

Metafiktion, Metanarration und Multilingualität in Wolf Haas‘ *Verteidigung der Missionarsstellung* als Prüfstein der Spezifik des literarischen Erzählens

J. Alexander Bareis

1. Einleitung – Fiktion und Metafiktion

Die Spezifik literarischen Erzählens wird mitunter an die Kategorie der Fiktion gebunden. Notwendige und gleichzeitig hinreichende Merkmale der Fiktion scheint es, diesbezüglich besteht in der Forschung eine vorläufige Einigkeit, keine zu geben.¹ Dies deckt sich mit der Auffassung, die im Exposé zu der Tagung zum Ausdruck gebracht wurde, auf die der vorliegende Beitrag zurückgeht.² Nicht ganz so eindeutig scheint die Sachlage im Falle folgender Fragestellung, die ebenfalls im Rahmen des Exposés und während der Durchführung der Tagung mehrmals diskutiert wurde – ob man literarische von nicht-literarischen Texten anhand des

¹ Das deutschsprachige Standardwerk ist der umfangreiche Band von Tobias Klauk und Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch* (2014). Bezüglich der hier verwendeten Terminologie, insbesondere in Bezug auf die unterschiedlichen Verwendungsweisen der Begriffe ‚Fiktion‘, ‚Fiktionalität‘, und ‚Fiktivität‘ sei auf folgende Vorarbeiten verwiesen: Bareis (2008), insbes. 51–86; Zipfel (2001); Irina O. Rajewsky und Anne Enderwitz (2016), insbes. 1–5. Für eine Überblicksdarstellung des Forschungsfeldes *Fictionality* (und der dort abweichenden Terminologie) aus dem Bereich der rhetorischen Narratologie, vgl. Henrik und Simona Zetterberg-Nielsen (2019).

² Die Tagung „Literarisches Erzählen. Zur Spezifik narrativer Verfahren in der Literatur“ fand am 12. – 14. März 2020 am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald statt: <https://www.uni-greifswald.de/forschung/forschungsveranstaltungen/detail/n/literarisches-erzaehlen-zur-spezifik-narrativer-verfahren-in-der-literatur-52247/> [gesehen am 14.3.2020].

Kriteriums der Fiktionalität unterscheiden könne. Sicherlich ist der Standpunkt einleuchtend, dass es einen kategorialen Unterschied geben muss zwischen dem, was als Fiktion bezeichnet werden soll, und dem, was nicht als Fiktion gilt. Sonst wäre die Kategorie der Fiktion nutzlos. Wie genau diese Unterscheidung zu treffen ist, und welche Konsequenzen der kategoriale Unterschied für die ebenso sinnvolle Unterscheidung zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten bedeutet, scheint bisweilen noch keine endgültig entschiedene Frage in der Forschung zu sein.

Der vorliegende Artikel ist mit Sicherheit kein Beitrag zu einem Panfiktionalismus, der jegliche Kategorisierungen und Grenzziehungen zwischen den Bereichen einzuebnen versucht. Die Frage jedoch, ob dieser Unterschied zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion auch für die Unterscheidung von literarischen und nicht-literarischen Texten instrumentalisiert werden kann, ist zumindest intuitiv betrachtet weniger eindeutig zu beantworten. Zugegeben: Die Fiktion (und damit eben auch die fiktionale und erzählende Literatur) kann, darf und tut, was ihr gefällt. Möglicherweise lässt sie eben aber auch bleiben, Literatur im eigentlichen Sinne (je nach entsprechender bevorzugter Definition) zu sein. Und auch anders herum: Nicht jeder literarische Text beinhaltet hinreichende oder notwendige Merkmale, die unzweideutig klarmachen, dass es sich um Fiktion handelt: Der Mangel an erkennbarer Zugehörigkeit zum Bereich der Fiktion bedeutet für einen erzählenden Text nicht zwangsläufig den Verlust des Literarischen. Die Begriffe Fiktion, Literatur und Erzählen haben zwar eine große gemeinsame Schnittmenge, sollten aber keinesfalls als identisch verstanden werden – sonst wären beide Kategorien nutzlos.³

