

Gérard Genette

# Metalepse

Kleine Formate 2  
Wehrhahn Verlag

Metalepse



Kleine Formate  
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer  
Band 2

Gérard Genette

**Metalepse**

Aus dem Französischen  
von Monika Buchgeister

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2018  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Satz: Wehrhahn Verlag  
Druck und Bindung: Sowa

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Europe  
© by Wehrhahn Verlag, Hannover  
ISBN 978-3-86525-591-4

## Vorwort

Das Buch *Metalepse* von Gérard Genette, das hier in deutscher Übersetzung vorgelegt wird, stammt aus dem Jahre 2004. Es geht – wie Genette in einer Fußnote anmerkt – auf eine Tagung zurück, die 2002 unter dem Titel *La Métalepse aujourd'hui* in Paris stattfand. Das Buch ist die beträchtlich erweiterte Fassung seines dort gehaltenen Vortrags. Dreißig Jahre zuvor hatte Genette den Terminus *Metalepse* als einen narratologischen Begriff eingeführt, und zwar im *Discours du récit*, mit dem er die Erzähltheorie revolutioniert hat. Auch wenn seine Ausführungen im *Discours du récit*, der in deutscher Übersetzung als *Die Erzählung* erschienen ist, sehr knapp gehalten waren, haben sie ein Forschungsfeld etabliert, das allen Spielarten der Vermischung von Ebenen und hierarchischen Grenzverletzungen in Texten gewidmet ist. Hingegen ist sein späteres Buch *Métalepse* zwar häufig zitiert worden, ohne jedoch die neuere Forschung maßgeblich zu beeinflussen.

Genette trägt in *Metalepse* eine für die narratologische Forschung dissidente Position vor, die es ein wenig zu erläutern gilt. Die Narratologie versucht vor allem, das verwickelte Phänomen des Metaleptischen zu ordnen und zu begrenzen.<sup>1</sup> Man unterscheidet zwischen der rhetorischen Metalepse und der ontologischen Metalepse, stellt die figurale Metalepse der fiktionalen Metalepse gegenüber oder bringt die Metalepse *in verbis* in einen

1 Vgl. für einen Überblick den Artikel *Metalepsis* von John Pier im *living handbook of narratology* (<http://www.lhn.uni-hamburg.de>).

Gegensatz zur Metalepse *in corpore*. Oder man bestimmt die Dynamik und Verlaufsform der Metalepse, die zwei entgegengesetzte Richtungen einschlagen kann: die Metalepsen des Heraustretens aus einer inneren Ebene in eine sie umschließende narrative Ebene (eine Figur in der Fiktion versucht zum Beispiel den Autor bzw. den Erzähler zu töten) und die Metalepsen des Eindringens aus der umschließenden Ebene in eine innere (der Autor bzw. Erzähler rettet eine seiner Figuren). Oder man unterscheidet zwischen markierten und unmarkierten Metalepsen. Allerdings ist es solchen Ordnungsversuchen nicht gelungen, eine stabile Klassifikation zu errichten und die Metalepse auf spezifische Phänomene eingrenzen. So ist einerseits der Übergang von der punktuellen rhetorischen zur flächendeckenden ontologischen Metalepse fließend. Andererseits bezeichnet der Terminus derart viele unterschiedliche Dinge, dass es schwer fällt, überhaupt ihre gemeinsamen Merkmale zu bestimmen. Die Metalepse ist nicht nur eine rhetorische Figur, die auf den erzählenden Diskurs in verschiedenen Medien (Literatur, audiovisuelle Medien, Theater, Hörspiel) übertragen werden kann, sondern sie kann in jeglichen mengentheoretisch beschreibbaren Gebilden auftauchen. Insofern die metaleptische Struktur einen Verstoß gegen logische Regeln darstellt, ist sie mit selbstrekursiven Schleifen und Anomalien wie dem Möbiusband oder der *Mise en abyme* verwandt.<sup>2</sup> Als Bezeichnung für hierarchische Grenzverletzungen aller Art droht sie zu einem interdisziplinären *umbrella term* zu werden.

Diesen Schwierigkeiten begegnet Genette in *Metalepse* auf eine ganz andere Art und Weise. Auch er gebraucht die üblichen Unterscheidungen und Klassifikationen, die er teilweise

2 Vgl. Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Ein Endloses Geflochtenes Band*, aus dem Amerikanischen von Hermann Feuersee, Philipp Wolf-Windegg u.a., Stuttgart 1985.

selbst eingeführt hat. Jedoch verwendet er sie nicht, um das Phänomen zu begrenzen und zu ordnen, vielmehr dienen ihm die Unterscheidungen und Klassifikationen als Hilfsmittel für eine Darstellung, die das Feld der Metalepse mit einer Vielzahl von Beispielen sowohl strukturiert als auch immer weiter ausdehnt – und nicht zuletzt den Leser dazu einlädt, selbst weitere Beispiele zu finden. Hingegen scheint eine Auseinandersetzung mit bestehenden narratologischen Positionen zu fehlen.<sup>3</sup> Die Unterscheidungen und Klassifikationen dienen als Instrumentarium, um für die Metalepse neue Bereiche zu erschließen und neue Differenzierungen zu finden. Genette zieht teils bekannte, klassische Beispiele heran, von denen einige bereits in *Die Erzählung* auftauchen, teils führt er neue Beispiele an, die nicht nur aus der Literatur, sondern auch dem Theater, dem Film, dem Fernsehen und nicht zuletzt der Populärkultur entstammen. Sie reichen von der *Odyssee* bis zu Woody Allen, von Chateaubriand bis Cortázar, von Molière bis Jean Giono, von Nabokov bis *Dallas*.

Genettes Theorie scheint also ganz aus Beispielen gemacht. So bietet das Buch für diejenigen, die ein Faible für Grenzverletzungen haben, eine vergnügliche Lektüre. Dieses Vergnügen ist aber der erste Schritt einer theoretischen Arbeit, die eine grundlegende Kategorie der Narratologie erneut zur Diskussion stellt: die Ebenendifferenz zwischen Diegese und Metadiegeese, aber auch zwischen der Diegese und dem Extradiegetischen. Je weiter man dem Gedankengang des Buches folgt, desto deutlicher wird, dass die Metalepse allgegenwärtig ist: Sie ist nicht nur gleichursprünglich mit der Fiktion, sondern dringt auch unablässig in unser Leben ein.

M.N., A.S.

- 3 An der Tagung *La Métalepse aujourd'hui* haben neben den Veranstaltern Jean-Marie Schaeffer und John Pier unter anderem auch Hans-Harald Müller, Tim Kindt, Wolf Schmid, Monika Fludernik und Dorrit Cohn teilgenommen. Mit Ausnahme von Dorrit Cohn taucht kein anderer Name in Genettes Buch auf.



# Metalepse



Ich befürchte, dass ich durch einige ältere Seiten<sup>1</sup> in gewisser Weise dafür verantwortlich bin, dass ein ursprünglich im Bereich der Rhetorik beheimateter Begriff von der Narratologie annektiert wurde. Ich befürchte außerdem, dass ich bei dieser Annektierung, die mir immer noch legitim zu sein scheint, ein wenig leichtfertig vorgegangen bin, indem ich zugleich zu wenig und zu viel gesagt habe. Daher werde ich die Frage zunächst noch einmal von ihrem Ausgangspunkt her stellen müssen, bevor ich diesem Konzept dann einige Erweiterungen hinzufüge – seien sie nun legitim oder nicht.

Diese Praxis der Sprache und des Sprechens – die *Metalepse*, denn man muss sie bei ihrem Namen nennen – soll also von nun an gleichermaßen, oder vielmehr sukzessiv und kumulativ, zu dem Studium der rhetorischen Figuren und zur Analyse der Erzählung gehören; über verschiedene Umwege, die wir gehen müssen, gehört sie aber vielleicht auch zur Theorie der Fiktion. Ich erinnere daran, dass das griechische Wort *metalepsis* im Allgemeinen jede Art der Permutation bezeichnet und im Besonderen die Verwendung eines Wortes für ein anderes durch Bedeutungsübertragung. Das ist also nicht sonderlich spezifisch:

1 Vgl. Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972, 243ff.; (dt.: *Die Erzählung*, 3. Aufl., Paderborn 2010), 152ff.); Gérard Genette: *Nouveau Discours du récit*, Paris 1983, 58f.. Ich werde notwendigerweise auf einige der dort angeführten Beispiele zurückkommen. Inzwischen, im November 2002, fand in Paris ein internationales Kolloquium zu dem Thema *La Métalepse aujourd'hui* statt, dessen Beiträge in *Vox Poetica* (2005) erschienen sind, und dem ich einige neue Hinweise und Anregungen verdanke. Das vorliegende Buch ist eine erweiterte Fassung meines Vortrags im Rahmen dieses Kolloquiums.

Wenn man sie nicht weiter präzisiert, macht diese Definition aus *Metalepse* mehr oder weniger ein Synonym für *Metonymie* und *Metapher*; als letztere dann, wie es in der klassischen Tradition geschah<sup>2</sup>, auf Analogieübertragungen eingeschränkt wurde, verflüchtigte sich auch die Äquivalenz zwischen Metonymie und Metalepse, indem die Metalepse ausschließlich auf eine konsekutive Beziehung reduziert wurde, wie sie beispielsweise Dumarsais formuliert: »Die Metalepse ist eine Art der Metonymie, mit der man das Folgende erklärt, um das Vorhergegangene verständlich zu machen oder das Vorhergegangene erklärt, um das Nachfolgende verständlich zu machen.«<sup>3</sup> Ein Beispiel für den ersten Fall findet sich bei Vergil: *einige Ähren* für *einige Jahre*, denn »die Ähren lassen auf die Erntezeit schließen, die Erntezeit lässt auf den Sommer und der Sommer auf die Wiederkehr der Jahreszeiten schließen«; ein Beispiel für den zweiten Fall findet sich bei Racine: *Ich habe gelebt* für *Ich liege im Sterben*, denn man stirbt erst, nachdem man gelebt hat. Fontanier wird dieser Definition lediglich vorwerfen, dass der Unterschied zwischen einer Figur aus einem einzelnen Wort und einer Figur aus mehreren Worten außer Acht gelassen wird: Sowohl die Metalepse *einige Ähren* als auch die Metalepse *Ich habe gelebt* enthalten mehr als ein Wort und können somit nicht als eine Art der Metonymie gelten. Denn diese ist für Fontanier, darin Dumarsais folgend, ein Tropus, der nach dem – in gewisser Weise – quantitativen Kriterium (der Anzahl der Worte) bemessen wird: »Die Meto-

- 2 Hier ist an erster Stelle Aristoteles zu nennen, der jedoch eine zweideutige Position einnimmt, da er ihre Definition zunächst (*Poetik*, 1457b) sehr weit fasst: als jede Art der Bedeutungsübertragung, nicht nur durch Analogie, sondern auch von der Gattung auf die Art und umgekehrt (was später Metonymie heißen wird), bevor er sie (1459a) auf die Fähigkeit bezieht, »einen guten Blick für Ähnlichkeiten zu haben«, was sie ausschließlich in Bezug zur Analogie definiert.
- 3 César Chesneau Dumarsais: *Des Tropes* [1730], Paris 1988, 110.

nymie darf nach ihm selbst (Dumarsais) lediglich in einem Wort bestehen, und zwar nur in einem Wort, das für ein anderes verwendet wird; die Metalepse hingegen besteht nach mehreren von ihm zitierten Beispielen nicht nur aus mehreren Worten oder Worten verschiedener Gattungen, sondern sogar aus einem ganzen Satz.«<sup>4</sup> Lässt man diese rein syntaktische, die semantischen Beziehungen nicht betreffende Streitfrage beiseite – über die im Übrigen in vielen Fällen diskutiert werden kann, da man sagen könnte, dass bei *einige Ähren* die ganze rhetorische Figur allein vom Wort *Ähren* getragen wird –, stellt man fest, dass Fontanier die Definition der Metalepse als Metonymie des Vorhergegangenen für das Nachfolgende oder des Nachfolgenden für das Vorhergegangene akzeptiert und lediglich ein wenig abschwächt. Ich zitiere jetzt aus der Abhandlung *Figures du discours*, in der Fontanier sie folgerichtig zu den »Tropen aus mehreren Worten oder unpassend so bezeichneten Tropen« rechnet: »Die Metalepse, die man so unpassend mit der Metonymie verwechselt hat und die niemals ein einziges Nomen, sondern immer ein Satz ist, besteht darin, einen indirekten Ausdruck durch einen direkten Ausdruck zu ersetzen, das heißt, eine Sache durch eine andere zum Ausdruck bringen, die dieser vorausgeht, ihr nachfolgt oder sie begleitet, die ihr Beiwerk oder ihr Begleitumstand ist, sich dieser Sache schließlich so annähert oder sich auf sie bezieht, dass diese unmittelbar wachgerufen wird.«<sup>5</sup> Man stellt auch fest, dass die Definition von Dumarsais präziser ist als diejenige seines Nachfolgers, denn sie spezifiziert implizit die Metalepse als Metonymie der Ursache für die Wirkung oder der Wirkung für die Ursache; aber man wird sehen, wie die beiden Rhetoriker sich nun auf eine neue Spezifikation dieser kausalen Beziehung eini-

4 Pierre Fontanier: *Commentaire des Tropes* (1818), Genf 1967, 107.

5 Pierre Fontanier: *Les Figures du discours* (1821–1827), Paris 1968, 127f..

gen, einen Sonderfall, für den sie – und dafür sollte man ihnen dankbar sein – keinen neuen Begriff in die Welt gesetzt haben.

\*

Diesen Sonderfall kann man, um so nah wie möglich an den von ihnen untersuchten Beispielen zu bleiben, die *Metalepse des Autors* nennen. Ich habe diese Wendung seinerzeit ein wenig ausweichend den »Klassikern« ganz allgemein zugeschrieben.<sup>6</sup> Ich finde keine Spur dieser Quelle mehr – mag sein, dass ich im Schlaf auf sie gestoßen bin –, aber ich bin immer noch der Meinung, dass dieser Ausdruck den Analysen der klassischen Rhetorik sehr genau entspricht. Diese Variante der Metalepse besteht darin – ich wiederhole es in den Begriffen von Fontanier –, »die Dichter zu den Helden der Tatsachen zu transformieren, die sie rühmen [oder] sie selbst als Hervorbringer der von ihnen gezeichneten oder besungenen Effekte darzustellen«, wenn ein Autor »dargestellt wird oder sich darstellt, als würde er selbst produzieren, was er im Grunde lediglich erzählt oder beschreibt«.<sup>7</sup> Dumarsais war auf diesen Fall in etwas unklarerem, teilweise (ich werde darauf zurückkommen) schon wirren Begriffen zu sprechen gekommen, denn dieses Verfahren entspricht ebenso gut der Hypotypose, wenn nicht sogar besser: »Mit dieser Figur bringt man auch die Sprechweisen der Dichter in Verbindung, in denen sie das Vorhergegangene für das Nachfolgende einsetzen, wenn sie anstatt einer Beschreibung die Tatsache vor Augen stellen, die der Beschreibung zugrunde liegt.«

Man kann das durchaus als Metalepse bezeichnen; um die Nähe dieser beiden Figuren (auf die wir später erneut stoßen

6 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, 152.

7 Fontanier: *Commentaire des Tropes*, 116.

werden) deutlich zu machen, hier die Definition der Hypotypose, wiederum von Dumarsais<sup>8</sup>: »Es geht um Beschreibungen von Tatsachen, von denen man spricht, als befände sich das Beschriebene unmittelbar vor Augen« (Beispiel: die Erzählung von Theramen im fünften Akt von Racines *Phädra*); im weiteren Verlauf dieses Abschnitts geht es ein wenig wirrer zu: »[...] man zeigt gewissermaßen das, was man nur erzählen kann; man liefert in gewisser Weise das Original statt der Kopie, die Gegenstände statt der Bilder.« Die Wendungen *gewissermaßen*, *in gewisser Weise*, *als befände* sollen – so nehme ich an – den *trügerischen* Charakter der Wirkung andeuten, aber es scheint mir, dass die Illusion im vorliegenden Fall darin besteht, die »Kopie« als Original zu »liefern«, und das »Bild« für seinen Gegenstand und nicht umgekehrt. Die Definition von Fontanier ist wieder einmal sehr viel deutlicher: »Die Hypotypose zeichnet die Dinge auf eine so verlebendigte und so energische Weise, dass sie sie in gewisser Weise vor Augen stellt und aus einer Erzählung oder einer Beschreibung ein Bild, ein Gemälde oder sogar eine lebendige Szene macht.« Die Klausel *in gewisser Weise* hat hier zweifellos die gleiche Funktion wie bei Dumarsais. Tatsächlich besteht das wirksamste, wenn auch nicht systematisch eingesetzte Verfahren bei dieser Figur darin, das beschreibende Präsens zu verwenden, um eine Szene der Vergangenheit zu evozieren.

Aber die beiden von Dumarsais zitierten Beispiele für die Metalepse sind bereits eine vorwegnehmende Veranschaulichung von Fontanier: »Oh Menalcas, heißt es bei Vergil in seiner vierten Ekloge, Wer [würde nach deinem Tod] den Boden mit blühenden Kräutern bestreuen oder die Quellen mit schattendem Grün beschirmen?«<sup>9</sup> Das bedeutet, so übersetzt Dumarsais

8 Dumarsais: *Des Tropes*, 151.

9 Tatsächlich handelt es sich um die 9. Ekloge. [A.d.Ü.]

sinngemäß, »wer würde die von Blumen übersäte Erde besingen? Wer würde uns so lebendige und heitere Beschreibungen wie Ihr es tut, von ihr liefern? Wer würde uns wie Ihr diese Bächlein beschreiben, die im lichten Schatten dahinplätschern?« Das andere, der sechsten Ekloge Vergils entnommene Beispiel zeigt uns Silen, der »große Pappeln aus der Erde hervorbringt«, das heißt, er besingt »auf eine so lebendige Weise die Verwandlung der Schwestern des Phaeton in Pappeln, dass man diesen Wandel zu sehen glaubt«. <sup>10</sup> Die von Fontanier gewählte Illustration der Metalepse ist Jacques Delille entliehen:

Endlich gelange ich zu dir, du ewig fruchtbare Erde,  
Einst würde ich aus deinen Felsen die Welle zum Sprudeln gebracht  
haben,  
Ich würde den Saum deiner Bächlein mit Blumen übersät haben [...]

Fontanier erklärt dies mit folgenden Worten: Delille »will sagen, dass er einst das aus den Felsen hervorsprudelnde Wasser und die mit blumenübersäten Ufer der Bächlein hätte besingen können usw.« <sup>11</sup>

Hier sieht man, dass die Metalepse des Autors in der dritten wie in der ersten Person konjugiert werden kann, was bei Fontanier sehr schön präzisiert wird: Vergil wandte sie auf Beschreibungen an, die er Menalcas oder Silen zuschrieb, Delille benutzt sie für seine eigenen Beschreibungen. Das kanonische Beispiel des ersten Falles findet sich in der traditionellen Formel: »Im IV. Gesang der Äneis lässt Vergil Dido sterben« (für »erzählt Vergil, dass Dido stirbt«); die gleiche Formel würde in der ersten Person aus dem Mund von Vergil lauten: »Im IV. Gesang der Äneis habe ich Dido sterben lassen«. Eine Variante dieser zweiten Form muss man, wie Fontanier ausführt,

10 Dumarsais: *Des Tropes*, 111f.

11 Fontanier: *Les figures du discours*, 128.

zweifellos ebenfalls mit der Metalepse zusammenbringen [...], zumindest, wenn man daraus eine eigenständige Figur machen will. Es handelt sich um jenen, nicht weniger gewagten Kniff [...], dass man vor lauter glühender Begeisterung oder Betroffenheit plötzlich die Rolle des Erzählers aufgibt zugunsten derjenigen des souveränen Herrschers oder Spielleiters, so dass man anstatt einfach eine Sache zu erzählen, die geschieht oder geschehen ist, befiehlt oder anweist, dass sie geschieht. So wie Voltaire in seinem Gedicht über die Schlacht von Fontenoy sagt:

*Haus des Königs, schreitet voran, sichert den Sieg ...  
Eilt herbei, ihr wachsame Spitze, Ehre unserer Armeen;  
Brecht auf, ihr Feuerpfeile, ihr brennenden Granaten [...].*<sup>12</sup>

Der gemeinsame Punkt dieser beiden Varianten ist deutlich: Bei der ersten gibt der Dichter vor (im Indikativ der Vergangenheit), das von ihm erzählte Ereignis selbst hervorgebracht zu haben; bei der zweiten gibt er vor (im Imperativ) anzuordnen, dass es sich ereignen soll; bei beiden Varianten behauptet er, in die Geschichte einzugreifen, die er tatsächlich jedoch lediglich darstellt. Gewiss ist diese Simulation im Bereich der Fiktion insofern nicht missbräuchlich, als der Dichter, der ja diese Ereignisse weder hervorbringen noch anordnen kann, sie erfindet – und das ist schließlich eine ganze Menge. Aber im Fall einer historischen Erzählung, wie bei Voltaire, ist die Distanz zwischen dem Anspruch und der tatsächlichen Handlung größer und dieser Kniff »kühner«, da niemand wirklich in der Lage ist, der Vergangenheit zu befehlen – und im Übrigen der Zukunft wohl ebenso wenig.

\*

Ich werde einigen der Wege folgen, die durch diese in gewisser Weise klassische Definition theoretisch eröffnet werden. Es sind Wege, die, wie sich zeigen wird, mehr oder weniger deutlich fre-

quentiert werden. Zunächst aber – weil der Begriff der Metonymie nun einmal neben anderem auch die Bezeichnung der Wirkung durch die Ursache oder umgekehrt enthält – halte ich es für vernünftig, den Begriff der Metalepse künftig einer – zumindest figuralen, manchmal aber auch fiktionalen – Manipulation (auf diese Abstufung werde ich noch zurückkommen) dieser besonderen Beziehung vorzubehalten, die in der einen oder anderen Hinsicht den Autor mit seinem Werk oder weiter gefasst den Produzenten einer Repräsentation mit dieser Repräsentation selbst vereint. Ich lasse also auf dem ausgedehnteren Feld der Metonymie andere wohlbekannte Fälle der Beziehung zwischen Produzent und Produktion beiseite, wie etwa diejenige, die es erlaubt, eine Erfindung nach ihrem Erfinder zu benennen, wie die Kardanwelle oder die *poubelle*<sup>13</sup>; und ich spreche von »Repräsentation«, um neben dem literarischen Bereich auch einige andere abzudecken: Malerei, Theater, Photographie, Kino – sicher vergesse ich noch ein paar. Als Sonderfall der Metonymie umfasst die so definierte Metalepse kanonischerweise die sogenannte »Metalepse des Autors«, aber ihr Feld erstreckt sich, wie wir sehen werden, auf sehr viele andere – figurale oder fiktionale – Überschreitungsmodi der Repräsentationsschwelle. Im *Neuen Diskurs der Erzählung* habe ich sie als »bewusste Überschreitung der Schachtelungsschwelle«<sup>14</sup> definiert; die beiden Definitionen vermengen sich, da eine »eingeschachtelte« oder »sekundäre« Erzählung in der geläufigen Ordnung (die Erzählung vom Aufenthalt des Odysseus bei Polyphem, die Erzählung von Sindbads Reisen) aus einer narrativen Repräsentation resultiert, die eine Person aus der »einschachtelnden« oder »primären« Erzählung vollzieht (Odysseus bei den Phäaken, Scheherezade vor dem König Schahriar). Überschreitet man diese Schachtelungsschwelle,

13 Frz. Mülleimer, benannt nach Eugène Poubelle. [A.d.Ü.]

14 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, 227ff.

so überschreitet man zugleich die Repräsentationsschwelle, wie es beispielsweise der Erzähler in *In Swanns Welt* tut, wenn er die intermediären Erzählungen kurzschließt, die ihn über diese Geschichte informiert haben. Diesen Kurzschluss habe ich als »pseudo-diegetisch« oder »reduziert metadiegetisch«<sup>15</sup> definiert, eine Reduktion, über die sich der primäre Erzähler ohne Umschweife (»Hebe dich hinweg, damit ich deine Stelle einnehme«, wie er bei einer anderen Gelegenheit sagt) an die Stelle eines sekundären Erzählers setzt, den er auf ausweichende und sehr umständliche Weise eine Seite vor dem Beginn dieser Episode evoziert: »[...] was ich [...] viele Jahre nach Verlassen der kleinen Stadt – und zwar mit einer Genauigkeit in den Details, wie sie manchmal im Hinblick auf seit Jahrhunderten verstorbene Personen leicht zu erreichen ist, jedoch in bezug auf das Leben unserer besten Freunde unmöglich erscheint, so wie es als unmöglich galt, von einer Stadt zur anderen zu sprechen, bis man das Auskunftsmittel fand, durch das diese Schwierigkeit überwunden wurde – über eine Liebesaffäre Swanns, die vor der Zeit meiner Geburt lag, erfuhr.«<sup>16</sup> Das wundersame »Auskunftsmittel«, das hier am Werk ist, ist ganz offensichtlich unsere Metalepse.

In *Baudolino*<sup>17</sup> wird der zweite (intradiegetische) Erzähler formaler identifiziert und in Szene gesetzt, denn er ist kein anderer als der Held selbst, der sein vergangenes Leben dem Kanzler Nicetas erzählt, während Konstantinopel im Jahre 1204 von den »Pilgern« des dritten Kreuzzugs eingenommen wird. Aber diese autodiegetische mündliche Erzählung wird ihm ständig entwendet – ich möchte beinahe sagen, jedes Mal, wenn das Wort er-

15 Vgl. ebd., 157.

16 Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1981, 247.

17 Umberto Eco: *Baudolino*, München/Wien 2001.

griffen wird. Das geschieht sehr schnell und ohne Vorwarnung in der dritten Person von einem Erzähler erster Ebene, den man nicht einfach plump mit dem Autor Umberto Eco selbst identifizieren sollte, ebenso wie es ein wenig vorschnell wäre, den offenbar außerhalb stehenden Erzähler, dessen Rede auf den letzten Seiten der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* plötzlich an die des Helden tritt, mit Rainer Maria Rilke zu identifizieren.

Aber der systematischste Gebrauch dieses Typs der Metalepse findet sich zweifellos in den Verfahren des »Nouveau Roman« im Allgemeinen und bei Alain Robbe-Grillet im Besonderen. Robbe-Grillet objektiviert und *diegetisiert* Szenen, die er in einer klassisch anmutenden Erzählung im Präteritum oder (häufiger) im narrativen oder deskriptiven Präsens nebeneinanderstellt. Eine sorgsame Analyse dann zeigt, dass sie zum großen Teil subjektiven und metadiegetischen Quellen entspringen: Erinnerungen von Personen, Träume, Phantasien, Ahnungen, unterschiedliche Fabulationen, ganz zu schweigen von den nicht im eigentlichen beziehungsweise sprachlichen Sinne narrativen Quellen, die in der Diegese vorhandene Bilder darstellen, wie dasjenige in *Im Labyrinth/Die Niederlage von Reichenfels*. Aus ihnen geht, nach Belieben des Autors, dieses oder jenes Element dieser umgebenden Diegese hervor, oder es geht umgekehrt in sie ein. Wir werden bald in einem aufschlussreicheren Kontext erneut auf dieses Verfahren stoßen.

\*

Wenn ich ins Auge fasse, wie ich es soeben getan habe, »einigen der Wege zu folgen, die durch diese in gewisser Weise klassische Definition theoretisch eröffnet werden«, dann bedeutet dies eine Ausweitung der Untersuchung, und zwar von der einfachen *Figur*, auch wenn sie aus mehreren Worten besteht (*figurale Metalepse*), bis zu dem, was man zweifellos *Fiktion* nennen muss

(fiktionale Metalepse) und für mich einen erweiterten Modus der Figur darstellt. Vermutlich einen sehr stark erweiterten. Ich brauche nicht an die gemeinsame Wurzel dieser beiden Worte zu erinnern, die in dem lateinischen Verb *figere* liegt, das zugleich »verfertigen«, »bilden«, »erdichten« und »erfinden« bedeutet. Die Worte *factio* und *figura*, Vorfahren unserer Worte *Fiktion* und *Figur*, stammen alle beide von diesem Verb ab, wobei sie, soweit man ihre Bedeutungen auseinanderhalten kann, zunächst die Tätigkeit bezeichnen und erst danach das Produkt oder die Wirkung dieser Tätigkeit. Ohne das etymologische Argument überstrapazieren zu wollen, ist es nicht vermessen, eine Verwandtschaft zwischen diesen beiden Begriffen zu sehen. Ich habe gerade gesagt, dass die Fiktion ein »erweiterter Modus der Figur« ist, weil ich die Absicht habe, durch Ausweitung von der einen zur anderen zu gelangen, aber wir werden sehen, dass sie vielmehr ein gestraffter, verschärfter Modus von ihr ist. Es ist sicher viel leichter, die Sache von der umgekehrten Richtung her zu begreifen: Eine Figur, die im Allgemeinen aus wenigen Worten, beinahe sogar aus einem einzigen besteht, ist (bereits) eine kleine Fiktion in jener doppelten Bedeutung. Nur wird ihr fiktionaler Charakter gewissermaßen durch die Enge ihres Vehikels gemäßigt sowie oft auch durch die Häufigkeit ihres Gebrauchs, und das verhindert, dass man die Kühnheit ihres semantischen Motivs wahrnimmt: Nur die Abnutzung und die Konvention veranlassen uns dazu, eine Metapher als banal einzuschätzen, wie beispielsweise »in Liebe entbrennen«, eine Metonymie wie »ein Glas trinken« oder eine Hyperbel wie »totlachen«. Die Figur ist ein Embryo oder, wenn man es vorzieht, der Entwurf einer Fiktion.

Oder vielleicht nur *manche* Figuren. Wenn ich mir einen kurzen, aber notwendigen Umweg erlauben darf – ich habe einmal<sup>18</sup>

18 Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, München 1992, 57.

eine physisch unmögliche Aussage wie »Die Eiche sagte eines Tages zum Schilfrohr« als ein »thematisches« Indiz für Fiktionalität angeführt. Christine Montalbetti<sup>19</sup> hat mir entgegengehalten, dass diese Aussage durchaus in einem nicht-fiktionalen Diskurs vorkommen könnte, wenn nämlich »Eiche« und »Weide« ganz einfach als Metaphern fungieren, die zwei Personen bezeichnen (da die physische Unmöglichkeit von der Sprachfähigkeit herührt, die der Fabelerzähler einem Baum zuspricht) – und zwar zwei Personen, von denen eine kräftig aussieht und die andere zart. Dieser Einwand scheint mir vollkommen angebracht zu sein, aber man muss dann auch den figuralen Charakter der besagten Metapher voll und ganz bedenken: Wenn man einen kräftigen Mann eine »Eiche« nennt, so entspringt dies einer ganz und gar bildhaften Assimilation, die allein durch Analogie motiviert ist, das heißt durch gemeinsame Eigenschaften, die sehr viel begrenzter sind als es diese lexikalische Anleihe impliziert. »Der phantastische Charakter dieser Pflanzensprache«, schreibt Montalbetti, »verschwindet, sobald man die Hypothese der Metapher in Umlauf bringt«. Das ist natürlich richtig, aber dieses Verschwinden selbst setzt voraus, dass man ein anderes phantastisches Ereignis akzeptiert: die Tatsache, dass ein menschliches Wesen sich zu einer Pflanze verwandelt sieht. Das akzeptiert man, weil man diese Metamorphose eben für ein bloßes Wortspiel hält, aber die Fiktion – zumindest die literarische Fiktion, zum Beispiel diejenige der Fabel – ist ebenfalls ein Wortspiel, und die Unterscheidung dieser beiden Spielarten ist ziemlich heikel. Figures, zumindest aber die Substitutions-Figures wie die Metapher oder die Metonymie, die Antiphrase, der Litotes oder die Hyperbel sind ganz allgemein verbale Fiktionen und Miniatur-Fiktionen. Das würde

19 Christine Montalbetti: »Fiction, réel, référence«, in: *Littérature* 123 (September 2001), 53.

ich nicht von allem behaupten, was in den kanonischen Listen als Figur aufgeführt wird, zum Beispiel auch nicht von dem einfachen Vergleich: Die Behauptung, »Herr Soundso ist (oder: ist so kräftig) *wie* eine Eiche« enthält nichts Fiktionales, außer vielleicht eine gewisse Übertreibung, was die traditionelle Definition des Vergleichs übrigens nicht berücksichtigt. Es handelt sich einfach um die wörtliche Behauptung – sei sie nun richtig oder falsch – einer Ähnlichkeit oder partiellen Analogie (da ein Mensch, der so kräftig wie eine Eiche ist, dennoch nicht belaubt sein kann wie eine Eiche), die die Konjunktion *wie* ganz eindeutig bezeichnet. Daher möchte ich im Vergleich eigentlich auch keine echte Figur sehen (außer natürlich in Fällen des paradoxen Vergleichs von der Art wie »leicht wie ein Elefant« oder »einladend wie ein Gefängnistor«, bei denen der Bezug zwischen Adjektiv und Vergleichswort ein Oxymoron bildet und die figurale Ersetzung durch Antiphrase sich offensichtlich auf ersteres bezieht). Dasselbe gilt für Kunstgriffe wie (unter anderen) die Anapher, die Antithese, die Ellipse oder den Pleonasmus, die einfache verbale Tricks oder Schemata (man könnte auch sagen: *stilistische Formeln*) sind, die sich leicht und ganz formal als solche wiedererkennen und identifizieren lassen. Sie enthalten keinerlei Ersetzungen von Begriffen oder Bedeutungsverschiebungen<sup>20</sup> und handeln daher keiner wörtlichen Bedeutung zuwider. Hingegen sind die Metapher »in Liebe entbrennen«, die Metonymie »ein Glas trinken« oder die Hyperbel »sich totlachen« tatsächlich authentische Figuren oder Figuren im eigentlichen Sinn – nämlich in dem Sinn, dass sie jenen fiktionalen Anteil enthalten, der darin besteht, so zu tun (zu sprechen), als könne man wirklich (wörtlich) in Liebe entbren-

20 Ich erinnere daran, dass die semantische Substitution das von Fontanier vorgebrachte Kriterium für Figuralität ist. Fontanier lässt diese Klausel etwas außer Acht, wenn er, der Tradition verpflichtet, die einfachen Formeln in sein Repertoire aufnimmt, die ich angeführt habe.

nen, seinen Durst stillen, indem man ein Glas zu sich nimmt, oder – ein Fall der, wie es heißt, noch am ehesten möglich ist – als Folge unmäßiger Heiterkeit dahinscheiden. Wenn ich »im eigentlichen Sinn« sage, so gehe ich bei dem, was man eine Figur nennt, von einer Abstufung zwischen zwei Zuständen aus: auf der einen Seite das verbale Schema, das rein formal und semantisch schwach ist und das man nur wegen seiner identifizierbaren und kanonischen Struktur für eine Figur hält, und auf der anderen Seite die semantisch starke Bedeutungsübertragung, die etwas »Wunderbares« (dieses Wort wird uns wieder begegnen) vollzieht.

