

2. Metaleptische Transgressionen: Erläuterung eines narratologischen Begriffs

2.1. Metalepsen als narrative Intrusionen und pseudo-performative Erzählakte

Genette also hat in seinem "Discours du récit" den transgressiven und opaken Strukturierungen, von denen hier die Rede sein soll, einen kurzen Paragraphen gewidmet und sie mit dem rhetorischen Terminus *métalepse* belegt. Zur Genealogie dieses Begriffs wird später noch einiges anzumerken sein; zunächst soll hier ausschließlich seine narratologische Explikation durch Genette interessieren. Als Metalepsen bezeichnet Genette transgressive Relationen zwischen "deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte"¹⁵; er illustriert sie, neben anderen Beispielen, mit jener 'rekursiven' Erzählung Cortázars, die hier in der Einleitung bereits kurz beschrieben wurde, sowie, als Exempel für eine 'banale' und 'unschuldige' Metalepse, mit folgender Passage aus Balzacs *Illusions perdues*:

[5]

Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacs d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied. (*Illusions perdues*, S. 559)

In den Kategorien des Genetteschen Erzählmodells erklären sich narrative Verhältnisse dieser Art, bei denen die Zeitkoordinaten von Erzählvorgang und erzähltem Geschehen zu koinzidieren scheinen, als

intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement (...).¹⁶

Wie man sieht, trägt diese Formel, die fortan als Genettes maßgebliche Definition von 'Metalepse' gelten soll, der Möglichkeit einer intradiegetischen Replizierbarkeit metaleptischer

¹⁵ Genette 1972, S. 245.

¹⁶ Ebd. S.244. Als 'extradiegetisch' bezeichnet Genette die 'primäre' und für jeden Erzähltext irreduzible Ebene der *narration*, die ein *univers diégétique* konstituiert; die Ereignisse und Figuren dieses 'Universums' sind 'diegetisch' oder 'intradiegetisch'. Wird eine intradiegetische Figur ihrerseits zur Erzählinstanz - nach traditioneller Begrifflichkeit: zum Binnenerzähler - konstituiert ihr narrativer Diskurs ein 'metadiegetisches Universum', in dem es wiederum metadiegetische Erzähler geben mag. (Vgl. Genette 1972, S. 238f.) Als *narrataire* bezeichnet Genette den mehr oder weniger konkretisierten textimmanenten Adressaten der Narration; der *narrataire* ist natürlich ebenfalls entsprechend der *niveaux narratifs* zu differenzieren und muß nicht in jedem Fall ein Leser sein (vgl. ebd., S. 227 und S. 265f.). Namentlich Genettes Kategorie 'metadiegetisch' erscheint in diesem Kontext als etwas mißverständlich, weil das Präfix *meta-* in der Regel - z.B. in 'metasprachlich' - gerade auf das Gegenteil zielt, nämlich eine inkludierende und nicht eine inkludierte Rahmenbildung. Weitere Irritationen können sich durch Interferenzen von 'extra-', 'intra-' und 'metadiegetisch' mit 'homo-' und 'heterodiegetisch' ergeben; mit letzteren Begriffen sind keine narrativen Ebenen benannt, sondern der 'personale' Status der Erzählinstanz, je nachdem ob diese auch eine Figur der erzählten Geschichte (homodiegetisch) oder nicht (heterodiegetisch) ist. Innerhalb der Kategorie 'homodiegetisch' unterscheidet schließlich die Subkategorie 'autodiegetisch' den Fall, daß der Erzähler nicht nur eine Nebenfigur (zumeist mit Testimonialfunktion) ist, sondern auch der Protagonist oder 'Held' der Geschichte. Die Prädikate homo- bzw. autodiegetisch sowie heterodiegetisch sind mit den Ebenenkategorien frei kombinierbar (so kann etwa ein extradiegetischer Erzähler zusätzlich als homo- oder als heterodiegetisch näher bestimmt werden), was auf grundsätzliche Probleme der Begriffsbildung verweist und eine gewisse Unübersichtlichkeit zur Folge haben kann. Da Genettes Terminologie indessen notwendige Differenzierungen vornimmt und in ihrer Systematizität m.W. bislang alternativlos geblieben ist, greife ich trotz möglicher Einwände von Fall zu Fall auf sie zurück.

Konfigurationen Rechnung, wie dies in der Cortázar-Erzählung der Fall war, in der ein diegetischer Leser von seinem metadiegetischen Mörder heimgesucht wird.

Als in gewisser Weise ("d'une certaine façon") metaleptisch gilt Genette auch der "pirandellisme" von *Sei personaggi in cerca d'autore* und *Questa sera si recita a soggetto*, nämlich als "vaste expansion de la métalepse".¹⁷ Diese letzte Feststellung bleibt freilich leider unerläutert. Neben Pirandello verweist Genette auf einschlägige Theaterstücke Genets sowie auf Erzähltexte Robbe-Grilletts und kommt schließlich zu folgendem Fazit:

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte.¹⁸

Die aus der Transgression resultierende Interferenz oder Amalgamierung von erzählender und erzählter (bzw. darstellender und dargestellter) Welt, die scheinbare Begegnung von Autoren, Lesern (bzw. Zuschauern) und fiktiven Personen in einem homogenen, aber undurchsichtigen textuellen Kontinuum mag nun den empirischen Leser oder Zuschauer stimulieren - so Genette zu den möglichen 'verwirrenden' oder 'beunruhigenden' Effekten von Metalepsen - auch die eigene Existenz als eine nur diegetische zu erwägen, also die gleichsam 'metaleptische' Verfaßtheit der Welt selbst hypothetisch in Betracht zu ziehen.¹⁹ Dieser Leser, so ließe sich Genettes Gedanke erläutern und fortsetzen, fände sich in der Situation jener Hoffmannschen Figur, die ihr eigenes Sein als ein erzähltes reflektiert und sich um das anhaltende Wohlbefinden des Dichters als Schöpfer dieses Seins sorgen muß. Die einem solchen Leser angemessene Theologie wäre wohl eine Poetologie (oder vielleicht eine Narratologie).

¹⁷ Genette 1972, S. 244.

¹⁸ Ebd., S. 245. Hervorhebungen von Genette.

¹⁹ "Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit." (Ebd.) Genette beruft sich bei dieser einigermaßen großzügigen Kalkulation metaleptischer Effekte auf Borges, der in einem Essay Entsprechendes vom *Don Quijote* und vom *Hamlet* behauptet. Borges spricht von "Spiegelungen", die insinuierten, "daß, sofern die Charaktere einer Fiktion auch Leser oder Zuschauer sein können, wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein können." (Borges 1992, S. 59) Borges und mit ihm Genette scheinen hier ganz unterschiedliche, sowohl transgressive als auch nicht-transgressive Phänomene zu vermengen. Der Umstand, daß in einer Erzählung oder in einem Drama wiederum erzählt oder Theater gespielt wird, ist an sich in keiner Weise "troublant": Warum sollte die Fiktion einer mehr oder weniger vollständig ausgestatteten Welt nicht auch Erzähler, Leser, Theaterschauspieler usw. vorsehen? Die Iteration oder 'Serialisierung' solcher Einbettungen, wenn also in der Erzählung 'zweiten Grades' erneut ein Erzähler auftritt und in dessen Erzählung womöglich wiederum erzählt wird usw. (also das in vielen Erzählungen Scheherazades, auf die Borges ebenfalls verweist, paradigmatisch realisierte Strukturprinzip), mag die lektoriale Aufmerksamkeit in der Tat auf das Verfahren selbst fokussieren und die von Borges erwarteten Reflexionen stimulieren. Dabei handelt es sich aber noch nicht um ein transgressives oder gar metaleptisches Phänomen. Im Falle einer Transgression ist die Möglichkeit einer Konvertierbarkeit von Text und Welt keine interpretatorische Option und vom Leser inferentiell zu erschließen, sondern der Text demonstriert sie gleichsam als vollzogen (wobei diese Demonstration natürlich nur für ihre textimmanenten Adressaten 'beweiskräftig' ist); in diesem Fall müßten z.B. die fiktionsimmanenten Leser oder Zuschauer Teilmenge der Fiktion sein, die sie im Begriff sind zu rezipieren: Bei der Theatereinlage im 3. Akt des *Hamlet*, auf die Borges anspielt, müßte es sich ebenfalls um den *Hamlet* handeln. Dies ist bekanntlich nicht der Fall, insofern zwischen "The Murder of Gonzago" und *Hamlet* zwar gewisse Ähnlichkeits- oder Korrespondenzrelationen bestehen, die das Spiel-im-Spiel als *mise en abyme* ausweisen mögen, nicht aber eine Identitätsrelation. Im zweiten Teil des *Don Quijote* allerdings, in dem die Protagonisten zugleich Leser des *Quijote* werden, könnte es sich in der Tat um eine derartige paradoxe Selbstreferenz und Transgression handeln, freilich nicht um eine metaleptische, jedenfalls nach den in der Folge noch darzulegenden Kriterien. Auf die komplizierten Verhältnisse im *Don Quijote* komme ich ausführlich zurück.

Die Ausführungen Genettes sind gleichermaßen lapidar wie auch metaphorisch und lassen naturgemäß einige Fragen offen. Vor allem scheint Genettes Darlegung selbst in gewisser Weise transgressiv zu sein, insofern sie nämlich recht umstandslos vom Erzählmodell zum Weltmodell überwechselt.²⁰ Man würde aber gerne genauer wissen, wann jener von Genette für möglich gehaltene Effekt eines metaleptisch induzierten existentiellen Schwindels ob der eigenen 'pirandellesken' Existenz beim Leser (oder Zuschauer) legitimerweise sich einstellen darf - wie und vor allem wann die metaleptische Suspendierung pragmatischer Hierarchien nicht einfach als erzählerischer Jux und logische Bizarrerie oder auch als bloße Darstellungskonvention, sondern im Sinne einer Herausforderung, Preisgabe oder Invertierung ontologischer Hierarchien 'erfahren' (d.h. gelesen oder wahrgenommen) werden kann. Nüchterner gefragt: Unter welchen kontextuellen und textpragmatischen Bedingungen dürfen welche logischen (oder paralogischen) Implikationen von Metalepsen aktualisiert werden und ihre 'programmatischen' - ästhetischen, poetologischen, epistemologischen, ontologischen oder auch theologischen - Valenzen entfalten? Natürlich ist gegenüber Genette einzuräumen, daß dieser kardinale Aspekt literarischer Grenzüberschreitungen oder 'Rahmenbrüche' im Kontext einer erzähltheoretischen Systematik kaum anders als cursorisch abgehandelt werden kann. Generell wird man hinsichtlich der 'Wirkungen' von Metalepsen, gerade auch wegen ihrer paradoxen Konnotationen, nur Spielräume für interpretatorische Optionen und Hypothesenbildungen abstecken können. Eben dies soll im Laufe dieser Ausführungen in Angriff genommen werden, natürlich ohne dieses Thema auch nur annähernd zu erschöpfen.