Noch einmal: Weder die sogenannte erlebte Rede noch das Darstellen eines Bewusstseins in dritter Person sind notwendige und/oder hinreichende Merkmale der Fiktionalität, auch hier scheint sich die Forschung mittlerweile einig zu sein.⁴ Vielmehr scheint es eher so, dass die beiden genannten Erzählweisen nicht einmal die Bedingungen für hinreichende Kennzeichen der Fiktionalität erfüllen. Es handelt sich, um mit Klaus Hempfer zu sprechen, nicht um *Merkmale* der Fiktion im eigentlichen Sinne.⁵ Auch eine historiographische Darstellung kann von den innersten Gedanken Napoleons sprechen, solange genügend Beweise vorliegen, wie beispielsweise entsprechende Tagebuchnotizen oder Briefe. In der Fiktion freilich bedarf es keinerlei Nachweise. Deshalb ein zweites Mal: Fiktion kann, darf, tut und lässt alles bleiben, was ihr gefällt.

³ Vgl. grundlegend hierzu Zipfel (2001), insbes. Kap. 8.

⁴ Vgl. Zipfel (2014), 99–100 sowie 112; Zipfel (2001), 146; Bareis (2008), Kap. 2.4.

⁵ Hempfer (1990), insbes. 121. Vgl. hierzu auch Bareis (2008), 65–70.

Wie ich an anderer Stelle dargelegt habe,⁶ scheint es nur eine einzige Kategorie zu geben, die es tatsächlich in den ‚erlauchten‘ Kreis der *Merkmale* der Fiktionalität schafft, die also ein zumindest hinreichendes (wenn auch nicht notwendiges) Merkmal darstellt, dass Fiktion vorliegt, und dies ist die Kategorie der Metafiktion.⁷ Das Problem ist freilich: auch das hilft zunächst nicht wirklich dabei weiter, fiktionale Texte von ihrem (vermeintlichen) Gegensatz zu unterscheiden, beziehungsweise vom Begriff der Literatur oder des Erzählens jederzeit und immer abzugrenzen: Metafiktion setzt offensichtlich Fiktion voraus – oder besser gesagt, denn hier scheiden sich die Geister in der Forschung, Metafiktion setzt eine *Entscheidung* zur Fiktion voraus – also einen Entschluss, einen Text als fiktionalen zu kategorisieren und entsprechend zu rezipieren. Die *Entscheidung* zur fiktionalen Rezeption fand in dieser theoretischen Sichtweise also bereits anhand anderer Merkmale statt, und die Zuschreibung von Metafiktion geschieht im Normalfall erst in einem zweiten Schritt.⁸

Es sei der Vollständigkeit halber nur kurz erwähnt, welche anderen Entscheidungskriterien eine fiktionale Rezeption normalerweise einleiten: Im Rahmen einer institutionellen Theorie der Fiktionalität, wie sie im deutschsprachigen Raum beispielsweise von Tilmann Köppe vertreten wird, setzt eine Intention seitens des Autors bzw. des Verlags voraus, ebenso wie ein geteiltes Regelwissen auf Produzenten- und Rezipientenseite.⁹ Im Regelfall wird die Entscheidung zur fiktionalen Rezeption durch paratextuelle Signale ausgelöst, wie zum Beispiel der Gattungsbezeichnung *Roman*. Als paradigmatische Beispiele, dass paratextuelle Kennzeichnung in der Tat in hohem Maße rezeptionslenkend in Bezug auf die Entscheidung zur Rezeption als Fiktion oder Nicht-Fiktion sind, sei auf Hildesheimers *Marbot* hingewiesen, oder etwa das Hörspiel *The War of the Worlds* von Orson Welles.¹⁰

An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs in Hinblick auf die Terminologie notwendig. Ich habe oben bewusst den Begriff ‚Nicht-Fiktion‘ verwendet, und nicht etwa ‚Faktualität‘, oder ‚faktuales Erzählen‘, wie es bisweilen andernorts und im ausdrücklichen Gegensatz zu ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚fiktionales Erzählen‘ verwendet wird. Die bereits zitierte Einleitung von Irina Rajewsky und Anne Enderwitz setzt sich dezidiert mit den jeweiligen Begriffsverwendungen und den entsprechenden Begründungen auseinander, und stellt die terminologischen Unterschiede und die

⁶ Vgl. Bareis (2008), Kap. 3.4.2.