\*

Das ist bei der Metalepse ganz eindeutig der Fall. Und es ist dieser im eigentlichen Sinne figurale – und daher bereits fiktionale – Charakter, der die progressiven Ausweitungen gestattet, die ich ihrem Konzept zuschreiben werde, oder vielmehr die progressiven Ausweitungen, die ihr in der Praxis meiner Meinung nach bereits zugeschrieben wurden und die ich lediglich unter diesem Begriff vor Augen führen werde. Eine Fiktion ist letztlich nur eine wörtlich genommene Figur, die wie ein tatsächliches Ereignis behandelt wird – so wie Gargantua seine Zähne mit einem Holzschuh wetzt oder sich mit einem Becher kämmt<sup>21</sup>, oder wenn Madame Verdurin sich den Kiefer durch starkes Lachen über einen Scherz buchstäblich ausrenkt<sup>22</sup>, oder – hier ist die Fiktionalität offensichtlicher, weil die Wirkung weniger plausibel ist – wenn Harpo Marx (oder jemand anderes) auf die Frage hin, ob er glaube, die Mauer, gegen die er sich lehnt, stützen zu müssen, sich von besagter Mauer löst und diese sogleich einstürzt: »tenir

21 François Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, 65 (11. Kap.).

22 Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1, 252.

les murs« – »die Wand festhalten« – ist eine geläufige Wendung, die dieser Gag durch Wörtlichnehmen in (wie wir es nennen) Fiktion verkehrt. Ich werde also einige Fälle der fiktiv wörtlich genommenen, gewissermaßen »ernst genommenen« Metalepse betrachten, die auf diese Weise in echte fiktionale Ereignisse umgemünzt werden: In der Tat ist die Aussage, dass Vergil Dido »sterben lässt«, eine Figur, deren wirkliche Bedeutung jeder begreifen und wieder herstellen kann; und die Ausgestaltung, dass Vergil, der in die Diegese seines Gedichts eindringt, wirklich den Scheiterhaufen Didos in Brand setzt, wäre eine höchst unwahrscheinliche fiktionale Erzählung, die unabhängig von jeder symbolischen Interpretation auf eine ähnlich spielerische Weise wie beim Gag der Marx Brothers dem Genre des Phantastischen oder des Wunderbaren entspringen würde.

Selbstverständlich kann man zwischen diesen beiden Polen alle Arten von Abstufungen finden oder sich vorstellen, was ich illustrieren möchte, indem ich auf ein – nicht nur –fiktionales Repertoire zurückgreife, das ich selbst und auch andere bereits teilweise verwendet haben. Wenn Michelet in einem der klassischen Epoche gewidmeten Abschnitt schreibt: »*Ich habe im 15. Jahrhundert davon gesprochen*, dass ihr [der Bäuerin] ein trauriger Schrei in der Liebe entfuhr«<sup>23</sup>, dann ist vollkommen klar, dass uns diese Ellipse – so kühn sie demjenigen auch erscheinen mag, der sie wörtlich nimmt – lediglich auf ein früheres Kapitel seiner dem ausgehenden Mittelalter gewidmeten Geschichtsdarstellung verweist. In seiner *Histoire de la Révolution française* findet sich ein analoger Vorgang, der meiner Meinung nach jedoch etwas mehr Verwirrung stiftet: In seine Erzählung über die Wochen vor dem Thermidor fügt der Historiker folgende Erin-

23 Jules Michelet: *Histoire de France*, zitiert nach: Claude Mettra: *J'ai lu*, Paris 1963, 284 (hier und bei den folgenden Zitaten stammen die Hervorhebungen von mir).

nerungshilfe ein: »92 sprachen wir von der alten Idiotin aus der Rue Montmartre, die vor zwei Gipsfiguren flehend murmelte: ›Gott rette Manuel und Pétion! Gott rette Manuel und Pétion!‹ Und das zwölf Mal am Tag. Zweifellos hätte sie 94 genauso oft für Robespierre um Beistand gefleht.«<sup>24</sup>

Verwirren kann hier die größere zeitliche Nähe der beiden Daten (und zwar zueinander sowie zum Zeitpunkt des Erzählvorgangs), sie macht den Leser empfänglicher für die so angedeutete Fiktion der tagesgenauen Chronik eines Zeitzeugen – eine Fiktion, die ganz wunderbar die symbiotische und phantasmatische Beziehung Michelets zu seinem Gegenstand wiedergibt, ganz gleich um welche Epoche es sich handelt.<sup>25</sup> Wenn Alexandre Dumas sich zunächst als authentischer Memoirenschreiber anschickt, in seinen Bericht über die orleanistischen Machenschaften im Juli 1830 den Bericht seiner eigenen Reise in die Provinz einzufügen, um dort Nachschub für einen bereits eingefädelten republikanischen Aufstand aufzutreiben, und dann am Ende des Kapitels schreibt: »Bei meiner Rückkehr aus Soissons werden wir sehen, was [Monsieur Thiers] tat«, begreift der Leser ohne allzu große Schwierigkeit, dass »bei meiner Rückkehr« im Grunde heißt: »wenn ich mit dieser Abschweifung über meine Reise zum Ende

24 Jules Michelet: *Histoire de la Révolution française*, Bd. 2, Paris 1979, 822.

25 Eines von vielen Beispielen: »Treu bin ich der großen Strömung dieses schrecklichen Jahrhunderts [des 16. Jhdt.]. gefolgt. Ich habe in diesen letzten Bänden bereits zu viel gewirkt, zu viel gekämpft: der bittere Kampf hat mich alles vergessen lassen; ich habe mich zu tief in dieses Gemetzel hineinreißen lassen. Ich war darin verfangen und lebte nur noch von Blut« (Jules Michelet: *Renaissance et Reforme*, Paris 1982, 637). Entsprechendes findet sich bei Proust: »Auf dem Höhepunkt der Herrschaft von Ludwig XIV. [...] versetzten mich seltsame Kopfschmerzen jeden Tag in den Glauben, dass ich gezwungen sein könnte, meine Geschichte zu unterbrechen. Ich fand einfach erst wieder zu Kräften mit dem Ballhausschwur« (Marcel Proust: *Pastiches et mélanges*, Paris 1971, 28).

gekommen bin«. <sup>26</sup> Wenn Balzac – oder, mit anderen Worten, der Erzähler von *Illusions perdues* – schreibt: »Während der ehrwürdige Geistliche nach Angoulême hinaufsteigt, wäre es nicht unangebracht, das Netz vielfältiger Interessen zu erläutern [...]« <sup>27</sup>, ist jedem klar, dass der Schriftsteller-Erzähler die Erzählung dieses Emporsteigens der Stufen lediglich aufschiebt, um seinem Leser einige für das Verständnis der Intrige nützliche Erklärungen zu liefern. Wenn Diderot in *Jacques le fataliste* <sup>28</sup> fragt: »Was könnte mich verhindern, den Herrn zu *verheiraten* und ihn *zum Hahnrei zu machen*?«, dann sieht jeder sehr genau, dass dies eine freundliche Weise ist, die Freiheit des Schriftstellers in Bezug auf seine Schöpfung zu deklarieren, denn dieser lenkt das Schicksal seiner Personen so, wie es ihm gefällt: In ungefähr diesem Sinne sprach Valéry davon, »die Illusion einer einzigen und die Realität nachahmenden Determinierung durch diejenige des *in jedem Augenblick Möglichen* zu ersetzen, die mir wahrhaftiger zu sein scheint«. <sup>29</sup> Freilich muss man, genau wie Valéry selbst, sehr wohl zugeben, dass solche Interventionen schlicht und ergreifend mit der jeder Romanhandlung inhärenten Fiktion (im Sinne einer *Konvention*) brechen, welche fordert, dass der Autor-Erzähler tatsächlich eingetretene Ereignisse berichtet. Diese Art der »Entblößung des Verfahrens«, wie die russischen Formalisten es nannten, also den vollkommen imaginären und *ad libitum* modifizierbaren Charak-

26 Alexandre Dumas: *Mes Mémoires*, Bd. II, Paris 1989, 115. Gegen Ende der Abschweifung kann der Rückblick nicht expliziter sein und fällt diesmal nicht figural aus: »Sehen wir, wo wir bei meiner Rückkehr standen, und wie wir dorthin gekommen waren. Ich glaube, dass ich eines meiner vorigen Kapitel mit den Worten beendet hatte: »Diese Erzählung veränderte die Stellung von Monsieur Thiers, der, anstatt seinen Artikel zu schreiben, aufstand und zu Laffite lief.« Monsieur Thiers war Orleanist ...[...]« (Ebd. 147).

27 Honoré de Balzac: *Verlorene Illusionen*, München 2014, 603.

28 Denis Diderot: *Jakob und sein Herr*, Frankfurt a.M. 1984, 10.

29 Paul Valéry: *Oeuvres*, Bd. 1, Paris 1957, 1467.

ter der erzählten Geschichte *en passant* zu enthüllen, kratzt also nebenbei am Fiktionspakt, der eben darin besteht, den fiktionalen Charakter der Fiktion zu leugnen. Niemand lässt sich von diesem Vertrag täuschen, außer vielleicht die sehr jungen oder naiven Leser, aber ihn zu zerreißen stellt dennoch eine Überschreitung dar, die die berühmte »willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit« zunichte macht zugunsten einer Art augenzwinkernden Komplizenschaft, deren Tradition sehr weit ins burleske Register zurückreicht, wie ich denke; nehmen wir etwa Scarron: »[Der Kutscher] nahm ihr gütiges Anerbieten an, und während seine Tiere fressen, will der Verfasser etwas ausruhen, und über das nachdenken, was er ihm zweiten Kapitel sagen will.«<sup>30</sup>

Wenn der Autor auf diese Weise vorgeben kann, in eine Handlung einzugreifen, die er bis zu diesem Zeitpunkt lediglich zu berichten vorgab, dann kann er ebenso gut vorgeben, seinen Leser in sie hineinzuziehen: »Lieber Leser, du willst also nicht, daß Jakob in der Erzählung seiner Liebschaften fortfahren soll? Ein für allemal, erkläre dich! Macht sie dir Vergnügen oder nicht? Ist das Erste, so wollen wir das Frauenzimmer wieder auf die Kruppe von des Doktors Rosinante setzen, beide ihres Weges ziehen lassen, und zu unsern Reisenden zurückkehren.«<sup>31</sup> Die figurale Fiktion ist hier nicht stärker ausgeprägt als im vorherigen Beispiel. Sie assoziiert<sup>32</sup> lediglich den Leser oder den Zuhörer mit dem Akt des Erzählens selbst, so wie man (unter dem zusätzlichen Deckmantel einer pastoralen Metapher) sagt: »Kehren wir zu unseren

30 So lautet das Ende des ersten Kapitels von Paul Scarron: *Der Komödiantenroman*, München 1908, Kap. 1.

31 Diderot: *Jakob und sein Herr*, 12.

32 Die *Assoziation*, die selbst eine Figur ist, wird in der Abhandlung von Fontanier unmittelbar im Anschluss an die Metalepse besprochen. Sie besteht unter anderem darin, »anderen mitzuteilen, was man nur zu sich selbst gesagt hat«. Mit anderen Worten bedeutet das: »*vorzugeben* etwas mitzuteilen, was man *im Grunde* nur zu sich selbst sagt«.

Schafen zurück«, wenn man meint: »Ich kehre nun zu meinem eigentlichen Thema zurück«. Lawrence Sterne geht noch einen Schritt weiter in Richtung Fiktion, wenn er uns bittet, die Türe zu schließen oder Mr. Shandy dabei behilflich zu sein, wieder in sein Bett zu gelangen; aber diese vorgebliche Bitte ist kaum mehr als eine spielerische oder humoristische Akzentuierung der Interventions-Figur. Die Fiktion wäre etwas schärfer umrissen, wenn der gleiche Sterne *behaupten* würde (zu behaupten vorgäbe), dass Mr. Shandy tatsächlich von einem Leser des *Tristram Shandy* ins Bett gebracht worden wäre. In diesem Fall könnte die metaleptische Aussage nicht mehr in eine wörtliche Aussage »übersetzt« werden, wie es bei meiner Interpretation des »Kehren wir zurück« in »Ich kehre nun zurück« der Fall war. Die Metalepse wäre also nicht mehr eine einfache (übersetzbare) Figur, sondern tatsächlich eine vollständige Fiktion – mit dem einzigen Unterschied, dass der Leser, dem man eine ganz offensichtlich unmögliche Rolle beimisst, ihr keinen Glauben schenken kann: Fiktion ja, aber eine Fiktion phantastischer oder wunderbarer Art, die kaum eine völlige Aussetzung der Ungläubigkeit erwarten kann, sondern lediglich eine spielerische Simulation der Gutgläubigkeit.

\*

Dieses Regime des Phantastischen charakterisiert die meisten metaleptischen Fiktionen, die uns im Folgenden beschäftigen werden und die nicht mehr oder noch nicht (darauf werde ich später eingehen) vorgeben werden, den (realen oder potentiellen) Leser selbst in die fiktionale Handlung einzubinden. Allerdings gibt es in der Erzählung *Continuidad de las Parques*<sup>33</sup> von Cortázar einen

33 Julio Cortázar: »Park ohne Ende«, in: Julio Cortázar: *Ende des Spiels*, Frankfurt a.M. 1989.

Leser, der ermordet (oder fast ermordet) wird von einer Figur des Romans, den er gerade liest, aber natürlich ist dieser Leser nicht der (wenigstens potentielle) Leser von Cortázar, sondern selbst eine fiktive Figur dieser Erzählung. Die phantastische Handlung spielt sich hier also zwischen zwei Ebenen der fiktionalen Welt ab: der diegetischen Ebene, auf der sich der fiktionale Leser befindet, und der metadiegetischen Ebene, auf der sich die Romanfigur befindet, die zum Mörder wird, nachdem sie die Grenze überschritten hat, die diese beiden Ebenen voneinander trennt. Aber die Tatsache, dass all das sich innerhalb einer fiktionalen Diegese abspielt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die mordende Figur in dieser Diegese als fiktional (da zum Roman gehörig) gesetzt wird, der ermordete Leser hingegen als »real«. Die Beziehung zwischen Diegese und Metadiegeese funktioniert in der Fiktion fast immer als Beziehung zwischen einer (unterstellt) realen Ebene und einer (offenbar als solche akzeptierten) fiktionalen Ebene, zum Beispiel zwischen der Ebene, auf der Scheherezade ihren König mit ihren täglichen Erzählungen erfreut und derjenigen, auf der jede ihrer Erzählungen sich abspielt: Die fiktionale Diegese erscheint als »real« in Bezug auf ihre eigene fiktionale (Meta-)Diegese. Ich habe »fast immer« gesagt, weil es auch vorkommt, dass eine sekundäre Erzählung von einem intradiegetischen Erzähler als nicht fiktional präsentiert wird: die Figur eines Romans (zum Beispiel Dominique im gleichnamigen Roman von Eugène Fromentin) erzählt einer anderen Figur (zum Beispiel dem anonymen Zuhörer-Erzähler dieses Romans<sup>34</sup>) eine Geschichte, in der Personen vorkommen, die in der Romanwelt ebenfalls als »real« angenommen werden (Madeleine, Dominique selbst): Diese metadiegetische Geschichte hat auf der Ebene der Erzählung genau den gleichen Status an »Realität« wie die Diegese, in der man sie

34 Eugène Fromentin: *Dominique*, Mainz 1986.

berichtet. Wenn der Zuhörer in die ihm dargebotene Erzählung eingreifen würde, um deren Verlauf zu ändern (zum Beispiel: Madeleine daran zu hindern, Alfred de Nièvres zu ehelichen), würde dieser identische Status nicht verhindern, dass diese Intervention ebenso metaleptisch wäre wie diejenige, die in der Novelle von Cortázar in Szene gesetzt wird. Wohl gemerkt, die Transgression funktioniert in beiden Richtungen auf die gleiche Weise – von der Metadiegeese zur Diegeese und umgekehrt: Der Leser in der Novelle von Cortázar könnte »ebensogut«, das heißt auf ebenso wenig glaubwürdige Weise, die Person des Romans ermorden, den er gerade liest, wie Madeleine aus der Erzählung von Dominique heraustreten könnte, um ihren Zuhörer zu ehelichen. Das gilt auch für die Novelle von Woody Allen *The Kugelmass Episode*, wo ein Professor Kugelmass sich in Flauberts Roman versetzen lässt – also von der Diegeese in die Metadiegeese –, um der Liebhaber Emmas zu werden, die er anschließend ins New York des 20. Jahrhunderts mitnimmt: Rückkehr von der Metadiegeese in die Diegeese. Die klassische Theorie hat unter dem Begriff *Metalepse* lediglich die aufsteigende Transgression – vom Autor, der sich (als Ausdruck seines schöpferischen Vermögens) in seine Fiktion mengt – im Blick und nicht den umgekehrten Fall des Eindringens seiner Fiktion in sein reales Leben (eine Bewegung, die, wie ich glaube, keine Vorbilder in der klassischen Literatur und Kunst hat). Dieser Modus der Transgression, an den die Rhetorik kaum denken konnte, ließe sich als *Antimetalepse* bezeichnen, unter der Bedingung, sie lediglich als einen besonderen Fall der Metalepse zu sehen<sup>35</sup>.

\*

- 35 Zu den unterschiedlichen »metaleptischen Bewegungen« in beide Richtungen, zwischen extradiegetischer, intradiegetischer, metadiegetischer (usw.) Ebene siehe auch das von Frank Wagner vorgeschlagene Schema »Glissement et déphasages: note sur la métalepse narrative«, in: *Poétique* 33, Nr. 130 (2002), 235–253.

Dieser Modus, oder Sub-Modus, der uns nun beschäftigen wird, entspricht offensichtlich eher unserer – romantischen, postromantischen, modernen, postmodernen – Auffassung der künstlerischen Schöpfung, denn wir sprechen dieser gerne eine Freiheit und den Kreaturen in ihr eine Fähigkeit zur Autonomie zu, die das klassische *Ethos*, das eher nüchtern und zurückhaltend war, nicht wirklich wahrnahm. Das sieht man zum Beispiel an dem heute banalen *Topos*, dass Romanfiguren sich nach und nach der Autorität ihres Schöpfers und im weiteren Sinne auch dem Werk entziehen, um dann auf den Künstler zurückzuwirken: »Hat das Schreiben dieses Buches Sie verändert?« Großartig illustriert findet sich das bei Jean Giono auf den ersten Seiten von *Noé*.<sup>36</sup> Dort sieht man, wie der Schriftsteller an einem Herbsttag des Jahres 1946 in einem gemütlich eingerichteten Eckzimmer mit zwei Fenstern (nach Süden und Westen), das ihm als Arbeitszimmer in seinem Haus in Manosque dient, Besuch von Personen (und sogar der Landschaft) des gerade beendeten Romans *Un Roi sans divertissement* (*Ein König allein*) erhält. Die Handlung dieses Romans spielt 1843 und enthält selbst einen sehr metaleptischen Wechsel hinsichtlich des Status seines Erzählers, der zunächst heterodiegetischer Historiker ist (sagen wir vereinfachend, es ist Giono selbst im Jahre 1946), dann aber, indem er ein Jahrhundert zurückgeht, schrittweise oder unbemerkt (der genaue Augenblick dieser Mutation wird sorgsam in der Schwebe gehalten) zu einem Zeitzeugen wird und an besagter Handlung teilhat, nun also ein homodiegetischer Erzähler ist. Es ist in etwa der umgekehrte Weg, der in *Madame Bovary* beschritten wird, wo der Erzähler, ein Studienkollege von Charles, nach der ersten Seite des Romans vollständig verschwindet und erst auf der letzten in der gleichen kollektiven Form der ersten Person Plural wieder auftaucht.

36 Jean Giono: *Noah. Eine Chronik*, Köln/Berlin o.J., 10–32.

Zu diesem Wechsel der narrativen Stimme durch das Verschwinden des homodiegetischen Erzählers gibt es einen weniger bekannten, aber sehr viel spektakuläreren Fall zu Beginn von Stendhals *Lamiel*. Während der beiden ersten Kapitel dieses unvollendeten Romans ist der anonyme Erzähler ein Mitglied der kleinen Dorfgemeinschaft von Carville, von der er mit großem Nachdruck in der ersten Person Plural, teilweise aber auch in der ersten Person Singular spricht. Die beiden letzten Sätze des zweiten Kapitels lauten jedoch: »All diese seltenen Begebenheiten, denn es hatte sich wirklich Seltenes ereignet, kreisten um die kleine Lamiel, die Adoptivtochter der Hautemare, und ich bekam Lust, alles aufzuschreiben und mich als Schriftsteller zu betätigen. Damit gehab dich wohl, geneigter Leser: von nun an wirst du nichts mehr über mich hören.«<sup>37</sup> Man sieht, wie ich hoffe, sehr gut, inwiefern diese lässige Freistellung metaleptisch ist: Schlicht deshalb, weil der Erzähler, der bisher zur Diegese des Romans gehörte, plötzlich aus ihr heraustritt, indem er absichtlich (und lautstark) die Schwelle überschreitet, die die diegetische Ebene der Abenteuer Lamiels von der extradiegetischen Ebene trennt, also von jener, auf der wir und der *Schriftsteller* uns befinden, der von nun an die Abenteuer von außen erzählt, und den einige ohne zu zögern Stendhal nennen würden.

Aber kommen wir zur Anfangsszene von *Noé* zurück. Dieses Bravourstück beginnt mit einer Ansprache von Giono an sich selbst im Hinblick auf *Un Roi sans divertissement* und geht weiter mit einer detaillierten Beschreibung dieses Zimmers, »in dem [er] sich auf[hält], während [er] dichte[t], während [er] erfinde[t]« – eine Beschreibung, die in der Tat sehr hilfreich sein wird für das Verständnis der erfundenen Ereignisse, die nun dort geschehen. Und zwar geschieht dieses Eindringen des Fiktionalen in die Realität auf progressive Weise:

37 Stendhal: *Über die Liebe; Armance; Lamiel*, Berlin 1981, 634f.

»Im Ausschnitt des Südfensters«, schreibt Giono,

gegenüber meinem Tisch habe ich den [imaginären] Dorfplatz mit der dicht über den Dächern [der realen Villa, die er vom Fenster aus sieht] lagernden Wolke aufgebaut; der ganzen Länge nach sehe ich die Landstraße, die nach Pré-Villars und nach Saint-Maurice [in der Gegend der Dauphiné, wo die Handlung des Romans spielt] führt; schräg links gewahre ich die Vorhalle der Kirche (ungefähr an der Stelle, wo sich in der sogenannten Wirklichkeit die *Villa* befindet); rechts in guter Sicht die Eingangstür des Cafés an der Landstraße, und darüber, im ersten Stock, das Fenster des Zimmers, das Langlois so lange bewohnt hat [...].

In dieser fiktionalen Landschaft, die Giono jenseits seiner Fenster zu betrachten vorgibt, der realen Fenster, die er gern »sozusagen« reale Fenster nennt, wird sich die Handlung seines Romans abspielen, der sich als jetzt noch nicht vollendet herausstellt, also noch in der Entstehung begriffen ist. Ausgehend davon werden seine Personen sich in einem Raum bewegen, der zugleich derjenige des Romans und derjenige des Schriftstellers ist, der ihn gerade »erfindet« und niederschreibt.

Als Herr V. mit Dorothee Schluß gemacht hatte, als er von der Buche herabstieg (die sich in der Ecke mir gegenüber, zwischen dem Südfenster und dem Westfenster befindet; das heißt auf dem Stück weißer Wand, das die beiden Fenster trennt), als er von der Buche herabstieg, sagte ich, setzte er den Fuß neben einem Brombeerstrauch in den Schnee. So steht es in der von mir geschriebenen Geschichte [der Fiktion]. In Wirklichkeit ist er mit seinen Füßen auf meinen Zimmerboden getreten, ein Meter fünfzig von meinem Tisch, gerade neben meinem kleinen Holzofen. Ich sagte, daß er nach dem Archat aufgebrochen war. In Wirklichkeit ist er zu mir gekommen, er hat meinen Tisch durchquert; oder genauer, seine dunstige Form [...] wurde von meinem Tisch durchschnitten. Er ging durch mich hindurch, oder genauer, ich, der sich nicht rührte (kaum so viel, als man es beim Schreiben tun muß), ich ging durch die dunstige Form von Herrn V. hindurch. [...] Zwischen dem Schimmel [auf dem auf Leinwand gezogenen mongolischen Bild] und dem elektrischen Schalter, nahe der Tür, habe ich die Terrasse untergebracht, auf der Langlois seine Zigarren und schließlich die Dynamitpatrone raucht [...].

Und so geht es etwa dreißig Seiten lang weiter, wie ich bereits gesagt habe. Ich kann sie hier nicht vollständig einrücken, möch-

te jedoch festhalten, dass diese »Superposition« (dieses Wort stammt von Giono) von erfundener Welt und realer Welt ein reziprokes Eindringen impliziert: Da seine Romanfiguren wie die Gespenster mit ihrer »dunstigen Form« den Raum seines Arbeitszimmers heimsuchen, versteht es sich von selbst, dass auch er zwangsläufig in den winzigkleinen Raum seines fiktionalen Universums eindringt, oder diesen zumindest mit seiner eigenen Gestalt erfüllt, die offenbar konsistenter und weitaus voluminöser ist:

Wenn mich aber nach ein paar Stunden Arbeit die Lust ankam, mich auf meinem Sofa ein wenig auszuruhen und eine Pfeife zu rauchen, ließ ich mich wie Swifts Riese auf einer Landschaft von mehreren Quadratmeilen nieder. [...] Das war recht unangenehm. Mir war, als störte ich Arbeit und Handel, als stellte ich jedenfalls meinen Geschmack an der Siesta recht ärgerlich zur Schau – überdeutlich [...]. Und da mein Arbeitsanzug ein alter, aus einer hochroten Pferdedecke geschnittener Hausrock ist, mußte ich, so wie ich auf den fahlen Feldern, im zarten Grün der Lärchen lag, von sehr weit sichtbar sein, wie die Nase im Gesicht. Von Tau her, von Mens, von Saint-Maurice, ja sogar von Clelles her mußte man sich fragen: »Ja, was ist denn das, was dort unten auf dem Berghang liegt? Und was machen denn die da unten in Lalley? Bebauen die ihre Felder mit Klatschmohn?« [...] Tatsächlich war ich es aber, der das Ärgernis erregte.

Dieses Ärgernis – dieser Skandal – heißt also nun *Metalepse*. Nicht nur Metalepse des Erzählers, sondern wirklich des *Auteurs*, des Schriftstellers zwischen zwei Romanen, aber auch zwischen seiner eigenen, *per definitionem* extradiegetischen Welt und der intradiegetischen Welt seiner Fiktion. Die Figur wird dieses Mal beim Wort genommen und zugleich selbst in ein fiktionales Ereignis verkehrt. Der Skandal liegt ganz offensichtlich genau in dieser phantastischen buchstäblichen Umsetzung dessen, was für die braven Gemüter lediglich eine amüsante Art zu sprechen war – und die hier eine Art und Weise wird, Raum einzunehmen und Zeit vorübergehen zu lassen.

Aus der Feder von Fontanier haben wir bereits durch ein Zitat von Voltaire jene klassische Variante der Metalepse kennengelernt, bei der der Erzähler so tut, als würde er *befehlen*, was er gleich berichten wird. Das ist eine kaum gewagtere Variante als die Apostrophe des Autors an eine seiner Figuren. Um bei Giono zu bleiben, finde ich zwei solcher Fälle in *Pour saluer Melville*, jener langen pseudo-biographischen Novelle, die von einer (authentischen) Reise des Autors von *Moby-Dick* nach England erzählt und diese sehr romanesk ausschmückt. Giono ›berichtet‹, dass die Tochter des Kapitäns eine Liste der Passagiere des Walfängers *Acushnet* erstellt hat; neben den Namen von Herman Melville hat sie »Squaller« geschrieben. »Aber, Miß Valentine«, greift Giono höchstpersönlich oder aber sein Erzähler nun ein, »›Krakeeler‹ – woran haben Sie das bemerkt? Er hat nichts gesagt«. Es folgt eine Seite von Ermahnungen an dieses junge Mädchen, das es nicht geschafft hat, den Helden in sich verliebt zu machen: »Mich, der ich jetzt Hermans Geschichte aufschreibe, haben Sie um eine Liebesszene gebracht. Sie sind das erste hübsche Mädchen, dem er begegnet. Sie gefielen mir. Das nehme ich Ihnen übel.« Und Herman selbst bekommt zu hören: »Nun bist du mit Salzwasser versehen, mein Junge! Wenn du das wolltest, da hast du es; nun musst du doch zufrieden sein!«<sup>38</sup> Was die (vollkommen fiktionale) Heldin dieser Novelle betrifft, Adelina White, so wird er ihr später in einer Straße von Marseille noch einmal begegnen und sie am Rascheln ihrer Röcke und an ihrem Husteln wieder erkennen. Dort wird er eine echte Unterhaltung mit ihr beginnen. In *Noë*<sup>39</sup> ist das ähnlich; kurze Zeit, nachdem er in der Avenue Flotte »einen Reiter [...], der wie eine goldene Ähre auf einem Rappen wirkte«<sup>40</sup>, gesehen hat, der niemand an-

38 Jean Giono: *Melville zum Gruß*, Berlin 1999, 24–27.

39 Giono: *Noah. Eine Chronik*, 170.

40 Ebd., 158 und 261.

derer als Angelo Pardi ist, der zukünftige Held des »Husarenzyklus«, wird der Autor mit diesem im Nachwort von *Angelo* eine lange imaginäre Unterhaltung führen.<sup>41</sup>

Man sieht also, dass *Noé*, der wie ein authentischer Erzählbericht einiger Tage aus dem Leben des Schriftstellers daherkommt, wie ein Ort des Austausches zwischen ihm und seinen gegenwärtigen, früheren oder zukünftigen erfundenen Kreaturen funktioniert; eine letzte Form dieser Beziehung zeigt sich im Verlauf einer langen Straßenbahnfahrt durch die Straßen von Marseille, bei der der Ausflügler vorgibt, seinen Mitfahrenden bei ihren diversen heimlichen Abenteuern zu folgen, nachdem sie das Fahrzeug verlassen haben und im Dunkel der umliegenden Straßen verschwunden sind.<sup>42</sup> Die Metalepse besteht hier darin, dass (angeblich) in die Subjektivität »realer« Personen eingedrungen wird, die noch keine Figuren des Romans sind und die es im Übrigen auch niemals sein werden. Vielmehr bieten sie sich für einen Augenblick – für eine sehr flüchtige und imaginäre interne Fokalisierung – der Allwissenheit eines Beobachters dar, der sehr viel besser Bescheid weiß und sehr viel indiskreter ist, als es die guten Sitten und vor allem die Wahrscheinlichkeit erlauben. Es ist gerade so, als würde der Beruf des Schriftstellers die Privilegien der Fiktion, so wie sie Käte Hamburger und Dorrit Cohn beschreiben werden, auf die gewöhnlichen Tätigkeiten eines Schriftstellers im Urlaub ausdehnen – wenn ein Schriftsteller überhaupt jemals Urlaub macht –, was diese Seiten und auch andere eher dementieren.

\*

41 Jean Giono: *Angelo Pardi*, Stuttgart 1953.

42 Vgl. Giono: *Noah. Eine Chronik*, 261–304.

Auf analoge, aber inverse Weise ergreift der Schriftsteller (der extradiegetische Erzähler) John Fowles im Kapitel 55 von *Die Geliebte des französischen Leutnants*<sup>43</sup> die Gelegenheit, auf einer Eisenbahnfahrt seiner Figur Charles Smithson, sehr metaleptisch in dessen Abteil einzudringen und ihn heimlich in Augenschein zu nehmen. Die Analogie besteht offensichtlich in dem Vorwand einer Reise, die jeweils einen indiskreten Blick und eine ausschweifende Träumerei begünstigt. Die Umkehrung hingegen besteht in dem Umstand, dass sich Fowles (der zunächst in der dritten Person und später in der ersten Person vorgestellt wird) im Gegensatz zu Giono, der lediglich zukünftige Geschichten erfand, hier in eine sich bereits ihrem Ende zuneigende Geschichte einmischt; denn es sind zu diesem Zeitpunkt nur noch sechs Kapitel bis zum Schluss seines Romans. Dennoch wird man nicht daraus schließen, dass der Erzähler zu spät interveniert, da alles bereits abgeschlossen ist, wenn dieses Eindringen – das im Übrigen vollkommen still und zunächst rein kontemplativ erfolgt – den wohlbekannten erzählerischen Handstreich der doppelten Auflösung ankündigt, die dem Leser hier *in extremis* zur Wahl vorgelegt wird. Gerade so, als würde der Autor, der sich zunächst auf die Rolle des metaleptischen Reisenden und Voyeurs beschränkt, sich anheischig machen, diese Rolle auszuweiten, und zwar nicht dadurch, dass er seine Figur physisch bedrängt oder sie anspricht, sondern indem er ihr Schicksal modifiziert oder umlenkt im Namen der »Allmacht« (so lautet das Wort, das ganz eindeutig weniger zu tun hat mit der in sich ruhenden »Allmacht« des klassischen Schriftstellers als mit den lautstarken oder aber klammheimlichen Interventionen eines Diderot oder eines Robbe-Grillet<sup>44</sup>). Es ist die Allmacht, die ein Schöpfer für sich in Anspruch nimmt, wenn er sich bei der neugierigen Betrach-

43 John Fowles: *Die Geliebte des französischen Leutnants*, Berlin 2006.

44 Der »Nouveau Roman« wird in diesem Kapitel sogar erwähnt.

tung seiner Kreatur fragt: »Was zum Teufel könnte ich noch mit dir anfangen?« Ich glaube mich daran zu erinnern, dass die von Karel Reisz stammende Verfilmung des Romans dieses zweifache Ende sehr geschickt transponierte, indem er auf »metafilmischem« Weg (ein Weg, der uns noch beschäftigen wird) die doppelte Beziehung zwischen den beiden Figuren (Sarah und Charles) und den beiden sie interpretierenden Schauspielern (Meryl Streep und Jeremy Irons) ins Spiel brachte. Es versteht sich, dass eine solche doppelte Auflösung wie im Roman von Fowles – die in manchen Fällen ihren Ursprung in einer Art Rückzieher des Autors haben mag, so etwa bei Dickens in *Great Expectations* – keine Neuerung darstellte: Benjamin Jordane hat mich auf einen solchen Fall in dem Roman *John Perkins*<sup>45</sup> von Henri Thomas hingewiesen. Die wachsende Rolle des Marketing und die Probevorführungen vor einem »repräsentativen« Publikum schon vor dem eigentlichen Filmstart führen immer häufiger zu solchen Substitutionen *in extremis*: Ich glaube, so war es beim Ende von *Fatal Attraction* (*Eine verhängnisvolle Affäre*, Adrian Lyne, 1987), und heute bieten die ein wenig unpassend »interaktiv« genannten Möglichkeiten auf DVDs manchmal als kommerziellen »Bonus« (oder Malus) diese einigermaßen illusorische Art der Wahl, die vermutlich schon bald absolut altmodisch sein wird.