Zunächst sei aber die Frage nach der Reichweite des Begriffs gestellt: Welche Klasse von Phänomenen läßt sich sinnvoll unter ein konsistentes Konzept der Metalepse subsumieren? Wie man sah, werden Metalepsen von Genette einerseits als genuin narrative Phänomene beschrieben und in den Begriffen seines narrativen Ebenenmodells definiert, nämlich als ein 'Eindringen' narrativer Instanzen in hierarchisch über- oder untergeordnete narrative 'Universen' (d.h. pragmatische Niveaus). Andererseits verweist Genette auf analoge 'dramatische' Phänomene; er nennt Pirandello und Genet. Recht beiläufig wird die narratologische Definition durch einfachen Austausch und Parallelisierung von *narration* und *représentation* dem dramatischen Gegenstand kompatibel gemacht: *Narration* bzw. *représentation* sollen, wie dem oben angeführten Zitat aus dem "Discours du récit" zu entnehmen ist, die dem jeweiligen Modus entsprechende metaleptisch transgredierbare Grenze konstituieren. Die beiden Begriffe - *narration* bzw. *représentation* - sind nun aber keineswegs symmetrisch und ohne weiteres ineinander konvertierbar. Während die *narration*, der Erzählvorgang, ein konstitutives Element des narrativen Textes ist, hat die *représentation* selbst kein textuelles Substrat. Anders gesagt: Während die *narration* durchaus nicht die Hervorbringung des Erzähltextes durch seinen realen Autor meint, bezeichnet *représentation* sehr wohl Aktivitäten außerhalb des manifesten Textes, also z.B. die Aktivität realer Schauspieler. Metaleptische Transgressionen finden aber nicht zwischen der Spielhandlung und dem Schauspieler statt, ebensowenig wie zwischen dem realen Autor des Erzähltextes und dessen *histoire* (oder seinem diegetischen Universum, in der Terminologie Genettes), sondern zwischen letzterer und der textimmanen-

²⁰ Ohne kleinlich sein zu wollen, scheint mir die Identifizierung von Autor und Erzähler, die Genette in diesem Zusammenhang mehrfach unterläuft, symptomatisch für diese Extrapolation zu sein. Anlässlich entsprechender Metalepsen in Sternes *Tristram Shandy* erklärt er, daß "Sterne" den Leser auffordere, die Tür zu schließen bzw. Tristrams Vater zu Bett zu bringen; tatsächlich ist es natürlich der fiktive Erzähler Tristram, der dies tut, während sich umgekehrt auch kein empirischer Leser von diesen Aufforderungen angesprochen fühlen wird. Zu analogen 'Kurzschlüssen' zwischen Autor und Erzähler bei Genette vgl. weiter unten, S.23f. Metaleptische Transgressionen sind indessen nicht adäquat analysierbar und die komplexen Reflexionsräume, die sie eröffnen, werden letztlich banalisiert, wenn die Differenz zwischen textexternem empirischem Autor und fiktivem Erzähler (oder auch zwischen empirischem Leser und *narrataire*) einkassiert wird.

ten Narrationsinstanz. Hier liegt m.E. ein Problem von Genettes Konzept der Metalepse oder jedenfalls seiner Explikation durch Genette; in jedem Fall ist ein gewisser Klärungsbedarf angezeigt.

Transgressionen setzen, wie gesagt, die Markierung oder Aktualisierung einer transgredierbaren Ebenenhierarchie voraus; wenn man den einzelnen narrativen oder dramatischen Text als ein 'System' auffassen will und die Sphäre seiner Produktion und Rezeption als seine 'Umwelt', könnte man sagen: eine systeminterne Ebenendifferenzierung, die die Relation von 'System' und 'Umwelt' im Innern des Systems wiederholt. Diese Bedingung der systeminternen Ebenendifferenzierung wird nun von erzählenden Texten oder Sprachhandlungen notwendig und in elementarer Weise erfüllt: Jedes Erzählen bedeutet unweigerlich den Vollzug einer Sprachhandlung, die auf andere Handlungen (die ebenfalls Sprachhandlungen sein können) referiert, den Vollzug eines Akts, "qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation."²¹ Damit ist für Erzähltexte die Ebene eines narrativen Diskurses von der über diesen Diskurs konstituierten Ebene der *histoire* als erzählter Ereignis- und Handlungsfolge zu unterscheiden. Die Ebene der Narration ist im Erzähltext in jedem Fall manifest, selbst wenn sie auf eine rein grammatische Erzählfunktion reduziert ist. Die *histoire* als Funktion eines narrativen Diskurses kann natürlich ihrerseits zum 'Ort' eines erzählenden *discours* zweiter Ordnung werden - in den Begriffen Genettes: zum Ort eines metadiegetischen Diskurses, der wiederum weitere *histoire*-Ebenen 'generieren' kann, usw. Aber auch ohne derartige sekundäre, tertiäre usw. Ebenenbildungen (die, wie später gezeigt werden soll, sowohl die strukturelle Voraussetzung für nicht-metaleptische Transgressionen wie auch für Metalepsen 'zweiter Ordnung' - metadiegetische Metalepsen - sein können) aktualisiert jeder Erzähltext notwendig eine pragmatische Hierarchie, die komplexe Einheit eines erzählenden *discours* und einer über diesen *discours* konstituierten *histoire* (im Sinne von 'erzählter Geschichte').²²

Hinsichtlich metaleptischer Transgressionen ist nun folgendes entscheidend: Die funktionale Zuordnung von narrativem Diskurs und *histoire* impliziert in jedem Fall ein temporales Gefälle. Zwar können die Zeitzustände des Erzählens und des zu erzählenden Geschehens einander gleichsam asymptotisch angenähert sein²³, doch ist dieses, um erzählt werden zu können, jenem notwendig vorgängig. Dabei sehe ich hier vorerst von Erzählweisen ab, in denen diese logische Notwendigkeit durch Konvention und zugunsten einer Darstellung 'intramentaler' Vorgänge suspendiert sein kann. Ich komme später, in Zusammenhang mit Calvins *Cavalierre inesistente*, darauf zurück. Die metaleptische Transgression setzt in jedem Fall das zeitliche Gefüge von anteriorer 'Geschichte' (als zu erzählendem Geschehens- und Handlungszusammenhang) und posterioem *discours* voraus, um dieses Gefüge kollabieren zu lassen; sie weist der Narration und dem zu erzählenden Geschehen denselben temporalen Index, dieselben deiktischen Koordinaten zu, d.h. sie überführt Konsekutivität in 'instantane' Gleichzeitigkeit. Das grammatische bzw. semantische Substrat der Transgression als einer paradoxalen Simultaneisierungsprozedur, nämlich ein logisch und pragmatisch nicht sanktionierter Einsatz des Präsens als Erzähltempus sowie eine spezifische Verbsemantik, sollen im folgenden Kapitel an konkreten Beispielen verdeutlicht werden.

Dramatische Texte weisen demgegenüber keine transgredierbare pragmatische Ebenenhierarchie als notwendige Bedingung auf. Während Erzähltexte durch eine Ebene der *narration*

²¹ Genette 1972, S. 243.

²² Zu der hier verwendeten Unterscheidung von *discours* und *histoire* vgl. Hempfer 1982, S. 133ff.

²³ Der literarische *locus classicus* einer solchen Quasi-Simultaneität von Bericht und Berichtetem wäre die Teichoskopie. Ich komme in Kap.3.1. darauf zurück.

definiert sind, liegt die Spezifik dramatischer Texte gerade in der Koinzidenz, d.h. Identität und Simultaneität von Vermittlungsakt und Vermitteltem. Die Prädizierung dieser Koinzidenz kann selbst kein Teil der dramatischen Äußerung sein - andernfalls handelt es sich, wie man sehen wird, entweder um ein 'Aus-der-Rolle-Fallen' oder eben, als paradoxe Selbstreferenz, um eine Metalepse - sondern sie erfolgt durch eine Art Kontrakt zwischen den Subjekten der Repräsentation (oder den Textproduzenten, wobei natürlich der 'Text' der Aufführung gemeint ist) und ihren Rezipienten, also den Zuschauern. Dieser 'Kontrakt', der eine fiktive Identitätsrelation zwischen einer darstellenden und einer dargestellten (Sprach-) Handlung und deren Kontexten 'besiegelt', kann durch Konventionalisierung und/oder Institutionalisierung eingespart sein - so kann er etwa beim Betreten eines Theatersaals als abgeschlossen gelten. In Spiel-im-Spiel-Stücken kann er selbst auf der übergeordneten Spielebene (die freilich keine Narrationsebene ist) zum Gegenstand der Darstellung werden, freilich gilt er dann nur für die interne Spielebene.

Pfister unterscheidet dramatische und narrative Texte in den Kategorien eines Kommunikationsmodells, das äußere, innere und vermittelnde semiotische Niveaus oder "Kommunikationssysteme" vorsieht.²⁴ Das äußere Kommunikationssystem ist von den empirischen Textproduzenten und -rezipienten besetzt; das innere Kommunikationssystem entspricht der *histoire* als einem entweder im Modus der Narration oder der Darstellung kommuniziertem Geschehenszusammenhang zwischen sprachlich und nichtsprachlich interagierenden Subjekten; als vermittelndes Kommunikationssystem bezeichnet Pfister die durch einen narrativen Diskurs konstituierte semiotische Ebene, deren 'Senderposition' von einem Erzähler, deren 'Empfängerposition' von einem "im Text formulierten Hörer"²⁵ - dem Genetschen *narrataire* - besetzt ist. Das vermittelnde Kommunikationssystem ist ebenso wie das innere und im Gegensatz zum äußeren Kommunikationssystem selbst ein konstitutiver Teil des narrativen Textes; es ist indessen keine Bedingung der Kommunikationssituation dramatischer Texte:

Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt [...] den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption, während im Gegensatz dazu sich in narrativen Texten eine Überlagerung der Zeitebene des Erzählten durch die Zeitebene des Erzählens und damit eine Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit findet.²⁶

Daraus folgt aber, daß sich metaleptische Transgressionen, die jene von Pfister unterschiedenen Zeitebenen zu alogischer und mehr oder weniger spektakulärer Koinzidenz bringen, im Drama stets nur über fakultative Zusatzstrukturierungen realisieren. Dabei kommt, unter der hier maßgebenden Perspektive, die von der Plurimedialität des Theaters absieht und ausschließlich auf Transgressionen im Medium der Sprache abzielt, wohl nur eine Möglichkeit in Betracht, die auf dem beruht, was Pfister als "Episierung" der dramatischen Kommunikation bezeichnet: die mehr oder weniger flüchtige Installierung einer vermittelnden Kommunikationsebene und damit einer textimmanenten transgredierbaren Grenze, also einer nivellier- oder invertierbaren Hierarchie von (Sprach-) Handlungsebenen.