⁷ Vgl. auch Zipfel (2014), insbes. 115–116.

⁸ Vgl. Bareis (2008), Kap. 2.4.

⁹ Vgl. Köppe (2014), Kapitel I.2.

¹⁰ Vgl. Bareis (2008), insbes. 30 und 89.

damit verbundenen theoretischen (Vor-)Annahmen der jeweiligen Positionen sehr genau dar.¹¹ In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend ‚Nicht-Fiktion‘ als Gegensatz zur ‚Fiktion‘ benutzt. Der von mir bevorzugte Begriff der ‚Nicht-Fiktion‘, bzw. ‚nicht-fiktionales Erzählen‘ als Gegenteil von ‚fiktionales Erzählen‘ hat gegenüber dem Begriff des ‚faktuales Erzählen‘ den meines Erachtens entscheidenden Vorteil, falsche Dichotomien und Assoziationen zu vermeiden. Die von mir bevorzugte theoretische Bestimmung der Fiktion setzt nämlich keine Fiktivität voraus, d. h. fiktionale Texte können durchaus auf wirkliche Entitäten referieren und möglicherweise nur wahre Propositionen enthalten. Der Begriff des ‚faktualen Erzählens‘ impliziert eine Dichotomie in Bezug auf Fiktivität zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Erzählen, die meines Erachtens nicht haltbar ist.

Die Entscheidung zur fiktionalen Rezeption, zur Kategorisierung eines Textes als Fiktion, wird wie dargelegt gesteuert durch paratextuelle Fiktionssignale. Gleichzeitig sind die textuellen ‚signposts of fiction‘ oder ‚fictionality‘, darunter auch eine Reihe erzähltheoretischer Kategorien, spätestens seit Dorrit Cohns bahnbrechenden Publikationen ein fester Bestandteil der diesbezüglichen Forschung.¹² Die Metafiktion wiederum ist die einzige Kategorie, die Fiktion nicht nur signalisiert, sondern notwendig voraussetzt.

Nun ist es aber zweifelsfrei so, dass es sich bei der Metafiktion zunächst einmal nicht ausschließlich um eine *literarische* Kategorie handelt, schließlich gibt es Beispiele für Metafiktion in einer Reihe anderer Darstellungsformen als der Literatur – man denke nur an Metafiktion im Film, an Metafiktion im Comic, sowie viele andere darstellende Kunstformen, in denen immer wieder, und meines Erachtens auch völlig zurecht, Metafiktion oder zumindest ‚Metareferenz/metareference‘¹³ konstatiert wird.¹⁴

Wenn Metafiktion (ebenso wie Fiktion) nun nicht spezifisch literarisch ist, könnte man zumindest davon ausgehen, dass Metafiktion spezifisch für das Erzählen ist? Schließlich gehören der Film und das Comic-Album ebenso wie der Roman zu den erzählenden Medien? Hier greift die Unterscheidung zwischen *Metafiktion* einerseits und *Metanarration* andererseits, wie sie in der Forschung

¹¹ Vgl. Rajewsky/Enderwitz (2016).

¹² Vgl. Cohn (1999).

¹³ Vgl. Wolf (2009:32), sowie den Überblick bei Birgit Neumann und Ansgar Nünning (2014), Absatz 10.