\*

Der Schriftsteller Louis Aragon ist im Allgemeinen nicht diskreter als der Giono der *Chroniques* und des Husarenzyklus, vielleicht sogar noch etwas weniger, soweit das möglich ist. In *La Semaine sainte* (*Die Karwoche*) fällt das Eindringen des Autors jedoch besonders effektiv aus. Der Erzähler übernimmt wie

45 Henri Thomas: *John Perkins. Roman*, München 1961.

so häufig während der gesamten historischen Erzählung<sup>46</sup> die Position eines Zeugen und Chronisten, der in die romaneske Handlung involviert ist. So oft er Lust hat, schlüpft er aber auch ohne Vorwarnung durch den erzählten Monolog (*monologue partagé*) und durch die erlebte Rede in das Innere seiner Figuren. Dieser Erzähler muss also, methodisch betrachtet, grundsätzlich von seinem Autor Louis Aragon unterschieden werden – mindestens ebenso grundsätzlich wie der Erzähler der *Recherche* von ihrem Autor Marcel Proust, ob er nun »Marcel« heißt oder nicht.<sup>47</sup> Aber im 13. Kapitel verfällt er darauf, die Stadt Bamberg zu erwähnen, in der Marschall Berthier gestorben ist, die er selbst aber »nie betreten« hat. Allerdings gibt diese Stadt den Rahmen ab für den Roman von Elsa Triolets *L'Inspecteur des ruines* (Danke, Louis).<sup>48</sup> Und während der Beschreibung des in der Nähe von Armentières gelegenen Bauernhofes im letzten Kapitel unterbricht er sich plötzlich: »Aber weshalb will ich das eigentlich beschreiben? Das ist doch bereits beschrieben, ich trete ein, und ich erkenne den Ort wieder.« Dann schließt sich die Erinnerung an die »Nacht vom 26. zum 27. Mai 1940« an, in der der Hilfsarzt Aragon mit seinen Soldaten von der

46 »All meine Romane sind historisch, obwohl sie ohne Kostüm auskommen. Entgegen dem Anschein ist *Die Karwoche* weniger ein historischer Roman«, behauptet der ein Jahr nach Erscheinen des Buches, also im Jahre 1959 in der Literaturzeitschrift *Two Cities* veröffentlichte Selbstkommentar. Allerdings gibt es in diesem Buch, dessen Handlung zu Beginn der Herrschaft der hundert Tage spielt, sehr wohl Kostüme. Und was für Kostüme: Es fehlt nicht ein einziger Gamaschenknopf.

47 Ich werde hier nicht diese alte narratologische Wunde aufreißen, aber man kann sehr wohl vermuten, dass das seltene, und stets zweifelhafte Eingreifen dieses Autors in seinen Quasi-Roman aus Unachtsamkeit geschah und eine abschließende Reinschrift sie womöglich beseitigt hätte, diese aber durch den Tod verhindert wurde.

48 Vgl. Louis Aragon: *Die Karwoche*, Berlin 1967, 490. Eine Fußnote weist dort auf den Roman von Elsa Triolet, der Frau von Louis Aragon, hin. [A.d.Ü.]

3. Leichten Maschinengewehr-Division dort vorbeikam. Diese Erinnerung wird versehen mit zwei Zitaten aus einem anderen Roman Aragons, *Les Communistes* (»Das beschrieb ich vor acht Jahren in einem Roman, in dem Roman, der unvollendet ist wie das Leben, wie mein Leben«), in dem besagter Bauernhof bereits beschrieben worden war, und zwar nicht als persönliche Erinnerung des Autors, sondern als Schauplatz einer anderen Romanhandlung, die ebenfalls im Mai 1940 spielt, und deren Held Jean de Moncey ist: »*Es ist eine merkwürdige Ferme mit viereckigem Hof, ganz umbaut [...]*«. <sup>49</sup> Es ist also nicht nur der Autor von *La Semaine sainte*, der die Rede seines anonymen Erzählers im Namen seiner eigenen Kriegserinnerungen ventriloquierte, sondern der Autor von *Les Communistes*, der im Namen eines reichlich lässigen Einsparungsprinzips (warum im Jahr 1815 noch einmal diese Ferme beschreiben, die ich doch bereits 1940 gesehen habe und die ich 1951 bereits beschrieben habe?) eine Seite aus einem Roman in die Seiten eines anderen einfügt. Dabei greift er hier auf die Technik zurück, die er immer wieder als *Collage* bezeichnet hat. Unter anderem auf diese Weise illustriert er die Verwandtschaft zwischen ihnen, die der Paratext des letzteren unaufhörlich gegen seine Kritiker, die schlechten Leser aller Art, verteidigt – und vielleicht rettet er so auch den einen durch den anderen. Die Metalepse ist jedenfalls zumindest doppelt: von der Diegese eines Romans zur Autobiographie ihres extradiegetischen Autors, von dieser zu einer weiteren Diegese eines Romans zurück zur ersten.

\*

49 Aragon: *Die Karwoche*, 638f..

Ein ganz anderes, weniger spektakuläres, aber dennoch sehr aktives Eindringen vollführt ein anderer Schriftsteller, nämlich der Autor von *Capitaine Fracasse*. Théophile Gautier nutzte dieses Privileg aus, das er mit der folgenden enthüllenden Wendung umschreibt: »Denn der Schriftsteller, der einen Roman schreibt, trägt wie Gygès einen Ring am Finger, der ihn unsichtbar macht«<sup>50</sup> – unsichtbar und allwissend, in der Lage, die Gedanken seiner Figuren nach Belieben auszuforschen. Dieses Privileg, das bekanntermaßen dem Beruf des Romanciers in der Klassik, der Romantik und dem Realismus inhärent ist (Gautier ist hier allen drei Epochen gleichermaßen, und darüber hinaus dem Neobarock verpflichtet), ist nicht sonderlich überraschend für uns, aber wir werden hier sehen, dass es in einer reichlich seltsamen Szenerie dieses neuen »roman comique« – was zumindest seit Scarrons *Roman comique* Komödiantenroman bedeutet – unter weniger banalen Bedingungen zum Einsatz kommt, nämlich auf der Grenze zwischen romanesker Fiktion und dramatischer Darstellung.

Um die Vorgehensweise zu beschreiben, die diese Szene bestimmt, muss man zunächst einige Merkmale der fiktionalen Welt erwähnen, in der sie angesiedelt ist. Die meisten Figuren dieses Romans sind Schauspieler-Figuren. Die zentrale Gruppierung dieser Geschichte, zu der auch die Heldin Isabella und der ihr sich bald anschließende Held Sigognac gehört, ist eine Schauspieltruppe, die durch die Lande zieht. Historisches Modell dafür ist das *Illustre Théâtre* des jungen Jean-Baptiste Poquelin alias Molière und ein wenig auch – abgesehen vom burlesken Charakter – die fiktionale Truppe des besagten *roman comique*. Die Truppe in *Capitaine Fracasse* besteht aus neun Komödian-

50 Théophile Gautier: *Kapitän Fracasse*, zitiert nach: Genette: *Die Erzählung*, 63.

ten, von denen einer, Matamore, passenderweise schon im sechsten Kapitel stirbt, um seine Rolle Sigognac zu überlassen. Diese neun Schauspieler und Schauspielerinnen sind Isabella, oder die ›Isabella‹, der das »Fach der Naiven«<sup>51</sup> zukommt; Donna Serafina oder ›Serafina, die Kokotte‹; die Dueña oder ›Dame Leonarde‹ (die »Heldenmutter der Truppe«<sup>52</sup>); Zerbine, die ›Kammerzofe‹; Leander oder ›der Leander‹ (der Schönling oder Jungstar, wie man heute sagen würde); der ›Pedant‹ Blazius, ›dottore‹ aus Bologna, je nachdem ›edler Vater‹ oder ›komischer Kauz‹ (Géron-te, Pandolf); der ›Aufschneider‹ (Kapitän oder Rodomonte), auch genannt Kapitän Matamore oder ›der Matamore‹, bald ersetzt von Sigognac, der sich dann Fracasse nennt; Scapin oder ›der Scapin‹ (einer der *Zanni*, wie die italienische Tradition sie kennt); der tragische Tyrann, einmal mehr Herodes genannt, oder ›der Herodes‹, der zugleich als Chef der Truppe fungiert. Ich gebe diese Nomenklatur peinlich genau wieder, weil sie die Ambiguität der Bezeichnungen zeigt, die zugleich die Namen der Komödianten, also der Romanfiguren, nennen und die Namen der komischen oder dramatischen Helden der Stücke, die diese Komödianten in der Handlung des Romans spielen sowie in einem Theater, dessen Repertoire deutlich geprägt ist von der italienischen Tradition der *commedia dell'arte*. Die besondere Bedeutung dieser wohlbekannten Herkunft muss nicht hervorgehoben werden, denn es ist klar, dass eine mehr oder weniger feste Theatertruppe, ganz gleich in welcher Tradition sie steht, sich aufteilt in konventionelle Rollen, die mehr oder weniger zu den physischen oder psychologischen Eigenschaften ihrer Mitglieder passen. Besonders wichtig ist hierbei die Tatsache, dass unsere Figuren (des Romans) – außer Sigognac natürlich – in unter-

51 Théophile Gautier: *Kapitän Fracasse*, Leipzig 1987, 33.

52 Ebd., 34.

schiedlicher Abstufung denselben Namen haben wie die Namen der Figuren oder Rollen (des Theaters), die sie auf der Bühne darstellen: Isabella ist nur Isabella, weil sie ›die Isabella‹ der Truppe ist, das heißt, ihr Jungstar; Serafina, Zerbine, Leonarde, Leander, Blazius, Herodes, Scapin, Matamore oder Aufschneider und natürlich Fracasse selbst sind ebenfalls Namen von Figurentypen; die Antonomasien mit bestimmtem Artikel wie *die* Isabella, *der* Leander, *der* Scapin, *der* Herodes oder *der* Matamore zeigen gut, dass diese Figurennamen zugleich Rollennamen sind, also in gewisser Weise Gattungsnamen. Ihre Verteilung ist ziemlich willkürlich, lediglich Isabella erreicht in der romanescen Diegese eine Art onomastische Autonomie, die vergessen lässt, dass dieser Vorname sich vom Theater herschreibt – es ist offenbar nicht ihr Geburtsname, den wir im Übrigen nie erfahren. Letztlich besitzt nur Sigognac zwei sehr unterschiedliche Namenstitel, je nachdem ob man ihn als Held des Romans (Baron de Sigognac) oder als Komödianten-Figur (Kapitän Fracasse) ansieht.

Dieses sehr subtile onomastische Spiel verweist auf ein narratives Spiel, das vom zweideutigen Status dieser Figuren herrührt, die zugleich Helden des Romans und Schauspieler-Helden des Theaters sind, aber zwangsläufig unentwegt von einer Ebene auf die andere wechseln. Und ebenso wechseln sie – denn es geht im Roman nicht nur um ihren Schauspielerberuf, sondern auch um Stücke, in denen sie die Komödie oder Tragödie spielen – von einer Diegese (die der Stücke) in eine andere (die des Romans). Die bezeichnendste Episode in dieser Hinsicht ist die Vorstellung, die die Truppe auf dem Schloss von Bruyères gibt. Zu diesem Zeitpunkt hat noch der bald darauf hinscheidende Matamore die Rolle des *miles gloriosus* inne. Natürlich muss dieser Name an das Theaterstück *L'illusion comique* von Corneille 1636 erinnern, von dem manche Details dieser Szene ganz offenbar abgeleitet sind und das mir für den gesamten Roman die wichtigste Quelle zu sein scheint. Denn dieses Werk zeigt in der

Zeit Gautiers und selbst heute noch die für das Barockzeitalter typische Vorgehensweise des *pièce en abyme* bzw. des »Stücks im Stück«. *Kapitän Fracasse* präsentiert uns hier also ein »Stück-im-Roman«, das ein genaueres Hinsehen lohnt.

\*

Das aufgeführte Stück trägt den Titel *Les Rodomontades du capitaine Matamore* (*Die Prahlereien des Kapitän Matamore*). Gautier schreibt es keinem Autor zu,<sup>53</sup> eine anonyme Autorschaft ist für die französischen und italienischen Farcen, die bisweilen großenteils improvisiert sind, durchaus üblich, und der weitere Verlauf legt auch nahe, dass es sich um eine imaginäre Farce handelt (Gautier nennt sie »bouffonnade« – derber Spaß), auch wenn ihr Gerüst absolut typisch ist und in einer Tradition steht, die bis zu Plautus und sogar Menander zurückkreicht: Liebe zwischen zwei jungen Helden, Isabella und Leander, deren Pläne von dem Graubart Pandolf durchkreuzt werden, der seine Tochter dem grotesken Matamore zur Frau geben will. Leander entmutigt diesen jedoch und, um das Maß voll zu machen, wird Matamore von der Anstandsdame Leonarde verwirrt, die ein angebliches Hochzeitsversprechen ins Feld führt, das er respektieren soll. Er wird von Pandolf fallen gelassen, und dieser gibt seine Tochter am Ende doch Leander. Die Erzählung dieser Aufführung und damit der Handlung des Stückes nimmt mehr als zwölf Seiten

53 Es wurde bereits gesagt, dass »der Dichter« die Truppe verlassen hat und Sigognac schon für diese Aufgabe verpflichtet wurde, bevor er zudem als Schauspieler agieren soll: Außer ihrem kanonischen Stückerepertoire bekannter Autoren, leisteten sich die Truppen manchmal die Dienste eines »Dichters«, der die beiden Rollen ausübte (wie Molière) oder auch nicht, und der neue Geschichten verfassen oder alte zusammenflicken sollte.

ein.<sup>54</sup> Sie beginnt recht deskriptiv, wovon die Verwendung des *imparfait* zeugt: »Das Stück wurde durch einen Streit zwischen dem einfältigen Bürger Pandolf und seiner Tochter Isabella eröffnet, die unter dem Vorwand, sie sei in einen jungen Mann verliebt, sich auf hartnäckigste weigerte, den Kapitän Matamore zu heiraten, in den ihr Vater ganz vernarrt war; in diesem Widerstand unterstützte sie tatkräftig ihre Zofe Zerbine, die von Leander dafür gut bezahlt wurde. Sie hatte Haare auf den Zähnen.« Diese synthetische Erzählung scheint nicht die Schauspieler des Romans in Szene zu setzen, sondern ganz direkt die Figuren, die sie in dem metadiegetischen Stück verkörpern; aber der Leser, der bereits mit ersteren vertraut ist, identifiziert sie unweigerlich als sie selbst, ganz wie die diegetischen Zuschauer. Im Stück ist es insbesondere die Figur der Zerbine, die ein sehr aufreizendes Spiel mit Rock und Korsage treibt, aber es ist zugleich die *Schauspielerin* Zerbine, die auf der Bühne und im Rampenlicht ihre Verführungskünste am Marquis de Bruyères erprobt, der im Saal ist: »Ihr Spiel wurde vom ganzen Saal mit Beifall aufgenommen, und der Herr von Bruyères sagte sich, daß er einen guten Geschmack bewiesen habe, als er ein Auge auf diese Perle unter den Soubretten geworfen hatte.« Von der Figur des Leander liefert der Erzähler das folgende, höchst stilisierte Porträt:

Es war Leander, der Schrecken der Väter, Gatten und Vormünder, die Liebe der Frauen, der Töchter und Mündel; mit einem Wort: der Liebhaber, von dem man träumt, den man erwartet und den man sucht, der die Versprechungen des Ideals halten, die Hirngespinnste der Gedichte, Komödien und Romane verwirklichen [...] kann

aber es ist der *Schauspieler* Leander, der, in einer vorteilhaften Pose und in einem schmeichelnden, blendenden Kostüm »bei den Damen vollen Erfolg hat« – eine Doppelrolle, die jener klug

54 Gautier: *Kapitän Fracasse*, 129–143.

formulierte Satz wiedergibt:

Das stumme Spiel ausnutzend, warf Leander einen verführerischen Blick über die Rampe hinaus und ließ ihn mit einem leidenschaftlichen, flehenden Ausdruck auf der Marquise ruhen; dann richtete er einen ausdruckslosen und zerstreuten Blick auf Isabella, um den Unterschied zwischen wirklicher und vorgetäuschter Liebe recht klarzumachen.

Beide Gefühle werden eigentlich gleichermaßen simuliert, aber jedes in seinem Universum und in zwei vollkommen unterschiedliche Richtungen: Die Liebe der Figur Leander für Isabella wird auf der Bühne *gespielt*, um eine fiktionale Leidenschaft zwischen den Helden des Stückes wiederzugeben, aber auch die Liebe des Schauspielers Leander für die Marquise de Bruyères wird in der Realität (des Romans) von der Bühne aus dem Publikum im Saal *vorgetäuscht* oder zumindest übertrieben vorgeführt, da der Schauspieler-Verführer – somit also Schauspieler auf zwei Ebenen, nämlich im Ort und auf der Bühne – versucht, seine schöne Zuschauerin zu erobern. Dies gelingt ihm übrigens auch, und genau in dieser Hinsicht ist diese Liebe »wirklich«: Wenn seine Theaterleidenschaft vorgetäuscht ist, so ist sein Eroberungswillen im Ort aufrichtig, und wie so oft steht das »Täuschungsmanöver« hier im Dienste des Begehrens.

Es fällt in diesem Zusammenhang auf, dass das narrative Regime mit dem Bühnenauftritt von Leander vom *imparfait* ins *passé simple* bzw. ins »epische Präteritum« übergeht. Damit fokalisiert es sich auf die Handlung der Farce, die immer präsenter wird und in den Vordergrund der Erzählung rückt: »Angesichts Leanders wurde der Zorn Pandolfs zur Raserei. Er drängte seine Tochter und Zerbine ins Haus zurück, aber das ging nicht so schnell, daß Zerbine nicht Zeit genug gehabt hätte, ein Briefchen für Isabella in ihrer Tasche verschwinden zu lassen [...].« Bisher wurde mehr oder weniger im *style indirect libre* erzählt (»Auf die Beschimpfungen, mit denen Pandolf sie bedachte, antwortete die unverschämte, schlagfertige Soubret-

te mit hundert Frechheiten und riet ihm, selber Matamore zu heiraten, wenn er ihn so sehr liebe. Sie aber werde nie dulden, daß ihre Herrin die Frau des alten Trottels, dieses Ohrfeigengesichts, dieser Vogelscheuche werde«). Nun aber verankert sich die Rede der Figuren allmählich in diesem neuen Regime: »Als der junge Mann mit dem Vater allein war, versicherte er ihm aufs höflichste, daß seine Absichten ehrbar wären und nur darauf abzielten, die heiligsten Bande zu knüpfen, daß er von gutem Herkommen sei [...].« Aber mit dem Auftritt Matamores, der Titelfigur und auf der komischen Ebene die Hauptperson des Stückes, verselbstständigt sich der *style indirect*, die indirekte Rede:

er [...] stellte sich an die Rampe und begann eine lange Rede voller Großsprechereien, Übertreibungen und Prahlerereien, deren Tenor etwa der folgende war und der den Gebildeten hätte beweisen können, daß der Verfasser des Stückes den *Miles gloriosus* von Plautus gelesen hatte, den Ahnherrn des Geschlechts der Matamore. »Für heute, Scapin, will ich meine Mordwaffe in der Scheide steckenlassen und die Ärzte mit der Sorge betrauen, die Friedhöfe zu bevölkern, deren Großlieferant ich bin. Wer wie ich den Sofi von Persien entthront; den Armorabaquin an seinem Barte aus dem eigenen Lager herausgeholt und mit der anderen Hand zehntausend ungläubige Türken erschlagen hat [...].«

Es folgt eine lange Tirade, in der der Kapitän seine gegenwärtige Wendung vom großartigen Heldentum zur schmachthenden Liebe für Isabella ausführt. Diese Tirade ist ganz offensichtlich von jener des Matamore im zweiten Akt von Corneilles *L'Illusion comique* inspiriert.

Für diese Figur des Matamore, die stets hin- und hergerissen ist zwischen falschem Mut, echter Feigheit und selbstgefälliger, auf groteske Weise enttäuschter Liebe, wie auch für die Methode des Stücks-im-Stück scheint also *L'Illusion comique* das hauptsächlichste Modell dieses Romans zu sein. Dessen hypertextueller Charakter wird auf der Handlungs- wie auf der Stilebene freimütig unterstrichen – womit sein Hypotext eindeutig nicht nur das Theater, sondern die gesamte Literatur des Barockzeitalters ist,

der Gautier – daran sollte man sich hier erinnern – eine Reihe von Studien gewidmet hatte, die 1844 unter dem Titel *Les Grotesques* zusammengefasst wurden.

\*

Aber das Eigentümliche der metadiegetischen Dispositive besteht darin, einen Anreiz für ihre Überschreitung zu bieten, die einer der Grundeinsätze unserer Metalepse ist. Das originellste metaleptische Verfahren besteht in der besagten Szene darin, den narrativen Modus des Romans gewissermaßen in die Handlung des Stückes einzubringen, von dem er lediglich eine Aufführung zu erzählen vorgibt. Die Figuren dieser Farce-en-abyme werden dabei behandelt, als seien sie immer noch Figuren des Romans, in den diese eingebettet ist. Ich habe das Eindringen der Reden Matamores und seiner Dialoge mit seinem Diener Scapin in diese Erzählung erwähnt, denn Matamore und Scapin sind erstens Figuren der Farce und zweitens Figuren des Romans. Aber der Gipfel ist erreicht, wenn der Erzähler uns in die Gedanken nicht von diesen beiden letzteren einführt, was für einen allwissenden Romancier das geringste Problem wäre, sondern tatsächlich in die Gedanken von ersteren, was sich der Autor eines Stückes als solcher nicht anmaßen darf – wenn er zum Beispiel sagt: »Angesichts Leanders wurde der Zorn Pandolfs zur Raserei«, oder: »Matamore, der es sehr gern hatte, bei einem Duell unterbrochen zu werden«, oder: »Trotz dieser Schlappe Matamores kam dem halsstarrigen Greis Pandolf kein Zweifel an dessen Heldentum, und er bestand auf dem abgeschmackten Einfall, diesen trefflichen Herrn seiner Tochter zum Manne zu geben«, oder aber: »Matamore schrieb diesen frostigen Empfang einem Übermaß an Scham zu, da wohlherzogene Menschen ihre Leidenschaft nicht gern zutage treten lassen«. Diese, wenn auch flüchtigen, Indizien reichen aus, um, wie man in der Rechtssprache sagen

könnte, den Tatbestand narrativer Transgression zu erfüllen – ein im vorliegenden Fall reichlich kühnes Vergehen, wenn man bedenkt, dass sich der Erzähler dieses Kapitels durchgehend auf die Perspektive der im Saal sitzenden Zuschauer verpflichtet, denen ein direkter Zugang zu den Gefühlen der auf der Bühne von den Schauspielern verkörperten Personen verwehrt ist. Was Gautier mit derlei Verstößen gegen den narrativen Code bewerkstelligt, ist also nicht nur die Narrativierung eines Theaterstückes, sondern tatsächlich seine Fiktionalisierung. Das Stück wird, einschließlich der Subjektivität seiner Personen, vollständig von der Erzählung vereinnahmt, die eigentlich nur die öffentliche Darstellung übernehmen sollte. An dieser Stelle mag man sich an das von Käte Hamburger formulierte Prinzip erinnern<sup>55</sup>, dass nur die Erzählfiktion Zugang zu der Subjektivität einer dritten Person liefern kann – und ich ergänze eigenmächtig: ganz einfach deshalb, weil sie sie erfindet, während sie behauptet, sie zu repräsentieren. Diese für die Erzählfiktion charakteristischen Aussagen liefern uns somit nicht nur, was sich von selbst versteht, ein Stück im Roman, sondern auch den Roman im Stück oder vielmehr *den Roman des Stücks*, ein also ganz nebenbei »novelized« Stück, wie man heute im Englischen die Konversion eines Films in einen Roman bezeichnet.

So begrenzt dieses Aktionsfeld auch ist, eine solche *tour de fiction*, ein solches Fiktionskunststück, scheint mir, ähnlich dem Zauberkunststück, einmal mehr die »partielle Zauberkraft« aus großer Nähe zu illustrieren, die Borges für *Don Quichote* geltend gemacht hat und auf die wir erneut stoßen werden. Die partielle Zauberkraft von *Kapitän Fracasse* liegt eher darin, dass nahelegt wird, ein (von dem Erzähler abgelöster) Zuschauer könne vorübergehend das Bewusstsein einer Theaterfigur bewohnen. Vorüber-

55 Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

bergehend, aber vielleicht reziprok, da die Welt eine Bühne ist, und das Leben ein Traum.

\*

Der Effekt der *Novelization*, den Gautier hier bis zum Äußersten treibt, wird zweifellos begünstigt durch den bereits fiktionalen Kontext, in dem sie stattfindet, denn *Die Prahlereien des Kapitän Matamore* werden innerhalb des Romans von Fracasse »gespielt«. Aber der Effekt an sich erfordert keineswegs die Präsenz eines solchen Kontexts: Man findet ihn unter anderem auch in den *Mémoires* von Alexandre Dumas, wenn dieser von der Aufführung des offenbar anonymen Melodrams *Le Vampire* im Theater an der Porte Saint-Martin an einem Abend im Jahr 1823 berichtet.<sup>56</sup> Allerdings verwendet der Memoirenschreiber in dieser narrativen Transposition das heikle *passé simple* nicht: Im Großen und Ganzen erfolgt die Erzählung im Präsens, der deskriptiven Zeit, welche die Handlung des Melodrams im Raum der Bühne belässt, wo der junge Dramaturg-Anwärter sie dargestellt sieht. Allerdings erinnere ich mich noch entfernt an gewisse (zum Glück seltene) journalistische Zusammenfassungen, in denen der Kritiker, zweifellos in dem Glauben, seinen Artikel dadurch lebendiger oder eleganter zu machen, den »Plot« eines Films im Präteritum nacherzählte (eine ebensolche Behandlung werden wohl einige Theaterstücke erfahren haben). Die Wirkung dieses grammatikalischen Fundes war eigentlich eher unangenehm als verlockend, aber erst heute kann ich den Grund für diese unan-

56 Einschließlich der Zwischenakte und Unterhaltungen mit dem Nachbarn im Parkett, der niemand anderes ist als der gute Charles Nodier, der ordentlich gegen dieses Stück wettet, obwohl er, wenn ich es richtig verstanden habe, doch einer der heimlichen Verfasser dieses Stückes ist. Vgl. Dumas: *Mes Mémoires*, 540–574.

genehme Empfindung analysieren: Die Anwesenheit des »epischen«, das heißt für uns des romanesken, Präteritums reicht aus, um die Zusammenfassung (oder das Resümee, wie es in einem Wörterbuchartikel *ad hoc* heißt) eines Films in die unmittelbare Erzählung seiner Handlung zu konvertieren und so das filmische Medium selbst zu annullieren – und damit letztlich das Werk, das man zusammenfassen will, sodass dessen möglicher künstlerischer Kommentar sich mit einem Schlag seines Objektes beraubt sieht. Nicht ohne Grund unterscheidet Harald Weinrich die Zeiten des »Besprechens« (allen voran das Präsens) von den Zeiten des »Erzählens« (allen voran das Imperfekt und im Französischen das *passé simple*) und weiter gefasst die »besprochene Welt« von der »erzählten Welt«<sup>57</sup>. Ein Theaterstück (oder einen Film, einen Roman oder einen historischen Bericht) »nachzu-erzählen«, stellt aus dieser Perspektive eigentlich nicht wirklich einen narrativen Akt dar, sondern eher die deskriptive Unterstützung einer Kommentarhandlung. Der Film, das Stück, der Roman oder der historische Bericht, den ich in einer Unterhaltung wiedergebe, gehört nicht zur »erzählten Welt«, sondern in der Tat zu der »besprochenen Welt«, und der Gewaltstreich, der darin besteht, unter Aufgabe der Deskription (des Werkes) im Präsens zugunsten einer Narration (einer Handlung) im Präteritum das repräsentative Medium hinter sich zu lassen, um direkt zu übernehmen, was es repräsentiert – dieser metaleptische Gewaltstreich ist der Ordnung des Besprechens bei der Werkbeschreibung offensichtlich fremd: Er lässt den kritischen Akt zwangsläufig in das Regime der Fiktion abgleiten. Diese Transgression ist natürlich kein Verbrechen, aber es ist ratsam, wie sonst auch, sich klarzumachen, was man tut und was daraus resultiert.

\*

57 Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, München 2001.

Das im Roman von Gautier erzählte Stück stellt uns einen Mischfall oder Übergangsfall zwischen der im eigentlichen Sinn narrativen Metalepse und der dramatischen Metalepse vor, die zu den Wonnen des barocken Theaters und einigen seiner klassischen und modernen Abkömmlinge zählt. Wenn Gautiers *Le Capitaine Fracasse* nach Sacarrons *Le Roman comique* und – teilweise – auch Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ein Schauspielerroman ist, dann sind Stücke wie das bereits zitierte *L'Illusion comique* von Corneille, *Saint-Genest* von Rotrou, *L'Impromptu de Versailles* von Molière und in dessen Folge (über *Il Teatro comico* von Goldoni) *L'Impromptu de Paris* von Giroudoux oder *Ce soir on improvise* von Pirandello »Komödien von Komödianten« (wobei *Saint-Genest* natürlich eine Tragödie ist), in denen diegetische Figuren sich als Komödianten erweisen, die in manchen Szenen metadiegetische Personen verkörpern. In *L'Illusion comique* sind die einzigen Figuren der primären Ebene der Zauberer Alcandre und Pridamant, der von einem gemeinsamen Freund zu ihm geführt wird und die Hilfe des Zauberers in Anspruch nehmen will. Der Zauberer lässt den verlorenen Sohn Clindor vor Pridamant lediglich erscheinen. Clindor wird diese zweite Ebene zu keinem Zeitpunkt verlassen; aber es verhält sich so, dass dieser durch Zauberkraft erschienene Sohn zwischenzeitlich Schauspieler geworden ist und eine Rolle in einer Komödie spielt, die sich zur Tragödie wandelt. Bis zur letzten Szene hält der Vater das ihm Gezeigte für Realität, erst dann enthüllt sich der wahre Status: Pridamant hat zwar seinen Sohn gesehen, aber in einer Rolle, die nicht seine eigene war; während er glaubte, seinen Sohn leben und sterben zu sehen, hat er die Figur »leben« und »sterben« sehen, die dieser verkörperte. Die Metalepse besteht also lediglich in diesem Irrtum, dieser »Illusion«, die dem einrahmenden Stück den Titel gibt (während das eingerahmte Stück keinen Titel hat) und die einen getäuschten Zuschauer virtuell von einer Darstellungsebene in die andere versetzt. Die

Metalepse wäre effektiv, wenn Pridamant in die ihm gezeigte Metadiegeese hineinspränge, in der Hoffnung, seinen Sohn den drohenden Gefahren entreißen zu können. Bis zu diesem Punkt wollte Corneille das Spiel nicht treiben, denn es hätte den »magischen« Charakter dieses Erscheinenlassens schwierig gemacht. Aber wir wissen, dass ein solches Eindringen möglich ist. Die geläufigste Version davon sind Kinder, die sich heiser schreien, um den Kasper vor dem nahenden Polizisten zu warnen, und die handgreiflichste ist jene Episode des *Don Quijote* (im Kapitel 26 des zweiten Teils), in der der aufbrausende Ritter auf die Bühne des Don Pedro stürmt, um Schwerthiebe auf die Mohren des König Marsilius niedergehen zu lassen, die zum Glück nur Pappmarionetten sind. Es ist richtig, dass Don Quijote für uns beinahe ebenso unreal ist wie seine illusorischen, fiktionalen Opfer auf der zweiten Ebene, aber in einem historisch zu nennenden Kontext wurde, zumindest wenn ich Stendhal Glauben schenke, der leibhaftige Schauspieler, der im August 1822 auf der Bühne eines Theaters in Baltimore den Othello verkörperte, Opfer einer ungleich folgenreicheren metaleptischen Aggression, als ein Wachsoldat im Theater ihn mit einem Gewehr so heftig attackierte, dass ein Armbruch die Folge war. Dabei rief er: »Es soll niemals heißen, dass in meiner Gegenwart ein verdammter Neger eine weiße Frau tötet.« – Nun kommentiert Stendhal, »dieser Soldat war der *Illusion* aufgesessen, er hielt die Handlung, die sich auf der Bühne abspielte für wirklich.«<sup>58</sup>

Hidalgo de la Mancha oder Südstaaten-Soldat – das Motiv des metaleptischen Verhaltens besteht hier also, wie bei Pridamant auch, in einer so konsistenten *Illusion*, dass die Fiktion als eine Realität begriffen wird, und es beinhaltet das illusorische Überschreiten der sie trennenden Grenze: ein illusorisches Über-

58 Stendhal: *Racine et Shakespeare*, Genf 1970, 15f.

schreiten, da der eine wie der andere mit seinem Rachedurst keineswegs die Personen trifft, die er im Visier hat, sondern lediglich die sie verkörpernden Schauspieler, ob nun aus Fleisch und Blut oder aus Pappmaché. Im Grunde kann man genauso gut oder vielleicht sogar noch treffender sagen, dass sie eine Realität, Schauspieler und Marionetten, für jene andere Realität gehalten haben, die sie in der Fiktion (die für sie keine ist) zu sehen glaubten. In dem Stück *Saint-Genest* von Rotrou ist die Sache subtiler, da der Schauspieler Genest, der vor den beiden Kaisern Diokletian und Maximin den christlichen Märtyrer Adrian spielt, so sehr in der von ihm gespielten Rolle aufgeht, dass er – nach einer Reihe von Szenen, in denen der allmähliche und zunehmende Übergang von einer Ebene auf die andere, die diegetischen Zuschauer und die anderen Schauspieler zunächst verblüfft, dann aber bei den einen Wut, bei den anderen Bestürzung hervorruft – selbst mit dem Märtyrertod bestraft wird. Auch wenn der veröffentlichte Text die unterschiedlichen Ebenen kenntlich macht, indem er gewisse Tiraden in Anführungsstriche setzt, was Brecht *Verfremdung* nennen würde, wird sich das reale (extradiegetische) Publikum dieses Stückes seinerseits zwangsläufig in diesem mimetischen Gewirr verlieren.

