

### 3. Zur Genese, Typologie und Funktion narrativer Metalepsen: Versuch einer systematischen Beschreibung

#### 3.1. Narrative Metalepsen und die Erzähltechnik des *entrelacement*

Transgressive Relationierungen von *discours* und *histoire*, von erzählender Welt und erzählter Welt, können auch in diskreterer und weniger spektakulärer Weise realisiert sein, als dies in den meisten der bisher vorgestellten Beispiele der Fall war. Dabei ist vor allem an jene mehr oder weniger konventionalisierten narrativer Formeln zu denken, die primär und offensichtlich im Dienst der diskursiven Organisation der *histoire* und Integration ihrer verschiedenen Handlungsstränge stehen. Vertraut sind solche Formeln aus auktorialen Erzähltexten des achtzehnten und vor allem des neunzehnten Jahrhunderts; besonders häufig begegnen sie - aus naheliegenden, später aber noch näher ins Auge zu fassenden Gründen - in den figuren- und episodenreichen, vielsträngigen Genres des historischen und des Abenteuerromans. Sie sind jedoch, wie man sehen wird, schon vorher variantenreich vertreten und später, auch in erzähltechnisch avanzierter Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, keinesfalls verpönt. Ich nenne zunächst einige Beispiele:

[7]

Leaving the Saxon chiefs to return to their banquet as soon as their ungratified curiosity should permit them to attend to the calls of their half-satiated appetite, we have to look in upon the yet more severe imprisonment of Isaac of York.

(Walter Scott, *Ivanhoe*, Kap. 22; S. 225)

[8]

Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiám lasciate in una certa stradetta.

(Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Kap. 8; S. 249)

[9]

Nous laisserons, comme eux, Jehan dormir sous le regard bienveillant de la belle étoile, et nous les suivrons aussi, s'il plaît au lecteur.

(Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, VII, 7; S. 287)

[10]

Laissons-le suivre le chemin du camp, protégé par l'écuyer et les deux mousquetaires, et revenons à Athos.

(Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, Kap. 45; S. 584)

[11]

Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure (...) Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille.

(André Gide, *Les faux-monnayeurs*, I, 5; S. 60)

Auch weitgehend konventionell anmutende Erzählformeln wie diese lassen sich als Hybridisierung oder als 'Performativierung' einer erzählenden oder berichtenden Sprachhandlung beschreiben. Der Erzähler, oder vielmehr die durch das obligatorische 'wir' ("we have to look"; "lasciamoli"; etc.) beschworene Kommunikationsgemeinschaft von Erzähler und Leser, scheint mit den Figuren der Geschichte in einem homogenen raum-zeitlichen Kontinuum zu interagieren. Auch hier wird also Simultaneität und Kontiguität von erzähltem Geschehen, Erzählakt und Rezeption supponiert. Plausibel (im Sinne von 'real möglich' oder 'mit den Ob-

ligationen einer faktualen Erzählung vereinbar') wäre eine solche Relation der Simultaneität und Kontiguität nur unter den Bedingungen einer oralen Berichts- oder Kommunikationssituation.<sup>63</sup> Eben eine solche, Augenzeugenschaft voraussetzende Kommunikationssituation soll natürlich in den hier betrachteten Textpassagen zum Zweck einer 'szenischen' Vergegenwärtigung des erzählten Geschehens simuliert oder beschworen werden - der Erzähler agiert in diesen Passagen gleichsam als teichoskopische Berichtsinstanz.<sup>64</sup> Nun ist der Bericht des Teichoskopen im Drama oder in einem Erzähltext<sup>65</sup> zwar in der Tat in eine orale Kommunikationssituation eingebettet, allerdings handelt es sich um eine dargestellte oder erzählte orale Kommunikationssituation: Der Bericht ist primär und unmittelbar an *histoire*-interne Zuhörer adressiert. Dagegen ist der Bericht des 'teichoskopisch' agierenden Erzählers an eine *histoire*-externe 'Zuhörerschaft' gerichtet. Mit anderen Worten: Die plausibilisierende Bedingung einer oralen Berichtssituation ist in den gegebenen Beispielen natürlich nicht erfüllt; vielmehr sind diese durch ihren pragmatischen Kontext zwingend auf das Medium und den Modus der schriftlichen Erzählung festgelegt, wobei die Literalität der Kommunikation in dem Hugo-Beispiel durch die explizite Anrede des Adressaten als einem lesenden noch besonders markiert ist.

In einer Synopse narrativer Metalepsen repräsentieren die zitierten Passagen, wie man sehen wird, eher rudimentäre Varianten. Wohl trifft auf sie das Merkmal modaler Hybridität und damit nomineller Simultaneität und Kontiguität von erzählender und erzählter Welt zu; verzichtet wird freilich auf die 'Möblierung' des solchermaßen postulierten paralogischen Raums mit outrierten Effekten, wie dies in den eingangs vorgestellten Metalepsen mehr oder weniger drastisch der Fall war. Der systematische Ort solcher Formeln und die für sie zu veranschlagende Relation von Struktur und Funktion wird später noch ausführlich erörtert.

Der folgende Versuch einer systematischen Beschreibung soll mit einer These verknüpft werden, die sich auf die historische Genese metaleptischer Konfigurierungen in Erzähltexten bezieht und die sich, wie ich glaube, angesichts der *histoire*-integrativen Funktion der meisten Metalepsen, wie aufwendig diese auch immer gestaltet sein mögen, geradezu aufdrängt. Die These lautet, daß auch komplexere und spektakuläre narrative Transgressionen als Strukturen beschreibbar sind, die sich über eine Reihe von Transformationsschritten aus elementaren und nicht-transgressiven narrativen Integrationsformeln generieren lassen, als deren originärer historischer Ort die mittelalterliche Narrativik und namentlich die arturische Epik des 13. Jahrhunderts gelten darf.

Der genaue Status und die Reichweite dieser These sollen in Kapitel 3.7 eingehend diskutiert werden; sie wird dort einige modifizierende Einschränkungen bzw. Erweiterungen erfahren.

---

<sup>63</sup> Streng genommen gibt es auch in diesem Fall keine echte, d.h. 'instantane' Simultaneität von Bericht und Berichtetem, äußerstenfalls, wie bereits festgestellt wurde, die asymptotische Annäherung des anterioren Zeitstands des berichteten Geschehens an den seiner Versprachlichung.

<sup>64</sup> Dabei beansprucht er freilich eine Omnipräsenz ermöglichende Mobilität, die für den Teichoskopen in einer dramatischen oder narrativen Fiktion schwerlich in Frage käme. Tatsächlich nominieren (oder antizipieren, wenn man so will) die hier zitierten narratorialen Einlassungen eine Kommunikationssituation, die erst unter den Bedingungen telekommunikativer Techniken - etwa des Telefons oder des Radios - zumindest partiell realisierbar ist. So wären Formeln wie die hier zitierten in der radiophonen Live-Reportage eines Sportereignisses oder eines Karnevalssumzuges durchaus denkbar. Da es sich indessen bei den zitierten Texten um 'Berichte' vergangener, abgeschlossener Ereignisse handelt, setzte ihre extraliterarische Realisierbarkeit, nach der die Welt - R ä u m e als syntopen Erfahrungsraum konstituierenden Telekommunikation, wohl auch noch die Erfindung einer Wellschen Zeitmaschine zur Synchronisierung der Welt - Z e i t e n voraus.

<sup>65</sup> Scotts *Ivanhoe* enthält eine Szene, die die 'klassische' (d.h. homerische) Konfiguration der 'Mauerschau' recht genau und dies offenbar ganz bewusst wiederholt: Rebecca berichtet dem schwerverletzt darniederliegenden Ivanhoe (und damit indirekt auch dem Leser) von dem Kampfgeschehen vor den Toren der belagerten Burg, das Ivanhoe, präsent, aber ans Krankenlager gefesselt, selbst nicht beobachten kann. Vgl. *Ivanhoe*, Kap. 29, S. 311f.

Es wird sich jedoch zeigen, daß, wenn nicht das gesamte, so doch ein großer Teil der hier interessierenden metaleptischen Phänomene unter der Perspektive dieser These sinnvoll systematisierbar ist. Nicht zuletzt wird mit ihr die Genese metaleptischer Erzählweisen als spezifischer transgressiver und paradoxer pragmatischer Strukturen in einen Erklärungszusammenhang mit der historischen Herausbildung komplexer mehrsträngiger und polyzentrischer Handlungsstrukturen und deren erzähltechnischer Bewältigung gestellt. Von der Forschung wird ein solches Novum für den *Perceval* Chrétiens und den anonymen Prosa-Lancelot geltend gemacht oder zumindest im Umkreis dieser Texte situiert.<sup>66</sup> Die diskursive Verwaltung polyzentrischer und gleichsam fugierter Erzählwelten dieser Art wird seit Lot mit dem Terminus des *entrelacement* belegt<sup>67</sup>; gemeint ist mit der textilen Metapher die Parallelführung zweier oder mehrerer Handlungsstränge in einem Text und deren additive Verknüpfung - oder eben Verflechtung - durch eine Erzählinstanz, die den jeweiligen Wechsel des Erzählstranges in mehr oder weniger formelhaften Wendungen begründet oder motiviert.<sup>68</sup>

Die Herausbildung der *entrelacement*-Technik im Umkreis des höfischen Romans hat in der Forschung teils divergierende, teils komplementäre Deutungen erfahren; u.a. ist diese Technik als Symptom gesteigerter Komplexität des epochalen Handlungs- und Geschehensbegriffs und als Ausdruck einer gegenüber den *chansons de geste* grundlegend veränderten, nämlich literalisierten Kommunikationssituation interpretiert worden<sup>69</sup>; die Entfaltung dieser Technik wurde als das zentrale Moment eines Prozesses der "Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit" (Stierle) gesehen. Auf jeden Fall wird man sie Tendenzen einer 'Subjektivierung' des Erzählens zuordnen können, d.h. einer Exponierung des Subjekts der Erzählung bzw. des Erzählakts selbst gegenüber der erzählten Geschichte.<sup>70</sup> Indem nun, in Verfolgung der oben formulierten These, metaleptisches Erzählen auf die *entrelacement*-Technik zurückgeführt wird, kann es zugleich auf die Folie von deren historischen Bedingungs- und Bedeutungskontext, der eben mit einigen Stichworten angedeutet wurde, projiziert werden. Darauf wird zurückzukommen sein, wenn es darum geht, den Funktionsspielraum und die erzählpoe-tischen Valenzen metaleptischer Strukturen zu taxieren; zunächst und vor allem soll hier aber die ‚formale‘ oder ‚technische‘ Seite des Phänomens eingehender betrachtet werden.

Das allgemeine Schema einer *entrelacement*-Formel, mit der ein Strangwechsel begründet wird, folgt nach Frappier dem Modell "Le conte cesse de parler d'un tel et parle maintenant de tel autre"<sup>71</sup> und kann bei Chrétien etwa folgende Gestalt annehmen:

[12]  
De Perceval plus longuemant  
Ne parole li contes ci,  
Einçois avroiz molt asez oï

<sup>66</sup> Über die absolute oder relative Gültigkeit eines solchen Befundes gibt es allerdings Differenzen, die letztlich auch darauf zurückzuführen sind, daß unter 'Mehrsträngigkeit', 'Pluralisierung von Erzählwelten', 'Polyzentrik' o.ä. jeweils Unterschiedliches verstanden wird. Da ich hier vorwiegend an überschaubaren systematischen Bezügen interessiert bin, lasse ich die Frage, deren Beantwortung wiederum nicht weniger als eine umfassende Sichtung antiker Erzählliteraturen einschliesse, vorerst offen. Ich werde später allerdings noch einmal auf sie zurückkommen (vgl. 3.7.), freilich auch dann ohne Anspruch auf definitive Klärung. Zum mehrsträngigen Erzählen mittelalterlicher Epik vgl. Lot 1954; Frappier 1961, S. 346-351; Köhler 1985, S. 204f.; Vinaver 1971, Kap. 5, "The Poetry of Interlace"; Delcorno Branca 1974; Roellenbleck 1979; Stierle 1980, S. 253-313; Baumgartner 1987; Wild 1993 S. 184-191 u. S. 221-232.

<sup>67</sup> Vgl. Lot 1954, S. 17-28.

<sup>68</sup> Vgl. Roellenbleck 1979, S.1.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., sowie insbesondere Köhler 1985 und Stierle 1980.

<sup>70</sup> Zu dem Begriff der 'Subjektivierung' in diesem Sinn vgl. Penzenstadler 1987, v.a. S. 52f.

<sup>71</sup> Frappier 1961, S. 348, Anm.1.

De mon seignor Gavain parler  
 Que plus m'oiez de lui conter.  
 (*Perceval*, vv. 6514-18)

In der *Queste del Saint-Graal* lautet eine solche *entrelacement*-Formel:

[13]  
 Mes a tant less ore li contes a parler de lui et retourne a Lancelot (...).  
 (*La Queste del Saint-Graal*, S. 115)

Unschwer wird man das Schema dieser *entrelacement*-Formeln in den weiter oben zitierten Textbeispielen 7-11 wiedererkennen, wobei freilich zugleich die nicht geringen Unterschiede zu jenen ins Auge springen. Wenn man einmal von der Quellenfiktion, dem topischen Verweis auf eine präexistente orale Überlieferung (*conte*)<sup>72</sup>, absieht, besteht die Differenz vor allem darin, daß es sich in den 'arturischen' Beispielen um eine rein diskursive Operation handelt und die Grenze zwischen erzählender und erzählter Welt intakt bleibt, während es sich in den neuzeitlichen Beispielen um eine ‚Operation‘ im Raum der erzählten Welt handeln soll; an die Stelle einer zeitlichen Relation zum anterioren erzählten Geschehen tritt scheinbar eine simultane räumliche Relation, ein spatiales an die Stelle eines temporalen Verhältnisses.

Wenn man von der *entrelacement*-Formel aus der *Queste* (Textbeispiel 13) als Referenzmodell ausgeht, besteht das syntaktische Äquivalent der gerade skizzierten semantischen Transformation offensichtlich in einer unterschiedlichen Positionierung von Verben wie *to leave / lasciare / laisser* bzw. *to return / tornare / revenir*, bzw. der transitivierenden Substitution letzterer durch analoge Verben wie *suivre* (Hugo) oder *retrouver* (Gide). Im folgenden soll nun dieser Prozeß der Transformation elementarer *entrelacement*-Formeln in komplexe narrative Metalepsen auf der Basis syntaktischer Transpositionen näher beschrieben werden. Dabei wird der Akzent zunächst auf einer systematischen Perspektive liegen. Ich werde also nicht versuchen, die Entwicklung metaleptischer Erzählweisen als mehr oder weniger kontinuierlichen Evolutionsprozeß zu beschreiben, als Ereignisgeschichte<sup>73</sup>, sondern als Transformation und Expansion einer elementaren Basis-Struktur, wie sie in den *entrelacement*-Formeln des *Perceval* und der *Queste* greifbar wurde: als Proliferation dieser Basis-Struktur und Aktualisierung der ihr inhärenten semantischen und logischen Möglichkeiten.<sup>74</sup> Unter der Voraussetzung einer synchron-systematischen Beschreibung scheint es nicht nur vertretbar, sondern sogar vorteilhaft zu sein, daß beinahe das gesamte Belegmaterial zunächst aus einem einzigen Text stammt, nämlich Ariosts *Orlando Furioso*, aus dem eingangs bereits ein Beispiel zitiert wurde und der vielleicht als das vollständigste Repertoire der hier zur Diskussion stehenden narrativen Formeln gelten kann.<sup>75</sup> Später soll dann das erzählliterarische Korpus allerdings erweitert und, ohne jeden Anspruch auf Lückenlosigkeit, versucht werden, einige Stationen einer diskontinuierlichen Evolution oder Ereignisgeschichte zu markieren, die den beschriebenen Strukturtransformationen korrelativ ist und schließlich auch über sie hinausgeht.

<sup>72</sup> Vgl. dazu Baumgartner 1987, S. 175.

<sup>73</sup> Eine entsprechende, natürlich aufwendige Untersuchung müßte nicht nur der französischen Ritterepik und ihren Filiationen in Italien nachgehen, sondern erforderte auch eine Einbeziehung der antiken Erzählliteratur. Ich vermute jedoch, daß man in letzterer *entrelacement*-Techniken ebensowenig wie narrative Transgressionen finden würde. Wie schon angekündigt, komme ich auf diese Frage zurück.

<sup>74</sup> Als primären Impuls dieser Transformation einer Basis-Struktur kann man wohl mit Penzenstadler das Bedürfnis oder die Notwendigkeit ansetzen, das rigide originäre Schema zu variieren und die Motivierung des Strangwechsels zu entstereotypisieren. Vgl. Penzenstadler 1987, S. 161.

<sup>75</sup> Zum *entrelacement* im *Orlando Furioso* vgl. Stierle 1980, bes. S. 297-310; Roellenbleck 1979, bes. S. 5-10; ferner Durling 1965; Brand 1977; Praloran 1999.

### 3.2. Die Genese metaleptischer Erzählweisen aus dem Geist erzählerischer Lakonie

Die Standardvariante einer *entrelacement*-Formel, als die das Textbeispiel 13 gelten sollte, findet man auch bei Ariost - etwa:

[14]  
 lascio Rinaldo e l'agitata prua,  
 e torno a dir di Bradamante sua.  
 (O.F. II, 30, 7-8)

- oder (hier ist das notorische *lasciare* durch *diferire* ersetzt):

[15]  
 ma diferisco a ricontar chi fosse:  
  
 e torno all'altra (...).  
 (O.F. XIII, 42, 8-43, 1)<sup>76</sup>

Entscheidend ist in diesen Beispielen, daß die Verben, die jeweils narratoriale Abkehr von einem 'Schauplatz' des Geschehens bzw. dessen Personal und Hinwendung zu einem anderen bezeichnen (*lasciare* bzw. *diferire*; *tornare*), lediglich ein den Erzählvorgang benennendes *verbum dicendi* oder *narrandi* (hier: *dire*, *ricontare*; in anderen Fällen: *parlare*, *narrare* usw.) modifizieren und mit diesem das mehrteilige Prädikat bilden. Wenn dabei, wie übrigens auch schon in Textbeispiel 13, in beiden Beispielen jeweils auf einer Seite der *entrelacement*-Formel das *verbum dicendi* fehlt - in 14 bei *lasciare*, in 15 bei *tornare* - wird man dies in der Regel als seine elliptische Einsparung verbuchen können, d.h. *lasciare* und *tornare* bleiben hinreichend eindeutig auf den Vorgang des Erzählens bezogen. Man hat es hier also, wie bereits anlässlich der analogen Textbeispiele 12 und 13 festgestellt wurde, mit nicht-transgressiven erzählerischen Integrations- oder Dispositionsformeln zu tun, mit einer Segmentierung des Diskurses und nicht der ‚Segmentiertheit‘ der erzählten Welt selbst.

Der erste und zugleich schon grundlegende und entscheidende Transformationsschritt besteht in einer syntaktischen Reduktion, nämlich dem vollständigen Ausfall des *verbum dicendi*, das den Erzählvorgang benennt. Statt des Schemas

a) *lascio a dire di x, torno a dire di y*

hat man jetzt

b) *lascio x, torno a y.*

Indem das *verbum dicendi* ersatzlos gestrichen wird, avancieren die den Strangwechsel benennenden Verben aus der Position des modifizierenden Verbs in die eines Vollverbs; sie bilden jetzt, mit verändertem Objektbezug, das selbstständige Prädikat der Aussage. Da sich

---

<sup>76</sup> Im Gegensatz zu den meisten arturischen *entrelacement*-Formeln fehlt auch hier (wie schon in allen Textbeispielen 7-11) die Quellenfiktion und damit die Autorisierung des Strangwechsels durch eine Instanz 'jenseits' des Erzählsubjekts. Dies ist natürlich ein bedeutsamer Unterschied, der später auch noch eingehender berücksichtigt werden soll; allerdings betrifft er nicht unmittelbar die hier interessierende Frage der Hybridisierung derartiger *entrelacement*-Formeln. Im übrigen spielen Quellenverweise an anderen Stellen im *Orlando Furioso* eine bedeutende Rolle, ohne daß ihnen freilich noch der affirmative und autorisierende Status zukäme, den sie in der arturischen Epik besitzen. Auch darauf komme ich zurück.

für diese einfache Transformationsstufe im *Orlando Furioso* kein Beispiel finden läßt, nenne ich hier eines aus der *Spagna*, einem um 1380 verfaßten *cantare*<sup>77</sup>:

[16]  
Lasciamo Ferraù e ritorniamo  
al forte Orlando di vittoria bramo.  
(*La Spagna*, V, 4)

Auch bei solchen Formeln wird man, wenn der Kontext nichts Gegenteiliges anzeigt, davon auszugehen haben, daß die jeweiligen *verba dicendi* in einem Akt narratorialer Lakonie oder Ökonomie lediglich elliptisch eingespart und in der Lektüre zu restituieren sind. Wenn man hingegen Formeln wie diese 'beim Wort nimmt' - und eben ein solches literales und sozusagen vitiöses Verständnis liegt ihnen in der Folge zu dokumentierenden Amplifikationen und semantischen Kolorierungen zugrunde - handelt es sich um basale Metalepsen: Auf einer Skala metaleptischer Transgressivität besetzte das Schema *lascio x, torno a y* gleichsam die Nullstufe; in einer Systematik metaleptischer Erzählweisen repräsentierte es die nicht weiter reduzierbare Basis-Variante oder ihr Paradigma.

Die Tilgung des *verbum dicendi* kann als syntaktisches Korrelat dessen gelten, was weiter oben als Hybridisierung oder 'Performativierung' des Erzählakts charakterisiert wurde; sie induziert eine vollständige Redefinition des Verhältnisses von *discours* und *histoire*. Die wesentlichen Aspekte einer solchen Redefinition und das Spektrum ihrer Implikationen seien hier noch einmal zusammengefaßt. Wie bereits festgestellt wurde, läßt sich die transgressive Relationierung von *discours* und *histoire* im Sinne ihrer Spatialisierung beschreiben: Die chronologische Relation von Erzählgegenwart und erzählter Vergangenheit wird durch eine simultane topologische Relation ersetzt; an die Stelle einer absoluten und irreversiblen zeitlichen Abfolge - Anteriorität der *histoire*, Posteriorität des *discours* - tritt eine relative räumliche Distanz. Die Streichung des *verbum dicendi* suggeriert ein homogenes Raum-Zeit-Kontinuum, in dem die simultane Kommunikation und Interaktion von Erzähler, Figuren und - potentiell - Leser möglich sein sollen. Homogen ist dieses Kontinuum, insofern in ihm - wie in einer teichoskopischen Berichtssituation - für den Erzähler, die erzählte Welt und deren Figuren dieselbe Deixis, dasselbe raum-zeitliche Koordinatensystem gültig sein soll. Der Erzähler situiert sich also als ein Teil der erzählten Welt, und zwar nicht, wie in einer homodiegetischen Sprechsituation, als erlebendes Ich (was natürlich unproblematisch wäre), sondern in seiner narratorialen Funktion: Das Erzählen erscheint paradoxerweise nicht mehr als reines Sprech-Handeln, sondern als ein Agieren im Raum der erzählten Welt. Eben auf diese paradoxe Charakteristik zielt das Attribut des Pseudo-Performativen. Dem entspricht auf Seiten der erzählten Welt, daß diese zwar, als erzählte, von ihrem Erzählt-Werden abhängig bleibt, gleichwohl aber szenisch gegenwärtig sein soll. Als im Modus der Erzählung suspendierte, aber zugleich szenisch präsente, der pseudoteichoskopischen Augenzeugenschaft von Erzähler (und Leser) verfügbare, ist die erzählte Welt mit dem höherwertigen ontologischen Index einer Realität *sui generis* versehen. Literal verstanden impliziert bereits die schlichte transgressive *entrelacement*-Formel vom Typ b eine massive Substanzhaftigkeit und gleichsam die Hypostase der erzählerisch evozierten Welt; dem narratorialen Akt weist sie ein magisches oder logostatisches Potential zu.

---

<sup>77</sup> Damit soll nicht gesagt sein, daß die Tilgung des *verbum dicendi* eine Innovation der italienischen Filiation der Ritterepik wäre; in den *cantari* scheint diese Reduktionsform aber mehr oder weniger obligatorisch zu werden.

Die Streichung des *verbum dicendi* kassiert also letztlich die ontologische Differenz zwischen *res* und *verba* und läßt die sprachliche Benennung einer Sache mit dieser selbst zusammenfallen. Die im metaleptischen Modus erzählte Welt oder *histoire* geht nicht in der faktischen oder fiktiven Referenz der sie kommunizierenden narratorialen Äußerung auf, sondern diese Äußerung i s t eine vom Erzähler, Leser und den Figuren bewohnbare Welt oder e r z e u g t diese. Eben diese Koinzidenz von Zeichen und bezeichneter Sache macht Formeln wie die hier besprochene produktiv oder proliferativ im Sinne poetologischer oder ästhetischer Aspirationen, die in der einen oder anderen Weise die Solidität der Grenze zwischen Text und Welt, zwischen Fiktion und Wirklichkeit oder jedenfalls den genauen Verlauf dieser Grenze in Frage stellen wollen.

In der Tat beinhaltet das Paradigma *lascio x, torno a y* potentiell sämtliche, auch extravagante und aufwendige Möglichkeiten metaleptischer Konfigurierung; es stellt damit ein virtuelles erzählpoetisches Programm dar. Noch ein Text wie Calvins *Cavaliere inesistente*, an dessen Ende das Erzählsubjekt in der artefaktiellen Welt der Erzählung 'verschwindet', läßt sich, wie später dargelegt werden soll, als Expandierung dieses Paradigmas beschreiben. Pointiert gesagt: Am Beginn einer strukturgeschichtlichen Karriere, die in dem - wie auch immer ironisch oder affirmativ konnotierten - Postulat der Autonomie artefaktieller Erzählwelten münden kann, steht eine einfache syntaktische Operation, ein Akt narratorialer Ökonomie, dem das *verbum dicendi* einer längst zum Stereotyp gewordenen integrativen Erzählformel zum Opfer fällt.

Nun wird, wie bereits festgestellt, ein literales Verständnis dieser strukturell transgressiven Erzählformularik und damit eine Aktualisierung ihres paradoxalen Bedeutungspotentials durch die Option einer 'elliptischen' Lektüre - lektorale Restitution der unterschlagenen *verba dicendi* - blockiert. Genau dies gilt aber nicht mehr in gleicher Weise für Amplifikationen des Paradigmas, in denen die syntaktische Position der ausgesparten *verba dicendi* neu belegt wird: Entweder sind die den Wechsel der narratorialen Fokussierung benennenden (oder vollziehenden) Verben - also *lasciare / tornare* oder entsprechende Tätigkeitsworte - nunmehr mit einer Orts- oder Zustandsbeschreibung als grammatischem Objekt verbunden, oder sie fungieren erneut als modifizierende Verben, jetzt aber keines *verbum dicendi*, sondern eines Verbs, das ein räumliches Agieren oder jedenfalls eine nicht-diskursive Tätigkeit benennt; eine 'elliptische' Lektüre wäre so definitiv vereitelt. Eben diese Transformationsstufe der originären *entrelacement*-Formel - der Reduktion des Schemas a im Schema b (dem metaleptischen Paradigma) folgt eine Amplifikation - ist durch die Textbeispiele 8-10 (*lasciare andare, tornare un passo indietro a prendere...*, *laisser dormir* etc.) repräsentiert<sup>78</sup>; sie folgt dem Schema (das beiden oben angeführten Möglichkeiten der Substitution des *verbum dicendi* Rechnung trägt):

c) *lascio andare x, torno a y in A.*

Einfache Realisationen dieses Schemas im *Orlando Furioso* bieten die folgenden Beispiele:

[17]

Ma lascio lui, ch'al suo frate Aquilante  
et ad Astolfo in Palestina torno,

(...)

(*O.F.* XVIII, 70, 3-4)

<sup>78</sup> Während die Passagen aus dem *Ivanhoe* und den *Faux-monnayeurs* (Textbeispiele 7 und 11), bei gleicher Grundstruktur, das Schema bereits etwas aufwendiger variieren, d.h. semantisch akzentuieren. Amplifikationen dieser Art werden später eingehend berücksichtigt.

- oder:

[18]

Lascianlo andar, che farà buon camino  
e torniamo a Rinaldo paladino.

(*O.F.* IV, 50, 7-8)

Im ersten Beispiel ist die Position des ‚ursprünglichen‘ *verbum dicendi* durch das "in Palestina" besetzt, im zweiten Beispiel durch das "andar" (wobei allerdings das anschließende "che farà buon camino" bereits eine fortgeschrittene Transformationsstufe, eine zusätzliche Detaillierung des metaleptisch konstituierten 'Raums' bezeugt, deren systematische Position erst später gewürdigt werden soll).

Formeln wie diese sind nicht mehr rekonvertierbar in die originäre, nicht-transgressive Strangwechselformularik; in ihnen manifestiert sich, wenn auch noch diskret, eine spatialisierende und simultaneisierende oder eben evidentialisierende Metaphorik des Erzählens: Die narratoriale Integrationsformel benennt nicht mehr einfach eine diskursive Operation - Suspendierung bzw. Wiederaufnahme unterschiedlicher Erzählstränge -, sondern sie beschwört einen tatsächlichen szenischen Wechsel des Schauplatzes durch den Erzähler und mit ihm dem Leser; das Erzählen und das Lesen erscheinen als eine Art Umherstreifen in der fiktiven Welt der *histoire*, gleichsam im Gefolge ihrer *cavalieri erranti*, oder, wie vor allem der historische Roman des 19. Jahrhunderts diese transgressive evidentialisierende Metaphorik 'programmatisch' explizieren wird, als ein Agieren auf der 'Bühne' der erzählten Welt. Im Gegensatz zu den 'klassischen', in der Rhetorik kodifizierten Erzählweisen der *evidentia*, bleibt die Präsenz der erzählten Welt stets auf den sich vollziehenden narrativen Kommunikationsakt bezogen oder, genauer gesagt, auf ein pronominal konkretisiertes erzählendes Ich, das im Begriff ist, dispositionelle Entscheidungen über das Arrangement des zu erzählenden Stoffs zu treffen (und das gelegentlich, durch den Gebrauch der ersten Person Plural, sich dem Leser auf Augenhöhe bringt und ihn unmittelbar in seine Entscheidungen miteinzubeziehen scheint). Derartige diskursive Selbstinszenierungen des Erzählvorgangs sind den Erzählweisen der *evidentia* hingegen völlig fremd.

Tatsächlich müssen auch Formeln wie die zuletzt betrachteten oder die weiter oben zitierten (Textbeispiele 7-11) nicht zwingend als diskursive Transgressionen, als metaleptische Paradoxa gelesen, d.h. weder als verbindliche Fiktionsignale und schon gar nicht hinsichtlich ihrer metapoetischen Konnotationen, also etwa im Sinne einer Ontologisierung des Fiktionalen, als pirandelleske Hypostasen der dichterischen Imagination, verstanden werden. Auch in solchen Fällen können die paradoxalen Sinnressourcen eines strukturell bereits metaleptischen Erzählens stumm oder neutralisiert bleiben. Den Grund wird man darin sehen dürfen, daß in diesen noch diskret semantisierten transgressiven *entrelacement*-Formeln die integrative und vergegenwärtigende Funktion das paradoxe Sinnpotential gleichsam unter Kontrolle hält; in den Begriffen der Rhetorik können diese Formeln als eine dem *aptum* erzählerischer *elocutio* noch genügende Ausgestaltung des Erzählakts gelten: Die spatialisierende Erzählmetaphorik bleibt auf ihre erzählrhetorische und dispositionell-integrative Funktion hin transparent und ist mit dieser zu verrechnen - der Funktion eines Appells an die Imaginationsbereitschaft des Lesers, das Geschehen als ein Quasi-Gegenwärtiges und solchermaßen die Segmentierung und 'Logik' des Diskurses diktierendes zu konzipieren.

Dennoch sind diese Formeln bereits ambivalenter und brisanter als die dem Schema b entsprechenden; wegen ihrer stärkeren Semantisierung ist ihre Interpretabilität nicht gleichermaßen zwingend durch ihre rhetorische Vergegenwärtigungsfunktion limitiert; die Neutralisierung ihrer Implikate ist weniger verbindlich und letztlich auch stärker vom Druck des unmittelbaren Kontextes abhängig. Um das zunächst an den bisher präsentierten Beispielen anzu-

deuten: In einem Erzähltext wie Gides *Les faux-monnayeurs*, der seine metanarrativen Aspirationen ständig präsent hält und in dem eine Romanpoetik der Autonomie, der 'Kreatürlichkeit' der fiktiven Figurenwelt explizit artikuliert wird, hat eine solche Formel natürlich eine andere Valenz als etwa bei Dumas.

Unabhängig von ihren spezifischen Kontextualisierungen (deren Bedingungen im Verlauf dieser Untersuchung von Fall zu Fall noch näher betrachtet werden sollen) begünstigt nun aber gerade die fortschreitende Amplifikation der spatialisierenden Erzählmetaphorik eine metapoetische, nicht mehr durch erzählrhetorische Funktionen restringierte Interpretabilität der transgressiven Strangwechselformularik; deren paradoxes semantisches Potential wird aktualisiert und einer mehr oder weniger elaborierten poetologischen, ästhetischen, erkenntnistheoretischen oder sonstigen Programmatik verfügbar, während umgekehrt ihre erzähltechnische und -rhetorische Funktion in den Hintergrund tritt und sich schließlich völlig von ihr ablösen kann.

Amplifikation der spatialisierenden Erzählmetaphorik bedeutet, wie gesagt, eine Detaillierung des illusorischen Raums, in dem sich Erzähler, Leser und die Figuren begegnen, die dem *decorum* erzählerischer Vergegenwärtigung nicht mehr konveniert; jener 'präsentische' und 'substantielle' Status der erzählten Welt wird nicht mehr nur als bloßer Vorstellungsinhalt beschworen und bleibt als solcher logisch akzeptabel, sondern wird immer drastischer akzentuiert und kann schließlich in einen manifesten Wirkungszusammenhang mit der erzählenden Welt gestellt werden: Die *histoire* soll dann, auf der Basis ihrer räumlichen und zeitlichen Kopräsenz und damit eines paradoxen Attributs der Indeterminiertheit, entweder durch den Erzähler (und mitunter auch den Leser) direkt manipulierbar sein oder ihrerseits in der erzählenden Welt Effekte mittelbar oder intentional hervorbringen.

In der Folge soll nun ein breites, wenn auch nicht lückenloses Spektrum möglicher Varianten transgressiver Erzählprozeduren systematisch dokumentiert werden - zuerst weiterhin, wie angekündigt, bei Ariost, daran anschließend in ausgewählten Beispielen späterer, nicht-versifizierter Erzählliteratur. Zunächst jedoch seien einige zentrale Kategorien und Parameter dieses systematischen Beschreibungsvorhabens noch einmal zusammenfassend erläutert.

### 3.3. Kategorien und Parameter der Beschreibung: Amplifikation, Akzentuierung, Expandierung

Die in den folgenden Kapiteln ausgebreiteten Textbeispiele, alles mehr oder weniger elaborierte Metalepsen, ordnet sich unter dem Gesichtspunkt der amplifikatorischen Entfaltung einer evidentialisierenden und pseudo-performativen Erzählmetaphorik, deren Paradigma in der Formel *lascio x, torno a y* greifbar wurde. Wie die Rhetorik, von der ich den Terminus 'Amplifikation' entlehne, unterscheide ich zwischen einer 'vertikalen' Steigerung des Ausdrucks oder Paradigmas (rhet.  $\alpha\upsilon\zeta\eta\sigma\iota\zeta$  oder *exaggeratio*) und seiner 'horizontalen' Verbreiterung (rhet. *dilatatio*).<sup>79</sup> In dem ersten Fall spreche ich von 'Akzentuierung', in dem zweiten von 'Expandierung'.

'Akzentuierung' meint jede Variierung des Paradigmas, die in einer Aktualisierung seines semantischen Potentials resultiert. Dabei können sowohl die Konstituenten der metaleptischen Relation wie auch deren Implikate akzentuiert, d.h. semantisch markiert oder expliziert werden. Mit Konstituenten sind die obligatorische Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit (Si-

<sup>79</sup> Zur Kategorie der *amplificatio* vgl. Lausberg 1990, §§ 71-83; Lausberg 1960; E.R.Curtius 1993, S. 483.

multaneität und Kontiguität) von erzählender und erzählter Welt (bzw. deren 'Bewohnern') gemeint; die grundlegenden und dabei gegensätzlichen Implikate der durch diese Konstituenten definierten transgressiven Relation von *discours* und *histoire* sind die Disponibilität bzw. die Autonomie der *histoire* (und ihres Personals) auf der Basis ihrer Indeterminiertheit.

Es ergeben sich vier grundlegende Möglichkeiten und damit 'Rubriken', das Material, d.h. die in der Folge dokumentierten metaleptischen Varietäten, hinsichtlich des Parameters 'Akzentuierung' zu gruppieren:

1. Akzentuierung der Konstituenten der metaleptischen Relation
  - 1.1. Akzentuierung der Gleichzeitigkeit von *discours* und *histoire*
  - 1.2. Akzentuierung der Gleichräumlichkeit von *discours* und *histoire*
2. Akzentuierung der Implikate der metaleptischen Relation
  - 2.1. Akzentuierung der Disponibilität der *histoire*
  - 2.2. Akzentuierung der Autonomie der *histoire*

Nachdrücklich betont sei noch einmal, daß für jede Metalepse, also bereits für das Paradigma *lascio x, torno a y*, alle vier Möglichkeiten potentiell gegeben oder in ihnen 'angelegt' sind; das tabellarische Schema unterscheidet also nicht etwa verschiedene 'Typen' metaleptischer Transgressivität, sondern lediglich verschiedene Varianten nach Maßgabe der jeweils dominanten Akzentuierung ihrer Komponenten. Daraus ergibt sich im übrigen, daß solche Dominanzen nicht immer eindeutig sein müssen, es also zu einer Mehrfachpräsenz der einzelnen Varianten in den jeweiligen Rubriken kommen kann, was den rein taxinomischen Wert des Schemas aber nicht beeinträchtigt.

Natürlich ließe sich, wie in der Folge noch deutlich werden wird, diese Tabellarik weiter auf-fächern. Vor allem hinsichtlich der Implikate könnten die verschiedenen Facetten berücksichtigt werden, in denen sowohl die narratoriale Dispositionsgewalt als auch die sie limitierende Autonomie der Geschichte sich konkretisieren. Indessen sehe ich davon ab, da diese Tabelle lediglich als grobes Raster der nachfolgenden Sichtung des Materials dienen soll; man wird sehen, daß alle Varianten diesem tabellarischen Schema zwanglos integrierbar sind. Später allerdings, bei Gelegenheit der 'nach-ariostschen' Metalepsen, wenn also bereits einiges Material zusammengetragen sein wird, soll das Schema insofern noch etwas ausdifferenziert werden, als dann unterschiedliche kausale Wertigkeiten der 'Interaktionen' zwischen erzählender und erzählter Welt bedacht werden.

Um nicht falsche Erwartungen (oder Befürchtungen) zu wecken, sei betont, daß ich darauf verzichtet habe, das Beispielmateriale selbst tabellarisch anzuordnen, obwohl dies wahrscheinlich möglich wäre. Ich präsentiere es aber so, daß es auf das hier skizzierte Schema stets beziehbar bleibt.

Dieses Schema beinhaltet natürlich auch eine zumindest grobe Skalierung von Transgressivität und damit der potentiellen programmatischen Valenzen der in ihm verzeichneten Varianten. Wenngleich diese programmatischen Valenzen einzelner Metalepsen letztlich von ihrer jeweiligen Kontextualisierung abhängen, scheinen doch gewisse Verallgemeinerungen möglich. So dürfte es einleuchtend sein, daß eine Akzentuierung (oder semantische Aktualisierung) der Implikate des metaleptischen Modus in programmatischer Hinsicht 'ergiebig' ist als eine Akzentuierung der Konstituenten, die häufiger mit einer bloßen rhetorischen Evidentialisierungsfunktion verrechenbar bleibt. Was wiederum die gegensätzlichen (wenngleich komplementären) Implikate betrifft, so wird eine Akzentuierung der Autonomie der *histoire* generell als der spektakulärere, die interpretatorischen Optionen nachhaltiger selektierende Effekt erscheinen und deutlicher elaborierte programmatische Ambitionen anzeigen.

Die semantische Akzentuierung des Paradigmas kann schließlich auch die Form seiner 'Konzeptualisierung' annehmen. In diesen Fällen wird die metaleptische Transgression nicht einfach vollzogen (oder gar nicht vollzogen bzw. aufgeschoben), sondern metaleptische Transgressivität wird zum Gegenstand expliziter erzählpoetischer Reflexionen.

Wenn die Kategorie 'Akzentuierung' auf die Variation, semantische Steigerung und Kolorierung des Paradigmas zielt, bezieht sich 'Expandierung' auf einen anderen, dabei weitgehend reziproken Aspekt seiner Amplifikation, nämlich auf seine syntagmatische Ausdehnung: Die metaleptische Proposition kann auf den Umfang eines einzelnen Satzes oder auch einer Verszeile beschränkt sein; dies wird in einem Großteil der hier vorgetragenen Beispiele, in denen es sich um Variationen mehr oder weniger formelhaft bewältigter Strangwechselprozeduren handelt, der Fall sein. Die Metalepse kann aber auch eine Sequenz von Sätzen, längere Abschnitte oder ganze Kapitel umfassen. In den meisten dieser Fälle ist die Expandierung des Paradigmas einfach eine Funktion seiner Akzentuierung, d.h. seine semantische Anreicherung und Differenzierung werden in der Regel auch eine Formaterweiterung zur Folge haben. Ich werde Beispiele anführen, in denen die Konzeptualisierung des Paradigmas dieses auf Kapitelumfang anschwellen läßt. 'Expandierung' kann aber auch auf die textsyntaktische, struktur-determinierende Funktion von Metalepsen zielen: In den meisten Fällen sind Metalepsen von rein lokaler prädikativer Reichweite oder Gültigkeit, d.h. sie integrieren ihren unmittelbaren syntagmatischen Kontext. Sie können aber auch größere syntagmatische Einheiten logisch-syntaktisch organisieren und schließlich, zumindest tendenziell, aufgrund ihrer prädikativen Position und Funktion das Texttotum als eine Art metaleptische Makroproposition konstituieren. Als Illustration sei hier vorerst auf die eingangs beschriebene Erzählung Cortázars verwiesen, in der eine finale Metalepse den gesamten Text zu einer rekursiven Schleife, zu einem *strange loop*, zusammenschließt. Als ein aufwendiges Beispiel für diesen Typ von Expandierung soll später Calvins *Cavaliere inesistente* eingehend analysiert werden.

Expandierung der metaleptischen Proposition in diesem oder jenem Sinne ist nicht zu verwechseln mit der Häufigkeit von Metalepsen in einem Text. Auch die schiere Frequenz diskursiver Transgressionen in einem Erzähltext konditioniert natürlich die Bedingungen seiner Interpretabilität in womöglich entscheidender Weise. Jedoch ist in diesem Fall die programmatische Valenz der Transgressionen unbestimmter und in stärkerem Maße ihrer jeweiligen Kontextualisierung subordiniert. In der Regel wird die bloße Addition von Metalepsen, die eine 'reguläre' Hierarchie der pragmatischen Verhältnisse immer wieder sich herstellen läßt, eher im Sinne unspezifischer Fiktionsironie zu verstehen sein. Freilich sind hier auch komplexere Funktionalisierungen möglich, wie später gerade am Beispiel des *Orlando Furioso* gezeigt werden soll. Allerdings besteht zwischen der Expandiertheit der metaleptischen Proposition und ihrer programmatischen Valenz ein direkterer und sozusagen linearer Zusammenhang: Wenn die metaleptische Periode tendenziell mit dem Textumfang zusammenfällt und damit der ganze Text als rekursive Struktur gestaltet ist, ist die Frage nach einer Konvertierbarkeit von Text und Welt zwingend aufgeworfen bzw. erscheint der rekursive Text selbst als Figuration und 'performativer Beweis' einer solchen Konvertierbarkeit; jede Approximation an den Zustand einer textintegralen 'Makrometalepse' legt eine Interpretation des Textes im Focus jener Frage zumindest nahe.

Eine spezifische und stärker strukturierte Variante der additiven Häufung von Metalepsen, die dieses Phänomen partiell mit dem der Expandierung vermittelt, besteht in dem, was ich 'intratextuelle Rekurrenz' transgressiver Integrationsformeln nennen möchte: Die metaleptisch evidentialisierende Beschwörung einer Szene und ihres Personals wird mittels einer weiteren transgressiven Strangwechselprozedur explizit bestätigt oder beendet. Dadurch entstehen längere Sequenzen, für die der Modus transgressiver Evidentialisierung gleichsam in Kraft bleibt. Diese Spielart metaleptischen Erzählens (die später vor allem am Beispiel von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* belegt werden soll) korrespondiert allerdings gerade wegen ihrer ständigen Selbstexplizierung am ehesten einer affirmativen, nicht fiktionsironischen oder fiktionsproblematisierenden Programmatik 'szenischer' oder 'dramatisierender' narrativer Welt-darstellung.

Betont sei nochmals die generelle Komplementarität oder Reziprozität von Akzentuierung und Expandierung: Wenn die Akzentuierung semantischer Gehalte metaleptischer Konfigurationen in der Regel - freilich nicht notwendig - in deren Expandierung resultiert, wird umgekehrt die Expandierung der Metalepse auch eine Explizierung und Detaillierung ihrer semantischen Implikationen zur Folge haben.

### 3.4. Transgressive Strangwechselformeln in Ariosts *Orlando Furioso*

Die Amplifikation einer evidentialisierenden Strangwechselmetaphorik und damit die Tendenz einer Hypostasierung der erzählten Welt läßt sich im *Orlando Furioso* vor allem über eine reich facettierte Skala von semantischen Variationen und Akzentuierungen verfolgen. Der Spielraum dieser Amplifikationen wird bereits in der im Eingangskapitel zitierten, wenn auch noch diskreten Manifestation transgressiven oder paradoxen Figurenbewußtseins deutlich (Textbeispiel 4)<sup>80</sup>: Die selbst-bewußte Einsicht der erzählten Figuren in ihre 'textuelle' Seinsweise und ihr Eingreifen in die diskursive Organisation der eigenen Geschichte stellen wohl die gewagteste Variierung und Akzentuierung des Paradigmas dar; ein weiteres und noch prägnanteres Beispiel aus dem *Orlando Furioso* wird später zu betrachten sein. In diesen Fällen hat sich die erzählrhetorische Funktion der transgressiven *entrelacement*-Formularik in gewisser Weise umgekehrt: Nicht mehr der Erzähler vergegenwärtigt sich (und dem Leser) das eigentlich vergangene Geschehen und dessen Personal, sondern letzteres vergewissert sich der Präsenz und der Aufmerksamkeit seines Autors und nötigt ihn gegebenenfalls zum Wechsel des Erzählstrangs oder einer veränderten Perspektivierung des Geschehens. Diese Funktionsübertragung, gleichsam eine temporäre Annexion der extradiegetischen Diskursebene durch erzählte Figuren, soll später (unter 3.5.2) noch eingehend untersucht werden.