¹⁴ Wichtig ist, dass in den weiteren Überlegungen nicht von einem spezifisch literarischen Fiktionsbegriff ausgegangen wird, sondern, in Anschluss an Kendall L. Walton, dass Fiktion ein Phänomen ist, das gemeinsam ist für sämtliche darstellenden Kunstformen. Vgl. Walton (1990), Barcis (2008) und Barcis (2016).

bereits seit geraumer Zeit diskutiert wird.¹⁵ Auch nicht-fiktionale Erzähltexte können eine Metaisierung des Erzählens aufweisen.¹⁶

Um den Begriff der Metafiktion sinnvoll zu halten, soll er allein auf solche Fälle verweisen, in denen die Entscheidung zur Fiktionsrezeption vorausgesetzt wird und die fiktionale Rezeptionsweise im Werk selbst zum Thema wird:

[E]in Text [ist] dann als metafikcional zu bezeichnen [...], wenn es eine primäre oder implizite fiktionale Wahrheit der Werkwelt ist, dass der Text fiktional ist: Im Gegensatz zu einem fiktionalen Text, der nicht notwendigerweise explizit die fiktionale Wahrheit der eigenen Fiktionalität generiert, muss es in einem metafikcionalen Text fiktional wahr gemacht werden, dass der Text oder Teile des Textes fiktional sind. (Bareis 2008: 198)

Diese verhältnismäßig einfache Definition der Metafiktion scheint mir der kleinste gemeinsame Nenner der unterschiedlichen Spielarten in der Forschung und Definitionen der Metafiktion bei Patricia Waugh, Linda Hutcheon, Werner Wolf und anderen zu sein – auch wenn die genannten Ansätze sich in ihren theoretischen Begründungen und Voraussetzungen stark unterscheiden.¹⁷ Dies wird umgehend deutlich, wenn man die diversen Begriffsbestimmungen von Metafiktion und ihre zugrundeliegenden theoretischen Modelle miteinander vergleicht. Auch wenn oftmals ein mehr oder weniger homogener Corpus an Beispielen in Zusammenhang mit den jeweiligen Bestimmungen besprochen wird (was nahelegt, dass man zumindest ungefähr das gleiche Phänomen meint), mangelt es – dies ist meiner Einschätzung nach die wahrscheinlichste Begründung der Sachlage – an einer einheitlichen zugrundeliegenden Fiktionstheorie, die der Bestimmung des Begriffs Metafiktion vorhergeht, was durch die diversen sprachlichen Unterschiede und

¹⁵ Vgl. hierzu das in der breiten erzähltheoretischen Forschung bislang meines Erachtens nicht ausreichend berücksichtigte Konzept der ‚Mimesis des Erzählens‘ in Nünning (2001) – vgl. hierzu auch Bareis (2008), insbes. Kapitel 3.3; vgl. zudem Fludernik (2003), sowie die Anthologie von Hauthal, Nadj, A. Nünning und Peters (2007), mit Beiträgen von Scheffel (2007) und Wolf (2007), sowie zuletzt Wimmer (2021), auf dessen dezidierte Auseinandersetzung mit den theoretischen Modellen Nünning und Wolfs weiter unten eingegangen wird.

¹⁶ Vgl. die Einleitung der Anthologie von Hauthal et al. (2007), mit einer Vielzahl weiterer Literaturhinweise, insbesondere von A. Nünning.

¹⁷ Die Problematik der Definition der Metafiktion ist mittlerweile ein Gemeinplatz in der Forschung: Gerade im internationalen Vergleich wird deutlich, wie sehr sprachliche Unterschiede und mehr oder weniger etablierte Verwendungsweisen des vermeintlich identischen Begriffs Metafiktion/*metafiction* in unterschiedlichen Traditionen divergieren. Grundlegend hierzu vgl. Wolf (1993), hier 221; Fludernik (2003), hier 12; Bareis (2008), hier Kap. 3.4.2, mit weiterführenden Literaturhinweisen. Auch in jüngsten Publikationen zum Thema konstatiert man genau dies einmal mehr: „Metafiktion‘ ist ein Problembegriff“ (Wimmer 2021:18).

unterschiedliche Forschungstraditionen noch weiter verstärkt wird. Der Allgemeinplatz der notorischen Schwierigkeit, Metafiktion genau zu definieren, scheint mir vor allem dadurch begründbar, dass der zugrundeliegende Begriff der Fiktion unterschiedlich definiert wird.