\*

Der Ausdruck »Komödie der Komödianten« stammt aus dem *Impromptu de Versailles*, in dem Mademoiselle Béjart Molière an sein Vorhaben erinnert und dieses Vorhaben nun gerade in Erfüllung geht, da die meisten Figuren seines Stückes Mitglieder der Truppe von Monsieur sind. Sie proben bzw. stimmen sich eigentlich eher ein auf das Improvisieren, im Grunde improvisieren sie vor uns ein Stück *mise en abyme*, bei dem Molière die Rollen zuweist: Er selbst und La Grange als Marquis, Brécourt als »ein Mann von Stande«, Mademoiselle Du Parc als »gezier-

te Marquise« usw. Die Wortwechsel des metadiegetischen Impromptu wechseln nun ab mit den Wortwechseln der »Probe« oder vielmehr der kollektiven Ausarbeitung, wobei erstere in der Textfassung durch Anführungszeichen gekennzeichnet sind, die Tonfall und Mimik der jeweils verkörperten Figuren auf der Bühne ersetzen müssen. Die Metalepse besteht hier im Alternieren der Rollen und in der Art, in der »Molière« sich der Rolle von Brécourt (als Mann von Stande bzw. als Ritter) bemächtigt, um Brécourt (als Komödiant) vorzugeben, wie er spielen soll: »Warten Sie, diese Stelle muss mehr hervorgehoben werden. Hören Sie zu [...]« Und dann wiederholt er seine letzten Worte als Marquis und darauf die Antwort von Brécourt als Ritter, fährt als solcher eine ganze Seite lang fort, und maßt sich dabei an, unter dem Deckmantel von Brécourt als Komödiant von sich selbst, dem Komödienautor, zu sprechen. Er antizipiert die Rolle von Brécourt, um ihm sein Bühnenspiel vorzugeben und auf einer dritten Ebene spielt er auch noch die lächerlichen Höflinge, die ein ständiges »Thema« für ihn sind. Diese Demonstration der Virtuosität gereichte Molière als Autor wie als Schauspieler zur Ehre, und das Stück wurde tatsächlich zunächst »in Versailles für den König« und dann »im Saal des Palais-Royal für die Öffentlichkeit« gespielt, und zwar genau von denjenigen, die sie darstellten und in den Vordergrund rückten.

Dieses doppelte und dreifache Spiel wird es nie wieder geben, da wir dieses Spiel so viele Generationen später nur noch von *anderen* Komödianten aufführen lassen können. Molières Absicht und sein Ziel waren es natürlich, Jean-Baptiste Poquelin höchstpersönlich auf der Bühne zu zeigen, der als Molière seine Komödie spielt; allerdings wird dieser narzisstische Taumel lediglich eine Spielzeit währen. Am klügsten war also vielleicht nicht eine »Wiederaufnahme« des *Impromptu de Versailles*, sondern das Verfassen eines neuen *Impromptu* mit einer neuen Truppe, die sich auf eine neue kollektive »Improvisation« einlässt, ein

Impromptu, das aktualisiert und darüber hinaus mit Verweisen und Anleihen bei der ursprünglichen Burleske bestückt wird (die ihrerseits nur allzu deutlich auf *Die Kritik der »Schule der Frauen«* verwies): »Versuch es mit Molière. Das Rezept ist narrensicher«, so lauten die ersten Worte in *L'Impromptu de Paris* von Jean Giraudoux, das am 4. Dezember 1937 im Théâtre de L'Athénée uraufgeführt wurde. Die Hauptfiguren waren Louis Jouvet, Pierre Renoir und Madeleine Ozeray, die natürlich von sich selbst gespielt wurden, und wieder haftet dieser Situation etwas Kurzlebiges an – sogar noch mehr als beim *L'Impromptu de Versailles*. Denn aufgrund der größeren zeitlichen Nähe wäre es noch viel heikler, einen heutigen Schauspieler die Rolle von Jouvet (falls die berühmte Diktion dieses Schauspielers überhaupt nachgeahmt werden kann) als die von Molière übernehmen zu lassen. Zum anderen ist der Leiter der Truppe hier nicht mehr der Autor. Giraudoux musste nicht auf die Bühne kommen, um dort seine eigene Rolle zu übernehmen – denn die gibt es nicht.

Abgesehen von diesen Details ist die Botschaft in der Tat die gleiche – alles geschieht zum Ruhme des Theaters: »Wenn auch alles schlecht steht, so gibt es doch das Theater!« Das war auch schon die Devise in Pirandellos *Ce soir on improvise* (1930), das in Frankreich von Ludmilla und Georges Pitoëff uraufgeführt wurde. Dort ist die Persönlichkeit der Schauspieler weniger ausgeprägt als bei Molière oder Giraudoux, aber dafür bemächtigt sich das metaleptische Spiel auch des Saals: Der Regisseur dirigiert von seinem Sessel aus, was zugleich eine Probe und ein Psychodrama ist, und »Zuschauer« greifen in die Handlung ein. »Und wohl deswegen ist die Bühnenkunst, die als einzige das Werk seiner unabänderlichen Fixiertheit, seiner unabänderlichen Einsamkeit entreißt, die schönste und tragischste von allen Künsten. Sie lebt wie das Leben, sie stirbt wie das Leben«. Man sieht, dass *L'Impromptu* (ein Terminus, der im italienischen Originaltitel *Questa sera si recita a soggetto* offensichtlich wieder-

halt) nach und nach eine Art theatralisches Genre geworden ist, das zweifelsohne von den reflexiven Schwänken der *commedia dell'arte* abstammt. Über dieses Genre nimmt das Theater sich selbst zum Gegenstand der Betrachtung und feiert sich selbst. Allerdings darf man dabei nicht den spürbaren Unterschied zwischen dem klassischen Regime der Representation und unserem heutigen vergessen: Die virtuelle »vierte Wand« des modernen Theaters, die etwaige Effekte des Austausches oder der Überschreitung zwischen Bühne und Zuschauerraum für uns so spürbar macht, war im Theater des 17. Jahrhunderts sehr viel weniger aktiv. Dort saßen manche Zuschauer tatsächlich an den seitlichen Rändern auf der Bühne, befanden sich also auf der gleichen Ebene wie die Schauspieler und damit gewissermaßen im gleichen Raum wie die von ihnen gespielten Figuren: »Man weiß«, so erinnert uns René Bray, »dass die Bühne in der Mitte des 17. Jahrhunderts und sogar noch später von privilegierten Zuschauern belagert war, die Plätze an den Seiten der Spielfläche einnahmen. Sie kamen und gingen ganz nach ihrem Belieben, unterhielten sich in voller Lautstärke und boten sich auf Kosten des eigentlichen Schauspiels selbst als Schauspiel an.«<sup>59</sup> Sie mussten also keine physische Barriere überwinden, um sich in die Handlung einzumischen, und ich glaube, dass sie sich das nicht immer entgehen ließen und aus diesem Typ der Metalepse einen banalen, aber gleichwohl frevelhaften Vorfall machten.

\*

Das Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* – heute meist kurz *Marat/Sade* ge-

59 René Bray: *Molière homme de théâtre*, Paris 1954, 89.

nannt – von Peter Weiss, das 1964 in Berlin uraufgeführt wurde, bringt keine Improvisation oder Probe auf die Bühne, sondern eher die Aufführung eines vollendeten Stückes des Marquis de Sade in Anwesenheit seines Autors und Regisseurs während seiner Internierung von 1801 bis 1814. Die aufgeführte Handlung kulminiert tatsächlich in der Ermordung von Marat durch Charlotte Corday am 13. Juli 1793. Seine Figuren sind außer den beiden berühmten Protagonisten Simone Évrard, die Frau von Marat, Duperret, ein Abgeordneter der Girondisten, und der fanatische ehemalige Priester Jacques Roux. Aber die Bühnenanweisungen machen uns durchaus klar, dass diese vier Personen von Bewohnern des Hospizes interpretiert werden, die zudem eng überwacht und gelegentlich von den Nonnen des Hospizes misshandelt werden; »Jacques Roux« steckt sogar meist in einer Art Zwangsjacke, der Darsteller von Duperret, ein wahnsinniger Erotomane, nutzt seine Rolle als Geliebter von Charlotte aus, um diese sexuell zu belästigen, und diese wiederum muss ständig von den Schwestern gestützt werden, damit sie nicht hinfällt. Es sind also diese Patienten-Laienschauspieler, die wir auf der Bühne agieren sehen, und zwar genauso wie oder noch mehr als die Figuren, die sie verkörpern. Und um sie herum äußern sich andere Kranke in ihren Rollen als Sänger oder Statisten, es äußern sich aber auch die extradiegetischen Spielleiter wie der Ausrufer, vor allem aber de Sade selbst und der Direktor des Hospizes, Coulmier, der bisweilen nicht einverstanden ist mit dem Verlauf des Stückes (»Ich wehre mich gegen diese Art und Weise vorzugehen; wir waren überein gekommen, diese Passage zu streichen«). Die Handlung des Stückes findet im Jahre 1793 statt, aber die Handlung der Aufführung, die auf der gleichen Bühne aufgeführt wird, findet im Jahr 1808 statt, wie mehrmals betont wird. Und der Autor-Regisseur de Sade richtet das Wort nicht an den Schauspieler, der Marat spielt, sondern über ihn und über die Zeiten hinweg tatsächlich an den Freund des Vol-

kes höchstpersönlich (»Du siehst, Marat [...]«), der offenkundig seit fünfzehn Jahren tot ist. Die metaleptische Überschreitung erreicht hier ihren Höhepunkt, aber in einem frenetischen Register, das unter dem Deckmantel der Demenz und ihrer Inter-  
nierung weniger mit dem spielerischen Einfallsreichtum klassischer Impromptus zu tun hat als mit dem didaktischen Ernst der Brecht'schen Verfremdung.

\*

Als der Vorhang nach einer Aufführung von Molières *Eingebildetem Kranken* fiel, staunte ein kleines Mädchen aus meinem Bekanntenkreis, das zum ersten Mal im Theater war, darüber, dass Argan Louison bei der Hand nahm (»Komm, meine Kleine«), und sie nach vorn geleitete, um sie ihren Teil des Applauses entgegennehmen zu lassen. Immerhin war es in einer Szene des zweiten Aktes ziemlich handfest zwischen ihnen zugegangen. Ebenso hätte die Kleine darüber staunen können, dass diese Figuren, ob nun Kranker, Arzt, entzweite oder vereinte Liebende, mit einem Mal ihre Charaktere aufgaben, um nun ganz professionell ein Publikum zu begrüßen, das sie bisher auf die großartigste Weise außer Acht gelassen hatten. In einem berühmten, halb-improvisierten Sketch von Pierre Dac und Francis Blanche sagte der Vertraute aus heiterem Himmel zu Sâr Rabindranah Duval: »Ich sehe vor allem, dass Sie Ihren Text vergessen haben«; tatsächlich war es nicht der fiktionale Zauberer, sondern der reale Schauspieler, der an jenem Tag etwas zu viel getrunken hatte, aber paradoxerweise nimmt das Publikum diese vertraulichen Worte zwischen den Schauspielern *durch* die Figuren des Zauberers und seines Vertrauten *hindurch* wahr, die von den beiden »verkörpert« werden. Und genau diese Verkehrung der Rollen verleiht dem Ganzen die Würze. Der unvermittelte Übergang von der fiktionalen Figur zum Schauspieler aus Fleisch und

Blut, der über Worte oder zumindest über Gestik und Mimik mit seinem realen Publikum oder seinen Kollegen auf der Bühne kommuniziert, dieser metaleptische Übergang erstaunt den routinierten Zuschauer nicht mehr wirklich. Ohne sich dessen allzu sehr bewusst zu sein, hat ein solcher Zuschauer die Wahrnehmung dieser Ambiguität in seine Theater-Kompetenz aufgenommen. Étienne Souriau<sup>60</sup> hat diese Ambiguität als *ontologische Verdopplung* in den »darstellenden Künsten« bezeichnet – eine allgemeinere Kategorie, die aber die Theaterdarstellung *par excellence* veranschaulicht. Diese Verdopplung nimmt der Zuschauer nicht mehr auf die verblüffte, ungläubige oder empörte Weise des unerfahrenen Kindes wahr, sondern er treibt in Wirklichkeit selbst während der Vorstellung ein genussvolles Spiel mit ihr, wenn er seine Aufmerksamkeit einmal auf das Verhalten der Figur, einmal hingegen auf die Darbietung des Schauspielers »richtet«, und dann wieder auf beide zugleich. Dabei beurteilt er letztere stets mit Blick auf ersteres, das sie ihm *darstellt* (»Er ist gut in der Rolle *dieses* Böswichts«, »Isolde betritt die Bühne; sie ist sehr schön, aber sie singt schlecht«, usw.) – ohne allzu viel darüber nachzudenken und ohne sich klar zu machen, dass diese rezeptive Aktivität von einer ebenso unbewussten wie wirksamen metaleptischen Praxis zeugt. Er sollte in der Tat noch einmal Diderot oder Brecht lesen, um das eigentlich angebrachte Staunen des kleinen Mädchens angesichts des Paradoxes dieser Verfremdung wiederzufinden und neu zu interpretieren.

\*

60 Étienne Souriau: »Analyse existentielle de l'œuvre d'art«, in: *La Correspondance des arts*, Paris 1947, 46–50.

In der Srewball-Komödie *His Girl Friday* von Howard Hawks aus dem Jahr 1940 bittet jemand den Helden Walter Burns (gespielt von Cary Grant) aus irgendeinem Grund, an den ich mich nicht mehr erinnere, um eine Personenbeschreibung seines Rivalen Bruce Baldwin. »Nun«, antwortet Walter in etwa, »er sieht aus wie ein widergekäutes Porträt des Schauspielers Ralph Bellamy«. Klar, ›im Leben‹ ist es völlig banal, eine Person durch ihre Ähnlichkeit mit irgendeiner anderen Person zu beschreiben, von der man annimmt, sie sei dem Gegenüber bekannt, beispielsweise irgendein berühmter Schauspieler. Es versteht sich nun von selbst, dass Walter ohne den geringsten metaleptischen Effekt und auch ohne besonderes cineastisches Augenzwinkern versichern könnte, dass Bruce den Schauspielern Erroll Flynn oder Douglas Fairbanks ähneln würde. Aber siehe da: Die Rolle des Bruce Baldwin wird – wer hätte das gedacht – gespielt von ... Ralph Bellamy selbst. Daher stellt der Vergleich zwischen diesem mit jenem, zwischen einer fiktionalen Figur und dem sie verkörpernden realen Schauspieler, dessen vollkommener Doppelgänger sie nun gerade ist, einen metaleptischen Gag zwischen dem Gleichen und dem Selben dar, der so geschliffen ist wie eine Rasierklinge und eine ziemliche Perversität.

\*

Dieser Zug könnte natürlich auch sehr gut in einem Theaterstück vorkommen, und vielleicht war er unter anderem und *mutatis mutandis* bereits in dem Stück *The Front Page* von Ben Hecht und Charles Mac Arthur enthalten, auf dem der Film von Hawks basiert.<sup>61</sup> Tatsache ist aber, dass das Kino diese Art perver-

61 Und natürlich auch im Remake von Billy Wilder, *The Front Page* (1974, mit Walter Matthau), wobei ich allerdings nicht mehr weiß, ob dieser Gag dort auch vorkommt.

ser Effekte nie verschmäht, sondern gewissermaßen von Anfang an praktiziert hat (ich werde nicht auf den ehrwürdigen Kurzfilm *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* zu sprechen kommen, der letztlich seine eigene Entstehung vorzeigt, aber ich sehe,<sup>62</sup> dass Takeda Kiyoshi das von ihm als »selbstreflexiv« bezeichnete Genre auf einen Film aus dem Jahr 1902 zurückführt, dessen vielsagender Titel lautet: *Uncle Josh at the Moving Picture Show*). Dies geschah mit den ihm eigenen Mitteln, die sich nicht immer auf die des Theaters reduzieren lassen: Betritt jemand die Bühne und ermordet einen Schauspieler anstelle der Figur, die dieser verkörpert, so ist das ein Akt, der ganz klar die Strafgesetze verletzt, aber er verletzt keineswegs die physikalischen Gesetze; die Dummheit eines solchen Verbrechens ist für jeden verständlich, und der von Stendhal erwähnte Fall des Soldaten von Baltimore zeigt sehr genau, dass es hierfür nicht notwendig ist, Held einer Fiktion zu sein, dessen Verstand durch andere Fiktionen verwirrt ist, wie Don Quijote. Hingegen vermag es keiner von uns, aus seinem Sessel aufzustehen, in den Bildschirm zu steigen, um in die Diegese eines Films, sei sie nun fiktional oder nicht, einzutreten. Oder, um genauer zu sein: Jeder kann zwar die Leinwand herunterreißen (wenn ich es richtig verstehe, tut Onkel Josh das in etwa), aber dieses rein physische Attentat kann nur eine Filmvorführung unterbrechen oder vereiteln, aber sie schafft nicht im geringsten Zugang zu der filmischen Diegese und damit auch keinerlei Form der Metalepse. Dieser Modus der Transgression ist physikalisch unmöglich und kann deshalb nur *im Innern einer Fiktion* geschehen, die eine Romanfiktion sein kann (auch wenn ich dafür kein einziges Beispiel kenne), und die manchmal – unter

62 In einer von Christian Metz betreuten Doktorarbeit, *Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma* (1986). Ich verdanke die Erwähnung und – wie man noch sehen wird – noch andere erhellende Hinweise zu diesem Thema Marc Cerisuelo: *Hollywood à l'écran*, Paris 2000, 74.

Zuhilfenahme des einen oder anderen Tricks – ihrerseits eine filmische Fiktion ist.

Hier wird man vermutlich (unter anderem) an eine Szene aus dem Film *Purple Rose of Cairo* (1985) von Woody Allen denken, wo umgekehrt ein Schauspieler bzw. eine Figur des Films (die Unterscheidung zwischen diesen beiden Instanzen ist in diesem Augenblick nichtig) »effektiv« aus der Leinwand heraussteigt, um zu einer Zuschauerin im Saal (Mia Farrow) zu gelangen. Dabei handelt es sich, wenn ich mich recht erinnere, um eine reziproke Bewegung: Zumindest der Schauspieler (jetzt kann es nicht mehr die Figur sein) verspricht dem naiven Groupie-Girl, es nach Hollywood zu bringen, an jenen mythischen Ort der Filmproduktion, der bisher für sie ebenso unerreichbar war wie der Raum einer Fiktion.<sup>63</sup> In *Stardust Memories* vom gleichen Regisseur (1980), hier aber in einer eher traumhaften oder subjektiven Szene (das gilt im Grunde für den ganzen Film), begnügt sich der etwas trügere Held und Filmemacher (und Filmemacher-Held) damit, den Arm durch eine Leinwand zu strecken, um eine – im Übrigen posthume – Ehrung entgegenzunehmen. In einem Film von Jerry Lewis, *The Family Jewels* (1965), ist Jerry als Steward in einem Flugzeug unterwegs, in dem gerade auf der Leinwand ein Film vorgeführt wird; eine plötzliche Turbulenz führt dazu, dass er einen Suppenteller verschüttet, und zwar nicht auf einen der Passagiere, sondern ... auf eine der Figuren des Films auf der sekundären Ebene.<sup>64</sup>

Aber diese Art der Überschreitung, die auch hier nur im Reich der Fiktion geschehen kann, konfrontiert nicht notwendigerweise eine »reale« und eine fiktionale Ebene: Ein neuerer Werbespot zeigte einen vor seinem Fernsehgerät sitzenden Kun-

63 Christian Metz weist in *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film* (Paris 1991, 102) auf einen analogen Effekt in *Sherlock Junior* von Buster Keaton (1924) hin, den ich nicht gesehen habe.

64 Auch dieses Beispiel verdanke ich einer privaten Unterhaltung mit Marc Cerisuelo.

den, dem sein Bankberater, der eine Figur in einem Werbespot *en abyme* ist, durch diese seltsame Luke hindurch herzlich die Hand entgegenstreckt; der Kunde ist zunächst überrascht, schüttelt aber schließlich diese metaleptische Hand. Hier sind die beiden Figuren nur durch einen (nicht sehr großen) Unterschied auf der diegetischen Ebene getrennt: Der televisuelle Bankberater ist in der Fiktion des Werbespots auf der sekundären Ebene ebenso »real« wie sein fernsehender Kunde auf der primären Ebene. Die Ebenen der Diegese sind nur fiktional (oder figural) überwindbar, aber die Metadiegeese ist nicht notwendigerweise fiktionaler als die Diegese: Wenn mir jemand eine reale Episode aus dem Leben von Napoleon Bonaparte erzählt, und ich physisch in seinen Bericht eindreinge, um dem Sieger von Arcole zu Hilfe zu eilen, impliziert das nicht, dass besagte Episode fiktional ist, sondern »lediglich«, dass dieses mein Abenteuer wunderbar ist – oder fiktional.

\*

Die Unmöglichkeit einer dramatischen oder filmischen *Figur*, ihr fiktionales Universum zu verlassen, um sich in dasjenige des Saals (und daher in die reale Welt des Saals) zu begeben, wenn der Kontext nicht selbst fiktional ist und diesen phantastischen Übertritt autorisiert, verhindert keineswegs, dass ein *Schauspieler* des Theaters oder Films sich dieser Übung aussetzt, die schlicht seinen Alltag ausmacht, mag er noch so sehr vor der Neugier des Publikums geschützt sein. Ich begegne auf der Straße einer berühmten italienischen Schauspielerin aus Fleisch und (wie ich annehme) Blut – im Grunde gibt es nichts Einfacheres, nichts weniger Phantastisches, zumindest nichts, was eine fiktionale Metadiegeese impliziert: Wenn die berühmte italienische Schauspielerin durch die Rue Saint-Paul im Marais schlendert und fürsorgliche »Anwohner« sie bei dem geringsten Anlass ansprechen, um ihr zu versichern: »Wenn jemand Sie belästigt, rufen Sie

uns!«, dann sehen diese Anwohner in ihr die liebe Nachbarin, die geschützt werden muss. Nur wird diese vertraute Alltäglichkeit von dem breiten Publikum nicht auf diese Weise wahrgenommen, das bei einer solchen Begebenheit nicht nur das Gefühl einer unvorhergesehenen Begegnung hat, sondern sogar einer verwirrenden Kollision zwischen Realität (dem Marais) und Fiktion (des Films *Der Leopard*). Dieses Gefühl äußert sich dann etwa in einem Satz wie: »Ich fand es *total komisch*, sie *in echt* zu sehen!« Die reale Begegnung mit jemandem (sodass man diesen berühren oder mit ihm sprechen könnte), den man gewöhnlich nur auf einer großen Leinwand oder einem kleinen Bildschirm sieht, wird unweigerlich als eine wunderbare Überschreitung der normalen Ordnung der Dinge erlebt. Der gewaltige Andrang bei Veranstaltungen, die dieses Wunder auszulösen imstande sind, wie das mythische Hinaufschreiten der berühmten Stufen zum Palais du Festival in Cannes und die nicht weniger frenetische Jagd nach Autogrammen, beruhen größtenteils auf diesem Schauer des ›Unheimlichen‹ – im vorliegenden Fall zweifelsohne eher reizvoll als unheimlich.

Nun gilt heute für die große Mehrheit des sogenannten Publikums, also für die Empfänger unserer ›Gesellschaft des Spektakels‹ – besser würde man vielleicht mit einem Oxymoron sagen: die *passiven Schauspieler* der Welt von unten –, dass die Großen der Welt von oben (Schauspieler natürlich, aber auch erfolgreiche Schriftsteller, Stars des *Show-Biz*, unfehlbare Entscheidungsträger, unverwundbare Betrüger, selbstausgerufene »Philosophen«, Leistungssportler, Soap-Stars und an der Spitze dieser Pyramide der vorübergehenden Berühmtheiten die Nachrichtensprecher und Fernsehmoderatoren) im Grunde nichts anderes sind als telegene Figuren, die man im Fernsehen gesehen hat, und die somit in gewissem Sinne fiktional sind. Umberto Eco (der selbst ...) erklärte einmal in etwa, dass er direkten Kontakt nur zu den Wirklichkeiten des Mittelalters habe: Manuskripte, Miniaturen,

altes Gemäuer, rostige Rüstungen ... Von der zeitgenössischen Welt, fügte er hinzu, habe er kein anderes Wissen als das katholische (heute vermutlich das plasmatische). Und aus dem Mund eines jungen Mannes (raten Sie einmal wo), der das Halbrund des Palais Bourbon besichtigte, konnte man das unverhohlenen naive Eingeständnis vernehmen: »Ich habe das Palais Bourbon schon im Fernsehen gesehen, aber ich hätte nicht gedacht, dass es in echt existiert.« Daher kann die Begegnung mit einem Star *in vivo* – beinahe »zu Hause«, wie es eine mehr oder weniger oft wiederkehrende Sendung dem lieben Publikum vorschlägt –, mit einem Star also, der aus seinem gewohnten Olymp *in vitro* heraustritt, von der Gemeinschaft der Sterblichen nur als ein magisches Ereignis, eine wunderbare Erscheinung wahrgenommen werden – ein Effekt, der durch allgemeine Gafferei noch erhöht wird: »Ich habe ihn gesehen, so wie ich dich sehe!« Da ist es nicht mehr weit bis zu den Wundmalen – oder zumindest bis zur Bitte um ein Autogramm.

Dieses Gefühl der Überschreitung funktioniert übrigens genauso gut in die andere Richtung, wenn ein Bürger des Volkes auf einem Bildschirm (oder auch nur auf einer Zeitungsseite) anlässlich eines Interviews, einer Meldung, einer Fernsehshow jemanden sieht, den er kennt. Der oben genannte Effekt »im Fernsehen gesehen« nimmt dann eine neue, wenn man so will, umgekehrte, Bedeutung an, die nicht weniger verwirrend ist: »Ich fand es total komisch, meine Schwägerin in dem Gerät zu sehen!« Die seltsamen Luken der Aktualität besitzen mehr als eine Art und Weise, ihre gläsern machende Kraft auszuüben. Ihre neueste Ausprägung ist im Augenblick die zweifelhafte Synthese des »Reality-TV«, das jedem verspricht, sich nach einigen demütigenden Aufnahme-Riten selbst zugleich *in echt* und *im Fernsehgerät* zu sehen und womöglich sogar Zugang zu dem Medien-Albtraum der *people*-Elite zu erhalten: »Hast du mich in der *Gala* gesehen?«

Die Art der Metalepse nach der Art von *Purple Rose of Cairo* oder *The Family Jewels* bringt die Beziehung zwischen dem »realen« Universum des Vorführungsraums und dem in der Regel fiktionalen Universum der filmischen (Meta-)Diegese, ins Spiel. Das Werk der Marx Brothers weist viele solcher Effekte auf, wenn zum Beispiel Groucho »dem Zuschauer zuwirft, dass er ganz schön Glück hat, aufstehen und hinausgehen zu können, wenn er dazu Lust hat, während er, der arme Schauspieler, seinen Platz nicht verlassen kann ... und bis zum Ende bleiben muss«. <sup>65</sup> Aber das, was Marc Cerisuelo »Metafilme« nennt, bietet noch viele andere Spielmöglichkeiten (mit diesem Begriff bezeichnet er Filme, die die Welt des Kinos besonders in Hollywood und mithin die Produktion eines Films zum Gegenstand haben; zentraler Ort ist hierbei der Schauplatz während des Filmdrehs samt seiner verschiedenen Kulissen). Frei nach Pirandello geht es um den Kurzschluss zwischen zwei filmischen Ebenen <sup>66</sup> – zum Beispiel zwischen dem realen Film von Stanley Donen und Gene Kelly, *Singin' in the Rain* (1952) und dem metadiegetischen Film des fiktiven Regisseurs Simpson, der dort gedreht wird: *The Du-*

65 Siehe Cerisuelo: *Hollywood à l'écran*, 169; das »während« verleiht der Stelle die zeitliche Dimension der Metalepse: Wenn der Zuschauer diese Sequenz sehen wird, wird Groucho die Dreharbeiten zu diesem Film bereits seit langem beendet haben.

66 In »meiner« Terminologie wäre der sekundäre Film, um den es im primären Film geht (das heißt, in demjenigen, den man in dem Saal vorführt, in dem ich mich befinde), ein »Metafilm«; aber da Cerisuelo diesen Begriff ebenso legitim auf den primären Film anwendet (in dem Sinne, dass man eine Sprache »Metasprache« nennt, wenn sie eine Sprache zum Gegenstand hat), werde ich auf den folgenden Seiten eine in die Irre führende Verwendung zu vermeiden versuchen. Der Korpus, den er in seinem Buch untersucht, reicht von *Show people* von King Vidor (1928) bis zu *Die Verachtung* von Jean-Luc Godard (1963) und führt über verschiedene Werke von Wellman, Cukor, Wilder, Minelli, Donen, Mankiewicz, Aldrich, Tashlin, Jerry Lewis, Blake Edwards. Man könnte ihn natürlich auf sehr viele andere, ältere oder neuere, ausdehnen.

*elling Cavalier*. Im Jahre 1973 beginnt François Truffaut *La Nuit américaine* mit einer langen Außensequenz, die der unwissende Zuschauer einfach als erste Szene dieses Films wahrnimmt – bis zu dem Augenblick, in dem eine Stimme aus dem Off »Schnitt!« ruft (es ist die Stimme des Regisseurs dieser Szene, die der Zuschauer aber nicht zwangsläufig »wiedererkennen« muss). Sie offenbart ihm, dass alles, was er bisher gesehen hat und sich anscheinend in einer Straße von Paris abgespielt hat, in Nizza an einem Drehort der Studios La Victorine gedreht wurde. Tatsächlich gehört diese Szene nicht zur Diegese des Films von Truffaut, sondern zur (Meta-)Diegese des Films *Je vous présente Pamela*, den ein fiktionaler Filmemacher, »Ferrand«, gerade dreht. Alles Weitere spielt dann natürlich ausgiebig mit der Ambiguität, die sich aus dieser Verschachtelung ergibt. Ich rekapituliere noch einmal: Die »Szene« spielt in Paris, die fiktionalen Dreharbeiten (und die übrigen Dreharbeiten *en abyme*) von Ferrand finden in den Studios La Victorine statt, und Truffauts reale Dreharbeiten dieser fiktionalen Dreharbeiten (und *seines* restlichen Films) finden ebenfalls in den Studios La Victorine statt – aber davon werden wir nichts sehen, da ein echtes dokumentarisches *making of* (das durchaus seinen Reiz gehabt hätte) fehlt (wie ich annehme), denn eine Kamera kann sich schließlich nicht selbst filmen (außer in einem Spiegel). Ich benutze den Begriff »en abyme« beinahe in seiner wörtlichen Bedeutung, denn »Ferrand«, der intradiegetische Filmemacher, soll zwar eigentlich nicht Truffaut sein, wird aber gleichwohl von Truffaut selbst gespielt, der in dieser Diegese also die gleiche Rolle spielt (bzw. denselben Beruf ausübt) wie in seinem extradiegetischen Leben; es verhält sich also ähnlich wie bei Molière in *L'Impromptu de Versailles*. Dieses doppelte Spiel vor und hinter der Kamera war keineswegs eine notwendige Folge des Vorhabens, einen Film über die Geschichte von Dreharbeiten zu einem Film zu machen, denn dessen Regisseur hätte sehr gut (oder noch besser) von einem anderen

Schauspieler »verkörpert« werden können. Man weiß, mit welchem Gewinn ein burlesker Film wie *Helzapoppin* (1941) solche wilden Sprünge über die Schauplätze hinweg und so auch über die Diegesen hinweg veranstaltete, die man sich vergeblich auseinander zu halten bemühte. Ich nehme an (aus dem einfachen Grunde, weil ich ihn nicht gesehen habe), dass *Monty Python live at the Hollywood Bowl* (1982) es sich ebenfalls nicht nehmen ließ, zu Effekten dieser Art zu greifen – oder aber man müsste an den Ressourcen des Genres verzweifeln.

\*

Wenn man zwischen zwei Künsten unterwegs ist, spricht nichts dagegen, ein Spiel mit dem Stück-im-Film zu treiben (die umgekehrte Variante, also Film-im-Stück, wäre schwieriger, aber nicht unmöglich). Genau dies geschieht – nach einer Art Prolog – in der ersten Sequenz von *To Be or Not to Be* (von Ernst Lubitsch, 1942). Zunächst wird eine Auseinandersetzung zwischen Offizieren der Gestapo bezüglich eines gewagten Scherzes über Hitler gezeigt und dann das Eintreten von Hitler höchstpersönlich, der »*Heil Myself*« bellt. Währenddessen gibt es Kamerabewegungen und Einstellungswechsel, was den filmischen (und in diesem Kontext also den »realistischen«, das heißt diegetischen) Charakter dieser Sequenz akzentuiert; aber die folgende Einstellung enthüllt plötzlich in der ersten Reihe eines Theatersaals einen Regisseur hinter seinem Tisch, der eingreift, um die Szene zu kritisieren (die er ganz eindeutig nicht so geschnitten und umgesetzt zu sehen bekommen konnte, wie wir sie gesehen haben): Die soeben gehörte (und künftig berühmte) Antwort Hitlers stand nicht im Text, protestiert er, sie wurde von dem Darsteller unrechtmäßigerweise improvisiert; der Zuschauer (des Films) begreift nun, dass das Vorgegangene sich – als Metadiegeese – auf der Bühne dieses Theaters abspielte, während einer Probe

des Stückes *en abyme* mit dem Titel *Gestapo* durch eine polnische Truppe vor der Invasion von 1939.<sup>67</sup> Der Schauspieler (des Films), von dem wir glaubten, er verkörpere Hitler, verkörperte in Wirklichkeit einen anderen Schauspieler (des Theaters), der Hitler verkörperte. Die letzte Sequenz von *Le Dernier Métro* (*Die letzte Metro*) von Truffaut (1980) scheint sich zunächst in der »realen« Diegese des Films abzuspielen, in einem Krankenhaus, wo Marion Steiner (Catherine Deneuve) ihren Ex-Geliebten Bernard Granger (Gérard Depardieu) besucht; aber eine langsame Fahrt nach hinten verrät uns, dass dieser Dialog auf der Bühne des »Théâtre de Montmartre« stattfand, wo sich nun der Vorhang senkt: Wir haben der letzten Szene des Stückes beigewohnt, das Marions Ehemann Lucas Steiner, der sich während der gesamten Besatzungszeit in den Kulissen versteckt gehalten hatte, nach der Befreiung von Paris endlich inszenieren konnte. Die beiden Protagonisten waren also nicht Marion und Bernard, sondern, auf der zweiten Ebene, die fiktionalen Figuren, die sie in diesem Stück verkörperten – alle Zweideutigkeiten dieser doppelbödigen Situation inbegriffen. In *Nous irons tous au paradis* (*Wir kommen alle in den Himmel*) von Yves Robert (1978) glaubt Étienne (Jean Rochefort) – und für eine Weile teilt der Zuschauer diesen Irrtum – seine Frau Marthe anhand eines Photos *in flagranti* erwischt zu haben, während der dort festgehaltene, flüchtige Kuss einer Szene aus einer ziemlich »entstaubten« Version von *Bérénice* entstammt, in der Marthe auftritt; nun verhält es sich aber so, dass ein Theaterkuss zwischen Figuren auch ein echter Kuss zwischen Mitspielern auf der Bühne ist ...