Erläutert sei dies am *Ad spectatores* als rudimentärer Form einer 'dramatischen' Metalepse. Als Beispiel wähle ich eine Replik des 'Frate Timoteo' aus Machiavellis Komödie *Mandragola*; in ihrem ersten Teil richtet sich diese Replik an die anderen Spielfiguren, in ihrem zweiten an die Zuschauer:

²⁴ Vgl. Pfister 1988, S. 20f.

²⁵ Ebd., S. 21.

²⁶ Ebd., S. 23.

[6]

Andianne tutti in chiesa, e quivi direno l'orazione ordinaria; dipoi, doppo l'ufficio, ne andrete a desinare a vostra posta. Voi, spettatori, non aspettate che noi usciamo più fuora: l'ufficio è lungo e io mi rimarrò in chiesa, e loro per l'uscio del fianco se ne andranno a casa. Valète! (*Mandragola*, V, 6) ²⁷

Pfister, der mit dem Epilog des Prospero aus Shakespeares *The Tempest* einen zwar komplexeren, aber strukturhomologen Fall behandelt, würde hier von einer Episierung der dramatischen Kommunikation durch eine spielinterne Figur sprechen.²⁸ Freilich - und dies ist entscheidend - handelt es sich um eine Episierung, die gleichsam unvollständig bleibt und in einem hybriden Sprachhandlungs- und paradoxen Figurenstatus resultiert: Durch die Anrede eines Publikums wird, in den Begriffen Pfisters, ein vermittelndes Kommunikationssystem installiert, dessen Adressatenposition eben durch das Publikum, dessen Senderposition durch den Sprecher des *Ad spectatores* besetzt ist. Ebenso gut könnte man sagen, daß dieser Sprecher, indem er über das Spielgeschehen *qua* Spielgeschehen spricht, eine Diskursebene konstituiert, auf der er in der strukturellen Position eines extradiegetischen (und zugleich homodiegetischen) Erzählers agiert. Das von ihm angesprochene Publikum entspräche natürlich dem *narrataire*, dem textimmanenten Leser, der etwa auch in den oben zitierten Textpassagen Fieldings und Hoffmanns explizit adressiert wird. Zum einen wird also durch die Konstituierung einer Diskursebene das dramatische Geschehen in 'epische' Distanz gerückt; dies wäre jedoch noch keine metaleptische Transgression, sondern eine einfache temporäre Suspendierung des dramatischen Modus: ein Aus-der-Rolle-Fallen mit seinem illusionsdurchbrechenden Effekt. Machiavellis Timoteo fällt aber mit seiner Zuschaueranrede keineswegs aus der Rolle, denn er kommuniziert durchaus in seiner Rollenidentität mit dem Publikum und nicht als Frate-Darsteller. Der vermittelnde, als Diskursinstanz agierende Sprecher verbleibt also in der Immanenz des Spielgeschehens, dessen raum-zeitliche Deixis für ihn Gültigkeit behält. Daraus resultiert gewissermaßen eine potenzierte Illusion: Das szenisch dargestellte Geschehen wird einerseits *qua* dargestelltes, in den Seinsmodus der dramatischen Fiktion gebanntes, ausgewiesen; andererseits und zugleich wird jedoch für dieses Geschehen in all seiner Mittelbarkeit und Artefaktialität ein autonomer Seinsstatus in Anspruch genommen: Es soll sich jenseits seiner Bühnenpräsenz und unabhängig von seiner Rezeption durch ein Publikum fortsetzen können. Pfister spricht in Hinblick auf solche Fälle von "mehrdeutigen Übergangspänomenen" und einem "ambivalenten Changieren zwischen Spielimmanenz und epischer Distanz".²⁹

Ein *Ad spectatores* dieser Faktur ist den eingangs präsentierten narrativen Metalepsen (Textbeispiele 1-4) strukturhomolog; wie letztere markiert es eine Diskursebene und bringt die auf dieser Ebene zu situierenden kommunikativen Instanzen - das Subjekt eines Narrationsaktes und dessen Adressaten - sowie die über den narrativen Diskurs konstituierte *histoire* und deren Personal zu simultaner Kopräsenz in einem raum-zeitlich homogenen Kontinuum. Die jeweiligen Teilrelationen dieser triadischen Simultan-Konfiguration sind in den einzelnen Beispielen natürlich unterschiedlich akzentuiert. So ist in der zitierten Ariost-Passage (Textbeispiel 4) die 'Präsenz' des (durch das *narrarvi* immerhin aufgerufenen) Adressaten im Kontinuum von erzählender und erzählter Welt nur relativ schwach markiert oder nur impliziert. Die Akzentuierung gerade auch dieser Position innerhalb jener triadischen Simultan-Konfiguration gehört aber zu den potentiellen Möglichkeiten metaleptischen Erzählens, und

²⁷ Ein ähnliches *Ad spectatores* findet sich in *Mandragola*, IV, 10. Zu weiteren Beispielen vgl. unten Anm. 122.

²⁸ Pfister 1988, S. 112-121; hier: S. 113.

²⁹ Ebd., S. 112f.

sie kann jederzeit, wie man sehen wird auch bei Ariost, aktualisiert werden. Besonders hingewiesen sei auf die Konkordanz der transgressiven Zuschaueranrede Frate Timoteos und der Hoffmannschen Metalepsen (Textbeispiele 2 und 3): Hier wie dort okkupiert eine Figur der fiktiven Handlung die extradiegetische Diskursebene, auf der diese Handlung im Modus der Erzählung kommuniziert wird. In beiden Fällen handelt es sich um - freilich unterschiedlich semantisierte - Manifestationen eines transgressiven oder paradoxen Figurenbewußtseins, auf die ich weiter unten (Kap.3.5.2.) ausführlich zurückkomme.

Ein anderer Aspekt der transgressiven Replik Timoteos findet seine Entsprechung in der an sich weniger spektakulären Metalepse Balzacs (Textbeispiel 5): Beide Male wird suggeriert, daß ein im Seinsmodus der Darstellung bzw. des Berichts sich vollziehendes Geschehen einen Zustand annehmen kann, in dem es zwar nicht länger darstellens- oder erzählenswert ist, aber gleichwohl persistiert, also ein Sein *sui generis* beanspruchen kann. Bei Machiavelli ist dies der Moment, das Theaterstück als bloßes Segment und gleichsam 'Fenster' eines Geschehenskontinuums zu schließen und die Zuschauer zu entlassen; bei Balzac resultiert aus der temporären Ereignisstagnation des erzählten Geschehens Zeit für narratoriale Exkurse.

Diese und andere Varianten metaleptischer Transgressivität sollen im folgenden Kapitel eingehend analysiert und in einen systematischen Zusammenhang gestellt werden. Zunächst sei die vorangegangene Diskussion in einigen Definitionen zusammengefaßt, die Genettes Konzept der Metalepse reformulieren, ohne es preiszugeben. Diese Definitionen werden später noch Präzisierungen und Ergänzungen erfahren, sie bleiben aber für den weiteren Gang der Untersuchung verbindlich:

a) Je nach übergeordnetem pragmatischem Kontext können Metalepsen entweder als 'narrativierte' dramatische oder als 'dramatisierte' narrative Sprechhandlungen beschrieben werden. Insofern sie die Konstituierung einer Diskursebene voraussetzen, handelt es sich aber um genuin narrative Phänomene. Wenn von Metalepsen als genuin narrativen Phänomenen die Rede ist, soll damit der Sprechhandlungstyp gemeint sein und keine generischen Einheiten. Tatsächlich spricht vieles dafür - ich komme darauf zurück - , daß metaleptische Transgressionen diachron sich zuerst in Dramentexten zu größerer Formenvielfalt ausdifferenzieren: als transgressive Zuschaueranrede, als Parekbase, als Intervention des Chors. Unter systematischer Perspektive hat man es dabei aber mit Episierungs- oder Narrativierungsphänomenen zu tun. Betont sei, daß 'dramatische' Metalepsen natürlich auch in größeren Formaten als in einem *Ad spectatores* realisiert sein können.³⁰

³⁰ Pirandellos von Genette als "vaste expansion de la métalepse" charakterisierte Stücke wären allerdings kein geeignetes Beispiel, wie gleich noch erläutert werden soll. Da ich auf 'dramatische' Metalepsen in der Folge nur noch beiläufig eingehe, sei an dieser Stelle ein längeres Zitat aus Tiecks *Die verkehrte Welt* gestattet - eine Figurenmetalepse, die der Hoffmannschen (Textbeispiel 2 und 3) strukturhomolog ist und die zugleich als Amplifikation eines *Ad spectatores* gelten könnte. Die Spielfigur eines Gasthauswirts (die im übrigen mit profunden poetologischen Kenntnissen ausgestattet ist und aus Horaz' *Ars poetica* zu zitieren weiß) räsoniert hier über ihre eigene gefährdete Rollenexistenz *qua* Rollenexistenz und begibt sich damit in paradoxe 'epische' Distanz zu ihr. Da die Figur des Wirts bereits auf einer Spiel-im-Spiel-Ebene agiert, handelte es sich bei ihrem Diskurs um eine metadiegetische Metalepse: "Wenige Gäste kehren jetzt bei mir ein, und wenn das so fort währt, werde ich am Ende das Schild noch gar einziehen müssen. - Ja sonst waren noch gute Zeiten, da wurde kein einziges Stück gegeben, in dem nicht ein Wirthshaus mit seinem Wirthe vorkam. Ich weiß es noch, in wie vielen hundert Stücken bei mir in dieser Stube hier die schönste Entwicklung vorbereitet wurde. Bald war es ein verkleideter Fürst, der hier sein Geld verzehrte, bald ein Minister, oder wenigstens ein reicher Graf, die sich alle bei mir aufs Lauern legten. Ja sogar in allen Sachen, die aus dem Englischen übersetzt wurden, hatte ich meinen Thaler Geld zu verdienen. - Aber wie sich das geändert hat! Wenn jetzt auch ein fremder reicher Mann von der Reise kommt, so quartirt er sich originellerweise bei einem Verwandten ein, und gibt sich erst im fünften Akt zu erkennen. Dergleichen dient zwar, die Zuschauer in einer wunderbaren Neugier zu erhalten, aber es bringt doch unser eins um alle Nahrung. (...) O daß ich nicht ein Hofrath geworden bin! Sieh fast alle jetzigen Comödienzettel nach, und es steht immer unten: die Scene ist im Hause des Hofrats. - Wann es länger so fort geht, laß ich mich zum