Die oben gegebene Definition der Metafiktion mag in der zitierten Form durchaus einfach wirken, setzt allerdings eine spezifische Definition der Fiktion voraus, die die verwendeten Begriffe wie ‚Werkwelt‘, ‚primäre/implizite fiktionale Wahrheit‘, ‚Prinzipien des Generierens‘ und weitere genau definiert und an anderer Stelle bereits ausgiebig erläutert wurde.¹⁸

Metafiktion stellt ein *hinreichendes*, aber nicht *notwendiges* Kennzeichen der Fiktion dar; Metafiktion ist demzufolge (ebenso wie die Fiktion) weder eine spezifisch *literarische*, noch eine spezifisch *erzählerische* Kategorie, sondern ein sehr viel breiter auftretendes Phänomen in allen darstellenden Künsten.¹⁹ Fiktion ist somit also auch nicht spezifisch sprachlich – darstellende Kunstwerke wie beispielsweise die Gemälde René Magrittes und Maurits Cornelis Eschers sind Beispiele für Fiktion in diesem Sinne, und in nicht wenigen Fällen auch Beispiele für Metafiktion. Daraus folgt, dass eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Spezifik bestimmter narrativer Verfahren in der Literatur, wie der Metanarration und der Metafiktion, nur im Rahmen einer komparativen und transmedialen Sichtweise Sinn macht, in der bestimmte erzählerische und darstellungstechnische Verfahrensweisen als medienübergreifend betrachtet werden.²⁰

Ausgehend von Kendall L. Waltons Theorie der Fiktion als *make-believe* soll für das weitere Vorgehen deshalb von einer transmedialen Fiktionstheorie ausgegangen werden, die es zudem ermöglicht, genau zwischen Metafiktion und Metanarration zu unterscheiden. Eine derartige transmediale Fiktionstheorie sollte zudem gerade nicht von der bereits diskutierten falschen Dichotomie zwischen Fakt und Fiktion oder einer Voraussetzung der Fiktivität für die Fiktion ausgehen – wie dies beispielsweise in der Theoriebildung Werner Wolfs deutlich wird, der zwischen dem „fictio- und fictum-Status ästhetischer Kunstwerke und der ästhetischen Illusion“ unterscheidet.²¹ Zudem sollte der vermeintlich schwer zu fassende Begriff der Metafiktion auf eine Weise definiert werden, die es ermöglicht, unterschiedliche

¹⁸ Für eine ausführliche Explikation, vgl. Bareis (2008); für eine konzentrierte Version, vgl. Bareis (2014a).

¹⁹ Im Sinne von Kendall L. Waltons Bestimmung der ‚representational arts‘, vgl. Walton (1990), Kap. 1.7.

²⁰ Vgl. vor allem Wolf (2007), sowie die übrigen Beiträge im Sammelband von Hauthal/Nadj/A. Nünning/Peters (2007).

²¹ Vgl. Wolf (1993:62). Für eine entsprechende Kritik, vgl. Frank (2001:83), sowie Bareis (2008:195-198).

Spielarten der Metafiktion wie beispielsweise Wolfs Kategorien ‚explizite und implizite Metafiktion‘ zu umfassen, ohne dabei die Unterscheidung zwischen Metafiktion und Metanarration zu verwischen.