67 *En abyme* im wörtlichen Sinne, denn die Auseinandersetzung zwischen den Gestapoleuten des Theaters wird sich wörtlich ein wenig später in der Diegese zwischen »wirklichen« Gestapoleuten wiederholen. Das Ganze des Films spielt, wie es sein Titel ankündigt, mit den zweideutigen Beziehungen zwischen Theater (*Hamlet* natürlich) und historischer »Wirklichkeit«.

In *Show People* (*Es tut sich was in Hollywood*) von King Vidor (1928) sind wir von dieser Situation ebenfalls nicht sehr weit entfernt, aber der metaleptische (und sentimentale) Effekt ist hier ausgeprägter, da die beiden Schauspieler-Helden sich vor der Kamera als Figuren eines Films einen fiktionalen Kuss geben müssen, den sie, von realer Leidenschaft gepackt, weit über das finale *Cut!* hinaus verlängern, ohne dass der Regisseur dieser in hohem Maße und in doppelter Hinsicht transgressiven Metalepse ein Ende setzen könnte. Den Ansatz eines *Remake* findet man durch eine interfilmische Anspielung auf diese Szene in *Let's make Love* (*Machen wir's in Liebe*, George Cukor, 1960). Dort dehnen (der Milliardär-Gesangsschüler, der gespielt wird von) Yves Montand und (die echte Sängerin, die gespielt wird von) Marilyn Monroe ebenfalls einen Kuss aus, während ihre Mitspieler heimlich den Ort verlassen; aber diesmal handelt es sich lediglich um die Probe für eine musikalische Komödie, was die Distanz zwischen dem vermeintlich Gespielten und dem vermeintlich Gelebten ein wenig verringert. Man weiß jedoch, dass es im gelebten Gelebten zwischen Montand und Marilyn *backstage* noch etwas weiter ging, und diese Zusatzinformation beeinflusst unsere Wahrnehmung dieser Szene unweigerlich ein wenig. Die Beziehungen, womöglich sogar Ehen, zwischen den Schauspielern »im wirklichen Leben« (Montand-Signoret, Bogart-Bacall, Hepburn-Tracy usw.) tragen oft dazu bei, die Situationen auf der Bühne oder der Leinwand anzureichern, und die Produzenten scheuen sich nicht, Nutzen daraus zu ziehen – ein Nutzen, der bei dem informierten Zuschauer (und sind wir das nicht alle?) die Ressourcen der höchst metaleptischen Beziehung zwischen der extrafilmischen Wirklichkeit und der intrafilmischen Fiktion reichlich ausbeutet. Die affektive Aufladung von Tragikomödien wie *Guess Who's coming to Dinner* (*Rat mal, wer zum Essen kommt*, Stanley Kramer, 1967) oder *On Golden Pond* (*Das Haus am See*, Mark Dyddell, 1981) geschieht im

ersten Beispiel vor allem durch das doppelte Ehebündnis (oder das eheähnliche Bündnis) des Duos Katherine Hepburn und Spencer Tracy, der während der Dreharbeiten bereits todkrank ist. Im zweiten Beispiel geschieht es durch die (wie ich glaube auf der Leinwand nicht gezeigte) Auseinandersetzung zwischen Jane Fonda und ihrem Vater Henry, der für diesen Film zu einem Zeitpunkt mit einem (ersten!) Oscar geehrt wurde, als er bereits im Sterben lag und den man deshalb beinahe als prä-posthum bezeichnen könnte.

Oder man sehe sich noch einmal *Tosca* von Benoît Jacquot (2001) an. Dort wechseln sich in Farbe gedrehte Opernszenen mit prachtvollen Kostümen und anscheinend »echten« Schauspielern (San Andrea, Palais Farnèse, Schloss Saint-Ange) ab mit schwarz-weiß gedrehten Videoaufnahmen der Probeszenen, in denen wir der angeblich »realen« Aufnahme dieser Szenen beiwohnen und die Sänger und Orchestermusiker normale Arbeitskleidung tragen. Die reale Sängerin Angela Georghiu akzentuiert ihre Interpretation des tragischen Todes der fiktionalen Sängerin Floria Tosca mit einem abschließenden, sehr »spontanen« Seufzer. Das Ganze ist natürlich ebenfalls mit großer Sorgfalt inszeniert und aufgenommen.

\*

Die letzte Szene von *Play it Again Sam* (Herbert Ross, 1972), dieses klassische Beispiel von Hyperfilmizität<sup>68</sup>, ist mit Sicherheit keine Metalepse im strengen Sinn (von dem wir uns im Übrigen schon ziemlich weit entfernt haben), sondern eine Art partielles *Remake*, das mit seinen wörtlichen Zitaten des Original-Dialogs und seinem Titel auf den Hypofilm – *Casablanca* (1943) von

68 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, Kap. 25.

Michael Curtiz – verweist. Zu Beginn des – wie wir es nennen – Hyperfilms sehen wir die letzte Einstellung (die finale Trennung der von Humphrey Bogart und Ingrid Bergman verkörperten Figuren), die in einem Kino vorgeführt wird, in dem der von Woody Allen gespielte, faszinierte Filmkritiker sitzt. Diese anfängliche Vorführung stellt natürlich nur ein Zitat dar – und zwar im strengen Sinne –, strenger übrigens als es die Literatur je sein kann, da ein Film ein autographisches Werk mit (physisch) vielfältigem Objekt ist, aus dem man immer ein Fragment per ›copy and paste‹ in einen anderen Film bringen kann (ich sehe im Übrigen nicht, wo das sonst noch möglich wäre). Aber die Sequenz aus *Play it again, Sam*, die ich im Auge habe, ist die Schlusszene dieses Films; in ihr sieht man Woody Allen, wie er mit Diane Keaton in der Rolle von Bergman die Schlusszene aus *Casablanca* nachspielt und wörtlich den Dialog aus dem Film von Curtiz wiederholt – eben den, den wir eineinhalb Stunden zuvor von den Original-Schauspielern gehört und gesehen haben. Das ist nun tatsächlich ein Zitat im klassischen (literarischen) Sinn, denn ein Filmdialog ist ein allographisches Werk, das man nur reproduzieren kann, indem man seinen *Text* zitiert, aber die Wiederaufnahme dieses Textes durch die neuen Schauspieler Allen und Keaton fällt eher in den Bereich der parodistischen Transformation (sei sie nun ironisch oder nicht), denn zwar ist der Text wortwörtlich identisch, das Bild hingegen ist nur ähnlich, wie bei einer Imitation. In diesem Film geschieht also alles so, als würde die Schlusssequenz von *Casablanca* die Leinwand verlassen, wo wir sie zunächst vorgeführt gesehen hatten, um – auf der Wortebene durch den Dialog und auf der analogen Ebene durch Schauspieler und Inszenierung – von ihrer eigenen Diegese in diejenige ihres Palimpsestes zu gleiten.

\*

Ein anderer, wie mir scheint nur dem Film eigener Effekt, besteht in dem – meist flüchtigen – Auftritt eines berühmten Schauspielers oder einer anderen, sonstigen bekannten Persönlichkeit der Filmwelt in einem Film, wo sie dann »in ihrer eigenen Rolle« (*as himself* oder *herself*) auftreten und so in eine fiktionale Diegese eine extrafiktionale Präsenz einbringen: Marc Cerisuelo<sup>69</sup> bezeichnet das als »reale Präsenz« – ein Status, der von demjenigen des bloßen *guest star* unterschieden werden muss, wo der Starschauspieler oder die Starschauspielerin einen Film freundschaftshalber durch die »Teilnahme« in einer kleinen Nebenrolle unterstützt – so wie zum Beispiel Gérard Depardieu und Jacques Weber aus *Cyrano de Bergerac* (1990) in *Der Husar auf dem Dach* (1995) vom gleichen Regisseur Jean-Paul Rappeneau. Es scheint mir im Übrigen so zu sein, dass der augenzwinkernde Auftritt eines Stars unentschieden bleiben kann zwischen diesen beiden Status: Man weiß nie, ob die bauchige Silhouette, die in so vielen seiner Filme für einen kurzen Augenblick auftaucht, tatsächlich Hitchcock als Hitchcock ist oder einfach irgendjemand; und im Grunde ist das für den Zuschauer auch ziemlich egal – es ist immer ein Gruß von Alfred. In *Show People* taucht Marion Davis, die die Rolle der Peggy spielt, außerdem auch als der Star Marion Davis auf, ebenso der Regisseur King Vidor selbst und Charles Chaplin als Charles Chaplin, den die Heldin nicht einmal wiedererkennt (»*Who is this little guy?*«). Und es gibt viele weitere Beispiele: Cecil B. DeMille oder (weniger auffällig) Buster Keaton sowie die »Klatschbase« Hedda Hopper in *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), diesem Metafilm *par excellence*, wo sogar Gloria Swanson als »Norma Desmond« und Erich von Stroheim als

69 Cerisuelo: *Hollywood à l'écran*, 110. Aus diesem Werk stammen die meisten der folgenden Beispiele.

»Max von Mayerling« nicht weit davon entfernt sind, ihre »eigenen Rollen« zu spielen; Ava Gardner in *Singin' in the Rain*; Bing Crosby und Gene Kelly in *Let's make love*, die höchstpersönlich damit beauftragt sind, dem in eine Sängerin verliebten Geschäftsmann – eine Broadway-Version des Sigognac – Tanz- und Gesangsunterricht zu geben; George Raft in *The Ladies' Man* (1961) von Jerry Lewis; Henry Fonda und Michael York in *Fedora* von Billy Wilder (1978); und, um Hollywood (ein wenig) zu verlassen, Fritz Lang in *Le Mépris* von Jean-Luc Godard (1963), Federico Fellini, Vittorio De Sica und Marcello Mastroianni in *C'eravamo Tanto Amati* (1974) von Ettore Scola; oder Marshall McLuhan in *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), der nicht mehr viel mit Hollywood zu tun hat, den man aber, gelinde gesagt, in emblematischer Weise als »medienwirksam« bezeichnen kann. Eine besondere Erwähnung – und hierfür müssen wir noch einmal nach Hollywood zurückkehren – verdient *Kiss me Stupid* von Billy Wilder (1964), wo Dean Martin mit entwaffnendem Humor seine eigene Figur des hilfsbereiten Womanizers übernimmt, der mit seinem Sportwagen irgendwo zwischen Los Angeles und Las Vegas, nehme ich an, eine Panne hat; hier handelt es sich jedoch um eine der drei Hauptrollen dieses eher gewagten Boulevardstückes. Ich zögere (eine *præteritio*), hier die rein stimmliche Präsenz von Cary Grant als falschem Milliardär in *Some like it Hot* (1959) zu erwähnen: Es ist Tony Curtis, der dessen berühmte Sprechweise imitiert. Vermeiden Sie, wenn möglich, die synchronisierte Fassung.

Der letzte (mir im Augenblick bekannte) ausgewiesene Metafilm ist *The Player* von Robert Altman (1991) – ein ins zerstörerische Extrem getriebenes Exemplar dieser Art. Er mobilisiert *as themselves* mehr oder weniger im Vorübergehen beinahe alle aktuellen Größen Hollywoods (die im Abspann des Films eine mit zwei Spalten gefüllte ganze Seite ausmachen) von Andie McDowell über Peter Falk bis zu Anjelica Huston – wobei als letzte

Raffinesse auf einer dritten Stufe Julia Roberts in der Rolle von Julia Roberts auftaucht, die die Rolle der fiktionalen Heldin eines Films-im-Film spielt, der mit der *mise en abyme* liebäugelt. Was will man mehr?

\*

Die Versuchung ist groß, der Metalepse einen weiteren, dem Film eigenen Effekt einzuverleiben (den aber das Theater, wenn nicht bereits geschehen, ihm ziemlich einfach entleihen könnte): Es geht um ein Verfahren, das in den letzten zwanzig bis dreißig Jahren sehr häufig, wenn nicht sogar inflationär zum Einsatz kommt, und das man im Allgemeinen, zumindest wenn die Filmwörterbücher ihr Augenmerk darauf richten, *Tonbrücke* nennt. Dieses Verfahren des Übergangs – von einer Einstellung bzw. einer Sequenz zu einer anderen – besteht darin, gegen Ende einer Szene bereits ein Geräusch (musikalisch oder »natürlich«) hörbar zu machen, das zur (Diegese der) folgenden Szene gehört. Aus der Flut an Beispielen greife ich eines heraus: In *Flic Story* von Jacques Deray (1975) verkündet der auf der Flucht befindliche Gangster Émile Buisson (Jean-Louis Trintignant) seinen Komplizen: »Ich habe Lust, heute nachmittag zum Tanz zu gehen.« – »Hat das nicht ein wenig Zeit?« – »Ich für meinen Teil möchte ungern Singvögel warten lassen.« Zwei oder drei Sekunden lang hört man bereits aus dem *Off* eine auf dem Akkordeon gespielte Melodie. Die folgende Einstellung zeigt einen Akkordeonisten, der gerade mit dieser Melodie auf einem Volksfest zum Tanz aufspielt, diesmal *on*. In der darauffolgenden Einstellung schießt Buisson auf den Akkordeonisten, der zusammenbricht und jedem ist klar, dass dieser der »Singvogel« war, der ihn ein paar Jahre zuvor an die Polizei verraten hatte (und dabei wird auch klar, dass die Komplizen von Buisson genau begriffen hatten, was dieser

meinte, als er sagte »zum Tanz« gehen). Wenn in Sequenz A (dem Unterschlupf) unvermutet ein Geräusch eingeführt wird, das zu Sequenz B (dem Tanzsaal) gehört, so muss das in den Augen und Ohren eines aufmerksamen Zuschauers von einem ausgeprägten Eindringen des Filmautors (des Drehbuchautors und/oder Regisseurs) zeugen – ein Eindringen, das ebenso ungeniert und unkorrekt erfolgt wie das, was uns bereits bei Balzac oder Diderot begegnet ist. Die Akkordeon-Melodie ist in Sequenz B motiviert, weil sie im wörtlichen Sinn zu ihrer lokalen Diegese gehört; in Sequenz A ist sie mit gutem Grund unwahrscheinlich, weil sie nicht zu ihrer Diegese gehört. Der aufmerksame Zuschauer, der sie in diesem Augenblick und an diesem Ort vernimmt, muss sie daher einem Eingreifen des realen Autors zuschreiben, der diese fiktionale Diegese ebenso offensichtlich manipuliert wie Diderot, der in *Jacques le Fataliste* das Frauenzimmer »wieder auf die Kruppe von des Doktors Rosinante setzt«. Ich habe zweimal »aufmerksamer« Zuschauer gesagt, dabei müsste ich besser sagen »übergenauer« Zuschauer, denn es versteht sich von selbst, dass dieses Verfahren in der Wahrnehmung des normalen Zuschauers nicht zu derlei Analysen führen, sondern ihn vielmehr unmerklich von einer lokalen Diegese zu einer nächsten leiten soll. Eine einfache visuelle Überblendung würde die gleiche Rolle eines progressiven Übergangs spielen, ohne auf den gleichen Effekt der Verschränkung mit der Tonspur zurückzugreifen und ohne die gleiche Frage aufzuwerfen: Diese Art der Akzentuierung, die man ungefähr so bemerkt wie ein Komma in einem geschriebenen Text, impliziert kein so unpassendes Eindringen wie das einer fröhlichen Akkordeonmelodie in einen finsternen Unterschlupf. Wenn der Zuschauer sich leiten lässt wie der Regisseur es wünscht und ein vorweggenommenes Geräusch spontan (und meistens unbewusst) als zur folgenden Sequenz gehörig entschlüsselt, die dieses Geräusch ankündigt oder über die Tonspur

*vorbereitet*<sup>70</sup>, so deshalb, weil es zu seiner filmischen Kompetenz gehört, die Tonbrücke nicht wie die Überblendung als eine bloße Punktierung aufzufassen, sondern wirklich als eine *Figur*. Und es ist klar, als welche.

\*

Das Kino teilt mit dem Theater eine andere metaleptische Gelegenheit, die die narrative Fiktion notwendigerweise nicht kennt: Es ist das Vermögen, den selben Schauspieler oder die selbe Schauspielerin mehrere Rollen übernehmen zu lassen, ganz besonders die Rollen von zwei Doppelgängern (mitunter sogar von zwei mal zwei), wie das im Theater von Plautus bis Giraudoux (dessen *Amphitryon* als die achtunddreißigste Version galt) der Fall ist. So auch im Kino (zufällig herausgegriffen und neben tausend anderen) Michel Serrault in *La Gueule de l'autre* von Pierre Tchernia (1979) oder Michel Blanc in *Grosse Fatigue* (1993), wo einer der Doppelgänger niemand anderes als er selbst ist. Das bietet schon deshalb eine Gelegenheit zur Metalepse, weil das von diesen Doppelrollen determinierte Quidproquo nichts anderes verlangt als

70 Es gibt zweifellos Fälle von Tonbrücken, die nicht über Vorbereitung oder Vorwegnahme zustande kommen, sondern über das Nachklingen (so wie man im Übrigen auch von einem nachklingenden Bild spricht), aber es scheint mir, als wären sie weniger zahlreich und zwar aus dem offensichtlichen Grund, dass die vorbereitende Brücke – die zudem meist sehr kurz ist – sehr viel mehr dazu beiträgt, den Handlungsablauf voranzutreiben. Eine damit sehr eng verwandte Figur, die aber zur Grammatik der Fernsehreportage gehört, besteht darin, eine Person für ein paar Sekunden stumm bei einer beliebigen Beschäftigung zu zeigen, gerade so als wolle man sie präsentieren, bevor man sie dann in der folgenden Einstellung sprechen lässt; aber es kommt auch vor, dass das so angekündigte Sprechen sich zunächst als Stimme aus dem *Off* am Ende der vorbereitenden Einstellung vernehmen lässt, wo die präsentierte Person offensichtlich (noch) nicht am Sprechen ist: Hier befindet man sich in größter Nähe zur filmischen Tonbrücke.

das Verlassen der Bühne oder des Bildschirms, wodurch die Zuschauer selbst in diesen Taumel hineingezogen werden können. Aber die Verdopplung durch einen Doppelgänger ist nicht die einzige Möglichkeit. Eine weitere Form ist die des »Theaters im Theater«, wie es uns von Corneille bis Giraudoux bereits begegnet ist: Genest spielt zugleich Adrien und sich selbst, Molière spielt zugleich sich selbst (*as himself*) und einen »albernen Marquis« usw. Dank Hitchcock ist es aber vielleicht das Kino, das dieses Verwirrspiel am weitesten treibt: In *Vertigo* (1958) übernimmt die gleiche Schauspielerin, Kim Novak, eben *nicht* zwei Rollen (Madeleine und Judy, von dem bloß gemalten »Modell« Carlotta Valdes einmal abgesehen), sondern der Zuschauer muss wie der Held John »Scottie« Ferguson (James Stewart) dieser verblüffenden Ähnlichkeit lange Glauben schenken, bevor er herausfindet, dass die beiden Frauen tatsächlich nur eine einzige Person sind: Es gibt hier weder einen Doppelgänger noch einen Klon. Die vorgebliche Ähnlichkeit löst sich am Ende in reine Verkleidung auf, was jedoch der Leistung der Schauspielerin keinerlei Abbruch tut, denn sie muss – wie auch ihre Figur – »zwei« Frauen verkörpern, die zugleich physisch sehr ähnlich und psychologisch (sowie sozial) sehr verschieden sind; Kim Novak spielt Madeleine, die Judy spielt, von der Scottie obendrein verlangt, eine Zeitlang Madeleine zu spielen – wie in jenen Opernszenen, in denen eine Sängerin die Rolle eines als Frau verkleideten Jungen übernimmt (Cherubin in *Die Hochzeit des Figaro*, Octavian in *Der Rosenkavalier*). Die Leistung des Darstellers von Dantès bzw. Monte Christo in den unzähligen Bearbeitungen von *Der Graf von Monte Christo* für Bühne oder Film kann in etwa der gleichen Kategorie zugerechnet werden; allerdings liegt hier ein größerer zeitlicher Abstand zwischen den beiden Rollen und folglich ergibt sich ein »natürlicher« Effekt des Alterns zwischen ihnen. Außerdem werden die Zuschauer durch die Transformation nicht in die Irre geführt – ebenso wenig wie die Heldin Mercédès, die als Einzige in der Geschichte (zumindest

in dem Fernsehfilm von Josée Daylan mit Gérard Depardieu) den Ersteren in den Zügen des Letzeren wiedererkennt.

Es wäre recht verlockend, Fälle des metaleptischen Übertritts von einem Film erster Ebene in einen sekundären Film *en abyme* zu suchen, diesmal im eigentlichen Sinn, das heißt, nach der Formel von Christian Metz, einen »sekundären Film, der der selbe ist«. <sup>71</sup> Nun verhält es sich so, dass die typische Illustration (und ich kenne keine andere) dieses Falles 8 1/2 von Fellini ist, wo, wie Metz zurecht betont, der Film *en abyme* lediglich im Entstehen begriffen ist und daher nicht, oder jedenfalls nur teilweise, in dem primären Film vorkommen kann. Dieser Zug erlaubt eine »Koinzidenz« <sup>72</sup> zwischen den beiden Filmen, und zwar eine vollkommen ideale, aber er verhindert ihre *Koexistenz*: Man begegnet sich nicht selbst. Hier gibt es also – vom Selben zum Selben – keinerlei metaleptische Verbindung. Aber vielleicht liegt Metz bei seiner Feststellung dieser Unmöglichkeit nicht ganz richtig; mit etwas Dreistigkeit lässt sich eine metaleptische Verbindung herstellen: In *Une pour toutes* (1999) von Claude Lelouch (dem es an Dreistigkeit nicht fehlt – und zwar sechs- unddreißig Jahre später, was in der Geschichte dieser Kunst einer Ewigkeit gleichkommt), *assistieren* wir bei Szenen, die, wenn ich es richtig verstanden habe, jedoch zu einem Film gehören, der bisher lediglich Projektstatus hat und über den ein Polizist und Produzent (Jean-Pierre Marielle) und ein eingesperrter Drehbuchschreiber (François Perrot) miteinander diskutieren; später zeigen uns dann die letzten Sequenzen die Feierlichkeiten anlässlich des »Filmstarts« – ich meine des Starts des Film-im-Film in der Welt seines »Metafilms«.

\*

71 Metz: *L'Énonciation impersonnelle*, 95.

72 Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968, 226.

Solche Gelegenheiten sind auch der Malerei nicht fremd, wo Fälle von »Bild im Bild« reichlich vorhanden sind, aber sie sind selten metaleptisch genutzt worden, wie ich finde. Ein Beispiel ist das Porträt Émile Zolas von Manet (1868), wo eine Reproduktion der Olympia über dem Schreibtisch des Schriftstellers hängt und ihr Blick (anders als im Original) auf diesen gerichtet ist, als wolle sie ihm für seine einstige Verteidigung dieses Bildes danken: ein Blick hinter die Kulissen, eine Metalepse als Würdigung. Aber nichts verbietet eine allgemeinere Interpretation des direkten oder versteckten Blicks, den ein Modell seinem Maler (tatsächlich) zuwirft und damit – ebenso unvermeidlich wie illusorisch – auch seinem Betrachter, wodurch die Grenze zwischen dem Universum des Bildes und demjenigen der äußeren Welt übertreten wird. Das Gleiche gilt für die verschiedenen Dispositive *en abyme*, über die ein Bild reziprok auf seiner Oberfläche Elemente dieser Welt aufnehmen kann: Denken Sie an die Figuren (unter ihnen eventuell auch der Maler selbst), die in der *Arnolfini-Hochzeit* von Jan van Eyck im Hexenspiegel »widergespiegelt« werden, oder an das Königspaar in *Las Meninas* – ohne jeden Zweifel das Modell für das Bild, von dem wir einen Teil der Rückseite und der Staffelei sehen –, das in einem Spiegel im Hintergrund zu sehen ist: Michel Foucault zufolge<sup>73</sup> ist dies ein Weg zu zeigen, »was vom Bild notwendig zweimal unsichtbar ist«. Zweimal, weil sich das Königspaar außerhalb des Bildraums befindet, den wir sehen, und weil seine (wahrscheinliche) in diesem Bildraum entstehende Darstellung auf der Leinwand uns unzugänglich ist. Diesen Typ von Dispositiv brachte Foucault sehr richtig mit dem Ratschlag zusammen, den Velásquez von seinem Lehrmeister Pacheco in Sevilla erhalten hatte: »Das Bild muss aus dem Rahmen heraustreten.« Hier haben wir eine mög-

73 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a.M. 1971, 37.

liche Definition für die Metalepse. Eine mögliche, aber nur partielle, denn unsere Figur besteht ebenso darin, in den Rahmen *einzutreten*: Zumindest handelt es sich in beiden Fällen um ein *Übertreten*. Dies kann man über das sich widerspiegelnde Gesicht der *Venus vor dem Spiegel*, ebenfalls von Velásquez, nicht sagen. Die direkte Darstellung der Venus zeigt sie *a tergo*, und ihr Gesicht gehört hier ganz und gar in den Raum des Bildes. In *Las Meninas* wäre der Effekt von der gleichen Ordnung, wenn (wie es meines Wissens auch bisweilen in Betracht gezogen wurde) der Spiegel dort nicht das Bild des Königspaares zeigen würde, sondern dessen Darstellung auf der für uns unsichtbaren Leinwand.

Aber die häufigste Illustration ist nicht im eigentlichen Sinne piktoral, sondern findet sich in jenem hochliterarischen Mischgenre der Beschreibung oder *ekphrasis* von realen oder imaginären Bildern – und manchmal bleibt die Beschreibung, wie bei den *Imagines* von Flavius Philostratos, in dieser Hinsicht unentschieden. Wenn es um ein reales Gemälde geht, wie etwa in einem Bericht über den Salon, geht die Interaktion zwischen den im Bild dargestellten Gegenständen und ihrem Betrachter im Allgemeinen kaum über den klassischen *topos* hinaus, man glaube, »die Wirklichkeit selbst zu sehen, die gierigen Vögel, die diese Früchte anpicken« usw. Diderot<sup>74</sup> allerdings treibt die figurale Apostrophe bei dem Bild von Greuze *Das junge Mädchen mit dem toten Vogel* (»Aber Kleine, Ihr Schmerz ist ja so tief und es liegt so viel Nachdenken darin! Was hat es mit dieser träumerischen und unglücklichen Miene auf sich?«) so weit, sich einen echten Wortwechsel vorzustellen, in dem das junge Mädchen ihm antwortet: »Und mein Vogel? ... Und meine Mutter? ...« Dieses *petit poème* in Form eines Dialogs nimmt auf vollkommen

74 Denis Diderot: *Salon de 1765*, in: Denis Diderot: *Oeuvres esthétiques*, Paris 1959, 533.

fiktionale Weise an, dass der dargestellten Figur so viel Leben eingehaucht wurde, dass sie aus ihrer zweidimensionalen Repräsentation heraustritt und ihren Betrachter berührt: »Nun! Lassen Sie mich fortfahren; warum wollen Sie mir den Mund mit Ihrer Hand verschließen?«

\*

Solche Effekte fiktiver Belebung (piktural fiktiv, verbal und literarisch real) gibt es nicht erst seit gestern oder vorgestern: Sie sind bereits im 18. Gesang der *Ilias* am Werk, und zwar in der berühmten Beschreibung des Schildes von Achilles – wobei es ja mehr um das Schmiedehandwerk geht, aber dieser Unterschied ist in diesem Falle nicht von Belang. Die Beschreibung ist hier ganz klar narrativiert und daher auch temporalisiert, nicht nur weil der Schild nach und nach beschrieben wird, so wie Hephaistos ihn erschafft (das ist der einzige Modus der Narrativierung, den Lessing billigen wird<sup>75</sup>), sondern vor allem, weil das so dargestellte »Gemälde« im Grunde eine Szene ist, in der die Figuren (dieses Mal im Widerspruch zu den späteren Warnungen des *Laokoon*) zum Leben erwachen, sich bewegen, handeln, sich durch Schreie, Worte und Musik äußern und ihre Gefühle zeigen:

Tanzende Jünglinge drehten behende sich unter dem Klange,/ Der von Flöten und Harfen ertönete, aber die Weiber/ Standen bewunderungsvoll, vor den Wohnungen jene betrachtend./ Auch war dort auf dem Markte gedrängt des Volkes Versammlung;/ Denn zwei Männer zankten, und haderten wegen der Sühnung/ Um den erschlagenen Mann. Es beteuerte dieser dem Volke,/ Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete jener die Zahlung./ Jeder drang, den Streit durch des Kundigen Zeugnis zu enden./ Diesem schrien und jenem begünstigend eifrige Helfer;/ Doch Herolde bezähmten die Schreienden. [...] Jene Stadt umsaßen mit Krieg zwei Heere der Völker,/ Leuchtend im Waffenglanz. Die Belagerer

75 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*, Stuttgart 1994, Kap. 21, Abschnitt XVIII.

droheten zwiefach:/ Auszutilgen die Stadt der Verteidiger, oder zu teilen/ Alles Gut, das die liebliche Stadt in den Mauern verschlösse./ Jene verwarfen es stolz, zum Hinterhalte sich rüstend.<sup>76</sup>

Die Absicht des Sängers lässt sich hier schwer bestimmen. Vielleicht nutzt er lediglich einen bereits konventionellen deskriptiven *topos*, ohne sich um seinen plastischen Prätext zu kümmern, aber dieser Schild bei Homer ist bekanntermaßen Ausgangspunkt einer recht üppigen Tradition von Nachahmungen, die zumindest einen Schild des Herakles umfasst, der manchmal Hesiod zugeschrieben wird; einen Schild des Aeneas in der *Aeneis* und einen weiteren Schild des Achilles (außerdem einen Schild des Eurypylos; ein Wehrgehänge und einen Köcher des Philoktet) bei Quintus von Smyrna; später einen weiteren Schild des Aeneas in der Parodie *Virgile travesti* von Paul Scarron; einen weiteren Schild des Achilles in der (sehr freien) Übersetzung der Homer-Verse von Houdar de la Motte (1714); einen Schild des Telemachos (der zwei aufeinanderfolgende Fassungen aufweist: 1694 und 1696) bei Fénelon; einen letzten Schild des Achilles in *Homère travesti* von Marivaux (1715) und einen Schild des Brideron in *Télémaque travesti*, ebenfalls von Marivaux (1714–1715). Die meisten dieser *Remakes* sind im Übrigen hinsichtlich der Ausbeutung dieses Verlebendigungsverfahrens zurückhaltender als das Original, wie das auch von der klassischen Tradition nicht anders zu erwarten ist, die sich durch ein ausgeprägtes Bemühen um Wahrscheinlichkeit auszeichnet. Ein großer Teil der klassizistischen Kritik an Homers Epos betrifft im Übrigen die Präsenz dieses Verfahrens, und die »Übersetzung« von Houdar de la Motte ist im Grunde genommen eine korrektive Adaptation, die sich konform zu seinem strengen *Discours sur Homère*, der Vorrede zu seiner Übersetzung, verhält. Im darauffolgenden

76 Homer: *Ilias*, Übersetzung Johann Heinrich Voß, Frankfurt a.M. 1990, XVIII. Gesang, Vers 494–513.

Jahr stellte sich Boivin dieser Kritik von Houdar mit der *Apologie d'Homère* (gefolgt von einer Übersetzung des *Schildes* und einem rührenden graphischen Rekonstruktionsversuch) entgegen, die allerdings in jämmerlicher Defensive verharret und die zurückhaltende Einstellung der Klassik gegenüber der Diktion Homers im Allgemeinen und der Kühnheit seiner metaleptischen Beschreibung im Besonderen bestätigt: »Die dargestellten Figuren«, hatte Houdar geschrieben, »handeln und wechseln ihre Situation als wären sie lebendig, was einem kindischen Wunder gleichkommt«. Boivin antwortet: »Sie handeln keineswegs, sondern sie scheinen zu handeln.« Das wiederum bedeutet jedoch, den Dichter von dem »kindischen Wunder« freizusprechen und die Illusion allein dem Leser zuzuschreiben; und damit sind wir wieder bei dem *topos* »man glaubt zu sehen«, das heißt bei der Reduktion und letztlich der Auslöschung der Metalepse. Die kühnsten Vertreter wie Moreau oder Marivaux ziehen es vor, die Beschreibung des Schildes eine Zeitlang außer Acht zu lassen, um narrative Szenen zu imaginieren, von denen sie nicht mehr vorgeben, sie dort figuriert zu sehen.

Das kommt in etwa der Haltung gleich, die Catull etwas kunstvoller bei der Beschreibung des Hochzeitsteppichs einnimmt. Diese macht einen großen Teil seines Gedichts zur Hochzeit von Thetis und Peleus aus.<sup>77</sup> Der »purpurfarbene Teppich« stellt die von Theseus am Ufer von Dia verlassene Ariadne dar:

Sie jedoch, tränenden Auges, vom Strande späht in die Weite,/ Anzusehn wie im steinernen Bilde erstarrt die Bacchantin,/ Und in wogenden Wellen das Herz ihr Sorgen durchstürmen./ Nicht umspannt ist ihr goldiges Haar von zierlichem Netzwerk,/ Nicht ihr Busen verdeckt vom hüllenden, leichten Gewande,/ Nicht mehr bändigt die schneeige Brust ihr die haltende Binde:/ Alles vom Körper hernieder zu Boden einzeln

77 Catull: *Gedichte*, übers. von Paul Lewinsohn, Berlin 1922, Carmen 64, 72–83.

ihr gleitet,/ Liegt zerstreut ihr zu Füßen, und Wellen ihr Spiel damit treiben./ Aber sie achtet der Binde, des losen Gewandes gar wenig,/ Alles bist du ihr, sie hängt nur an dir mit der Seele, o Theseus,/ All ihr Denken und Fühlen, auf dich nur ist es gerichtet!