Die meisten transgressiven Strangwechselformeln im *O.F.* repräsentieren freilich mehr oder weniger das Amplifikationsniveau der Textbeispiele 17 und 18, d.h. sie präzisieren Gleichräumlichkeit und -zeitigkeit der *discours-histoire*-Relation, ohne aus diesen Prädikaten weiteres semantisches Kapital zu schlagen oder ihre logischen Implikationen zu akzentuieren. So etwa im folgenden Beispiel:

[19]  
Ma seguitiamo Angelica che fugge.  
(*O.F.* I, 32, 8)

Immerhin evoziert die durch *seguire* und *fuggire* aufgerufene Semantik des Fliehens und Verfolgens stärker, als es das in dieser Position obligate (*ri*)*tornare* täte, gleichsam die dreidi-

<sup>80</sup> Eine ähnliche Figurenmetalepse findet sich in Boiardos *Orlando Innamorato* (II, XVII, 38,1-4):

Or lasciamo costor tutti da parte,  
Ché nel presente ne è detto a bastanza,  
Però che il conte Orlando e Brandimarte  
Mi fa bisogno di condurli in Franza,  
(...)

Für die meisten der in der Folge angeführten metaleptischen Varianten ließen sich auch in den *romanzi Pulcis*, Ciecós da Ferrara und Boiardos Belege finden, freilich in keinem einzigen so viele Spielarten wie bei Ariost. Ich verzichte darauf, Parallelstellen zu dokumentieren. Zu Ciecós *Mambriano* siehe Penzenstadler 1987, der zahlreiche Metalepsen anführt. Im übrigen glaube ich (wie dann im Schlußteil eingehend dargelegt werden soll), daß Metalepsen im *O.F.* in komplexerer Weise funktional werden als in den genannten Vorläufertexten.

mensionale Tiefe des erzählten Raums sowie eine Interdependenz von Erzähler und Figurenaktivitäten. Der Erzählvorgang erscheint unmittelbar diktiert von der Dynamik der fliehenden Figur. Eine gewisse Akzentuierung erfährt ferner die Autonomie letzterer, deren 'Fluchtbewegung' zwar simultan zum Ablauf von Erzählzeit, jedoch in völliger Unabhängigkeit von diesem Ablauf stattfinden soll, weshalb der Erzähler die sich entfernende Figur einholen muß. Deutlicher als ein vergleichsweise indifferentes (*ri*)*tornare* läßt die Semantik des Fliehens und Verfolgens erkennen, daß es bei derartigen Formeln auch um den Abgleich von erzählter Zeit und Erzählzeit geht; die sich unweigerlich vergrößernde Kluft zwischen beiden wird in den Begriffen räumlicher Distanz redefiniert, die es zu überwinden gilt. Die aus der Simultaneisierung der *discours-histoire*-Relation resultierenden Möglichkeiten 'metaleptischer' narratorialer Zeitdisposition sollen später, an anderen Beispielen, noch eingehender beschrieben werden. Der Akzent liegt bei dem letzten Beispiel insgesamt auf der Räumlichkeit der Relation, nicht auf deren Simultaneität; diese ist aber auf jeden Fall präsupponiert. Das Beispiel belegt im übrigen, daß die *entrelacement*-Formel auch inkomplett oder asymmetrisch, d.h. unter Aussparung eines ihrer Glieder, zum Einsatz kommen kann. An ihrer jeweiligen Funktion ändert dies aber nichts. Generell bezeugen einige der folgenden Beispiele eine Auflösung des rigiden zweigliedrigen *lasciare-tornare*-Schemas im Sinne seiner Reduktion oder auch Inversion; sie sind aber stets in dieses Schema rekonvertierbar.

Um eine 'halbierte' und asymmetrische *entrelacement*-Formel, in der das Segment der Strang-Suspendierung eingespart ist, handelt es sich auch in folgendem Beispiel:

[20]  
 Ma tempo è ormai di ritrovar Ruggiero,  
 che scorre il ciel su l'animal leggiero.  
 (O.F. VI, 16, 7-8)

Das semantisch spezifischere (*ri*)*trovare* ersetzt in etlichen Fällen das üblichere (*ri*)*tornare*:

[21]  
 Io lascerò Ruggiero in questo caldo,  
 e girò in Scozia a ritrovar Rinaldo.  
 (O.F. VIII, 21, 7-8)

Oder:

[22]  
 Chi sia dirò, ma prima dar le spalle  
 a Francia voglio, e girmene in Levante,  
 tanto ch'io trovi Astolfo paladino,  
 che per Ponente avea preso il camino.  
  
 Io lo lasciai ne la città crudele,  
 (...)  
 (O.F. XXII, 4, 5-5, 1)

Was durch den metaleptischen Modus in jedem Fall impliziert ist - die Persistenz des Geschehens und seiner Gestalten jenseits ihrer narratorialen Versprachlichung - wird durch das *trovare* deutlicher als in den früheren Beispielen akzentuiert; wenn das Personal des wieder aufgenommenen Erzählstranges erst gefunden werden muß, klingt an, daß es dem Erzähler verloren gehen könnte, also zu einem Sein jenseits seines erzählten Seins imstande wäre.

Sowohl *(ri)trovare* wie auch das *seguire* aus Textbeispiel 19 sind kaum geeignet, ein zugeordnetes *verbum narrandi* zu modifizieren; eine Lektüre, die ein 'elliptisch' eingespartes *verbum narrandi* restituierte, ist so ausgeschlossen. Nebenbei bemerkt, illustrieren beide Verben die Möglichkeit einer semantischen Akzentuierung des Paradigmas ohne jede Expandierung. Das letzte Beispiel bezeugt darüberhinaus auch insofern eine fortgeschrittene Amplifikationsstufe der spatialisierenden Metaphorik, als jetzt ein selbst schon bildhafter Ausdruck in die Position eines hypothetischen 'ursprünglichen' *lasciare a dire di Francia* (oder *di x in Francia*) bzw. seiner transgressiven Reduktionsform *lascio x in Francia* gerückt ist: "Dar le spalle a Francia" ist zweifellos semantisch bestimmter als das polyvalente und syntaktisch multifunktionale *lasciare* - dazu später noch Näheres - und es ist definitiv nicht rekonvertierbar in die nicht-transgressive Ausgangsform.

Eine deutliche Steigerung der spatialisierenden - 'szenischen' - Metaphorik wird durch das folgende Beispiel repräsentiert:

[23]

Prima che più io ne parli, io vo' in Olanda  
tornare, e voi meco a tornavi invito;  
che, come a me, so spiacerebbe a voi,  
che quelle nozze fosson senza noi.

(*O.F.* IX, 93, 5-8)

In ihrem ersten Teil ließe sich diese Passage als eine Kombination der Schemata a und c beschreiben: Ein nicht-transgressives "prima che più io ne parli" (entsprechend: *lascio a dire di x*) ist mit einem diskret metaleptischen "io vo' in Olanda tornare" (entsprechend: *torno [a y] in A*) verbunden. Der starke paradoxe Effekt resultiert dann aber vor allem aus der amplifikatorischen Forcierung der Metaphorik im zweiten Teil der Passage, die potentielle Bedeutungsgehalte der metaleptischen Konfiguration semantisch aktualisiert; im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen (Textbeispiele 20-22), in denen die Autonomie der Geschichte durch das *trovare* noch relativ schwach semantisiert erscheint, wird diese Autonomie jetzt explizit gemacht, indem ihre möglichen Effekte benannt werden: Die *histoire* soll sich unabhängig von ihrem Erzählt-Werden und gleichsam hinter dem Rücken von Erzähler und Leser ereignen können. Nur beiläufig sei auf die hier besonders augenfällige Homologie zum weiter oben zitierten *Ad spectatores* aus Machiavellis *Mandragola* (Textbeispiel 6) hingewiesen, wo ebenfalls die Persistenz des Geschehens auch jenseits seiner szenischen Manifestationen postuliert wurde.

Wenn in dem letzten Beispiel vor allem die Autonomie der Geschichte akzentuiert wurde, wird in Passagen wie der folgenden eher ihre Disponibilität betont - oder, genauer gesagt: das paradoxe Wechselspiel von narratorialer Dispositionsgewalt und 'ontologischer' Eigenständigkeit der Figuren; am Ende einer proömialen Abschweifung, die u.a. dem Verhältnis von Malerei und Dichtung galt, kehrt der Erzähler zu seinen Figuren zurück, die, im Begriff eine Bildersequenz prophetischen Gehaltes zu betrachten, seiner harren:

[24]

Ma ritornando ove aspettar mi denno  
quei che la sala hanno a veder dipinta,  
(...)

(*O.F.* XXXIII, 5, 3-4)

Oder, an anderer Stelle:

[25]

Di chi si fosse, io non voglio or contare,  
 perc'ho più d'uno altrove che m'aspetta.  
 ( *O.F.* XLII, 23, 5-6)<sup>81</sup>

Die gerade nicht erzählten Figuren sind zum Warten verurteilt, d.h. das Geschehen, in das sie verstrickt sind, ist gleichsam eingefroren, der Ablauf erzählter Zeit arretiert zum Zweck ihres Abgleichs mit der Erzählzeit. Dieses 'voluntaristische' Verfahren narrativer Zeitdisposition soll, wie bereits angekündigt, später und am Beispiel anderer Texte noch genauer analysiert werden.

Wenngleich diese Arretierung des Zeitablaufs einerseits die Abhängigkeit der Figuren vom Erzähler unterstreicht, prädiziert ihnen der Zustand des Wartens, in dem sie sich befinden sollen, andererseits einen wenn auch immobilien Existenzzustand, der von seiner narrativen Präsentation unabhängig ist. Wie man sogleich noch sehen wird, kann die zur Immobilität verdamnte Figur zugleich mit einem paradoxen Bewußtsein eben dieser prekären Existenz ausgestattet sein. In der Tat repräsentiert die Semantik der auf ihren Erzähler wartenden Figur bereits eine Vorstufe explizit sich artikulierenden paradoxen Figurenbewußtseins.

Sowohl die Disponibilität wie auch die Autonomie der Figuren beruhen natürlich auf der Unabgeschlossenheit der *histoire*, die wiederum paradoxe Konsequenz der metaleptisch postulierten Simultaneität von Erzählakt und erzähltem Geschehen ist. Dieser Zusammenhang und das Wechselspiel von narratorialer Determiniertheit und gleichzeitiger Autonomie der *histoire* werden drastisch anschaulich in folgendem Beispiel, einer der spektakulärsten Metalepsen im *Orlando Furioso*. Dort soll effektiv eingetreten sein, was im Textbeispiel 23 noch als bloße Möglichkeit erwogen oder befürchtet wurde: Die *histoire* hat sich 'jenseits' ihrer durch den erzählerischen Diskurs gesteckten Grenzen und vor allem gegen dessen Intentionen 'ereignet', was nun wiederum narratoriale Sanktionen zur Folge hat. Der Erzähler sieht sich in dieser Passage durch das Fehlverhalten einer Figur genötigt, in strafendem Zorn und gewissermaßen aus erzieherischen Gründen die Geschichte zu Ungunsten dieser Figur zu modifizieren; nach unkontrollierten misogynen Äußerungen des heidnischen Ritters Rodomonte wendet er sich in dem Proömium des nachfolgenden *canto*, vorgeblich zerknirscht ob des unhöfischen Gebarens seiner Figur, an die "donne gentil" unter seinem Publikum und beteuert:

[26]  
 (...) per quel ch'a biasmo vostro  
 parlò contra il dover, sì offeso sono,  
 che sin che col suo mal non gli dimostro  
 quanto abbia fatto error, non gli perdono.  
 Io farò sì con penna e con inchiostro,  
 ch'ognun vedrà che gli era utile e buono  
 aver taciuto, e mordersi anco poi  
 prima la lingua che dir mal di voi.  
 (*O.F.* XXIX, 2, 1-8)

Die hegemoniale Verfügungsgewalt des Erzählers konturiert sich hier überhaupt erst vor dem Hintergrund einer Autonomie der erzählten Welt, die sich nämlich jener Verfügungsgewalt auch entziehen können soll.

---

<sup>81</sup> Vgl. auch *O.F.*XVI, 19, 5-6: "Ma Carlo un poco et Agramante aspette; / ch'io vo' cantar de l'africano Marte"; ferner *O.F.*XLIV, 18, 7-8: "Ma quivi stiano tanto, ch'io conduca / insieme Astolfo, il glorioso duca."

Bedeutsam für den impliziten erzählpoetischen Stellenwert einer solchen narratorialen Intervention ist natürlich auch die Thematisierung der Materialität des Erzählvorgangs als Schreibakt; darauf komme ich sogleich, anlässlich einer analogen Stelle, zurück.

Nun geht es in dem letzten Beispiel offensichtlich nicht mehr unmittelbar um einen Strangwechsel, d.h. man wird diese Passage nicht ohne weiteres, wie es der hier verfolgten Ausgangsthese entspräche, als Derivat einer *entrelacement*-Formel verbuchen wollen. Diese These, die besagt, daß auch spektakuläre Metalepsen als Transformationen arturischer Strangwechselformularik verstanden werden können, scheint sich damit als zweifelhaft oder jedenfalls revisionsbedürftig zu erweisen. Da es noch weitere Anlässe geben wird, diesen Einwand zu erheben, möchte ich seine endgültige Diskussion noch etwas aufschieben. Zweierlei immerhin sei schon hier angemerkt: Zum einen, daß auch in dieser Textpassage gleiche Deixis für erzählende und erzählte Welt impliziert ist und damit die Kriterien einer metaleptischen *discours-histoire*-Relation erfüllt sind; die Positionierung dieser Textpassage in einem 'System' metaleptischer Varianten ist durch den Einwand in jedem Fall nicht gefährdet. Zum anderen geht es auch in diesem Beispiel um Autoreflexion narratorialer Dispositionsakte, also um die diskursive Verwaltung des Erzählstoffes. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Beispielen, handelt es sich hier nicht um den *V o l l z u g* eines Strangwechsels, sondern um die *A n k ü n d i g u n g* einer narratorialen Dispositionsprozedur auf der Basis metaleptischer Kopräsenz von Erzählvorgang und erzähltem Geschehen. Man hätte es hier also mit der, wenn auch lapidaren Ausformulierung einer Erzählpoetik zu tun, die ansonsten einfach exekutiert wird. Unter systematischem Gesichtspunkt könnte dies als eine Amplifikation metaleptischer Prozeduren im Sinne ihrer Konzeptualisierung gelten<sup>82</sup>; unter 'genetischer' Perspektive freilich ließe sich für diese exordiale Erzählereinlassung eine eigenständige Derivation erwägen, die in ihr eine metaleptisch transformierte exordiale *propositio* erkennt. Eben darauf werde ich später (unter 3.7), im Zusammenhang einer Diskussion der Reichweite der hier vorgeschlagenen These zur Entstehung metaleptischer Erzählweisen zurückkommen und, ohne die Möglichkeit einer derartigen Derivation auszuschließen, zu Bedenken geben, ob diese nicht ihrerseits eine bereits fortgeschrittene Entfaltung transgressiver Strangwechselformularik voraussetzt.

---

<sup>82</sup> Analoges gilt für die folgende exordiale Erzählereinlassung, in der allerdings vor allem die Zwänge explizit ausformuliert werden, denen der Erzähler einer metaleptisch hypostasierten Erzählwelt unterliegt, und nicht seine Dispositionsgewalt. Freilich ist in diesem Fall der genetische Zusammenhang mit der *entrelacement*-Formularik evident:

Soviemmi che cantare io vi dovea  
 (già lo promisi, e poi m'uscì di mente)  
 d'una sospizion che fatto avea  
 la bella donna di Ruggier dolente,  
 de l'altra più spiacevole e più rea,  
 e di più acuto e venenoso dente,  
 che, per quel ch'ella udì da Ricciardetto,  
 a devorare il cor l'entrò nel petto.

Dovea cantarne, et altro incominciai,  
 perché Rinaldo in mezzo sopravenne;  
 e poi Guidon mi diè che fare assai,  
 che tra camino a bada un pezzo il tenne.  
 D'una cosa in un'altra in modo entrai,  
 che mal di Bradamante mi sovenne:  
 sovienmene ora, e vo' narrarne inanti  
 che di Rinaldo e di Gradasso io canti.

(*O.F.* XXXII, 1-2)

Das paradoxe Verhältnis von narratorialer Determiniertheit und Autonomie der *histoire*, das besonders die letzten Beispiele verdeutlichen sollten, kann sich sprachlich manifestieren im Spiel mit der ambivalenten Semantik von *lasciare* und seinem intransitiven oder transitiven Einsatz. Dazu im folgenden nur Andeutungen: Während in der originären und nicht-metaleptischen *entrelacement*-Formularik nach dem Schema *lascio a dire di x* das *lasciare* absolute Verfügungsmächtigkeit des Erzählsubjekts über die Organisation der Geschichte im Diskurs zum Ausdruck bringt<sup>83</sup>, erscheint in der - nunmehr transgressiven - Formel *lascio andare x* die Verfügungsmächtigkeit gegenüber der Figur der *histoire* nur eingeschränkt und als bloße Potentialität gegeben zu sein. 'Ich lasse x gehen' ließe sich paraphrasieren als: 'Ich hindere x nicht daran zu gehen' oder 'Ich folge x nicht'. Wenngleich die Akzentuierung jeweils unterschiedlich ist, wird in jedem Fall eine autonome Existenz der Figur jenseits ihres erzählten Seins impliziert und die narratoriale Verfügungsmächtigkeit limitiert. Im Textbeispiel 22 ist das mit einer Ortsangabe verbundene *lasciai* (das in der Analyse weiter oben zunächst ignoriert wurde) unbestimmter; es kann sowohl eingeschränkte Verfügungsmächtigkeit signalisieren - im Sinne von: 'Ich ließ ihn dort zurück (bin also verantwortlich für seine mißliche Lage)' - wie auch schlicht 'verlassen' bedeuten und damit eine neutrale 'teichoskopische' Relation zum Geschehen, ohne die Möglichkeit des Einwirkens, implizieren. Der unmittelbare Kontext favorisiert eindeutig die zweite Lesart und damit eine stärkere Akzentuierung der 'Autonomie' der Geschichte gegenüber ihrer dem Erzählsubjekt geschuldeten Konditioniertheit.

Direkter Ausdruck narratorialer Dispositionsgewalt ist das *lasciare* dagegen in folgendem Beispiel:

[27]  
 Ma lascianla doler fin ch'io ritorno,  
 per voler di Ruggier dirvi pur anco,  
 (...)  
 (O.F.X, 35,1-2)

Der mißliche Zustand der Figur („doler“) oder jedenfalls dessen Dauer erscheint hier als bloße Funktion einer vom Erzähler kontrollierten Strangwechselzyklik.<sup>84</sup>

Beiläufig sei auf die Variierung des Schemas in diesem Beispiel hingewiesen: Sowohl das *lasciare* wie auch das *ritornare* beziehen sich auf den gerade suspendierten Erzählstrang, letzteres in der Funktion, einen späteren Strangwechsel zu antizipieren, der den gerade vollzogenen wieder rückgängig machen wird.

Einen besonders komplexen und aufschlußreichen Fall repräsentiert das folgende Beispiel:

<sup>83</sup> Diese Verfügungsmächtigkeit kann auch bei Ariost - wie in den Passagen aus dem *Perceval* und der *Queste* (Textbeispiele 12 und 13) - an eine näher bestimmte oder auch anonyme Autorität der Textüberlieferung delegiert sein. Auf diesen Umstand komme ich zurück; im vorliegenden Zusammenhang spielt er allerdings keine Rolle.

<sup>84</sup> Vgl. auch etwa O.F. XIII, 80, 1-4:

Ma lascian Bradamante, e non v'incresca  
 udir che così resti in quello incanto;  
 che quando sarà il tempo ch'ella n'esca,  
 io farò uscire, e Ruggiero altrettanto.

Eine dieses Verfahren fundierende Poetik der *varietà* wird anschließend, in XIII, 81, formuliert, muß aber nicht als verbindlich für die Textkonstitution genommen werden, insofern für diese auf *discours*-Ebene auch ganz andere, gegensätzliche Bedingungen genannt werden. Zur darin sich ausdrückenden 'Inkonsistenz' der Erzählinstanz im *Orlando Furioso* vgl. Hempfer 1995.

[28]

Ma mi parria, Signor, far troppo fallo,  
 se, per voler di costor dir, lasciassi  
 tanto Ruggier nel mar, che v'affogassi.

(*O.F.* XLI, 46, 6-8)

Hier sei etwas weiter ausgeholt und der unmittelbare Kontext der Passage, soweit er relevant ist, kurz skizziert: Bei "Ruggier" handelt es sich um einen der zentralen Protagonisten des *Orlando Furioso*; dieser war zuvor, auf dem Seeweg nach Afrika, in schweres Unwetter geraten und, um der drohenden Havarie seines Schiffes an den Klippen einer nahen Insel zu entgehen, mit Mann und Maus über Bord gesprungen. Der Leser blieb vorerst im Ungewissen, wie es mit Ruggiero weitergeht und ob und vor allem wie dieser in der tobenden See überleben wird, denn der Erzähler, anstatt den Fortgang dieses dramatischen Geschehens zu berichten, hatte zunächst den Weg des steuerlosen Schiffes verfolgt, das wider Erwarten - göttliche Vorsehung ist im Spiel - nicht an den Felsen zerschellt ist, sondern an die entfernte Küste Libyens getrieben worden war; dort fand es der gerade von seinem Liebeswahn genesene Titelheld Orlando und bemächtigte sich seiner Fracht, des Pferdes und der Rüstung Ruggieros. Von Orlando und seinen Gefährten sowie ihren heidnischen Widersachern - den "costor" unserer Passage - war dann zunächst die Rede, bevor der Erzähler in den zitierten Versen sich wieder des verzweifelt um sein Leben schwimmenden Ruggiero erinnert, und zwar mit Worten, die besagen, daß die Investition von Erzählzeit in den Erzählstrang, dessen Protagonist Orlando ist - also "di costor dir" - letale Folgen für den Protagonisten des anderen, eben Ruggiero, hätte.

Auch diese *entrelacement*-Formel variiert die *lasciare-tornare*-Schematik, indem sie sich auf einen vorangegangenen Strangwechsel bezieht und diesen rückgängig macht; von daher die 'irreguläre' Zuordnung des *lasciare* zum wiederaufgenommenen statt zum suspendierten Erzählstrang. Der Eindruck einer gewissen Extravaganz dieser Strangwechselformel resultiert aber vor allem daraus, daß "lasciassi nel mar" hier das Prädikat einer (irrealen) Konsekutivperiode bildet und so eine alogische Folgebeziehung, ein paradoxaler Kausalnexus mit jenem "affogare" benannt bzw. illusorisch hergestellt ist. In diesem Fall bringt also das *lasciare* explizit und noch deutlicher als in der zuvor betrachteten Passage eine Verfügungsmächtigkeit des Erzählers zum Ausdruck, und zwar, um dies noch einmal zu betonen, nicht über das diskursive Arrangement des zu erzählenden Geschehens, wie es dem nicht-transgressiven Schema entspräche, sondern über dieses Geschehen selbst, gleichsam die zu erzählenden Ereignisse *in actu*. Der Erzähler steht dem Geschehen keinesfalls mehr als neutraler Teichoskop oder eine Art rasender Reporter gegenüber, sondern als die den Gang der Dinge kontrollierende und modellierende Instanz, als 'Demiurg' der Erzählwelt. Allerdings konturiert sich diese 'demiurgische' Verfügungsgewalt des Erzählers auch hier vor dem Hintergrund einer irreduziblen Autonomie der Geschichte; der paradoxe Status der *histoire*, nämlich unabhängig von ihrem Erzählt-Werden wie auch durch dieses determiniert (oder determinierbar) zu sein, tritt dabei besonders prägnant hervor: Die Geschichte ereignet sich so oder so - ohne die Intervention des Erzählers freilich anders; ihrer unkorrigierten Eigendynamik folgend, also unter der Bedingung anhaltender narratorialer Absenz, hätte die *histoire* Ruggiero im Meer ertrinken lassen. Auf diese Metalepse, in der, wie ich glaube, entscheidende Determinanten der Textkonstitution zu gleichsam emblematischer Kompression gebracht sind und die deshalb, wenn man so will, als eine *mise en abyme* gelten kann, komme ich später, im 4. Kapitel, ausführlich zurück.

Diese Übersicht abschließend<sup>85</sup> sei eine wegen ihres *pirandellismo ante litteram*<sup>86</sup> vielzitierte Passage angeführt:

[29]

Di questo altrove io vo' rendervi conto;  
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,  
il qual mi grida, e di lontano accenna,  
e priega ch'io nol lasci ne la penna.

Gli è tempo ch'io ritorni ove lasciai  
l'aventuroso Astolfo d'Inghilterra,  
che 'l lungo esilio avendo in odio ormai,  
di desiderio ardea che la sua terra;

(*O.F.* XV, 9, 5-10, 4)

Wie im vorigen Beispiel resultieren die paradoxen Effekte aus der hyperbolischen Akzentuierung und Detaillierung der Gleichzeitigkeit und Gleichräumlichkeit von *discours* und *histoire*. Die Autonomie und Substantialität der *histoire*, durch ihre Präsentation als eine szenisch gegenwärtige immer schon impliziert, finden jetzt gleichsam 'performative' Bestätigung, indem eine Figur der *histoire*, mit intentionalem Bewußtsein versehen, Effekte auf der Ebene des Diskurses, in der Welt des Erzählers (und implizit des Lesers) hervorbringt. Im Textbeispiel 28 war es ein der *histoire* inhärentes Trägheitsmoment, dem der Erzähler korrigierend entgegenzutreten mußte und das so einen Strangwechsel (in der illusorischen Gestalt eines 'Szenenwechsels') erzwang; jetzt ist eine Figur der erzählten Geschichte mit 'pirandelleskem' Bewußtsein ihrer in den Aggregatzustand eines schriftlichen Textes gebannten Existenz ausgestattet und fordert *qua* artefaktielle Figur beim Autor ihr Recht auf Kontinuation dieser Existenz ein. Die Figur wird damit scheinbar zum Subjekt der eigenen *histoire*, und zwar einer Geschichte, die als erzählte zugleich erlebte Geschichte ist.

Das "lasci ne la penna" könnte in diesem Kontext als eine aufschlußreiche Agglutination der Strangwechselschemata *lascio a dire di x* (nicht-transgressiv) und *lascio x in A* (transgressiv) interpretiert werden: An die Stelle des *verbum dicendi* tritt das Instrument schriftlichen Erzählens als ‚Aufenthaltsort‘, als magisches Behältnis der erzählten Welt. In ähnlicher, wenn auch etwas diskreterer Weise waren bereits in Textbeispiel 26 ("Io farò sì con penna e con inchiostro") die technischen Utensilien eines als 'Schriftsteller' konkretisierten epischen Dichters aufgerufen worden, nämlich nicht als bloße Mittel der Zeichenfixierung, sondern als Werkzeuge narrativer Erzeugung von Welten und, wenn es sein muß, auch von deren nachträglicher Revision und Verbesserung.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Ich möchte aber betonen, daß hier nicht etwa alle Metalepsen im *Orlando Furioso* lückenlos dokumentiert und besprochen sind. Weitere, mehr oder weniger prägnante Beispiele finden sich etwa in *O.F.* VIII, 51; XIII, 80; XX, 98; XXVII, 7; XXX, 75; XXX, 128; XXXVIII, 23; u.ö.

<sup>86</sup> Später sollen allerdings gerade die strukturellen Unterschiede des Ariostschen und des Pirandelloschen *personaggio senza autore* herausgestellt werden. Vgl. dazu 3.6.

<sup>87</sup> Das Entwicklungspotential einer derartigen, der Materialität erzählerischer Signifikationsakte geltenden Metaphorik soll später (unter 3.5.1) am Beispiel von Calvino's *Cavaliere inesistente* belegt werden: Bei Calvino erscheint das Erzählen als piktoraler und schließlich als skulpturaler Akt, der die erzählte Welt als eine Art Piktogramm lebendig werden läßt bzw. sie dem nachgiebigen Material eines unbeschriebenen Blattes, das man sich hier als Pergament vorstellen muß, einmodelliert oder einprägt.

### 3.5. Varianten und Amplifikationen der transgressiven Strangwechselformularik in der narrativen Prosaliteratur der Neuzeit

Man wird nicht leicht einen zweiten Text finden - auch nicht im Kontext des italienischen Kunstromanzo - der den Gestaltungsspielraum der *entrelacement*-Technik und namentlich ihrer metaleptischen Modifikation so variantenreich ausschöpft wie Ariosts *Orlando Furioso*. Wie man sah, reichte dies bis zur, wenn auch nur flüchtigen, Manifestation paradoxen oder ‚pirandellesken‘ Figurenbewußtseins, womit ein Präzedenzfall geschaffen ist, für den ich, was die Narrativik betrifft, erst in der Erzählliteratur der deutschen Romantik Entsprechungen und schließlich Überbietungen zu nennen wüßte. In den dramatischen Genres liegen die Dinge freilich anders, ein Umstand auf den ich noch zurückkomme.

Den Möglichkeiten einer Amplifikation metaleptischer Prozeduren, sowohl im Sinne einer Formaterweiterung wie auch der Semantisierung ihrer logischen Implikationen, sind natürlich kaum Grenzen gesetzt. Während bei Ariost die metaleptische Periode nie mehr als einige Verszeilen umfaßt - der von der Oktaventektonik auferlegte Pointierungszwang und Lakonismus spielen dabei natürlich eine restringierende Rolle - kann diese Periode in Prosaerzählungen immer größere syntagmatische Einheiten umfassen; die transgressive Prozedur kann zum Umfang eines längeren Absatzes oder eines ganzen Kapitels anschwellen und schließlich, zumindest tendenziell, mit dem Texttotum zusammenfallen.

Die Amplifikation kann ferner, wie bereits bei Ariost belegbar, einhergehen mit der Preisgabe der 'lassen-zurückkehren'-Formularik (oder ähnlicher Stereotypen) und schließlich des Strangwechselfollzugs selbst; in diesem Fall, einer Konzeptualisierung metaleptischer Erzählstrategien, der ebenfalls schon bei Ariost realisiert ist, hat sich das der transgressiven Strangwechselprozedur inhärente Moment paradoxaler Autoreflexivität gleichsam verselbstständigt und manifestiert sich ohne Folgen, oder jedenfalls ohne instantane Folgen, für die Organisation der *histoire*.

Im folgenden sollen weitere Variationen und Transformationen der transgressiven Strangwechselformularik dokumentiert und analysiert werden, nunmehr aber in nicht-versifizierter Erzählliteratur der Neuzeit. Dabei wird selbstredend nicht einmal annähernde Vollständigkeit angestrebt, sondern es geht lediglich darum, das Transformationspotential dieser Formularik zu belegen und ihren Variationsspielraum abzustecken, und zwar am Beispiel einiger mehr oder weniger kanonischer Einzeltexte bzw. erzählerischer Subgenres wie dem historischen Roman. Mein Vorgehen orientiert sich dabei weiterhin an dem unter 3.3. erläuterten taxinomischen Schema: Zunächst werden solche transgressiven Strangwechselformeln inspiziert, die sich mit unterschiedlicher Dominantenbildung auf die Akzentuierung der Gleichzeitigkeit und -räumlichkeit von erzählender und erzählter Welt beschränken, also eine pseudo-teichoskopische Relation zwischen Diskursinstanzen und *histoire* postulieren, ohne daß es zu wechselseitigem Einwirken oder dramatischen Interaktionen beider Sphären - erzählender Welt und erzählter Welt - käme. Diese zuletzt genannte, spektakulärere und hinsichtlich ihrer poetologischen Implikationen brisantere Variante, bei der es sich natürlich um eine spezifische Semantisierung der metaleptisch immer schon implizierten Disponibilität bzw. Autonomie der *histoire* handelt, soll dann anschließend betrachtet werden. Da Expandierungen des Paradigmas praktisch immer mit seiner semantischen Akzentuierung und Differenzierung einhergehen, dokumentiere ich sie jeweils im Zusammenhang mit den zuletzt genannten Aspekten der Amplifikation. Im Rahmen dieser systematischen Vorgaben halte ich mich im großen und ganzen an die literaturhistorische Chronologie.

Der weitaus größte Teil der Texte, die ich in der Folge präsentiere, dient mir hier einfach als 'Steinbruch', als Repertoire einer größeren Vielfalt metaleptischer Spielarten. Auf ihre jeweilige Kontextualisierung und damit mögliche Funktion in den einzelnen Texten gehe ich ent-

weder gar nicht ein oder nur beiläufig und sehr allgemein. Am Ende dieser zunächst ganz kursorischen Übersicht stehen dann allerdings eingehendere Analysen zweier Texte: Mit Calvins *Cavaliere inesistente* soll der exemplarische Fall einer Expandierung des metaleptischen Paradigmas auf Textumfang beschrieben und analysiert werden, in E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* die wohl spektakulärste Variante seiner semantischen Akzentuierung und Differenzierung, die mit einem Bewußtsein ihrer artefaktiellen Existenz ausgestattete Figuren zur Darstellung bringt. Es sei aber betont, daß auch für diese beiden Texte keine erschöpfende Interpretation beansprucht wird, sondern lediglich eine Analyse ihrer transgressiven Aspekte; da es sich dabei allerdings um textkonstitutive Strukturen handelt, sollte ihre Analyse, so sie zutreffend ist, weitergehenden Interpretationen zur Grundlage dienen können. Ich beginne diese kursorische Sichtung mit Henry Fielding, dessen Romane mit ihrer komplexen Intrigenstruktur reiches Anschauungsmaterial bieten.<sup>88</sup> Eine sehr pointierte Metalepse aus dem *Tom Jones* eröffnete die vorliegende Untersuchung; freilich repräsentiert sie bereits eine recht avancierte Variante innerhalb des Diagramms, das hier skizziert werden soll, weshalb ich an späterer Stelle auf sie zurückkomme.

Bei den meisten Fieldingschen Metalepsen handelt es sich um mehr oder weniger geistreiche Variationen des Schemas 'Ich-lasse-x-gehen-um-mich-y-zuzuwenden' - etwa:

[30]

To this place therefore, wherever it was, we will wish her a good journey, and for the present take leave of her (...) having matters of much higher importance to communicate to the reader. (*Tom Jones*, I, 9; S. 23)

Die Amplifikation der spatialisierenden Erzählmetaphorik manifestiert sich hier vor allem in der Koloratur "we will wish her a good journey"; bekräftigt ist damit die - in jedem Fall präsupponierte - Persistenz, der kontinuierliche Fortgang des Geschehens unabhängig vom sich vollziehenden Erzählvorgang, aber simultan zu diesem. Neben der Simultaneität von Erzählergegenwart und erzähltem Geschehen ist vor allem die 'ontologische' Autonomie des letzteren akzentuiert. Ich verweise auf die analoge Semantisierung dieser Autonomie bei Ariost, in Textbeispiel 18 ("Lascianlo andar, che farà buon camino").

Während ich ein anderes Beispiel aus *Tom Jones* -

[31]

The reader will be pleased, I believe, to return with me to Sophia.  
(*Tom Jones*, IV, 12; S. 133)

- hier nur beiläufig anführe, um einen weiteren Fall markierter Präsenz des Lesers im metaleptischen Kontinuum zu dokumentieren, bezeugt die folgende Passage, diesmal aus Fieldings *Jonathan Wild*, eine grundlegende Modifikation des originären Referenzschemas, die m.W. auch keine Präzedenz bei Ariost findet<sup>89</sup> und deshalb etwas näher betrachtet werden soll:

[32]

We will now leave our hero to take a short repose, and return to Mr.Snap's (...). (*Jonathan Wild*, II, 5; S. 98)

---

<sup>88</sup> Ich 'übergehe' hier Cervantes *Don Quijote*, den man an dieser Stelle vielleicht erwarten würde und der in der Tat ebenfalls einige Varianten bereithielt (z.B. *Don Quijote* II, 70, S. 1191, wo der Chronist den Schlaf der Protagonisten für eine Abschweifung nutzt. Vgl. auch II, 40, S. 990; II, 46, S. 1063f. u.ö.). Unter anderer Perspektive, nämlich in Hinblick auf einen nicht-metaleptischen Typus von Transgression, komme ich (in Kap.3.6.5) auf den *Don Quijote* ausführlicher zurück.

<sup>89</sup> Ähnliche Varianten finden sich aber im *Mambriano*. Vgl. weiter unten Anm.92.

In diesem Beispiel wird ein Wechsel des Erzählstrangs durch die Ruhebedürftigkeit einer Figur motiviert. Während andere Strangwechsel-Formeln eine mehr oder weniger ereignisgesättigte Geschehensequenz suspendieren, die prinzipiell selbst berichtenswert ist und sehr oft später auch nachgetragen oder komplettiert wird (weshalb u.U., wie man bei Ariost sah, ihre Ereignisdynamik immobilisiert, 'eingefroren' werden muß), erscheint die Figur hier einem Verrinnen 'leerer' Zeit überlassen, dem Schlaf bzw. dem 'Ruhem', und damit einer Manifestation von Ereignislosigkeit schlechthin.

Unter metaleptischen Vorzeichen, also unter der Bedingung paradoxer Simultaneität von Erzählakt und erzähltem Geschehen, resultiert aus dem Verrinnen 'leerer', d.h. ereignisloser *Z e i t d e r G e - s c h i c h t e* ein Gewinn oder Überschuß an *E r z ä h l z e i t*, der im vorliegenden Beispiel für die Fokussierung auf eine andere *histoire*-Sequenz, also für einen Strangwechsel, genutzt wird; in anderen Fällen legitimiert die gewonnene Zeit Analepsen, narrative Kommentare oder sonstige Digressionen.

Besonders kongenial ist diese paradoxe Logik narratorialer Zeitdisposition natürlich einem Text wie Sternes *Tristram Shandy*, in dem das Prinzip der Digression bekanntlich zum fundierenden System erhoben wird. So findet der Ich-Erzähler erst im dritten Band, nachdem sein Vater und sein Onkel Toby, von einem Disput ermüdet, eingeschlafen sind, Gelegenheit, die Vorrede zu seinem Buch nachzutragen:

[33]

All my heroes are off my hands; - 'tis the first time I have had a moment to spare, - and I'll make use of it, and write my preface. (*Tristram Shandy*, III, 20; S. 202)

Ein weiteres Beispiel aus dem *Tristram Shandy*, in dem allerdings der Aspekt eines voluntativen Eingreifens der Erzählinstanz in die Geschehensdynamik' dominant ist, führe ich weiter unten an.

In ähnlicher Weise ermöglicht in Diderots *Jacques le Fataliste* der Schlaf Jacques' und seines Herrn dem Erzähler die Fortführung einer früher begonnenen und dann unterbrochenen Erzählung:

[34]

Tandis que Jacques et son maître reposent, je vais m'acquitter de ma promesse, par le récit de l'homme de la prison (...). (*Jacques le Fataliste*, S. 128)

Schließlich, nachdem dies vollbracht ist, der Protagonist aber noch immer schläft, will der Erzähler dessen Erwachen seinerseits schlafend abwarten; dem Leser empfiehlt er, es ebenso zu halten. Als Jacques am nächsten Morgen erwacht und schlechtes Wetter konstatiert, erlaubt dieser meteorologische Befund ihm selbst und seinem Herrn, aber auch dem Erzähler, ihren Schlaf gemeinsam fortzusetzen.<sup>90</sup> Das Paradigma erfährt hier insofern eine Steigerung, als aus dem Ablauf leerer Geschehenszeit - die Figuren der *histoire* schlafen - nicht nur ein Plus an Erzählzeit resultieren, sondern diese für Erzähler und Leser unmittelbar in zusätzlich verfügbare, 'extratextuelle' Lebenszeit konvertierbar sein soll: Zeit zum Schlafen.

---

<sup>90</sup> Ein analoges Beispiel: Jacques, in der Position des intradiegetischen Erzählers, wird in seiner Erzählung unterbrochen, weil sein Pferd durchgeht. Der extradiegetische Erzähler nutzt die Gelegenheit, um mit dem Leser zu plaudern. Vgl. *Jacques le fataliste*, S. 99.

Schließlich sei hier noch Gide angeführt, in dessen *Faux-monnayeurs* das Verfahren, unspektakulär variiert, ebenfalls zum Einsatz kommt; das Erwachen einer Figur ist das Signal für narratoriale Zuwendung:

[35]

Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il s'éveille.

(*Les faux-monnayeurs*, I, 5; S. 60)

Sowohl in diesen wie auch in den anschließend noch zu präsentierenden Passagen wird eine konstitutive Schwäche narrativer *histoire*-Vermittlung ironisch überkompensiert, nämlich ihre unvermeidliche Linearität und Sukzessivität, die die komplexe Simultaneität polyzentrischen Geschehens notwendig verfehlen. Statt der probaten Remedien - Beschleunigung des Erzähltempo, Ellipsen und Raffungen - sollen Friktionen und 'Leerstellen' der erzählten Geschichte selbst - also die Verlangsamung oder völlige Stagnation der Ereigniszeit - dieses konstitutionelle Defizit kompensieren; nicht nur ein Abgleich von Erzählzeit und erzählter Zeit, sondern die geradezu synoptische Totalität der erzählerischen Geschichtsvermittlung sollen so gewährleistet sein. Erzählte Zeit und Erzählzeit sind jetzt vollständig zur Deckung gebracht, bzw. weist diese gegenüber jener sogar einen Überschuss aus, der dem Erzähler das Nachtragen von Vorreden (Sterne) oder die Supplementierung von episodischen Einlagen (Diderot) gestattet. Es versteht sich, daß die Hyperbolik, mit der die evidentialisierende Erzählmetaphorik hier zum Einsatz kommt, ihre Funktion *ad absurdum* führt.

Gerade das Beispiel Gides, auf den ich später noch zurückkomme, zeigt aber auch, daß der ironische Einsatz des tradierten Verfahrens nicht einfach auf seine Denunziation hinausläuft, sondern in einer affirmativen Poetik des Romans aufgehen kann. Das erzählpoetische Potential wird besonders in den zuletzt genannten Beispielen greifbar: Der metaleptische Abgleich von Erzählzeit und erzählter Zeit prätendiert nicht nur - ironisch oder affirmativ - erschöpfende Vollständigkeit der erzählerischen Darstellung der Welt (oder zumindest die Möglichkeit einer solchen Vollständigkeit), sondern auch die gleichsam kreatürliche Fülle, die restlose Konsubstantialität der erzählten Welt selbst: In der diegetischen Lebenswelt der Figuren sind Seinszustände vorgesehen, die zwar nicht erzählenswert sein mögen, aber die doch ihr Existenzrecht geltend machen.

In den zuletzt zitierten Passagen erfährt also die paradoxe Simultaneität von *discours* und *histoire* eine besondere Akzentuierung. Es handelt sich dabei aber nur um spezifische, von den Konnotationen des Seinszustandes 'Schlaf' profitierende Semantisierungen eines generellen Schemas, das mit leeren Intervallen, ereignislosen Sequenzen der Geschichte operiert. Auf der Basis metaleptischer Simultaneität von Erzählerdiskurs und erzähltem Geschehen, sowie - was natürlich nicht dasselbe ist - einer vorgeblichen Kongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit, dienen solche 'leeren' Sequenzen, statt Raffungsverfahren zum Opfer zu fallen, also in einer Beschleunigung des Erzähltempo zu resultieren, der Motivierung und Legitimierung narratorialer Digressionen. Die am häufigsten nachzuweisende 'Standardvariante' scheint mir durch die weiter oben zitierte Passage aus Balzacs *Illusions perdues* (Textbeispiel 5) sowie durch folgendes Beispiel aus Manzonis *I promessi sposi* repräsentiert zu sein:

[36]

Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato (...). (*I promessi sposi*, Kap. 4; S. 166)<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Vgl. auch *I Promessi Sposi*, Kap. 11; S. 351: "Intanto che s'incammina, noi racconteremo, più brevemente che sia possibile, le cagioni e il principio di quello sconvolgimento."

Durch die sozusagen *post factum*-Applikation des Schemas bei Manzoni, also seinem Einsatz nach bereits vollzogener analeptischer Digression, erscheint der Effekt pseudo-teichoskopischer Simultaneität von Erzählerdiskurs und erzähltem Geschehen besonders suggestiv.

Eine Amplifikation dieses Modells sei wiederum mit Gides *Faux-monnayeurs* belegt; bei Gide ist es die zeitliche Einheit einer ganzen Saison, die eine, dann auch entsprechend umfangreiche narratoriale Digression motiviert. Die Schulferien seiner Protagonisten erlauben dem Erzähler eine auf Kapitellänge expandierte Kommentierung der *histoire*:

[37]

Profitons de ce temps d'été qui disperse nos personnages, pour les examiner à loisir. (*Les faux-monnayeurs*, II, 7; S. 216)

Eine der vielen Varianten des Verfahrens konstatiert dagegen gerade den *M a n g e l* an leerer (oder freier) Zeit, der weitere Digressionen verhindert:

[38]

Je n'ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec, de commencer des peintures du monde (...). (M. Proust, *Recherche*, II, S. 742)

Schließlich seien hier zwei Beispiele angeführt, in denen das Verfahren in besonders wirkungsvoller Weise zum Einsatz kommt, indem die erzählte Welt als eine repräsentiert wird, die für Erzähler und Leser unmittelbar sensorisch, nämlich visuell bzw. auditiv, erschließbar ist und auf dieser Basis Einsparungen von Erzählzeit gewährt. In E.T.A.Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* erlaubt das Erstarren einer Figur ihre genaue visuelle Inspektion durch den Leser. Dabei ist dieses Erstarren aber nicht wie bei Ariost und in einigen anderen, später zu betrachtenden Beispielen durch einen narratorialen Willensakt bedingt, sondern *histoire*-immanent motiviert, insofern hier die Figur selbst - es handelt sich um einen Schauspieler - eine statuarische Pose einnimmt:

Du kannst, vielgeliebter Leser, den jungen Menschen, während er so laut- und regungslos dasteht, mit Muße betrachten. (*Prinzessin Brambilla*, Kap.1; S.775)

Der Effekt ist auch hier ein Gewinn an Erzählzeit, die in diesem Fall für die Beschreibung (bzw. Betrachtung) einer Figur genutzt wird. Eine spezifischere Funktion dieser Passage soll später noch bedacht werden (vgl. Kap.3.5.2).