2. Metanarration und Metafiktion

Die Unterscheidung zwischen Metafiktion und Metanarration ist spätestens seit Ansgar Nünnings Beitrag zu Wilhelm Fügers Festschrift von 2001 ein fester Bestandteil der narratologisch orientierten Metafiktionsdebatte. Wimmer (2021) argumentiert, dass Wolfs Modell dazu führe, dass seine Kategorie der ‚expliziten Metafiktion‘ eigentlich „dem Konzept der Metanarration zugeschlagen werden“ müsse, und geht schließlich so weit, Wolfs Unterscheidung in implizite und explizite Formen der Metafiktion als „hinfällig“ zu bezeichnen: „Eine Unterscheidung der narratologischen Konzepte Metafiktion und Metanarration auf der Basis der *fictum*- oder *ficto*-Referenz zu treffen, muss also verworfen werden“.²² Er schlägt stattdessen einen weiteren Begriff, den der ‚Metafiktionalität‘, vor – ein nur bedingt geglückter Versuch zur terminologischen Verfeinerung, da in der deutschsprachigen Diskussion selten eine Unterscheidung zwischen Fiktion und Fiktionalität getroffen wird, und wenn, dann korreliert die Unterscheidung nicht mit Wimmers Verständnis.²³ Wimmer betrachtet die „Merkmale der Narrativität und der Fiktionalität literarischer Erzähltexte“ als „gekoppelte Attribute“²⁴ und argumentiert für einen Brückenschlag zwischen der theoretischen Bestimmung und den jeweiligen Taxonomien bei Werner Wolf und Ansgar Nünning, insbesondere unter Rückgriff auf das Konzept der ‚Mimesis der Erzählens‘.²⁵

Letzteres ist zwar nicht neu, aber dennoch positiv zu bewerten. Wimmers Vorschlag, Metafiktion und Metanarration auch und gerade im Falle des literarischen, fiktionalen Erzählens strikt zu trennen, ist ebenfalls nicht neu. Dabei von einer fiktionstheoretischen Sichtweise auszugehen, die grundsätzlich für das literarisch-fiktionale Erzählen davon ausgeht, dass es sich hierbei um eine ‚Mimesis des Erzählens‘ handelt, ist allerdings in der Diskussion der letzten 20 Jahre meines

²² Wimmer (2021:41). Bereits Frank (2001), vgl. hier S. 83, übt deutliche Kritik an Wolfs Unterscheidung. Vgl. auch Bareis (2008), Kap. 3.4.2.

²³ Wimmer (2021:47). Im englischsprachigen Diskurs hat sich allerdings seit einigen Jahren ein Forschungsfeld im Bereich *Fictionality* herausgebildet, vgl. Fußnote 1. Aber auch das dort in Frage stehende Konzept korreliert nicht mit der Terminologie Wimmers.

²⁴ Wimmer (2021:41).

²⁵ Die Berücksichtigung der ‚Mimesis des Erzählens‘ für die Frage nach der Unterscheidung zwischen Metafiktion und Metanarration wurde bereits mehrfach in einschlägigen Arbeiten diskutiert, vgl. Nünning (2001), Fludernik (2003), Scheffel (2007), Bareis (2008), sowie Wolf (2008).

Erachtens nicht ausreichend berücksichtigt worden, trotz der oben in der Fußnote nachgewiesenen Beiträge von Fludernik, Wolf und anderen.²⁶ Ausgehend von Ansgar Nünning's Konzept unterstreicht Wimmer die Problematik in Werner Wolfs Begriffsbildung, der bekanntlich vom Begriff der Illusionsstörung ausgeht: die Trennung zwischen der in einem Erzähltext generierten Erzähllusion und der davon zu unterscheidenden Geschehensillusion sieht Wimmer zurecht als entscheidende Möglichkeit, Begriffe wie Metafiktion und Metanarration für den Fall des literarischen, fiktionalen Erzähltextes trennscharf auseinanderzuhalten und für die weitere Analyse nutzbar zu machen.²⁷

3. Metafiktion und Metanarration in der analytischen Praxis – „Rosalie geht Sterben“

Letztlich müssen sich Definitionsversuche stets an ihrem praktischen Nutzen beweisen. Als „vorläufigen Kulminationspunkt metafiktionaler Erzählkonstruktionen“ wählt Wimmer „zwei rezente Beispiele aus der deutschsprachigen Literatur“: Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* aus dem Jahre 2009 und Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012).²⁸ Leider fällt die Applikation des theoretischen Modells auf eine der Geschichten in Kehlmanns Roman in neun Geschichten nicht allzu fruchtbar aus. Seine kurze Analyse der Geschichte „Rosalie geht sterben“ übersieht eine Reihe gewichtiger Aspekte der verwendeten metafiktionalen Erzählweisen und kommt teilweise zu Fehldeutungen. Sein Schlusssatz, dass ein „narrator/auctor ex machina“²⁹ in die Geschichte eingreift, ist zwar nicht völlig falsch (wenngleich er damit wohl nicht den eigentlichen *deus ex machina* – oder treffender *diabolus ex machina* – meint, der in der Geschichte in der Form eines Autodiebs plötzlich auftaucht und Rosalie von Basel nach Zürich fährt), aber auch nicht wirklich treffend.³⁰ Denn es ist der *intradiegetische* – und gerade nicht, wie Wimmer schreibt,