Die Vergegenwärtigung der vergangenen Zeiten geht an dieser Stelle über in eine Analepse über die Umstände des Verrats von Theseus, der mit einer Rückkehr zum Anfangsbild abschließt, dessen Verlebendigung geschickt begründet oder wiederum versteckt wird durch die Berufung auf die althergebrachte Sage:

Oftmals stieß sie, wie's heißt, zum Rasen gebracht vor Erregung,/ Weithin gellende Töne hervor aus der Tiefe des Herzens,/ Stieg zu Zeiten auch traurigen Muts auf die Gipfel der Berge,/ Weithinaus auf die wogende See mit den Blicken zu dringen;/ Wieder dann lief sie hinunter, hinein in die schäumende Brandung,/ Streifte die leichten Gewänder empor bis hinauf zu den Knien,/ Dann, von Tränen betaut das Gesicht, mit bebenden Lippen,/ Klagte sie also in äußerster Not und Trauer im Herzen.

Es folgt eine lange Klage der Ariadne, anschließend der Bericht über die Bestrafung des Treulosen und schließlich das Gemälde des bildreichen, jubelnden Festzugs von Bacchus, den man nun seinerseits als auf dem Hochzeitsteppich dargestellt annehmen kann: »Solche Gebilde nun schmückten in prangender Fülle den Teppich,/ Der ringsher sich verbreitend das bräutliche Lager umhüllte.«

Diese zu Recht berühmte Passage zeigt, wie die (vielleicht) von Homer mit dem ›Schild des Achilles‹ begründete Tradition des verlebendigten Gemäldes alle Arten fiktionaler Beschreibungen von ebenso imaginären Darstellungen vereinnahmen konnte. Ein anderes Beispiel findet man in dem Wandteppich von Jocabel mit der auf ihm dargestellten Sintflut, den Saint-Amant in den dritten Teil seines *Moyse sauvé*<sup>78</sup> platziert. Obwohl diese

78 Marc-Antoine Girard Saint-Amant: *Moyse sauvé*, in: *Ceuvres complètes*, Bd. 2, Paris 1855, 190f. Ich habe diese Seite und einige andere funktional vergleichbare bereits in *Figures II* erwähnt.

Passage von ihrer Ästhetik her natürlich eher barock als klassisch ist, kann man hier abschwächende Wendungen wie »es schien«, »gerade so, als ob«, »ein nachgemachter Zweig«, »vermeintliche Porträts«, »man glaubte zu hören« ausfindig machen, die das von Houdar gezeiĝelte »kindische Wunder« vermeiden sollen.

Proust wird nicht so viele Umschweife machen bei seiner selbststredend fiktionalen Beschreibung des Gemäldes von Elstir, das den Hafen von Carquethuit zeigt:

[...] merkte man an dem Bemühen der Seeleute und der schrägen Stellung der Fischerboote – die im spitzen Winkel vor der ruhigen Vertikale der Speicher, der Kirche und der Wohnhäuser lagen, welche die einen vom Fischfang heimkehrend betraten, die anderen gerade zu diesem Zweck verließen – daß sie von der Brandung so heftig geschüttelt wurden wie von einem feurigen, ungestümen Tier, das sie im Aufbäumen, wären sie nicht so geschickt gewesen, abgeworfen hätte. Eine Schar von Ausflüglern verließ den Hafen in einem Boot, das wie ein Karren durchgerüttelt wurde; ein fröhlicher, aber doch achtsamer Matrose lenkte es gleichsam wie an Zügeln, gab auf das heftig klatschende Segel acht, und jeder hielt sich vernünftig an seinem Platz, um das Gewicht nicht zu sehr auf eine Seite zu legen, so daß das Fahrzeug kenterte, und so nun trotteten sie wie durch besonnte Felder in schattigere Lagen hinein, hügelab, hügelab. Es war ein herrlicher Morgen trotz des Gewitters, das im Abziehen war [...].<sup>79</sup>

Auch Giono geht so vor, wenn er am Ende von *Der Träumer*<sup>80</sup> einen *Sturz des Ikarus* auferstehen lässt, den er seinem Vater in den Mund legt:

In dieser Zeitschrift hab ich eines Tages ein schönes Bild gesehen. Da war zuerst, vorne, ein riesenhafter Mann. Man sah seine nackten Beine. Seine Waden waren aus Muskeln gefügt, dick wie meine Faust. In der einen Hand hielt er eine Sichel und in der anderen ein Büschel Ähren. Er betrachtete die Ähren. Man brauchte nur seinen Mund zu sehen, und man wußte, daß er beim Mähen sicher Wachteln tötete. Man wußte, daß er bestimmt fette, in der Pfanne gebratene Wachteln liebte und schlechten, stark gefärbten Wein, solchen, der Bodensatz im

79 Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Im Schatten junger Mädchenblüte*, 540.

80 Jean Giono: *Der Träumer*, Berlin 1949, 257ff.

Glas und im Mund zurückläßt. Hinter ihm – hör gut zu, es ist ziemlich schwierig, dir das begreiflich zu machen –, hinter ihm stell dir ein weites Land vor, so wie dieses, noch weiter als dieses, weil der Künstler alles auf einmal abgebildet hatte, alles durcheinander, um verständlich zu machen, daß er die ganze Welt malen wollte. Ein Strom, ein Strom, der durch Wälder, Wiesen und Felder, durch Dörfer und Städte floß. Ein Strom, der schließlich da hinten als gewaltiger Wasserfall herunterfiel. Auf dem Strom schossen Schiffe von einem Ufer zum andern, Frachtkähne schiefen im Wasser, das um sie herum Wellen schlug, Flöße aus gefällten Bäumen trieben flach in der Strömung; von den Brücken herunter fischten Männer mit der Angel. In den Dörfern rauchten die Schornsteine, läuteten weitausholend, daß man ihre Klöppel sah, die Glocken. In den Städten wimmelten Wagen wie Ameisen herum. Von einem Hafen des Flusses fuhren große Segler aus; andre lagen in einer kleinen Wiesenbucht vor Anker; andre schwankten am Rand der reißenden Strömung des Flusses, wieder andere wurden schon von dieser reißenden Strömung zum Meer getragen. In einer Ecke des Bildes war nämlich auch das Meer. Am Ufer sah es ruhig aus, gerade gekräuselt genug, um große auf dem Sand gestrandete Fische zu belecken. Männer zerstückelten diese Fische mit Beilhieben, andere trugen große Lappen Fleisch auf ihren Schultern nach ihren Häusern. Die Hausfrauen sahen ihnen von der Türschwelle entgegen. In den Häusern brannten die Herdfeuer. Ein junges Mädchen wiegte ihren kleinen Bruder. Durch ein Fenster sah man einen jungen Burschen, der ein Mädchen auf ein Bett warf. In den Wäldern fällten Männer Bäume. Auf den Höfen wurden Schweine geschlachtet. Kinder tanzten um einen Betrunknen. Eine alte Frau schrie aus dem Fenster, während man ihr Hühner stahl. Eine Hebamme trat aus einem Haus, um sich am Bach die Hände zu waschen. Die Gevatterin verlangte die Schere von ihr. Der Vater rauchte die Pfeife. Die Kindbetterin wandte den Kopf ab, um nicht zu sehen, was zwischen ihren Schenkeln vorging. Am Feuer wurden Windeln angewärmt. An einem andern Feuer wurde Fleisch gekocht. Und noch auf einem anderen Feuer wurden Tote verbrannt. Die Felder waren voller Arbeit. Männer pflügten, säten, ernteten, andere hielten Weinlese, dro-schen das Getreide, schwingen das Korn, rührten den Teig, zogen die Ochsen, schlugen den Esel, zügelten das Pferd, schwingen Axt, Hacke oder Beil oder drückten so auf den Pflug, daß sie die Holzschuhe dabei verloren. Alles das!

Nun ja, alles das und dazu ein kaum zu erkennender Ikarus am Himmel, »nicht größer als die Spitze meines Fingernagels. Schwarz, ein Arm hier, ein Bein da, verloren, wie ein kleiner toter Affe. Er stürzte«. Schaut man genauer hin, so bemerkt man, dass diese semi-fiktionale *ekphrasis* (die Giono wohlweislich

nicht auf diese oder jene Version des einzigartigen Werkes von Bruegel bezieht) nirgendwo eine Verlebendigung *strictu sensu* des Gemäldes präsentiert, sondern lediglich interpretative Vorschläge. Der Effekt der Bewegtheit ist gleichwohl unbestreitbar, und ebenso der Eindruck eines allgemeinen Übergangs vom deskriptiven Modus (einer gemalten Szene) zum narrativen Modus (einer gelebten Szene). Genau dieses Vermögen wird Alain Robbe-Grillet nutzen, wenn er einen bestimmten Soldaten mehr oder weniger progressiv aus dem lackierten Holzrahmen eines Bildes mit dem Titel *La Défaite de Reichenfels* herausgleiten lässt, und dieser von nun an zu einer unwahrscheinlichen extra-pikturalen Diegese verdammt ist.<sup>81</sup> Aber das Motiv der Figur, die aus einem Bild heraustritt, ist ziemlich verbreitet, zumindest in der phantastischen Literatur: Nehmen Sie zum Beispiel die Novelle *Omphale* von Théophile Gautier, in der die »schöne Freundin des Herkules« sich nachts zum großen Gefallen der Erzählerfigur von der Wandverkleidung seines Schlafzimmers löst.<sup>82</sup>

Diese Art von Effekten scheint es mir zu rechtfertigen, derartige *tableaux animés* dem Genre der fiktionalen Metalepse zuzuschlagen: Wie bereits das »Geschichtchen« von Diderot über das *Mädchen mit dem toten Vogel* zeigte, ist eine dargestellte Szene, die sich in dieser Weise verlebendigt, nie weit davon entfernt, »aus dem Rahmen herauszutreten«, indem sie sich von ihrem mimetischen Medium so weit entfernt, dass sie draußen schnaubt wie das unvergessliche »Traumgetier«, das »dir folgt und scheu im

81 Alain Robbe-Grillet: *Die Niederlage von Reichenfels*, Reinbek 1967. Ich muss an dieser Stelle einfach auf *Vertige fixé* (Gérard Genette: *Figures*, Paris 1966, 69–90) verweisen, dessen Analysen mir immer noch weitgehend korrekt und auf einige andere filmische bzw. narrative Werke von Robbe-Grillet anwendbar zu sein scheinen.

82 Den Hinweis auf dieses Beispiel verdanke ich dem Beitrag von Klaus Meyer-Minnermann bei dem schon genannten Kolloquium.

Morgen weilt«<sup>83</sup> aus dem *Choral* von Jean Cocteau, und mithin vom repräsentierten Universum in das Universum wechselt, in dem bis zu diesem Zeitpunkt ihre Repräsentation figurierte. Wie man auf den ersten Seiten von Jean Gionos *Noé* sehen konnte, verläuft dieser Wechsel zumindest virtuell auch reziprok: Der Schriftsteller von *Ein König allein* schleicht sich ebenso leicht (ich wage nicht zu sagen, ›natürlich‹) in die Diegese seines Romans wie umgekehrt seine Figuren aus ihm heraustreten, um sein Arbeitszimmer heimzusuchen.

\*

Weiter oben habe ich von ›fiktiv pikturaler, real verbaler und literarischer‹ Verlebendigung im Hinblick auf deskriptive Texte gesprochen, die den beschriebenen Objekten – Gemälde, Flachrelief, Wandverkleidung und andere visuelle Repräsentationen – eine Fähigkeit zur Verlebendigung verleihen, die nur die sprachliche Fiktion (oder bestenfalls manche filmische Trickserien) ihnen (vortäuschend) geben kann. Mir selbst passiert es häufig, aber leider nur im Traum, dass ich sehe, wie sich die Personen einer Photographie bewegen. Diese Praxis der *Verlebendigung* möchte ich gern *fiktional* nennen, und wenn ich schon einmal dabei bin, würde ich diesen Begriff gerne auch auf gewisse Effekte ausdehnen, die der nicht-fiktionalen Literatur (relativ) eigen sind, nämlich auf die unterschiedlichen Ausformungen dessen, was ich an anderer Stelle »faktuales Erzählen« genannt habe und was sozusagen am entgegengesetzten Pol des eigentlich (wenn auch niemals vollständig) fiktionalen Erzählens anzusiedeln ist: Sagen wir also, um das Objektiv schärfer zu stellen, das Erzählen des Historikers als Gegenstück zum Erzählen des Schriftstel-

83 Jean Cocteau: *Opera/Choral, Gedichte 1*, Frankfurt a.M. 1988, 169.

lers. Wenn ich jetzt Michelet noch einmal lese, bin ich erstaunt über die Art und Weise, in der es ihm gelingt, eine Episode aus dem Mittelalter (die Schlacht von Azincourt, der Tod von Karl dem Kühnen) oder der Französischen Revolution nicht nur als *emplotment* (*mise en intrigue*) gemäß der Definition von Veyne und Ricœur<sup>84</sup> für das historische Erzählen zu gestalten, sondern durch erfundene oder nicht erfundene Details darüber hinaus als *mise en scène*. Neben vielen anderen gilt das auch für das gefällig ausgebreitete Beziehungsgeflecht während der Rückkehr der königlichen Familie nach Paris, nachdem sie auf ihrer »Flucht nach Varennes« (wie im 2. Kapitel des 5. Buches beschrieben) dort verraten worden waren. In der »schweren deutschen Berline«, in die irgendwo zwischen Épernay und Dormans auch die Abgeordneten Barnave und Pétion steigen, legen der König, die Königin, ihre beiden Kinder und Madame Élisabeth, die Schwester des Königs, diese vier ganze Tage während, schmerzliche Reise zurück – eine Reise, von der hier in wenigen Zeilen eine muntere Szene gezeichnet wird:

Der Dauphin, der sehr unruhig war, hatte sich zuerst zwischen Pétions Beinen einen Platz gesucht. Dieser strich ihm väterlich über die blonden Locken und zupfte manchmal ein wenig daran, wenn das Gespräch lebhaft wurde. Das verletzte die Königin sehr; sie zog das Kind hastig an sich, welches nun, seinem kindlichen Instinkt folgend, keck den Platz belegte, wo es einer guten Aufnahme sicher war: auf den Knien Barnaves. Dort, auf seinem bequemen Sitz begann es, mit Muße die Worte zu entziffern, die auf jedem Knopf am Rock des Abgeordneten standen, und es brachte schließlich den schönen Spruch heraus: »Frei leben oder sterben.« Dies kleine Genrebild – wer hätte es glauben mögen? – [fuhr] friedlich durch eine erregte Menge, während Geschrei und Drohungen es umtobten.<sup>85</sup>

84 Paul Veyne: *Comment on écrit l'histoire*, Paris 1971; Paul Ricœur: *Temps et Récit*, Bd. 1, Paris 1983,.

85 Jules Michelet: *Die Geschichte der Französischen Revolution*, Bd. 2, Kap. 8, Frankfurt a.M. 1988, 122.

Das ist wirklich ein Interieur-Bild und auch eine Genre-Szene: eine Königin, der noch eine kurze Gnadenfrist bleibt, ihr sechsjähriges Kind und zwei Abgeordnete mit dem Auftrag, sie nach Paris zurückzubringen (Barnave ist dabei der Freundliche, Pétion der Böse); sie alle in einer Kutsche eingesperrt, nur dürftig geschützt gegen eine aufgebrauchte Menge draußen. Hier noch ein weiteres Bild, ebenfalls von dieser Reise, das diesmal eine schwermütigere Stimmung wiedergibt. Ich glaube, es ist der letzte Halt vor Paris, bei dem die königliche Familie für eine Nacht im bischöflichen Palast von Meaux absteigt:

Es war ein würdiger Aufenthaltsort in solchem Unglück, würdig durch seine Melancholie. Weder Versailles noch Trianon haben diese edle Trauer, machen die Größe vergangener Zeiten so gegenwärtig. Und, was noch rührender ist: hier ist die Größe einfach. Eine breite, düstere Backsteintreppe ohne Stufen führt in sanftem Anstieg zu den Gemächern. Der einförmige Garten wird vom Kirchturm beherrscht und von den alten Stadtwällen begrenzt, die heute völlig von Efeu bewachsen sind; vom Garten her führt eine Stechpalmenallee direkt zum Arbeitszimmer des großen Mannes, eine düstere, todestraurige Allee, von der man gern glaubt, daß Bossuet hier das Ende der monarchischen Welt vorausahnte, deren Ruhm er so laut verkündete.<sup>86</sup>

Ich weiß nicht, was Michelet von Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*<sup>87</sup> bereits hat lesen können, und die hier in die

86 Ebd., 123. Michelet ist sich dieser szenischen Effekte sehr wohl bewusst, und er macht sie bei den Akteuren der Geschichte ausfindig, die so in gewisser Weise dann vorwegnehmend seine eigene Arbeit leisten. So beginnt das erbauliche Bild des Lebens von Robespierre in der Familie des Tischlers Duplay mit jenem entmystifizierenden Satz: »Die Inszenierung gilt viel im revolutionären Leben.« Sie steckt offensichtlich in jedem Leben, ob nun öffentlich oder »privat«, das dem Rampenlicht ausgesetzt ist, und den Anfang bildet dabei der indiskrete Blick der Zeitgenossen. Die heutige »Mediatisierung« ist nichts weiter als eine Verstärkung dieses Zugs.

87 Möglicherweise gar nichts, da das Datum ihrer Veröffentlichung sich von Oktober 1848 bis Oktober 1849 hinzieht, und die erste Ausgabe der *Geschichte der Französischen Revolution* von 1847 stammt (aber Auszüge davon kursierten bereits vorher).

Augen springende Verwandtschaft ist nicht mein Thema, außer um anzudeuten, dass ich als Beispiel natürlich auch ebenso Chateaubriand, Retz, Rousseau, Saint-Simon oder irgendeinen anderen Historiker oder Memoirenschreiber, der sich ein wenig auf dramatische Verlebendigung versteht, hätte heranziehen können. Diese *stufenlose Treppe*, deren sanfte Neigung Michelet vermutlich selbst getestet hat, ruft bei manchen vielleicht die Erinnerung an die *kleine Tür* der Zelle von Charlotte Corday wach (immer noch bei Michelet), an die sanft geklopft wurde, und aus der Roland Barthes das historiographische Emblem dessen machte, was er »effet de réel« nannte, weil es sich um ein offenbar »überflüssiges Detail« handelte – während sein romaneskes Emblem in *Un cœur simple* das Barometer von Madame Aubain ist.<sup>88</sup> Ebenso wenig weiß ich, welchen Anteil die Imagination bei all diesen narrativen oder deskriptiven Details hat, an der es Michelet gewiss nicht fehlte, und welchen Anteil die auf Quellen basierende Information – aber der Effekt ist offensichtlich: Zurecht hat Barthes ihn als *Wirklichkeitseffekt* bestimmt, denn es handelt sich immer um ein Detail, das »nicht erfunden ist«, und das also »wahr wirkt«, aber paradoxerweise ist der Effekt dieses Effektes eine *Fiktionalisierung* der historischen Erzählung, die sich dabei so weit verlebendigt, dass sie zum fiktionalen Regime des reinen Romans zurückkehrt – selbst wenn der entsprechende Effekt in einer romanesken Erzählung symmetrisch invers ist. Jedoch wollen wir diese Symmetrie nicht übertreiben: In beiden Fällen legen die Wahl des Details und die Inszenierung des »Bildes« so etwas nahe wie »ich habe es gesehen, ich habe es gehört, ich war dabei«, was in einer historischen Erzählung ebenso unzutreffend und damit auch fiktional ist wie in einem Roman – und umgekehrt. Es stimmt, dass ein Autobiograph und oft

88 Roland Barthes: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, 164.

auch ein Memoirenschreiber vollkommen zu der Aussage »ich war dabei« berechtigt sind; er sollte im Prinzip sogar nur das berichten, was er gesehen oder gehört hat. Liest man aber solche Seiten bei Rousseau oder Chateaubriand, so legen sie noch ein wenig mehr nahe, nämlich, wie man in diesen Fällen oft sagt: »Ich bin immer noch dabei.«

Und es ist genau dieses figurale und quasi-fiktionale »ich bin dabei« (und damit zugleich das »Sie sind dabei«), das es wiederum zulässt, diese Effekte der halluzinierten Hypotypose, die man auch »Effekte der Präsenz« taufen könnte, der Metalepse zuzuschlagen. Es geht dabei um eine doppelte Präsenz: um die Präsenz des Autors in seiner Erzählung – Flaubert war nicht bei Madame Aubain, Michelet war weder in der Kutsche des Königs noch im Palais de Bossuet, aber sie dringen über »gesehene Dinge« fiktional dort ein – und um die Präsenz der beschriebenen Objekte, der berichteten Episoden, die auf diese Weise von der neutralen und gewissermaßen distanzierten<sup>89</sup> Sparsamkeit befreit sind, die Platon der »reinen Erzählung« vorschrieb (*haplè diègèsis*, »écriture blanche« *avant la lettre*, über die man ebenso gut spöttisch anmerken könnte: Erzählung ohne Szenen, ohne Dialoge, ohne Bilder, beinahe ohne rhetorische Figuren), um zur Präsenz und zur szenischen Verlebendigung des dramatischen Regimes (die aristotelische *mimesis*) oder des filmischen Regimes zurückzukehren: Aristoteles, so viel steht fest, hätte den Film geliebt.

89 Leo Spitzer hat im Bezug auf Racine von »Verhaltenheit«, von einem Effekt der »Dämpfung« gesprochen, was nahelegt, dass zumindest *ein* Dramaturg eine solche Nüchternheit an den Tag gelegt hat. Aber diese korrekte stilistische Beobachtung darf nicht über Racines klug dosierten Rückgriff auf die höchst intensive Hypotypose vergessen machen: »Cephise, denk' an jene grause Nacht,/ Die einem ganzen Volk zur ew'gen Nacht ward!« (Jean Baptiste Racine: *Andromaque*, 3. Akt., 8. Szene) Leo Spitzer: »Die klassische Dämpfung in Racines Stil«, in: *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931, 135–268.

Wir sind, wie ich glaube, hier weder sehr weit vom Schild des Achilles entfernt, so wie Homer ihn erträumte, noch vom *Sturz des Ikarus*, wie ihn Jean in *Der Träumer* erträumte.

\*

Diese Fähigkeit, in die Diegese einzudringen, von der der Autor nach Belieben Gebrauch macht, kann sich ebenso gut auf einen anderen Bewohner des extradiegetischen Universums ausdehnen, nämlich den Leser. Bereits Sterne und dann Diderot wandten sich, wie man gesehen hat, beiläufig an ihn, aber das geschah nicht, um aus ihm eine richtige fiktionale Figur zu machen und noch weniger einen Protagonisten: Er war lediglich eine Art Akolyth des Autors, diesem »per Assoziation« zugeordnet. Was den Leser betrifft, der hinterrücks von einer Figur des Romans, den er gerade las, ermordet wurde, so erinnere ich daran, dass er nicht ein Leser *von* Cortázers Novelle war, sondern selbst eine fiktive Figur *in* dieser Novelle – eine Figur, bei der letzterer darauf verzichtet, sie in der zweiten Person anzusprechen, ebenso wenig wie Woody Allen sich an seinen emblematischen Professor Kugelmass wendet.

Die (offensichtlich fiktive) Einführung des potentiellen extradiegetischen Lesers in die fiktionale Diegese ist ein ganz anderer Typ von Figur, also von Fiktion. Dafür gibt es – neben vielen anderen natürlich – ein Beispiel in einer noch traditionellen narrativen Ordnung, nämlich dem Balzac'schen Roman. Es findet sich am Anfang von *La Peau de Chagrin*, wo dieses Verfahren jedoch erst im dritten Abschnitt nach einem höchst klassisch anmutenden Incipit zum Einsatz kommt (»Ende Oktober des vorigen Jahres kam ein junger Mann ins Palais-Royal [...]«) und lediglich bis zur dritten Seite währt, was ihm eine semi-deskriptive, semi-philosophische Eröffnungsfunktion verleiht, die nicht allzu weit von jener entfernt ist, die auf den ersten Seiten von *La*

*Fille aux yeux d'or* ein Bild der Pariser Gesellschaft zeichnet. Der wohlbekannten Ambiguität des »vous« eignet auch hier, wie in einigen geläufigen Wendungen üblich, eine Unentschlossenheit zwischen einem Gebrauch im Singular (du, individueller Leser) oder im Plural (ihr alle, reale oder potentielle Leser, ja sogar ihr menschlichen Wesen im Allgemeinen); ein Äquivalent ist hier ein unbestimmtes »man«, das sehr gut zu der generalisierenden und quasi sentenzhaften Evokation der Welt der Spielhöllen passt:

Betreten Sie ein Spielhaus, dann nimmt Ihnen das Gesetz zuerst einmal den Hut. Ist das ein symbolisches Vorzeichen, ein Akt der Vorsehung? Oder ist es nicht vielmehr eine Art Teufelspakt, der Ihnen einen Pfand abfordert? Will man Sie vielleicht auf diese Weise nötigen, Ehrerbietung denjenigen gegenüber zu wahren, die Ihnen das Geld abknöpfen wollen? Oder hat die Polizei, die ihre Nase in jeden schmutzigen Winkel der Gesellschaft steckt, gar ein Interesse daran, den Namen Ihres Hutmachers oder Ihren eigenen zu erfahren, falls Sie ihn in Ihr Hutfutter geschrieben haben? Oder will man etwa von Ihrem Schädel Maß nehmen, um eine lehrreiche Statistik über die Größe der Spielerhirne aufzustellen? Über diesen Punkt hüllt sich die Verwaltung in tiefstes Schweigen. Aber eines müssen Sie wissen: Sowie Sie den ersten Schritt zum grünen Tisch getan haben, gehört Ihnen Ihr Hut ebensowenig, als Sie sich selber gehören. Sie sind dem Spiel verfallen, Sie, Ihre Habe, Ihr Hut, Ihr Stock und Ihr Mantel. Verlassen Sie schließlich den Saal, demonstriert das Spielhaus wie mit einem Zeichen beißenden Hohnes, daß es Ihnen wenigstens etwas läßt: den Hut. Sollten Sie jedoch einen neuen Hut besitzen, werden Sie aus Ihrem Schaden lernen, daß es ratsam ist, sich eine spezielle Kleidung fürs Spiel zuzulegen.<sup>90</sup>

\*

90 Honoré de Balzac: *Das Chagrinleder*, Frankfurt a.M. 1990.

Der folgende (vierte) Abschnitt führt uns zu der Anfangsperson des jungen Mannes zurück, aber das partizipierende »vous« wird hier und da im fünften Abschnitt wieder auftauchen: »Wenn hier auch Leidenschaft im Übermaß vorhanden ist, so sind Sie wegen der allzu großen Anzahl der Akteure daran gehindert, den Dämon des Spiels von Angesicht zu Angesicht zu betrachten.«

Die Übersetzung von Hedwig Lachmann wurde modifiziert, da die deutschen Übersetzungen diese Passage ohne Leseranrede wiedergeben. [A.d.Ü.]

Der berühmteste Fall findet sich in *Paris-Rom oder Die Modifikation* von Michel Butor. Das gleiche Mittel wird hier ebenso ökonomisch wie wirksam eingesetzt. Der Held selbst wird mit dem Personalpronomen der zweiten Person angeredet: »Du hast den linken Fuß auf die Messingschiene gesetzt.«<sup>91</sup> Vielleicht noch *mehr* ökonomisch als wirksam, denn es ist nicht evident, dass man diese »zweite Person« voll und ganz als die des Lesers identifizieren muss, auch wenn der Paratext (zumindest der Klappentext der Ausgabe des Verlags 10/18: »Aber in dem Abteil der dritten Klasse, sind Sie, lieber Leser, die Hauptfigur«) ebenso dazu einlädt wie die meisten Kommentatoren. Weit davon entfernt so unbestimmt zu bleiben wie das (sehr dem Augenblick verhaftete) *vous* in *Le Peau de Chagrin*, sieht sich der Protagonist des Romans von Butor – der Fortgang der Handlung zwingt ihn dazu – mit Eigenschaften befrachtet, die ihn, wie jede andere Romanfigur oder sogar noch mehr, einzigartig machen. Kein anderes menschliches Wesen außerhalb der fiktionalen Welt kann diese Eigenschaften ernsthaft ausfüllen, und wenn es sich nur um die in hohem Maße distinktive Markierung des Eigennamens handelt. Der Name Léon Delmont wird hier sehr diskret in den Text eingeführt – so diskret, dass es im Grunde auffällig ist: Zunächst nur die Initialen, L. D., dann der Familienname Delmont und schließlich der Vorname Léon. Wenn mich nicht alles täuscht, wird die vollständige und gleichsam offizielle Identität nur ein einziges Mal genannt, und dabei ebenso sorgsam zweideutig (nämlich hypothetisch) gehalten wie der Vorname des Erzählers in der *Recherche*: Der Held *stellt sich vor*, dass in dem Portemonnaie eines Mitreisenden ein Blatt steckt, auf dem folgende Aufgabe formuliert ist: »*Stellen Sie sich vor*, Sie wären

91 Michel Butor: *Paris-Rom oder Die Modifikation*, Frankfurt a.M. 1987, 7. Die deutsche Übersetzung von Helmut Scheffel übersetzt das französische »vous« des Originals mit »Du«. [A.d.Ü.]

Herr Léon Delmont und schreiben an Ihre Geliebte, Cécile Darcella ...«. Das Indiz ist ebenso unwiderlegbar wie versteckt, denn der Kontext erzwingt es offenbar, diesen doppelt vorgestellten »Monsieur« mit dem Held selbst zu identifizieren.<sup>92</sup> Diese nominale Identität schließt zwangsläufig jede Identifikation des Lesers, sei er nun real oder potentiell, mit dieser Figur aus (hier liegt also, wie oft, ein – absichtlicher oder unabsichtlicher – Widerspruch vor zwischen der distinktiven Präzision des Textes und der bereits zitierten paratextuellen Einladung). Noch radikaler widerspricht sie, wie mir scheint, der von Philippe Lejeune<sup>93</sup> vorgeschlagenen Interpretation, der in diesem »vous« eine Art und Weise sehen wollte, in der der Held sich an sich selbst wendet, wie es beispielsweise Apollinaire in »Zone« (»Zuletzt bist du müde dieser alten Welt«<sup>94</sup>) macht, oder Augustus im vierten Akt von Corneilles *Cinna* (»Kehr' in dich selbst zurück, [Octavian] und klage nicht [...]«<sup>95</sup>), oder, noch durchtriebener zweideutig, die junge Parze bei Paul Valéry (»Geheimnisvolles ICH du, du lebst, du lebst, du lebst noch immer!«<sup>96</sup>, und wie es jeder von uns tut bei allen möglichen Formen der gewöhnlichen Selbstanrede. Aus dem »vous« würde also ein figuriertes »ich«, und zwar durch das, was in der Rhetorik »Enallage der Person« genannt wird, und somit würde auch aus *Paris-Rom oder Die Modifikation* eine versteckte autodiegetische Fiktion. Auf die gleiche Weise interpretiert Lejeune auch das »du« in *Un homme qui dort* von Georges Perec, was mir auch wegen des fiktionalen Regimes etwas passen-

92 Butor: *Paris-Rom oder Die Modifikation*, 120.

93 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a.M. 1994, 16–19; vgl. auch Philippe Lejeune: »Puis-je me tutoyer?« [»Kann ich mich duzen?«], in: Philippe Lejeune: *Pour l'autobiographie*, Paris 1998, 208ff.

94 Guillaume Apollinaire: *Trauer um einen Stern*, München 1992, 25.

95 Pierre Corneille: *Cinna oder Die Milde des Augustus*, IV, 2, Hamburg o.J., 46.

96 Paul Valéry: *Die junge Parze*, in: Paul Valéry: *Werke*, Bd. 1: Dichtung und Prosa, Frankfurt a.M. 1992, 76.

der zu sein scheint. Im Übrigen ist es weitaus naheliegender (dabei beziehe ich mich natürlich immer auf das Französische), sich in der zweiten Person Singular an sich selbst zu wenden als in der zweiten Person Plural, sozusagen aus Höflichkeit. Ich kann mir nur schlecht vorstellen, zu mir selbst zu sagen: »Da haben Sie sich doch schon wieder geirrt.« Aber vielleicht habe ich das aristokratische »Sie« einfach nur zu wenig benutzt: Wenn man die Mitglieder seiner Familie siezt, kann man sich möglicherweise auch selbst siezen. Trotz des konstanten Gebrauchs der zweiten Person und ganz unabhängig davon, welche Hypothese man, wie bei jedem anderen Roman auch, über dessen autobiographischen Anteil aufstellen kann, ist Léon Delmont in Wahrheit nichts weiter als die Figur einer heterodiegetischen Erzählung, die durch einen grammatikalischen Kunstgriff maskiert wird. Die Metalepse des Lesers (gewissermaßen in Anlehnung an das »klassische« Modell der »Metalepse des Autors«) erschöpft sich dabei selbst, weil sie sich zu sehr ins Spiel bringen, ausdehnen und dramatisieren will.

\*

Italo Calvino bringt seinen virtuellen Leser (»Leser«) und seine virtuelle Leserin (»Leserin«) in *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* expliziter ins Spiel, da die Pronomen »du« und »Sie« dort die beiden miteinander verbundenen Leser des so betitelten Romans gewissermaßen namentlich bezeichnen. Dieser »Roman« besteht im Grunde eher aus einer Reihe von zehn kurzen Erzählungen (in einem anderen Zusammenhang könnte man vielleicht sagen, zehn Novellen), die als ebensovielen Romananfänge präsentiert werden, welche in der ersten Person auf unterschiedliche Weise vereitelt werden, von verschiedenen Autoren stammen und untereinander keine diegetische Beziehung aufweisen (»*Ohne Furcht vor Schwindel und Wind* ist nicht *Über den*

*Steilhang gebeugt* ist nicht *Vor dem Weichbild von Malbork*, das wiederum etwas ganz anderes ist als *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*«, merkt eine der Leser-Figuren an<sup>97</sup>); es sei denn vielleicht jene, dass unterschiedliche Konfigurationen eines Kaleidoskops aufeinander folgen (diese Analogie wird in einem der Kapitel ausführlich dargelegt). Es gibt auch keinen weiteren stilistischen Zusammenhang: Jede dieser Erzählungen weist einen besonderen Akzent auf, hier und da versetzt mit pasticheartigen Elementen: *Rings um eine leere Grube* evoziert zumindest einige *Pampa*-Erzählungen von Borges und spielt außerdem zwei- oder dreimal<sup>98</sup> mit der mittelalterlichen Erzählformel »Doch wisse«. Diese auf ihre Weise metaleptische Formel schreibt dem Erzähler die Funktion eines einfachen Vermittlers zwischen einer bereits existierenden Erzählung und ihrem Leser zu, so wie auch Cervantes sich noch als Übersetzer von Cid Hamet Ben Engeli ausgibt und daher nicht als Vater, sondern nur als »Stiefvater« des *Don Quijote*. Bis auf ein oder zwei Verdrehungen vereinnahmt die Intervention des Lesers und seiner Gefährtin die aufeinanderfolgenden Kapitel, in denen wir sie ständig mit der Lektüre und Interpretation besagter Erzählungen und ihres narrativen »Durcheinanders« beschäftigt sehen – was, ziemlich vorhersehbar, zu einer Liebesbeziehung zwischen ihnen und letztlich auch zur Eheschließung führt und damit die einzige kontinuierliche Diegese des Romans bildet. Der fiktive Leser ist anonym (seine Gefährtin hingegen wird namentlich genannt: Ludmilla Vipiteno), und der Erzähler des siebten Kapitels – der Einfachheit halber sagen wir, Calvino selbst – rechtfertigt diese Abstinenz mit einem Argument, das wir gut kennen (hier richtet er sich zum ersten Mal an seine Leserin):

97 Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München 1986, 91.