Analoges geschieht in John Fowles *The French Lieutenant's Woman*, nur ist es hier ein vorübergehendes Innehalten der *histoire*-immanenten Konversation, also ein akustisches Vakuum, das dem Erzähler Zeit für Erläuterungen verschafft:

[40]

There was silence then, which allows me to say that the conversation above took place in Aunt Tranter's rear parlour. (*The French Lieutenant's Woman*, Kap. 24; S. 173)

Formeln dieser Art konstituieren einen eigenen Subtypus, der, wenn ich nicht irre, bei Ariost in dieser Form nicht realisiert ist. Im *Orlando Furioso* gibt es keine 'leeren' Zeitintervalle, sondern nur kontinuierlich ablaufende oder vom Erzähler voluntativ arretierte Ereigniszeit.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> Generell findet sich dieser Sub-Typus im Romanzo kaum. Zwei Beispiele bietet allerdings der *Mambriano* von Francesco Cieco da Ferrara. In dem einen Fall unterbricht ein oraler Binnenerzähler - durchaus plausibel -

Auch aus diesem Grund, aber vor allem weil diese Formeln oft keine Strangwechsel, sondern narratoriale Digressionen unterschiedlicher Art initiieren, wird man sie nicht in jedem Fall, wie es der hier hypothetisch ins Auge gefaßten Transformationsdynamik entspräche, als Derivate originärer *entrelacement*-Formeln auffassen wollen. Häufig sind sie dies aber ohne jeden Zweifel und durchweg sind sie in solche Formeln konvertierbar oder mit ihnen kombinierbar, was folgende Passage aus den *Faux-monnayeurs* belegen mag:

[41]

La conversation des ces trois enfants était très animée (...). Pour les écouter, quittons un instant Olivier et Bernard; aussi bien, entrés dans un restaurant, nos deux amis sont-ils, pour un temps, plus occupés à manger qu'à parler, au grand soulagement d'Olivier. (Gide, *Les faux-monnayeurs*, III, 5; S. 258f.)

Hier dient die kommunikative Ereignisarmut einer Mahlzeit als Motivierung eines Strangwechsels, der dann, nach Beendigung dieser Mahlzeit, wieder rückgängig gemacht wird (vgl. ebd., S.262).

Wenngleich also die Konvertierbarkeit traditioneller Strangwechselformeln und der zuletzt betrachteten Verfahren einer paradoxen Synchronisierung von Erzählzeit (oder Diskurszeit) und erzählter Zeit belegbar ist, wird man für diese dennoch auch andere Derivationen, d.h. eine Herkunft aus anderen *histoire*-integrativen Prozeduren in Betracht ziehen müssen. So lassen gerade die Beispiele Balzacs und Manzonis (Textbeispiele 5 und 36), die einen besonders häufigen Typus repräsentieren, an solche Formeln denken, die explizit die zeitliche Relation, in der Regel die Simultaneität, parallel geführter *histoire*-Stränge definieren: 'Während x nach A ging, begab sich y nach B'. Werden solche Synchronisierungs-Formeln metaleptisch transformiert, trifft das 'während' keine Unterscheidungen mehr innerhalb des deiktischen Systems der erzählten Welt, sondern amalgamiert stattdessen und mit paradoxen Implikationen die inkommensurablen Zeitkoordinaten von erzählter und erzählender Welt.

Wie schon weiter oben anlässlich eines anderen 'problematischen' Beispiels angekündigt wurde, soll dieser Punkt später noch eingehender diskutiert werden. Festzuhalten ist jedoch schon hier, daß auch die zuletzt betrachteten Formeln zwanglos in der bisher skizzierten Systematik aufgehen bzw. lediglich im Rahmen von deren Parametern einen eigenen Subtypus bilden; auch für sie gilt selbstverständlich das Kriterium paradoxer Simultaneität und Kontiguität von *discours* und *histoire*.

---

seine Erzählung, um zu ruhen; die dadurch im zeitlichen Kontinuum der *histoire* entstehende Pause gibt nun auch dem extradiegetischen Erzähler - metaleptisch - Gelegenheit, seine Erzählung auszusetzen:

Ma prima ch'io ti dia notizia certa  
Di quel che quindi poi m'ebbe a accadere,  
Sotto qualch'ombra poseremo alquanto.  
Pel cui riposo anch'io fo fine al canto.  
(*Mambriano*, XXXIX,101,5-8)

In ihren wesentlichen Ingredienzen erinnert diese Passage an das (Fieldingsche) Textbeispiel 32, allerdings handelt es sich jetzt weder um eine Strangwechselformel noch um eine metaleptisch motivierte narratoriale Digression, sondern um eine transgressive Schlußklausel. Hier wäre, wie bereits erwähnt, die Möglichkeit einer eigenständigen Derivation von Metalepsen aus einer autoreflexiven Eröffnungs- oder Schlußformularik zu erwägen; darauf komme ich in Kap.3.7.2 zurück. In einem anderen und weniger prägnanten Fall gibt die offenbar ereignisleere Dauer einer Schiffspassage dem Erzähler Gelegenheit, den Erzählstrang zu wechseln:

E con prospero vento ogni giornata  
Solcavan l'onde drieto Mambriano.  
Ma perchè molto lunga è questa andata,  
Tornar mi voglio al Senator romano.  
(*Mambriano*, IX,49,3-6)

Hier ist der Zusammenhang mit der *entrelacement*-Technik evident.

Die Ambitionen der älteren Ritterepik, die kontingente Vielgestaltigkeit und Ereignisfülle der geschichtlichen Welt in einem weitläufigen Tableau sich verzweigender, kreuzender und wieder auseinanderlaufender Handlungsfäden zu bannen, finden ihre unmittelbare neuzeitliche Fortsetzung wohl vor allem im historischen Roman und im Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts - und mit ihnen auch die Technik des *entrelacement*. Daß man sich dieser Kontinuität bewußt ist, bezeugt Walter Scott, der gerade Ariost als einem Virtuosen der Abschweifung mehrfach seine Reverenz erweist.<sup>93</sup>

Auffällig ist nun allerdings, daß die typischen *entrelacement*-Formeln vor allem in ihrer transgressiven Durchführung, also mit getilgtem *verbum narrandi*, reüssieren. Weiter oben wurden bereits, als Ausgangspunkt der hier vorgetragenen Überlegungen, Beispiele aus Romanen Scotts, Manzonis, Hugos und Dumas angeführt und kommentiert (Textbeispiele 7-10); die strukturelle Homologie mit den arturischen Strangwechselformeln war evident und ein filiativer Zusammenhang unmittelbar plausibel. Ich möchte jetzt zunächst ein weiteres Beispiel aus Hugos *Notre-Dame de Paris* zitieren, das die Effekte metaleptischer Syntopie oder Kontiguität von erzählender und erzählter Welt in besonders prägnanter Weise ausspielt:

[42]

Que le lecteur nous permette de le ramener à la place de Grève, que nous avons quittée hier avec Gringoire pour suivre la Esmeralda. Il est dix heures du matin. Tout y sent le lendemain de fête (...). Si maintenant le lecteur, après avoir contemplé cette scène vive et criarde qui se joue sur tous les points de la place, porte ses regards vers cette antique maison demi-gothique, demi-romane, de la Tour-Roland qui fait le coin du quai au couchant, il pourra remarquer à l'angle de la façade un gros bréviaire public à riches enluminures, garanti de la pluie par un petit auvent, et des voleurs par un grillage qui permet toutefois de le feuilleter. (*Notre-Dame de Paris*, VI, 2; S. 199f.)

Die Einbeziehung des Lesers und seine Positionierung im Kontinuum der Geschichte selbst ist durchaus charakteristisch für den Typus auktorialen Erzählens, den *Notre-Dame* repräsentiert, und sie findet sich regelmäßig auch bei Manzoni und Scott. Bei Hugo allerdings wird diese ‚Präsenz‘ des Lesers mit einer gewissen methodischen Stringenz durchgehalten, wobei besonders seine visuelle Partizipation, also seine *A u g e n z e u g e n s c h a f t*, beschworen wird.<sup>94</sup> Zugleich illustriert das Zitat ein Verfahren, das ich, wie weiter oben erläutert wurde, als intratextuelle Rekurrenz metaleptischer Strangwechsel verbuchen möchte: Im vorliegenden Fall wird ein Strangwechsel explizit auf einen früheren bezogen, um ihn rückgängig zu machen. Während sich ähnliche Verfahren auch in anderen hier behandelten Texten finden lassen<sup>95</sup>, kommen sie bei Hugo mit einer den gesamten Text strukturierenden Systematik zum Einsatz und verstärken und stabilisieren, ebenso wie der beständig als Augenzeuge präsent gehaltene Leser, die Effekte der Verräumlichung. Tatsächlich präsentiert *Notre-Dame* das

<sup>93</sup> Vgl. *Ivanhoe*, Kap. 17; S. 189, sowie *The Heart of Midlothian*, Kap. 16; S. 163: "Like the digressive poet Ariosto, I find myself under the necessity of connecting the branches of my story, by taking up the adventures of another of the characters, and bringing them down to the point at which we have left those of Jeanie Deans."

<sup>94</sup> Das schließt *O h r e n z e u g e n s c h a f t* natürlich nicht aus; vgl. etwa *Notre-Dame de Paris*, VI, 3; S. 204: "A l'époque où se passe cette histoire, la cellule de la Tour-Roland était occupée. Si le lecteur désire savoir par qui, il n'a qu'à écouter la conversation de trois braves commères qui, au moment où nous avons arrêté son attention sur le Trou aux Rats, se dirigeaient précisément du même côté en remontant du Châtelet vers la Grève, le long de l'eau."

<sup>95</sup> Vgl. etwa Manzoni, *I Promessi Sposi*, Kap. 11; S. 342. Dort wird die diffizile Aufgabe der narratorialen Kontrolle eines vielsträngigen und figurenreichen Geschehens mit den Mühen eines Knaben verglichen, der seine entlaufenen Meerschweinchen einfängt: "Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, s'iam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista."

erzählte Geschehen durchgängig wie auf einzelnen Bühnen angeordnet, oder, wenn man so will und dem Sujet entsprechend, wie auf einer mittelalterlichen Simultanbühne: Der Leser erscheint als der mobile Betrachter eines szenisch arrangierten polyzentrischen Geschehens, durch das ihn der Erzähler als eine Art *presenter* führt. Eine solche 'performative' Poetik des Erzählens als einem 'Zeigen' der erzählten Welt findet in dem angeführten Zitat auch im Einsatz des szenischen Präsens und in Vokabeln wie *contempler* und *scène*, die eine visuelle Rezipierbarkeit des Geschehens suggerieren, ihren impliziten Ausdruck; an anderen Stellen wird sie jedoch deutlich und mit programmatischer Explizitheit artikuliert:

[43]

Ces paroles étaient, pour ainsi dire, le point de jonction de deux scènes qui s'étaient jusque-là développées parallèlement dans le même moment, chacune sur son théâtre particulier, l'une, celle qu'on vient de lire, dans le Trou aux Rats, l'autre, qu'on va lire, sur l'échelle du pilori. (*Notre-Dame de Paris*, VI,4, S.224)

Die rezeptive oder lektorale Entsprechung dessen, was oben als Hybridisierung von berichtender und dramatischer Sprechhandlung bezeichnet wurde, also des Paradoxons 'erzählter Performanz', findet in diesem Zitat eine anschauliche Metapher, wenn vom 'Lesen' einer (Bühnen-) Szene gesprochen wird. Zugleich wird hier deutlich, wie die Selbstexplikation und Konzeptualisierung der transgressiven Evidentialisierungsprozedur interpretatorische Spielräume begrenzt, d.h. die fiktionsironischen Implikationen des metaleptischen Modus weitgehend zurücknimmt und erst recht seine paradoxalen Sinnressourcen neutralisiert: Die 'Präsenz' des erzählten Geschehens bezeugt hier nicht etwa seine autonome Existenz *sui generis*, sondern eine souveräne Imaginationsleistung des Erzählers und des Lesers.

Das Stadium der Automatisierung transgressiver Strangwechselformularik wird vielleicht am gültigsten von den Romanen des älteren Dumas mit ihrem additiven oder kumulativen Strukturierungsprinzip repräsentiert. Bei Dumas *père* variieren die meisten Formeln ein 'lassen-folgen/zurückkehren' - Schema wie in dem bereits zitierten Beispiel (Textbeispiel 10) oder, das metaleptische Kontinuum diesmal stärker detaillierend und die extradiegetische Persistenz des Geschehens akzentuierend, in dem folgenden:

[44]

Laissons Danglars, aux prises avec le génie de la haine, essayer de souffler contre son camarade quelque maligne supposition à l'oreille de l'armateur, et suivons Dantès (...). (*Le Comte de Monte-Cristo*, Kap. 2; S. 13)

Eine Variante, die die visuelle Relation des Erzählers und des Lesers zum erzählten Geschehen unterstreicht, bietet die folgende Formel, in der das obligatorische *laisser* durch ein *perdre de vue* ersetzt ist:

[45]

Revenons à Milady, qu'un regard jeté sur les côtes de France nous a fait perdre de vue un instant. (*Les trois mousquetaires*, Kap. 52; S. 558)

Eine völlige Auflösung der mit 'lassen' verbundenen Schematik bezeugt dagegen das folgende Beispiel:

[46]

(...) si d'Artagnan oublie son hôte où fait semblant de l'oublier, sous prétexte qu'il ne sait pas où on l'a conduit, nous ne l'oublions pas, nous, et nous savons où il est. Mais pour le

moment, faisons comme le gascon amoureux. Quant au digne mercier, nous reviendrons à lui plus tard. (*Les trois mousquetaires*, Kap. 11; S. 125)

Hier - ebenfalls ein Beispiel intratextueller Rekurrenz metaleptischer Prozeduren - handelt es sich gewissermaßen um den Fall einer Strangwechsel-Option, die vom Erzähler vorläufig nicht wahrgenommen wird. Der fällige oder mögliche Strangwechsel wird auf später verschoben (und in Kapitel 13 auch tatsächlich realisiert); die Aufschubsbegründung bedient sich aber selbst einer spatialisierenden Metaphorik: "nous savons où il est".

Man wird dies wohl als milde Ironisierung hegemonialer erzählerischer Dispositionswillkür lesen können. Überboten worden war eine solche Ironie freilich schon bei Diderot - und zwar in Gestalt einer *amplificatio ad absurdum* jener narratorialen Wahlfreiheit, die nämlich an der erstbesten Gelegenheit, sich zu bewähren, scheitert. Nach einer handlungsdynamisch motivierten vorübergehenden Trennung Jacques' und seines Herrn, also der Dissoziierung eines bis dahin einheitlichen Erzählstranges in zwei getrennte Stränge, diskutiert der Erzähler mit dem Leser, wem jetzt zu folgen sei:

[47]

je ne sais auquel des deux m'attacher de préférence. (*Jacques le fataliste*, S. 59)

Zunächst 'folgt' er Jacques' Herrn, doch nachdem sich dieser Erzählstrang als unergiebig, nämlich langweilig erweist, beschließt er dann doch, zu Jacques zu 'gehen':

[48]

Eh bien! en avez-vous assez du maître; et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui? Le pauvre Jacques! au moment où nous en parlons, il s'écriait douloureusement (...). (Ebd., S. 60)

Diese erste Musterung metaleptischer Strangwechselvarianten, die ausschließlich solche Formen berücksichtigte, in denen zwar szenische Kopräsenz von Diskursinstanzen und erzählter Welt postuliert wird, es jedoch zu keinem wechselseitigen Einwirken kommt, soll mit einem etwas längeren Zitat aus Gides *Les faux-monnayeurs*, aus dem bereits andere Beispiele angeführt wurden, abgeschlossen werden:

[49]

Le père et le fils n'ont plus rien à se dire. Quittons-les. Il est bientôt onze heures. Laissons madame Profitendieu dans sa chambre assise sur une petite chaise droite peu confortable. Elle ne pleure pas; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s'enfuir; mais elle ne le fera pas. Quand elle était avec son amant, le père de Bernard, que nous n'avons pas à connaître, elle se disait: Va, tu auras beau faire; tu ne seras jamais qu'une honnête femme. Elle avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance; ce qui fit qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer. Ses parents autrefois avaient bien raison de lui dire: Tu ne sais jamais ce que tu veux. Quittons-la. Cécile dort déjà. Caloub considère avec désespoir sa bougie; elle ne durera pas assez pour lui permettre d'achever un livre d'aventures, qui le distrait du départ de Bernard. J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière; mais on ne peut tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout. Il a passe sans encombe devant la loge du concierge; il monte en tapinois l'escalier.... (*Les faux-monnayeurs*, I, 2, S. 31f.)

Der anaphorische Einsatz des einschlägigen Stranguspendierungsvokabulars (*Quittons...laissons...Quittons*) organisiert hier nicht einfach den Wechsel zweier Erzählstränge, sondern eine Art synoptisches Panorama verschiedener Schauplätze der *histoire*; zugleich werden beiläufig und summarisch biographische Hintergründe einzelner Figuren erläutert.

Dennoch überrascht zunächst die scheinbar ungebrochene Kontinuität einer längst konventionell gewordenen narrativen Integrationsprozedur in einem als paradigmatisch geltenden Erzähltext der kanonisierten Moderne. Freilich sind diese und ähnliche Formeln bei Gide übergreifenden Strukturhierarchien (oder 'Rahmenbildungen') subordiniert, die selbst als transgressiv gelten können und die tradierten *entrelacement*-Formeln in einer - etwa gegenüber dem historischen Roman - gänzlich anderen Weise funktional werden lassen. Während etwa bei Hugo der Appell an die Rezeptionsinstanz im Vordergrund steht: die beschwörende Vergegenwärtigung oder Evidentialisierung eines abgeschlossenen und vom Erzähler souverän überschauten Geschehens - läßt bei Gide die spialisierende Metaphorik den Konstituierungsprozeß der erzählten Welt, den narratorialen Schöpfungsakt, in dessen Vollzug der Erzähler in den Sog der von ihm selbst inaugurierten *histoire*-Dynamik gerät, thematisch werden. Diese unterschiedliche Funktion des metaleptischen Modus deutet sich auch schon in dem isolierten Zitat an, nämlich in den Ausdrücken narratorialen Unwissens und unbefriedigter Neugier, die der selbstverständlichen und unproblematisierten Allwissenheit etwa des Hugoschen Erzählers deutlich kontrastieren.

Nunmehr sollen solche Aktualisierungen der mehr oder weniger standardisierten transgressiven Strangwechselprozedur betrachtet werden, in denen es zu einem unmittelbaren Einwirken des Erzählers (oder auch des Leser) auf die erzählte Welt oder *vice versa* kommt - beides natürlich auf der Basis metaleptischer Kontiguität und Simultaneität.

Erwartungsgemäß ist die erste der beiden Möglichkeiten die weitaus häufigere, und zwar in Form einer Manifestation oder Demonstration narratorialer Verfügungsmächtigkeit, freilich in unterschiedlicher Ausprägung und Vehemenz. Die dezentere Variante postuliert die Abhängigkeit der Geschehensdynamik von der jeweiligen narrativen Fokussierung. Die Geschichte ereignet sich und die Figuren agieren ausschließlich im Moment ihrer erzählerischen Präsentation, sie erstarren gleichsam in der jeweils eingenommenen Position, wenn sie nicht erzählt werden; Strangwechsel bedeutet in diesen Fällen die prompte Immobilisierung der Ereignismechanik aller gerade nicht verfolgten (also suspendierten) Geschehenssequenzen. Während in den weiter oben betrachteten Textbeispielen vorgegeben wurde, leere Zeitintervalle, nicht-ereignishafte Sequenzen zu nutzen, die aus einer lückenlosen Kongruenz von *histoire* und erzählter Welt resultieren sollen, werden diese Intervalle jetzt in einem voluntativen narratorialen Akt geschaffen, indem der Ablauf von zu erzählender Zeit einfach arretiert wird. Der Abgleich von Erzählzeit und erzählter Zeit wird erreicht, indem diese zur bloßen Funktion jener wird: sie läuft nur ab *i n s o f e r n* sie erzählt wird.

Diese Variante ist bereits mit etlichen Beispielen aus dem *Orlando Furioso* belegt worden; ihr semantisches Potential und ihre Expandierbarkeit werden durch eine kapitelübergreifende Sequenz aus Sternes *Tristram Shandy* unter Beweis gestellt. Zum Zweck eines aufwendigen Exkurses immobilisiert der Erzähler seine Figuren - seinen Vater und Onkel Toby - für exakt eine halbe Stunde:

[50]

To explain this, I must leave (my father) upon the bed for half an hour, - and my uncle Toby in his old fringed chair sitting beside him. (*Tristram Shandy*, III, 30; S. 224)

Das unaufhaltsame Anschwellen dieses Exkurses zu einem wahren Katarakt von Subexkursen führt - vom Erzähler erschrocken registriert - zu einer Überschreitung der selbstgesetzten zeitlichen Frist (vgl. ebd., III, 38; S. 240) und schließlich zu ihrer voluntativen Verlängerung auf volle eineinhalb Stunden (ebd., IV, 2; S. 275).

Ein etwas unspektakulärerer Beispiel, in dem die tradierte Strangwechsel-Stereotypik noch deutlich erkennbar ist, entnehme ich Dickens *Oliver Twist*; es handelt sich um die Eingangs-

sequenz des 27. Kapitels, welches, laut Kapitelsynopse, "Atones for the unpoliteness of a former chapter; which deserted a lady, most unceremoniously":

[51]

As it would be by no means seemly in a humble author to keep so mighty a personage as a beadle waiting, with his back to the fire, and the skirts of his coat gathered up under his arms, until such time as it might suit his pleasure to relieve him; and as it would still less become his station, or his gallantry, to involve in the same neglect a lady on whom that beadle had looked with an eye of tenderness and affection, and in whose ear he had whispered sweet words, which, coming from such a quarter, might well thrill the bosom of maid or matron of whatsoever degree; the historian whose pen traces these words - trusting that he knows his place, and that he entertains a becoming reverence for those upon earth to whom high and important authority is delegated - hastens to pay them that respect which their position demands, and to treat them with all that duteous ceremony which their exalted rank, and (by consequence) great virtues, imperatively claim at his hands. (*Oliver Twist*, Kap. 27, S. 239f.)

Erzählerdiskurse wie dieser lassen die Figuren als Marionetten erscheinen; doch ebenso wie den Marionetten des Puppentheaters ein zwar stummes und immobiles, aber dennoch irreduzibles Sein auch dann noch zukommt, wenn sie nicht gespielt werden, wird auch für die meta-leptisch exponierte Erzählfigur eine Existenz jenseits ihrer diskursiven Aktualisierung oder (Re-) Animation in Anspruch genommen. Gerade dieser spezifische paradoxe Existenzmodus kann, wie man bereits bei Ariost sah, eine semantische Steigerung erfahren und explizit gemacht werden, indem der zur Immobilität verdamnten Figur ein Bewußtsein dieses Schicksals zugesprochen wird.

Eine Forcierung des voluntativen Charakters der narratorialer Dispositionsgewalt, von deren verschiedenen Facetten bereits weiter oben, mit Bezug auf den *Orlando Furioso*, die Rede war, repräsentiert das folgende Beispiel aus Fieldings *Jonathan Wild*:

[52]

And now, reader, as thou canst be in no suspense for the fate of our great man, since we have returned him safe to the principal scene of his glory, we will a little look back on the fortunes of Mr. Heartfree, whom we left in no very pleasant situation; (...). (*Jonathan Wild*, II, 13, S. 121f.)

Hier geht es nicht mehr nur um die Arretierung der erzählten Zeit und die Immobilisierung der Figuren; vielmehr benennt das nunmehr transitiv eingesetzte *to return* ein gleichsam aktives Eingreifen und Steuern des Geschehens durch den Erzähler. Immerhin scheint letzterer auch in diesem Beispiel noch eine Art prästabilierten erzählerischen Plan zu verfolgen und damit an diesen gebunden zu sein; Radikalisierungen dieser Variante dagegen implizieren oder explizieren die beliebige Suspendierbarkeit eines solchen Plans - bzw. seine schiere Nicht-Existenz oder spontan-voluntative Generierung *in actu narrationis*. Für diese Variante, die ebenfalls schon bei Ariost nachzuweisen war (Textbeispiel 26), sei als weiterer und besonders prägnanter Beleg eine auch von Genette zitierte Stelle aus Diderots *Jacques le fataliste* angeführt, in der die spontane *ad-hoc*-Revision des Plots erwogen wird. In direkter Anrede des Lesers - und gewissermaßen die narratorialer Dispositionsgewalt einer lektorialen subordinierend - heißt es dort:

[53]

Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs. (*Jacques le fataliste*, S. 39)

Ein sehr elaboriertes Exempel transgressiver narratorialer Intervention als Wahrnehmung alternativer Optionen im Vollzug des Erzählakts bietet John Fowles bereits erwähnter Roman *The French Lieutenant's Woman*. Wie bei Gide erscheint auch bei Fowles die Strangwechselprozedur in den Proportionen eines grundlegenden auktorialen Dispositionskonfliktes ('Wie soll es mit der Geschichte und ihren Figuren weitergehen?'). Die Thematisierung dieses Konfliktes ist einem ganzen Kapitel anvertraut, das als eine zur Episode, zum selbstständigen Plot expandierte transgressive *entrelacement*-Prozedur beschrieben werden kann, und damit zugleich als exzessive semantische Aktualisierung von deren logischen Implikationen. In diesem Kapitel (Kap. 55, S. 346-49) erscheint der durchweg mit auktorialer Machtfülle ausgestattete Erzähler *in persona* als Akteur der *histoire*, nämlich als Abteilmachbar des gerade auf einer Eisenbahnfahrt begriffenen männlichen Helden der Geschichte. Während dieser Autor-Erzähler, ein "prophet-bearded man", einerseits durchaus *n i c h t* weiß, wo seine weibliche Protagonistin sich gerade aufhält ("I am not at all sure where she is"), inspiziert er kalten Blickes seine ihm gegenüberstehende männliche Hauptfigur. Dieser zur handelnden Figur konkretisierte oder 'substantialisierte' *auctor in fabula* reflektiert seine Rolle unter Berufung auf die Praktiker und Theoretiker des *nouveau roman*<sup>96</sup> und er weist seine Leser darauf hin, daß es auch ihnen eines Tages geschehen könnte, Objekt eines solchen kühl-berechnenden auktorialen Blickes zu werden ("You may one day come under a similar gaze"): Dem Leser wird so eben die Perspektive eröffnet, die auch Borges und Genette beunruhigt hatte (vgl. oben, S. 22f. und Anm. 19), nämlich selbst nur die Figur einer erzählten Geschichte, selbst ein Gelesener zu sein. Schließlich erwägt der Autor den Fortgang der Geschichte, also das zukünftige Schicksal seiner arglosen, nicht mit Figurenbewußtsein gesegneten (oder gestraften) Figur; er faßt zwei alternative Finales, ein tragisches und ein glückliches, ins Auge, die dann später auch beide nacheinander ausgeführt werden. Über die dabei gültige Reihenfolge entscheidet der Wurf eines Geldstückes - was wiederum der Held der Geschichte, nach wie vor Abteilmachbar des Autors und unwissend, daß er einer ziemlich frivolen providentiellen Prozedur beiwohnt, deren Objekt er selbst ist, die also über sein 'Schicksal' entscheidet, mißbilligend als Marotte oder verwerfliche Spielleidenschaft seines Mitreisenden registriert.

Sehr viel seltener als narratoriale Manipulationen der *histoire* auf der Basis metaleptisch nominierter Präsenz und Disponibilität der letzteren ist der entgegengesetzte, aber komplementäre Fall: direktes Einwirken einer autonomen und zu gediegener Substanzhaftigkeit hypostasierten Erzählwelt auf den Erzähl- oder Lektüreakt.

Bei dieser Gelegenheit wäre allerdings 'Einwirkung von Motivierung' zu unterscheiden. Bereits in den bisherigen Beispielen erscheinen die narratorialen Operationen immer dann von der *histoire* 'motiviert', wenn deren Autonomie oder extradiegetische Fortexistenz akzentuiert wird: Der Erzähler muß einer Figur folgen; er nutzt ihren Schlaf für Exkurse usw. Von 'Einwirkung' spreche ich dagegen, wenn die Steigerung dieser Autonomie unmittelbar zu Irritationen in der erzählenden Welt führt und die Hegemonie der Diskursinstanz zu limitieren scheint.

Die häufigste, dabei noch diskrete Aktualisierung dieser Variante besteht in der lamentösen Feststellung des Erzählers, daß ungewünschte Figuren sich ihm aufgedrängt haben, daß die Figuren sich in der einen oder anderen Weise unziemlich verhalten oder die Geschichte sich gemäß einer nicht-intendierten und unkontrollierbaren Dynamik entwickelt. Ich hatte hier ein Beispiel bei Ariost angeführt (Textbeispiel 26), in dem die Unbotmäßigkeit einer Figur narratoriale Sanktionen nach sich zieht, also sowohl ihre Autonomie wie auch ihre Verfügbarkeit akzentuiert werden.

---

<sup>96</sup> Vgl auch schon Kap. 13; S. 85: "But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes".

Als ein rezenteres Beispiel sei hier wiederum Gide angeführt, in dessen *Faux-monnayeurs* der Erzähler - unter der Kapitelüberschrift "L'auteur juge ses personnages" - klagen kann: "Les événements se sont mal arrangés" und:

[54]  
que faire avec tous ces gens-là? Je ne les cherchais point; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi; désormais, je me dois à eux. (*Les faux-monnayeurs*, II, 7, S. 218)

Eine Variante noch nicht vollzogener, jedoch vom Autor befürchteter, also prinzipiell möglicher Verselbstständigung der Figuren entnehme ich Gides *Les caves du Vatican*, wo der Protagonist vom Erzähler davor gewarnt wird, sich zu verlieben, andernfalls er nicht mehr mit seiner narratorialen Zuwendung rechnen könne:

[55]  
Lafcadio, mon ami, vous donnez dans le plus banal; si vous devez tomber amoureux, ne comptez pas sur ma plume pour peindre le désarroi de votre coeur (...). (*Les caves du Vatican*, II, 6; S. 75)

Schließlich wäre jetzt jene Passage aus dem *Tom Jones* zu nennen, die ganz am Anfang dieser Untersuchung zitiert wurde und in der die Erzähwelt, deren Autonomie in den zuletzt genannten Beispielen vor allem die narratoriale Hegemonie zu begrenzen schien, von solch dinglicher Präsenz sein soll, daß sie die physische Existenz des Lesers zu gefährden vermag. Mit bizarrer Logik und lakonischer Prägnanz werden hier das Erzählen und Lesen einer Geschichte mit ihrem erlebenden Vollzug zur Konvergenz gebracht. Da diese Passage und ihre spektakulären Implikationen bereits kommentiert wurden, beschränke ich mich an dieser Stelle darauf anzumerken, daß auch sie als paradoxe Semantisierung einer schlichten Integrationsprozedur aufgefaßt werden kann, die das Personal zweier getrennter *histoire*-Schauplätze zusammenführt.<sup>97</sup>

Schließlich kann das Einwirken der Geschichte oder vielmehr ihrer Figuren auf den Erzähler oder den Leser (oder auf beide) intentional werden. In diesem Fall sind die Figuren der *histoire* mit einem mehr oder weniger artikulierten und differenzierten Bewußtsein ihrer artefaktiellen Existenz ausgestattet und scheinen sich zumindest temporär selbst der diskursiven Hegemonie bemächtigen zu können. Im *Orlando Furioso* wurde diese Variante mit zwei Beispielen belegt (Textbeispiele 4 und vor allem 29; vgl. aber auch die in Anm. 81 zitierte längere Passage), in denen der filiative Zusammenhang mit der traditionellen *entrelacement*-Formularik auf der Hand lag. In der späteren Erzählliteratur finde ich, wie gesagt, erst in der Erzählliteratur der deutschen Romantik Steigerungsformen. Eine eingehende Analyse dieser wohl komplexesten und an paradoxalen Sinnressourcen besonders reichen Spielart des metaleptischen Paradigmas möchte ich bis zum übernächsten, E.T.A. Hoffmanns 'Capriccio' *Prinzessin Brambilla* geltenden Kapitel zurückstellen.

Die cursorische Sichtung metaleptischer Spielarten in der Narrativik der Neuzeit soll damit abgeschlossen sein. Die Beispiele ließen sich mühelos vermehren und ich werde in der Folge auch noch weitere einschlägige, nunmehr vor allem gegenwartsnahe Texte anführen. Das Ter-

---

<sup>97</sup> Die vollständige Passage lautet: "Reader, take care. I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr.Allworthy's, and how to get thee down without breaking thy neck, I do not well know. However, let us e-venture to slide down together; for Miss Bridget rings her bell, and Mr.Allworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company." (*Tom Jones*, I, 4; S. 8).

rain prinzipieller Möglichkeiten dürfte mit dem zuvor präsentierten Textmaterial aber hinreichend abgesteckt sein. Anschließend werden nun zwei Texte näher ins Auge gefaßt: Nachdem zuvor bereits einige Metalepsen umfangreicheren Formats dokumentiert wurden, kann Calvino's *Cavaliere inesistente* die Möglichkeit einer textintegrativen 'Makrometalepse' exemplarisch bezeugen; Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* dagegen soll in Hinblick auf eine elaborierte Semantisierung des Paradigmas und seine komplexe Kontextualisierung eingehender beschrieben werden. Hoffmanns Text wird überdies Anlaß sein, einige grundlegende Fragen, welche die Konturen oder die Extension des Metalepsen-Konzepts betreffen, aufzuwerfen. Diese Fragen sollen dann in dem anschließenden Kapitel eingehend diskutiert werden.

### 3.5.1. Expandierung des Paradigmas: Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*

Calvino's *Il cavaliere inesistente* (1959)<sup>98</sup> steht in einer längeren Reihe moderner Adaptionen mittelalterlicher Stoffe und Motive, darunter auch der Ritterepik.<sup>99</sup> Innerhalb dieser Reihe ist er freilich, wenn ich mich nicht täusche, darin singular, daß er auf die ihrerseits schon hochartifizialen und ironischen Sublimationsformen dieser Stoffe, wie sie etwa der italienische Kunstromanzo und insbesondere der *Orlando Furioso* repräsentieren, referiert.<sup>100</sup> Bekanntlich war Ariost einer der bevorzugten Autoren Calvino's, dem er vielfach seine Reverenz erwiesen hat, sowohl in expliziten Statements wie auch in praktischer Aneignung und Transformation Ariostscher Verfahren, besonders einer virtuosen erzählerischen Kombinatorik.<sup>101</sup> Im konkreten Zusammenhang des *Cavaliere* (und in vorbeugender Abwehr kritischer, aus dem Geiste einer *littérature engagée* zu erhebender Einwürfe gegen dessen 'evasives' Sujet) hat Calvino die komplexe Einheit "d'immaginazione, d'ironia, d'accuratezza formale" bei Ariost als vorbildlich auch für aktuelle literarische Herausforderungen geltend gemacht.<sup>102</sup>

Tatsächlich ist Calvino's Rekurs auf den Romanzo und auf Ariost nicht nur und vielleicht nicht einmal in erster Linie an manifesten intertextuellen Bezügen zu verifizieren.<sup>103</sup> Mindestens ebensosehr könnte man ihn als Assimilation einer spezifischen diskursiven Einstellung gegenüber dem Stoff charakterisieren: eines Modus kontrollierten und zumeist ironischen

---

<sup>98</sup> Im folgenden zitiert nach der in der Bibliographie näher benannten Ausgabe; Zitatnachweise im laufenden Text.

<sup>99</sup> Ich verweise hier lediglich auf Thomas Manns zeitnahen Roman *Der Erwählte* (1951). Wenngleich Mann ein ganz anderes Sujet behandelt - das der mittelalterlichen Gregorius-Legendarik - gibt es doch gewisse Parallelen zu Calvino's *Cavaliere*, vor allem hinsichtlich der Ausgestaltung der Erzählerrolle. Auch bei Mann disponiert eine ihrerseits historisierte Erzählerfigur mit anachronistischer Modernität über den tradierten Stoff, und auch hier ist es ein Ordensvertreter, ein in Sankt Gallen hospitierender irischer Mönch. Zwar ist dieser in seinem ganzen erzählerischen Habitus ungleich gravitätischer als Calvino's beständig von den eigenen Affekten traktierte *monaca scrivana* und eher Subjekt als Objekt der Ironisierung, aber auch er gibt zu verstehen, daß er selbst - oder vielmehr der "Geist der Erzählung", der sich in ihm inkarniert - das eigentliche Movens des zu erzählenden Geschehens ist. Die häufig zitierte Eingangssequenz, in welcher der "Geist der Erzählung" die Glocken Roms zum Läuten bringt, ließe sich wohl als eine konzeptualisierte Metalepse verbuchen.

<sup>100</sup> Vgl. Cannon 1981; Kremers 1983; Benussi 1989; Deventer 1989. Besonders hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf das Kapitel, das Genette in *Palimpsestes* (Genette 1982, S. 223-225) Calvino's *Cavaliere inesistente* gewidmet hat und das die folgenden Ausführungen (die gleichwohl von Genettes Befunden abweichen) angeregt hat.

<sup>101</sup> Für das eine sei hier stellvertretend Calvino's Aufsatz (ursprünglich ein Rundfunkvortrag) "La struttura dell'*Orlando*" (Calvino 1995) genannt; für das andere, neben dem *Cavaliere inesistente*, vor allem *Il castello dei destini incrociati*. Erinnerung sei außerdem an Calvino's kommentierende Nacherzählung oder Synopse des *Orlando Furioso* (Calvino 1970).

<sup>102</sup> Calvino 1991b, S. 1224.

<sup>103</sup> Was diese Bezüge angeht vgl. Kremers 1983 und Deventer 1989.

Spiels mit dem tradierten Material, das vielfältigen, disparaten und anachronistisch kontaminierten diskursiven Registern und Stillagen verfügbar gehalten wird. Wenn dies bei Ariost die Diktionen der *cantari* ebenso wie jene der antiken Epik, der petrarkistischen Liebeslyrik oder der Trecento-Novellistik sind, versteht sich, daß bei Calvino ein anderes Repertoire diskursiver Strategien, etwa narrative Techniken avanzierter moderner Erzählliteratur, zum Einsatz kommen. Die größere historische und affektive Distanz zum Sujet äußert sich nicht zuletzt in der rigorosen Tilgung jeglicher erhabener und heroischer Valeurs, die bei Ariost, wenn auch in zumeist ambivalenzträchtiger Brechung, erhalten geblieben waren. Die vielfältigen, auch melancholischen Facetten des Komischen und der Ironie im *Orlando Furioso* sind bei Calvino von Beginn an auf die Spielarten einer oft aggressiven Komik des Absurden, für die es bei Ariost höchstens punktuelle Präzedenzen gibt, reduziert und insofern vereindeutigt: Wie Meeresrauschen legt sich das kollektive Schnarchen der in ihren Rüstungen dösenden Ritter über den Aufmarsch der fränkischen Truppen vor den Toren Paris; Kaiser Karl der Große, der die Parade abnimmt, erscheint als seniler und jovialer Verwalter abgeschliffener Rituale; die Gemetzel mit den Ungläubigen sind bis ins Detail präreguliert und folgen einer mit dem Gegner abgesprochenen Choreographie, die ihre endlose und stereotype Perpetuierung garantiert; für den strikter Etikette unterliegenden Austausch von Beschimpfungen während des Schlachtgeschehens stehen ambulante Dolmetscher bereit; es gibt eine Oberintendantur für das Duellwesen, an deren diffizil-peniblem Regelwerk jegliches ritterliche Ehrgefühl und gerechte Rachebedürfnis schnell mürbe werden, usw. Die Komik des Absurden nimmt natürlich vor allem in der Titelfigur des nichtexistenten Ritters Gestalt an. Dieser, Agilulfo Emo Bertrandino dei Guildiverni e degli Altri di Corbentraz e Sura, cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez, ist nur eine leere Rüstung, die aber durch eine mysteriöse Verdichtung substanzloser Willenskraft in Fassung gehalten und animiert wird. Inmitten lauter ungeschlachter und liederlicher Haudegen präsentiert sich Agilulfo als das Musterbild eines Ritters, stets tadellos gekleidet und von manierlichem Habitus, schneidig und von größter Effizienz, dabei ehern korrekt und unbeirrbar in seinem Pflichtbewußtsein - und allen anderen höchst unsympathisch. Ausgerechnet das armierte Phantasma Agilulfo behauptet sich gegen die amüsanten, aber maßlosen Prahlereien der anderen Paladine als der enervierende Sachwalter des Faktischen und penetranter historiographischer Gewissenhaftigkeit.

Erscheint Agilulfo als Kondensat leerer Intentionalität, so repräsentiert sein Knappe Gurdulù alias Gudi-Ussuf alias Bertinzul das Komplement einer amorphen und willenslosen Kreatürlichkeit: In besinnungsloser Mimikry, unter permanentem Identitätswechsel, taumelt er durchs Sein und verschmilzt sympathetisch mit den Dingen und Wesen, die ihn umgeben, wird zur Ente unter Enten, zur Suppe, die er ißt, zum Teich, in dem er ertrinkt, usw.

Die anderen Protagonisten der vielsträngigen Handlung sind nicht gleichermaßen grotesk: Ariosts keusche Bradamante wird bei Calvino zur nicht nur kampfesfrohen, sondern auch sexuell hyperaktiven und überaus kapriziösen Heroine; nachdem sie Ritter und Stallburschen zuhauf erotisch verschlissen hat, fällt der verliebte Blick der größten Schlampe im ganzen Frankenheer ("se c'era una sciattona in tutto l'esercito di Francia, era lei." S. 1002) ausgerechnet auf den spröden und körperlosen Präzisionsritter Agilulfo. Sie ihrerseits wird von Rambaldo begehrt, ein "paladino stendhaliano"<sup>104</sup>, ein verwegener und hochmotivierter Jüngling, dessen Enthusiasmus sich angesichts der abgebrühten Routine der fränkischen Kriegsführung aber rasch erschöpft. Während Rambaldos Ambitionen, leidenschaftlich aber auch pragmatisch, ganz dem Innerweltlichen verpflichtet sind, gibt ein anderer junger Ritter, Torrismundo, den Part des unversöhnlichen Idealisten. Eben Torrismundo beschuldigt nun während eines Banketts den nichtexistenten, aber nur allzu präsenten Agilulfo, daß der seinen Ritterspiegel zu Unrecht trage, denn jenes Edelfräulein Sofronia, die er vor nunmehr fünfzehn Jahren gegen

---

<sup>104</sup> Calvino 1991a, S. 1217.

Angriffe auf ihre Jungfräulichkeit verteidigt hatte, um daraufhin in den Ritterstand erhoben zu werden, sei keinesfalls Jungfrau, sondern vielmehr bereits damals seine, Torrismundos, Mutter gewesen. Als seinen Vater aber vermutet Torrismundo niemand Geringeren als das Kollektiv der Gralsritter, in deren Mitte Sofronia seinerzeit in unschuldiger Promiskuität gelebt habe. Agilulfo verläßt daraufhin das fränkische Lager (Kaiser Karl ist froh, den unangenehmen Pedanten loszuwerden), um die Jungfräulichkeit Sofronias, die nach ihrer Errettung sogleich das Kloster aufgesucht haben soll, und damit die Legitimität seines Rittertitels gegen die Anschuldigungen Torrismundos nachzuweisen. Damit induziert er die für die Ritterepik typische aktantielle Dynamik einer polyzentrischen *queste*: Der Auszug Agilulfos hat den Bradamantes zur Folge, dieser wiederum irrt der unglücklich liebende, d.h. von Bradamante - jedenfalls vorerst - verschmähte Rambaldo hinterher. Torrismundo schließlich verläßt das Lager, um die Ritter des Gral zu suchen und sich ihre Vaterschaft bestätigen zu lassen. Um die weitere Handlung kurz zu resümieren: Agilulfo wird, nach zahlreichen glänzend bestandenen Aventiuren, tragisch scheitern. In dem irrigen Glauben, daß Torrismundo mit seiner Beschuldigung Recht hatte, und also den Verlust der Ritterlizenz vor Augen, verläßt ihn der Wille zum Sein; unter Zurücklassung jetzt erschlaffter und unbelebter Armaturen, den Gußformen seiner Identität, entschwindet er irreversibel, noch ehe sich erweist, daß Sofronia sehr wohl die Jungfrau war, für die Agilulfo sie hielt, und also auch nicht als Mutter Torrismundos in Frage kommt. Torrismundo und Sofronia waren unterdessen, in Unkenntnis um des anderen Identität, eine Liebesbeziehung eingegangen, die jetzt ebenfalls, nach einem ersten Anschein inzestuöser Schuldverstrickung, sanktioniert ist. Bradamante schließlich entdeckt, daß sie Rambaldos Liebe erwidert; die finale Vereinigung beider ist nun aber, wie man sehen wird, ein metaleptisches Ereignis und bringt zugleich die Hierarchie von (diegetischer) Fiktion und (extradiegetischer) Realität zum Kollaps.

Calvino selbst hat vom *Cavaliere* als einem *divertimento* gesprochen<sup>105</sup>, zugleich aber für diesen Text einen besonderen "sforzo d'interrogazione filosofica"<sup>106</sup> geltend gemacht. Tatsächlich signalisiert bereits das Oxymoron des Titels eine fundamentalontologische Opposition von Sein und Nicht-Sein, und der Text durchmißt oder besser bespielt dann auch das damit eröffnete semantische Feld, zumindest dessen ästhetisch und poetologisch relevante Bezirke. Sowohl auf der Ebene der Figurenrede als auch auf der des Erzählerdiskurses gibt es pointierte Reflexionen über Schein und Sein, über die Kongruenz oder Inkongruenz von *res* und *verba*, über die Literatur als Symptom existentiellen Scheiterns und als Substitut gelebten Lebens, über das Buch als eine Welt und die Welt als Buch. Ferner wird diese Thematik in der beständig fluktuierenden Neupositionierung der Erzählinstanz gegenüber der erzählten Geschichte abgehandelt und zugleich, wenn man so will, inszeniert. Schließlich bildet sich das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit auf der Makrostruktur des Textes ab, insofern dieser auf eine finale Metalepse hin konstruiert erscheint und von ihr integriert wird - eine Metalepse, die die Seins- und Zeitzustände von erzählender und erzählter Welt konvergieren läßt und damit ebenso den Gegensatz von Fiktion und Realität wie den von Vergangenheit und Gegenwart aufzuheben scheint.

Calvinos Roman setzt ein als die Erzählung einer zunächst anonymen und scheinbar allwissenden auktorialen Erzählinstanz, die ihren Stoff großzügig kommentierend ausbreitet, ohne daß ihr dessen Verfügbarkeit und 'Historizität' zum Problem werden, und ohne jeden Zweifel an ihren narrativen Mitteln. Eben dazu kommt es aber mit Beginn des vierten Kapitels. In

---

<sup>105</sup> Calvino 1991a, S. 1217.