b) Wenngleich Metalepsen genuin narrative Sprechhandlungen sind, nehmen sie doch die Kommunikationssituation dramatischer Sprechhandlungen für sich in Anspruch: Sie postulieren, implizieren oder supponieren die Gleichzeitigkeit von Erzählakt, erzähltem Geschehen und Textrezeption. Das Erzählen, aber potentiell auch dessen (zumeist als Lektüre konkretisierte) Rezeption erscheinen im Modus szenischen Agierens im Raum oder auf der 'Bühne' der erzählten Welt und als Interaktion mit deren Personal. Die szenische Präsenz des Erzählten weist dem Erzählakt ein Konstitutionspotential zu, das über die Signifikation und 'Vergegenwärtigung' eines abgeschlossenen Geschehens (sei dieses nun real oder fiktiv) weit hinausgeht. Metaleptisches Erzählen beansprucht nicht einfach die Konstituierung einer *histoire* als einer im narrativen Diskurs reorganisierten Handlungs- und Ereignisfolge, der unabhängig von diesem Diskurs ein Existenzprädikat zukäme, sondern es impliziert die gleichsam logostatische Hervorbringung des zu erzählenden Geschehens. Wird das Erzählte damit einerseits als artefaktuell ausgewiesen, soll doch andererseits diese artefaktuelle, im Medium der Sprache 'gezeugte' erzählte Welt der sie 'erzeugenden' Welt konsubstantiell sein. Insofern der Vollzug der narrativen Sprachhandlung mit der Konstituierung des Geschehens, auf das sie zu referieren vorgibt und mit ihrer Rezeption zusammenfallen soll, könnte man auch von einer 'Performativierung' des Erzählens sprechen.³¹ Die paradoxe, 'unmögliche' oder eben nur im Medium der Sprache mögliche Kopräsenz von Erzähler, erzähltem Geschehen und Leser (bzw. Hörer oder Zuschauer) fände in der Antithese 'performatives Erzählen' eine durchaus angemessene Pointierung. Da Metalepsen indessen die Bedingungen einer performativen Sprechsituation notwendig nur prätendiert, sei hier, um Mißverständnisse zu vermeiden, von pseudo-performativen oder einfach von hybridisierten Erzählakten gesprochen.³²

c) Aus der metaleptisch nominierten, d.h. im Medium der Sprache konstituierten Simultaneität von Narrationsakt, erzähltem Geschehen und Textrezeption resultieren mehr oder weniger entfaltete logische und semantische Effekte, die man durchweg als paradox charakterisieren kann und die im anschließenden Kapitel ausführlich dokumentiert und analysiert werden sollen. Der grundlegende und obligatorische Komplementäreffekt metaleptischer Simultaneisierung ist der einer Spatialisierung der Relation von erzähltem Geschehen, Erzähler und Leser. Erzählen unter metaleptischen Vorzeichen bedeutet, eine räumliche Kontiguitätsrelation zwischen den Elementen der Erzählsituation herzustellen oder deren temporale Relation in den Begriffen räumlicher Nähe bzw. Distanz zu redefinieren; im äußersten Fall kann es zu einem

Kerkermeister machen, denn die Gefängnisse kommen doch noch in vaterländischen und Ritterstücken vor, manchmal auch sogar in der bürgerlichen Tragödie. - Aber mein Sohn soll durchaus nichts anders als Hofrath werden." (*Die verkehrte Welt*, 2. Akt; S. 27f.) Das isolierte Zitat vermag freilich kein angemessenes Bild von dem kalkulierten Aberwitz dieser Komödie zu geben, die vier oder fünf Spielebenen aufbaut, um sie auf das Kunstvollste zu konfusionieren. Die erste Spielebene ist von Zuschauern (sowie Schauspielern, Theaterdirektoren, Maschinisten usw.) besetzt. Diese erwägen die von Borges und Genette ins Auge gefaßten 'Spiegelungseffekte' (vgl. oben S. 22f. und Anm. 19) unter der Perspektive eines profanierten *theatrum mundi*; hellstichtig erahnen sie ihren eigenen Rollenstatus und täuschen sich nur über ihre Nähe zum Transzendenten als einer Sphäre, in der Engel das mundane Geschehen als Theater erleben: "Seht Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen Zuschauer und sehn ein Stück und in diesem dritten wird denen dreifach verwandelten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt. (...) Nun denkt euch Leute, wie es doch möglich ist, daß wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären und einer sehe nun das Zeug so alles durcheinander. In diesen Umständen wären wir nun das Erste Stück. Die Engel sehn uns vielleicht so, wenn uns nun ein solcher zuschauender Engel betrachtet, müßte es ihm nicht möglich seyn, verrückt zu werden?" (Ebd. 3. Akt; S. 60). Wie soll es da erst Betrachtern (oder Lesern) des Stücks ergehen, die noch keine Engel sind!

³¹ Als "performatives" bzw. "(pseudo-) performatives Erzählen" werden in Hempfer 1999 Phänomene zeitgenössischen Erzählens (u.a. bei Sollers und neueren italienischen Autoren) behandelt, die den hier als Metalepsen verbuchten weitgehend entsprechen.

³² Die Formel 'performatives Erzählen' könnte überdies als Charakterisierung einer 'Erzählperformance', eines mündlichen, um mimische und gestische Zeichenrepertoires erweiterten Erzählens, verstanden werden, was hier natürlich nicht gemeint ist.

Handgemenge des Erzählers mit seinen Figuren kommen, während die Lektüre einer Erzählung unter diesen Bedingungen als visuelle oder auch akustische Apperzeption des erzählten Geschehens erscheinen mag, oder sogar, wie das Beispiel aus dem *Tom Jones* belegt, als existenzbedrohende Teilhabe an diesem Geschehen.

Die hier vorgeschlagene Explikation von Metalepsen als hybridisierte oder pseudo-performative Erzählakte, die ihre Simultaneität und Kontiguität mit dem Geschehen, auf das sie zu referieren vorgeben (und das sie in Wirklichkeit konstituieren) sowie Kopräsenz mit ihren Adressaten implizieren oder behaupten, soll Genettes Definition nicht ersetzen, sondern ergänzen und präzisieren. Wie Genettes Erzählmodell überhaupt, ließe sich seine Definition der Metalepse als topologisch charakterisieren; sie unterscheidet narrative Ebenen mit unterschiedlichen ontologischen Indices (diegetische 'Welten' oder 'Universen') und erkennt in Metalepsen wechselseitige Verletzungen dieser Ebenentektonik. Auf diese Definition und die von ihr aufgeschlossene Metaphorik der Grenze, Überschreitung, Intrusion usw. werde ich weiterhin zurückgreifen, weil sie das Irreguläre, gleichsam Gewaltsame und Voluntative von Metalepsen betont und vor allem, weil sie den in der Einleitung umrissenen, transmedialen Phänomenbereich des Transgressiven, der Rahmenbildungs- und -frakturierungsprozesse, als Horizont der vorliegenden Untersuchung präsent hält.

Dagegen akzentuiert die Definition von Metalepsen als performativierte Narrationsakte den konstitutiven und simultaneisierenden Aspekt metaleptischer Transgressionen, und sie erlaubt, wie ich glaube, eine entscheidende Eingrenzung und Homogenisierung des Gegenstandsfeldes, das bei Genette recht undeutliche Konturen hat. Genette verweist, wie erwähnt, auf Pirandellos 'Theater-im-Theater' und erkennt in dessen Stücken - wenngleich mit der Einschränkung "d'une certaine façon" - großformatige Metalepsen. Nun können Pirandellos einschlägige Stücke gewiß als transgressiv gelten, wenn damit eine im Medium des - in diesem Fall dramatischen - Textes inszenierte Nivellierung von Seinshierarchien und illusorische ontologische Aufwertung des Artefaktiellen gemeint ist. Indem sie, in Gestalt einer Spiel-im-Spiel-Tektonik, eine strukturinterne Ebenenhierarchie aufweisen, erfüllen diese Theaterstücke die oben genannte allgemeinste Bedingung des Transgressiven. Jedoch gibt es in Pirandellos Stücken keine paradoxe Simultaneität eines Vermittlungsaktes (der wie gesagt ein Narrationsakt sein muß) und der durch ihn vermittelten Geschichte. Ich komme später auf Pirandello und den Typus von Transgressivität, den sein *personaggio senza autore* repräsentiert und der generell auf metatextuellen Text-Text-Relationen und nicht auf *discours-histoire*-Relationen beruht, zurück. An dieser Stelle mag der Verweis auf die in der Einleitung paraphrasierte Erzählung Borges', die denselben Transgressionstyp realisiert, genügen. In Borges' Erzählung wird die 'Hypostase' artefaktieller Welten als abgeschlossenes Ereignis berichtet und nicht im Modus des Berichts oder der Erzählung 'vollzogen'. Die 'Hypostase' des Artefaktiellen ist bei Borges wie bei Pirandello kein (aussagen-)logisches Skandalon, sondern eine 'fantastische' Zumutung: Sie resultiert nicht aus der willkürlichen Simultaneisierung konsekutiver pragmatischer Zustände, sondern basiert auf semantischen Identitäts- oder Konvergenzrelationen zwischen verschiedenen, textimmanent markierten 'textuellen Welten' bzw. deren Elementen, wobei diese Relationierungen gegen mehr oder weniger fundamentale Realitätspostulate verstoßen. Diese Art von Transgression, die ein ausschließlich *histoire*-immanentes Ereignis ist, ohne daß eine Ebene der Narration von ihr affiziert wäre, rechne ich, wie später noch begründet werden soll, den Verfahren einer metaliterarischen Fantastik zu.

Der Begriff 'Metalepse' soll hier also, anders als bei Genette, einem spezifischen Typus von Transgression vorbehalten bleiben - 'dramatisierten' oder pseudo-performativen Narrationsakten, die in narrativen wie in dramatischen Textsorten prinzipiell möglich sind, und die über die Simultaneisierung von erzählendem *discours* und der über diesen *discours* konstituierten *histoire* paradoxe logische und semantische Effekte hervorbringen. Von Metalepsen zu unter-

scheiden sind 'fantastische' Transgressionen, die ebenfalls schreibweisenübergreifend realisiert werden können, aber grundlegend anders funktionieren. Der eigentliche Gegenstand dieser Untersuchung, dies sei noch einmal betont, sind Metalepsen, doch gehe ich auch auf jenen anderen Transgressionstypus noch näher ein, allerdings nur soweit es für die Konturierung und Illustrierung der Differenz beider Typen erforderlich scheint.