98 Ebd., 268.

Bisher war dieses Buch sorgsam darauf bedacht, dem Leser, der es liest, die Möglichkeit offenzuhalten, sich mit dem Leser, der darin gelesen wird, zu identifizieren. Darum hat er keinen Namen bekommen, der ihn automatisch mit einer Dritten Person, einer Romanperson gleichgesetzt hätte (während du als Dritte Person einen Namen bekommen mußt, eben Ludmilla), sondern er wurde bewußt im abstrakten Zustand eines Pronomens belassen, verfügbar für jedes Attribut und jede Aktion.

Etwas später wird diese Motivierung in folgenden Worten ausgedrückt:

Glaub ja nicht, Leser, daß dieses Buch dich aus den Augen verliert! Das zur Leserin übergegangene Du kann jeden Moment zu dir zurückkehren. Du bleibst jederzeit eins der möglichen Du. Wer wollte es auch wagen, dich zum Verlust des Du zu verdammen? Eine ebenso furchtbare Katastrophe wie der Verlust des Ich ... Soll eine Rede in der zweiten Person zu einem Roman werden, so bedarf es zumindest zweier verschiedener und zusammenwirkender Du, die sich deutlich abheben von der Menge der gewöhnlichen Er und Sie [...].

Und noch etwas später:

Ihr seid miteinander im Bett, Leser und Leserin. Folglich ist nun der Moment gekommen, euch in der zweiten Person Plural anzureden, eine sehr folgenreiche Operation, da sie darauf hinausläuft, euch als einheitliches Subjekt zu betrachten. Euch meine ich, das undefinierbare Knäuel da unter dem zerwühlten Laken. Vielleicht geht hinterher wieder jeder von euch seiner eigenen Wege, und die Erzählung muß sich erneut damit abplagen, alternierend den Schalthebel umzulegen vom weiblichen Du zum männlichen Du.<sup>99</sup>

Der fiktive Leser (»der gelesen wird«) bleibt ganz entschieden anonym und damit virtuell »offen« für das Bemühen des potentiellen bzw. realen Lesers (»der liest«), um sich mit ihm zu identifizieren. Diese Identifikation erfährt ihre Krönung im letzten Satz: Bevor der Leser seine Nachttischlampe löscht, teilt er seiner lesenden Gattin mit: »Ich beende grad *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino.« Genau wie Sie und ich, die realen Leser. Dennoch habe ich trotz dieser Schlusspointe

99 Ebd., 169, 175 und 183.

meine Zweifel, ob die Leser und Leserinnen dieses »Romans« also so leicht zu diesem freundlichen Epilog gelangen und die Identifikation vornehmen, zu der Calvino einzuladen vorgibt, und dies sehr viel ernsthafter als es durch den Leser-Protagonisten in *Paris-Rom oder Die Modifikation* geschieht.

\*

Diese heikle Frage nach der Identifikation von lesendem Leser und gelesenen Leser stellt sich natürlich nicht in den Fällen faktualen Erzählens in der zweiten Person, bei denen bestimmte (beinahe) gewöhnliche Lebenssituationen präsentiert werden, wie etwa im eher mündlichen Regime die Radio-Interviews mit Schriftstellern zu Werbezwecken (»Albert Duchemol, gerade erscheint Ihr erster, zum Teil sicherlich autobiographisch gefärbter Roman im Verlag *Chat-qui-Pêche* ...«). Weitere Beispiele: die porträtierenden Fernseh-Interviews bekannter Persönlichkeiten durch Moderatoren wie James Lipton oder Thierry Ardisson (»Woher wissen Sie das alles eigentlich?«, fragt der selbstgefällig verblüffte Betroffene; »Das Interview, in dem der Eingeladene etwas über sich selbst erfährt«, lautet die Werbung für eine andere Sendung), die Rekonstruktion von »Fakten«, die ein Polizeibeamter, ein Untersuchungsrichter oder ein Staatsanwalt im Beisein des jeweiligen Verdächtigen liefern können (»Sie haben gegen 19.30 Uhr das Haus des Opfers betreten ...«), die Reden zur Preisverleihung in der Académie (»Monsieur, Sie sind ...«) und andere anthume Würdigungen. Ich sage ausdrücklich »anthume«, weil die posthume Würdigung, die Grabrede oder ähnliches, wenn sie die zweite Person verwendet (»Tritt hier ein, Jean Moulin ...«<sup>100</sup>), eher in den Bereich der Apostrophe *in absentia*

100 Zitat aus der Rede von André Malraux anlässlich der Beerdigung von Jean Moulin im Pantheon am 9. Dezember 1964. [A.d.Ü.]

fällt als in den der Metalepse: Der Verstorbene, an den sie sich »adressiert«, ist nicht wirklich in der Lage, sich mit dem Helden, der er laut Erzählung war, zu identifizieren (oder auch nicht); so wie Rameaus Neffe eindringlich sagt, »der Tod hört die Glocken nicht schlagen«. Selbst wenn der Interviewte, der Angeklagte, der akademische Preisträger den Wortlaut der Erzählung, die man ihm über sein eigenes Leben oder sein Verhalten in diesen oder jenen Umständen liefert, ablehnt oder korrigiert, falls er dazu in der Lage ist, kann der nicht im entferntesten die Identität desjenigen in Zweifel ziehen, von dem die Rede ist. Er selbst und kein anderer ist zugleich die Person, der erzählt wird und der Protagonist; genau darauf weist das Pronomen der zweiten Person hin.

Bei den Autoren von Fiktionen wie Butor oder Calvino liegt die Schwierigkeit also nicht im Gebrauch des Pronomens »Sie« oder »Du«, sondern tatsächlich in dem als fiktional determinierten Charakter der erzählten Geschichte und ihres Protagonisten, mit dem sich kein realer – und ebenfalls determinierter – Leser, ernsthaft identifizieren kann – letztlich nämlich nicht mehr als bei jedem anderen Roman: Wäre *Die Kartause von Parma* in der zweiten Person geschrieben, würde ich trotzdem noch lange nicht zu Fabrice del Dongo werden. Hier wie an anderer Stelle bleibt die Metalepse ein Täuschungsmanöver, ein reines Rollenspiel nach dem wohlbekannten Schema: »Du, du wärst also die Verkäuferin ...«. Man glaubt daran, ohne daran zu glauben, gerade so wie die Griechen einst an ihre Mythen glaubten, später die Katholiken an die Unbefleckte Empfängnis, und vor kurzem die Stalinisten an das Genie des Vaters des Volkes oder die Maoisten an die Weisheit des großen Vorsitzenden. Und im Grunde zweifellos noch viel weniger.

\*

Ganz gleich, welche Ausdehnung oder textuelle Kontinuität solche Kunstgriffe aufweisen – sie sind mit Sicherheit außergewöhnlich, aber entsprechend könnte man das Spiel mit dem Pronomen *ich*, das sowohl im Faktualen wie im Fiktionalen (welches, wie man weiß, als »formale *mimesis*«<sup>101</sup> aus dem ersteren hervorgeht) den gesprochenen Diskurs dirigiert, mithilfe des Terms *autobiographisch* beschreiben, wobei man dessen ganzes Gewicht bedenken muss. Das *ich* des Autobiographen (Rousseau) oder des Memoirenschreibers (Chateaubriand), dasjenige des Erzählers eines Romans in der »ersten Person« (Adolphe in *Adolphe*, Meursault in *Der Fremde*) und alle zweideutigen Formen des *ich*, die sich dazwischen tummeln, und die man angesichts des aktuellen kommerziellen Hypes in den Medien nicht mehr als *Autofiktion* zu bezeichnen wagt, gehören zu der von den Linguisten *shifter* genannten Kategorie, also zu jenen Instrumenten, die so hervorragend dazu geeignet sind, von dem einem Register (dem der Aussage) zu dem anderen (dem des Ausgesagten) zu wechseln und umgekehrt. Der gemeinsame Gebrauch, den die beiden Instanzen des Ich-Erzählers und der Ich-Figur<sup>102</sup> von einem gleichen Pronomen machen, rechtfertigen das offenbar durch ihre biographische Identität, nämlich die Tatsache, dass der 1712 in Genf geborene Jean-Jacques, ohne die bürgerliche Identität oder den genetischen Code zu wechseln, nach und nach zu jenem Rousseau wird, der sich zwischen 1764 und 1770 dem Schreiben widmet. Aber Jean-Jacques Rousseau war nicht der letzte, der in seinen zwischen 1772 und 1776 geschriebenen Dialogen

101 Vgl. Michal Glowinski: »Sur le roman à la première personne«, in: *Esthétique et Poétique*, Paris 1992.

102 Im Deutschen heißt es schroffer: erzählendes Ich für »je narrant« und erzähltes Ich für »je narré«.

*Rousseau – juge de Jean-Jacques* die Dualität der Instanzen<sup>103</sup> erfasste und dramatisierte, die die numerische Identität logisch gesehen beherbergt. Und ebenso liegt die Dualität der Instanzen in der *nominalen Identität*, denn der Name ist, wie Kripke<sup>104</sup> gesagt hat, ein »starrer Designator«, der trotz physischer, psychologischer oder funktionaler Wandlungen seines Trägers stets gleich bleibt. Und die progressive Reduktion der zeitlichen Distanz zwischen dem mehr oder weniger jungen Helden und dem notwendigerweise »weniger jungen« Aussagesubjekt jeder autodiegetischen Erzählung reduziert keineswegs die Differenz, die die folgenden beiden Funktionen voneinander trennt: *leben* (und sei es nur »früh schlafen gehen«) – und *sein Leben erzählen* (zum Beispiel also schreiben: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen.«) Jeder Tagebuchschreiber kann diese Differenz spüren, da er auf jeden Fall weiß, dass sein »aktives« Leben in dem Augenblick unterbrochen wird, in dem er seine tägliche Berichterstattung bzw. Gewissensbefragung in Angriff nimmt. Der einzige Modus, in dem die beiden Instanzen sich vollkommen vermischen können, ist derjenige des »inneren Monologs« *in actu* wie in *Les Lauriers sont coupés* von Edouard Dujardin, wo die Figur gleichzeitig handelt und ihr Handeln beschreibt. Aber es ist klar, dass dieser höchst fiktionale Diskurstyp keinem realen oder auch nur möglichen Verhalten entspricht – mit Ausnahme vielleicht jenes minimalistischen inneren Monologs, der von jeder physischen Aktion befreit ist und sogar von jedem (anderen) gedanklichen Inhalt: (*Ego cogito*. Ich wage nicht, darüber zu entscheiden, ob das nun eine Ausnahme ist

103 Ich weiß wohl, dass die Dualität dieser beiden Designationen in den Augen des Autors der *Dialogues* nicht genau der entspricht, auf die ich hinaus will, aber er wird mir diese Abwandlung vielleicht nachsehen, die ich wahrscheinlich nicht als erster vorgenommen habe.

104 Saul Aaron Kripke: *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt a.M. 1993.

oder nicht, aber es scheint mir doch, dass *cogito* weniger »ich denke« meint, als vielmehr »ich sage, dass ich denke«, und derjenige, der sagt, ist vielleicht nicht genau derjenige, der denkt.

\*

Dieser nicht zu leugnende Unterschied der Instanzen bewirkt und rechtfertigt die Unterscheidung zwischen einer Welt – derjenigen, in der sich die Ich-Figur befindet – und einer anderen Welt, in der sich der Ich-Erzähler befindet. Im Fall autodiegetischer Erzählungen der zweiten Stufe, wie in dem fiktionalen Regime diejenige von Odysseus bei den Phäaken, geht es um die Unterscheidung zwischen der Welt, in der sich die erzählte Ich-Figur (Odysseus bei Polyphem) befindet und der Welt, in der sich der Ich-Erzähler (der aber bereits eine Figur ist) befindet und von »sich« erzählt (Odysseus bei Alkinoos) usw. Tatsächlich hat die von einer Erzählung evozierte Welt, so nah sie zeitlich oder räumlich auch sein mag, für ihre Zuhörer oder Leser lediglich die rein sprachliche Existenz eines Erzählgegenstandes, dessen Status als Realität oder Fiktion ganz und gar von der dieser Erzählung zugemessenen Wahrhaftigkeit abhängt: Sagt Odysseus die Wahrheit, dann ist seine Erzählung faktual, erfindet er seine Geschichte, dann ist seine Erzählung fiktional, aber die ihm zuhörenden Phäaken haben – lässt man ihre Höflichkeit einmal beiseite – kaum ein Mittel, zwischen diesen beiden Hypothesen zu entscheiden. Es versteht sich von selbst, dass im zweiten Fall die in dieser Erzählung dargestellte fiktionale Diegese – die phantastischen Fahrten eines erfinderischen Odysseus – sich ontologisch heterogen zu jener Diegese verhält, in der der Akt des Erzählens angesiedelt ist: der »reale« Hof des Alkinoos. Im ersten Fall verschwindet diese radikale Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion natürlich. Was allerdings bleibt, ist der radikal sprachliche Charakter dieser Diegese, zu der die zuhörenden Phäaken keinen anderen Zugang haben als ihre Ohren und

ihr mehr oder weniger gerechtfertigtes Vertrauen in ihren Gast. Um uns auf dieses einfache und manifeste Kriterium zu beschränken, lässt die Erzählung von Odysseus am Hof von Alkinoos keine einzige – »reale« oder fiktionale – Figur wie etwa Circe, Polyphem oder den unglücklichen Elpenor aufmarschieren, sondern es bleibt bei ihrer sprachlichen Evokation, die ihnen keine Realität verleiht, welche mit jener der Zuhörer oder des erzählenden Odysseus vergleichbar wäre, den sie vor sich haben und anfassen könnten.

Allem Anschein zum Trotz ist der Fall einer autobiographischen Erzählung ersten Grades (mit »realem« und extradiegetischem Erzähler) gleicher Natur: Die zeitgenössischen Leser der *Confessions* von Rousseau konnten dem Autor dieses Textes tatsächlich begegnen, aber sie hatten keinen anderen Zugang zu seinem Gegenstand (dem von Rousseau erzählten Leben des Jean-Jacques) als diesen Text selbst, ob er nun wahrheitsgetreu war oder nicht. Für uns ist dieser Unterschied natürlich nicht mehr so manifest, da unser Zugang zum Autor der *Confessions* ebenso vermittelt ist (über das Buch) wie unser Zugang zu seinem »Helden«, aber diese beiden Vermittlungen sind weder von der gleichen Natur noch von dem gleichen Grad: Die Person Rousseaus als Autor der *Confessions* ist für uns Gegenstand einer bestimmten (historischen) Erzählung, die Person Jean-Jacques ist Gegenstand einer anderen (autobiographischen) Erzählung: derjenigen der *Confessions*, die für uns selbst zu einem historischen Gegenstand geworden ist. Rousseau ist eine historische Figur, Jean-Jacques ist der Held einer von dieser historischen Figur produzierten Erzählung. Sie sind einander so nah, dass man bereit ist, sie so aufzufassen, dass diese letztere Diegese in der ersteren *enthalten* ist wie die Diegese der Abenteuer des Odysseus in derjenigen der Erzählung bei den Phäaken. Mit anderen Worten, das Leben von Rousseau, dem Autor der *Confessions*, ist von Rousseau gelebt worden; das Leben von Jean-Jacques, dem Helden der *Confessions*, ist von Rousseau *erzählt* worden, und in Bezug auf diese erste Erzählung

– die Geschichtserzählung ganz allgemein (und *seine* eigene Geschichte darin) – ist jene Erzählung unweigerlich sekundär. In Bezug auf die historische Diegese stellen die *Confessions* daher für uns tatsächlich eine Metadiege dar. Was sie für Rousseau selbst darstellten, muss uns nicht so sehr kümmern.

Halten wir nebenbei fest, dass der Wert dieses Pronomens im Gegensatz zum Wert des Pronomens der zweiten Person in keiner Weise betroffen ist von dem Unterschied des Regimes der faktualen und der fiktionalen Erzählung. Beim »du« oder beim »Sie« ist der Empfänger der faktualen Adresse immer individuell oder kollektiv als zur Realität gehörig definiert: Er ist mein Gesprächspartner, mein Briefpartner, meine effektive Zuhörerschaft, mein mögliches Publikum, das sich durch diese Adresse als ernsthaft angesprochen wiedererkennen wird. Aber eingebettet in eine fiktionale Diegese ist die Person, der erzählt wird, etwa bei Butor oder Calvino, ganz einfach selbst eine Figur der Fiktion – eine Figur, mit der der reale Adressat der Erzählung sich nicht ernsthaft identifizieren kann, wie wir gesehen haben. Das »ich« der autobiographischen Äußerung hingegen, ob es nun real (Rousseau), fiktional (Meursault), semi-fiktional (der Giono in *Noé*) oder nicht festgelegt ist (Lazarillo, Mariana Alcoforado, Suzanne in *La Religieuse*, solange man ihren Status nicht kennt oder sich in ihm täuscht), wird immer – numerisch identisch – mit dem ausgesagten »ich« identifiziert. Die spätere Enthüllung des fiktionalen Charakters der drei letztgenannten Figuren kann dann eine neue (nunmehr auktoriale) Instanz einführen, von der man bis dahin nichts wusste – sie bleibt, im *Lazarillo* und anderswo, anonym –, aber sie verändert keineswegs die numerische Identitätsrelation zwischen den Instanzen des Ich-Erzählers und des Ichs, dem erzählt wird, die in jedem Fall numerisch untrennbar und funktional irreduzibel bleiben.

Auch die ernsthafteste Autobiographie kann sich im Übrigen hin und wieder diese nette Zweideutigkeit zunutze machen. Nehmen wir Chateaubriand: »Wer diesen Teil meiner Memoiren liest, wird nicht bemerkt haben, daß ich sie zweimal unterbrochen habe: Einmal, um dem Herzog von York, dem Bruder des Königs von England, ein großes Diner zu geben, und ein zweites Mal, um anlässlich des Jahrestags der Rückkehr des Königs von Frankreich nach Paris am 8. Juli ein Fest zu veranstalten. Dieses Fest hat mich vierzigtausend Francs gekostet.«<sup>105</sup> Dieser Teil der *Mémoires*, der das weit zurückliegende Londoner Exil aus den Jahren 1793 bis 1800 erzählt, wurde im Jahr 1822 von dem »selben« Chateaubriand geschrieben, der Botschafter von Ludwig XVIII. geworden war. Der Autor spielt hier also mit der dreifachen »Identität« des darbenden Exilanten, der er einmal war, dem in Luxus schwelgenden Diplomaten, der er geworden ist, und des nachsichtigen Memoirenschreibers, der seinen Spaß daran hat, seine beiden (anderen) Avatare zu vergleichen. Der uninformierte Leser hätte in der Tat keinerlei Chance, die Art der Unterbrechungen zu errahnen, die das zweite »ich« dem dritten aufzwingt, wenn es das erste evoziert, aber der Autor legt ganz deutlich Wert darauf, sie ihm nahezubringen.

\*

Die Ambiguität des Pronomen *Ich* – bzw. des Namens, den der Erzähler und der Protagonist einer Autobiographie gemein haben, wenn ich das so sagen darf – bildet also ziemlich klar das, was man einen *Operator der Metalepse* nennen kann. Auf der Ebene der gewöhnlichen Sprache ist das Äquivalent dafür der linguistische Begriff des *shifter*, denn der diegetische Gradunter-

105 François-René de Chateaubriand: *Erinnerungen von jenseits des Grabes*, Neuried 1994, 273.

schied, der uns beschäftigt, ist offensichtlich nicht spezifisch für die mündliche oder schriftliche, faktuale oder fiktionale Autobiographie: Auch beim ganz banalen und vollkommen aufrichtigen, im Präsens ausgesagten »Ich liebe Sie«, bringt die Selbsterwähnung diese Dualität der Instanzen ins Spiel, die die (pro-) nominale Einheit verbirgt oder eher leugnet: Lieben ist eine Sache, es sagen, selbst wenn es aufrichtig ist, eine andere – auch wenn das Pronomen *ich* in diesem konstativen (oder assertiven) Modus wie auch im performativen (oder deklarativen: »Ich bitte Sie um Ihre Hand«) Modus trügerischerweise dazu verleitet, das Gegenteil zu denken.

So gesehen kann man daher jede Aussage über sich selbst für metaleptisch halten, folglich auch jede Rede und damit auch jede Erzählung, sei sie nun primär oder sekundär, real oder fiktional, die einen solchen Aussagetypus enthält oder entwickelt. Diese Form der Metalepse ist sicher weniger manifest phantastisch als die anderen, aber sie ist – heimtückischer Weise – im Herzen von allem, was wir glauben über uns sagen oder denken zu können, wenn es zutrifft, *da es ja* zutrifft, dass *ich* immer *auch* ein anderer ist. In gewisser Hinsicht wäre es vernünftiger, und paradoxerweise fast auch bescheidener, immer in der dritten Person von sich zu sprechen, wie Charles de Gaulle oder Alain Delon, Caesar in *Der gallische Krieg* oder Henry Adams in *The Education of Henry Adams*. Auf diese Weise könnte vielleicht, unter anderem, vermieden werden, zu unbedacht auf seine eigene Identität zu setzen.

Ich weiß nicht genau, ob man das Verfahren von Getrude Stein diesem Bedenken zuschreiben kann: Unter dem paradoxen Titel (schon auf dem Cover wird er durch den Autornamen auf ironische Weise widerlegt) *The Autobiography of Alice B. Toklas*, verleiht sie dieser Distanzierung eine zusätzliche Schraubendrehung, indem sie vorgibt, ihr (eigenes) Leben von ihrer Sekretärin und Lebensgefährtin erzählen zu lassen. Diese wiederum soll, wie sich

am Ende herausstellt, die Feder – nur die Feder – ihrer berühmten Freundin überlassen haben, damit diese ihre Zeugenberichte niederschreibt, da sie selbst mit den Katzen und Hunden, der Küche und dem Garten, den Manuskripten und den »tausend Kleinigkeiten des Alltags«<sup>106</sup> mehr als beschäftigt war. Im Übrigen ist es, wie der Erzähler und Halbbruder des Helden in Nabokovs *Das wahre Leben des Sebastian Knight* sagt, »etwas ganz anderes, das Leben eines Schriftstellers zu beschreiben, als sein Sekretär zu sein«<sup>107</sup> (man könnte Boswell als Gegenbeispiel anführen, aber soweit ich weiß, war dieser nicht wirklich der Sekretär von Samuel Johnson). Die Gattung der allographischen Pseudo-Autobiographie hat seither um sich gegriffen, allerdings ohne das Hin und Her wie bei Gertrude Stein. In *Ich zähmte die Wölfin. Die Erinnerungen des Kaisers Hadrian* ist es in der Tat der Kaiser höchstpersönlich – und nicht zum Beispiel sein Günstling Antinoos –, dem durch die Feder von Marguerite Yourcenar unterstellt wird, sein Leben zu erzählen. Bei Alice Toklas *via* Gertrude Stein bezeichnet das »Ich« niemand anderen als den Zeugen – die mit guten Gründen wohlwollende Betrachterin eines Schriftstellers bzw. einer Schriftstellerin, die sich so unter dem Deckmantel einer anderen Person zu ihrem eigenen *ghost writer* macht. Ein Blick auf die rechtliche Verteilung könnte dabei helfen, die undurchsichtige Situation der *authorship* oder der Geburt zu entwirren.

\*

Diese Identitätsspiele erreichen ihren Höhepunkt möglicherweise in *Pale Fire (Fahles Feuer)*, jenem Roman von Nabokov, der sich beiläufig als der Kommentar zu einem langen Gedicht

106 Zitat aus dem Vorwort des Übersetzers Bernard Fay, Paris 1934, 8.

107 Vladimir Nabokov: *Das wahre Leben des Sebastian Knight*, Reinbek 1996, 20.

ausgibt. Der Held des Romans ist in zwei Personen aufgespalten: den homodiegetischen Erzähler Charles Kinbote, ein Professor, der über sich selbst und seinen Kollegen, Nachbarn und Freund schreibt, den ermordeten Dichter John Shade (dem Autor des Gedichts, das ebenfalls den Namen *Pale Fire* trägt) sowie den (schon bald entthronten und exilierten) König von Zembla, Charles II., dessen Herrschaft, Liebesleben und Flucht Kinbote natürlich in der dritten, heterodiegetischen Person bis zu jenem Augenblick schildert, in dem die beiden Instanzen *ohne Zweifel* sich vereinigen und miteinander verschmelzen, um dem Königs-mörder Gradus als Zielscheibe zu dienen, der jedoch aus Ungeschicklichkeit oder Niederträchtigkeit letztlich nur den unschuldigen Dichter treffen wird. Der Leser dieser Zeilen, der zunächst einmal nicht als Leser des Romans aufgefasst werden sollte, darf sich keineswegs in Sicherheit wiegen: *Ohne Zweifel* bedeutet nicht ohne jeden Zweifel. Das Spiel der Indizien, das diesen auseinanderfallenden Bericht durchzieht, ist zweideutig genug, um einer Hypothese wie der folgenden Raum zu geben: »ein Wahnsinniger, der einen vermeintlichen König zu töten beabsichtigt, ein zweiter Wahnsinniger, der sich vorstellt, er sei dieser König, und ein distinguiertes alter Poet, der aus Zufall in die Schusslinie stolpert und beim Zusammenprall der beiden Phantasiegebilde umkommt.«<sup>108</sup> Und auf gar keinen Fall darf man jenes von John Shade treffend angeführte narratologische Argument »Wie können Sie wissen, dass all dieses intime Zeug über Ihren ziemlich abstoßenden König wahr ist?«<sup>109</sup> für ein *sicheres* Indiz halten. Es gibt nur drei, dem Leser freigestellte, Möglichkeiten, wie Kinbote all diese intimen Dinge »wissen« kann: Entweder ist er der König selbst (das glaubt der alte Dichter offensichtlich zu errahnen)

108 Vladimir Nabokov: *Fables Feuer*. Roman. Aus dem Französischen von Uwe Friesel und Dieter E. Zimmer. 2. Aufl., Reinbek 2008, 373.

109 Ebd., 263.

oder er *glaubt*, dieser zu sein und *glaubt* deshalb, sie zu wissen (das reicht aus, um sie in interner Fokalisierung zu »berichten«) oder aber – aber das ist ohne Zweifel das Gleiche – er erfindet sie bis ins letzte Detail; niemand ist besser informiert als ein Simulant, nichts ist hellichtiger als der Wahn.

\*

Ferner könnte man wahrscheinlich der Metalepse jenen Erzähltyp zuschlagen, der, wenn nicht phantastisch, so doch zumindest paradox oder sophistisch ist, in dem nämlich die Identität einer Figur *in extremis* durch einen Wechsel der narrativen Rolle dementiert wird. Das ist unter anderem in Jorge Luis Borges' *Die Narbe*<sup>110</sup> der Fall, einer Erzählung aus seiner Kurzgeschichtensammlung *Fiktionen*. Der Erzähler begegnet in irgendeiner Herberge einem Engländer, der ihm erzählt, wie es zu der Verwundung kam, von der ihm die Narbe in seinem Gesicht geblieben ist: Es geschah im Verlauf eines siegreichen Kampfes gegen einen gemeinen Verräter namens Vincent Moon. Am Ende seiner Erzählung enthüllt der Engländer, dass er dabei die Rollen verkehrt hat. Er ist nicht der Mann, der er zu sein vorgab, sondern in Wirklichkeit ein anderer, nämlich der Verräter selbst: »Ich habe Ihnen die Geschichte auf diese Weise erzählt, damit Sie sie zu Ende hören sollten. Ich habe den Mann verraten, der mich geschützt hatte: ich bin Vincent Moon. Jetzt verachten Sie mich.« In einfacherer Form, wenn man das so sagen darf, ist das auch bei der unverwüstlichen Zwilling-Geschichte von Mark Twain der Fall – wenn man denn den Sophismus so weit treiben würde, den Held-Erzähler sagen zu lassen: »Wir waren zwei vollkommen identische Zwillinge. Einer von uns ist früh gestorben. Alle Welt

110 Jorge Luis Borges: *Fiktionen*, in: Jorge Luis Borges: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, München/Wien 1982, 182–188.

glaubte, dass es mein Bruder war. Bisher war ich der Einzige, der wusste, dass ich es war. Jetzt weihe ich Sie in dieses schreckliche Geheimnis ein. Beklagen Sie mich.« Oder in der Geschichte *Indisches Nachtstück* von Antonio Tabucchi<sup>111</sup>, deren autodiegetischer Erzähler unmerklich und ohne Vorwarnung von einer Rolle – des seinen Bruder suchenden Helden Xavier – zur anderen wechselt: zu besagtem Xavier höchstpersönlich. Es liegt also die Identifikation des Verfolgers mit dem Verfolgten vor, wie sie sich bereits, zumindest metaphorisch am Ende von *Sebastian Knight* fand. Außerdem (aber ich vergesse natürlich eine ganze Menge) möchte ich noch die Geschichte von Julio Cortázar nennen, *Die Nacht auf dem Rücken*<sup>112</sup>, deren Held nach einem Motorradunfall ins Krankenhaus kommt und träumt, er wäre einst ein Krieger der Moteken gewesen, den die feindlichen Azteken verfolgt hätten; mehrmals wacht er in seinem Krankenhauszimmer auf, aber immer wieder sinkt er in seinen Verfolgungstraum zurück. Das setzt sich bis zur letzten Seite fort, wo der Leser begreift, dass die Beziehung zwischen Illusion und Wirklichkeit genau umgekehrt ist: Der Held ist tatsächlich ein Krieger der Moteken, den seine Verfolger nun töten werden, und der Motorradunfall sowie die anschließende Nacht im Krankenhaus sind lediglich seine letzten Phantasien – ein optimistischer Albtraum, der ebenso anachronistisch ist wie klimatisiert. Bekannt ist auch eine kleine chinesische Fabel mit einer solchen reziproken oder zirkulären Metalepse: Der Kaiser Zhuang Zhou, der jede Nacht träumt, ein Schmetterling zu sein, ist vielleicht ein Schmetterling, der jeden Tag träumt, Kaiser zu sein. Letztlich macht das aber gar keinen Unterschied, nicht mehr als zwischen dem Duc D'Auge, der träumt, er wäre Cidrolin und Cidrolin, der träumt, er wäre

111 Antonio Tabucchi: *Indisches Nachtstück*, München 1994.

112 Julio Cortázar: »Die Nacht auf dem Rücken«, in: Julio Cortázar: *Die geheimen Waffen*, Frankfurt a.M. 1981.

der Duc d'Auge<sup>113</sup>; und hier liegt es nahe, die berühmte Endlos-Zeichnung von Escher zu erwähnen, auf der eine Hand die andere Hand zeichnet, die wiederum die erste zeichnet, und so weiter, gegenseitig und endlos weiter.

\*

Die Beziehung zwischen Traum und »Realität« (ein Wort, das man laut Nabokov stets in Anführungszeichen setzen sollte) kann verschiedenen metaleptischen Manövern Raum geben, und zwar einfach aus dem Grund, dass der Akt des Träumens – im Prinzip ohne dass das Umgekehrte möglich wäre – zum Leben des Träumers gehört und dass die Erzählung eines seiner Träume sich ganz natürlich in die Erzählung seines Lebens einfügen kann. Streng genommen sollte diese Einfügung keinerlei Veränderung der diegetischen Ebene nach sich ziehen, da die Abfolge der Ereignisse oder der Traumvisionen sich ohne Veränderung der narrativen Instanz in die gelebte Zeit der betreffenden Figur einschreibt und von ihr selbst oder von einem externen Erzähler berichtet wird: Wenn ich zwischen drei und vier Uhr morgens geträumt habe, ist in diesem Zeitabschnitt nichts anderes in meinem bewussten Leben geschehen, und ich sollte die Erzählung dieser Traumstunde *recto tono* und ohne weitere Vorkehrungen in die vollständige Erzählung meines Lebens einbetten können: »Von zwei bis drei Uhr morgens habe ich Wagner gehört; von drei bis vier habe ich geträumt, ich würde in Polen einmarschieren, um vier Uhr bin ich aufgewacht und habe mir einen starken Kaffee gekocht usw.«<sup>114</sup> Steht die Erzählung eines Traums in der Erzählung eines Lebens, so nimmt der Leser diese in der

113 Das ist, etwas vereinfacht, Raymond Queneaus Version dieser Fabel in: *Die blauen Blumen*, Frankfurt a.M. 1985.

114 In Abwandlung einer leicht polemischen Aneinanderreihung von Woody Allen, von der ich nicht mehr genau weiß, woher sie stammt.

Tat unweigerlich als *sekundär* wahr im Verhältnis zu jener, und somit nimmt er auch die »Handlung« der Traumerzählung als metadiegetisch wahr im Verhältnis zur Diegese, die in der Existenz der Figur am Tage besteht. Wenn uns im Übrigen jemand einen Traum erzählt, so kommt uns diese Erzählung, die ihren Ursprung im Prinzip in einer einfachen Analepse hat (»Das ist mir letzte Nacht im Traum passiert«), unweigerlich vor wie ein Übergang auf die, im Bezug zum Gewebe seiner realen Existenz, sekundäre Ebene – gerade so, als würde er uns von einem Buch erzählen, das er gelesen hat oder von einem Film, den er am Abend zuvor gesehen hat. Genauso verhält es sich offensichtlich auch, wenn die Figur eines Romans vor ihren Gefährten etwas ganz Vertrauliches preisgibt, oder wenn der Erzähler einer (realen oder fiktiven) Autobiographie die Erzählung seines Lebens am Tage (oder in der Nacht) unterbricht, um diejenige einer seiner Träume einzufügen, wie Nerval in *Aurélia* oder wie der Erzähler in der *Recherche*. All dies geschieht, und nicht ohne Grund, als stellte die Traumwelt – der *idios kosmos* von Heraklit – eine *fiktionale* Parenthese im Innern dessen dar, was Proust »die Welt der Lebenden«<sup>115</sup> nennt – *koinos kosmos*, könnte man auch sagen – und als würde der Übergang von einem zum anderen den Sprung von einer Diegese zu einer anderen determinieren, da eine Fiktion immer metadiegetisch ist im Verhältnis zur Realität oder zu einer anderen Fiktion, auf deren Kosten sie lebt.