<sup>106</sup> Ebd., S. 1216.

dessen Exordium offenbart sich die bis dahin anonyme Erzählstimme als Nonne Teodora, der das Niederschreiben der Geschichte von ihrer Priorin als Buße auferlegt wurde. Von nun an differenziert sich neben der Geschichte Agilulfos, Bradamantes, Rambaldos usw. die 'Geschichte' der gleichermaßen mit ihrem Stoff und mit ihrer eigenen Existenz ringenden *monaca scrivana*. Dabei unterliegt das Verhältnis der eng umzirkelten Welt der erzählenden Nonne zur erzählten Welt vagierender Ritter einem permanenten und gleichsam osmotischen Austausch: Beide Welten bereichern sich fortwährend mit Attributen der jeweils anderen, vermindern ihre historische Distanz und verschmelzen schließlich miteinander.

Nach dem initialen Gestus auktorialer Omniszienz sieht man Teodora zunächst in der Position einer Chronistin, die aus schriftlichen Quellen und mündlichen Überlieferungen schöpft. Die zu berichtenden Ereignisse sind zwar auf die Epoche Karls des Großen datiert, liegen aber zugleich in geradezu prähistorischer Ferne, als viele Dinge der Welt noch namenlos waren und viele Namen ohne jegliche Referenz. Die Überlieferungslücken sind groß. Das nicht oder nur vage Bezeugte muß die Chronistin konjunktural erschließen und dabei ihr nur rudimentäres Weltwissen extrapolieren, hat sie doch in der klösterlichen Isolation (außer Blutschande, Feuersbrünsten, Exekutionen, Invasionen fremder Heere, Plünderungen, Vergewaltigungen und Pestilenzen) so gut wie nichts erlebt. Freilich erodiert die demütige Chronistenattitüde rasch unter dem Ansturm immer kühnerer Imaginationen; zu deren Kondensationskernen aber werden visuelle, akustische und olfaktorische Sensationen, die der unmittelbaren (Schreib-) Situation Teodoras entstammen: Das Klappern der Zinnteller und Kupferkrüge im benachbarten Refektorium stimuliert detailreiche Schlachtenschilderungen, Küchengerüche das minutiöse Bild der fränkischen Heereskantine.

In der Folge entfaltet und differenziert sich das Erzählen der Konventistin unter beständiger Selbstreflexion und gleichsam in Konkurrenz mit der Fülle gelebten Lebens. Dessen sinnliche Manifestationen sind ihr Stimulus und Irritation zugleich; freilich kann sie diese Manifestationen nur im Modus ihrer klausuralen Abgeschlossenheit wahrnehmen, also selektiv und rein passiv oder rezeptiv: Angesichts der unbefangenen erotischen Spiele von Mägden und Bauernburschen vor den Mauern des Klosters, von Teodora im Passepartout ihres Zellenfensters neidvoll beobachtet, erscheint die erzählerische Evokation anderer Welten, die sie nicht ohne Ehrgeiz anstrebt, als defizitär und vom Scheitern bedroht und als überaus harte Buße und fragwürdige Kompensation klösterlicher Askese.

Schließlich sollen die solide Materialität des Schreibpapiers oder Pergaments und des Gänsekiels, also der Werkzeuge narrativer Welterzeugung, die Garanten der Wirklichkeitskongruenz der erzählten Welt sein: Die Identität von Zeichen und bezeichneter Sache beschwörend, möchte Teodora es für möglich halten, die zu erzählende Geschichte als eine Art piktographische Animation auf dem Pergament entstehen zu lassen und sogar als ein Relief in dessen nachgiebige Oberfläche einzukerben und zu modellieren und so als eine dreidimensionale Realität von gleichsam palpabler Konsistenz zu verifizieren: die Erzählung als Skulptur. Wenn sie das 'Buch', das zu schreiben sie im Begriff ist, als Adressaten seiner selbst anspricht ("Libro, è venuta sera..."; S. 1022), mag dies, zumal im Licht der finalen Metalepse, heißen: als eine sich selbst genügende Welt, in der die Figuren der Geschichte und ihre Erzählerin vereint sind.

Zuletzt also, im Schlußkapitel, mündet die artefaktielle Erzählwelt in die Gegenwart ihrer Schöpferin ein, oder diese verliert sich in der von ihr narrativ gezeugten Sekundärwirklichkeit. Das Mittel dieser nunmehr glückenden Transsubstantiation sind diesmal aber keine demiurgischen piktoralen oder skulpturalen Prozeduren, sondern reine Sprachmagie, oder vielmehr ein diskursiver 'Trick', der die deiktischen Koordinaten der Erzählsituation und der erzählten Situation kurzschließt, d.h. als identisch prädiert: Die Geschichte ist zu Ende erzählt. Oder jedenfalls beinahe. Denn nun kündigt das Geklapper von Pferdehufen vor den Pforten des Klosters ihre, von der Erzählerin erwartete und durch Forcierung des Erzähltempo beschleunigte szenische Ankunft in der Gegenwart an. Die erzählte Welt wird zur erleb-

ten Welt. Man hört eine Stimme, die nach Bradamante fragt; es ist die Stimme Rambaldos, der, nachdem er Bradamante in der ganzen Welt gesucht hat - einer Welt wohl gemerkt, die gerade noch als ein Piktogramm Gestalt angenommen hatte - , endlich auch hierher kommen mußte. Nun eilt Teodora zum Fenster, um Rambaldo zu begrüßen; sie reißt sich das Ordenskleid vom Leib, legt Tunika und Rüstung an - und findet dabei Zeit, sich selbst dem 'Buch' (der Welt?) als Bradamante zu erkennen zu geben:

Si libro. Suor Teodora che narra questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. Un po' galoppo per i campi di guerra tra duelli e amori, un po' mi chiudo nei conventi, meditando e vergando le storie occorsemi, per cercare di capirle. Quando venni a chiudermi qui ero disperata d'amore per Agilulfo, ora ardo per il giovane e appassionato Rambaldo. (S. 1064)

Dann steigt sie zu Rambaldo aufs Pferd und reitet mit ihm einer Zukunft 'außerhalb' des Buches entgegen, in dem die erzählende Gegenwart Teodoras und die erzählte Vergangenheit Bradamantes so glücklich zur Fusion und zugleich um ihre ontologische Differenz gebracht worden waren.

Die Metalepse basiert nun keineswegs auf der Qualifizierung der Welt Rambaldos und Bradamantes als einer rein artefaktiellen. Zwar wird dadurch der eigentliche metaleptische Effekt verstärkt und semantisch ausdifferenziert, aber letztlich ist nicht entscheidbar, ob das Prädikat des Artefaktiellen der Existenz Rambaldos als solcher gilt oder lediglich der erzählerischen Ausstattung der Welt, in der die Erzählerin ihn existieren läßt. Das Erscheinen Rambaldos als Figur der gerade zuende erzählten Geschichte in der Welt der Erzählerin wäre unter diesen Bedingungen nicht notwendig paradox oder auch nur unwahrscheinlich. Ebenso wenig beruht die Metalepse - wie Genette indessen anzunehmen scheint - auf dem jähen Wechsel von der Hetero- zur Autodiegese<sup>107</sup>, denn natürlich kann sich eine heterodiegetische Erzählinstanz zu einem bestimmten Zeitpunkt als identisch mit einer Figur der erzählten Geschichte offenbaren und in den Modus der Ich-Erzählung wechseln, ohne daß damit eine Transgression, ein alogischer Ebenenwechsel, gegeben wäre. Die finale Metalepse des *Cavaliere* besteht vielmehr darin, daß die Erzählerin *qua* Erzählerin zum Teil der *histoire* wird, also erzählendes und erlebendes Ich, indem beiden ein identischer Zeitindex zugeordnet wird, zusammenfallen.

Das grammatikalische Substrat dieser wie überhaupt jeder Metalepse ist ein spezifischer autoreferentieller und pseudo-performativer Einsatz des Präsens als Erzähltempus. Zum Zweck einer Verdeutlichung seiner 'metaleptischen' Verwendung mag es sinnvoll sein, die verschiedenen Formen und Modulationen des Präsens als Erzähl- oder Diskurstempus im *Cavaliere* kurz zu skizzieren: Zum einen begegnet man mehrfach einem gleichsam diaristischem Präsens, mit dem die Erzählerin auf die situativen Bedingungen ihres Erzählens, auf Wahrnehmungen und Irritationen, denen sie während des Schreibens ausgesetzt ist, referiert: "Mentre scrivo, sento l'acciottolio dei piatti di rame..." (S. 992). Diese Form eines präsentischen Situationsbezuges kann unmittelbar übergehen in ein Präsens als Ausdruck einer narratorialen Imaginationsleistung und eines entsprechenden Appells an die Imaginationsbereitschaft des Lesers, also ein 'szenisches' Präsens im Sinne der rhetorischen *evidentia*; Wahrnehmungs- oder Beschreibungsgegenstand sind in diesem Fall nicht mehr die situativen Bedingungen des Erzählvorgangs, sondern Elemente der erzählten Welt selbst: "Agilulfo lo vedo apparire di tra il fumo (...) Ed ecco che compare il giovane Rambaldo, correndo." (S. 993) Wie bei früheren Gelegenheiten bereits angemerkt wurde, ist diese Form erzählerischer Evidentialisierung indessen noch nicht als eine Transgression zu lesen, denn der Akt präsentischer und sozusagen teichoskopischer Bezugnahme auf die erzählte Welt wird als bloße Ima-

<sup>107</sup> Vgl. Genette 1982, S. 225.

ginationsleistung markiert ("Dunque non mi resta che immaginare gli eroi della mia storia"; ebd.). Dementsprechend ist diese Bezugnahme immer rein rezeptiv, ohne jeden 'intrusiven' Handlungsaspekt, und bleibt eben deshalb als erzählerische Vergegenwärtigungsrhetorik ohne paradoxe Implikationen akzeptabel.

Präsentisch ist schließlich der Modus einer Selbstreflexion des Erzählens *in actu*. Es handelt sich dabei vor allem um jene bereits erwähnten Passagen, in denen die Erzählerin, mit den Grenzen sprachlich-narrativer Welt Darstellung (oder vielmehr -erzeugung) konfrontiert, das Erzählen als eine piktorale und kartographische Prozedur und das zu kommunizierende Geschehen als Funktion seiner graphischen Fixierung beschreibt:

Ora disegno la nave su cui Agilulfo compie il suo viaggio, e più in qua disegno un'enorme balena, con il cartiglio e la scritta 'Mare Oceano'. Questa freccia indica il percorso della nave. Posso fare pure un'altra freccia che indichi il percorso della balena; to': s'incontrano. In questo punto dell'Oceano dunque avverrà la scontro della balena con la nave, e siccome la balena l'ho disegnata più grossa, la nave avrà la peggio. (S. 1039)

Indem diese Selbstpräsentation des Erzählens zu vollziehen vorgibt, was sie benennt, erfüllt sie das Kriterium performativer Autoreferentialität, oder, da der Medienwechsel von der sprachlichen zur piktoralen Mimesis ja nicht wirklich stattfindet, sondern seinerseits mit den Mitteln der Sprache beschworen wird, pseudo-performativer Autoreferentialität. Um eine Metalepse handelt es sich indessen nicht, denn das *disegnare* ist hier einfach als metaphorisches Substitut für ein *verbum narrandi* zu würdigen, und es benennt keine Aktion in einem Kontinuum, in dem erzählte und erzählende Welt zur Konvergenz, zu simultaner Kopräsenz gebracht wären. Eben dies geschieht nun aber mit dem 'metaleptischen' Erzählpräsenz im Schlußkapitel; auch ihm präludiert zunächst das 'diaristische' Notieren von Wahrnehmungen während des Schreibakts: "Ecco si sente un cavallo venir su la ripida strada..." (S. 1063). Allerdings stimuliert die den Schreibakt begleitende akustische Sensation jetzt nicht mehr die Imagination des zu erzählenden Geschehens, sondern sie hat dieses Geschehen selbst zu ihrer Ursache – nämlich den zu Pferde dem Kloster sich nähernden Rambaldo, der schließlich die Priorin nach Bradamante fragt. Aber erst die folgende präsentische Äußerung Teodoras (die sich darin zugleich als Bradamante zu erkennen gibt) konstituiert die eigentliche Transgression:

Ora sono io che corro alla finestra e grido: - Sì Rambaldo, sono qui, aspettami, sapevo che saresti venuto, ora scendo, partirò con te! E in fretta mi strappo la cuffia, le bende claustrali, la sottana di saio, traggio fuori dal cassone la mia tunichetta color topazio, la corazza, gli schinieri, l'elmo, gli speroni, la sopravveste pervinca. - Aspettami, Rambaldo, sono qui, io, Bradamante! (S. 1063f.)

Auch hier soll die narrative Sprachhandlung mit den nichtsprachlichen Handlungen (*correre alla finestra, gridare* usw.), auf die sie referiert, zusammenfallen. Die Unterschiede zu jenem oben zitierten "Ora disegno la nave..." etc. sind folgende: Zum einen repräsentieren die nichtsprachlichen Handlungen jetzt einen anderen, weder diskursiven noch 'mimetischen' Handlungstypus; sie stehen damit auf keinen Fall als Substitute eines *verbum narrandi* zur Verfügung. Zum anderen - und vor allem - werden diese nicht-sprachlichen Handlungen nunmehr in einem homogenen Kontinuum ‚vollzogen‘, in dem die raum-zeitlichen Koordinaten der erzählenden und die der erzählten Welt (deren 'Index' die Präsenz Rambaldos ist) koinzidieren; sie sind also ‚Aktionen‘ des Erzählsubjekts in der erzählten Welt und ‚Interaktionen‘ mit deren Personal.

Für sich genommen und in anderen narrativen Kontexten könnte ein derartiges Erzählen, bei dem sämtliche passive und aktive Lebensäußerungen einer autodiegetischen Erzählinstanz von ihrer instantanen Versprachlichung begleitet werden, mit bestimmten Konventionen mo-

derner Erzählliteratur - etwa des "autonomous monologue"<sup>108</sup> - verrechnet werden, die eine *realiter* unwahrscheinliche, pathologische oder unmögliche sprachliche Externalisierung eines 'intramentalen' Geschehens sanktionieren. Unter den Gültigkeitsbedingungen dieser artifiziellen, mit realen schriftlichen Kommunikationssituationen schwerlich abzugleichenden Konventionen wäre natürlich auch keine Verletzung von logischen und ontologischen Hierarchien indiziert. Teodoras existentielle Situation könnte dann Gegenstand einer psychologischen oder psychopathologischen Deutung und die finale Metalepse als halluzinatorischer Exzeß ihrer Imaginationen unter den Bedingungen klausuraler Isolation - oder in diesem Sinne - interpretiert werden. Im konkreten Fall des *Cavaliere* wäre aber der Rekurs auf derartige konventionalisierte Modi narrativer Bewußtseinsdarstellung zweifellos keine zulässige Option, einen narrativen Sprechakt, der erzählte und erzählende Welt zur Konvergenz bringt, zu 'entparadoxieren': Abgesehen davon, daß Calvins Text gewiß nicht den Gattungskonventionen eines wie auch immer verstandenen 'psychologischen Realismus' entsprechen möchte, spielt er generell ganz andere Erzählsituationen durch, und vor allem sind diese stets auf einen *S c h r e i b a k t* unter definierten situativen Bedingungen bezogen. Das Subjekt eines "autonomous monologue" ist aber kein schreibendes Subjekt, vielmehr wird von der konkreten Materialität und Medialität der Sprechsituation in diesem Fall gerade abstrahiert, während sie im *Cavaliere* dagegen jederzeit präsent gehalten wird.

Das heißt, die zitierte Passage muß in ihrer ganzen paradoxalen Valenz verstanden werden: Als ein narratorialer Dispositionsakt, der konstituiert, was er benennt und der solchermaßen narrativ gezeugten Welt im selben Zug das Attribut ontologischer Ebenbürtigkeit zuspricht. Die Möglichkeit rein voluntativer Wirklichkeitserzeugung, die *histoire*-immanent bereits von Agilulfo, dem körperlosen *cavaliere inesistente*, 'verkörpert' und bezeugt wurde, erfährt jetzt auf übergeordneter pragmatischer Ebene ihre Bestätigung. Zugleich wird aber die gesamte von Teodora-Bradamante erzählte Geschichte als eine Funktion ihrer konklusiven Pointe kenntlich. Denn wie auch immer man das metaleptische Finale des *Cavaliere* analytisch aufschlüsselt und interpretatorisch würdigt, in jedem Fall re-konstruiert es den gesamten Text auf eine ebenso überraschende wie rigorose Weise und nötigt den Leser zu einer Hypothesenbildung über 'Thema' und 'Intention' dieses Textes, seine diskursiven Strukturen und Hierarchien, seine semantischen Isotopien - kurzum, seinen *topic* (im Sinne Ecos<sup>109</sup>) -, die alle vorangegangenen Hypothesenbildungen, ohne sie auszulöschen, als eklatant desorientiert und verfehlt erscheinen lassen muß. Damit erweist sich aber die finale Metalepse des *Cavaliere*, mit der die erzählte Welt Rambaldos zur 'Logostase' in der erzählenden Welt Teodora-Bradamantes kommt, als das integrative Zentrum des ganzen Textes. In diesem Sinne wäre Calvins *Cavaliere inesistente* als eine einzige metaleptische Periode mit der Schlußsequenz als ihrem Prädikat zu beschreiben - oder eben als eine auf Textumfang expandierte Metalepse.

Zuvor wurden hier bereits einige ausgedehnte Expandierungen des metaleptischen Paradigmas notiert, vor allem am Beispiel von André Gides *Les faux-monnayeurs* und John Fowles' *The French Lieutenant's Woman*. In beiden Texten reüssiert die metaleptische Dispositions- und Integrationsprozedur im Format eines ganzen Kapitels, das der ausgiebigen und namentlich bei Fowles mit aktuellen Literaturtheoremen bestückten erzählpoetischen oder romantheoretischen Selbstreflexion gilt. Diese Selbstreflexion soll im Kontinuum der erzählten Welt stattfinden, und sie gibt vor, unmittelbar von einem Innehalten des Geschehensablaufs (einer Stagnation, die in Fowles' 'viktorianischer' Geschichte ironischerweise in einem Eisenbahnzug, dem frühesten Sinnbild moderner Beschleunigung, ihren 'Ort' findet) zu profitieren. In

<sup>108</sup> Vgl. Cohn 1978, S. 217-265.

<sup>109</sup> Vgl. Eco 1985, S. 92: "Sulla base del topic il lettore decide di magnificare o narcotizzare la proprietà semantiche dei lessemi in gioco, stabilendo un livello di coerenza interpretativa, detta isotopia."

der Reflexion des Gideschen Erzählers dominieren die Eigendynamik der Geschichte und die Renitenz ihrer Figuren, bei Fowles steht der Aspekt gottähnlicher auktorialer Omnipotenz (die es freilich ebenfalls mit einer gewissen Autonomie und Eigensinnigkeit der Figuren zu tun hat) im Vordergrund. Beide erzählpoetischen Exkurse können zwanglos als Expandierungen des metaleptischen Paradigmas kategorisiert werden, wobei die Expandierung in diesen Fällen vor allem eine Funktion semantischer Anreicherung im Sinne einer Konzeptualisierung metaleptischen Erzählens ist.

Natürlich haben auch diese metaleptischen Sequenzen textintegrativen Status; anders als in Calvinos *Cavaliere* integrieren sie den Gesamttext aber nicht aufgrund einer text-syntaktischen und gleichsam prädikativen Position, sondern aufgrund einer vorwiegend semantischen oder attributiven Funktion: Sie deklarieren die Verbindlichkeit metaleptischer Erzähllogik und richten die Perspektive der Textinterpretation in diesem Sinne aus; sie verbauen damit jegliche interpretatorische Option, metaleptische Transgressivität mit einer bloßen erzählrhetorischen Evidentialisierungsfunktion (etwa im Sinne von Hugos *Notre-Dame*) abzugleichen und damit zu entparadoxieren. Im Gegensatz zur finalen Metalepse des *Cavaliere* induzieren sie aber keine komplette Reorganisation des textuellen *topic*. Zwar projektieren sie den Fortgang der Geschichte, aber die textuelle 'Syntax', die konstitutiven Strukturen und Hierarchien der bereits erzählten Geschichte bleiben von ihnen vollkommen unberührt.

Auf der anderen Seite gibt es bei Calvino - durchaus gemäß der gegenüber Gide und Fowles 'naiveren' fiktiven Erzählinstanz - keine oder nur rudimentäre Konzeptualisierungen metaleptischen Erzählens. Der Deklaration und Kommentierung metaleptischer Verhältnisse steht hier ihre 'Inszenierung' gegenüber, der finale Vollzug einer metaleptischen Transgression, die die Determinanten des gesamten Textes neu in Position bringt.

Während also die Texte Gides und Fowles' eine andere Spielart der Expandierung bezeugen als Calvinos *Cavaliere*, findet dieser eine strukturelle Parallele in der eingangs bereits kurz beschriebenen Erzählung Julio Cortázers, "Continuidad de los Parques". Auch bei Cortázar konstituiert der finale Vollzug einer Transgression eine Makrometalepse oder rekursive Schleife von Textumfang. Wenngleich Cortázers Erzählung sehr viel kürzer ist als Calvinos Text und ausschließlich auf seine Schlußpointe hin konzipiert scheint und in dieser aufgeht (was hier von Calvinos *Cavaliere* keineswegs behauptet werden sollte), stellt er doch gegenüber letzterem insofern eine strukturelle Komplikation dar, als er eine Text-im-Text-Struktur realisiert und die Transgression auf einer sekundären pragmatischen Ebene - gleichsam als Binnenmetalepse - stattfinden läßt. Bei Cortázar ist es nicht der Erzähler, sondern der Leser, und zwar ein *erzähler*, intradiegetischer Leser - also die auf einer sekundären Diskursebene zu situierende lektorale Instanz - der von der Figur eines Romans, den er im Begriff ist zu lesen, auf für ihn unerfreuliche und sehr ultimative Weise heimgesucht wird. Insofern ist es natürlich nicht ganz zutreffend, von einer Metalepse im Textformat zu sprechen, da die primäre Diskursebene von der tödlich endenden Transgression gar nicht affiziert wird. Auf der anderen Seite ist der diskursive Rahmen, also die primäre pragmatische Ebene, so schwach markiert (nämlich eine bloße grammatische Erzählfunktion), daß der suggestive Effekt doch der einer rekursiven Struktur ist, die den 'ganzen Text' umfaßt.

Zum Schluß dieses Calvinos *Cavaliere* gewidmeten Kapitels noch ein Wort zu den hier verfolgten filiativen Zusammenhängen von *entrelacement*-Formularik und metaleptischem Erzählen: Angesichts der potenzierten und mit allen Wassern avanzierter Erzähltechnik gewaschenen Hypertextualität des *Cavaliere* wird man Herkunftsnachweise für seine metaleptische Schlußpointe für entbehrlich und einen 'Permutationstest', der diese Pointe in eine transgressi-

ve Strangwechselformel rekonvertierte, als müßig erachten dürfen.<sup>110</sup> Die strukturelle Äquivalenz ist allemal offenbar: Die Schlußfigur des *Cavaliere*, die die Welt der *histoire* und die des *discours* ineinander aufgehen läßt und zu paradoxer Konsubstantialität bringt, entspricht vollständig einer erzählerischen Logik, deren semantisches Potential wohl erstmals im *Orlando Furioso* (oder genereller: im Kunstromanzo) erkannt und ausgeschöpft wurde. Von der unterschiedlichen syntagmatischen Position und Funktion abgesehen, besteht kein struktureller Unterschied zwischen jener erzählten Hochzeit, zu der Ariosts Erzähler eilen muß, um sie nicht zu verpassen (Textbeispiel 23), und dem erzählten Rambaldo, den die Chronistin anfleht, auf sie zu warten.

### 3.5.2. Semantische Akzentuierung des Paradigmas: Transgressives Figurenbewußtsein in E.T.A.Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*

Von transgressivem Figurenbewußtsein spreche ich, wenn Figuren imstande sind, ihren 'textuellen' Existenzmodus zu konzipieren: Die Figur erkennt ihr Sein als suspendiert im Medium der Erzählung oder der dramatischen Szene. In das Diagramm metaleptischer Varianten wäre ein derartiges Figurenbewußtsein als hyperbolische Semantisierung der durch den metaleptischen Erzählmodus immer schon implizierten Autonomie der *histoire* einzutragen: Indem die erzählte Welt als unmittelbar gegenwärtig, als simultan zum sie kommunizierenden Erzählakt sich ereignend und damit als unabgeschlossen dargestellt wird, ist ihr potentiell ein höherrangiger ontologischer Index zugewiesen. Als ein zwar erzähltes, aber paradoxerweise zugleich indeterminiertes und unfixiertes, noch korrigierbares Geschehen kommen der *histoire* die Prädikate sowohl der Disponibilität wie auch der Autonomie zu. Die attributive Anreicherung und Ausdifferenzierung dieser Autonomie kann dem Personal der erzählten Welt eine jenseits seiner narrativen Aktualisierung persistierende Existenz und zumindest partielle Willensfreiheit zusprechen: Sie läßt dieses Personal dem Erzähler verlorengehen oder sich ihm aufdrängen oder gegen seinen Willen agieren - und schließlich begabt sie einzelne Figuren mit dem Talent, ihren artefaktiellen Seinsmodus selbst erfassen und reflektieren zu können.

Beinahe unausweichlich schiebt sich in diesem Zusammenhang Pirandellos poetologisch-ästhetischer Mythos der autonomen Figur, eines *personaggio senza autore*, in den Blick. Tatsächlich handelt es sich aber, wie ich später zeigen möchte, bei Pirandello nicht um eine Metalepse in der eher restriktiven Bedeutung, die der Begriff hier haben soll; die autonome und ihres artefaktiellen Status sich bewußte Figur resultiert bei Pirandello nicht aus der pseudo-performativen, simultaneisierenden Relationierung von *discours* und *histoire*, sondern ist ein rein *histoire*-immanentes Ereignis, das eher der Kategorie des Fantastischen zu subordinieren wäre. Pirandellos Figuren wissen zwar, daß sie Elemente einer fiktionalen textuellen Welt sind, aber sie wissen nicht, daß sie Referenzelemente des gerade sich vollziehenden Sprechaktes sind, der diese Welt konstituiert und ihnen eben dieses Wissen um die eigene Artefaktialität attribuiert. Pirandello wird im anschließenden Kapitel den Anlaß geben, einen anderen Typus von Transgressivität zu beschreiben, der zwar in seinen Effekten partiell mit dem metaleptischen Typus konvergieren kann und mit diesem kombinierbar ist, der aber dennoch auf ganz anderer struktureller Basis funktioniert.

<sup>110</sup> Müßig bedeutet natürlich nicht unmöglich; eine entsprechende Formel könnte lauten: *lascio il convento* (der ja nach dem Wechsel zur Autodiegese nicht nur ein Element der Schreibsituation, sondern auch der erzählten Welt selbst ist), *segno Rambaldo*. Der aufgenommene Erzählstrang wird dann freilich nicht mehr ausgeführt und liegt gleichsam ‚außerhalb‘ des aktuellen Textes (oder ‚Buches‘).

Im folgenden soll der pragmatische und logische Status der sich ihrer selbst bewußten Figur, mit der die Amplifikation einer evidentialisierenden und potentiell immer schon paradoxalen Erzählmetaphorik eine neue Qualität erreicht, näher bestimmt werden. Als Referenztext dient mir, wie gesagt, E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, aus dem bereits in der Einleitung entsprechende Passagen zitiert wurde (Textbeispiele 2 und 3). Bevor ich auf diese prägnante Manifestation transgressiven Figurenbewußtseins eingehe, sei ihr unmittelbarer Kontext näher beschrieben; da hier jedoch keine erschöpfende Interpretation von *Prinzessin Brambilla* beabsichtigt ist, beschränke ich mich auf einzelne Aspekte, vor allem solche struktureller Art.<sup>111</sup>

Indem Hoffmann sein Werk als 'Capriccio' titulierte, übernimmt er einen Terminus als literarische Gattungsbezeichnung, der ursprünglich ausschließlich auf Werke der Musik und der bildenden Kunst Anwendung findet; zugleich inauguriert er damit eine einschlägige Gattungstradition oder stabilisiert diese zumindest, denn erst mit der *Prinzessin Brambilla* scheint *Capriccio* zu einer im Bereich der Literatur gebräuchlichen Gattungsbezeichnung zu werden.<sup>112</sup> *Capriccio* meint ursprünglich das nicht den tradierten Regeln Gemäße, das Manieristische, Geistreiche etc.; in der bildenden Kunst kann es seit Callot, auf den sich Hoffmann nicht nur in der *Prinzessin Brambilla* explizit beruft, auch eine lockere Folge graphischer Darstellungen benennen. In einer seit dem späten 17. Jahrhundert belegten präventiöseren Bedeutung kann der Begriff schließlich auf das artifizielle Kalkül einer Darstellung verweisen, die sich von bloßer Naturnachahmung absetzt und so die Suprematie der Kunst unter Beweis stellt. Die generische Zuordnung signalisiert also (ganz ähnlich wie Calvinos Charakterisierung seines *Cavaliere inesistente* als ein *divertimento*) eine gewisse Lizenzierung des Exzentrischen und Voluntativen sowie der Gattungsmischung. Aus dem "Vorwort" zur *Prinzessin Brambilla* ergibt sich, daß Hoffmann dieser begriffsgeschichtliche Hintergrund präsent war.<sup>113</sup>

Ich erwähne dies hier aber vor allem deshalb, weil bereits die Wahl eines genuin musik- bzw. kunsttheoretischen Terminus als Gattungsbezeichnung für einen Erzähltext 'transmediale' Ambitionen anzeigt, die grundlegend für die *Prinzessin Brambilla* sein dürften. Hoffmanns *Capriccio* bezieht sich nämlich in äußerst vielschichtiger Weise auf die visuellen und figurativen Medien des Theaters und der bildenden Kunst. Komplex ist dieser Bezug nicht zuletzt deshalb, weil er sich nicht auf die Ebene programmatischer Propositionen bzw. von Fabelingredienzen und Systemreferenzen beschränkt, sondern sich die spezifischen 'modalen' Möglichkeiten jener Medien zu assimilieren trachtet. Da eine solche Assimilation (an der sich, wie gesehen, auch Calvinos Teodora mit ihrem 'piktoralen' und 'skulpturalen' Erzählen versucht) mit den Mitteln der Sprache *realiter* nicht möglich ist, handelt es sich in Wirklichkeit natürlich um eine bloße Evokation oder Simulation figurativer Modi. In eben diesem Zusammenhang gewinnt der pseudo-performative metaleptische Modus seine spezifische Funktion und seine besonderen ästhetischen und poetologischen Valenzen.

---

<sup>111</sup> Zur *Prinzessin Brambilla* generell siehe die ausführliche Forschungsbibliographie in Feldges /Stadler 1986. Scheffels (1992 und 1997) fokussiert, im Gegensatz zu den vorherrschenden, rein thematisch-weltanschaulich interessierten Hoffmann-Interpretationen, auf Aspekte erzählerischer Selbstreflexion. Scheffels 1997 rekurriert dabei auch auf den Begriff der Metalepse, versteht ihn aber eher im Sinne transgressiver Text-im-Text-Strukturierungen.

<sup>112</sup> Zum Begriff des *Capriccio* und seiner Adaption durch Hoffmann siehe den instruktiven Kommentar v. H.Steinecke in der hier benutzten Ausgabe der *Prinzessin Brambilla*, S. 1140-1162, hier: S. 1155f.; ferner: Grimm 1968, S. 101-116; Grimm 1978, S. 399-415; Feldges/Stadler 1986, S. 123-125.

<sup>113</sup> "Dem geneigten Leser, der etwa willig und bereit sein sollte, auf einige Stunden dem Ernst zu entsagen und sich dem kecken launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeistes zu überlassen, bittet aber der Herausgeber demütiglich, doch ja die Basis des Ganzen, nämlich Callot's fantastisch karikierte Blätter nicht aus dem Auge zu verlieren und auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem *Capriccio* verlangen mag." (*Prinzessin Brambilla*, "Vorwort", S. 769)

Die Handlung der *Prinzessin Brambilla* ist in einem im weitesten Sinne theatralen Umfeld angesiedelt; erzählt wird von Schauspielern, Masken und konkurrierenden Theaterkonzeptionen. Die erzählten Ereignisse begeben sich in den Tagen des römischen Karnevals, in denen gewissermaßen das ganze Leben den Gesetzen des theatralischen Scheins unterworfen ist und die Regeln des Alltags außer Kraft gesetzt sind. In die authentische römische Topographie (Piazza Navona, Corso etc.) einer bereits karnevalistisch konfundierten Welt infiltriert das Märchenhafte, das sein geheimnisumwobenes Refugium im Palazzo Pistoia hat und dessen Agent und Organisator der Marktschreier und Magier Celionati alias Prinz Bastianello di Pistoia ist. Ganz im Rahmen einer einschlägigen romantischen Topik schildert *Prinzessin Brambilla*, wie in dieser zum Schauspiel gewordenen Welt zumindest für einen Teil ihrer Gestalten Schein und Sein untrennbar verschmelzen. Die theatrale oder karnevalistische Rolle wird zur wahren Identität, diese zur Rolle. Während einige Protagonisten diese Konfusion als undurchschaubares Schicksal oder als Verstrickung erfahren, agieren andere als ihre amüsierten Zuschauer oder gar als Urheber und Manipulateure der intriganten Verwicklungen. Nach und nach können die ersteren (und mit ihnen der Leser) die verborgene Logik der Ereignisse erkennen oder errahnen - ein Rest unaufgelöster Rätselhaftigkeit, ein fantastischer Überschuß bleibt freilich über das Ende der Geschichte hinaus erhalten.

Die identitätsverwirrende Welt des theatralischen Scheins gibt den Rahmen ab für die Darstellung eines genuin romantischen Erkenntnis- oder Bewußtwerdungsprozesses, dessen Protagonist der unangemessen eitle Schauspieler Giglio Fava ist. Giglio, der sich mit eher bescheidenem Erfolg als Tragöde in schwülstigen Dramen versucht, verläßt seine Geliebte Giacinta, als er in schwärmerischer Liebe zu der mysteriösen orientalischen Prinzessin Brambilla entbrennt und sich selbst für den Prinzen Chiapperi hält. Durch eine Fülle merkwürdiger Begebenheiten und Verwechslungen wird er schließlich von seinen Phantasmagorien befreit, erkennt in Brambilla Giacinta und wird zu einem Anhänger der *Commedia dell'arte*. Der 'theaterpolitischen' Bekehrung korrespondiert ein Individuationscurriculum, dessen erfolgreiche Absolvierung den Protagonisten von seinem unreflektierten Doppelgängertum, seinem "chronischen Dualismus"<sup>114</sup> erlöst. Das Selbstfindungsprogramm wird in einer der *histoire* eingelegten, als *mise en abyme* fungierenden Parabel pseudo-mythologischer Faktur gespiegelt, die, indem sie vom verlorenen und wiedergefundenen Lachen des Königs Ophioch und seiner Königin Liris erzählt, den Humor als Medium der Re-Synthese des entzweiten Bewußtseins propagiert. Der intradiegetische Proponent dieser Erzählung wie auch anderer humortheoretischer und poetologischer Reflexionen ist der Magier Celionati, der zugleich als jederzeit informierter und allgegenwärtiger Drahtzieher der von Giglio erlittenen Verwicklungen agiert, d.h. gewissermaßen eine Spielleiterfunktion ausübt - und der dann auch, als gleichsam *histoire*-immanente Agentur des Autors, mit Figurenbewußtsein gesegnet ist.

Wenn Hoffmanns Capriccio zum einen von dem visuellen und figurativen Medium des Theaters erzählt, so beansprucht es zum anderen, selbst die bloße Narrativierung einer bildlichen Darstellung zu sein. *Prinzessin Brambilla* gibt sich nämlich als erzählerische Aktualisierung der in den Radierungen, die dem Text als integraler Bestandteil beigegeben sind und die sozusagen mitgelesen werden müssen, virtuell enthaltenen Geschichten. Es handelt sich dabei um einen *Balli di Sfessania* titulierten graphischen Zyklus von Jacques Callot, der das Figurenarsenal der *Commedia dell'arte* in verschiedenen Konfigurationen darstellt. Diese Bilderfolge erscheint also gleichsam als erstarrtes szenisches Geschehen, das nunmehr mit den Mitteln des Erzählens wieder in Bewegung gesetzt oder reanimiert wird. Der Erzähler gibt vor, "dem höchst merkwürdigen Originalcapriccio" Callots "genau nach[ge]arbeitet" zu haben (Kap.6;

---

<sup>114</sup> *Prinzessin Brambilla*, S. 893. Vgl. dazu Zimmermann 1992.

S. 876) und macht für den Abbruch der Erzählung das Versiegen der "Quelle" Callot, also das Ende des graphischen Zyklus, verantwortlich.<sup>115</sup>

Unter diesen Vorzeichen gewinnt nun auch eine Metalepse wie die weiter oben zitierte (Textbeispiel 39) eine Bedeutung, die den vergleichsweise bescheidenen Ehrgeiz bloßer narrativer Evidentialisierung hinter sich läßt: Das Erstarren der erzählten Figur<sup>116</sup>, das sie einer genauen Inspektion durch den Leser verfügbar machen soll, stellt gewissermaßen zugleich ihren originären 'medialen' Zustand einer graphischen Figurine wieder her und demonstriert so beiläufig die Konvertierbarkeit figurativer und narrativer Mimesis. In eben dieser Weise dürften die zahlreichen erzählerischen Transgressionen der *Prinzessin Brambilla* generell funktional werden, nämlich in Hinblick auf ein Programm transmedialer Grenzüberschreitung, einer rigorosen *transposition d'art*, die mit diskursiven Mitteln die Grenzen des Diskursiven zu 'transzendieren' trachtet und mit den figurativ-visuellen Medien der bildenden Künste und des Theaters eine Art synästhetischer Einheit anstrebt oder diese jedenfalls beschwört.<sup>117</sup> Metalepsen, begriffen als pseudo-performative, narrative und dramatische Sprechsituationen hybridisierende Erzählweisen, können in der Tat als die ‚modale‘ Entsprechung eines derartigen Programms erscheinen und als seine - wenn auch die Kausallogik suspendierende - Einlösung.

Vor diesem Hintergrund (der hier nicht weiter verfolgt wird) wäre nun auch die Manifestation von Figurenbewußtsein zu bewerten, die jetzt näher untersucht werden soll. Zunächst sei aber der unmittelbare Redekontext der entsprechenden Passage kurz erläutert und diese selbst noch einmal zitiert. Es geht an dieser Stelle darum, daß jener geheimnisvolle und undurchsichtige Magier Celionati sich den Bitten einer *histoire*-immanenten Zuhörerschaft verweigert, eine früher (im 3. Kapitel) von ihm vorgetragene, aber unvollendet gelassene Geschichte - es handelt sich um die erwähnte eingelegte 'mythologische' Erzählung - fortzuführen. Tatsächlich war diese Geschichte von einer anderen, ebenfalls als Binnenerzähler fungierenden Figur - dem Zauberer Ruffiamonte alias Hermod - und vor einem anderen *histoire*-immanenten Publikum bereits (im 5. Kapitel) komplettiert worden; eben darauf bezieht sich Celionati in seiner Replik:

(...) sollte ich das alles jetzt noch einmal wiederholen, so würde das einer Person entsetzliche Langeweile erregen, die uns nie verläßt und die sich auch in jenem Collegio befand, mithin schon alles weiß. Ich meine nämlich den Leser des *Capriccios*, Prinzessin Brambilla geheißten, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen. (*Prinzessin Brambilla*, Kap. 7; S. 892)<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Zu Hoffmanns (nicht auf die *Prinzessin Brambilla* beschränkte) Callot-Reminiszenzen vgl. wiederum den Kommentar von Steinecke (S. 1147-1152).

<sup>116</sup> Die sich im übrigen selbst als "wandelnden Roman (...) als ein aus dem Einband ins Leben gesprungenes Abenteuer" einzuschätzen weiß (vgl. Kap. 1; S. 778).

<sup>117</sup> Als eine *mise en abyme* dieses 'synästhetischen' Programms mag man eine Szene erkennen, in der, wie auch in anderen Texten Hoffmanns, eine optische Gerätschaft zum Organon der Welterkenntnis wird - und die Welt sich als ein Buch erweist: Mittels einer gewöhnlichen Lesebrille in einem "Büchelchen" lesend, findet die alte Beatrice eben die Szene, der sie real konfrontiert ist (Giacinta sitzt sinnend im Sessel ihr gegenüber) bereits beschrieben und gedeutet; die Welt, durch die rechte Brille betrachtet, ist nur das Abbild eines sie präfigurierenden Buches. (Vgl. *Prinzessin Brambilla*, Kap. 6; S. 883f.) Das Verhältnis der *Prinzessin Brambilla* zum Theater behandeln Sdun 1961; Starobinski 1966; Eilert 1977, S. 106-206, aber fast ausschließlich in thematischer Hinsicht, ohne auf 'performative' Erzählweisen einzugehen.

<sup>118</sup> Bereits an früherer Stelle hatte derselbe Celionati, in ebenfalls paradoxer Figurenrede, von seiner Welt als einer artefaktiellen, nämlich einem "durchaus erlogene[n] Capriccio", gesprochen. Vgl. *Prinzessin Brambilla*, Kap. 6; S. 874.

Zunächst sei notiert, daß auch noch diese paradoxe Einlassung einer Figur funktional ist in Hinblick auf die Integration einer mehrsträngigen *histoire*: In ihr kommt das einer polyzentrischen Erzählung u.U. sich stellende Problem der Balance von *histoire*-interner und -externer Informationsvergabe zur Sprache. Der *histoire*-externe, indirekte Adressat der Binnenerzählung, also der extradiegetische Leser (als *narrataire*), könnte den *histoire*-internen Abgleich seines Informationsvorsprungs als ermüdende Redundanz erfahren. Unter 'regulären' (d.h. nicht-metaleptischen) Bedingungen müßte dieses Problem, dem wiederum das strukturelle Defizit jeglichen Erzählens zugrunde liegt, synchrones Geschehen nicht auch synchron wiedergeben zu können, gar nicht ausdrücklich benannt, sondern könnte etwa durch einen narratorialen Rückverweis mehr oder weniger elegant gelöst werden.<sup>119</sup> Aber auch als explizite erzähltechnische Reflexion wäre eine solche Einlassung logisch nicht zu beanstanden, wenn sie den extradiegetischen Erzähler zu ihrem Subjekt hätte. Hier jedoch ist sie, mit starken paradoxen Effekten, einer Figur der erzählten Geschichte selbst in den Mund gelegt; die Figur erfüllt jetzt also eine extradiegetische Funktion - oder hat sich gewissermaßen der Diskursebene bemächtigt. Eben dies definiert aber den pragmatischen Status und die 'Logik' transgressiver Figurenrede als der spektakulärsten Variante evidentialisierender Erzählmeta-phorik: Wann immer eine Figur über ihre diegetische Seinssphäre als eine erzählte spricht, also ihre eigene 'Erzähltheit' reflektiert, konstituiert sie eine Diskursebene, die auf die 'primäre', extradiegetische Diskursebene referiert, als sei diese selbst eine diegetische Welt, eine *histoire*, in der die Figur, wie ihr selbst bewußt ist, von einem Erzähler konzipiert und erzählt wird; erzählende und erzählte Welt, *discours*- und *histoire*-Instanzen tauschen gleichsam ihre Plätze. Während für Metalepsen ohne Figurenbewußtsein zwar ebenfalls Kopräsenz dieser Instanzen konstitutiv war, blieb doch ihre Funktionsdifferenzierung bestehen: Der Erzähler redete über die Figuren und ihre Welt. Jetzt jedoch gerät er seinerseits in die referentielle Reichweite der Figurenrede und wird potentiell und zumindest vorübergehend selbst zum Erzählten.

Die zur extradiegetischen Diskursinstanz transformierte oder 'transmodalisierte' Figur kann prinzipiell jede narratoriale Funktion erfüllen; sie kann die Integration eines komplexen Intrigengeflechts disponieren, wie mit dem Hoffmann-Zitat, aber auch schon mit den früher angeführten Beispielen aus dem *Orlando Furioso* zu belegen war; sie kann schließlich auch die Eigenständigkeit der Figurenwelt, die sie selbst performativ unter Beweis stellt, explizit bestätigen und so zum Subjekt einer Autoreflexion von poetologischer Tragweite werden. In der gleichfalls bereits zitierten Fortsetzung des Zitats aus der *Prinzessin Brambilla* beklagt sich Celionati über mangelnden Respekt und Fügsamkeit des übrigen Personals und faßt dabei eine Abweichung vom originären auktorialen Plan als möglich oder als schon eingetreten ins Auge:

(...) ich sage euch, als der Dichter mich erfand, hatte er ganz was anders mit mir im Sinn und wenn er es mit ansehen sollte, wie ihr mich manchmal so gleichgültig behandelt, könnte er gar glauben, ich sei ihm aus der Art geschlagen. (*Prinzessin Brambilla*, ebda.)

Eine narratoriale Selbstreflexion, wie sie weiter oben bei Ariost (Textbeispiel 26) und bei Gide (Textbeispiel 54) bereits dokumentiert wurde, die das Aus-der-Kontrolle-Geraten und die Renitenz der Figurenwelt beklagt, ist hier einer Figur selbst in den Mund gelegt. Dieses Beispiel illustriert zum einen, daß die metaleptische Nivellierung pragmatischer Ebenen (als Repräsentationen ontologisch distinkter und ungleichrangiger Welten) in der Entgrenzung und Enthierarchisierung verschiedener epistemologischer Diskurse resultiert: In der transgres-

<sup>119</sup> Als Beispiel für eine ganz lapidare Behandlung des Problems: "Athos lut à haute voix la lettre que nous connaissons (...)." (A.Dumas, *Vingt ans après*, Kap. 44; S. 1112)

siv-selbstbewußten Figurenrede konvergiert Ontologie notwendigerweise mit Poetologie; poetologische (oder 'narratologische') Aussagen der Figur sind stets auch 'Seinsaussagen'; natürlich gilt dies auch umgekehrt. Zum anderen wird sinnfällig, wie die extradiegetische Diskursebene (auf der der "Dichter" operiert) selbst zu einer *histoire* wird, und zwar einer *histoire*, in der wiederum die Geschichte Celionatis, also der ihren "Dichter" konzipierenden fiktiven Figur, erzählt (oder 'erfunden') wird. Diese 'Objektivierung' des Erzählerdiskurses zu einer seinerseits erzählbaren Geschichte fände unter nicht-transgressiven Vorzeichen seine systematische Entsprechung in der 'Metaisierung' des Erzählprozesses, seiner Selbstreflexion. Der Erzähler würde sein eigenes Erzählen mehr oder weniger aufwendig thematisieren. Im vorliegenden Fall hat diese Selbstreflexion des Erzählprozesses indessen ein Subjekt, das durch eben diesen Prozeß überhaupt erst konstituiert wird.