2.2. Zum Verhältnis von Metalepse und rhetorischer *evidentia*

Bei den folgenden Anmerkungen zum rhetorischen Terminus 'Metalepse' geht es mir weder um eine rhetorikgeschichtliche Aufarbeitung noch darum, ob die Etymologie und Geschichte dieses Begriffs seine narratologische Adaption durch Genette rechtfertigen: Er ist einmal eingeführt und dürfte, wie gesagt, das Verdienst haben, eine Leerstelle in der Erzähltheorie zu besetzen und ein komplexes Phänomen zu konzeptualisieren. Mich interessiert an dieser Stelle vielmehr, ob der rhetorische Terminus tatsächlich, wie Genette anzunehmen scheint, prinzipiell dieselben Phänomene auf den Begriff bringt wie jene, die sein "Discours du récit" (und damit auch die vorliegende Untersuchung) fokussieren. Dabei beschränke ich mich im wesentlichen auf die Referenzen, die Genette selbst für seine Auffassung anzeigt, nämlich Dumasais' *Les Tropes* von 1729 und ihre Kommentierung durch Fontanier zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1818).

Der Begriff *metalepsis* (lat. *translatio* bzw. *transumptio*) findet sich seit der griechischen Antike sowohl im Kontext des *genus iudiciale* und der Statuslehre wie auch dem der Tropen. Seine Verwendung im Rahmen der Statuslehre muß hier nicht weiter interessieren. Wie schon die griechische bzw. lateinische Wortbedeutung, die der von 'Tropus' mehr oder weniger entspricht, vermuten läßt, handelt es sich bei der Metalepse um eine eher schwach determinierte und relativ unspezifische Figur. Mortara Garavelli meint sogar, daß es sich weniger um einen einzelnen Tropus als vielmehr um eine verschiedene Tropen kombinierende oder kreuzende rhetorische Figur handele³³, und das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* stellt fest, daß die Metalepse als Tropus "im Laufe ihrer Begriffsgeschichte extrem unterschiedlich definiert worden [ist], wobei von alters her konkurrierende Begriffsbestimmungen vermischt worden sind."³⁴ Der "lange und verworrene Überlieferungsprozeß"³⁵ erklärt wohl auch die recht divergierende Darstellung dieses Tropus in den verschiedenen modernen Systematisierungen der Rhetorik und die Heterogenität der Kontexte, in denen die Metalepse jeweils behandelt wird.³⁶

Die verschiedenen Darstellungen scheinen immerhin eine gewisse Übereinstimmung darin zu finden, daß es sich bei der Metalepse, als einem dem *ornatus audacior* zugehörigen Tropus, um eine potentiell gewagte, den Spielraum des *decorum* strapazierende, zuweilen schockierende Figur handelt. Besonders Lausberg betont das tendenziell Unangemessene und sogar Viziöse der Metalepse; Mortara Garavelli weist auf eine spezifische Affinität der Metalepse zum komischen, satirischen oder parodistischen Diskurs hin. Zumindest in ihrer Exzentrizität

³³ Vgl. Mortara Garavelli 1988, S. 144.

³⁴ Bd. 5, S. 1087.

³⁵ Ebd., S. 1096.

³⁶ Neben dem *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* beziehe ich mich hier auf Lausberg 1960 und 1963; Morier 1961; Mortara Garavelli 1988; Molinié 1992. Zu einer Bestandsaufnahme und Kritik verschiedener Darstellungen dieses *trope méconnu* vgl. Bonhomme 1987 (der allerdings Lausberg nicht berücksichtigt und der das narratologische Metalepsenkonzept Genettes zwar erwähnt, aber erklärtermaßen nicht weiter darauf eingeht).

könnte also die rhetorische Figur der Metalepse als eine angemessene begriffliche Referenz für das ebenfalls exzentrische Phänomen narrativer Transgressionen gelten.

Genette bezieht sich nun ausschließlich auf eine ganz spezifische und, jedenfalls wenn man die modernen Systematisierungen zugrundelegt, selektive Konzeption der Metalepse, die er in der 'klassischen' Rhetorik Dumarsais' bzw. bei deren Kommentator Fontanier bezeugt findet; er spricht von einer

figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*, et qui consiste à feindre que le poète "opère lui-même les effets qu'il chante", comme lorsqu'on dit que Virgile "fait mourir" Didon au chant IV de l'*Énéide*, ou lorsque Diderot d'une manière plus équivoque, écrit dans *Jacques le fataliste*: "Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le *faire cocu*?" (...).³⁷

Die Formel *métalepse de l'auteur* konnte ich weder bei Dumarsais noch bei Fontanier finden. Das Zitat im Zitat stammt aus dem Kommentar Fontaniers.³⁸ Die Exemplifikation dieses Zitats wiederum ('Vergil läßt Dido im IV. Gesang der *Aeneis* sterben') kommt so oder sinngemäß weder bei Dumarsais noch bei Fontanier vor. In jedem Fall ist es, gerade in der Zusammenstellung mit dem Beispiel aus *Jacques le fataliste*, eine recht unglückliche Exemplifikation, und der damit bezeichnete Sachverhalt verfehlt zumindest Genettes eigene Konzeption der Metalepse im Sinne eines transgressiven Wechsels von Erzählebenen vollkommen: Daß Vergil als historischer Autor der *Aeneis* für das darin erzählte Geschehen verantwortlich ist, darf, zumindest in dieser kontextfreien Formulierung, als eine Trivialität gelten; eine entsprechende Aussage könnte Teil eines kritischen oder affirmativen Diskurses etwa über das Verhältnis von Fiktion und historischer Wirklichkeit in der *Aeneis* oder über deren Intrigenstruktur sein; der Sachverhalt einer Metalepse als narratorialer Transgression ist damit indessen nicht erfüllt. Um eine Metalepse handelte es sich vielmehr, wenn die als epischer Sänger konkretisierte extradiegetische Erzählinstanz der *Aeneis* zu verstehen gäbe, daß sie Dido sterben lasse, auf daß Aeneas seine providentielle Bestimmung nicht verfehle. Das ist natürlich keineswegs der Fall, und unter den impliziten und expliziten poetologischen Prämissen eines Epos wie der *Aeneis*, deren textimmanente Erzählinstanz als *vates* operiert, wäre eine solche Frivolität - anders als etwa in Ariosts *Orlando Furioso* - auch völlig undenkbar. Wenn Genette im Fortgang seiner Erläuterungen auf eine der charakteristischen Erzählertransgressionen aus *Jacques le fataliste* verweist (natürlich wäre auch in diesem Fall darauf zu insistieren, daß es sich hier um die Rede eines fiktiven Erzählers handelt, wenngleich es zweifellos Diderot war, der diese Rede 'geschrieben' hat) und sie mit jener an sich inkomparablen metapoetischen Aussage über die *Aeneis* unter demselben Rubrum zusammenspannt, akzentuiert er damit unbeabsichtigt den grundlegenden Unterschied zwischen dem eigenen narratologischen und dem bei Dumarsais definierten und exemplifizierten rhetorischen Metalepsenkonzept. Während es sich bei Dumarsais um eine bestimmte Art zu handeln scheint, über (epische) Dichtung zu sprechen oder diese zu qualifizieren, geht es bei Genettes Konzept der Metalepse um eine spezifische Art der 'Dichtung' (d.h. eines narrativen Diskurses) selbst über ihren Gegenstand zu reden - wobei freilich dieser Gegenstand letztlich mit ihr selbst identisch ist.

Bei Dumarsais erscheint die Metalepse, anders als in den modernen Darstellungen der Rhetorik, in einem einzigen systematischen Kontext und ihr Bedeutungsumfang, der wie gesagt potentiell evasiv ist, leitet sich halbwegs schlüssig von einer grundlegenden Bestimmung her.

³⁷ Genette 1972, S. 244. Hervorhebungen von Genette.

³⁸ Genau heißt es dort, daß die Dichter dargestellt werden "comme opérant eux-même les effets qu'ils peignent ou chantent." (Dumarsais-Fontanier 1967, II, S. 116)

Dumarsais definiert die Metalepse als eine Form der Metonymie, die auf dem Austausch oder der Umgruppierung der Elemente einer zeitlichen und/oder kausalen Sequenz beruht:

La Métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit (...).³⁹

An diese grundlegende Bestimmung schließt sich bei Dumarsais eine Kasuistik einfacher und komplexerer Realisationsformen der Metalepse an. So kann etwa /il a vécu/ für /il est mort/ stehen und damit das Antezedens für das Konsequens. In diese Konzeption der Metalepse trägt sich ganz am Ende auch jene spezielle 'poetologische' Bedeutung ein, auf die Genette glaubt referieren zu können:

On raporte aussi à cette figure ces façons de parler des Poètes, par lesquelles ils prènent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mètent devant les yeux le fait que la description supose.⁴⁰

Ist damit nun derselbe Sachverhalt benannt, den Genettes (erzähl-) ebenenpragmatische Definition meint? Immerhin ist eine wesentliche Implikation dieser Definition erfaßt: die Substitution der erzählenden (oder beschreibenden) *verba* durch die zu erzählenden (oder beschreibenden) *res* - mit anderen Worten: die erzählerische Suggestion einer Präsenz des Nicht-Präsenten. Freilich ist Dumarsais' Definition so allgemein, daß sie einen großen Teil antiker epischer Rede, etwa der *Aeneis*, als metaleptisch ausweisen würde - nämlich jene erzählerischen Stilmittel, die die Rhetorik den Techniken der *evidentia* zuordnet und die, vor allem mittels des Einsatzes des *praesens historicum* als Erzähltempus, bestrebt sind, die erzählten Dinge und Geschehnisse gleichsam 'vor Augen zu stellen'.⁴¹ Eine im Modus der *evidentia* vorgetragene Erzählung kann etwa folgendermaßen lauten:

Qui (i.e. Latini) sibi iam requiem pugnae rebusque salutem
Sperabant, nunc arma volunt foedusque precantur
Infectum et Turni sortem miserantur iniquam.

(*Aeneis*, XII, 241-43)⁴²

Die Beispiele, die Dumarsais anführt und die ausschließlich Vergils *Bucolica* entnommen sind, bestätigen, daß er die Metalepse als eine Steigerungsform der *evidentia* behandelt; indem er sie mit der *hypotyposis* parallelisiert, ist bezeugt, daß er sich dessen bewußt ist.⁴³ Ich beschränke mich hier auf eines der beiden von Dumarsais genannten Beispiele, zitiere aber etwas ausführlicher als er, um den seinerseits evidentialisierenden Redekontext der Passage zu verdeutlichen. Der allgemeine Handlungskontext der *Bucolica* ist bekanntlich ein pastora-

³⁹ Dumarsais-Fontanier 1967, I, S. 104.