Diese Situation als solche ist nicht notwendigerweise metaleptisch, denn nichts hindert den Erzähler daran, den Übergang von einer Ebene auf eine andere explizit zu markieren (»Kaum war ich eingeschlafen, da träumte ich/er ...«). Hingegen liegt eine Metalepse vor, wenn der Übergang von einer »Welt« zu ei-

115 »Aber schon hatte ich den Fluß mit den düsteren Mäanderwindungen wieder überquert, ich war an die Oberfläche gestiegen, an der sich die Welt der Lebenden auftut [...]« (Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 4, 226)

ner anderen irgendwie verborgen oder subversiv geschieht. In *Djuman* von Mérimée etwa bleibt der Übergang auf der Textebene verborgen. Nichts gestattet dem noch so aufmerksamen oder sachverständigen Leser, zu durchschauen, in welchem Augenblick (an welchem Punkt im Text) der Erzähler auf dem Rücken seines Pferdes einschläft, und somit kann er dann auch nicht unterscheiden zwischen der »realen« Diegese (einem militärischen Feldzug nach Tlemcen) und der surrealen Diegese des Traums (der Besuch eines »unterirdischen Raums« und einer wunderbaren Paradiesfrau). Spielerisch subversiv ist der Übergang, wenn am Ende dieser Novelle die einladenden Worte, mit denen die junge Frau dem Helden einen »sprudelnden Kaffee« anbietet, sich zugleich als die Worte seines Gefährten erweisen, der den Träumer in die Wirklichkeit zurückholt:

»Ach, Rumi, Rumi! ...« sagte sie.

»Nicht wahr, wir trinken doch am frühen Morgen kein Schnäpschen, Herr Leutnant?...« Bei diesen Worten riß ich die Augen wie Scheunentore so groß auf. Die junge Frau hatte einen enormen Schnurrbart; sie war das wirkliche Abbild des Unteroffiziers Wagner ... Tatsächlich stand Wagner vor mir und bot mir eine Tasse Kaffee an, während ich, auf dem Halse meines Pferdes liegend, ihn ganz verblüfft anschaute.<sup>116</sup>

Man mag dieses Traumende für weniger subtil oder etwas grobschlächtiger halten als den Traumanfang, aber Ähnliches findet sich unter anderem<sup>117</sup> erneut bei Proust am Ende des Traums von Swann. Er hört in diesem Traum, wie ein Bauer ihm zuruft:

»Kommen Sie, fragen Sie Charlus, wo Odette den Rest des Abends mit ihrem Begleiter verbracht hat, er ist ja früher bei ihr gewesen, ihm verheimlicht sie nichts. Sie haben auch das Feuer angelegt.« Aber es war be-

116 Prosper Mérimée: *Djuman*, München 1927, Kap. 3.

117 Unter anderem, denn dieses unerwartete Zurückkehren in die Realität, das den Traumcharakter dessen enthüllt, was ihm vorausging, ist ein gängiges Verfahren in so manchen mehr oder weniger komischen Geschichten.

reits sein Kammerdiener, der ihn mit den Worten wecken kam: »Monsieur, es ist acht Uhr, der Friseur war da, ich hab ihm gesagt, er soll in einer Stunde wiederkommen.«<sup>118</sup>

Das ganze metaleptische Gleiten liegt hier offensichtlich in dem »es war«, das eine Identität zwischen der traumhaften und in diesem Sinne fiktionalen Rede des geträumten Bauern und der unbedingt dem Tag zugehörenden Rede des realen Domestiken stiftet.

\*

Die Geschichte der ziemlich kitschigen – kitschiger jedenfalls als die anderen Sachen, die ich bisher aufgeführt habe – Fernsehserie *Dallas*<sup>119</sup> stellt eine sehr seltene Variante dieses für sich genommen eher banalen Verfahrens dar, den »Traum«-Charakter einer zunächst als »real« präsentierten Handlung nachträglich zu enthüllen. Die Originalität der Enthüllung ist in diesem Fall schlicht auf ihre Inkorrektheit zurückzuführen: Aus einem Grund, der auf die Unwägbarkeiten bei der Produktion von Fortsetzungsgeschichten zurückzuführen ist, stellte man eine Episode (im Grunde sogar eine ganze Staffel) als Traum aus, was sie bei dem Entwurf des Drehbuchs, beim Drehen im Studio und bei der Ausstrahlung keineswegs war. Ich will das näher ausführen, auch wenn dieser Punkt des *making of* allen Liebhabern dieser sogenannten bloßen Unterhaltungskunst bekannt sein muss, und ich nicht sicher bin, ob ich es vollkommen richtig darstelle. Im Jahre 1985, am Ende der siebten Staffel, beschließt der Schauspieler Patrick Duffy, der seiner

118 Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1, 501.

119 Zu Unrecht bezeichnet man sie oft als »Serie«; es war im Grunde eine Fortsetzungsgeschichte von Folge zu Folge.

wenig befriedigenden Rolle des freundlichen Bobby Ewing etwas überdrüssig ist, die Bühne endgültig zu verlassen. Man beschließt also, seine Figur in der Diegese sterben zu lassen, und in der achten Staffel kommt er nicht mehr vor: Das ist zwar traurig, aber technisch sehr einfach. Ein Jahr später überzeugt Larry Hagman (»J.R.«) Duffy zur allgemeinen Befriedigung, wieder zurückzukehren, aber nun stellt sich die Frage, wie man Bobby auferstehen lassen kann, ohne die Gutgläubigkeit des Publikums allzu sehr zu strapazieren. Nach tage- oder wochenlangem *brainstorming* kommt jemand auf eine Idee und schlägt das Ei des Kolumbus vor: Man wird die ganze achte Staffel nachträglich so präsentieren, als hätte Pamela sie bloß *geträumt*: *It was all a dream*. Sie wacht also eines Tages aus dieser langen Lethargie auf, als wäre das ganz natürlich (ich lasse die sehr einfallsreiche Übergangsszene unberücksichtigt), und sie und das Publikum finden Bobby vollkommen wohlauf wieder und es geht noch einige Staffeln weiter – ich glaube, es waren fünf. Das ist ein starkes Stück, aber der Traum ist schließlich ein metadiegetisches Verfahren und daher potentiell metaleptisch; er ist so alt wie die Bibel und für den, der daran glauben möchte, wahrscheinlicher als die wahrhaftige Auferstehung, die für sich genommen in den Bereich des Wunders gehört. Das heißt nicht, dass das Publikum nie eine wunderbare Auferstehung akzeptieren kann, aber es bedarf dann eines etwas passenderen Kontexts (zum Beispiel der Weihnachtsgeschichte) als desjenigen der, bekanntermaßen »unerbittlichen«, emblematischen Fernsehserie. Nehmen wir *It's a Wonderful Life* von Frank Capra (1946)<sup>120</sup>, in dem ein ergebener Schutzengel eine beinahe

120 Im Übrigen wurde eine letzte, von diesem Klassiker inspirierte, Episode von Dallas gedreht, in der der Teufel J.R. zeigt, wie es gewesen wäre, wenn J.R. nie gelebt hätte. Ich weiß nicht, ob diese Episode ausgestrahlt wurde, da mein ganzes lückenhaftes Wissen zu diesem Thema auf einer Sendung der Dokumentation *Hollywood Stories* beruht.

dreiste diegetische Manipulation ermöglicht. Sie fällt hier nicht mehr in den Bereich des Traums, sondern der Hypothese (im Irrealis der Vergangenheit). Aber ich brauche sie hier wirklich nicht zu erzählen, weil jeder sie auswendig kennt.

Die Welt der Fernsehserie weist obendrein im Verhältnis zu derjenigen des Kinos eine wohlbekannte Besonderheit auf, die ich – gewagt, aber selbsterklärend – mit der Bezeichnung *meta-leptogen* belegen möchte: Je mehr Episoden aufeinander folgen, desto stärker wird das Publikum dazu verleitet, die Schauspieler mit den Figuren zu identifizieren, die sie darstellen. Die Schauspieler werden zunehmend unentbehrlich für die Figuren und haben später Mühe, sich von ihnen zu lösen, etwa im Hinblick auf ihre weitere Karriere. Obwohl Larry Hagman von einer Krebserkrankung geheilt wurde und erst 2012 starb, hat er das Ende von *Dallas* hinsichtlich seiner Karriere als Schauspieler nur kurz überlebt (man sieht ihn noch einmal in Oliver Stones *Nixon*). Man weiß, dass diese Vermischung der Rollen beispielsweise auch einem Peter Falk (Columbo) oder, etwas neueren Datums, einem Roger Hanin (Navarro) nicht ganz erspart geblieben sind, selbst wenn diese beiden schlichten Kriminalserien weit davon entfernt waren, ein ähnliches Ausmaß an allgemeiner Hysterie auszulösen wie die Höhen und Tiefen der »verrufenen« Familie Ewing, deren Darsteller sich nicht mehr in der Öffentlichkeit zeigen konnten, ohne sich der ambivalenten Wirkung dieser Identifikation auszuliefern. Die Menge stürzte sich gleichermaßen auf Duffy und den netten Bobby, auf Hagman und den schrecklichen J.R. – und zwar ohne sich groß darum zu scheren, mit wem sie es zu tun hatte, in welcher Eigenschaft und zu welchem Ende. »South Fork« war nach und nach real geworden, Hollywood nach und nach zu einem Mythos.

Der Fall der Stummfilmkomiker wie Max Linder, Charles Chaplin, die Marx Brothers, Buster Keaton, Harold Lloyd,

Harry Langdon oder Laurel und Hardy scheint mir nicht ganz zur gleichen Ordnung zu gehören: Die Identifikation des Darstellers mit seiner Figur geschieht hier nicht über die lange Dauer und über eine progressive Vermischung, sondern es handelt sich um eine (auf unterschiedliche Weise) konstitutive Identität, die mehr oder weniger nach dem Modus von Auftritten im Zirkus und der *Music-Hall* funktioniert – oder, um noch weiter in die entgegengesetzte Richtung zurückzugehen<sup>121</sup>, nach dem Modus der *commedia dell'arte*; Hagman *spielt* J.R., dann *wird* er in den Augen seines Publikums auch zu ihm, aber Chaplin spielte sich bewusst selbst als »Charly«, Julius Marx als »Groucho« usw. Nach *Modern Times* wird Chaplin seiner eigenen Rolle »entfliehen«, indem er ganz einfach die ihn kennzeichnenden Merkmale (Kleidung und so weiter) aufgibt und mehr oder weniger autonome Figuren verkörpert: Hynkel, Verdoux, Calvero; und damit wird er – womit ich natürlich sehr viel subtilere Unterschiede unbeachtet lasse – ein Schauspieler wie alle anderen.

\*

Ich bleibe noch einen Augenblick beim Film, um einen Fall der Metalepse zu erwähnen, der in dieser Kunst sehr häufig Verwendung findet: Wenn eine (intra-)diegetische Figur ihre Version von dieser oder jener Sache darlegt, zeigen manche Fil-

121 Wie ich schon zuvor hinsichtlich des *Kapitän Fracasse* erwähnt habe, behielten die Komödianten in der italienischen Tradition auch fern der Bühne gern den Namen der Rolle, die sie normalerweise spielten (die also in gewisser Weise kanonisch war): Harlekin, Matamore, Isabella. Umgekehrt benutzen die großen Komödianten des Stummfilms eher (aber nicht immer) ihren eigenen bürgerlichen Namen und/oder Vornamen für ihre Figur. In der Fernsehserie wird die klassische Beziehung sozusagen *via* Publikum wiederhergestellt, indem Hagman auf seinen J.R. oder Falk auf seinen Columbo reduziert wird.

me diese metadiegetische Version auf der Leinwand, ohne dass irgendetwas *a priori* auf den Wahrhaftigkeitsgrad dieser Rekonstitution hinweist, die der Zuschauer aufgrund der suggestiven Kraft des Bildes spontan als wahrhaftig aufnimmt. Übrigens kann es zu einem flagranten und absichtlich ironischen Widerspruch kommen zwischen der mündlichen Erzählung und der metadiegetischen Szene, die diese illustrieren soll: In Yves Roberts *Un éléphant se trompe énormément* (*Ein Elefant irrt sich gewaltig*, 1976) schreibt sich Étienne (Jean Rochefort), die Erzähler-Figur, mit seiner Stimme aus dem *Off* recht nachdrücklich eine vorteilhafte Rolle zu, die die entsprechende »gelebte« (gefilmte) Szene nicht weniger nachdrücklich in Abrede stellt. Hier wird der Zuschauer also eingeladen, ohne Vorbehalt der vermeintlichen Wahrhaftigkeit des Bildes zu vertrauen. Ich kenne kein einziges Beispiel für die umgekehrte Verteilung (bei der das Bild durch den verbalen Kommentar dementiert würde), die vermutlich viel weniger überzeugend wäre. Was ich *sehe*, muss einfach (fiktional) *wahr* sein<sup>122</sup>, und man erinnert sich an die ablehnenden Kritiken von Hitchcocks *Stage fright* (1950) wegen der Rückblende, die sich in der Folge als falsch herausstellte. In dem klassischen Beispiel *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) ergibt sich die Pluralität der konkurrierenden (subjektiven) Versionen mit mehr Wahrscheinlichkeit (oder besser motiviert) aus einer Abfolge von widersprüchlichen Darstellungen vor einem Gericht im Hinblick auf das Ereignis.

122 Aber diese Annahme der Wahrhaftigkeit lässt sich ebenso auf narrative (verbale) Metalepsen anwenden, die so funktionieren wie *In Swanns Welt* (Proust) oder *Baudolino* (Eco): Die Einsetzung einer zweiten Erzählung (das heißt einer zweiten *Quelle*) durch die erste Erzählung kann als eine solche Bürgschaft fungieren. Wenn Nicéas *in fine* einen gewissen Zweifel an der Authentizität der fabelhaften Abenteuer des Helden äußern kann, so muss der Leser seinerseits das Verhältnis zwangsläufig akzeptieren (natürlich nach Art der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit), das ihm der Erzähler hier zuweist.

nis, und der Widerspruch wird letztlich nicht aufgehoben, da der Film die Relativität menschlicher Standpunkte illustrieren will (das Theater wendet diese Art von Effekten kaum an, ist jedoch durchaus dazu in der Lage, wie man an *Trois versions de la vie* von Yasmina Reza sehen kann). In *Reversal of Fortune* von Barbet Schroeder (*Die Affäre der Sunny von B.*, 1990) ergeben sich die verschiedenen Versionen aus einer Reihe von Hypothesen, die die Anwälte einer Kanzlei im Hinblick auf den Tod der Heldin in Betracht ziehen. Jede einzelne Hypothese wird durch eine offensichtlich »ad hoc« gedrehte Sequenz illustriert. Die Wahrheit kommt hier übrigens ebenso wenig an den Tag wie in *Rashomon*, allerdings nicht mehr im Namen eines prinzipiellen Relativismus, sondern einfach deshalb, weil der Freispruch des verdächtigen Ehemanns aus Mangel an Beweisen erfolgt. Bei widersprüchlichen Szenen, denen wir in dieser Weise »beigewohnt« haben, werden wir daher niemals wissen, welche richtig war und ob überhaupt eine von ihnen richtig war.

Aber es ist natürlich gar nicht notwendig, dass diese metaleptische Behandlung einer sekundären Erzählung *durch das Bild* in Konkurrenz und damit auch in Widerspruch zu einer anderen Bebilderung tritt: Eine filmische Version der *Odyssee* könnte sehr gut die Erzählung des Odysseus behandeln, ohne dass der Zuschauer den geringsten Anlass hätte (und noch weniger der Leser der *Odyssee*), an deren Wahrhaftigkeit zu zweifeln. Die vielfachen Rückblenden, über die Orson Welles (*Citizen Kane*, 1941) das Leben und die Karriere von Charles Foster Kane rekonstruiert, ergeben sich allesamt aus retrospektiven Zeugnissen, die der Journalist und Reporter Jerry Thompson nach dem Tod Kanes zusammenträgt, und diese Zeugnisse sind nur ganz vereinzelt und marginal widersprüchlich. Das Gleiche lässt sich über die Art sagen, in der Joseph Mankiewicz (*The Barefoot Contessa*, 1954) das Leben und die Karriere des verstorbenen Stars »Maria d'Amato« (Maria Vargas) anlässlich

ihrer Beerdigung aufrollt. Über noch einmal erlebte Erinnerungen ihres Regisseurs und Vertrauten Harry Dawes sowie über Erzählungen Dritter wird ihr Leben nachgezeichnet – das Ganze wird noch unterstützt durch eine Bebilderung, die den mündlichen Erzählakt der verschiedenen Zeugen kurzschließt. So verhält es sich bei den meisten filmischen Analepsen, deren *Präsentation* (im wörtlichen Sinne) fast immer durch eine solch sekundäre Erzählung motiviert ist. Das gilt auch für die Episoden aus dem Leben Siddarthas, die die Rahmenerzählung von *Little Buddha* (Bernardo Bertolucci, 1993) durchziehen. Hervorgerufen werden sie für den jungen Helden durch die Lektüre eines bebilderten Buches, das zunächst seine Mutter und dann sein Mentor und Lehrmeister für ihn kommentieren, deren etwas redundante Erzählstimmen aus dem *Off* seine (mentale?) Vision bildlich begleiten. An die Stelle der Lektüre kann, und das kommt wahrscheinlich öfter vor, eine Anamneseleistung treten, wie jene des Helden und Mörders in *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939), der in seiner Wohnung von der Polizei umstellt ist und dort noch einmal seine Vergangenheit »Revue passieren« lässt, bevor er sich erschießt: Es gibt viele solcher Arten des Wachrufens, die der Regisseur auf der Leinwand objektiviert, ohne sich weiter um ihre angeblich subjektive Quelle zu kümmern. Man kann sagen, dass die Natur der filmischen Darstellung unweigerlich dazu führt, jede Analepse – und ebenso, wenn auch weniger häufig, jede Prolepse und sogar jedes Phantasma (siehe Danny Kaye in *The Secret Life of Walter Mitty* von Norman McLeod, 1947) – metaleptisch zu behandeln: Wenn man ein Ereignis »zeigen« kann, warum sich dann darauf beschränken, es nur zu erzählen?

\*

Nichts hindert schließlich auch das Theater daran, so vorzugehen, und das »Stück im Stück« in Corneilles bereits erwähntem *L'illusion comique* lässt sich mit diesen Begriffen recht gut analysieren: Der Zauberer Alcandre könnte sich damit begnügen, Primadant die Abenteuer von Clindor zu erzählen, aber er entscheidet sich, oder besser, Corneille entscheidet sich, sie ihm zu *zeigen* – und zwar aus dem einfachen Grund, dass er das tun kann, und dass es außerdem so viel unterhaltsamer ist. Ernsthaftigkeit und Anstand halten die Tragödie natürlich eher davon ab, auf solche Verfahren zurückzugreifen. Schwerlich stellt man sich Racine vor, wie er in *Phädra* Theramens Schilderung vom Tod des Hippolyt durch eine szenische Darstellung samt schlangenähnlichem Seeungeheuer, durchgehenden Pferden und auf den Felsen zerschellendem Wagen ersetzt. Daran könnte sich ein kühner Regisseur in seinem Namen versuchen (es gab schon Schlimmeres), und noch dazu im Namen der ganz aristotelischen (und antiplatonischen) Überlegenheit der *mimesis* gegenüber der *diegesis*. Ich bemühe dieses ehrwürdige Paar keineswegs umsonst, denn das Prinzip dieser Form der Metalepse besteht sehr wohl darin, das, was sich zunächst als *diegesis* präsentierte, durch *mimesis* zu ersetzen. Ich habe bereits den Satz von Dumarsais zitiert, der seine Definition der Metalepse ein wenig in Richtung Hypotypose ziehen wollte, und die Begriffe dieser Annäherung habe ich als »wirr« bezeichnet (»Mit dieser Figur bringt man auch die Sprechweisen der Dichter in Verbindung, in denen sie das Vorhergegangene für das Nachfolgende einsetzen, wenn sie anstatt einer Beschreibung die Tatsache vor Augen stellen, die der Beschreibung zugrunde liegt«). Nun zeigt sich, dass diese Begriffe nicht in jedem Fall verwirrend sind, oder zumindest nicht in jeder Kunst, denn sie lassen sich bestens auf die Art und Weise anwenden, in der das Theater oder das Kino (im Gegensatz zur Literatur) Tatsachen »vor Augen stellen« können, die sich auch durch eine Figur oder einen Erzähler beschreiben oder erzählen ließen.

Noch einmal, der narrative bzw. deskriptive Text verfügt nicht wirklich über diese Möglichkeit: Trotz aller Behauptungen in den Definitionen, die die klassischen Rhetoriker von der Hypotypose gegeben haben – und diese Definitionen sind selbst ein wenig illusorisch oder hyperbolisch –, kann der Text niemals tatsächlich »vor unsere Augen stellen«, was er nur verbal repräsentiert, es sei denn, dass das, was er »repräsentiert« bereits eine Rede ist, die mündlich, schriftlich oder *in petto* gehalten wird. Diese Situation, in der die reine und schlichte Re-Produktion an die Stelle der Beschreibung tritt, illustriert beispielsweise nachdrücklich jene von Platon (in sich sehr folgerichtig) kritisierte Passage der *Ilias*, in der der Erzähler (Homer) vorgibt, zu seiner Figur zu werden (Chryses), um *verbatim* ihre Rede wiederzugeben. Denn dabei gibt er seine vornehme Aufgabe der *haple diegesis* (der »reinen Erzählung« eines Erzählers, der die Worte seiner Figuren, so wie es sich gehört, in der *indirekten* Rede wiedergibt) auf, um stattdessen die unwürdige Rolle des Erzeugers von *mimesis*<sup>123</sup> anzunehmen, die natürlich die des Theaterautors ist. Die antimimetische Offensive Platons kann man als verrückt bezeichnen, sie verweist aber auf die für uns entscheidende Stelle: Wenn ein Erzähler das Wort einer seiner Figuren überlässt – und wenn er ihr darüber hinaus sogar im inneren Monolog den Ausdruck seines Denkens überlässt – dann überschreitet er in einer Weise, die typisch (und seit den Analysen von Käte Hamburger<sup>124</sup> offenkundig) fiktional ist, eine von der Repräsentation im Prinzip unüberschreitbare Schwelle.

\*

123 Platon: *Politeia*, 392c–394c; vgl. Gérard Genette: *Figures II*, Paris 1969, 50–56; Genette: *Figures III*, 189 f.

124 Hamburger: *Logik der Dichtung*.

Als ich weiter oben den gewissermaßen generischen Fall der *Impromptus* erwähnte, habe ich den ganz besonderen Fall des im Jahr 1956 und, wie der Titel es vermuten läßt, im Studio an der Champs-Élysées entstandenen *L'Impromptu de l'Alma* ausgespart. In der Tat liegt hier kein Stück-im-Stück im eigentlichen Sinn vor, wie bei Molière, Pirandello oder Giraudoux (und anderen, die mir entfallen sind), wo das Impromptu die Form einer Pseudo-Improvisation oder Pseudo-Wiederholung *en abyme* auf einer Szene zweiten Grades annimmt. Vielmehr ist der Autor (»Ionesco«) lediglich den Angriffen von drei Doktoren der »Theaterologie« ausgesetzt, die – ziemlich leicht zu durchschauen für diejenigen, die sich an die Streitigkeiten der Zeit erinnern – »Bartholomäus I., II. und III.« heißen und ihn bei seiner Arbeit, dem Schreiben (und eben nicht dem Inszenieren), stören. Sie traktieren ihn mit mehr oder weniger Brecht'schen Lehren und Vorhaltungen in einem burlesken Stil, der eher an die Scharlatane aus Molières *L'Amour médecin* oder die Pedanten aus *La Critique de l'École des Femmes* erinnert als an die Komödianten, die in *L'Impromptu de Versailles* an der Arbeit sind, bevor sie von einer Art Zofe (»Marie«) verscheucht werden, die mit ihrem Besen in der Hand den gesunden Menschenverstand verkörpern soll. Letztlich also vollkommen klassisch. Der metaleptische Effekt liegt woanders: Zu Beginn des Stückes wird der aufgeschreckte Ionesco von Bartholomeus I. aufgefordert, ihm die Eröffnungsszene jenes Stückes zu schildern, das er angeblich gerade schreibt (*Le Caméléon du berger*). Er kommt der Aufforderung nach und liest eine Seite, die wörtlich die Eröffnungsszene von *L'Impromptu de l'Alma* wiedergibt, der das Publikum gerade beigewohnt hat (inklusive der Regieanweisungen, von denen der Zuschauer nur die Ausführung hat wahrnehmen können). Dann tauchen Bartholomäus II. und III. auf, die nun ihrerseits eine erneute Lesung dieser Szene einfordern: Es folgt eine weitere Wiederholung der

Eingangsszene, die das Spektakel der rasenden Theaterologen in Gang setzt. Man trifft also auf den Prozess, der normalerweise der Inszenierung eines Stückes vorausgeht, das zunächst vom Autor laut vorgelesen wird<sup>125</sup>, dann »bei Tisch« von den engagierten Schauspielern gelesen (und dabei mehr oder weniger »gespielt«) wird, anschließend auf der Bühne »repetiert« wird, bis es am Ende zur ersten Aufführung vor dem Publikum kommt. Hier aber wird dieser Ablauf umgekehrt: Der Schauspieler (bei der Uraufführung Maurice Jacquemont) verkörpert zunächst den Autor in seiner eigenen Rolle, danach verkörpert er (zweimal) denselben Autor beim Lesen der Rolle (immer seine eigene), die er gerade gespielt hat, und schließlich spielt er sie in Bruchstücken noch einmal, wenn seine künftigen Verfolger die Bühne betreten. Der reinste Drehwurm, oder in den Worten von Bartholomäus I.: »Es ist ein Teufelskreis«, ein *cercle vicieux* – und das Wort *vicieux* benutzt man sonst auch, wenn jemand es zu toll getrieben hat.

\*

Unser Streifzug durch einige der wahrscheinlichen oder unwahrscheinlichen Formen dieser spannenden Figur erhebt natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ist in jedem Fall eher müßig als lehrreich. Dennoch will ich abschließend auf einen neueren Text zu sprechen kommen – neuer als *Tristram Shandy* und auch als Nabokovs Buch *Fables Feuer*, das man gegenwärtig wohl für den literarischen Höhepunkt dieses langen Feuerwerks halten kann: Es handelt sich um den Roman *L'Origine de l'homme*<sup>126</sup> von Christine Montalbetti. Es

125 Unter anderem erwähnen die *Mémoires* von Dumas zum wiederholten Male diese vorbereitenden Sitzungen, von denen die Akzeptanz oder die Ablehnung eines Stückes durch den Theaterdirektor abhing.

126 Christine Montalbetti: *L'Origine de l'homme*, Paris 2002.

erzählt auf seine Weise einige Tage aus dem Leben des berühmten Zollinspektors Jacques Boucer von Perthes kurz vor seiner ersten großen paläontologischen Entdeckung (ich glaube, es war 1844) in der Gegend von Abbeville. Es sind gewiss nicht die eher geringfügigen Ereignisse und zaghaften Auftritte einiger urmenschlicher Kreaturen, die diese erträumte Biographie interessant machen, sondern vielmehr die Art und Weise, in der eine Schriftstellerin-Erzählerin durch die Erzählung führt (sie wird zweimal mit ihrem richtigen Vornamen angesprochen, gerade so wie das problematische »Marcel« in der *Recherche*, hier aber unter der Regie ihres Helden, denn wie in *Die Kartause von Parma* ist von »unserem Helden« die Rede). Sie positioniert sich gerne als Zuschauerin der von ihr im Präsens und im Allgemeinen von außen beschriebenen (und nicht so sehr erzählten) »Handlung«, allerdings nicht ohne die Begleitumstände zu hinterfragen, und nicht ohne ihre Neugier oder Verblüffung mit einem Leser zu teilen, den sie tatsächlich, wie auch Tristram, hin und wieder dazu auffordert, ein ganz klein wenig in den Lauf der Dinge einzugreifen. Ich habe Schriftstellerin-Erzählerin gesagt, weil ihr Status abwechselnd oder sogar gleichzeitig derjenige eines anwesenden Erzähler-Zeugen ist, der zu mehr oder weniger aktiven Eingriffen in der Lage ist, wie auch der Status eines Autors, der sich seiner Ziele und Mittel bewusst ist und zur Selbstkritik ebenso in der Lage ist wie zu allen möglichen vertraulichen Anmerkungen und diegesefremden Exkursen (»als Einschub, eine Erinnerung aus meiner Kindheit ...«); und dabei hat diese Autorin den Grad der Aufmerksamkeit ihres Publikums im Blick, bittet es um seine Meinung, bietet ihm vielfältige diegetische Möglichkeiten zur Auswahl (»Streichen Sie die Äußerungen, die Ihnen nicht gefallen«) und sieht voraus, wie der Leser die Seiten dessen wendet oder vielleicht überspringt, was wie ein Buch aussieht und so bezeichnet wird. Ein Buch, das uns im Widerspruch zur klassi-

schen Formel, aber im Einklang mit den Formalisten dazu einlädt, nicht unsere Ungläubigkeit, wohl aber unsere Gläubigkeit auszusetzen – soweit uns davon nach dreißig und mehr Jahren an narratologischer, »theaterologischer« oder filmologischer Ausnüchterungskur überhaupt noch etwas geblieben ist.

\*

Weiter oben habe ich jenen dem Film eigenen Typ des Eindringens erwähnt, den Marc Cerisuelo »reale Präsenz« nennt, wenn nämlich ein Schauspieler oder eine andere, mehr oder weniger mit der Welt des Schauspiels verbundene Person (und wer ist das nicht?) sich *in persona* und in ihrer eigenen Rolle in eine filmische Fiktion einschaltet wie Buster Keaton in *Sunset Boulevard*. Wenn ich es recht bedenke, ist die Wendung »dem Kino eigen« vielleicht zu restriktiv, denn der Roman verzichtet keineswegs darauf, bisweilen Figuren in die fiktionale Diegese einzuführen, die der historischen Extradiegese (also einer anderen Diegese) entnommen sind, wie Ludwig XIV. *as himself* in *Quentin Durward*, Richelieu in *Die drei Musketiere* oder Napoleon in *Krieg und Frieden*. Wenn der »echte« Keaton in einer filmischen Fiktion eine Metalepse begründet, dann muss der »echte« Napoleon (oder Koutouzov) ebenso eine Metalepse in einem Roman begründen können, in dem der Großteil der Figuren erfunden ist. Nur weil uns der historisch genannte Roman und auch der entwirklichte Charakter dieser wie aller anderen dort auftretenden Figuren seit langer Zeit so geläufig ist (wir »sehen« Napoleon nicht so, wie wir Buster Keaton bei Billy Wilder sehen, sondern müssen uns damit begnügen, ihn durch die bloße Nennung seines Namens »wiederzuerkennen«), werden wir davon abgehalten, den transgressiven Charakter ihrer »realen« Präsenz in einer fiktionalen Welt wahrzunehmen. Aber genau genommen macht nicht nur dieser Romantyp An-

leihen bei der Realität, um sein fiktionales Universum zu errichten: Das London von Dickens, das Paris (oder die Provinz) von Balzac und alle dort vorkommenden Dinge sind ebenso der Wirklichkeit »entliehen« wie die berühmten Helden der Romane von Scott, Dumas oder Tolstoi. Aragon behauptet in der Vorbemerkung zu *Die Karwoche*: »Alle meine Romane sind *historisch*, obwohl sie ohne Kostüme auskommen«<sup>127</sup>, und alle Schriftsteller könnten (müssten) das Gleiche sagen. In Wahrheit wird die Fiktion immer wieder von materiellen und spirituellen Elementen aus der Realität / Wirklichkeit gespeist und belebt: Der Geiz von Harpagon oder der Ehrgeiz von Rastignac werden als solche nur ausgehend von einer Vorstellung von Geiz und Ehrgeiz lesbar, die der Autor und sein Publikum sich in der Berührung mit dem realen Leben – und mit anderen Dramen und Romanen – gemacht haben. Diese ständige Übertragung von der realen in die fiktionale Diegese und umgekehrt sowie von einer Fiktion in eine andere, ist gerade die Seele der Fiktion im Allgemeinen und jeder Fiktion im Besonderen. Jede Fiktion ist ein Gewebe aus Metalepsen. Und dasselbe gilt für jede Realität, wenn sie sich in einer Fiktion wiedererkennt, und wenn sie eine Fiktion in ihrem eigenen Universum wiedererkennt: »Dieser Mann hier ist ein echter Don Juan.«

\*

Diese narrativen, deskriptiven, dramatischen, filmischen – und anderen, von mir vergessenen – Labyrinth legen eine Lehre nahe, die bereits vor einigen Jahrzehnten einer ihrer subtilsten Architekten auf Umwegen gezogen hat. Man muss sie an dieser Stelle einfach noch einmal zitieren:

127 Vgl. Louis Aragon: »L'auteur parle de son livre«, in: *Two Cities. Revue bilingue de Paris*, Paris 1959. [A.d.Ü.]

Warum beunruhigt es uns so sehr, dass die Landkarte in der Landkarte beinhaltet ist und die 1001 Nächte im Buch *Tausendundeine Nacht*? Warum beunruhigt es uns, dass Don Quichotte Leser des *Quichotte*, Hamlet Zuschauer des *Hamlet* ist? Ich denke, die Ursache herausgefunden zu haben: solche Vertauschungen legen nahe, dass, wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, [auch] wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein können. Im Jahr 1833 hielt Carlyle fest, dass die Universalgeschichte ein heiliges, unendliches Buch ist, das alle Menschen schreiben und lesen und zu begreifen versuchen, und in dem man zugleich auch sie schreibt.<sup>128</sup>

Ein Buch also – ob heilig, weiß ich nicht, ob unendlich, bezweifle ich – in dem uns jemand (aber wer?) ohne Unterlass schreibt, und uns letztlich immer austreicht. Damit bürdet man einer einfachen Figur vielleicht leichtsinnigerweise ein wenig mehr auf, als sie jemals im Sinn hatte, aber wer weiß schon, was eine Figur *wirklich* im Sinn hat?

128 Jorge Luis Borges: »Partielle Magie im Don Quichotte«, in: Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, Bd. 2, Buenos Aires 1989, 47.