Als bloßer Artefakt eines Erzähltextes ist Celionati (wie jede narrative Figur) determiniert, d.h. sein narratives und als solches abgeschlossenes Sein sollte sich vollständig in den Prädikaten erschöpfen, die der Text ihm explizit oder implizit zuweist. Unter metaleptischen Bedingungen gehört zu diesen Prädikaten auch jenes grundlegende und zum Modus der Narration sich kontradiktorisch verhaltende der unmittelbaren *P r ä s e n z* der Figuren: Das erzählte Geschehen soll sich simultan zu seiner narrativen Versprachlichung ereignen. Daraus resultieren, wie mehrfach dargelegt, die paradoxen Attribute der erzählten Welt und damit auch spezifische Möglichkeiten ihrer gleichermaßen komplexen wie opaken semantischen Ausstattung. So ist bei Hoffmann das homogene Kontinuum, in dem sich *discours*- und *histoire*-Instanzen begegnen, u.a. auch als 'Ort' lektorialer Rezeption bestimmt; in der folgenden Passage erscheint das Lesen, ähnlich wie in Hugos *Notre-Dame de Paris*, als ein Wandern oder Flanieren des Lesers durch die 'Räume' der erzählten Geschichte:

Unmöglich wird sich der geneigte Leser darüber beschweren können, daß der Autor ihn in dieser Geschichte durch zu weite Gänge hin und her ermüde. In einem kleinen Kreise, den man mit wenigen hundert Schritten durchmisst, liegt alles hübsch beisammen: der Corso, der Palast Pistoja, der Caffè greco u.s.w., und, den geringen Sprung nach dem Land Urdargarten abgerechnet, bleibt es immer bei jenem kleinen, leicht zu durchwandelnden Kreise. So bedarf es jetzt nur weniger Schritte und der geneigte Leser befindet sich wieder in dem Caffè greco, wo, es sind erst vier Kapitel her, der Marktschreier Celionati deutschen Jünglingen die wunderliche und wunderbare Geschichte von dem Könige Ophioch und der Königin Liris erzählte. (*Prinzessin Brambilla*, Kap. 7; S. 886)

Am folgenreichsten aber manifestiert sich die Präsenz der Figur dann, wenn diese imstande sein soll, über die Welt, der sie angehört, als eine textuelle zu reden. Zu den Prädikaten, die eine Figur wie Celionati determinieren, gehört jetzt das ihre Determiniertheit 'transzendierende' Prädikat artikulierten Wissens um die eigene 'Erzähltheit'. Ein solches Wissen konstituiert aber den aussagenlogischen Sachverhalt paradoxer Selbstreferenz oder eine rekursive Schleife: Während die Figur einerseits Teilmenge der sprachlichen Äußerung, also des Textes ist, in dem sich ihr Figurenbewußtsein artikuliert, ist andererseits dieser Text Teilmenge der Figurenäußerung. Indem die Figur über den Text, dessen Teilelement sie ist, *qua* Text redet, ist sie nicht nur durch diesen determiniert, sondern determiniert ihrerseits ihn.

Hierzu ist freilich klarzustellen, daß 'Text' in diesem Zusammenhang die (Makro-) Proposition eines textinternen auktorialen Subjekts - also des Erzählers - meint. Wenn Celionati von dem "Capriccio, Prinzessin Brambilla geheißten" als der 'Welt', in der er existiert, spricht, hat der Texttitel "Prinzessin Brambilla" eine geringere Extension, als in der Kommunikation zwischen dem empirischen Autor und den empirischen Lesern (also etwa wenn er auf den vorliegenden Seiten als Texttitel genannt wird). Die Transgressionen, um die es hier geht, können, wie schon in der Einleitung festgestellt wurde, immer nur *i m* Text selbst stattfinden: Wenn

fiktive Figuren einen Autor als ihren Schöpfer konzipieren, ist dies immer ein textinterner Autor (auch wenn er den Namen des empirischen Autors trägt).

Die paradoxe Zirkularität oder Rekursivität dieser Konstellation ließe sich natürlich auch hinsichtlich der implizierten temporalen Verhältnisse pointieren: Indem die Figur von ihrem Erzählt-Sein weiß, projiziert sie gleichsam ihre momentane Existenz als Figur der erzählten Geschichte, die zum Zeitpunkt ihrer narrativen Versprachlichung abgeschlossen, also anterior gegenüber diesem Zeitpunkt sein muß, in die Zukunft ihres Erzählt-Werdens. Der komplette Kollaps zeitlicher und damit auch kausaler Hierarchien läßt erzählte und erlebte Geschichte, Bericht und Ereignis illusorisch zusammenfallen. Da diese Konfusionierung zeitlicher Strukturen, die allen metaleptischen Relationierungen zugrunde liegt, unter den Stichworten Spatalisierung und Simultaneisierung bereits mehrfach besprochen wurde, verzichte ich hier auf eine weitere Erörterung.

Nach all dem versteht sich, daß der Rollentausch von Erzähler und Figur keine Wiederherstellung 'regulärer Verhältnisse' unter veränderten Vorzeichen, keine 'Entparadoxierung' der narrativen Ebenenhierarchie bedeutet. Wenn auch die Figur in extradiegetische Diskursposition rückt, bleiben ihr dennoch die semantischen Prädikate und der ontologische Index einer artefaktiellen, 'nur erzählten' Figur erhalten; als extradiegetische Diskursinstanz wird sie ausschließlich durch ihre pragmatische Funktion bestimmt - dadurch, daß sie auf ein 'Geschehen' sprachlich Bezug nimmt, bei dem es sich um eben den erzählerischen Akt handelt, der sie selbst und ihre Welt, indem er auf sie referiert, überhaupt erst hervorbringt. Daß die zur extradiegetischen Diskursinstanz beförderte Figur weiterhin *qua* Figur bestimmt und identifizierbar bleibt, ist aber auch von der Transitorität ihrer paradoxalen diskursiven Rolle abhängig, also davon, daß sie diese nur vorübergehend ausübt. 'Vorübergehend' kann durchaus (wie gleich am Beispiel von Jacques Roubauds *Belle Hortense* belegt werden soll) den größeren Teil des Textes umfassen; um jedoch von der Figur 'usurpiert' werden zu können, muß eine hierarchisch höherrangige pragmatische Ebene markiert bleiben - oder anders gesagt: indem sie usurpiert wird, wird sie zugleich als 'übergeordnet' ausgewiesen.

Die am Anfang dieses Unterkapitels über Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* gegebene erste und noch allgemeine Definition von transgressivem Figurenbewußtsein ließe sich jetzt in Hinblick auf metaleptische Formen in folgender Weise reformulieren: Bei Manifestationen metaleptischen Figurenbewußtseins handelt es sich um die temporäre Transmodalisierung von intradiegetischer Figuren- in extradiegetische Erzählerrede (oder um einen vorübergehenden Austausch von deren jeweiligem pragmatischen Status) unter der Bedingung instantaner Gleichzeitigkeit von *discours* und *histoire* und bei fortbestehender Gültigkeit ihrer relativen semantischen Prädikate und ontologischen Indices. Gegenüber der früheren hat diese, wenn auch etwas schwerfälligere Definition zum einen den Vorteil, eine Abgrenzung vom Pirandelloschen Figurenbewußtsein (das, wie man später sehen wird, die extradiegetische Diskursebene gar nicht tangiert) zu erlauben; zum anderen ermöglicht sie eine genauere Unterscheidung von Figuren- und Erzählermetalepsen: Die allgemeine Definition von Metalepsen wurde unter anderem an einem *Ad spectatores* aus Machiavellis *Mandragola* (Textbeispiel 6) erläutert. Der Sprecher dieses *Ad spectatores*, ein Protagonist der Spielhandlung, konzipierte zwar keinen Autor, aber ein Publikum, und damit eine 'Welt' (oder ein pragmatisches Niveau), dem auch der 'Autor' zugehörig wäre; im Akt der Publikumsanrede konstituierte er eine Ebene der diskursiven Vermittlung des Spielgeschehens, verblieb aber zugleich in dessen raumzeitlichem Bezugssystem, blieb also als Spielfigur bestimmt. Es handelte sich also nicht um ein 'Aus-der-Rolle-Fallen', für das es in Erzähltexten natürlich keine unmittelbare Entsprechung gäbe. Diese noch rudimentäre Manifestation von transgressivem Figurenbewußtsein in

der konventionalisierten Form eines dramatischen *ad spectatores* ist dem Beispiel aus der *Prinzessin Brambilla* weitgehend strukturhomolog.<sup>120</sup> In beiden Fällen handelt es sich um eine Figurenmetalepse: Die Figur 'agiert' in der Welt, in der sie konzipiert, erzählt und gelesen (oder szenisch dargestellt und betrachtet) wird, d.h. auf der pragmatischen Ebene der sie kommunizierenden Sender-Empfänger-Relation - was im übrigen dem zweiten Teil der Genetteschen Metalepsen-Definition entspricht: "intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (...) o u i n v e r s e m e n t" (Hervorh.v. mir. B.-H.). Die Unterscheidung von Figuren- und Erzählermetalepsen benennt also das jeweilige Subjekt der transgressiven diskursiven Bezugnahme auf eine *histoire*, eine zu erzählende Geschichte, wobei im Fall der Figurenmetalepse der 'Inhalt' dieser *histoire* selbst ein Akt diskursiver Bezugnahme ist, der Erzählakt nämlich, dem die Figur ihre Existenz verdankt. Figurenmetalepsen fallen also in jedem Fall mit transgressivem Figurenbewußtsein zusammen.

Schon aus Gründen der Symmetrie erschiene es naheliegend, Erzählermetalepsen, also den komplementären und weitaus häufigeren Fall, entsprechend als Manifestationen eines 'transgressiven Erzählerbewußtseins' zu kategorisieren. Grundsätzlich sind Erzähler- und Figurenmetalepsen durch dieselben Parameter - Kopräsenz von erzählender und erzählter Welt in einem raum-zeitlich homogenen Kontinuum - definiert. Wenn Erzählermetalepsen dennoch weniger paradox (im weitesten Sinne) anmuten, so dürfte dies ausschließlich daran liegen, daß sie stärker unter dem lizensierenden Vorbehalt rein erzählrhetorischer Funktionalität, vor allem der Evidentialisierung, stehen und als solche eher 'akzeptabel' bleiben. Jedoch bezeugen gerade die am aufwendigsten semantisierten und expandierten Erzählermetalepsen - etwa bei Gide und bei Fowles und natürlich in Calvins *Cavaliere* -, daß der in der Welt der Figuren agierende Erzähler nicht weniger paradox ist als die in extradiegetischer Diskursposition operierende Figur, und daß das auktoriale 'Bewußtsein', das dieses Agieren reflektiert, ebenso 'transgressiv' ist wie im Fall der mit ihm konkurrierenden Figur.

Die pointierte Artikulation transgressiven Figurenbewußtseins in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* schöpft die grundlegenden Möglichkeiten des Paradigmas bereits in sehr wirkungsvoller Weise aus. Natürlich sind diesem Paradigma zusätzliche Facetten abzugewinnen und es kann in der Syntagmatik des Textes expandiert werden. Von allen mir bekannten Erzähltexten geht in dieser Hinsicht am weitesten Jacques Roubaud in *La belle Hortense*. Roubauds verwegene Travestie des Kriminalromans oder des Romans überhaupt realisiert das ganze Repertoire metaleptischer und - später noch näher zu beschreibender - nicht-metaleptischer Transgressivität. Um eine grobe Vorstellung zu geben: Es gibt einen autodiegetischen, d.h. am erzählten Kriminalgeschehen als Figur partizipierenden Erzähler, der weiß, daß er nur ein fiktiver, von einem Autor kontrollierter Erzähler ist. Der Autor seinerseits (der natürlich ein textinterner Autor ist, d.h. eine weitere *discours*-Ebene besetzt) heißt Jacques Roubaud und ihm ist daran gelegen, nicht mit dem Erzähler verwechselt zu werden. Er argwöhnt, daß letzterer, verschlagen wie er ist, jede Gelegenheit nutzen könnte, sich in den Vordergrund zu spielen. Erfolglos versucht er, eine Liaison der Hauptfigur, der schönen Hortense, mit dem Erzähler zu vereiteln und berichtet mißgünstig, daß dieser demnächst mit einem Schundroman über das in *La belle Hortense* berichtete Kriminalgeschehen unverdienten Erfolg haben wird: Der Leser muß hier den Eindruck gewinnen, daß es sich bei diesem vom 'Autor' antizipierten Elaborat des 'Erzählers' um eben den Roman handelt, den er im Begriff ist zu lesen. Der 'Erzähler' wiederum (der den Großteil der Narration bewältigt) findet, daß ihm brillante Formulierungen einfallen, auf die der 'Autor' nie gekommen wäre; er hält diesen

---

<sup>120</sup> Eine detailliertere Entsprechung findet die transgressive Figurenrede Celionatis in jener Replik des Wirts aus Tiecks *Die verkehrte Welt*, die oben in Anm. 30 zitiert wurde.

für einen Idioten und versucht ihn zu entmachten, indem er, dank entsprechender Beziehungen, direkten Einfluß auf die Drucklegung des Buches nimmt. Ferner kommt es zu parenthetischen Interventionen eines 'Verlegers', der dem intriganten Gerangel zwischen 'Autor' und 'Erzähler' energiegeladene Einhalt gebietet sowie den Leser auffordert, gewisse plagiatorische Passagen (die, einmal gedruckt, aus Kostengründen nicht mehr getilgt werden konnten) zu ignorieren. Das Personal der erzählten Geschichte schließlich weiß, daß es in einem Kriminalroman existiert und bemüht sich, Lesererwartungen gerecht zu werden; als der geniale und für seinen unfehlbaren Scharfsinn berühmte Kommissar (in einer Parodie der genretypischen Peripetie) sich anschickt, den Gang der Ermittlungen zu resümieren, indem er das ganze Geschehen von vorne erzählt, fällt ihm sein Assistent beherzt ins Wort, um zu verhindern, daß der Roman in eine Endlos-Schleife einmünde und so der Leser nie erführe, wer der Täter ist, und dieser seiner gerechten Strafe entginge.

Eine detaillierte Analyse dieser metaleptischen Kapriolen dürfte sich hier erübrigen; offensichtlich handelt es sich um bravouröse Variationen und Koloraturen von textuellen Inszenierungen, deren Prinzip am Beispiel der *Prinzessin Brambilla* (und zuvor anderer Texte) hinreichend beschrieben worden sein sollte. Allerdings operieren diese Inszenierungen bei Roubaud auf einer komplizierteren Ebenentektonik oder Text-im-Text-Struktur. Der 'Verleger', 'Autor' und 'Erzähler' Roubauds besetzen verschiedene diegetische Ebenen, deren logische Hierarchie ständig sabotiert und zum Kollaps gebracht wird. Da jede extradiegetische Instanz im Diskurs der anderen zu einer intradiegetischen Instanz, zur Figur, werden kann, manifestiert sich transgressives Figurenbewußtsein auf allen diegetischen Ebenen.

Zum Schluß wiederum einige Anmerkungen zu möglichen filiativen Zusammenhängen: Frühe, wenngleich zumeist sehr lapidare und konventionalisierte Manifestationen von transgressivem Figurenbewußtsein bietet, wie am Beispiel der *Mandragola* bereits ersichtlich wurde, am ehesten die Komödienliteratur. Weitere, zumeist schlichte Beispiele von Plautus über die Renaissancekomödie bis zu Shakespeare und dem elisabethanischen Theater wären leicht beizubringen.<sup>121</sup> In der erzählenden Literatur finde ich dagegen nur wenige Präzedenzfälle für Celionatis paradoxe Selbstreflexion. Den berühmten Sequenzen aus dem zweiten Buch des *Don Quijote*, in denen die beiden Protagonisten wissen, daß ihre gerade erlebte Geschichte bereits zu einer schriftlichen Erzählung geronnen ist, kommt der Status eines Präzedenzfalls, wie gelegentlich behauptet wird, m.E. nicht zu. Im *Don Quijote* handelt es sich um ein Phänomen, das ich als transgressive Metatextualität kategorisieren möchte und das dem Pirandelloschen Figurenbewußtsein strukturell verwandt ist; ich komme darauf ausführlich zurück.

Ein solcher Präzedenzfall allerdings wurde hier bereits genannt, nämlich der *Orlando Furioso* mit jenen Passagen, in denen der Titelheld die Organisation der *histoire* an sich zu reißen scheint (Textbeispiel 4) bzw. die Figur Astolfo beim Erzähler die Fortsetzung ihrer erzählten Existenz anmahnt (Textbeispiel 29). In ihrer zirkulären Struktur und ihrem wesentlichen Bedeutungsgehalt entsprechen sich die Ariostschen und die Hoffmannschen Figurenmetalepsen: Eine erzählte Figur konzipiert eben den Erzählakt, der sie zu ihrer diegetischen Existenz bringt. Freilich artikuliert sich das die Bedingungen seines diegetischen Seins reflektierende

---

<sup>121</sup> Ich nenne hier nur, ohne zu zitieren, einige wenige Stellen aus der römischen Komödie (wegen ihrer literaturhistorischen Priorität) und aus der sie zum Modell nehmenden Renaissancekomödie (wegen der literaturhistorischen Kontiguität zum *Orlando Furioso*, meinem wichtigsten Referenztext): Plautus, *Aulularia*, IV,9; *Miles Gloriosus*, II,2; IV,3; Terenz, *Andria*, V,5; Bibbiena, *La Calandria*, III,3; V,12; Ariost, *Il Negromante*, IV,6; Macchiavelli, *Clizia*, V,6. In den meisten (nicht allen) Beispielen markiert das metaleptische *Ad spectatores* das Ende der Komödie. In allen Beispielen manifestiert sich das transgressive Figurenbewußtsein diskret und 'indirekt', d.h. als das Wissen, einem Seinsbereich anzugehören, der von einem anderen Seinsbereich zugehörigen Zuschauern als fiktive dramatische Szene wahrgenommen wird.

und damit dessen Grenzen transgredierende Figurenbewußtsein bei Hoffmann viel ausführlicher, poetologisch beschlagener und vor allem in direkter Rede und gewinnt darüber, im Vergleich mit Ariost, eine gewisse 'szenische' Suggestivität. Vor allem aber läßt erst der Einsatz der direkten Rede jene Konvergenz von Erzähler- und Figurenrede, die metaleptisches Figurenbewußtsein definieren sollte, sinnfällig werden, während diese 'Transmodalisierung' bei Ariost, der das Figurenbewußtsein nur in indirekter Rede sich äußern läßt, gleichsam noch virtuell bleibt. Dennoch ist das grundlegende Verfahren einer metaleptischen Relationierung von *discours* und *histoire* dasselbe; leicht könnte man (als Permutationsprobe) in dem Ariostschen Beispiel eine längere direkte Rede Astolfos hypothetisch extrapolieren, die den Strangwechsel motivierte, ohne daß damit die grundlegende Struktur und Funktion der *entrelacement*-Prozedur beeinträchtigt wäre.

Wenngleich also die Manifestationen von Figurenbewußtsein bei Ariost und Hoffmann strukturhomolog sind und die metaleptischen Passagen aus der *Prinzessin Brambilla* als Amplifikationen desselben Paradigmas beschreibbar sind, das auch die Ariostschen Metalepsen variieren, wird man, statt eine Derivation aus der *entrelacement*-Technik in Betracht zu ziehen, bei Hoffman dennoch eher die umstandslose Adaption komödientypischer Formen transgressiver Figurenrede (*Ad spectatores* usw.) vermuten, zumal die Komödie ein zentrales сюжетbildendes Motiv der *Prinzessin Brambilla* ist. Die historische Erklärung narrativer Metalepsen als Derivationen originärer Strangwechselformeln wäre damit allerdings nicht hinfällig geworden, da die Assimilierung komödientypischer transgressiver Rede in Erzähltexten eine bestimmte Ausdifferenzierung entsprechender narrativer Möglichkeiten überhaupt schon voraussetzen dürfte. Auf eine Diskussion dieses Sachverhalts komme ich, wie angekündigt, zurück.

### 3.6. Nicht-metaleptische oder 'fantastische' Transgressionen: Einige Beispiele

#### 3.6.1. Pirandellos *personaggio senza autore*

Figuren wie Hoffmanns Celionati oder Ariosts Astolfo sind mit dem alogischen und dabei gleichsam tragischen Wissen begabt, einem Seinsmodus zu unterliegen, einer 'Welt' anzugehören, die in einer anderen und ontologisch höherrangigen Welt, in der es Autoren und Leser gibt, als bloße schriftliche Äußerung, als Text gilt und als ein solcher produziert und rezipiert wird. Zu beachten ist dabei, daß diese Figuren sich nicht als Elemente irgendeiner als 'textuell' erkannten Welt begreifen, sondern des gerade vollzogenen Äußerungsaktes - eben des Textes, in dem sich ihr Wissen um den eigenen prekären Seinsmodus artikuliert. Nur unter dieser Bedingung besitzt die oben formulierte 'modale' Definition von metaleptisch-transgressivem Figurenbewußtsein Gültigkeit und kann letzteres auch in einem engeren, nämlich aussagenlogischen Sinn als paradox gelten. Eben dies ist nun bei Pirandellos *personaggio senza autore*, das stets anderen Texten entstammt oder auf der Suche nach neuen textuellen Refugien ist und nie weiß, daß es im Moment seiner Selbstreflexion erzählt (oder dargestellt) wird, nicht der Fall.

Ich möchte diesen Befund in der Folge nicht an dem prominentesten Niederschlag der Pirandelloschen Figurenästhetik oder -ontologie, den *Sei personaggi in cerca d'autore* (oder den anderen Stücken der *Trilogia del teatro nel teatro*) erläutern, sondern an der Novelle *Tragedia d'un personaggio*. Die Fokussierung auf diesen vergleichsweise unscheinbaren und marginalen Text rechtfertigt sich dadurch, daß es mir hier nicht um eine Würdigung poetologischer Konzepte Pirandellos geht, sondern um einen Typus von Transgressivität, der sich von dem metaleptischen deutlich unterscheidet. In jener Novelle Pirandellos ist nun dieser Typus in einer paradigmatischen und dabei den *Sei personaggi* weitgehend analogen, zugleich aber

transparenteren und mit geringerem analytischen Aufwand erschließbaren Weise realisiert; als narrativer Text ist diese kurze Erzählung überdies dem hier behandelten narrativen Textkorpus umstandsloser komparabel.

Pirandellos Novelle von 1911 gehört zur Frühgeschichte seines Figurenkonzepts oder vielmehr in dessen Inkubationsphase, während der dieses Konzept, das dann in den *Sei personaggi* seine definitive Umsetzung findet, ausschließlich narrativen, z.T. fragmentarisch gebliebenen Projekten anvertraut war.<sup>122</sup> Tatsächlich kann man finden, daß noch die "commedia da fare" aus dem Jahre 1921 die Spuren einer ursprünglichen narrativen Konzeption deutlich bewahrt, nicht zuletzt deshalb, weil in ihr die Markierung oder Konstituierung verschiedener Wirklichkeitsebenen weniger eine Leistung genuin szenischer Mittel ist, als vielmehr eines didaskalischen Apparats, der in Umfang, Diktion und Funktion Merkmale eines veritablen extradiegetischen Erzählerdiskurses aufweist.<sup>123</sup>

Der Ich-Erzähler der *Tragedia*, ein Berufsschriftsteller, erzählt, wie er den "personaggi delle mie future novelle" an jedem Sonntag "dalle otto alle tredici" Audienz gewährt. Figuren zumeist problematischen charakterlichen Profils erscheinen in dieser Audienz und begehren demütig oder aufdringlich eine würdige Darstellung durch den Autor; dieser sieht sich jedoch zumeist gezwungen, ihr narratives Entfaltungspotential skeptisch zu beurteilen und sie abzuweisen. Einige Figuren reklamieren eine bereits ausgeführte, aber ihres Erachtens unangemessene Repräsentation in Werken des Autors; sie beklagen seine Grausamkeiten oder Respektlosigkeiten und drohen, bei anderen Autoren vorzusprechen, in der Hoffnung auf mehr Verständnis und größere Zuvorkommenheit. Tatsächlich konnte der Erzähler zuweilen seine Figuren in den Werken von Kollegen wiedererkennen. Andererseits erscheinen bei ihm selbst und mit gleichartigem Ansinnen Figuren aus den Fiktionen fremder Autoren. Von einer solchen transauktorialen Migration fiktiver Figuren nimmt der zentrale Plot der Novelle seinen Ausgang. Es erscheint *in persona* ein Dottore Fileno, Figur eines vom Erzähler in der vorangegangenen Nacht gelesenen Romans und in ihrer Konzeption "una vera e propria creazione", in der erzählerischen Durchführung jenes Romans jedoch "miseramente mancata". Fileno präsentiert sich als Autor einer unpublizierten *Filosofia del lontano*, die eine Betrachtung auch der Gegenwart unter der Perspektive historischer Distanz propagiert; er fleht den Erzähler an, ihm eine gültigere erzählerische Animation zuteil werden zu lassen und so seine Unsterblichkeit als artefaktuelle Figur, als *personaggio*, zu sichern. In Wendungen, die Pirandello gesamtes theoretisches und fiktionales Werk durchziehen und die z.T. wörtlich in den *Sei personaggi* wiedererscheinen werden, postuliert er die irreduzible ontologische Würde und den besonderen epistemischen Rang der *personaggi*:

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo essere vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia humana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la

<sup>122</sup> Neben der *Tragedia d'un personaggio* gehören dazu ein Fragment mit dem Titel *Personaggi* aus dem Jahre 1906, die Erzählung *Colloqui coi personaggi* von 1915, sowie der posthum veröffentlichte Entwurf eines "romanzo da fare", wahrscheinlich aus dem Jahre 1917 und bereits mit dem Titel *Sei personaggi in cerca d'autore*. Vgl. dazu Illiano 1978 und 1980.

<sup>123</sup> Schulz-Buschhaus interpretiert den "außerordentlichen Stellenwert, den bei Pirandello der geschriebene Text erhält, welcher als Didascalia unmittelbar zur Instanz des Autors und nicht zu jener der Dramengestalten gehört" im Sinne einer Tendenz der "Transformation des Theaters in den Roman vom Theater" (Schulz-Buschhaus 1988, S. 44). Schulz-Buschhaus geht allerdings auf die vorangegangene Transformation vom narrativen ins dramatische Genus, die seine These im Grunde bestätigt, nicht ein.

ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più!<sup>124</sup>

Als Belege des überlegenen Seinsstatus und der potentiellen Unvergänglichkeit des *personaggio* nennt Fileno Sancho Pansa und Don Abbondio aus Manzonis *Promessi sposi*. Er selbst sieht sich indessen durch das Unvermögen seines Autors in eine Welt papierner Künstlichkeit verbannt und erlebt nun vom Erzähler angemessenere Darstellung; dieser freilich verweigert sich dem Ansinnen Filenos.

Dem namenlosen Ich-Erzähler der Novelle sind biographische Attribute des empirischen Autors, also Pirandellos, zugeordnet. Vor allem gibt sich dieser Erzähler als Verfasser einer Novelle *Musica vecchia* zu erkennen und damit eines Textes, der dem realen Korpus Pirandello-scher Novellen zugehörig ist; indem der Inhalt dieser Novelle zutreffend referiert und ihr Ursprung seinerseits auf eine jener Audienzen zurückgeführt wird, von denen die *Tragedia* erzählt, scheint die Identität des Ich-Erzählers und des Produzenten des Novellen-Textes schlüssig beglaubigt. Dennoch wäre der umstandslosen Gleichsetzung von Erzähler und Autor als einer Simplifikation und Komplexitätsreduktion auch hier zu widerstehen. Tatsächlich gehören derartige fiktionsimmanente Verweise auf Elemente der extratextuellen Realität, bei denen es sich um empirische Texte des empirischen Autors oder um diesen selbst handelt, zu den typischen Vertextungsstrategien Pirandellos<sup>125</sup>; ohne selbst schon transgressiv zu sein, schaffen diese Autozitationen und -referenzen Spielräume für Transgressionen und in jedem Fall sind sie Bestandteil einer dissimulatorischen Strategie, eines Fiktionsspiels, das auf die Hybridisierung verschiedener Diskurse zielt, sowohl auf die De-Fiktionalisierung fiktionaler wie auch auf die Fiktionalisierung nicht-fiktionaler expositorischer Textsorten. Was den zuletzt genannten Aspekt betrifft, erinnere ich, als signifikanten Fall, an die Widmung des Traktats *L'umorismo* an eine fiktive Figur des eigenen Œuvres ("Alla buon' anima - di Mattia Pascal - bibliotecario"); schließlich sei hier auf die "Prefazione" zu den *Sei personaggi in cerca d'autore* verwiesen, die ebenso als paratextuelle Instruktion wie auch als narrative Rahmung des nachfolgenden Theaterstückes gelesen werden kann. Diese Hybridität der "Prefazione" verdankt sich vor allem dem Umstand, daß sie, mehr noch als der eigentliche dramatische Haupttext, Elemente der ursprünglichen narrativen Figurenkonzeption Pirandellos in der *Tragedia* konserviert; vor allem übernimmt sie deren Motiv der auktorialen Audienzgewährung, und indem sie den Damentext der *Sei personaggi* selbst aus einer solchen Konstellation hervorgehen läßt, fiktiviert und mystifiziert sie seine Genese.

Die *Tragedia* kann nun erst recht als fiktionalisierter expositorischer Text programmatischen poetologischen Gehalts gelesen werden, denn offensichtlich läßt sich diese Novelle als eine aufwendig narrativierte Metapher oder Allegorie literarischer Schöpfung, des spannungsreichen Verhältnisses von dichterischer Invention, Konzeption und Realisation begreifen. Die einzelnen Momente dieses Schaffensprozesses - die originären Intuitionen, Obsessionen und Entwürfe des Autors, seine Selektionen und Dispositionen - sind in ein narratives Handlungsschema transponiert und gleichsam exteriorisiert. Dabei finden sich sämtliche Ingredienzen der Pirandelloschen Ästhetik oder Poetik, wie sie vom Autor zuvor in verschiedenen Aufsätzen und im Traktat *L'umorismo* konzeptualisiert worden waren und später, am prominentesten

<sup>124</sup> Pirandello 1992, S. 185. Vgl. damit etwa die folgende Replik des 'Vaters' in den *Sei personaggi*: "chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più!" (Pirandello 1993, S. 40f.)

<sup>125</sup> So probt etwa die Schauspieltruppe in den *Sei personaggi* Pirandellos *Il giuoco delle parti*. In allen drei Stücken der *Trilogia* wird spielimmanent auf "Pirandello" als Autor von Theaterstücken verwiesen.

in der Theatertrilogie, mit figurativ-dramatischen Mitteln zum Thema werden.<sup>126</sup> Die zentralen Aussagen dieser Poetik des autonomen *personaggio* sind jetzt, z.T. *verbatim*, Elemente der Figurenrede Filenos, aber in seinem Mund wird der ursprüngliche poetologische oder ästhetische Diskurs natürlich, wie schon bei Hoffmanns Celionati, unmittelbar zum ontologischen Diskurs.

Im Gegensatz zu Ariost und Hoffmann manifestiert sich das Figurenbewußtsein in diesem Text Pirandellos jedoch nicht als Usurpation der Diskursebene, als "intrusion" (Genette) in das Universum des extradiegetischen Erzählers; vielmehr bleibt die Ebene des narratorialen Diskurses (auf der, wie man sah, ein fiktiver, mit 'biographischen' Attributen Pirandellos ausgestatteter homodiegetischer Erzähler operiert) sakrosant. Der sich aktual vollziehende Erzählakt ist in keiner Weise von einer Präsenz der Figur und den Turbulenzen der *histoire* affiziert; nicht der Erzähler als erzählendes, sondern als erlebendes Ich ist der autonomen Figur konfrontiert: Als erzählendes Subjekt berichtet er eine Manifestation von Figurenbewußtsein aus der Position zeitlicher Posteriorität, als abgeschlossenes Ereignis. Dem entspricht auf Seiten der Figur, daß diese sich zwar als Element eines Textes, eines narrativen Sprechaktes, erkennt, aber eines abgeschlossenen und nicht des gerade sich vollziehenden Sprechaktes, d.h. sie weiß im Gegensatz zu Hoffmanns Celionati nicht, daß sie Element der Novelle *La tragedia d'un personaggio* ist und gerade erzählt wird. Daraus resultiert natürlich der ironische Effekt, daß die Figur sich in ihrem Wunsch nach erneuter und gültigerer Gestaltung vom Autor-Erzähler zwar abgewiesen sieht, aber in eben diesem vergeblichen Unterfangen, und ohne daß ihr dies noch bewußt wäre, dennoch zu einer neuen Darstellung gelangt. Zugleich, und im Unterschied zu Hoffmann und auch zu Ariost, triumphiert bei Pirandello die auktoriale Allmacht, die auf der Ebene der *histoire* immerhin limitiert schien, insofern der Autor (als erlebendes Subjekt) den freien Willensäußerungen der Figuren Rechnung tragen mußte; auf einer - natürlich auch nur textinternen - Wirklichkeitsebene, die bei Pirandello, nicht jedoch bei Hoffmann und Ariost, der Reichweite des Figurenbewußtseins entzogen ist, gleichsam in dessen toten Winkel, hat der Autor das letzte Wort.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Ich beschränke mich hier auf ein Zitat aus Pirandellos Traktat *L'umorismo* von 1908: "Certo, quando un poeta riesce veramente a dar vita a una sua creatura, questa vive indipendentemente dal suo autore, tanto che noi possiamo immaginarla in altre situazioni in cui l'autore non pensò di collocarla, e vederla agire secondo le intime leggi della sua propria vita, leggi che neanche l'autore avrebbe potuto violare". (Ebd., S. 98) Analoge Aussagen finden sich etwa in den Aufsätzen "L'azione parlata" aus dem Jahr 1899 oder "Illustratori, attori e traduttori" von 1908.

<sup>127</sup> Eine Pirandellos *Tragedia* strukturanaloge, wenn auch in ihrer Durchführung aufwendigere und komplexere Konstruktion bietet Miguel de Unamunos *Niebla*: Augusto, der Protagonist dieser Erzählung (deren Gattungsbezeichnung "nivola" eine Kontamination von *novela* und *niebla* sein will) wird von der angebeteten Rosaria verlassen, gerät in eine tiefe existentielle Krise und beschließt, sich das Leben zu nehmen. Zuvor jedoch will er bei Don Miguel Unamuno, der soeben einen Essay über den Selbstmord veröffentlicht hat, vorsprechen und sich mit ihm beraten. Don Miguel offenbart nun Augusto, daß dieser seine Kreatur und eine bloße Fiktion sei. Augusto wird also von seinem Autor zu Figurenbewußtsein gebracht. Als bloße Fiktion, so wird ihm bedeutet, könne er gar nicht über sein Leben verfügen. Indessen werde er, der Autor, ihn in Kürze ohnehin sterben lassen, da er nichts mehr mit ihm anzufangen wisse. Der eben noch lebensmüde Augusto wehrt sich nun verzweifelt und hartnäckig gegen diese Absicht seines Schöpfers, freilich erfolglos; im Schlußkapitel stirbt er. Auch bei Unamuno bleibt die Ebene des narrativen Diskurses sakrosant, d.h. es gibt keine Simultaneität zwischen sich vollziehendem Erzählakt und erzähltem Geschehen. Die Begegnung zwischen dem Autor und seiner Figur ist ein *histoire*-immanentes Ereignis, d.h. sie findet zwischen der Figur und dem Autor nicht als erzählendem, sondern als erlebendem Subjekt statt. Die frappante Ähnlichkeit zwischen den zeitnah erschienenen Texten Unamunos (*Niebla* erschien zuerst 1914) und Pirandellos hat natürlich, vor allem nachdem eine italienische Übersetzung von *Niebla* (1922) erschienen war und gleichzeitig Pirandellos Theater in Spanien bekannt wurde, Vermutungen über wechselseitige Inspirationen angeregt und Fragen der Präzedenz aufgeworfen (vgl. dazu Kelly 1976; Illiano 1976). Unamuno hat sich selbst dazu geäußert (vgl. Unamuno 1966, S. 501-504), während mir von Pirandello keine Stellungnahme bekannt ist. Unamuno anerkennt die Parallelen, bestreitet jede Kenntnis der etwas früher publizierten Texte Pirandellos und bringt Cervantes als gemeinsamen Bezugspunkt, der die Konvergenz erklären

In Pirandellos *Tragedia d'un personaggio* kommt also keine transgressive Relationierung von *discours* und *histoire* zur Darstellung, sondern der erzählten Welten unterschiedlicher Texte. Filenos Figurenbewußtsein erfaßt nicht den Erzählakt, der dieses Figurenbewußtsein konstituiert und gleichsam das Medium seiner Existenz ist, sondern einen anderen Text - nämlich jenen fiktiven Roman, den der Erzähler in der Nacht vor seiner Audienz gelesen hatte und in dem Fileno seine ursprüngliche, wenn auch inadäquate Gestaltung erfuhr. Bei Pirandello erscheint Figurenbewußtsein damit als ein rein *histoire*-immanentes Ereignis und nicht als paradoxe Inversion von Erzähler- und Figurenrede. Insofern könnte man es als eine 'fantastische' Eigenschaft bezeichnen, wenn man nämlich literarische Fantastik nicht durch modale, pragmatische und/oder logische Irregularitäten oder Hybridisierungen definiert sieht, sondern ausschließlich durch Verstöße gegen Realitätspostulate auf der Ebene der *histoire* oder der propositionalen Gehalte.<sup>128</sup> Pirandellos Text wäre also der literarischen Fantastik zuzuordnen, wobei es sich freilich um eine spezifische metaliterarische Enklave innerhalb der Fantastik handelte, für die hier etwa Borges stehen mag, bei dem viele charakteristische Verfahren Pirandellos, vor allem solche der Selbstzitation, der nominellen Selbstreferenz und der Hybridisierung von Textsorten und Diskursen, zu systematischem Einsatz kommen, und dessen eingangs besprochene Erzählung im Prinzip denselben 'Rahmenbruch' thematisiert wie Pirandellos *Tragedia*. Wenn literarische Fantastik generell die zumindest zeitweilige Suspendierung mehr oder weniger fundamentaler Realitätspostulate betreibt, untergräbt die metaliterarische

---

könnte, ins Spiel. Während die vergleichende Kritik in der Folge gerade diesen Aspekt stark gemacht hat, scheint der profanierende Rekurs beider Autoren auf Calderón und die Topik des *theatrum mundi*, in deren semantischen Raum der 'Autor' mit dem Schöpfergott verschmelzen kann, in der Diskussion kaum eine Rolle zu spielen. Bei Unamuno vgl. man hierzu etwa *Niebla*, Kap. 17, S. 180, wo der Protagonist über sein Leben als einen Traum Gottes spekuliert, oder Kap. 25, S. 233, wo der Erzähler in einer parenthetischen Intervention befindet: "Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivelescos". Bei Pirandello werden die Welttheater-Reminiszenzen natürlich vor allem in den Stücken der *Trilogia* greifbar; aber auch in der *Tragedia* gibt es deutliche Anspielungen, so in der Terminierung der auktorialen Audienz auf die Stunde des sonntäglichen Gottesdienstes oder der Profilierung des audienzgewährenden Autors als Verwalter des *peccato originale* der Figuren und Instanz ihrer eventuellen Absolution. Eine weitere zeitgenössische Parallele zum Aufstand der Figuren bei Pirandello und Unamuno findet sich in Massimo Bontempellis *La vita intensa* von 1919 (vgl. Wagner 1990). Daß renitentes Figurenbewußtsein nicht bei Pirandello beginnt, dürfte bereits hinreichend belegt sein; ein weiterer Fall von Pirandellismus *avant la lettre* soll Immermanns *Münchhausen* sein (vgl. dazu Scheffels 1997, S. 67). Traditionell wird Cervantes nicht nur als der Initiator autoreflexiven Erzählens im großen Stil behandelt, sondern auch als Erfinder der autonomen, ihrer selbst bewußten und eventuell revoltierenden Figur (vgl. etwa Lebois 1949). Ich bezweifle indessen, daß man beim *Don Quijote* von einem 'autonomen' Personal und geschweige denn von Figurenbewußtsein sprechen kann (vgl. dazu Kap. 3.6.3). In der Narrativik wäre wohl eher der italienische Roman ein Kandidat für diese Innovation. Vor allem jedoch gibt es, wie man sah, in der Dramatik spätestens seit Plautus und Terenz mindestens rudimentäre Manifestationen von Figurenbewußtsein. Allerdings scheint es aber bei den ihrer Spielimmanenz sich bewußten Komödienfiguren, anders als im *romanzo*, keine Renitenz gegenüber auktorialen Plänen zu geben.

<sup>128</sup> Ich folge darin Marianne Wünsch, die feststellt: "Das Fantastische ist (...) immer ein Phänomen auf der Ebene der 'histoire', und nicht einmal die Figurenrede im Text, sondern nur ein Ereignis kann den Text zu einem fantastischen machen." (Wünsch 1991, S. 16) Ebenfalls mit Wünsch unterscheide ich fantastische Textelemente von fantastischen Texten, in denen diese Elemente strukturdominant sind. Die Texte, in denen ich in der Folge fantastische Elemente erkenne, sollen damit also nicht unbedingt der fantastischen Literatur zugeschlagen werden. Insgesamt gehe ich, der ich hier keine Theorie fantastischer Literatur intendiere, mit dem Begriff unbefangener um als Wünsch; er dient mir hier lediglich dazu, einen Typ von Transgression zu benennen, der sich von dem metaleptischen unterscheidet. Namentlich Wünsch's Kriterium, daß realitätsinkompatible Ereignisse als solche indiziert sein müssen, um als fantastisch gelten zu können (vgl. ebd., S. 25ff.), erscheint mir in der Praxis nur begrenzt anwendbar: Pirandellos *Tragedia* wäre, da in ihr jeder fiktionsimmanente Fantastik-Indikator fehlt, nach Wünsch als Allegorie oder Parabel zu lesen (was m.E. eine mögliche, aber nicht alternativlose Lektüroption ist); die strukturähnlichen *Sei personaggi* dagegen, wo die beanspruchte Artefaktialität und gleichzeitige Konsubstantialität der *personaggi* bei den Schauspielern zunächst Hohn und Unglauben hervorruft und damit zunächst als Realitätsinkompatibilität markiert ist, um dann 'ereignishafte' Bestätigung zu erfahren, genügte dem Kriterium des Fantastischen.

Fantastik jene, in jedem Fall fundamental-ontologischen Postulate<sup>129</sup>, die das Verhältnis sprachlich konstituierter artefaktieller (Erzähl-) Welten zur außersprachlichen Erfahrungswirklichkeit betreffen und auf der Nicht-Konvertierbarkeit beider bestehen.

Metaliterarische Fantastik verleiht also Texten oder textuellen Welten 'fantastische', nicht realitätskompatible Prädikate; indem sie über andere Texte spricht, weist sie notwendig eine mehr oder weniger artikulierte oder manifeste metatextuelle Binnenstruktur auf. Metatextuelle Binnenstrukturen können, wie man etwa am Beispiel von Cortázar und Roubaud sah, die Basis für metaleptische Transgressionen - für Binnenmetalepsen, wenn man so will - abgeben. Im folgenden soll es nun aber um einen Typus 'fantastischer' Transgressionen auf der Basis metatextueller Strukturierungen gehen, die anders als metaleptische Transgressionen funktionieren und für die Pirandellos Novelle *Tragedia d'un personaggio* ein erstes Beispiel geben sollte. Diese 'fantastischen' Transgressionen beruhen allesamt auf der Nominierung 'unmöglich', kontrafaktischer oder alogischer und im weiten, nicht aussagenlogischen Sinn paradoxaler Identitäten, zumeist auf der Basis bloßer Namensprädikation: Eine Figur soll in verschiedenen textuellen Welten existieren oder verschiedene textuelle Welten werden als identisch behauptet, wobei aber erst zusätzliche Prädikate, die mit mehr oder weniger fundamentalen Realitätspostulaten kollidieren, eine Transgression konstituieren. Dabei muß es sich um Postulate von einer gewissen Universalität und transhistorischen Konstanz handeln, die etwa die Unumkehrbarkeit der Zeitenfolge oder die ontologische Subalternität artefaktieller Welten betreffen.

Beide Formen von Transgressivität - die metaleptische und die nicht-metaleptische - konvergieren, wie gesagt, partiell in ihren Effekten, basieren jedoch auf ganz unterschiedlichen textuellen Mechanismen. Letztlich wird man ihnen aber wohl auch differierende semantische Valenzen bescheinigen müssen.

Vorab und vorbehaltlich der späteren Erläuterungen und Differenzierungen sei festgehalten, daß ich unter metatextuellen Strukturierungen hier alle jene Phänomene verstehen will, die sich auch unter eine Rubrik 'Text im Text' subsumieren ließen: Erzählung in der Erzählung, Roman im Roman, Spiel im Spiel usw. In jedem Fall kommt es textintern zu einem expliziten Bezug auf andere Texte, seien diese nun fiktiv oder real. Die Explizitheit des Rekurses unterscheidet ihn von einer bloßen Intertextualitätsrelation. Zu differenzieren wäre sodann, ob es sich bei diesem expliziten Bezug um eine einfache Nominierung anderer Texte handelt oder ob es zu der mehr oder weniger kompletten textinternen Replikation oder Aktualisierung pragmatischer Strukturen, über die ein Text kommuniziert wird, kommt: Im ersten Fall werden lediglich Texttitel oder jedenfalls Textindividuen genannt; als Beispiel mag eben Pirandellos *Tragedia* dienen, wo einerseits von einer Novelle *Musica vecchia* die Rede ist, andererseits von jenem 'Roman', dessen Figur beim Erzähler vorspricht. Im zweiten Fall wäre an die Darstellung der konstitutiven Elemente einer theatralischen Aufführungssituation wie im Falle des 'Theaters im Theater' oder einer narrativen Erzähler-Hörer (oder Leser-) Konstellation, etwa in der Rahmenerzählung eines Novellenzyklus, zu denken. Metaleptische Transgressionen setzen in jedem Fall eine manifeste pragmatische Strukturhierarchie voraus, während nicht-metaleptische Transgressionen von dieser Bedingung unabhängig sind.

Selbstverständlich sind, um hier eventuellen Mißverständnissen vorzubeugen, Text-im-Text-Strukturen nicht *per se* transgressiv; auch die aufwendigste metatextuelle Tektonik kann unter vollständiger Wahrung der pragmatischen und ontologischen Hierarchien konstruiert sein - und tatsächlich dürfte dies sogar für die Mehrzahl der Fälle zutreffen. Transgressiv wird diese Tektonik nur, wenn es zu alogischen oder akausalen Relationen zwischen den verschiedenen textuellen Welten, die sie konstituieren, kommt. Parallelismen der Handlungsdynamik oder

<sup>129</sup> Vgl. zu diesem Begriff Wunsch 1991, S. 19.

semantische Korrespondenzen und Äquivalenzen, die den eingelegten Text eventuell als *mise en abyme* des hierarchisch übergeordneten Textes fungieren lassen - ein Beispiel von paradigmatischem Status wäre das Spiel-im-Spiel des *Hamlet* -, können nicht als Transgressionen gelten.<sup>130</sup>

Gemeinsam ist freilich allen transgressiven wie nicht-transgressiven Realisationen metatextueller 'Text-im-Text'-Strukturierungen, daß sie die Grenze von Text und Welt sich textintern wiederholen lassen und damit überhaupt erst einer Gestaltung verfügbar machen; diese textinterne Gestaltung von Text-Welt-Grenzen kann sowohl deren Sakrosanz bestätigen als sie auch in Frage stellen; in jedem Fall konstituiert sie eine Art impliziten Kommentar zu jener Grenze, die den empirischen Text von seiner empirischen 'Umwelt' scheidet und die in diesem Text selber natürlich nicht mehr unmittelbar darstellbar ist.