⁴⁰ Ebd., S. 111.

⁴¹ Zur *evidentia* vgl die entsprechenden Einträge in Lausberg 1960 und 1963 sowie im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, S. 33-47.

⁴² Die von J.Götte edierte zweisprachige Ausgabe (Vergil 1988) übersetzt: "Sie (die Latiner), die Ruhe sich schon vom Kampf und Heil für ihr Dasein / hofften, jetzt wollen sie Krieg und bitten, es solle der Pakt nun / nichtig sein, und bejammern das Unglückslos des Turnus." Diese Beispiel ist weitgehend willkürlich ausgewählt. Lange Passagen des extradiegetischen Erzählerdiskurses der *Aeneis* stehen im Modus der *evidentia* im Sinne einer narrativen *subiectio ad oculos*. Vgl. Etwa auch *Aeneis*, I, 82ff.; VI, 176ff. u.ö.

⁴³ Vgl. Dumarsais-Fontanier 1967, S. 112. Zur Hypotypose als Synonym und zugleich spezifischem Verfahren der *evidentia* vgl. das Lemma "Evidentia, Evidenz" im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, S. 33-47, hier besonders S. 40. Es sei angemerkt, daß die explizite Parallelisierung von Metalepse und Hypotypose eine Besonderheit Dumarsais' (oder der 'klassischen' Rhetorik?) zu sein scheint, für die ich nirgendwo sonst einen Beleg finden konnte.

ler Sangerwettbewerb; in der Ekloge, der das Beispiel entnommen ist, geht es um den Gesang des Satyrn Silen:

Tum canit Hesperidum miratam mala puellam;
Tum Phaethontidas musco circumdat amarae
Corticis atque solo proceras erigit alnos.

(*Bucolica*, VI, 61-63)⁴⁴

Durch die erste Verszeile, die Dumarsais nicht anführt, wird kenntlich, daß es sich um die extradiegetische Erzählung eines intradiegetischen 'Erzahlergebnisses' handelt - eben den epischen Gesang des Satyrn Silen. Das Erzählen oder epische Singen Silens wird weder in direkter noch in indirekter Rede wiedergegeben, sondern sein Inhalt wird paraphrasiert. Thema dieser Verszeilen wie der ganzen Ekloge sind primär der Gesang Silens und seine Wirkungen, nicht aber der Inhalt oder Gegenstand dieses Gesangs. Die erste Verszeile der zitierten Passage bezeugt eine konventionelle und für episches Erzählen nahezu obligatorische Form der *evidentia*, deren wesentliches Mittel das historische (oder szenische) Präsens ist: Gegenstand der Evidentialisierung - des narrativen 'Vor-die-Augen-Stellens' - ist nicht etwa das die Äpfel der Hesperiden bestaunende Mädchen, sondern das 'Singen' des Satyrn, das diesem Mädchen gilt. In den beiden folgenden Versen, nunmehr denen, die Dumarsais als Exempel einer Metalepse anführt, kommt es zu einer Komplikation und, wenn man so will, Steigerung der evidentialisierenden Erzählweise. Einerseits verbleibt der singende Silen im Modus seiner 'präsentischen' erzählerischen Darstellung; andererseits erscheint er nun selbst als Subjekt suggestiver erzählerischer Evidentialisierung, deren Adressat jetzt natürlich nicht unmittelbar der extradiegetische *narrataire* (wie in der ersten Verszeile) ist, sondern das intradiegetische Publikum - nämlich die Hirten, die den Satyr gerade aus seinem weinseligen Schlaf geweckt und zum 'Singen' aufgefordert hatten. Über die rhetorischen Mittel dieser ungleich potenteren erzählerischen Suggestion des Satyrn gibt der extradiegetische Diskurs naturgemäß keine Auskunft, er nennt lediglich deren Effekte. Die zentrale semantische Operation besteht dabei in der metaphorischen Ersetzung des *verbum narrandi* 'canere' durch Verben ('circumdare', 'erigere'), die zwar auf das Singen des Satyrn paradigmatisch bezogen bleiben, aber kein sprachliches Handeln benennen, sondern ein nicht-sprachliches Einwirken auf die Gegenstände des Gesangs. Der Satyr scheint also die Verwandlung der Schwestern des Phaeton nicht einfach zu besingen, sondern sie durch sein Singen zu bewirken - d.h., wie Dumarsais erlauert, sein Gesang ist so betörend, daß seine Zuhörer, die Hirten, zu sehen glauben, was sie tatsächlich nur hören. Eben auf diese Ausfuhungen Dumarsais' bezog sich jene von Genette zitierte Passage aus dem Kommentar Fontaniers, die den Aspekt der Wirkmächtigkeit eines hinreichend suggestiven 'epischen' Diskurses hervorhob.

Dieses Beispiel aus Vergils *Bucolica* zugrundegelegt, bezeichnet 'Metalepse' bei Dumarsais eine forcierte, dabei jedoch mittelbare, d.h. als intradiegetisches Ereignis reportierte Form der *evidentia*.⁴⁵ Die eigentliche 'tropische' Substitution bestände dabei in einer spezifischen Metaphorisierung des Erzahlvorgangs im Sinne von Aktivitäten oder Vorgängen, die Gegenstand des Erzahlvorgangs sind. Statt das Erblühen von Blumen zu besingen, bringt der poetische

⁴⁴ Die von J. und M. Götte edierte zweisprachige Ausgabe (Vergil 1995) übersetzt: "Weiter besingt er das Magdelein, das goldene Äpfel bestaunte, / Phaetons Schwestern umwebt er alsdann mit der bitteren Rinden / Moos und läßt sie vom Boden schlank aufragen als Erlen."

⁴⁵ Das zweite Beispiel, das Dumarsais anführt, bestätigt diesen Befund. Hier handelt es sich um eine - wiederum intradiegetische - Apostrophe des 'pastoralen' Sängers Menalcas: "quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis / spargeret aut viridi fontis induceret umbra?" (*Bucolica*, IX, 19f.; bei Dumarsais-Fontanier ist der Stellennachweis unzutreffend)

Gesang die Blumen zum Erblühen, usw. Ich werde später zeigen, daß auch für Metalepsen im Genetteschen Sinn eine entsprechende metaphorische Umwidmung von *verba narrandi* eine notwendige, freilich nicht hinreichende Bedingung darstellt. Da ferner auch Metalepsen in diesem narratologischen Verständnis - also als intrusive und 'performative' Narrationsakte begriffen - die Gegenwärtigkeit des erzählten Geschehens implizieren oder postulieren, scheint es eine gewisse Konvergenz mit Erzählweisen der rhetorischen *evidentia* zu geben. Allerdings wären auch die avanciertesten Realisationsformen der *evidentia*, also etwa eine Metalepse im Dumarsaischen Sinn, gerade noch mit ganz rudimentären Formen der Metalepse als pseudo-performativem Erzählakt zu parallelisieren, während elaboriertere Metalepsen (man mag hier etwa an das Fielding-Beispiel denken) in ihrem Funktionsspektrum natürlich über den Effekt einer Evidentialisierung hinausgehen und ganz andere Implikationen haben.

Immerhin könnte man zwischen den Stilmitteln der *evidentia* einerseits und der Metalepse im narratologischen Verständnis Genettes andererseits einen systematischen und vielleicht auch genetischen Zusammenhang im Sinne einer Steigerungs- oder Überbietungsrelation vermuten. Eben dieser Ansicht scheint Franz Penzenstadler zu sein, ohne allerdings Genettes rhetorikgeschichtlichen Rekurs auf den Tropus 'Metalepse' zu berücksichtigen. Laut Penzenstadler, auf dessen Erläuterungen zum Konzept der Metalepse ich sogleich noch näher eingehen werde, stellt die Metalepse eine "hyperbolische Übertreibung" der *evidentia* dar, die "zu einer fiktionsironischen Bloßlegung des Verfahrens" führe und die darauf beruhe, "daß nicht nur das erzählte Geschehen als unmittelbar präsent suggeriert wird, sondern auch die Erzählinstanz als scheinbar unmittelbar mit dem Geschehen konfrontiert in den Vordergrund rückt."⁴⁶ Ich würde demgegenüber allerdings eher die grundlegende strukturelle Differenz zwischen den Verfahren der *evidentia* und narrativen Metalepsen betonen und für letztere auch eine ganz eigenständige Derivation veranschlagen, die nicht, wie die Stilmittel der *evidentia*, in den Geboten oder Ansprüchen narrativer *persuasio*-Strategien ihren Ursprung oder Impuls findet, sondern in den Problemen, die sich der diskursiven Bewältigung heteromorpher und polyzentrischer Erzählwelten, wie sie für die mittelalterliche Epik charakteristisch werden, stellen. Dieser 'genetische' Aspekt soll im Kapitel 3 eingehend behandelt werden, und auch auf den strukturellen Unterschied von *evidentia* und Metalepse komme ich dort noch einmal zurück.

Ich möchte also bezweifeln, daß sich das von Genette formulierte und hier in einigen Aspekten revidierte Konzept der Metalepse als einer erzählpragmatischen Transgression an das rhetorische Konzept der Metalepse, jedenfalls wie es sich bei Dumarsais darstellt, anschließen läßt. Natürlich müßte diese Frage und ihre Implikationen eingehender und unter Hinzuziehung anderer rhetorischer Quellentexte (die Genette freilich auch nicht berücksichtigt) untersucht werden, was an dieser Stelle aber weder möglich ist noch zwingend erforderlich scheint.

