichzeitig den Nachteil, eigentlich unterschiedliche Entitäten (Publikum vs. „dramatischer Erzähler“) zusammenzubringen.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRQUELLEN

Allen, Woody: Gott. Frankfurt am Main [Jahr unbekannt]. Abrufbar unter www.dtver.de/downloads/leseprobe/f----556.pdf (09.09.2015).

Beckett, Samuel: Warten auf Godot. Frankfurt am Main 2006.

Brecht, Bertholt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt am Main 1967.

Fontane, Theodor: Effi Briest. Stuttgart 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Faustdichtungen. Bd. 1. Stuttgart 1999.

Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main 2012, S. 8–47.

Handke, Peter: Selbstbezeichnung. In: ders.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main 2012, S. 67–93.

Kracht, Christian: Imperium. Köln 2012.

Kreisler, Georg: Der Schattenspringer. München 1998.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke 1766–1769. Bd. 5.2. Frankfurt am Main 1990.

Pirandello, Luigi: Sechs Personen suchen einen Autor. Stuttgart 1996.

Schiller, Friedrich: Werke und Briefe. Frankfurt am Main 1989.

Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Stuttgart 2001.

SEKUNDÄRQUELLEN

[Anonym]: Veröffentlichungen von Giwi Margwelaschwili. www.giwi-margwelaschwili.de/veroeffentlichungen.html (09.09.2015).

Bachtin, Michael: Chronotopos. Frankfurt am Main 2008.

Booth, Wayne C.: Der implizite Autor. In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 142–152.

Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria. New York 1854.

Dennerlein, Katrin: Narratologie des Raumes. Berlin / New York 2009.

Döring, Jörg: Spatial Turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 90–99.

Downs, Roger / Stea, David: Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen. New York 1982.

Ehrlers, Swantje: Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte. Hohengehren 2010.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt 2007.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 317–329.

Frank, Michael: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Juri Lotman und Michail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der spatial turn. Bielefeld 2009, S. 53–80.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn (u.a.) 2010.

Häsner, Bernd: Metalepsen: Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen. Berlin 2001.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006, S. 501–513.

Kayser, Wolfgang: Wer erzählt den Roman? In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 127–137.

Kepplinger, Hans Mathias: Der Ereignisbegriff in der Publizistikwissenschaft. Publizistik 46/2 (2001), S. 117–139.

Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn 2010.

Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur geschehensdarstellenden Literatur. Berlin 2003.

Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft – Textanalyse. Kiel 2006.

Landfester, Ulrike: „... die Zeit selbst ist thröicht geworden ...“. Ludwig Tieks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Schmitz, Walter (Hg.): Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Tübingen 1997, S. 101–134.

Laponce, Jean: Left and Right, The Topography of Political Perceptions. Toronto (u.a.) 1981.

Lehmann, Hans-Thiel: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999.

Lotman, Juri: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12/4 (1990), S. 287–305.

Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. Stuttgart 1993.

Lotman, Juri: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2006.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1984.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 2007.

McHale, Brian: Postmodern Fiction. New York 1987.

Pfister, Manfred: Das Drama. München 1994.

Popper, Karl: Logik der Forschung. Berlin 1969.

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Frankfurt am Main 1975.

Renner, Karl Nikolaus: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München 1983.

Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman. In: Frank, Gustav / Lukas, Wolfgang (Hg.): Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Passau 2004, S. 357–381.

Ruhe, Cornelia: La cité des pòetes. Interkulturalität und urbaner Raum. Würzburg 2004.

Sassen, Saskia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 294–308.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. München (u.a.) 1967.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin 2008.

Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Berlin (u.a.) 2012.

Sokal, Alan / Bricmont, Jean: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen. München 1999.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 2002.

Titzmann, Michael: „Natur“ vs. „Kultur“: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus. In: ders. (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002a, S. 441–480.

Titzmann, Michael: 'Grenzziehung' vs. 'Grenztilgung'. Zu einer fundamentalen Differenz der Literatursysteme 'Realismus' und 'Frühe Moderne'. In: Kraß, Hans / Ort, Claus-Michael (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Kiel 2002b, S. 181–205.

Turner, Victor: Liminalität und Communitas. In: Belliger, Andréa / Krieger, David (Hg.): Ritualtheorien. Wiesbaden 2003, S. 251–262.

Voigt, Joachim: Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Göttingen 1954.

Wagner, Hans-Ulrich: Volk ohne Raum. Zur Geschichte eines Schlagwortes. In: Sprachwissenschaft 17/1 (1992), S. 68–109.

Wagner, Kirsten: Topographical turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010, S. 100–109.

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

NACHSCHLAGEWERKE

Der wissenschaftliche Rat der Dudenredaktion / Oxford University Press: Großwörterbuch Englisch. Mannheim (u.a.) 1999. 2. Auflage.

Der wissenschaftliche Rat der Dudenredaktion: Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Bd. 1. Mannheim (u.a.) 2006. 24. Auflage.

Fahr, Andreas: Physiologische Ansätze der Wirkungsmessung. In: Schweiger, Wolfgang / Fahr, Andreas (Hg.): Handbuch Medienwirkungsforschung. Wiesbaden 2013, S. 601–625.

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1990.

Müller, Klaus-Delef: Episches Theater. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin / New York 1997, S. 468–471.

Müller, Wolfgang: Ironie. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin / New York 2000, S. 185–189.

Titzmann, Michael: Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literaturemiotik. In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 13.3. Frankfurt am Main / New York 2003, S. 3028–3102.

Ulrich, Winfried: Wörterbuch Linguistische Grundbegriffe. Berlin (u.a.) 2002.

Winkgens, Meinhard: Leser, impliziter. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart / Weimar 2004, S. 145–146.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Erweitertes Raummodell, S. 15.

Abbildung 2: Typen von Grenzüberschreitung, S. 20.

Abbildung 3: Konkurrierende Darstellungen von Erzählebenen, S. 23.