Die zuvor getroffenen Unterscheidungen sollen in der Folge an zwei weiteren Beispielen näher erläutert werden. Es sei aber betont, daß ich hier keinesfalls mit den zum Teil ambitionierten Theorien narrativer oder dramatischer Metatextualität konkurrieren möchte<sup>131</sup> und auch das speziellere und insgesamt nur wenig untersuchte Gebiet metatextueller Transgressivität lediglich insoweit erkunde, wie es in Hinblick auf eine Abgrenzung von metaleptischen Transgressionen erforderlich scheint. Ich beginne mit einem Beispiel, das ich wiederum dem *Orlando Furioso* entnehme, und das zugleich komplex und transparent genug ist, um an ihm einen allgemeinen Begriff transgressiver Metatextualität zu exemplifizieren. Anschließend betrachte ich etwas opakere Varianten in Cervantes' *Don Quijote*.

### 3.6.2. Die Fiammetta-Episode im *Orlando Furioso*

Bei der sogenannten Fiammetta-Episode im 28. Gesang des *Orlando Furioso* handelt es sich um eine von einem Binnenerzähler vorgetragene Geschichte, die die Treulosigkeit und Verführbarkeit selbst solcher Frauen, deren Ruf als untadelig gilt, exemplarhaft belegen soll. Die Episode fügt sich damit dem Horizont einer *querelle des femmes* ein, die den gesamten Text hindurch, sowohl auf *discours*- wie auf *histoire*-Ebene, verhandelt wird und die als eines seiner zentralen Themen betrachtet werden darf.<sup>132</sup> Dabei wird eine verwirrende Vielzahl kontradiktorischer Positionen vertreten, die einerseits auf die Figuren der Handlung verteilt sind,

<sup>130</sup> Ich erwähne dies hier nochmals (vgl. oben Anm. 19), weil Borges (und, ihn zitierend, Genette) gerade den *Hamlet* als Beispiel einer infiniten internen Selbstreplikation im Sinne des biblischen *abyssus abyssum vocat* und damit als transgressiv behandelt, was mir unzutreffend zu sein scheint. Ob man das Spiel-im-Spiel des *Hamlet* als *mise en abyme* gelten lassen will, hängt natürlich davon ab, welche Extension man dieser Metapher zubilligen möchte (vgl. hierzu auch die folgende Anmerkung). Diese Frage ist hier aber ohne Belang.

<sup>131</sup> Hinsichtlich des Prinzips narrativer Einbettungen als 'Spiegelungen' des übergeordneten Textes ist hier vor allem Dällenbachs *Le récit spéculaire* (Dällenbach 1977) zu nennen. Trotz selbstaufgelegter definitorischer Beschränkungen generalisiert Dällenbach die von André Gide in die literarische Diskussion geworfene heraldische Metapher der *mise en abyme* zum begrifflichen *Passepartout* nahezu sämtlicher Formen 'spekularer' oder reflexiver Intarsien. (Vgl. etwa ebd. S. 18: "est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.") Dällenbachs recht cursorische Behandlung transgressiver Durchführungen von Spiegelungsphänomenen (vgl. v.a. ebd. S.143-148) ist für meine Zwecke nicht differenziert genug; den Terminus 'Metalepse' benutzt Dällenbach nur beiläufig und in eben der evasiven Weise, die ich hier vermeiden möchte (vgl. ebd. S. 121, wo die 'titulare' Selbstreferenz im zweiten Buch des *Don Quijote*, anders als in meiner Analyse weiter unten, als "métalepse particuliere" beschrieben wird). Zum Thema metatextueller Intarsien oder Einbettungen in Erzähltexten vgl. ferner Japp 1975; Wuthenow 1980; Bal 1981; Barth 1981; Tomassini 1990; Seager 1991. Zum dramatischen 'Spiel-im-Spiel' oder 'Theater-im-Theater' vgl. Schmeling 1977; Schöpfelin 1993. Transgressive Text-im-Text-Strukturen werden überall nur *en passant* behandelt.

<sup>132</sup> Vgl. hierzu Durling 1965, S. 150-176; Santoro 1973; Benson 1979.

andererseits aber, in ihrer ganzen argumentativen Spannweite, vom Erzähler in *propria persona* vertreten werden, wodurch jede 'Autorisierung' einer Position vereitelt wird.<sup>133</sup> Die in ihrer zentralen Aussage misogynie Fiammetta-Episode liefert dafür ein Beispiel von geradezu maliziöser Mehrdeutigkeit.

Der unmittelbare Handlungskontext der Episode ist folgender: Der heidnische Ritter Rodomonte ist soeben von seiner Braut zugunsten eines Rivalen verlassen worden. Verbittert verläßt er daraufhin das sarazenische Heerlager und ergeht sich, ziellos umherirrend, in rüden Tiraden gegen das weibliche Geschlecht ("o scelerato sesso", *O.F.* XXVII, 119, 2). Eben für diese verbalen Exzesse entschuldigte sich der Erzähler in jener weiter oben zitierten metaleptischen Einlassung bei seinem weiblichen Publikum und kündigte "con penna e con inchiostro" zu vollziehende Vergeltung an (vgl. Textbeispiel 26). Rodomonte kehrt schließlich in einem Gasthaus ein. Der Wirt dieses Gasthauses, in der Absicht, seinen Gast zu beschwichtigen, indem er seine Ressentiments bestätigt, erzählt nun jene frivole und in ihren Details auch ungewöhnlich obszöne Geschichte, die eine universelle sexuelle Verfügbarkeit der Frauen bezeugen soll.

In dem Exordium, das den die Fiammetta-Episode enthaltenden Gesang einleitet, rät der Erzähler vom Lesen der Geschichte dringlich ab (vgl. *O.F.* XXVIII, 1-3): Die vom Wirt vorgelegte Erzählung sei vulgär; nicht aus *malivolenzia* füge er sie ein, sondern weil die testimoniale Quelle, aus der zu schöpfen er vorgibt, die Chronik des Erzbischofs Turpin, sie nun einmal enthalte. Nur um seiner Chronistenpflicht gerecht zu werden, trage auch er sie vor. Wer sie trotz der Warnung lesen wolle, bedenke, daß ihr nicht mehr Glauben zu schenken sei als *finzioni* und *fole*.

Auf den stets ironischen Quellenbezug auf den *Pseudo-Turpin* wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein<sup>134</sup>; hier interessiert zunächst nur die Konstruktion einer Tradierungsfolge, die sich bislang folgendermaßen darstellt: Der Erzähler beruft sich auf Turpin, dieser wiederum delegiert (wenn man die vom Erzähler angegebene Filiation beim Wort nehmen will) die Autorschaft der Geschichte an jenen Wirt. Der Wirt indessen weiß nun seinerseits eine Quelle für seine Geschichte anzugeben: Ein Gian Francesco Valerio, "gentilomo di Vignegia", der einst als Gast bei ihm weilte, habe sie zum besten gegeben (vgl. *O.F.* XXVII, 137). Für die eingelegte Fiammetta-Erzählung ergibt sich also eine recht aufwendige fiktive Filiation oder Tradierungssequenz: Der Erzähler beruft sich auf Turpin, dieser auf den Wirt, dieser wiederum auf Valerio - oder: Der Erzähler erzählt, daß Turpin erzählt hat, daß der Wirt erzählt hat, daß Valerio erzählt hat.

Die Pointe dieser Konstruktion profitiert nun vor allem davon, daß es sich bei jenem Valerio um eine historisch referentialisierbare Gestalt, und zwar einen unmittelbaren Zeitgenossen des Autors Ariosts handelt - und Ariost selbst sorgt auch dafür, daß über seine Identität kein Zweifel bestehe. Der historische Valerio, eine Randfigur der Literaturgeschichte<sup>135</sup>, erscheint

<sup>133</sup> Vgl. hierzu Hempfer 1989 und Hempfer 1995.

<sup>134</sup> Zu den komplexen Formen der Ironisierung von Quellenverweisen und generell von Authentisierungsstrategien bei Ariost, gerade auch im Falle der hier behandelten Fiammetta-Episode, vgl. Hempfer 1995.

<sup>135</sup> Valerio (oder, nach venezianischer Lesart, Valier), der u.a. mit Bembo, Castiglione und Bibbiena befreundet war, soll entscheidenden Anteil an der endgültigen toskanisierenden Redaktion des *Cortegiano* haben. Vgl. dazu Ghinassi 1963. Valerio selbst präsentiert sich in einem Brief an Gian Francesco Gonzaga als Autor von "novelluzze", die freilich nicht erhalten und auch nirgendwo sonst belegt sind. Einige Kommentatoren (so etwa Bigi im Kommentar der hier benutzten Ausgabe des *Orlando Furioso*, aber auch schon Rajna 1900, S. 387f.) vermuten in diesen Novellen die tatsächliche unmittelbare Quelle Ariosts für die Fiammetta-Erzählung, in der verschiedene Stoffe kontaminiert werden, darunter vor allem eine Erzählung aus *Tausendundeine Nacht*, die Ariost wohl unmittelbar nicht gekannt haben kann, da sie in Europa erst im 18. Jahrhundert in schriftlicher Fixierung belegt ist, die aber dem über Orientkontakte verfügenden Venezianer Valerio zu Ohren gekommen sein könnte. Vgl. dazu Rajna 1900, S. 382-400. Natürlich ist dies alles sehr spekulativ. Valerio fand 1547 (also lange nach Ariosts Tod) ein tragisches Ende, als ihn die Serenissima wegen Spionage im Dienste Frankreichs hinrichten ließ.

nämlich noch ein zweites Mal im *Orlando Furioso*; in der weitläufigen Dichter- und Gelehrtenanrufung des Schlußgesanges, die ein wohlwollendes und kompetentes Publikum für den seinem Finale zustrebenden Text beschwört, wird er freundschaftlich als "il mio Valerio" (*O.F.*, XLVI, 16) apostrophiert und wiederum als ausgewiesener Frauenverächter präsentiert. Valerio erscheint also sowohl als Figur der *histoire* wie auch als deren textimmanent aufgerufener Leser oder *narrataire*. Damit wird aber die behauptete Tradierungssequenz als rekursiv kenntlich: Während die wohldefinierte zeitliche Distanz von Erzählergegenwart (Ferrara zur Zeit Alfonsos und Ippolitos d'Este) und erzähltem Geschehen (Zeit Karls des Großen) in säkularen Einheiten, im Epochenformat sich bemißt, soll Valerio zugleich an jenem Geschehen partizipiert haben und als (potentieller) Leser des *Orlando Furioso* in Frage kommen.

Es versteht sich, daß die der eingelegten Geschichte geltende Autorisierungsprozedur, die an jene Verweisequenz gebunden war, jetzt, nachdem diese sich als zirkulär erweist, *ad absurdum* geführt ist. *Ad absurdum* geführt sind damit auch die Selbstexkulpierung und ostentative Entrüstung des Erzählers, die sich auf Chronistenpflichten berief und damit von der Gültigkeit jener Autorisierungsprozedur abhing.

Hinsichtlich einer möglichen paradigmatischen Bedeutung der Fiammetta-Episode komme ich im 4. Kapitel noch einmal auf sie zurück: In der aufwendigen und zugleich, im weiteren Sinn, paradoxen 'Schließung' von erzählter Historie und zeitgenössischer (höfischer) Lebenswelt kann man vielleicht die Grundfigur einer Logik der Geschichtskonstruktion erkennen, die dem *Orlando Furioso* als genealogischem Epos insgesamt zugrunde liegt. An dieser Stelle soll es jedoch lediglich darum gehen, die Funktionsweise derartiger Text-im-Text-Strukturen näher zu beschreiben und verschiedene Möglichkeiten ihrer transgressiven Gestaltung zu unterscheiden.

Die vom Erzähler postulierte Tradierungssequenz läßt sich als Sequenz von Texten beschreiben: 'Orlando Furioso'<sup>136</sup> - Turpin-Chronik - (orale) Erzählung des Wirts - (orale) Erzählung Valerios. Die den einzelnen Texten zuzuordnenden narrativen Niveaus sind allerdings unterschiedlich konkretisiert: Während die Ebene des extradiegetischen Erzählers (die 'Orlando Furioso'-Ebene) und die Ebene des Wirts (als eine metadiegetische Ebene) tatsächlich realisiert werden, bleiben die 'Turpin-Ebene' und die 'Valerio-Ebene' lediglich nominiert (d.h. Turpin und Valerio vollziehen keine narrativen Sprechhandlungen, sondern von ihren Sprechhandlungen wird auf einer jeweils höheren narrativen Ebene berichtet).

Unter 'Text' verstehe ich in diesem Zusammenhang einfach eine komplexe Nachricht, die in einer definierten Sender-Empfänger- (oder Sprecher-Hörer-) Konstellation kommuniziert wird, oder aber eine Nachricht, die textimmanent explizit als 'Text' (Erzählung, Chronik o.ä.) benannt wird. Das Spezifische an den 'Texten' (oder 'Nachrichten'), die hier am Beispiel der Fiammetta-Episode näher betrachtet werden sollen, besteht nun darin, daß ihr wesentlicher, nicht weiter reduzierbarer 'Inhalt' ebenfalls eine definierte Kommunikationssituation ist, über die wiederum ein 'Text' kommuniziert wird (dessen wesentlicher semantischer Gehalt erneut eine Kommunikationssituation sein kann usw.). 'Metatextualität' ist hier also definiert als Kommunizierung einer Nachricht, deren zentraler Inhalt wiederum eine Sender-Empfänger-Relation ist, über die eine Nachricht kommuniziert wird.

In dem konkreten Beispiel der Fiammetta-Episode ist diese 'Nachricht' eine Geschichte, eine *histoire*, die ihrerseits zur *discours*-Ebene wird, die wiederum eine *histoire* generiert. Nur die letzte *histoire*-Ebene, die eigentliche Fiammetta-Erzählung, ist nicht metatextuell. Natürlich

---

<sup>136</sup> Der in Parenthese gesetzte 'Orlando Furioso' soll hier den vom fiktiven Erzähler kommunizierten Text bezeichnen, im Gegensatz zum kursivierten *Orlando Furioso*, der den textextern kommunizierten Erzähltext gleichen Namens, aber größerer Extension meint.



- S<sub>2</sub> ist natürlich Turpin als Verfasser der Chronik, auf die der Erzähler S<sub>1</sub> zu rekurrieren vorgibt; letzterer erscheint also auf dieser Kommunikationsebene (N<sub>2</sub>) als der Leser E<sub>2</sub> jener Turpinschen Chronik.
- Die Position S<sub>3</sub> ist durch den Wirt besetzt, E<sub>3</sub> durch seine Gäste, darunter Rodomonte. Im Rahmen der fiktiven historisch-chronologischen Koordinaten käme Turpin (dessen testimoniale Autorität generell nicht zuletzt auf seiner Augenzeugenschaft als Kombattant Karls des Großen beruhen soll) ebenfalls als Zuhörer in Frage, ohne daß ein Anachronismus gegeben wäre. Auf jeden Fall ist Turpin ein 'Rezipient' der Erzählung des Wirts, wengleich hier sozusagen eine Überlieferungslücke besteht, also keine expliziten Angaben gemacht werden, wie Turpin von dieser Geschichte erfahren hat.
- Die Position S<sub>4</sub> besetzt Valerio, E<sub>4</sub> der Wirt als sein Zuhörer. Valerio, der schon die Position des Adressaten E<sub>1</sub> - in diesem Fall eindeutig ein Leser - einnahm, erscheint auf N<sub>4</sub> als 'Sender'. Auf N<sub>1</sub> agiert Valerio als Leser der Geschichte, die er auf N<sub>4</sub> erzählt haben soll, freilich ergänzt um die 'Geschichte' ihrer eigenen Tradierung, die Valerio als S<sub>4</sub> natürlich nicht miterzählen konnte: Als S<sub>4</sub> kann Valerio plausibel nur die textuelle Welt Tx<sub>4</sub> konzipieren, nicht aber die textuellen Welten Tx<sub>1</sub> bis Tx<sub>3</sub><sup>138</sup>; als E<sub>1</sub> freilich kann er dies. Die erste und natürlich paradoxe Möglichkeit scheint im *Don Quijote* realisiert zu sein. Ich komme darauf ausführlich zurück.
- S/E<sub>5</sub> benennt die verschiedenen Figuren der 'eigentlichen' Fiammetta-Erzählung, bei denen die Sender/Empfänger-Positionen unentwegt alternieren; ihre bidirektionale Interaktion und Kommunikation ist durch einen Doppelpfeil bezeichnet, während auf den anderen Ebenen die einfachen Pfeile die hier weitgehend unidirektionale Kommunikation, im konkreten Fall Erzähl- oder Berichtssituationen, charakterisieren sollen.
- Tx bezeichnet den Text des *Orlando Furioso* als komplexe Nachricht, als Kommunikat der Relation (N) des empirischen Autors Ariost (S) und seiner potentiellen Leser (E). Tx wäre also zu definieren als Menge der textimmanenten Sender-Empfänger-Relation S<sub>1</sub>-E<sub>1</sub> und deren Kommunikat, d.h. der (eingelegten) Texte Tx<sub>1</sub>...Tx<sub>4</sub>  
Tx<sub>1</sub> ist entsprechend definiert als Menge der Relation S<sub>2</sub>-E<sub>2</sub> und Tx<sub>2</sub>...Tx<sub>4</sub>, usw.  
Tx<sub>4</sub> schließlich, als 'Zielkommunikat' der ganzen Sequenz, weist als einziger textinterner Text selbst keine metatextuelle Binnenstruktur mehr auf.
- Die verschiedenen N bezeichnen die jeweiligen Ebenen des Erzählerdiskurses; jede textinterne narrative Ebene N (außer N<sub>1</sub>) ist zugleich Element einer *histoire*, die hier ihrerseits als Menge von Texten definiert ist. Betont sei nochmals, daß die Ebenen N<sub>2</sub> (Turpin als Tradierungsinstanz) und N<sub>4</sub> (Valerio als 'Quelle') nicht manifest sind, sondern lediglich auf der jeweils übergeordneten Ebene nominiert werden. Das ändert an der Tradierungssequenz, um die es hier geht, nichts. Allerdings stehen textimmanente Kommunikationsebenen, die nur nominiert sind, nicht für metaleptische Transgressionen zur Verfügung; diese setzen vielmehr in jedem Fall manifeste, sich vollziehende Kommunikationsakte voraus.
- Jeder textinternen kommunikativen Ebene ist ein temporaler Index (t<sub>1</sub>...t<sub>5</sub>) zugeordnet. Dabei gilt t<sub>1</sub>>t<sub>2</sub>>t<sub>3</sub>>t<sub>4</sub>>t<sub>5</sub>, d.h. t<sub>1</sub> ist posterior gegenüber t<sub>2</sub> usw. Damit sind natürlich zunächst nur Relationen bezeichnet, ohne Zuordnung absoluter zeitlicher Größen. Die jeweilige zeitliche Differenz kann epochale Spatien oder auch nur einen Wimpernschlag umfassen (also gegen Null gehen), sie ist aber auf jeden Fall positiv.

Die einzelnen kommunikativen Ebenen sind füreinander strikt undurchlässig, d.h. es gibt keine Kommunikation oder Interaktion zwischen den Instanzen der verschiedenen Ebenen, die

---

<sup>138</sup> Natürlich könnte Valerio als S<sub>4</sub> die zukünftige Tradierung seiner Geschichte antizipieren; er kann auf sie aber nicht als eine bereits erzählte referieren.

nicht gegen fundamentale Realitätspostulate verstieße. Da dieser Punkt bereits mehrfach behandelt wurde, führe ich hier lediglich zwei der möglichen Begründungen an: a) Die Instanzen jeder Kommunikationsebene existieren auf der jeweils übergeordneten Ebene als bloße narrative Artefakte. b) Zwischen den einzelnen Ebenen besteht eine irreversible zeitliche Folgerelation, d.h. jede Gleichung  $t_1=t_2$  (bzw.  $t_3, t_4$  usw.) wäre eine logische Unmöglichkeit.<sup>139</sup>

Wenn es zu ebenentransgredierenden Interaktionen kommt - also zu einem direkten Kontakt zwischen Sendern oder Empfängern einer Ebene und Elementen oder Figuren der im kommunizierten Text dargestellten Welt (in der es wiederum 'Sender' und 'Empfänger' geben mag) - handelt es sich natürlich um Metalepsen. Während bei den meisten der bisher behandelten Metalepsen eine transgressive Relation  $N_1-N_2$  gestaltet war, sind unter der Bedingung metatextueller Binnenstrukturen analoge Relationierungen in jeder Kombination denkbar, wobei auch metatextuelle Ebenen 'übersprungen' sein können: Ein  $S_1$  könnte sich mit einem  $S_4$  verbünden, um einen aufsässigen  $S_2$  zur Raison zu bringen. Zur Illustration sei an Cortázers schon mehrfach erwähnte Erzählung *Continuidad de los Parques* erinnert, wo der einer textuellen Welt  $T_{x1}$  angehörende erzählte Leser  $E_2$  eines Romans  $T_{x2}$  von einer Figur  $S/E_3$  dieses Romans ermordet wird. Es kommt dabei zu einem metaleptischen Kurzschließen von  $t_2$  und  $t_3$  (der Leser  $E_2$  'liest' seine Ermordung), während  $N_1$  von der Transgression unberührt bleibt. Kunstvoll chaotische, mehrere narrative Ebenen überspringende Transgressionen bietet Roubauds *La belle Hortense* - etwa wenn der fiktive Erzähler des Kriminalromans 'La belle Hortense' von 'Jacques Roubaud' mit dem 'Verleger' gegen den 'Autor' intrigiert. In diesem und in anderen Fällen kollaborieren allerdings metaleptische und nicht-metaleptische Transgressionen: Einerseits finden sich paradoxe Simultaneisierungen unterschiedlicher Erzählebenen, wenn etwa 'Erzähler', 'Autor' und 'Verleger' einander ins Wort fallen; andererseits gibt es transgressive Identitätsrelationen zwischen ontologisch separierten textuellen Welten, die auf einem Spiel mit Texttiteln und Autorennamen basieren und sozusagen pseudoautobiographische Schließungen herbeiführen, wie sie bereits im Zusammenhang mit Borges und Pirandello begegneten. So bezeichnet der Buchtitel *La belle Hortense* nicht nur den materiell zirkulierenden Text  $T_x$ , sondern auch die textinternen  $T_{x1}$  und  $T_{x2}$ . Ebenso wird mit dem Autornamen 'Jacques Roubaud' verfahren.<sup>140</sup>

Bei der zirkulären oder rekursiven Tradierungssequenz der Fiammetta-Episode handelt es sich indessen nicht um eine metaleptische Transgression. In den Kategorien des oben skizzierten Diagramms sollten metaleptische Transgressionen definiert sein durch die Simultaneität einer Sender-Empfänger-Relation und der 'Welt', die der Inhalt der in dieser Relation narrativ kommunizierten Nachricht ist. Metaleptisch wäre also etwa die simultane Präsenz des Erzählers  $S_1$  und Valerios als  $S_4$ , wenn also gelten würde  $t_1=t_4$ : Zum Beispiel hätte Valerio

<sup>139</sup> Beide Punkte zusammenfassend könnte man sagen: Als zeitlich früherer und determinierter Zustand kann eine untergeordnete  $N$  auf einer übergeordneten nur im Medium sprachlicher Darstellung 'präsent' sein.

<sup>140</sup> Entsprechende transgressive Konfigurationen sind auch in Tiecks *Der gestiefelte Kater* und in der bereits erwähnten (vgl. Anm.30) Komödie *Die verkehrte Welt* sehr effektiv realisiert; der Ebene  $N_1$  des Diagramms entspricht dabei in beiden Stücken die spielimmanente komplette Replikation einer theatralen Aufführungssituation: Es gibt ein Publikum, eine dargestellte Bühne, Schauspieler, Theaterdirektoren, Maschinisten und auch Autoren. Nachdem der Theaterdirektor auf  $N_1$  vom etatmäßigen Hanswurstdarsteller entmachtet worden ist, beteiligt er sich an der auf einer (wenn ich mich nicht irre)  $N_4$  zur Darstellung gebrachten „echt römischen“ Seeschlacht, um durch Versenkung des gegnerischen Flugschiffes mit dem unterdessen zum Admiral aufgestiegenen Hanswurst an Bord wieder die alten Machtverhältnisse auf  $N_1$  herzustellen. Analoge transgressive Exzesse, diesmal in einem Erzähltext, findet man in Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds*, wo sich z.B. fiktive erzählte Figuren in Zeiten unfreiwilliger Muße (d.h. wenn sie gerade nicht erzählt und deshalb vom Autor eingeschlossen werden, damit sie sich keinen Ausschweifungen hingeben) an ihrem Autor rächen, indem sie ihrerseits ihn erzählerisch traktieren, was weitere transgredierbare Erzählebenen generiert.

wissen können, bloßer Artefakt eines sich vollziehenden Erzählaktes zu sein - dies wäre eine Variante mit Figurenbewußtsein -, oder der Erzähler, statt sich von der Geschichte *post festum* zu distanzieren, wäre Valerio (als S<sub>4</sub>) oder dem Wirt (S<sub>3</sub>) *in actu narrationis* ins Wort gefallen. Die beiden zuerst genannten Möglichkeiten wären natürlich nur realisierbar, wenn die narrative Ebene N<sub>4</sub> nicht nur, wie es der Fall ist, nominiert, sondern manifest wäre.

Tatsächlich jedoch bleibt die pragmatische Hierarchie, als welche die Tradierungsfolge der Fiammetta-Episode zur Darstellung kommt, durchaus intakt, d.h. im Gegensatz zu metaleptischen Konstruktionen gibt es hier keine modalen 'Anomalien' mit ihren paradoxen Implikationen. Selbstverständlich sind für Erzählungen ohne weiteres Überlieferungssequenzen möglich, bei denen der Urheber einer Geschichte zu einem späteren Zeitpunkt eben diese Geschichte, einschließlich der Situation, in der sie ursprünglich erzählt wurde, in einem anderen Text als Leser wiederfindet.

Wenn nun die Tradierungssequenz der Fiammetta-Episode dennoch als rekursiv erscheint und deshalb als Transgression nicht-metaleptischen Typs gelten kann, dann liegt dies ausschließlich daran, daß den relativen zeitlichen Zustände der textuellen Welten Tx und Tx<sub>3</sub> - also der textuellen Welten, in denen der Erzähler S<sub>1</sub> und Valerio als Binnenerzähler S<sub>4</sub> existieren - hier absolute Größen zugeordnet sind, die eine Mehrfachpräsenz einer Figur in den verschiedenen textuellen Welten auch in verschiedenen pragmatischen Positionierungen (einmal als Erzähler, das andere Mal als Leser) ausschließen. Es handelt sich schlicht und einfach darum, daß den als identisch nominierten S<sub>4</sub> und E<sub>1</sub> jeweils 'historische' Zustände attribuiert werden, die einander inkompatibel sind, weil sie einem universellen Erfahrungswissen über die zeitlichen Grenzen des individuellen menschlichen Lebenszyklus widersprechen, nicht jedoch aussagenlogischen und pragmatischen Obligationen. Natürlich lassen sich die Verhältnisse auch umgekehrt akzentuieren: Für zwei durch säkulare Zeitintervalle distanzierte Figuren wird Identität postuliert bzw. nahegelegt - im vorliegenden Fall durch einfache Namensprädikation. Während das Postulat der Figurenidentität die prätendierten historischen Relationen *ad absurdum* führt, weisen die historischen Koordinaten dagegen eine solche Identität als faktisch unmöglich aus. Die ganze Prozedur 'funktioniert' natürlich nur (d.h. ihre Effekte stellen sich nur ein), wenn diese Identität erkannt und akzeptiert wird: Grundsätzlich bleibt dem Leser die Hypothese, daß es sich um verschiedene Individuen mit demselben Namen 'Valerio' handeln müsse. Wenn diese Hypothese im konkreten Fall letztlich verworfen werden kann, dann ausschließlich auf der Basis einer Reihe relativ fragiler Schlußfolgerungen, die sich etwa darauf stützen müssen, daß ein 'moderner' italienischer Namenstypus wie 'Gian Francesco Valerio' in der *histoire* des *Orlando Furioso*, deren Figuren 'Orlando', 'Rinaldo' oder 'Rodomonte' heißen, als deplaciert erscheint oder daß die venezianische Provenienz und die Misogynie des meta-diegetischen Vergerio (S<sub>4</sub>) auch zum Profil des historischen Vergerio gehören, der im Schlußgesang als extradiegetischer *narrataire* aufgerufen und näher charakterisiert wird, usw. Auf jeden Fall eröffnet das Verfahren einer Nominierung 'unmöglicher' Identitäten gewisse Plausibilisierungsspielräume, die es ebenfalls von metaleptischen Transgressionen, die immer und notwendig gegen fundamentale Realitätspostulate verstoßen, unterscheidet.<sup>141</sup>

Wenn nun aber die transgressive und rekursive Struktur der Fiammetta-Episode 'akzeptiert', also als relevantes, wenn auch paradoxes Textdatum anerkannt wird, stellt sich der Effekt eines vollständigen Kollaps der prätendierten 'historischen' Dimension des erzählten Geschehens ein. Durch den pseudo-historiographischen Verweis auf eine Sequenz von 'Quellentexten' wird das zu erzählende Geschehen in eine immer entferntere Vergangenheit distanziert - um sich am Ende wiederum als eben der Gegenwart zugehörig zu erweisen, von der die Pro-

---

<sup>141</sup> Natürlich sind diese logischen Plausibilisierungsmöglichkeiten nicht-metaleptischer Transgressionen nicht zu verwechseln mit der Legitimierung diskreter metaleptischer Transgressionen und Neutralisierung ihrer Implikationen durch eine erzählrhetorische Funktion, wie sie weiter oben besprochen wurde.

zedur ihren Ausgang nahm.<sup>142</sup> Der Effekt einer Nivellierung des 'historischen' Zeitengefüges und damit die Suspendierung einer an die Sukzession der Ereignisse gebundenen Kausalität, welcher der Erzähler als Chronist verpflichtet wäre, konvergiert partiell mit metaleptischer Simultaneisierung.

Das Verfahren, das hier am Beispiel der Fiammetta-Episode charakterisiert werden sollte, dürfte, soweit ich das überblicke, grundsätzlich in allen Fällen nicht-metaleptischer Transgressivität in analoger Weise wirksam werden; es sei hier noch einmal zusammenfassend beschrieben: Während Metalepsen als paradoxe Simultaneisierung eines narrativen Kommunikationsaktes und der über diesen Akt konstituierten Welt definiert sind, meint nicht-metaleptische Transgressivität die 'unmögliche', u.U. paradoxe Relationierung verschiedener textueller Welten oder ihrer Elemente. Gegenüber Metalepsen, die unter den Bedingungen metatextueller Binnenstrukturierung realisiert sein können, diese aber nicht zwingend voraussetzen, basiert nicht-metaleptische Transgressivität immer und notwendig auf der textinternen Multiplikation und Staffelung textueller Welten. Andererseits reicht es im Falle nicht-metaleptischer oder 'fantastischer' Transgressionen, daß diese metatextuellen Welten lediglich nominiert werden, ohne daß ihnen eine manifeste pragmatische Ebenenbildung entspräche; Metalepsen dagegen setzen die Konstituierung pragmatischer Ebenen - in diesem Fall: meta-diegetischer Ebenen - als ihre Bedingung voraus.

### 3.6.3. Zu einigen Transgressionen in Cervantes' *Don Quijote*

Insofern der *Don Quijote* die turbulente Geschichte eines Lesers und der fatalen Folgen seiner Lektüren erzählt, ist Metatextualität für ihn gleichsam sujetbildend; vor allem aber weist er in seiner Selbstpräsentation als bloße Übersetzung und Paraphrase eines bereits vorliegenden Textes eine komplexe Text-im-Text-Struktur auf. Bekanntlich gibt sich der Erzähler des *Quijote* als schlichter Übersetzer (bzw. Auftraggeber einer Übersetzung), Kopist und äußerstenfalls Glossator der arabisch verfaßten Chronik eines Cide Hamete Benengeli. Die rekurrente und im zweiten Buch des *Quijote* auch *histoire*-immanente Bestätigung und Ausgestaltung dieser Verhältnisse führt auf Seiten des Lesers zu kalkulierten Ungewissheiten über die Identität des (fiktiven) auktorialen Subjekts und insgesamt zu einer Art De-Autorisierung.

Die sujet- wie strukturkonstitutive Metatextualität des *Don Quijote* kulminiert in dessen zweitem Buch. Die Fortsetzung einer abgeschlossenen, bereits gedruckten und erfolgreich zirkulierenden Erzählung ermöglicht es, den Fortsetzungscharakter selber zum Thema, eventuell auch zum Problem werden zu lassen, und damit den fortgesetzten dem fortsetzenden Text als Metatext zu inserieren. Bekanntlich macht Cervantes von dieser Möglichkeit exzessiven und virtuosen Gebrauch.

Im folgenden soll es ausschließlich um das zweite Buch des *Don Quijote* gehen. Auch in diesem Fall sei betont, daß keine erschöpfende Bestandsaufnahme und Analyse der metatextuellen Aspekte des *Quijote* intendiert ist, sondern lediglich einige konstruktive Elemente seiner metatextuellen Architektur, soweit sie die strukturelle Voraussetzung spektakulärer 'Rahmenbrüche' sind, beschrieben werden sollen. Auch diese 'Rahmenbrüche', die sich zum Ende hin häufen und von denen man bezweifeln darf, daß sie zu systematischem, einem Plan folgendem Einsatz kommen, werden hier nicht etwa umfassend bilanziert.

---

<sup>142</sup> Diese zirkuläre Chronologie fände eine figurative Parallele in gewissen perspektivischen 'Tricks' Eschers, die die Möglichkeit suggerieren, eine Treppe könne wieder in ihren Fuß einmünden oder ein Wasserfall aufwärts fließen.

Der Fortsetzungscharakter des zweiten Buchs des *Quijote* erweist sich in zweifacher Hinsicht als strukturdeterminierend: Zum einen als expliziter Bezug auf den ersten, bereits erfolgreich zirkulierenden Teil, zum anderen als polemische Referenz auf den ebenfalls bereits publizierten, nicht-authentischen oder plagiatorischen zweiten Teil des *Don Quijote*, wie er unter der pseudonymischen Verfasserschaft eines Alonso Fernandez de Avellaneda ein Jahr zuvor veröffentlicht worden war. Auf dieses Elaborat referiert Cervantes in der Vorrede zum zweiten Buch; vor allem aber ist es in der ganzen zweiten Hälfte der authentischen (d.h. von Cervantes ‚autorisierten‘) Fortsetzung des *Quijote* permanentes Objekt auch *histoire*-immanent vortragener Polemik.

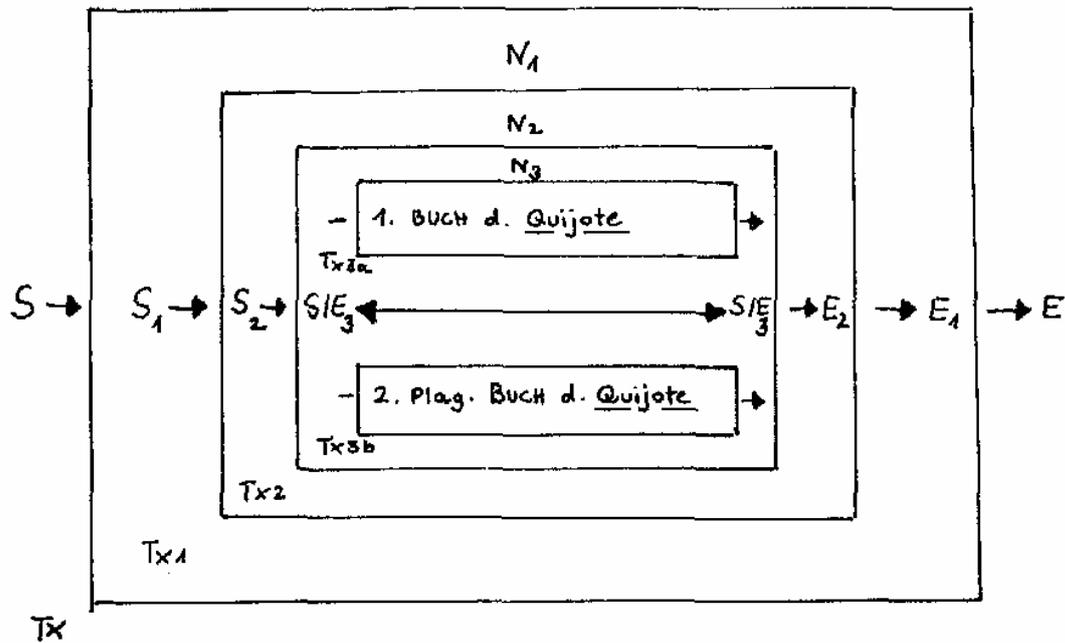
Die Existenz dieser beiden Texte, des authentischen ersten Buches und des plagiatorischen zweiten Buches, präkonditioniert das im authentischen zweiten Buch erzählte Geschehen in grundlegender Weise. Die *histoire* dieser ‚autorisierten‘ Fortsetzung ist nämlich bevölkert von Lesern der beiden vorgängigen Texte, des Originals wie auch der Fälschung. Zu diesen Lesern gehören auch Don Quijote und Sancho Panza - oder jedenfalls gehören sie zu den indirekten Rezipienten, insofern sie die Kunde von diesen ihren Abenteuern geltenden Büchern und ihren Inhalten zunächst als ein bloßes Gerücht erreicht. Die Lektüre des ersten Buches durch Figuren der *histoire* des zweiten führt u.a. dazu, daß letztere sich gegenüber dem *ingenioso hidalgo* als eine selbst schon literarisch determinierte Figur verhalten; ganze Sequenzen der Handlung beruhen darauf, daß über ihn bereits ein Buch zirkuliert, dessen Kenntnis das Verhalten der *histoire*-immanenten Leserschaft begründet, also z.B. ihre Bereitschaft, sich auf die als solche durchschauten Anmaßungen und Selbsttäuschungen des Ritters von der traurigen Gestalt spielerisch einzulassen, wenn sie ihm *realiter* begegnet.<sup>143</sup> Wenn also die im ersten Buch geschilderten Aktionen Don Quijotes Resultate hermeneutisch fehlerhafter Lektüererfahrungen und deren wahnhafter Applikation auf die empirische Lebenswelt waren, erweist sich die Literarisierung dieser Aktionen selbst bereits als konstitutiv für eine zwar dissimulatorische oder ‚theatrale‘, aber keinesfalls phantasmagorische Realität.

Analoge Effekte hat aber auch das nicht-authentische zweite Buch Avellanedas; einer der spektakulärsten dieser Effekte ist es zweifellos, wenn der Protagonist, nachdem er über die Existenz eines Pseudo-*Quijote* in Kenntnis gesetzt wurde, seine Pläne, die ursprünglich mit den in diesem plagiatorischen Text dargestellten konform waren, abändert, um diese Darstellung *ad absurdum* zu führen.<sup>144</sup> Die Realität wird voluntativ verändert, um ihre bereits vorliegende literarische Darstellung zu falsifizieren - eine weitere, wenn auch paradoxe Demonstration der wirklichkeitskonstitutiven Potenzen von Literatur.

Im folgenden soll wiederum ein Diagramm das metatextuelle Kommunikationsschema des zweiten Teils des *Don Quijote* in gebührender Vereinfachung darstellen:

<sup>143</sup> Das gilt natürlich vor allem für die lange Sequenz am Hof jenes namenlosen Herzogspaares, die in II, 30 beginnt. Von der *duquesa* heißt es dort, daß sie, "haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya, y los dos, por haber leído la primera parte desta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con presupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados." (S. 877)

<sup>144</sup> Vgl. *Don Quijote* II, 59: Als Don Quijote erfährt, daß jener ‚erlogene‘ zweite Teil von seiner Teilnahme an einem Turnier in Zaragoza berichtet, zu dem er tatsächlich im Begriff ist aufzubrechen, sagt er: "Por el mismo caso (...) no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice." (S. 1115) Zu analogen Referenzen auf den Pseudo-*Quijote* vgl. auch die Kapitel 61, 70, 72 und 74 des zweiten Buches.



- S und E benennen auch hier den empirischen Autor, in diesem Fall Cervantes, und seine empirischen Leser.
- S<sub>1</sub> meint den extradiegetischen Erzähler, der vorgibt, sich als bloßer Übersetzer und Glossator auf einen Chronisten S<sub>2</sub> (also Cide Hamete) zu beziehen; S<sub>1</sub> erschiene hier also auch in der Position eines E<sub>2</sub>, eines Lesers jener Chronik Cide Hametes, natürlich ohne daß damit eine Transgression gegeben wäre.
- E<sub>1</sub> als extradiegetischer *narrataire* bleibt bei Cervantes, anders als bei Ariost, ohne jede spezifische Konkretisation, weshalb er in Klammern gesetzt sei.
- S/E<sub>3</sub> bezeichnet natürlich die auf einer N<sub>3</sub> interagierenden Figuren des erzählten Geschehens, also Don Quijote, Sancho Panza usw.
- Tx (das authentische zweite Buch des *Don Quijote*) meint den Text, in dem ein S<sub>1</sub> von einem S<sub>2</sub> berichtet, der die Geschichte von Don Quijote, Sancho Panza usw. erzählt haben soll.
- Tx<sub>1</sub> bezeichnet den Text, in dem ein S<sub>2</sub> (also Cide Hamete) von Don Quijote, Sancho Panza usw. erzählt.
- Tx<sub>2</sub> ist der Text, in dem die Figuren S/E<sub>3</sub> (Don Quijote, Sancho Panza usw.) von anderen Texten Tx<sub>3</sub> sprechen, darunter dem authentischen ersten Teil des *Don Quijote* (Tx<sub>3a</sub>) und dem nicht-authentischen zweiten Teil Avellanedas (Tx<sub>3b</sub>).
- Die Tx<sub>3</sub> weisen natürlich auch wieder eine pragmatische Binnenstruktur auf, die im Diagramm allerdings nicht berücksichtigt ist; auch in ihnen ist die Interaktion von Figuren dargestellt, die hier als S/E<sub>4</sub> einzutragen wären und z.B mit S/E<sub>3</sub> identisch sein können, ohne daß dies zwangsläufig eine Transgression konstituierte.

Nachdem die metatextuelle Tektonik des zweiten Buches des *Quijote* in ihren Grundzügen und soweit sie hier interessiert schematisch beschrieben ist, sollen jetzt zunächst die entscheidenden Passagen, die das erste Buch dem zweiten als Metatext inserieren und den *ingenioso hidalgo* und seinen Schildknappen als dessen Leser oder Rezipienten präsentieren, näher betrachtet werden. Dabei geht es natürlich vor allem um Komplikationen bzw. Transgressionen der metatextuellen Ordnung.

In II,2 erfahren Sancho Panza und Don Quijote, daß bereits ein Buch in Umlauf ist mit dem Titel *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* mit dem Verfasser Cide Hamete Benengeli. Im 3. Kapitel präzisiert der frischgebackene Baccalaureus Sansón, der die Kunde von

der Existenz dieses Buches überbrachte, daß die Geschichte Cide Hametes auch schon ins Kastilische übersetzt worden sei. Die Figuren, so muß man annehmen, sprechen also über den Text des *Don Quijote*, der auch den extratextuellen Lesern E als Buch vorliegt, d.h. mit einem vermittelndem Erzähler S<sub>1</sub>, der auf einen Chronisten S<sub>2</sub> rekurriert. Freilich ist hier wiederum anzumerken, daß die Referenz nicht immer eindeutig ist, wenn die Figuren vom *autor* des ersten oder auch eines prospektiven zweiten Teils reden, ob sie also Cide Hamete oder seinen 'Übersetzer' meinen.

So oder so sind die damit benannten Verhältnisse aber logisch durchaus unproblematisch, wie weiter oben, anlässlich einer in ihren Grundelementen analogen Konstellation bei Ariost, bereits festgestellt wurde: In dem späteren Teil eines Berichts kann dessen Personal selbstverständlich auf einen früheren Teil dieses Berichts referieren und ihn kommentieren und korrigieren; die Fiktion eines faktualen, also einem real möglichen Geschehen geltenden Diskurses, bleibt dabei konsistent. Nun kommen jedoch im Falle des *Quijote* zwei zusätzliche, sozusagen empirische Bedingungen ins Spiel, die zu gewissen, auch *histoire*-immanent artikulierten Perturbationen führen können: Erstens die wundersame Informiertheit oder 'Allwissenheit' des Chronisten, die jedes Detail des Geschehens zu kennen scheint und auch Vorgänge zu berichten weiß, die außer den beiden Protagonisten gar keine Augenzeugen haben konnten; zweitens die nicht minder unglaubliche Geschwindigkeit, mit der die erlebte Geschichte Don Quijotes und Sancho Panzas als erzählte Geschichte zu einem gedruckten Text werden konnte. Die Irritation des Junkers über den zuletzt genannten Umstand wird folgendermaßen dargestellt:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. (*Don Quijote*, II, 3; S. 646)

Beide Aspekte, sowohl die Allwissenheit des Chronisten wie auch die Promptheit seines Berichts, tangieren freilich eher den Geltungsbereich des Wahrscheinlichen als den des logisch Möglichen. Namentlich das zweite von den Protagonisten notierte Skandalon ist nur von relativer historischer Gültigkeit; spätestens unter den Bedingungen elektronischer Datenverarbeitung wären derartige Vertextungs-geschwindigkeiten durchaus nicht rätselhaft.<sup>145</sup> In jedem Fall handelt es sich nicht um logische Transgressionen, sondern um 'fantastische' Ereignisse, für die dann auch *histoire*-immanent eine Erklärung gegeben werden kann, die sie im Horizont des Protagonisten akzeptabel machen: Es muß sich um Zauberei handeln.<sup>146</sup> Damit soll es auch hier sein Bewenden haben, um jetzt einen viel grundlegenderen Verstoß gegen Realitätspostulate ins Auge zu fassen, den der Fortgang dieser Episode konstituiert.