Die Frage nach der Konvertierbarkeit des narratologischen und des rhetorischen Metalepsenkonzepts, die ich glaube verneinen zu können, ist hier nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil sie in einer anderen und weiter gefaßten Frage eher literaturhistorischer als literatursystematischer Art aufgeht: Wenn Dumarsais die Metalepse mit Vergil illustriert und Genette wiederum sein narratologisches Konzept der Metalepse an Dumarsais anschließen zu können glaubt, ist damit impliziert, daß es sich um ein transhistorisches Phänomen handelt, das es in der Literatur 'schon immer' gab. Nun kennt, wie hier bereits festgestellt wurde, die antike Dramatik zweifellos Metalepsen im Sinne einer transgressiven und paradoxalen Relationierung pragmatischer Ebenen. Allerdings - darauf sei als eine zumindest indirekte Bestätigung der oben getroffenen Unterscheidung des rhetorischen und des narratologischen Metalepsen-

⁴⁶ Penzenstadler 1987, S. 161, Anm. 167.

konzepts beiläufig hingewiesen - werden diese Phänomene in den Rhetoriken vor und seit Quintilian, soweit ich sehe, weder als Metalepsen noch als Strategien der *evidentia* abgehandelt.⁴⁷ Was aber die Narrativik (im weitesten Sinn) betrifft, sind mir, nachdem ich jene von Dumarsais angeführten Phänomene nicht als Metalepsen im Genettschen Sinn anerkenne, antike Beispiele nicht bekannt. Da meine Kenntnisse der antiken Erzählliteratur, trotz gezielter Lektüren, durchaus lückenhaft sind, ist damit freilich noch nichts bewiesen; immerhin glaube ich, zumindest in jenem antiken Textkorpus metaleptische Transgressionen ausschließen zu können, das in erster Linie als narratives Referenz- und Quellenkorpus für diejenigen nachantiken Erzähltexte in Frage kommt, die ich hier später untersuchen werde und in denen sich metaleptisches Erzählen zu einem markanten und sogar strukturbildenden Merkmal ausdifferenziert.⁴⁸ Ich komme auf diese Frage noch einige Male zurück, natürlich ohne jeden Anspruch, sie definitiv zu beantworten. Ein punktuelles Vorkommen von Metalepsen - wohl-gemerkt im Sinne narrativer Transgressionen - in antiken Erzähltexten halte ich jedenfalls durchaus für möglich; ich gehe allerdings von der nicht allzu gewagten Annahme aus, daß es zu keiner als System beschreibbaren Variantenvielfalt kommt, wie ich sie im folgenden Kapitel für die nachantike oder, genauer, für die frühneuzeitliche und neuzeitliche Erzählliteratur nachweisen werde. So oder so läßt sich die Genese und die Transformationsdynamik dieser Variantenvielfalt schlüssig erklären, ohne daß Rekurse auf antike 'Modelle' angenommen werden müßten.

2.3. Metalepsen als Fiktionssignale

Wenngleich Genettes "Discours du récit" zum 'Klassiker' der Narratologie schlechthin avanciert ist, ließe sich nicht sagen, daß sein Konzept der Metalepse Furore gemacht hätte. Zwar begegnet der Terminus mittlerweile recht häufig in einschlägigen literaturwissenschaftlichen Handbüchern⁴⁹, in mehr oder weniger didaktisch orientierten, aber auch ambitionierteren Darstellungen der Erzähltheorie⁵⁰ und schließlich auch, praktisch angewendet, in Analysen einzelner Texte oder Textgruppen.⁵¹ Zumeist wird 'Metalepse' als gleichsam kanonischer, nicht weiter problematisierungsbedürftiger *terminus technicus* der Narratologie behandelt, ohne daß noch auf seine rhetorische Provenienz hingewiesen wird; das Referenzzitat ist fast stets eben jenes, das auch hier als Genettes 'Basisdefinition' angeführt wurde und das Metalepsen als intrusive narrative Ebenenwechsel bestimmt. Sowohl über den systematischen Ort dieses Terminus wie auch über den von ihm konzeptualisierten Objektbereich bestehen mitunter ungenaue oder unzutreffende Vorstellungen⁵², die freilich auch auf die benannten Unklarheiten des Konzepts selbst zurückgehen mögen. Was, soweit ich dies überblicken kann,

⁴⁷ Es scheint, daß diese Phänomene, wenn überhaupt, als spezifische Formen der *digressio* oder der *aversio* behandelt werden. Vgl. hierzu die entsprechenden Paragraphen bei Lausberg 1960 und Lausberg 1990.

⁴⁸ Ich denke dabei vor allem an die Homerischen Epen, die *Aeneis*, die *Metamorphosen*, Statius' *Thebais* und *Achilleis*, narrative Kleinformen wie z.B. die *Bucolica*, aber auch die Prosanarrativik eines Heliodor, Longus und Apuleius. Nur punktuell kenne ich jene spätantike Prosanarrativik, die etwa dem altfranzösischen *Roman de Troie* zugrunde liegt; die generelle Schlichtheit des Erzählerdiskurses in den Troja-Romanen eines Dictys oder eines Dares (*Ephemeris belli Troiani*; *De excidio Troiae*) läßt aber prinzipiell keine Metalepsen oder andere erzählerische Extravaganzen erwarten. Im Prinzip wäre auch die antike historiographische Literatur ein Kandidat für zumindest rudimentäre Metalepsen; mir ist aber kein Beispiel bekannt.

⁴⁹ Vgl. z.B. Reis /Lopes 1988; Hawthorn 1994; Nünning (Hg.) 1998.

⁵⁰ Vgl. z.B. Prince 1987.

⁵¹ Vgl. etwa Lazzaro 1984 (zu Ariost); Bonsaver 1995 (zu Calvino); Scheffel 1997 (u.a. zu Hoffmann).

⁵² Vgl. etwa Tomassini 1990, S. 64, die eine völlige Fehllektüre Genettes vermuten läßt.

beinahe vollständig fehlt, sind Versuche, Genettes Konzept produktiv aufzugreifen, d.h. es selbst und seinen Gegenstand zu historisieren, es zu präzisieren, seine Implikationen zu entfalten und - vor allem - seine Relevanz und sein analytisches Potential an einem größeren Textkorpus zu erproben: also das, was die vorliegende Untersuchung zumindest in Ansätzen zu leisten versucht.⁵³

Letztlich ist mir überhaupt nur ein Beitrag bekannt, der das Genettesche Metalepsenkonzept nicht nur zitiert und zur mehr oder weniger treffenden Etikettierung von Textphänomenen aufgreift, sondern es eingehender expliziert und sein Beschreibungspotential für die Textanalyse fruchtbar macht, nämlich jene bereits erwähnte Studie Franz Penzenstadlers. Penzenstadlers Monographie gilt primär einem eher unbekanntem und gemeinhin als zweitklassig taxierten *romanzo* des frühen 16. Jahrhunderts, dem *Mambriano* von Francesco Cieco da Ferrara. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Studie aber um die bisher wohl umfassendste und in ihrem Beschreibungsinstrumentarium präziseste Bestandsaufnahme und Analyse genuiner narrativer Techniken des italienischen Kunstromanzos, einschließlich Ariosts *Orlando Furioso* als dessen artistischen Höhepunkt. Für den narrativen Diskurs dieser frühneuzeitlichen 'epischen' Textgattung weist Penzenstadler u.a. die Ausdifferenzierung eines komplexen Repertoires autoreflexiver Erzählweisen nach, die gewöhnlich erst der Erzählliteratur des 18. Jahrhunderts attestiert werden oder frühestens bei Cervantes zu finden sein sollen. In diesem hier nur angedeuteten argumentativen Kontext greift Penzenstadler auch Genettes Konzept der Metalepse auf, ohne sich freilich auf den rhetorikgeschichtlichen Stammbaum, den Genette für dieses Konzept beansprucht, einzulassen. Penzenstadler beschreibt die Metalepse als einen "im allgemeinen real unmögliche[n] Sprung", der eine unmittelbare Verbindung zwischen einer berichteten Sprechhandlungssituation und einer berichtenden Sprechhandlungssituation herstellt.

Diese Sprünge oder 'falsche' [sic!] Kausalrelationen beruhen auf der spezifischen Struktur der berichtenden Sprachhandlung, die durch Nachzeitigkeit und Unabhängigkeit des Erzählakts (...) von dem erzählten Geschehen gekennzeichnet ist. Das heißt auf der Ebene der *histoire* kann nichts geschehen, weil es der Erzähler als Erzähler (also nicht als 'erlebendes Ich', als Protagonist der *histoire*) so will, und was auf der Ebene der

⁵³ Genette selbst kommt auf sein Konzept in späteren Publikationen gelegentlich zurück, freilich ohne substantielle Ergänzungen (vgl. etwa Genette 1982 u. 1983). Eine Fundamentalkritik der Genetteschen Narratologie aus Sicht der Ricoeurschen Hermeneutik, der auch die Metalepse zum Opfer fällt, formuliert Chamberlain 1990, etwa S. 81. Die paradoxologisch inspirierte Literaturwissenschaft, etwa in den erwähnten Sammelbänden Pfeiffer/Gumbrecht (Hg.) 1991 und Geyer/Hagenbüchle (Hg.) 1992, hat, wie bereits erwähnt, weder das Genettesche Konzept noch seinen Gegenstand für sich entdeckt. Eher enttäuschend ist auch Herman 1997, der eine Präzisierung des Genetteschen Konzepts verspricht. Bei Herman werden genau jene transgressiven Phänomene als Metalepsen behandelt, die hier aus dem metaleptischen Formenkanon ausgeschlossen werden sollen, also paradoxalisierte Text-im-Text-Strukturen und nicht *discours-histoire*-Relationen. Gegen diese Nomenklatur wäre natürlich auch nichts einzuwenden, wenn sich H. über die damit ausgeschlossene, bei Genette eindeutig dominierende und in der vorliegenden Untersuchung favorisierte Option, Metalepsen als hybride oder pseudo-performative Erzählweisen aufzufassen, überhaupt im klaren wäre. Die damit konzeptualisierte Simultanrelation zwischen narrativem Kommunikationsakt und darüber kommuniziertem Geschehen kommt aber bei H. mit keinem Wort in Betracht. Dem dürfte entsprechen, daß er Genettes Kategorie der diegetischen Ebene umstandslos durch die des "narrative frame" (vgl. ebd., S. 135) ersetzt, der eine partiell andere Distribution binnenpragmatischer Strukturen vornimmt. H.'s Rekurs auf die Semantik möglicher Welten scheint im übrigen vergleichsweise triviale Ergebnisse zu zeitigen, die sich leicht auch vor weniger aufwendigen Theoriehorizonten abzeichnen würden ("We can say, that metalepsis stems from disrespecting (or actively abolishing) the distinction between a storyworld and the world(s) from which addressees or recipients relocate in order to engage in a 'fictional pact' vis-à-vis the storyworld in question." Ebd., S. 134) Im einzelnen gelten H.'s (an O'Briens *At Swim-Two-Birds* exemplifizierte) Überlegungen der Identifikation von Textmarkern, die eine Art transgressive (also 'unzulässige') Isotopie zwischen narrativen Rahmen herstellen und damit die Metalepse (im Sinne Herman's) konstituieren.

histoire geschieht, kann keinen Einfluß nehmen auf die Gegebenheiten der Erzählsituation.⁵⁴

Insofern nun metaleptische Relationierungen von Erzählakt und *histoire* mit der Kausallogik kollidieren, können sie als besonders exponierte und eindeutige Fiktionssignale gelten, d.h. sie indizieren unabweisbar den Artefaktcharakter des erzählten Geschehens.⁵⁵