In II,4 fragt Don Quijote den Baccalaureus Sansón, der *histoire*-immanent weiterhin für einschlägige *histoire*-interne Auskünfte zuständig ist, ob der *autor* jenes ersten Buches auch einen zweiten Teil in Aussicht stelle. Dies könnte nun an sich schon verwundern, weil ja noch

<sup>145</sup> Es sei aber daran erinnert, daß bereits der Buchdruck zu einer erheblichen Verkürzung des Zyklus von Textproduktion und Textrezeption führte, was zeitgenössisch, in ironischer Zuspitzung, durchaus auch als paradoxe Umkehrung dieses Zyklus pointiert werden konnte. So heißt es in Anton Francesco Donis *I Marmi* (1551) von den Texten des Autors „che prima si leggano che sieno scritti e si stampano inanzi che sien composti.“ (ebd., Bd. 1, S. 137f.)

<sup>146</sup> Vgl. *Don Quijote* II, 2; S. 645 und II, 3; S. 647. Bereits in *Don Quijote* I, 9; S. 106 erwägt auch der extradiegetische Erzähler die Existenz stenographierender *sabios*, die jeden, auch noch so geringfügigen Umstand im Leben fahrender Ritter notiert haben müssen und deren Notizen es ihm erlauben sollten, den gelegentlich lückenhaften Bericht Cide Hametes zu komplettieren.

gar nichts geschehen ist, was Gegenstand einer Fortsetzung sein könnte. Eben noch hatten sich die beiden Protagonisten über die wundersame und nur als magischer Effekt zu erklärende Geschwindigkeit entsetzt, mit der kaum vergangenes Geschehen bereits zum gedruckten Bericht geronnen war. Die erzählte oder vielmehr erzählbare Zeit ist also zu diesem Zeitpunkt beinahe restlos in Erzählzeit überführt - mit anderen Worten: es gäbe gar nichts zu erzählen.

Immerhin bliebe hier ein Spielraum für plausibilisierende Hypothesen erhalten, die mit dem ausgeprägten Prädestinationsbewußtsein des Don Quijote rechnen könnten, das ihn schon am Vorabend seiner erneuten Ausfahrt zugleich mit den zukünftig zu vollbringenden Heldentaten deren schriftliche Verewigung antizipieren läßt. Indessen macht die Antwort Sansóns auf die Frage Don Quijotes derartige Erwägungen umgehend zunichte; Sansón erklärt nämlich, der Verfasser suche noch nach diesem zweiten Teil; sobald er denselben aufgespürt habe, werde er ihn unverzüglich zum Druck befördern.<sup>147</sup> Bei dem *autor* muß es sich hier um S<sub>1</sub> handeln, der nach dem von S<sub>2</sub> verfaßten Manuskript eines zweiten Teils fahndet. Das hieße nun aber, daß ein Geschehen, das sich noch gar nicht ereignet hat, dennoch bereits chronikalisch fixiert ist. Nicht die Figuren antizipieren also den Text, der ihre zukünftigen ruhmreichen Taten verewigen wird, sondern der Text ist den Ereignissen, die er darstellt, präexistent; er antizipiert das in ihm Berichtete mitsamt den Figuren, die es erleben werden.

In den Kategorien des Diagramms würde sich diese Inversion kausaler und zeitlicher Verhältnisse folgendermaßen darstellen: Don Quijote, Sancho Panza, Sansón etc. existieren als S/E<sub>3</sub> in einer textuellen Welt Tx<sub>2</sub>; sie interagieren auf einer Kommunikationsebene N<sub>3</sub>. Als S/E<sub>3</sub> könnte Don Quijote plausibel eine spätere Darstellung seiner Interaktionen mit den anderen S/E<sub>3</sub> in einem zukünftigen Text antizipieren, der auch diesen Antizipationsakt selbst berichten dürfte, ohne transgressiv zu sein. Grundsätzlich wäre dieser antizipierte Text als ein weiterer Tx<sub>3</sub> (neben dem schon existenten ersten und dem plagiatorischen zweiten Teil des *Quijote*) einzutragen. Allerdings ließe sich der konjunktivische Modus der Antizipation, über den auch nur die 'formalen' Bedingungen des prospektiven Textes konzipierbar sind (also der zukünftige Erzählakt als solcher, nicht aber die 'Inhalte' der durch ihn kommunizierten *histoire*), in diesem Diagramm ohne graphische Komplikationen nicht darstellen.

Tatsächlich wird nun, wie man sah, auf einen zweiten Teil des *Quijote* auch gar nicht im Modus der Antizipation Bezug genommen, sondern dieser zweite Teil wird als schon existent ausgegeben. Die Figuren konzipieren also einen Tx<sub>3</sub>, der identisch ist mit Tx<sub>1</sub> oder Tx<sub>2</sub> oder jedenfalls deren pragmatischen und ontologischen Status hat. Die Ungewissheit der Zuordnung resultiert daher, daß nicht deutlich wird, ob die Figuren hier, wenn sie über den *autor* sprechen, den S<sub>2</sub> (also Cide Hamete) oder den S<sub>1</sub> (als 'Übersetzer' von S<sub>2</sub>) meinen. Für den Sachverhalt der Transgression ist dies aber unerheblich; dieser besteht eben darin, daß die Figuren einer textuellen Welt über eine metatextuelle Welt reden, die identisch oder koextensiv ist mit der, in der sie existieren: die 'Welt' des authentischen zweiten Buches des *Don Quijote*. Es handelt sich also um eine Inversion der zeitlichen Abfolge und der mimetischen Verhältnisse: Die Darstellung geht dem Dargestellten voraus. *Histoire*-immanent freilich wird diese für die Figuren nun wahrlich existenzerschütternde Paradoxie nicht verbucht, d.h. im Gegensatz zu jenen anderen, ihre Realitätserfahrung herausfordernden Phänomenen, die von Don Quijote schließlich als 'magisch' erklärt werden, wird dieser viel gravierendere Defekt ihres Universums von den Figuren nicht bemerkt. Es gibt also kein Figurenbewußtsein. In einer etwas späteren Kommentierung des Vorgangs durch Sancho Panza wird die paradoxe Inversion von Text und Wirklichkeit sogar wieder rückgängig gemacht:

---

<sup>147</sup> Vgl. *Don Quijote*, II, 4. Sansóns Antwort lautet: "Sí promete (...), pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene (...)". (S. 658) Etwas später erklärt Sansón auf die erneute Frage Don Quijotes nach den Absichten des Autors: "A que (...) en hallando que halle la historia, que él va buscando con extraordinarias diligencias, la dará luego a la estampa (...)". (S. 658f.)

Atienda ese señor moro, o lo que es, a mirar lo que hace; que yo y mi señor le daremos tanto ripio a la mano en materia de aventuras y de sucesos diferentes, que pueda componer no solo segunda parte, sino ciento. (*Don Quijote*, II, 4; S. 659)

Das heißt, Sancho spricht hier über den zweiten Teil und seine Niederschrift wieder im 'realitätskompatiblen' Modus der Antizipation; er hegte also, wenn man die zuvor von Sansón postulierten Verhältnisse zugrundelegt, optimistische Illusionen über seine existentielle Situation und hätte das Maß seiner Determiniertheit nicht begriffen.

Wenn aber die vom Baccalaureus Sansón genannten Bedingungen gelten sollen, handelt es sich zwar um eine Transgression, freilich auch hier um keine Metalepse. Tatsächlich referieren die dargestellten Figuren nicht auf den sich vollziehenden, sondern auf den abgeschlossenen Akt ihrer Darstellung - auf den präexistenten Text und nicht den Prozeß seiner Konstituierung.

Nur kurz sei jetzt noch auf eine weitere, recht spektakuläre Transgression hingewiesen, die aus der plagiatorischen Fortsetzung des *Don Quijote* fiktionssironisches Kapital schlägt. In II,72 begegnen Don Quijote und Sancho Panza einer Figur, die eben diesem plagiatorischen Text, den der Junker unterdessen gelesen hat, entstammt. Diese Figur, ein Don Álvaro Tarfe, präsentiert sich als guter Freund des bei Avellaneda dargestellten Don Quijote und wird nun vom 'echten' Don Quijote davon überzeugt, einem Schwindler aufgesessen zu sein.<sup>148</sup> Der 'Schwindler' ist jetzt also nicht mehr unmittelbar Avellaneda als Autor einer 'unwahren' und nicht autorisierten Fortsetzung des originalen *Don Quijote*, sondern seine Figur, ein bloßes Double des Protagonisten. Die Geschichte wurde von Avellaneda nicht nur falsch erzählt, sondern sie hat sich sozusagen 'falsch ereignet', nämlich in einer Besetzung mit einem seine Identität nur vortäuschenden Personal. Immerhin ist damit impliziert, daß auch noch erlogene Geschichten Realitäten erzeugen, die zwar unwahr sein mögen, aber gleichwohl existieren.

Bei dieser sehr effektvollen Amalgamierung von Fiktion und Wirklichkeit kommt im Prinzip dasselbe Verfahren wie in Pirandellos *Tragedia d'un personaggio* zur Anwendung, wenngleich ohne Figurenbewußtsein: Die Figuren einer textuellen Welt, der das Attribut reiner Artefaktialität (im Fall des Pseudo-Quijote Avellanedas: der 'Erlogenheit') explizit zugeordnet wird, erscheinen sozusagen leibhaftig in eben der Welt, die dies von ihnen aussagt. In den Kategorien des obigen Diagramms: Die Figuren S/E<sub>4</sub>, die einer als artefaktiell ausgewiesenen textuellen Welt T<sub>x3</sub> zugehörig sind, erscheinen als S/E<sub>3</sub> in der höherrangigen textuellen Welt T<sub>x2</sub>. Der 'echte' Don Quijote als Leser des Avellaneda-Textes ist damit nicht mehr einer inadäquaten oder 'falschen' Darstellung seiner selbst als ein S/E<sub>4</sub> konfrontiert, sondern einem veritablen Doppelgänger, einem seine Identität sich anmaßenden Hochstapler.<sup>149</sup>

Wie im analogen Fall von Pirandellos *Tragedia* handelt es sich auch bei dieser transtextuellen Migration fiktiver Figuren nicht um eine Metalepse. Die transgressive, also 'unmögliche' Mehrfachpräsenz von Figuren in verschiedenen textuellen Welten affiziert nicht den Modus ihrer Darstellung, sondern erscheint als ein rein fantastisches Ereignis. Anders gesagt: Wenn Avellanedas Fortsetzung des *Don Quijote* nicht ausdrücklich als 'erlogen', d.h. ohne jedes

<sup>148</sup> "Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció." (S. 1207)

<sup>149</sup> Der Doppelgänger Quijotes ist freilich nicht *in persona* präsent, aber die prinzipielle Möglichkeit seiner Präsenz auf N<sub>3</sub> ist durch die Tarfes, der derselben textuellen Welt zugehörig ist wie jener Doppelgänger, impliziert.

Wirklichkeitskorrelat ausgewiesen wäre, könnte das Erscheinen Tarfes und eines Quijote-Doppelgängers in der Welt des echten Don Quijote als durchaus möglich gelten.

Die Beispiele Pirandellos, Ariosts und Cervantes' mögen hinreichen, um den Merkmalen und Möglichkeiten transgressiver Metatextualität Konturen zu verleihen und sie von denen meta-leptischer Transgressivität sich abzuheben zu lassen. Mit dem auf diese Texte applizierten Analysemodell ließen sich auch aufwendigere Durchführungen transgressiver, mit 'fantastischen' Prädikationen operierender Metatextualität beschreiben, etwa Calvins *Se una notte d'invernoun viaggiatore* als eine Art postmoderne Musterkollektion entsprechender textinterner Strukturierungen. Spätestens mit Cervantes dürften aber alle einschlägigen 'Bausteine' derartiger Textarchitekturen bereitliegen, wenngleich sie wahrscheinlich in den meisten modernen Realisationen - ganz gewiß bei Calvino - zu kalkulierterem, weniger rhapsodischem Einsatz kommen als im *Don Quijote*. Das Prinzip ist aber immer dasselbe: Während die reale Grenze zwischen der Welt als Nicht-Text und dem Text, der diese Welt bespricht oder beschreibt, unantastbar ist und durch jede Infragestellung nur bestätigt wird, sind die textinternen Replikationen dieser Grenze, die gleichsam eine ontologische in eine pragmatische Hierarchie überführen, disponibel, manipulierbar oder eben auch transgredierbar; was die empirische, eindeutig in der Erfahrungswelt zu situierende Grenze zwischen textinterner und textexterner Wirklichkeit unbedingt verweigert, nämlich ihre Schleifung, erscheint an ihrer textinternen Wiederholung und damit im Medium der Sprache als eine unbegrenzt variierbare, wenn auch 'fantastische' Möglichkeit.

Im Gegensatz zu meta-leptischen Transgressionen bleibt dabei aber die Ebene eines erzählpragmatisch übergeordneten narrativen Diskurses von der Erosion ontologischer (sprich: pragmatischer) Hierarchien unberührt: Die Transgression ist immer eine als vergangenes 'Ereignis' erzählte oder berichtete und nicht eine sich im narrativen Kommunikationsakt selbst 'vollziehende'; ihr fehlt also die paradoxe Eigenschaft präntendierter Simultaneität von erzählendem *discours* und erzählter *histoire* und damit das Merkmal - wenn auch nur simulierter - Performativität.

### 3.7. Schlußfolgerungen und Probleme

Nachdem das Feld meta-leptischer Transgressivität zumindest in seinen groben Umrissen abgesteckt ist und zuletzt von einem in seinen Effekten ähnlichen und hinsichtlich seines Funktionsspielraums prinzipiell kompatiblen, aber anders strukturierten Typus literarischer 'Rahmenbrüche' abgegrenzt wurde, möchte ich jetzt auf die Ausgangsthese dieses Unternehmens zurückkommen. Diese These besagte, daß sich das Variantenspektrum meta-leptischer Transgressivität (das dann in der Folge relativ breit dokumentiert wurde) über eine Serie von Permutationen elementarer und zunächst nicht-transgressiver narrativer Strangwechselformeln konstituiert, ausdifferenziert und als solches auch systematisch beschreiben läßt. Als originärer historischer Ort dieser Strangwechselformularik und damit als Ausgangspunkt der hier verfolgten Transformationen wurde die mittelalterliche und besonders die arturische Epik ins Auge gefaßt: Einer gängigen Forschungsmeinung folgend, wenn auch unter Vorbehalten, sollte gelten, daß die spezifische narrative Integrationstechnik des *entrelacement* ein Novum darstellt, für das die antike und spätantike Erzählliteratur keinen Präzedenzfall bereithält - oder, vorsichtiger formuliert, daß diese Technik erst mit der mittelalterlichen Ritterepik zum dominanten diskursiven Strukturierungsprinzip polyzentrischer, mehrsträngiger Erzählwelten wird.

Während in den originären und nicht-transgressiven Strangwechselformeln des Typus 'Ich erzähle jetzt nicht mehr von x, sondern von y' einfach der narratoriale Dispositionsakt als solcher herausgestellt wird und eventuell, in differenzierteren Varianten, seine Voraussetzungen

mehr oder weniger aufwendig expliziert werden, resultiert die Tilgung des *verbum narrandi* solcher Formeln in einer rigorosen und logisch prekären Redefinition des Verhältnisses von Erzählerdiskurs und erzählter Geschichte unter den Vorzeichen einer Simultaneisierung und Spatialisierung dieses Verhältnisses. Wenngleich nun die rudimentären Varianten der jetzt transgressiv gewordenen Strangwechselformularik noch mit den Funktionen erzählrhetorischer Evidentialisierung verrechenbar und dadurch 'entparadoxierbar' sind, entbindet gerade die Amplifikation dieser Vergegenwärtigungsrhetorik ein komplexes semantisches Potential, das sie einer poetischen Programmatik prinzipiell verfügbar macht, die später noch näher umrissen werden soll, die aber in jedem Fall die Hierarchie von Fiktion und Wirklichkeit oder von Text und Welt in Frage stellt und sie eventuell umkehrt.

Die in den vorangegangenen Kapiteln entwickelte These soll jetzt unter zwei Aspekten diskutiert und dabei in ihrem Status noch etwas genauer bestimmt werden:

1. Die *entrelacement*-Technik und ihre Ausdifferenzierungen können unter der Perspektive einer 'Subjektivierung' des Erzählens beschrieben werden, als eine wahrscheinlich neuartige Weise der Exponierung und Selbstreflexion des Erzählakts in seinem Vollzug. Wenn nun metaleptische Erzählweisen ihrerseits als Derivate der sich ausdifferenzierenden *entrelacement*-Technik verstanden werden können, sollten sie auch jenem Horizont einer Subjektivierung narrativer Diskurse einzufügen sein. Es ginge also darum, das literaturgeschichtliche Phänomen des *entrelacement* etwas genauer als bisher in den Blick zu nehmen, zumindest so genau, daß es als ausreichend strukturierter Hintergrund sichtbar wird, vor dem sich die Spezifität metaleptischer Formen abheben kann.
2. Ein großer Teil der zuvor betrachteten metaleptischen Varianten ließ sich zwanglos aus *entrelacement*-Formeln herleiten, nicht jedoch alle. Die Reichweite des hier vorgeschlagenen Erklärungsmodells wäre also noch einmal zu erörtern, um eventuell auch andere Derivationen oder 'Stammbäume' für Metalepsen in Betracht zu ziehen.

### 3.7.1. *Entrelacement* und Metalepsen als Subjektivierungsphänomene

Bei Ferdinand Lot, der den Begriff eingeführt hat, bezeichnet *entrelacement* das zentrale und gleichsam obligatorische Verfahren der diskursiven Disposition und Verwaltung vielsträngiger Erzählstoffe, wie er sie paradigmatisch im Prosa-Artusroman vorfindet:

Aucune aventure ne forme un tout se suffisant à lui-même. D'une part des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, y prolongent des ramifications, d'autre part des épisodes subséquents, proches ou lointains, y sont amorcés. C'est un enchevêtrement systématique. De ce procédé de l'entrelacement les exemples se pressent sous la plume.<sup>150</sup>

Im Anschluß an Lot ist *entrelacement* zum wohl wichtigsten erzähltheoretischen Terminus jener Forschungsliteratur geworden, die die gattungsspezifischen Kompositionsmodi der französischen Ritterepik des Mittelalters und ihrer Filiationen bis hin zu Ariost (und darüber hinaus) zu ihrem Gegenstand gemacht hat.<sup>151</sup>

Im Kontext der französischen Heldenepik und des höfischen Romans kommt das Strukturierungsprinzip des *entrelacement* in den zyklischen Prosaauflösungen des letzteren zu seiner größten systematischen Entfaltung und ist vor allem hier genau untersucht worden; seine ori-

<sup>150</sup> Lot 1954, S. 17.

<sup>151</sup> Die hier zugrundegelegte Forschungsliteratur ist weiter oben, in Anm.66, näher benannt.

ginären Manifestationen wurden freilich schon früher ausgemacht, wobei diesbezüglich aber erhebliche Differenzen in der Forschungsmeinung bestehen.<sup>152</sup> Diese Differenzen sind z.T. auf die unterschiedlichen herangezogenen Textkorpora zurückzuführen, vor allem aber auf ganz heterogene Füllungen des Begriffs, dessen Konturen insgesamt eher unscharf sind. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als eine provisorische, für die hier verfolgte Fragestellung aber hinreichende Klärung.

Grundsätzlich erscheint der Begriff des *entrelacement* in zwei Bedeutungen, die zwar komplementär sein können, aber im Grunde völlig unterschiedlichen Phänomenen gelten: Zum einen kann er auf eine bestimmte Textur der *histoire* und der Korrelationierung ihrer Elemente zielen - in diesem Fall könnte man mit Wild von einem "thematischen *entrelacement*" sprechen.<sup>153</sup> Gemeint sind damit paradigmatische Symmetrien oder Äquivalenzen zwischen den einzelnen *histoire*-Strängen, semantische Korrespondenz- und Kontrastrelationen, motivische und thematische Rekurrenzen, die eine mehr oder weniger komplexe Leitmotivik oder Isotopie konstituieren, ohne daß die diversen Stränge handlungslogisch miteinander verknüpft sein müssen.<sup>154</sup>

Dieser Aspekt spielt für die vorliegenden Überlegungen keine Rolle und soll hier auch keine weitere Berücksichtigung finden.<sup>155</sup>

Zum anderen zielt der Begriff - und dies dürfte, geht man von der Lotschen Definition aus, seine 'authentischere' Fassung sein - auf den prozeduralen Aspekt der diskursiven Verwaltung polyzentrischer Erzählwelten, also auf die Narration als Parallelführung, Verflechtung und perspektivische Staffelung von Handlungssträngen. Freilich erfährt der Begriff des *entrelacement* auch in dieser Hinsicht recht unterschiedliche Explikationen, entsprechend den durchaus vielfältigen Möglichkeiten der diskursiven Organisation von Mehrsträngigkeit. So soll er etwa bei Stierle - als "episches *entrelacement*" - auch noch die Parallelführung simultaner Geschehensabläufe am Ende des *Chanson de Roland* und sogar die erzählperspektivischen Fokuswechsel der *Ilias* charakterisieren können.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Zumeist wird der *Perceval* als 'Architext' der eigentlichen *entrelacement*-Literatur genannt; so wie die Spezifik der *entrelacement*-Technik in der vorliegenden Untersuchung, in weitgehender Übereinstimmung mit Roellenbleck 1979, aufgefaßt werden soll, wäre aber nicht einzusehen, weshalb eine Formel wie "Or redevons d'Erec parler" (*Érec et Ènide*, v. 1242) nicht auch bereits die dieser Technik eigentümliche Strangwechselprozedur indizieren sollte. Roellenbleck verweist auf analoge Formeln im *Charroi de Nîmes* aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Andererseits können bei einem sehr weit gefaßten, m.E. zu weiten *entrelacement*-Begriff, wie er etwa bei Stierle 1980 zugrundeliegt, schon das Rolandslied oder gar die *Ilias* als Protagonisten des Verfahrens erscheinen. Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

<sup>153</sup> Vgl. Wild 1993, S. 184f.

<sup>154</sup> Zur 'leitmotivischen' Zirkulation von Requisiten - Schmuckstücken, Waffen, Pferden usw. - im Prosa-Lancelot vgl. Wild 1993, S. 185f.; zu analogen Phänomenen im italienischen Romanzo und v.a. bei Ariost vgl. Delcorno Branca 1973, Kap. II, "Il tema delle armi come fattore di *entrelacement*", S. 57-79. Ein derartiger Begriff des "thematischen *entrelacement*" ('paradigmatisches' *entrelacement* wäre vielleicht angemessener) zielt auch auf Mehrfachbesetzungen der Protagonistenrolle wie etwa im *Perceval*, wo beide Helden - Perceval und Gauvain - gleichartige aktantielle Schemata in komplementärer oder kontrastierender Weise durchlaufen. Im *Orlando Furioso* finden sich ebenfalls solche aktantiellen Isotopien, etwa in den Gesängen X und XI, wo Ruggiero bzw. Orlando weitgehend identischen Herausforderungen - Errettung einer Jungfrau aus den Fängen eines anthropophagen Ungeheuers - konfrontiert sind, um sehr unterschiedlich auf sie zu reagieren, so daß die beiden Sequenzen aufeinander bezogen scheinen und sich gleichsam ineinander spiegeln und wechselseitig kommentieren.

<sup>155</sup> Ich hätte im übrigen Zweifel, daß sich hier ein wirklich valides Differenzierungskriterium gegenüber der antiken Epik ergäbe. Auch in der *Aeneis* gibt es narrative Nebensequenzen - etwa die Nisus-Euryalus-Episode -, die in paradigmatischer Konjunktion mit dem Hauptstrang der Erzählung stehen. Ähnliches ließe sich wohl für die homerischen Epen zeigen, aber auch für antike Prosa-Erzählungen wie etwa Apuleius' *Metamorphosen*.

<sup>156</sup> Vgl. Stierle 1980, S. 272. Es sei darauf hingewiesen, daß damit auch der Begriff von Mehrsträngigkeit selbst sehr weit gefaßt ist, nämlich mit dem eines Nicht-Linearen-Erzählens zusammenfällt. In den beiden von Stierle angeführten Beispielen eines "epischen *entrelacement*" handelt es sich um verschiedene Schauplätze eines syn-

Wenn hingegen der Begriff des *entrelacement*, seiner ursprünglichen Intention entsprechend, eine epochale erzähltechnische Innovation erfassen will, die mit der arturischen Epik oder in deren Umfeld anhebt, sollte er nicht (zumindest tendenziell) zusammenfallen mit der Organisation von Mehrsträngigkeit schlechthin, sondern den Sonderfall ihrer erzählsubjektzentrierten diskursiven Verwaltung, also ein Subjektivierungsphänomen benennen.

Dies wäre nun m.E. in der Tat der zentrale Aspekt der *entrelacement*-Technik, der in der einschlägigen Forschungsliteratur zwar nicht übersehen, aber doch eher beiläufig - Roellenbleck, dem ich in wesentlichen Punkten folge, ist hier die Ausnahme - behandelt wird: In der ungeschriebenen Universalgeschichte erzählerischer Verfahren dürfte die *entrelacement*-Technik für eine Selbstexponierung des Subjekts der Erzählung stehen, die in dieser Form ohne Vorbild ist. Formeln wie 'Ich spreche jetzt nicht mehr von x, sondern von y' zeigen nicht nur Polyzentrik des erzählten Geschehens an, sondern sie exponieren vor allem den Erzählvorgang als solchen und sein Subjekt, das sich dieser Polyzentrik konfrontiert und vor die Notwendigkeit dispositioneller Entscheidungen gestellt sieht.

Grundsätzlich kennen natürlich auch die antiken und spätantiken Erzählliteraturen sowohl Mehrsträngigkeit wie auch eine den Erzählvorgang begleitende Selbstreflexion; was sie allem Anschein nach nicht kennen, ist die systematische Verknüpfung von beidem, zumindest nicht als strukturdeterminierendes Kompositionsprinzip ganzer Texte und sogar Textgattungen - mit anderen Worten: das Hervortreten des Erzählsubjekts als mehr oder weniger souveräner Organisator der zu erzählenden Ereignisfülle.

Was Mehrsträngigkeit betrifft, so versteht sich, daß sie auch anders als über autoreflexive Strangwechselformeln bewältigt werden kann und in der antiken Erzählliteratur auch wird: a) durch Synchronisierungsformeln, die zumeist durch ein 'während' oder 'unterdessen' oder entsprechende Zeitadverbien eingeleitet werden und die prinzipiell nicht autoreflexiv sind<sup>157</sup>; b) durch paratextuelle Zäsuren, d.h. Kapitel- bzw. Gesang-Einheiten, die mit einem Wechsel des 'Schauplatzes' und des Personals der Erzählung zusammenfallen können; c) durch assoziative

---

chronen, handlungslogisch homogenen und kausal aufeinander bezogenen Geschehens, die von der Erzählinstanz gar nicht anders als alternierend und nacheinander fokussiert werden können. Mir schiene aber in Hinblick auf die *entrelacement*-Literatur ein Begriff von Mehrsträngigkeit geboten, der auf eine Parallelführung verschiedener Geschehenssequenzen zielt, deren zeitliche Relation und handlungslogischer Zusammenhang durchaus indifferent sein können (nicht müssen), oder die sich nur vor einem allgemeinen Ereignishorizont aufeinander beziehen. Als Beispiel sei hier wiederum der *Orlando Furioso* genannt, in dem der titelgebende (Orlando-) Strang und der nicht minder zentrale 'genealogische' Strang (mit Ruggiero und Bradamante als seinen Protagonisten) sich im wesentlichen nur vor dem Hintergrund der handlungslogisch übergeordneten Christen-Heiden-Thematik verschränken. Zu einer analogen Argumentation in Hinblick auf die Mehrsträngigkeit des *Perceval* einerseits und die nicht-lineare Erzählweise am Ende des Rolandslieds andererseits vgl. Roellenbleck 1979, S.2f. Wahrscheinlich ergäbe sich bei rigoroser Bestimmung einer *entrelacement*-typischen Mehrsträngigkeit ebenfalls ein Differenzierungskriterium gegenüber vorgängigen Formen nicht-linearen Erzählens. Zu berücksichtigen wäre dabei u.a., daß Mehrsträngigkeit auch in linearer Narration bewältigt werden kann (die Handlungsstränge a und b 'kreuzen' sich, d.h. ihre Protagonisten treffen aufeinander, um dann, nach kurzer Konvergenz, wieder zu divergieren; während vor dem Zusammentreffen von a erzählt wurde, verfolgt die Erzählung danach Handlungsstrang b; vgl. dazu weiter unten, mit Bezug auf den *Perceval*). Da ich hier ausschließlich an den diskursiven Prozeduren des Strangwechsels interessiert bin, genauer gesagt an der Frage, ob dieser über explizite narratoriale Interventionen zustande kommt oder nicht, gehe ich auf diesen Aspekt aber nicht weiter ein, sondern versuche die Spezifik der *entrelacement*-Technik einzig auf der Ebene des Erzählerdiskurses zu bestimmen. Der Einsatz expliziter narratorischer Integrationsformeln als 'Scharnieren' einer vielgliedrigen und figurenreichen *histoire* dürfte sich aber gerade dann aufdrängen, wenn deren Textur prinzipiell inkohärent und ihr Zusammenhalt eher additiv als handlungslogisch motiviert ist.

<sup>157</sup> Z.B. *Aeneis*, X, 118f.: "Interea Rutuli portis circum omnibus instant / sternere caede viros et moenia cingere flammis." Zu dieser und anderen Formen der Parallelführung in der *Aeneis* vgl. Suerbaum 1999, S. 295ff. Ich komme auf derartige Formeln unter 3.7.2 noch näher zu sprechen.

Verflechtung, für die motivische Rekurrenzen das Stichwort liefern können (dies entspräche dem oben erwähnten 'thematischen' oder 'paradigmatischen' *entrelacement*); d) durch handlungslogisch motivierte Zusammenführung und erneute Verzweigung unterschiedlicher Geschehenssequenzen (also in linearer Narration entfaltete Mehrsträngigkeit); e) durch Binnen-erzählungen und Binnenanalepsen, wofür etwa die *Aethiopica* des Heliodor als ein komplexes Beispiel gelten mag.

Was nun Formen narratorialer Autoreflexivität angeht, so scheinen deren vorwiegende Reserverate im antiken Epos oder auch im Lehrgedicht die Exordien ('Epen-Formel', *captatio benevolentiae*, usw.) und gelegentlich Schlußformeln zu sein. Diese Äußerungen erzählerischer Selbstreflexivität gehen aber weitgehend in ihren expressiven oder appellativen Funktionen auf; eine *histoire*-integrative Funktion ist dabei nie im Spiel und eine solche wird auch nirgendwo 'programmatisch' in Anspruch genommen. Eine *propositio* wie das Vergilsche "arma virumque cano" 'disponiert' nicht den zu erzählenden Stoff, sondern kündigt ihn an.<sup>158</sup> Das heißt, diese mehr oder weniger kodifizierten Formen narratorialer Autoreflexivität sind ausschließlich auf der Ebene der *elocutio* funktional und nicht auf der einer textinternen *inventio* oder *dispositio*. Dies gilt auch für selbstbezügliche Wendungen außerhalb der syntagmatischen Position eines Exordiums oder einer Schlußklausel, z.B. für folgende Apostrophe:

Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt,  
nulla dies umquam memori vos eximet aevo,  
dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum  
accolet imperiumque pater Romanus habebit.  
(*Aeneis* IX, 446-49)<sup>159</sup>

Am ehesten noch weisen Musenanrufe gewisse Parallelen zu den autoreflexiven Integrationsformeln der *entrelacement*-Technik auf. Neben den exordialen und gewissermaßen obligatorischen Invokationen erfolgen Musenanrufe in der Regel an 'problematischen', d.h. besonders bedeutsamen und die Fähigkeiten des Dichters in außerordentlichem Maße herausfordernden Stellen<sup>160</sup>, so in der folgenden, berühmten:

Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,  
quis Latio antiquo fuerit status, advena classem  
cum primum Ausoniis exercitus adpulit oris,  
expediam et primae revocabo exordia pugnae.  
Tu vatem tu, diva, mone. dicam horrida bella,  
dicam acies actosque animis in funera reges  
Tyrrenamque manum totamque sub arma coactam  
Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,  
maius opus moveo.  
(*Aeneis*, VII, 37-44)<sup>161</sup>

<sup>158</sup> Vgl. dazu und generell zur "rare(n) erzählerische(n) Selbstreflexion" in der *Aeneis* Suerbaum 1999, S. 364f.

<sup>159</sup> "Glückliches Paar, wenn etwas nur meine Lieder vermögen, / löscht kein Tag euch jemals aus im Gedächtnis der Nachwelt, / nie, solange Aeneas' Geschlecht, Kapitol, deinen festen / Felsen bewohnt und Herrschgewalt hat der römische Vater." (Übers. J. Götte). Vgl. auch *Aeneis* VII, 733f.; X, 185f.

<sup>160</sup> Vgl. Curtius 1993, Kap. 13, „Die Musen“, S. 235-252, hier vor allem S. 239.

<sup>161</sup> "Künden will ich, Erato, nun, welche Fürsten und Zeiten / herrschten und wie es stand im alten Latium, als das / Fremdlingsheer ankam und gleich an Ausoniens Küsten / landete, werde besingen des ersten Kampfes Beginnen. / Lehre, o Göttin, den Dichter: ich künde furchtbare Kriege, / künde von Kampf und von Fürsten, die Zorn zum Tode getrieben, / vom tyrrenischen Heer, von Hesperien, das da ganz in / Waffen stand. Es wächst mit höher der Rang des Geschehens, / Höheres setz' ich ins Werk." (Übers. J. Götte).

Die Muse wird um Beistand gebeten, auf daß der Dichter dem Rang des zu erzählenden Geschehens und seiner Protagonisten gerecht werde; einerseits wird angemessenes elokutionäres Vermögen erfleht<sup>162</sup>, andererseits die testimoniale Kompetenz der Musen beschworen<sup>163</sup>; Namenskataloge werden stets von einer Anrufung der Musen begleitet, die deren Lückenlosigkeit gewährleisten sollen.<sup>164</sup> Die Parallele zu *entrelacement*-Formeln liegt aber ausschließlich in dem Rekurs des Erzählsubjekts auf eine Beglaubigungsinstanz, wobei in der *entrelacement*-Literatur die Musen in dieser Hinsicht durch die testimoniale Autorität des *conte* ersetzt sind (vgl. dazu weiter unten); ansonsten überwiegen die Differenzen: Vor allem geht es im epischen Musenanruf im wesentlichen um die Gegenstandsadäquatheit und elokutionäre Angemessenheit der Narration und nicht um die sukzessive Vervollständigung eines erzählerischen Tableaus, dessen einzelne Elemente beständiger narratorialer Disposition unterliegen.<sup>165</sup>

In der antiken Prosaerzählung sind mir Formen narratorialer Autoreflexion überhaupt nicht bekannt.<sup>166</sup>

Natürlich müßten auf diesem Feld aufwendigere Erkundungen vorgenommen werden<sup>167</sup>; allerdings dürfte auch hier die allgemeingehaltene Aussage konsensfähig bleiben, daß nirgendwo in der antiken Erzählliteratur autoreflexive narratoriale Integrationsformeln, auch wenn sie vereinzelt nachweisbar sein sollten, zu gleichermaßen systematischen Einsatz kommen und eben den strukturbildenden Status haben, der ihnen in der mittelalterlichen und in der späteren *entrelacement*-Literatur zukommt.

Der von Lot ins Spiel eingeführte Begriff des *entrelacement* soll hier also einer nachantiken Erzähltechnik vorbehalten bleiben, der eine Genese und frühe Ausdifferenzierung im Kontext der mittelalterlichen Epik dann plausibel zugewiesen werden können, wenn sie als ein spezifisches Subjektivierungsphänomen näher bestimmt wird. Ohne daß damit ein mehr oder weniger emphatischer Subjektbegriff ins Spiel gebracht werden soll, ist mit 'Subjektivierung' ein-

<sup>162</sup> Vgl. etwa *Aeneis*, IX, 525f.: „Vos, o Calliope, precor, adspirate canenti,/ quas ibi tum ferro strages, quae funera Turnus/ ediderit, quem quisque virum demiserit Orco,/ et mecum ingentis oras evolvite belli./ (et meminitis enim, divae, et memorare potestis).“

<sup>163</sup> Vgl. etwa *Metamorphosen*, XV, 622f.: "Pandite nunc, Musae; praesentia numina vatum/ (scitis enim, nec vos fallit spatiosa vetustas)".

<sup>164</sup> Vgl. etwa *Ilias*, II, 484ff. oder *Aeneis*, VII, 641ff. und X, 163ff. ‚Epische‘ Truppenkataloge gibt es auch noch im *Orlando Innamorato* (I,X, 8-16; II, XXII, 5-28) und im *Orlando Furioso* (X, 76-89; XIV, 10-27); sie kommen freilich ohne Musenanruf aus und sind z.T. dem Modus ‚teichoskopischer‘ Präsentation durch *histoire*-Figuren anvertraut (was freilich wiederum in der *Ilias*, in der namengebenden ‚Mauerschau‘ des 3. Gesangs, seine Präzedenz findet).

<sup>165</sup> Dies dürfte auch für Statius' *Thebais* gelten, wo der Erzähler im Proömium (I, 41) sich mit Verfahrensfragen an die Musen wendet: "quem prius heroum, Clio, dabis?" Hier handelt es sich nicht um die Organisation parallel laufender Handlungsvielfalt, sondern um Rangfragen.

<sup>166</sup> Es sei in diesem Zusammenhang noch einmal betont, daß hier mit Autoreflexion ausschließlich die Referenz einer extradiegetischen Erzählinstanz auf ihr gerade sich vollziehendes Erzählen gemeint ist; es geht also nicht um generelle (erzähl-) poetische Reflexionen auf *discours*- oder *histoire*-Ebene und ebensowenig um eventuelle Selbstvergewisserungen oraler Binnenerzähler über ihre erzählerischen Mittel. Im übrigen verweise ich auf die weiter oben (in Kap. 2.2) geführte Diskussion, die am Beispiel jener von Dumarsais als Metalepse klassifizierten Passage aus Vergils Eklogen, bereits einen Teilaspekt der hier besprochenen Frage behandelte.

<sup>167</sup> Grundsätzlich wären auch in historiographischen Texten diskursive Verknüpfungsformeln denkbar, die denen der *entrelacement*-Technik entsprächen. Ich kenne aber keine Beispiele, sondern ausschließlich nicht-autoreflexive, mit synchronisierenden Zeitadverbien (‚während‘, ‚unterdessen‘ usw.) bewältigte Relationierungen gleichzeitigen Geschehens, die mehr oder weniger obligatorischen Charakter haben. Vgl. dazu auch unten S. 115f. u. Anm. 184.

fach ein Hervortreten des Subjekts der Erzählung gemeint<sup>168</sup>, und im konkreten Fall des *entrelacement*: sein Hervortreten als auktoriales Subjekt eines diskursiv zu beherrschenden, figurenreichen und vielsträngigen 'epischen' Stoffes. Während eine Selbstexplizierung und -kommentierung des Erzählens in seinem Vollzug zu den grundlegenden strukturierten Möglichkeiten narrativer Vertextung gehört<sup>169</sup>, ist damit über die konkreten Bedingungen, unter denen diese Möglichkeit narrativer Autoreflexivität in der Diachronie, z.B. im Kontext der mittelalterlichen Epik, aktualisiert wird, noch nichts gesagt. Eine ursächliche Erklärung der *entrelacement*-Technik steht im vorliegenden Rahmen, wo es ausschließlich um die systeminternen Transformationen dieser Technik geht, freilich nicht an. Betont sei aber, daß hier auf keinen Fall eine aparte Subjektivierungstendenz behauptet werden soll, die sich jenseits ihrer Manifestation in der Narrativik vollzöge und als 'Ursache' für die Entwicklung der *entrelacement*-Technik in Frage käme, d.h. das Erscheinen dieser erzähltechnischen Innovation erklären könnte.<sup>170</sup>

Grundsätzlich mindert die Fokussierung auf den narrativen Akt als solchen nicht zwangsläufig den epistemischen und ontischen Status des Erzählten, d.h. die Subjektivierung des *discours* resultiert nicht notwendig in einer entsprechenden De-Objektivierung der *histoire*. *Entrelacement*-Formeln indizieren also auch nicht *per se* die Fiktivität des Erzählten oder Aleatorik seiner diskursiven Konstruktion - was möglicherweise auch durch ihren Einsatz in der mittelalterlichen Historiographie bestätigt wird.<sup>171</sup>

Die in der literaturgeschichtlichen Diachronie zu verzeichnende funktionale Aufwertung der *entrelacement*-Technik und damit einhergehende Verlagerung der Balance von *discours* und *histoire* auf die Seite des Erzählvorgangs selbst hat zunächst einen rein quantitativen Aspekt; sie ist im Licht der Tatsache zu sehen, daß im Verlauf der Rezeption und Diffusion der Ritterepik sowie der Expansion ihrer Sujets zum einen die potentielle Anzahl der innerhalb eines Textes zu integrierenden Erzählstränge zunimmt und zum anderen - als logische Folge - die Frequenz der Strangwechsel sich erhöht.<sup>172</sup> Dies sei an zwei Texten verdeutlicht, die weit auseinanderliegende Pole der literaturgeschichtlichen Chronologie besetzen: Im *Perceval* haben die beiden Erzählstränge (Perceval-Gauvain) drei Schnittstellen (vv. 4814f.; vv. 6214ff.; vv. 6514ff.); im ersten Fall konvergieren die beiden parallelen Handlungssequenzen

<sup>168</sup> Den Begriff der 'Subjektivierung' benutze ich hier als weitgehend synonym mit dem der 'Autoreflexivität'. Grundsätzlich empfiehlt sich aber eine Differenzierung, die 'Subjektivierung' eine größere Extension zuspricht. Ich verweise diesbezüglich auf die Ausführungen in Penzenstadler (1987), S. 52-54.

<sup>169</sup> Siehe hierzu Hempfer 1982, S. 132f..

<sup>170</sup> Roellenbleck nennt für das Entstehen der *entrelacement*-Technik „zwei Ursachen bzw. Impulse (...): einmal die Notwendigkeit, der wachsenden Komplexität der Begriffe ‚Handlung‘ und ‚Geschehen‘ (Tun und Sichereignen) durch das parallele Führen und vielfache Verknüpfen mehrerer (gleichgerichteter) Erzählstränge formalen Ausdruck zu verleihen, also eine Technik zu schaffen, die das gleichzeitige Fortschreiten mehrerer Handlungen suggeriert; und zweitens das Berufserfordernis der Cantastorie, ihr Publikum in der Art des Feuilletonromans durch Abbrechen an entscheidender Stelle (und durch Komplementärtechniken wie das Verzögern von Information), überraschende Verknüpfung bisher von einander isolierter oder überhaupt entlegener Stränge usw. zu fesseln und zum Wiederkommen beim nächsten Vortrag zu veranlassen. Im einem Fall handelt es sich um eine Technik, die einem sich wandelnden philosophisch-psychologischen Blick auf den Stoff bzw. auf die letztlich nur aus der Weltanschauung der Epoche heraus analysierbaren Vorstellungen von Handlung entspricht; im zweiten Fall um eine Spannungstechnik, die als solche die Form der Erzählung selbst bzw. die in ihr sich manifestierende Verfügung des Erzählers über seinen Stoff in den Blick rückt.“ (Roellenbleck 1979, S. 6) Abgesehen davon, daß die jeweilige Kausalvalenz dieser ziemlich unvermittelt nebeneinander gestellten 'Ursachen' völlig ungeklärt bleibt, erscheint mir die ideengeschichtliche Herleitung einer Erzähltechnik, ihre Rückführung auf eine epochale 'weltanschauliche' Konstellation (für die Roellenbleck auf einschlägige Thesen Köhlers verweist) grundsätzlich problematisch zu sein, insofern sie völlig inkommensurable Größen verrechnet.

<sup>171</sup> Vgl. Pauphilet (1968), S. 163, sowie Köhler (1962), S. 213-223, mit allerdings dürftigen Belegen.

<sup>172</sup> Vgl. hierzu Vinaver (1971), Kap. 5.

vorübergehend, ohne daß sie durch eine diskursive Formel verknüpft werden müssen; es handelt sich also nach dem hier zugrundegelegten Verständnis gar nicht um eine *entrelacement*-Prozedur, sondern um linear und ohne explizite Intervention der Erzählinstanz entfaltete Mehrsträngigkeit. In den beiden anderen Fällen wird der Strangwechsel durch weitgehend ähnliche Formeln bewältigt.<sup>173</sup> In Ariosts *Orlando Furioso* dagegen wird eine sehr viel größere Anzahl von Haupt- und Nebensträngen, Episoden und Subepisoden durch Dutzende solcher Formeln von erheblicher Variationsbreite vernetzt. Die Häufung der durch explizite narratoriale Interventionen bewältigten Strangwechsel bedeutet natürlich eine zunehmende 'Präsenz' des Erzählers und kann zu einer Dezentrierung der *histoire* zugunsten der Prozedur ihrer diskursiven Verwaltung führen.

Wenngleich damit kein zwangsläufiger Zusammenhang zwischen der quantitativen Diffusion und Expansion der Materie und der Ausdifferenzierung der *entrelacement*-Technik behauptet werden soll<sup>174</sup>, scheint unter diesen Vorzeichen doch ein Bedürfnis oder sogar die Notwendigkeit ansetzbar, das originäre und gleichsam kodifizierte Strangwechselschema durch Modulationen und Variationen zu entstereotypisieren.<sup>175</sup> Diese Entstereotypisierung eröffnet einen Spielraum für Aleatorik, die nicht zuletzt die Motivierung, Legitimierung oder Autorisierung des Strangwechsels, also der dispositionellen Entscheidungen des Erzählers, betrifft. In diesen explikativen Rahmen wären natürlich auch Genese und Transformationen des metaleptischen *entrelacement*, die oben ausführlich beschrieben wurden, einzufügen.

Auf den Aspekt der Autorisierung komme ich sogleich noch zurück. Zunächst ist aber festzuhalten, daß mit der schieren Multiplikation der Erzählstränge, der Erhöhung der Strangwechselfrequenz und der unter Variationsdruck florierenden Individualisierung und Aleatorik der Strangwechselbegründungen sich die Tendenz der Subjektivierung verstärkt und die Homöostase des narrativen Textes von der Seite der *histoire* weiter auf die des narratorialen Diskurses, also des erzählerischen Vermittlungsaktes und dessen Voraussetzungen, sich verlagert.

In seinen avanciertesten Formen erscheint das *entrelacement* als Expositions- und Organisationsmodus gänzlich heteromorpher und polyzentrischer Erzählwelten und einer kontingenten Ereignisvielfalt, die erst im Focus der durch die Erzählinstanz geleisteten perspektivischen Zusammenschau zu integraler und sinnhafter Totalität sich fügt.<sup>176</sup> In ihrer Radikalisierung, die die *entrelacement*-Technik dann vor allem im italienischen Kunstromanzo und namentlich bei Ariost erfährt, wird der prozedurale Aspekt, die Verflechtung oder Komposition der einzelnen *histoire*-Stränge zu einem gleichsam fugierten Handlungs- und Ereignisgefüge, selber zum übergeordneten metanarrativen Sujet, dem die Geschehensabläufe der einzelnen Erzählstränge subordiniert sind, selbst dann, wenn für sie historische Faktizität und sogar providentielle Determiniertheit beansprucht wird.

Die konsequente Ausrichtung des erzählten Geschehens auf die Perspektive des Erzählers als Strategen der *histoire*-Integration läßt nun in der Tat jegliche präsupponierte Faktizität oder intersubjektive, durch die Überlieferungsautorität verbürgte Gültigkeit der Geschichte problematisch werden und resultiert in ihrer De-Objektivierung: Die *histoire* als interrelationales Gefüge einzelner *histoire*-Stränge kann jetzt als bloßes Derivat ihrer narratorialen Exposition und diskursiven Verknüpfung erscheinen und deren Subjekt nicht mehr als subalterne, der

---

<sup>173</sup> Die eine Stelle (vv. 6514ff.) wurde weiter oben als Textbeispiel 12 bereits zitiert; die andere (vv. 6214ff.) lautet: "De mon seignor Gavain se test / Ici li Contes du Graal, / Si parlerons de Perceval."

<sup>174</sup> Gerade im Prosa-Artusroman kontrastieren größtmögliche Diversifikation und Polyzentrik des Erzählstoffs einer weitgehenden Stereotypie der Strangwechselformularik, wie überhaupt die narrative Stimme gegenüber dem Chrétienschen Versroman zurückgenommen, also das Moment der Subjektivierung, reduziert erscheint. Vgl. dazu Wild (1993), S. 251ff. u. S. 281.

<sup>175</sup> Vgl. hierzu Penzenstadler (1987), S. 161.

<sup>176</sup> Vgl. Roellenbleck 1979, S. 7.

internen Logik des Geschehens folgende und ihr assistierende Vermittlungsinstanz, sondern als ihr Schöpfer.<sup>177</sup>

Der Effekt einer De-Objektivierung der *histoire* läßt sich also als mittelbare Folge der Dissoziierung einer mehr oder weniger kompakten, homogenen und linear zu erzählenden Materie in eine immer größere Anzahl paralleler und u.U. korrelativer Partialgeschichten begreifen, deren Integration der permanenten Präsenz und Intervention des Erzählsubjekts bedarf. Dieser Prozeß zunehmender Subjektivierung manifestiert sich in einem immer stärker sich ausdifferenzierenden und facettenreicher werdenden Begründungsrepertoire für Strangwechselprozeduren, d.h. ihrer mehr oder weniger expliziten Legitimierung oder Autorisierung. Im Hinblick auf eine Struktur- und Funktionsgeschichte des *entrelacement* (die natürlich den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde) wären drei grundlegende Typen zu unterscheiden, und zwar nach Maßgabe der jeweiligen Positionierung der Autorisierungsinstanz - d.h. der die diskursiven Entscheidungen regulierenden Instanz, die natürlich nicht mit dem Erzähler identisch sein muß - entweder 'außerhalb' des aktuellen Textes, auf Diskursebene oder auf der Ebene der *histoire* selbst. Es sei aber betont, daß die in der Folge aufgeführten Typen untereinander kombinierbar sind und daß in den erzähltechnisch differenziertesten und virtuosesten Texten - wie z.B. dem *Orlando Furioso* - tendenziell alle Möglichkeiten realisiert sind:

1) In den nicht-transgressiven *entrelacement*-Formeln dieses Typs wird die dispositionelle Prozedur des Strangwechsels durch eine textexterne Instanz reguliert, die die Kohärenz der Erzählung und ihre 'Wahrhaftigkeit' garantiert. In den mittelalterlichen epischen Genera ist dies die anonyme und gerade deshalb sakrosante testimoniale Autorität des *conte*, auf die sich der Erzähler beruft und hinter der er mehr oder weniger verschwindet. Während hier, als es darum ging, die Konstituierung rudimentärer Metalepsen zu beschreiben, von einer Formel 'I c h erzähle (nicht mehr von x)' als nichttransgressivem Referenzparadigma ausgegangen wurde - diese Formel wird jetzt weiter unten als zweiter Grundtyp erscheinen - folgen die frühesten Fassungen einer *entrelacement*-Formel weitaus häufiger dem Muster 'Die G e s c h i c h t e erzählt (nicht mehr von x)': "Or dist li contes"; "Torna la storia" usw. Auch bei einer solchen Formel wird man von einem Subjektivierungsphänomen im oben erläuterten Sinn sprechen können, insofern auch hier der Akt des Erzählens und sein Subjekt markiert sind; freilich erscheint die Geschichte selbst, d.h. die unhinterfragbare Tradition ihrer (oralen) Überlieferung, als anonymes und gleichsam kollektives Erzählsujet - oder aber der Erzähler als bloße textinterne Agentur der Tradierung einer bereits erzählten und hinsichtlich ihrer internen Segmentierungen kodifizierten Geschichte. Bis in die *cantari*-Tradition überwiegt diese eher unspezifische Testimonialtopik.<sup>178</sup> Während der Dispositionsspielraum des Erzählers in diesen Fällen gegen Null tendiert, zeigt dagegen der Rekurs auf eine oder mehrere individuelle und spezifizierte Quellen prinzipielle Möglichkeiten des Erzählers an, diese Quellen zu selektionieren und gegebenenfalls ihre Validität zu taxieren. Bei Boiardo und Ariost - um hier wiederum nur die diskurstekhnisch raffiniertesten Texte der *entrelacement*-Literatur zu nennen - ist die Autorisierungsinstanz des *conte* durch eine individuelle Quelle ersetzt, nämlich die dem Erzbischofs Turpin als einem Kombattanten Karls des Großen zugeschriebenen Chronik. Die Pseudo-Turpinsche Chronik als Autorisierungsinstanz hat vielfältige Funktionen, darun-

<sup>177</sup> Vgl. auch Roellenbleck, ebd.: "das Mittel des Entrelacement wird mit überlegenem Kunstverstand eingesetzt, als eine 'Meta-Technik' (es war in seinem eigentlichen Gebrauch längst traditionell geworden, und keineswegs mehr originell), um eine ganz andere Dimension des Erzählens als die realistische Vollständigkeit und Gleichzeitigkeit von Handlungen zu realisieren: den Erzähler in seiner Machtvollkommenheit als freier Schöpfer und Beherrscher seines Werks".

<sup>178</sup> Vgl etwa *La Spagna*, IV, 38: „Ben dice el libro e l'autore mi conta“.

ter aber auch solche der Legitimierung von Strangwechseln, z.B. in der folgenden Passage aus dem *Orlando Innamorato*:

Ma parlar più di ciò lascia Turpino,  
E torna a dir de Astolfo paladino.  
(*O.I.* I, 9, 36, 7-8)<sup>179</sup>

Weiter oben wurde bereits am Beispiel der Fiammetta-Episode (wo es freilich nicht um einen Strangwechsel ging) die Ironisierung der Quellenreferenz als Autorisierungsverfahren dokumentiert. Generell läßt sich feststellen, daß die ironische Applikation des Verfahrens tendenziell in seiner Preisgabe resultiert; unter systematischem (nicht unbedingt unter chronologischem) Aspekt bezeichnet sie damit einen Übergang zu dem folgenden Typus der Strangwechsellegitimierung.

2) In diesen Fällen ist jegliche Testimonialtopik oder Quellenfiktion preisgegeben; der explizite Rekurs auf eine mehr oder weniger autoritative textexterne Instanz fehlt vollständig und der Erzähler selbst erscheint als auktoriales Subjekt der *histoire*. Der Strangwechsel erfolgt also auf der Basis von Selbstautorisierung; dabei kann die Motivation für das jeweilige diskursive Arrangement des erzählten Geschehens unbestimmt bleiben - als Beleg mögen hier die Textbeispiele 14 und 15 genügen<sup>180</sup> - oder mit erzählökonomischen oder poetologischen Erfordernissen begründet werden<sup>181</sup>; schließlich kann der Strangwechsel 'dezisionistisch' vollzogen und von einem bloßen 'Wollen' oder 'Nicht-Wollen' des Erzählers abhängig sein, das auf keinerlei Begründung oder Legitimation angewiesen ist.<sup>182</sup>

In diese Kategorie gehören aber auch Formen „affektischen Einwirkens des Erzählten auf den Erzähler“ (Penzentadler)<sup>183</sup>, die zu einem Strangwechsel führen. So kann etwa im *Orlando*

<sup>179</sup> Vgl. auch *Orlando Innamorato* I, 14, 10; II, 20, 41 u.ö. Im *Orlando Furioso* etwa folgende Passage:

Turpin, che tutta questa istoria dice,  
fa qui digresso, e torna in quel paese  
dove fu dianzi morto il Maganzese.  
(*O.F.* XXIII, 38, 5-8)

Der Rekurs auf Turpin ist freilich keine Erfindung Boiardos oder Ariosts, sondern gehört bereits zum topischen Bestand der Ritterspek. Fiktionsironisch ist dieser Rekurs spätestens in Pulcis *Morgante*.

<sup>180</sup> Daß solche Formen nicht unbedingt zeitlich später als die der Testimonialtopik folgenden anzusetzen sind, belegen etwa die in Anm.152 zitierte Passage aus dem *Érec* oder die folgende aus dem Artusroman *Clariss et Laris*: "Mes de lui ci vous laisserons, / D'Agravain vous reconterons:". (*Clariss et Laris*, vv. 10333-10334; zit. nach Stierle 1980, S. 276.) Auch in chronologisch späteren *chansons de geste* kann der Erzähler/Sänger als auktorial disponierende Instanz in Erscheinung treten. Vgl. etwa *La chanson d'Aspremont*, laisse 386, vol.2, p.51: "Lairai de Karl, si dirai d'Agolant".

<sup>181</sup> Vgl. etwa *Orlando Furioso*, XVII, 83-84 und II, 30, 5-8, mit einer vielzitierten, weil die implizite Erzählpoetik des *O.F.* anscheinend gültig thematisierenden Passage:

Ma perché varie fila a varie tele  
Uopo mi son, che tutte ordire intendo,  
lascio Rinaldo e l'agitata prua,  
e torno a dir di Bradamante sua.

Analog ist *O.F.* XIII, 81.

<sup>182</sup> Vgl. etwa *Orlando Furioso* XXXIII, 78, oder auch XVIII, 8: "Ma voglio a un'altra volta differire / A rontar ciò che di questo avvenne." Das Verb *volere*, das in diesen Fällen die Verfügungsmächtigkeit des Erzählers signalisiert - vgl. hierzu Hempfer 1982, S. 141f. -, erscheint allerdings häufiger in metaleptischen Konstellationen; die narratoriale Verfügungsmächtigkeit gewinnt also, wie dargelegt, gerade durch den Kontrast zur implizierten oder postulierten Autonomie der Geschichte ihre Konturen. Vgl. etwa die Textbeispiele 22, 23 und 25 sowie *Orlando Furioso* XVI, 19; XXXIII, 96; XXXV, 31; XXXIX, 19 u.ö.

<sup>183</sup> Vgl. weiter oben, S. 30.

*Furioso* die erzählerische Vergegenwärtigung der angst- und qualvollen Lage einer Figur folgendermaßen unterbrochen werden:

Io nol dirò; che sì il dolor mi muove,  
che mi sforza voltar le rime altrove,

e trovar versi non tanto lugubri,  
fin che 'l mio spirito stanco si riabbia;  
(*O.F.*, VIII, 66,7 - 67, 2)

Eine solche Strangwechselformulierung mag als fiktionsironisch gelten, weil hier für den Prozeß der Textkonstituierung Bedingungen geltend gemacht werden - eine den Erzähler selbst überwältigende Empathie gegenüber seinen Figuren -, deren Wirksamkeit durch eben diesen Text beständig widerlegt wird. Wie weiter oben näher erläutert wurde, handelt es sich aber, da das Geschehen nicht als simultan zum Erzählakt sich ereignendes präsentiert wird, keinesfalls um eine Metalepse. Hier, wie in den anderen dieser Kategorie zugehörigen Strangwechselformeln, erscheint der Diskurs selbst als der 'Ort' der Hervorbringung der Geschichte, der Erzähler als der einzige, wenn auch u.U. unzuverlässige und seinen Affekten ausgelieferte Garant ihrer Kohärenz und letztlich als ihr Schöpfer - freilich als Schöpfer einer *E r z ä h l u n g* und noch nicht, wie dies metaleptische Formeln postulieren, als Schöpfer einer *W e l t*, die so autonom und substantiell wäre, daß sie mit der ihrer Hervorbringung in Konkurrenz treten könnte. Diese durch keinerlei testimoniale Instanzen und prästabilisierte Tradierungshierarchien mehr 'gezügelt' Formen narratorialer Autoreflexivität resultieren also tendenziell in einer Auflösung der 'Objektivität' des erzählten Geschehens, das jetzt als bloßer Artefakt eines narrativen Schöpfungsaktes erscheint, ohne noch ein Korrelat in der außertextuellen Wirklichkeit besitzen zu müssen; jedoch ist auch hier die Relation von *discours* und *histoire* nicht als Transgression gestaltet.

3) Vor dem Hintergrund der beiden zuvor charakterisierten Typen nicht-transgressiver Strangwechselformularik, die natürlich Übergangsformen und eine große Vielfalt von Varianten ausbilden, hebt sich die Spezifik metaleptischer Formen als ein dritter Grundtyp ab. Es erübrigt sich, noch einmal Einzelheiten zu resümieren: Die Simultaneisierung und Spatialisierung des Verhältnisses von *discours* und *histoire* durch Tilgung des *verbum narrandi* führt, wenn nicht die neutralisierenden Lizenzen einer metaphorischen Lesart in Kraft treten, zu einer paradoxen Neubestimmung dieses Verhältnisses und zu einem komplexen Wechselspiel zwischen narratorialer Schöpfungsmacht und Dispositionsgewalt einerseits, Substantialität und Autonomie der erzählten Welt andererseits; die Facetten dieses Wechselspiels sind zuvor bereits eingehend beschrieben worden. Wenn in den beiden anderen, nicht-transgressiven Formen des *entrelacement* entweder textexterne Instanzen oder das Erzählsubjekt selbst dispositionelle Entscheidungen autorisieren, so scheint dieses Subjekt jetzt unter dem unmittelbaren *E i n d r u c k* und schließlich auch dem mitunter intentional ausgeübten *D r u c k* einer Geschichte zu stehen, die sich simultan zum Erzählvorgang ereignen, von massiver Präsenz und durch den Erzähler und den Leser 'teichoskopisch' wahrnehmbar sein soll. Damit geht es nicht mehr um die *A u t o r i s i e r u n g* des Strangwechsels, sondern um die *M o t i v i e r t h e i t* bzw. *D e t e r m i n i e r t h e i t* (gemäß der oben getroffenen Unterscheidung) des Erzählvorgangs durch eine der erzählenden Welt konsubstantielle *histoire*, deren Autonomie und Substantialität sich in unterschiedlichen Konkretisierungsgraden manifestieren kann: als schiere 'physische' Präsenz, als jeder diskursiven Steuerung widerstehende Eigen-dynamik, schließlich als artikulierte Selbstbewußtheit ihres Personals über die Bedingtheit

---

seines erzählten Seins und als eine zumindest temporäre Usurpation der extradiegetischen Diskursebene, die den Erzähler selbst zum Erzählten werden läßt.

Während die nicht-transgressive Strangwechselformularik die Souveränität und die Verfügungsmacht des Erzählspekts mehr oder weniger deutlich betont, legen metaleptische Formen ihre Emphase gerade auf die Trägheit, Widerspenstigkeit und Eigensinnigkeit der Geschichte, und damit auf Grenzen der souveränen Schöpfungsmacht des Erzählers.

Wenn also die Entfaltung und Ausdifferenzierung der *entrelacement*-Technik generell unter der Perspektive einer 'Subjektivierung' des Erzählens, einer immer stärkeren Akzentuierung des narrativen Aktes selbst, beschrieben werden kann, so repräsentieren metaleptische *entrelacement*-Formeln gewissermaßen eine paradoxe Überkompensation dieser Tendenz. Während die zunehmend auf das Erzählspekts bezogene Exposition polymorpher Erzählwelten in der Auflösung von deren 'Objektstatus' resultieren, d.h. ihnen jedes Korrelat außerhalb des sie konstituierenden Diskurses verweigern kann, mündet metaleptisches Erzählen gerade in der 'Reifizierung' der erzählten Welt durch Hypostase: Die erzählte Welt, autonom und eventuell sogar mit artikulationsfähiger Willensfreiheit ausgestattet, soll ihren Ursprung im Narrationsakt hinter sich lassen, alle Determiniertheit abschütteln und die Begrenztheit ihres nur artefaktuellen, sekundären und vermittelten Seins überschreiten können. Allerdings ist es gerade die scheinbare Selbstbescheidung oder Selbstlimitierung der erzählerischen Omnipotenz, der doppeldeutige Anspruch einer 'logostatischen' Magie, die schließlich vor ihren eigenen Effekten kapitulieren muß, in der sich die Subjektivierung des Erzählens zu seiner Apotheose steigert - einer Verklärung freilich, die gänzlich profane Züge trägt.

Damit ergibt sich, um noch einmal zu resümieren, die Skizze eines Transformationsprozesses, der sich innerhalb der Narrativik vollzieht und der auf die Herausforderung immer komplexerer Erzählwelten mit der Stärkung des Erzählspekts als Organisator dieser Erzählwelten und als Focus ihrer Zusammenschau antwortet. Dieser Prozeß, dessen Ausgangspunkt in der Epik des Mittelalters zu lokalisieren war, läßt das Profil des Erzählers als souveränem Verwalter komplexer narrativer Universen und Strategen ihrer Integration immer prägnantere und individuellere Züge annehmen und führt zunehmend die Artefakthaftigkeit dieser Universen und ihre Determiniertheit durch den Narrationsakt selbst vor Augen.

Innerhalb des Systems subjektzentrierter Strangwechselformularik kommt es, in einem amplifikatorischen Prozeß, der hier schon detailliert beschrieben wurde, zu einer Ausdifferenzierung transgressiver Formen. Ausdifferenzierung bedeutet vor allem, wie man sehen konnte, die Aktualisierung eines semantischen Potentials oder Entfaltung 'programmatischer' Konnotationen: Metaleptisch konfiguriert, erscheint das Verhältnis von Erzählspekts und erzählter Welt sowohl schwächer determiniert als auch reicher an Konnotationen als dies in den nicht-transgressiven Formen des *entrelacement* der Fall ist, in denen die Hierarchie von erzählender und erzählter Welt intakt und transparent bleibt. Die metaleptische Konfiguration (oder ihr propositionaler Gehalt) ist komplex genug, um Problemhorizonte zu evozieren, die ihr strukturhomolog sind, in diese einzumünden und sich an ihnen zu bereichern - oder ihrerseits diese zu bereichern. Diese Problemhorizonte, die untereinander Konvergenzpunkte aufweisen, könnten unter den folgenden beiden Aspekten zusammengefaßt werden:

1. Metalepsen konfigurieren alle Elemente eines als Problem begriffenen Schöpfer-Kreaturen-Verhältnisses; auf der Basis dieses epocheninvarianten Merkmals können sie sich mit den jeweiligen historischen Konzeptualisierungen dieser Problematik, seien diese nun theologischer, philosophischer, ästhetischer, poetologischer oder sonstiger Provenienz, legieren. Metalepsen können damit auf einer Themenskala funktional werden, die von metanarrativen Reflexionen des Darstellungsproblems und seiner kreativen oder inventiven Voraussetzungen über allgemeine (produktions-) ästhetische Konzepte bis hin zur ontologisch-theologischen

Problematik des freien Willens reicht. Die konkreten Formen einer solchen Kontextualisierung metaleptischer Verfahren wären natürlich von Fall zu Fall zu untersuchen. Auf diesen Aspekt kann ich in der Folge aber nur noch beiläufig eingehen.

2. Der zweite Problemhorizont, den metaleptische Konfigurationen potentiell aufzurufen und abzubilden vermögen, betrifft das Verhältnis von (sprachlichem) Text und (außersprachlicher) Welt oder verwandte bzw. äquivalente Oppositionen wie die von *verba* und *res*, Fiktion und Wirklichkeit oder auch, mittelbarer, Dichtung und Wahrheit. In Metalepsen können, wie hier bereits mehrfach dargelegt wurde, diese Oppositionen als aufgehoben erscheinen, Text und Welt, Fiktion und Wirklichkeit ein durchgängiges Kontinuum bilden.

Nachdem bisher auf entsprechende 'programmatische' Extrapolationen und Funktionen von Metalepsen immer nur punktuell hingewiesen wurde, soll im abschließenden Kapitel 4 am *Orlando Furioso* gezeigt werden, wie metaleptische Konfigurationen in komplexer Weise funktional werden können. Im Zentrum steht dabei das genealogische Programm, das Ariosts Romanzo einzulösen beansprucht, und das einerseits in seiner konkreten Durchführung den 'Text der Geschichte' unmittelbar in die Geschichte einmünden und diese selbst gleichsam als 'Metalepse' sich konstituieren läßt, und das andererseits in seiner expliziten Selbstthematizierung eine epistemologische Hegemonie des Dichters proklamiert, die darauf beruht, daß die Dichtung die historische Welt, noch bevor sie zum Gegenstand von Wahrheitsdiskursen werden kann, überhaupt erst 'erzeugt'.

In zumindest zweierlei Hinsicht konvergiert die metaleptisch konfigurierte Text-Welt-Dichotomie mit dem zuerst genannten Problemhorizont des Schöpfers und seiner Kreaturen; es sind dies die Philosopheme oder Theologeme der Schöpfungsmächtigkeit des Wortes und der Schöpfung *qua* Text. Beide Konzeptionen, wenn auch vorchristlich-antiker Provenienz, sind natürlich in hohem und wahrscheinlich selbst bei profanierenden Reminiszenzen irreduziblem Maße durch ihre christlich-theologische Ausformulierung geprägt; in dieser Form sind sie, wie ich zeigen möchte, im *Orlando Furioso* in komplexer Weise in Textstrukturen umgesetzt und präsent gehalten und zugleich ins Profane transponiert.

Bevor ich aber auf Ariost *Orlando Furioso* näher eingehe, sind jetzt noch einige offene Fragen hinsichtlich der Derivation metaleptischer Erzählweisen zu besprechen.

### 3.7.2. Andere Derivationen metaleptischer Erzählweisen

Die vorliegende Untersuchung wollte zeigen, daß sich eine systematische Beschreibung metaleptischer Varianten auf die diachrone Ausdifferenzierung der *entrelacement*-Technik zur Projektion bringen läßt. Wenngleich dieser Prozeß als diskontinuierlich gelten kann, also keiner linearen Dynamik folgt, läßt sich sein Ausgangspunkt mit einiger Gewißheit in der mittelalterlichen Epik festmachen. Nun ergaben sich allerdings Varianten, die sich zwar der Systematik zwanglos einfügten, für die aber der postulierte genetische Zusammenhang, also die Rückführbarkeit auf eine Formel des Typs 'Ich erzähle jetzt nicht mehr von x, sondern von y' bzw. auf deren transgressive Fassung, nicht mehr unmittelbar einleuchtend schien. In dem einen Fall ging es um transgressive Formeln, die keinen Strangwechsel organisieren, sondern der Motivierung und Legitimierung von narratorialen Digressionen dienen: Leere Intervalle, ereignismonotone Sequenzen des erzählten Geschehens werden in kühner Alogik für Analepsen, Deskriptionen, Erzählerkommentare usw. genutzt. Das Prinzip dieses Verfahrens wurde mit zwei Textbeispielen (5 und 36) illustriert und hypothetisch als Hybridisierung syn-

chronisierender narrativer Integrationsformeln des Typs 'Während x nach A ging, begab sich y nach B' erklärt.<sup>184</sup> Metaleptisch transformiert werden die zeitlichen Koordinaten der erzählten Welt zu paradoxem Abgleich mit denen des Erzählers und seiner Adressaten gebracht, so daß es etwa heißen kann: 'Während x nach A geht, haben wir Zeit, seine Motive genauer zu untersuchen'.

In diesem Fall ergäbe sich jedoch m.E. kein gravierendes Problem für die hier verfolgte These. Deren wesentliches Anliegen war, um dies noch einmal zu unterstreichen, der Nachweis einer Transformationsdynamik, die innerhalb des Systems narrativer Techniken zu einer poetologisch und epistemologisch relevanten Redefinition des Verhältnisses von erzählender und erzählter Welt führen kann, ohne daß dafür externe Impulse in Rechnung gestellt werden müßten. Sollten nun, neben der *entrelacement*-Formularik, weitere Derivationen für narrative Metalepsen zu berücksichtigen sein, die aber einer analogen Dynamik der Transformation und Amplifikation unterliegen, um schließlich mit der hier näher beschriebenen schließlich zu konvergieren und in der selben Systematik aufzugehen, so wäre zwar die Reichweite eines Erklärungsmodells, das der *entrelacement*-Technik eine exklusive Bedeutung bei der Genese metaleptischer Erzählweisen und deren poetologischen Extrapolationen einräumt, gemindert, jedoch wäre dieses Modell keinesfalls widerlegt.

Tatsächlich läßt sich jedoch auch ein Bedingungs-zusammenhang zwischen diesen separaten Filiationen annehmen, und zwar in dem Sinne, daß die hypothetische Herkunft bestimmter metaleptischer Varianten aus dem Formelschema 'Während x nach A ging, begab sich y nach B' die metaleptische Ausdifferenzierung der *entrelacement*-Formularik schon voraussetzt. Ich möchte dies vor allem daraus schließen, daß dieses Schema, im Gegensatz zu *entrelacement*-

---

<sup>184</sup> Formeln dieser Art sind natürlich auch in der *entrelacement*-Literatur häufig zu finden, etwa: "Mentre che Buovo si forniva di gente, essendo tornato Guido d'Italia e menato grande soccorso di gente e certa vettuvaglia, la terra avevono bene armata". (*Reali di Francia*, Buch 4, Kap. 70, S. 407) Oder: "Stava Ruggiero in tanta gioia e festa, / Mentre Carlo in travaglio et Agramante". (*O.F.* VII, 33, 1-2; weitere Beispiele in *O.F.* XXVI, 88; XLI, 68 u.ö.) Anders als Stierle würde ich diese Formularik aber nicht den typischen Verfahren des *entrelacement* zuschlagen. Gerade weil sie die Synchronie unterschiedlicher Geschehenssequenzen explizit macht, dient sie eher der diskursiven Verwaltung einer handlungslogisch homogenen Mehrsträngigkeit, die nicht spezifisch für die mittelalterliche und nachfolgende *entrelacement*-Literatur ist, sondern sich auch in der antiken Erzählliteratur findet (vgl. dazu auch oben S. 105 und Anm.156); entsprechend sind in letzterer auch derartige Wendungen allgegenwärtig, was man von den 'eigentlichen' *entrelacement*-Formeln vom Typ 'Ich erzähle jetzt nicht mehr von x, sondern von y' eben nicht sagen kann. Ich nenne nur einige wenige Beispiele: „Willig folgte der Bote dem edlen Herrn Agamemnon. / Iris brachte indessen der schimmernden Helena Botschaft“ (*Ilias* III, 120f.); „Atque ea diversa penitus dum parte geruntur; / Irim de caelo misit Saturnia Iuno / audacem ad Turnum.“ (*Aeneis*, IX,1-3); „Dumque ibi perluitur solita Titania lympha, / ecce nepos Cadmi (...) pervenit in lucum.“ (*Metamorphosen*, III, 173f.); „Während sie so die Methymnäer verfolgten, führte Chloe Daphnis ganz friedlich zu den Nymphen“. (*Daphnis und Chloe*, II, 18; S. 49). Da derartige Formeln zum Grundbestand jedes Erzählens gehören, das die Gleichzeitigkeit paralleler Geschehensabläufe in linearer Sukzession zu vermitteln gezwungen ist, verwundert es nicht, daß sie sich auch in der Geschichtsschreibung vermutlich jeder Epoche finden (vgl. etwa Livius, *Ab urbe condita* XXI, 7, 1: "Dum ea Romani parant consultantque, iam Saguntum summa vi oppugnabatur.") und deren Objektivitätsanspruch weitaus mehr konvenieren als die stets 'indexikalischen', d.h. das Subjekt des Diskurses präsent haltenden *entrelacement*-Formeln. Damit ist zugleich die zweite wesentliche Differenzqualität synchronisierender narrativer Integrationsformeln benannt: im Gegensatz zu *entrelacement*-Formeln sind sie nicht notwendig autoreflexiv, und wenn sie es werden, geht dies in der Regel mit ihrer metaleptischen Transformation einher. Dabei gibt es einmal die Möglichkeit einer Kontamination mit einer 'echten' (im hier favorisierten Verständnis) *entrelacement*-Formel, wie in folgendem Beispiel: „E mentre che costui traversa il mare / Voglio a Rinaldo un poco ritornare.“ (*Mambriano*, II, 29, 7-8). Ein analoges, wenn auch aufwendiger semantisiertes Beispiel wäre der oben zitierte Textauschnitt 41 aus Gides *Faux-monnayeurs*. In diesen Fällen ergäben sich auch keine Irritationen für das hier vorgeschlagene 'genetische' Modell. Die andere Möglichkeit (nämlich die, welche hier als Problem diskutiert wird) besteht in der transgressiven Nutzung des durch ein 'während' oder ähnliche Konjunktionen indizierten Geschehensintervalls für Digressionen jeglicher Art, aber eben nicht für einen Strangwechsel.

Formeln, nicht autoreflexiv ist, sondern es erst in seiner metaleptischen Umwandlung wird – wenn es also z.B. heißt: 'Während x nach A geht, wollen wir berichten, was sich dort in der Zwischenzeit zugetragen hatte', oder: 'Während x schläft, haben wir Gelegenheit, ihn genauer zu betrachten'. Da Metalepsen in jedem Fall die Selbstexponierung des Subjekts der Erzählung voraussetzen und deshalb überhaupt erst vor dem Hintergrund einer generellen Tendenz der Subjektivierung narrativer Diskurse beschreibbar sind, dürfte der 'Paradoxalisierung' der immer schon autoreflexiven *entrelacement*-Formularik Priorität zuerkannt und diese gewissermaßen als das literaturhistorische Referenzereignis angesetzt werden. Das hieße, die Genese jener paradoxalen Synchronisierungsformeln setzte die metaleptische Redefinition des Verhältnisses von Erzählsubjekt und *histoire*, wie sie sich im Kontext einer bereits konventionell gewordenen *entrelacement*-Technik entwickelt, als schon manifest voraus.

Dafür sprechen nicht zuletzt zwei weiter oben, wenn auch unter dem Vorbehalt nicht enzyklopädischer Belesenheit erhobene Befunde, die hier in Erinnerung gerufen seien: 1) Die antike Erzählliteratur kennt zwar allem Anschein nach weder *entrelacement*-Formeln noch Metalepsen und gewiß keine systembildende Ausdifferenzierung dieser Erzählweisen, sehr wohl aber jene weder autoreflexiven noch transgressiven Formeln, die der Synchronisierung paralleler Geschehenssequenzen dienen. 2) Weder im italienischen Kunstromanzo und schon gar nicht in der früheren *entrelacement*-Literatur lassen sich m.W. Formeln wie die Balzacs oder Manzonis (geschweige denn gewagtere Varianten) nachweisen. In keinem einzigen Text dieser Observanz wüßte ich ein Beispiel zu nennen, in dem das Phänomen unerfüllter Zeit in paradoxer Weise thematisiert wird, indem es Spielraum für narratoriale Digressionen schafft.<sup>185</sup> Damit soll ein eventuelles Vorkommen metaleptischer Synchronisierungsformeln vor allem im Romanzo gleichwohl nicht kategorisch ausgeschlossen werden; es dürfte sich dann aber – gegenüber der Ubiquität, mit der metaleptische *entrelacement*-Formeln und nicht-metaleptische Synchronisierungsformeln in dieser Literatur zum Einsatz kommen – um Einzelfälle handeln, die als solche den hier vermuteten Zusammenhang nur unterstreichen.

Beide Befunde könnten bestätigen, daß die *entrelacement*-Technik und ihre Ausdifferenzierung auch für die Genese narrativer Metalepsen anderer Provenienz den entscheidenden Möglichkeitshorizont abgeben. Natürlich bleibt dies eine auf einigen Konjekturen basierende Hypothese. Ihre Falsifikation würde freilich, wie gesagt, den hier vorgetragenen Überlegungen zur Genese metaleptischer Erzählweisen zwar gewisse Modifikationen abfordern, sie aber nicht widerlegen.

Im Prinzip analoge Argumente möchte ich für andere genetische Zusammenhänge, die als Möglichkeit zu erwägen wären, in Anspruch nehmen. Grundsätzlich dürften alle Formen narrativer Autoreflexivität – also Akzentuierungen des erzählerischen Vermittlungsaktes durch dessen Subjekt – für eine metaleptische Transformation in Frage kommen. Vor allem scheint dies für narrative Eröffnungsformeln bzw. Schlußklauseln zuzutreffen.<sup>186</sup> Nicht in Betracht

<sup>185</sup> Die beiden in Anm. 92 zitierten und erläuterten Passagen aus dem *Mambriano* widerlegen diesen Befund nicht: In dem einen Fall geht es durchaus um einen Strangwechsel, und der Zusammenhang mit der *entrelacement*-Technik ist evident; in dem anderen Fall handelt es sich um eine Schlußklausel und damit um einen eigenständigen Typus, auf den ich sogleich noch zu sprechen komme.

<sup>186</sup> Eine weitere Möglichkeit sind narratoriale Deskriptionen; in metaleptischen Varianten beansprucht der Erzähler eine unmittelbare Nähe zum beschriebenen Objekt, die dieses visueller Apperzeption zugänglich machen soll. So etwa in folgendem Beispiel aus dem *Orlando Furioso* (VI, 59), in dem mit starkem fiktionsironischen Effekt auch noch die Möglichkeit einer optischen Täuschung, der der Erzähler unterliegen könnte, mitbedacht ist:

Lontan si vide una muraglia lunga  
 Che gira intorno, e gran paese serra;  
 e par che la sua altezza al ciel s'aggiunga;  
 e d'oro sia da l'alta cima a terra.

kommen dabei natürlich solche Fälle, in denen sich eine metaleptische Strangwechselformel einfach am Anfang eines Gesangs (oder einer entsprechenden Einheit), also in Exordialposition, befindet; dasselbe gilt für ihre Positionierung am Ende eines entsprechenden Segments, wie etwa in folgendem *congedo*:

Le nozze belle e sontuose fanno  
 Ma non s'è sontuose né s'è belle,  
 come in Selandia dicono che faranno.  
 Pur non disegno che vegnate a quelle;  
 perché nuovi accidenti a nascere hanno  
 per disturbarle, de' quai le novelle  
 all'altro canto vi farò sentire,  
 s'all'altro canto mi verrete a udire.

(O.F. IX, 94)<sup>187</sup>

In anderen Fällen jedoch könnten metaleptische Exordia oder Schlußformeln in der Tat als Derivate der einschlägigen topischen Formularik erscheinen. Wie bereits weiter oben in Hinblick auf antike erzählerische Genera, namentlich das Epos, festgestellt wurde, sind für sie Exordien und Schlußsequenzen privilegierte Reservate narrativer Autoreflexivität. Formeln wie „arma virumque cano“ (*Aeneis*, I,1) oder „Iamque opus exegi“ (*Metamorphosen*, XV,871) erfüllen die Grundbedingung metaleptischer Transformierbarkeit: Indem der Narrationsakt expliziert wird, könnte er auch in paradoxe Relation zum erzählten Geschehen gebracht werden. In der antiken Erzählliteratur wüßte ich dafür freilich keine Belege beizubringen. Erst in der *entrelacement*-Literatur, genau gesagt im italienischen Kunstromanzo, scheint diese Möglichkeit häufiger genutzt zu werden.<sup>188</sup> Allerdings belegen gerade die weiter oben angeführten Beispiele aus dem *Orlando Furioso* (Textbeispiele 26 und Anm.82), daß es sich auch hier weniger um eine eigenständige Derivation handeln dürfte als vielmehr um die 'Kontamination' einer exordialen *propositio* durch ein erzählerisches Dispositionskalkül, wie es sich zuerst im Kontext der *entrelacement*-Technik herausgebildet hat.

Die Bedingung metaleptischer Transformierbarkeit erfüllen schließlich auch solche narrativen Eröffnungs- und Schlußformeln, die eine mündliche Vortragssituation beschwören und die der Tradition der *chanson de geste* und der italienischen *cantari* eigentümlich sind<sup>189</sup>; in den späteren Filiationen der Ritterepik überdauern diese Formeln als mehr oder weniger ironische Reminiszenzen: Einzelne *canti* können beendet werden unter Hinweis auf Heiserkeit oder Durstigkeit des Erzählers, oder, ohne daß dabei eine mündliche Sprechsituation unterstellt

---

Alcun dal mio parer qui si dilunga,  
 e dice ch'ell'è alchimia: e forse ch'erra;  
 et anco forse meglio di me intende:  
 a me par oro, poi che si risplende.

Zu einer vergleichbaren Passage im *Mambriano* (XXVI, 46) vgl. Penzenstadler 1987, S. 161. Derartige transgressive Deskriptionen sind vielleicht am ehesten als bloße Hyperbolisierung der rhetorischen *evidentia* als einer *subiectio ad oculos* zu erklären. Auch für transgressive Beschreibungsprozeduren ist freilich die Prominenz des Erzählspektrums konstitutiv, und damit situieren sie sich ebenfalls vor dem hier skizzierten Horizont einer Subjektivierung narrativer Diskurse. Ob man jenseits des Romanzo Präzedenzfälle findet, sei dahingestellt.

<sup>187</sup> Es handelt sich hier um die unmittelbare Fortsetzung einer Passage, die weiter oben bereits als Textbeispiel 23 zitiert wurde.

<sup>188</sup> Curtius entnehme ich allerdings den Hinweis auf Sigebert von Gembloux, der das erste Buch seiner *Passio Thebeorum* (11. Jh.) an einem Punkt beschließt, an dem es über seiner Chronistentätigkeit Abend und dunkel geworden ist und deshalb auch die Alpenüberquerung, deren Schilderung jetzt anstünde, ausgesetzt wird, weil eine solche Unternehmung bei Nacht unmöglich sei. Der Erzähler schließt also die raum-zeitlichen Koordinaten seiner lebensweltlichen (Schreib-) Situation mit denen des berichteten Geschehens kurz: Es dürfte sich um eine Metalepse handeln. Vgl. Curtius 1993, S. 101.

<sup>189</sup> Vgl. Stierle 1980.

sein muß, auf seine Erschöpfung.<sup>190</sup> In dem weiter oben (Anm.92) zitierten Beispiel aus dem *Mambriano* war es die Ruhebedürftigkeit einer Figur, die den *canto*-Abschluß motivierte; anders als in diesem Fall handelt es sich bei den meisten derartigen Schlußformeln aber gar nicht um Metalepsen, und wenn doch, wie in der Passage aus dem *Mambriano*, ist wiederum der Zusammenhang mit der den Fortgang der Erzählung disponierenden *entrelacement*-Technik offensichtlich.

Natürlich wären hier nähere Erkundungen auf breiterer Textbasis nötig, wie sie an dieser Stelle nicht möglich sind. Wie immer diese Erkundungen ausfallen mögen, bleibt doch festzuhalten, daß Metalepsen in jedem Fall die Subjektivierung narrativer Diskurse im Sinne einer Fokussierung auf den Akt und das Subjekt des Erzählens selbst voraussetzen und daß sie nur vor dem Hintergrund entsprechender Tendenzen beschreibbar sind. Das Spektrum möglicher Derivationen ist dabei durchaus begrenzt und welche Gewichtung man letzteren im einzelnen auch beimessen wird - erst mit der mittelalterlichen *entrelacement*-Technik wird die Reflexion auf das Subjekt der Erzählung und seine diskursiven Aktivitäten zum zentralen und stets präsent gehaltenen Faktor der Textkonstitution. Metalepsen sind also, auch wenn Derivationen aus anderen Bausteinen der narrativen Syntax, also etwa Synchronisierungsformeln, berücksichtigt werden müssen, systematisch immer wieder auf den Kontext der *entrelacement*-Literatur als epochenspezifischer Manifestation jener Subjektivierungstendenzen zu beziehen.

Nun wäre jedoch für bestimmte narrative Metalepsen auch eine Herkunft aus dem Fundus dramenspezifischer transgressiver Sprechhandlungen, wie sie weiter oben am Beispiel eines *Ad spectatores* analysiert wurden, denkbar. Dies wäre also ein weiterer 'problematischer' Fall metaleptischer Varianten, die nicht zwingend auf die *entrelacement*-Technik zurückführbar sind. Die Frage stellte sich ganz unmittelbar anlässlich Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*, wo eine spektakuläre Äußerung von transgressivem Figurenbewußtsein zwar ihrem, wenn auch diskreterem Präzedenzfall bei Ariost strukturell ähnlich und mit diesem sozusagen permutierbar war, aber zugleich als umstandlose Transponierung komödientypischer transgressiver Sprechhandlungen in einen Erzähltext zwanglos sich erklärte.

Im konkreten Fall der *Prinzessin Brambilla* ließe sich natürlich argumentieren, daß die Ausstellung paradoxen Figurenbewußtseins, auch wenn sie unmittelbar durch entsprechende Konfigurierungen der Komödie inspiriert sein sollte, bereits komplexe transgressive Erzählweisen und mehr oder weniger kodifizierte 'metaleptische' Erzählpoetiken (die etwa in der für Hoffmanns eigene Poetik zweifellos verbindlichen Linie Sterne-Diderot-Jean Paul greifbar wären) vorfindet, um deren bereits ausdifferenziertes Repertoire weiter zu bereichern.

Grundsätzlich wäre aber die Möglichkeit einer nicht nur sekundären, sondern gewissermaßen originären Derivation narrativer Metalepsen aus dem Repertoire dramentypischer transgressiver Sprechweisen, einzuräumen. Tatsächlich sind natürlich die hybridisierten oder pseudo-performativen Sprechhandlungen, als die Metalepsen hier definiert wurden und die, was die Narrativik betrifft, *grosso modo* auf die mittelalterliche *entrelacement*-Technik plausibel zurückführbar scheinen, in den dramatischen Genres seit jeher verfügbar: Expositionsinstanzen oder -modi wie der Chor, *Ad spectatores*, Beiseitesprechen, Parabase, Prolog, Epilog usw. - also Elemente einer „Episierung“ im Sinne Pfisters - können transgressiv gestaltet sein, indem sie die Deixis und die Referenzsphären von extradiegetischem Diskurs und ‚intramimetischem‘ Geschehen zusammenfallen lassen. Da dieser Punkt im zweiten Kapitel behandelt

<sup>190</sup> Z.B. *Orlando Furioso* XIV, 134, 7-8: "Non più, Signor, non più di questo canto; / ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto." Oder *O.F.* XXXIII, 128: "poi che da tutti i lati ho pieno il foglio, / finire il canto, e riposar mi voglio." Vgl. auch *O.F.* XVI, 89; XXV, 97 u.ö.

wurde, erübrigen sich hier nähere Ausführungen. Vorstellbar ist jedenfalls, daß solche hybriden Formen der *histoire*-Vermittlung, wie sie sich allem Anschein nach zuerst in den dramatischen Genres ausgebildet haben, im Kontext der *entrelacement*-Epik auch unmittelbar assimiliert wurden. Dabei wäre vielleicht die literaturgeschichtliche Koinzidenz zu berücksichtigen, daß in eben der Epoche des größten spielerischen Raffinements und Facettenreichtums der *entrelacement*-Technik, also bei Pulci, Boiardo und Ariost, auch die Repertoires der antiken Komödie wiedererschlossen werden; gerade Ariost kommt dabei bekanntlich eine Protagonistenrolle zu. Tatsächlich sind, wie bereits mit einigen Beispielen belegt, bestimmte Gestaltungen des *Ad spectatores* in der Renaissancekomödie metaleptischen Prozeduren der Handlungsverknüpfung im *Orlando Furioso* und im Romanzo generell homolog und mit ihnen konvertierbar.<sup>191</sup>

Zu erwägen wäre jedoch auch schon ein entstehungsgeschichtlicher Zusammenhang von *entrelacement*-Technik und den Präsentationsformen des mittelalterlichen Theaters, namentlich des geistlichen Spiels. Dessen Kompositions- oder Kompilationsprinzip der episodischen Reihung, als deren narrative Entsprechung die *entrelacement*-Technik durchaus gelten kann, fand seine szenische Realisation in der Simultanbühne oder in der ‚prozeptionalen‘ Darstellung auf Wagenbühnen, während der narrative Zusammenhang zwischen den einzelnen szenischen Orten durch einen Spielleiter gestiftet werden konnte.<sup>192</sup> Dies ergibt, als transgressiver Modus der Evidentialisierung, eine metaleptische Konfiguration *par excellence* - und ich erinnere daran, daß sie in eben dieser Weise, als vielleicht nicht absichtslose Reminiszenz, in Hugos *Notre Dame de Paris* funktional werden konnte.

Derartige, hier nur als Vermutungen vorgetragene Zusammenhänge bedürften natürlich wiederum genauerer Erkundungen, die im Rahmen dieser Untersuchung aber nicht zu leisten sind. Ich möchte hier nur folgendes noch zu bedenken geben: Wenn im konkreten Fall der *Prinzessin Brambilla* die Herkunft jener Figurenmetalepsen aus den Vertextungsrepertoires der Komödie unmittelbar einleuchtend und deshalb zu favorisieren war, dann gilt für die Herausbildung metaleptischer Verfahren im Kontext der *entrelacement*-Literatur das Gegenteil: Die Erklärung metaleptischer Strukturierungen als Anverwandlungen dramentypischer Formen hybridisierter und paradoxaler Figurenrede wäre weitaus unökonomischer als das hier vorgeschlagene Modell und würde mehr Fragen aufwerfen als beantworten. Vor allem wäre dann zu fragen, warum und unter welchen Voraussetzungen gerade die Erzählliteratur des Mittelalters und der Renaissance und nicht schon die Narrativik der Antike sich dramenspezifische transgressive Sprechweisen hat assimilieren können. Die präzedenzlose Entfaltung subjektzentrierter Erzählweisen im Modus der *entrelacement*-Formularik als Voraussetzung einer solchen Assimilation wäre hierauf eine schlüssige Antwort - und das hieße erneut, daß eben diese Formularik als ausschlaggebender literaturgeschichtlicher Horizont für die Genese metaleptischen Erzählens zu gelten hätte.

---

<sup>191</sup> Angesichts der umfangreichen Forschungsliteratur zum *Orlando Furioso* verwundert es, daß eine vergleichende Untersuchung mit den Komödien Ariosts, die nicht nur thematischen und motivischen Konkordanzen, sondern auch diskurstechnischen Parallelen nachginge, bislang fehlt.

<sup>192</sup> Vgl. Kinderman 1959, Bd. 1, Kap. II, "Europäisches Theater des Mittelalters".