In diesem Zusammenhang skizziert Penzenstadler eine Typologie metaleptischer Relationierungen von unterschiedlicher fiktionsironischer Valenz, wobei er vier Möglichkeiten unterscheidet: 1. kausale Ursache-Wirkung-Relationen; 2. temporale Relationen (Illusion der Gleichzeitigkeit von Erzählergegenwart und erzählter Vergangenheit); 3. räumliche Relationen (Illusion der räumlichen Kopräsenz von Erzähler und erzählten Figuren); 4. kausale Ursache-Wirkung-Relationen im Falle von Quellenfiktionen und Binnenerzählungen, also die metadiegetische Variante von 1.⁵⁶ Gegen diese Typologie ergeben sich indessen einige Einwände. Zu beanstanden wäre insbesondere, daß die illusorische Simultaneität von Erzählergegenwart und erzählter Vergangenheit als eine bloße Möglichkeit metaleptischer Relationierung aufgefaßt wird, während es sich tatsächlich, wie Penzenstadlers eigene zuvor zitierte Beschreibung hinreichend deutlich werden läßt, gerade um das distinktive Merkmal jeder metaleptischen Relationierung handelt, im Grunde also um das Definiens der Metalepse. Dieselbe temporale Deixis für Erzähler und erzählte Figuren ist die Voraussetzung all jener anderen, aber nur sekundären oder fakultativen metaleptischen Effekte, die von Penzenstadlers Punkten 1, 3 und 4 erfaßt sind. Bei der metaleptischen Simultaneität von *discours* und *histoire* handelt es sich also nicht um einen bloßen Typus als Variation einer Basisstruktur, sondern um diese Basisstruktur selbst.

Ein weiterer Einwand richtet sich dagegen, auf metaleptische Konfigurierungen die Kategorie der 'Wahrscheinlichkeit' anzuwenden, wie dies übrigens auch schon Genette tat, wenn er metaleptische Transgressionen gegen die *vraisemblance* verstoßen läßt.⁵⁷ Für den Fall metaleptischer Ursache-Wirkung-Relationen unterscheidet Penzenstadler kausale Abläufe, die in der erzählenden Welt induziert werden, von solchen, die in der erzählten Welt ihren Ausgang nehmen. Für die erste Variante wäre an Fälle zu denken, in denen der Erzähler die erzählte Geschichte voluntativ abändert, etwa um eine Figur wegen Fehlverhaltens zu bestrafen⁵⁸; hier läge laut Penzenstadler eine "unwahrscheinliche Struktur" vor, während es sich in Wirklichkeit natürlich um eine logisch unmögliche Relationierung von erzählendem *discours* und erzählter *histoire* handelt. Für die zweite Variante nennt Penzenstadler als Beispiel einen Erzähler, der vorgibt, von der erzählten Geschichte zu Tränen gerührt und so am Weiterdichten gehindert zu sein.⁵⁹ Ein solches "affektisches Einwirken des Erzählten auf den Erzähler" (Penzenstadler), bei dem letzterer Erzähler für die Hervorbringung seiner Erzählung, über deren Schriftlichkeit zumeist kein Zweifel besteht, spontane Impulse geltend macht, die eher unter den Bedingungen oralen Erzählens glaubwürdig wären, ist nun in der Tat eher unwahrscheinlich als unmöglich. Man wird auch in solchen Fällen zumeist von Fiktionsironie sprechen können. Indessen sind pragmatische Kontexte denkbar, etwa im Brief und entsprechend im Briefroman, in denen ein von Affekten 'getrübtes' Erzählen durchaus nicht nur nicht un-

⁵⁴ Penzenstadler 1987, S. 92. Hervorhebung v. Penzenstadler.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 47 und S. 50f.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 93f.

⁵⁷ Vgl. oben S. 22.

⁵⁸ Entsprechende, stets spektakuläre Metalepsen, u.a. aus dem *Orlando Furioso*, werden später noch genauer zu betrachten sein. Einstweilen kann man hier natürlich an jenes von Genette zitierte Beispiel aus *Jacques le fataliste* denken (vgl. oben S. 37).

⁵⁹ Penzenstadler nennt hier keinen Beleg; vielleicht denkt er an Ariost, *Orlando Furioso*, VIII, 66-67. Vgl. dazu weiter unten S. 112.

wahrscheinlich, sondern sogar glaubwürdig sein kann und auch keinesfalls zwingend einen fiktionalen Diskurs indizieren muß.

Ich würde aber dafür plädieren, den Begriff der Metalepse im Interesse seiner Kohärenz und Trennschärfe ausschließlich für *l o g i s c h u n m ö g l i c h e* Relationierungen zu reservieren. Das hieße in diesem Fall und in Übereinstimmung mit den bisher formulierten Definitionen und Explikationen (einschließlich denen Penzenstadlers), daß als metaleptische kausale Relationen, gleich welchen Richtungsverlaufs, ausschließlich solche zu gelten haben, die sich auf der Basis illusorischer Simultaneität und Kontiguität von *discours* und *histoire* manifestieren. "Affektisches Einwirken" im Sinne einer mittelbaren, nicht von ihrer 'Präsenz' abhängenden Einwirkung der *histoire* auf den Erzählvorgang bzw. dessen Subjekt scheidet damit, ob nun glaubwürdig oder nicht, in jedem Fall aus dem metaleptischen Typenspektrum aus.

Ein letzter Einwand (oder eher eine Ergänzung), bezieht sich eben auf Penzenstadlers Bestimmung von Metalepsen als Fiktionssignalen. Ohne Frage signalisieren Metalepsen grundsätzlich die Fiktivität der über sie konstituierten *histoire* oder die Fiktionalität des Textes, in dem sie zum Einsatz kommen; dabei sind sie Fiktionssignale von hoher diachroner Stabilität, im Gegensatz etwa zu 'fantastischen' *histoire*-Elementen, deren fiktionsindizierende Valenz stärker von dem historisch jeweils gültigen Wirklichkeitsmodell abhängt und mit ihm variiert. Bei Metalepsen handelt es sich dagegen um die - wenn man so will - 'fantastische' Transformation oder Deformation elementarer Modi sprachlicher Weltaneignung und Welterzeugung, deren Repertoire begrenzt ist und die von einer gewissen universellen und transhistorischen Gültigkeit sein dürften: Die unter metaleptischen Bedingungen gegebene Möglichkeit, noch ein vergangenes Geschehen zu korrigieren, kollidiert, als Suspendierung des Kausalitätsprinzips, mit den Realitätspostulaten des modernen Lesers ebenso wie denen eines Zeitgenossen Pulcis oder Ariosts; für magische Prozeduren oder astrologische Divinationen beispielsweise gilt dies, wie man weiß, nicht im selben Maße.⁶⁰

Metalepsen signalisieren also grundsätzlich Fiktionalität. Gleichwohl ist diese Aussage in zweierlei Hinsicht zu modifizieren oder zu erweitern. Zum einen, und diese Möglichkeit wird von Penzenstadler selbst berücksichtigt⁶¹, können in vielen Fällen die paradoxalen Implikationen der metaleptischen Konfiguration gleichsam neutralisiert sein, indem z.B. durch ihre Kontextualisierung eine metaphorische Lesart als angemessen nahegelegt wird. In solchen Fällen (die später noch genauer betrachtet werden sollen) können Metalepsen in erzählrhetorischen Funktionen aufgehen, die partiell mit denen der *evidentia* zusammenfallen, und müssen dann nicht zwingend Fiktionalität indizieren. Man wird allerdings sehen, daß in der Praxis viele Fälle ambivalent sind und weder eine das paradoxe Sinnpotential neutralisierende noch aktualisierende Lesart eindeutig privilegieren.

Zum anderen erfaßt aber die Bestimmung von Metalepsen als Fiktionssignale mitunter lediglich den trivialsten funktionalen Aspekt des Phänomens. Man wird nämlich finden, daß gerade in solchen Texten die Metalepse zu einer charakteristischen oder sogar strukturdeterminierenden Figur avanciert, die auf ihre eigene Fiktionalität mit großem Aufwand verweisen und sie u.U. explizit thematisieren und in denen also die 'metaleptische' Fiktionsanzeige als redundant erscheinen könnte. Dies dementiert natürlich nicht die fiktionsindizierende Funktion von Metalepsen, deutet aber darauf hin, daß sie sich nicht darin erschöpft. Wie schon mehrfach angemerkt wurde und wie die bisher präsentierten Beispiele bereits deutlich gemacht haben dürften, signalisieren Metalepsen nicht einfach Fiktionalität, sondern sie evaluieren und

⁶⁰ Die metaleptische Nivellierung oder Invertierung zeitlicher und kausaler Hierarchien ist deshalb auch nicht zu verwechseln (was gelegentlich geschieht) mit entsprechenden *histoire*-immanenten Effekten etwa der *Science Fiction*, wo derartige 'Chronoklasmen' oder 'Zeitparadoxa' durch empirisch zwar unwahrscheinliche, aber logisch nicht zu beanstandende Zeitmaschinen oder andere technologisch fortgeschrittene Armaturen möglich werden.

⁶¹ Vgl. Penzenstadler 1987, S. 159.

spezifizieren - zumindest potentiell - deren ontologischen und epistemologischen Status; sie können also unter bestimmten Voraussetzungen im Sinne einer verbindlichen und differenzierten dichtungstheoretischen Programmatik verstanden werden, gegebenenfalls einer Poetik, die der als solche ausgewiesenen Fiktion gleichwohl einen unhintergehbaren Wirklichkeitsindex zuordnet.

Den damit aufgeworfenen Fragen nähere ich mich im folgenden an, indem ich eine weitere, in diesem Fall beiläufig vorgetragene Überlegung Penzenstadlers aufgreife, die einem spezifischen genetischen Zusammenhang zwischen Metalepsen und narrativen Strangwechselverfahren gilt. Penzenstadler nimmt an, daß sich bestimmte Formen der Metalepse aus der mittelalterlichen *entrelacement*-Technik entwickelt haben.⁶² Die 'Rekonstruktion' dieses Zusammenhangs, die ich im anschließenden Kapitel unternehme, bestätigt Penzenstadlers Hypothese nicht nur, sondern läßt sie als generalisierbar erscheinen; zugleich erlaubt diese 'Rekonstruktion', indem sie ein breites Variantenspektrum auffächert, eine gewisse Skalierung metaleptischer Transgressivität und damit die Frage nach den jeweiligen autoreflexiven und fiktionsthematisierenden Valenzen und Funktionen von Metalepsen etwas genauer zu beantworten.

⁶² Vgl. Penzenstadler 1987, S. 161.