²⁶ Diese Sichtweise impliziert übrigens, dass von einem notwendigen fiktionalen Erzähler für jeden fiktionalen Erzähltext ausgegangen werden muss – eine logische Konsequenz, die Wimmer nicht erwähnt und die in den letzten Jahren immer mehr in die Kritik geraten ist, vgl. die sog. ‚optional narrator theory‘ wie sie zuletzt von Patron (Hg., 2021) vertreten wurde; für eine Verteidigung der Position, vgl. Bareis (2020a).

²⁷ Vgl. Wimmer (2021:26), sowie Bareis (2008), Kap. 3.3 „Mimesis des Erzählens“ sowie 3.4.2 „Metafiktion, *metafiction*, Metafiktionalität und Metanarration“

²⁸ Wimmer (2021:55).

²⁹ Wimmer (2021:56).

³⁰ Wie Rickes (2010) bereits zuvor festgestellt hat, sind Teufelsfiguren ein wiederkehrendes Phänomen in den Texten Kehlmanns. Der Erzähler in „Rosalie geht sterben“ verweist zudem

der „extradiegetische“³¹ – und heterodiegetische Erzähler, der am Ende der Geschichte metaleptisch Teil der erzählten Welt wird. Dieses Missverständnis beruht darauf, dass Wimmer nicht erkennt, dass es sich beim Erzähler der Binnengeschichte „Rosalie geht sterben“ um den fiktionalen Autor Leo Richter handelt, der als Figur in den anderen Geschichten des Romans mehrmals vorkommt und von dem es dort fiktional wahr gemacht wird, dass er der Autor der Geschichte „Rosalie geht sterben“ ist. Wimmer erkennt zwar völlig richtig, dass die eigentlichen metafiktionalen Brechungen sehr viel früher in der Binnengeschichte beginnen, und zwar als die Figur Rosalie sich – wenn auch im Rahmen der Erzählerrede (und nicht markiert als direkte Figurenrede), direkt an den Erzähler wendet und gegen das Fortlaufen der Geschichte und ihren Tod aufbegehrt.³² Falsch ist hingegen die Einschätzung Wimmers, der Roman suggeriere, „dass hier Kehlmann selbst korrigierend in den Text eingreift“. Wie bereits erwähnt, ist der intra- und heterodiegetische Erzähler der Geschichte im Rahmen einer Gesamtinterpretation des Romans eindeutig auf extradiegetischer Ebene als die Autorfigur Leo Richter identifizierbar, der nicht nur in einer Vielzahl der anderen Geschichten als Figur vorkommt, sondern dessen Vorname auch in direkter Verbindung zu Leo Perutz und – aufgrund der ähnlichen Plotstruktur – dessen Roman *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) steht. Von einem „Eingriff“ des Autors kann hier also auf keinen Fall gesprochen werden, nicht einmal im metaphorischen Sinne – vielmehr handelt es sich um eine bewusst eingesetzte metafiktionale Strategie des Autors, die ihrerseits intertextuell auf das Werk anderer Schriftsteller verweist. Ebenfalls unbeachtet bleibt nämlich der intertextuelle Verweis auf Paulo Coelho's Roman *Veronika decide morrer* (1998, dt. *Veronika beschließt zu sterben*, 2000), dessen Handlung in „Rosalie geht sterben“ persifliert wird – es ist in Kehlmanns Fall fiktional wahr, dass die Erzähler- und Autorfigur Leo Richter in das Geschehen metaleptisch eingreift, nachdem er zuvor den Selbstmord verhindert, während bei Coelho das Lesens eines Zeitungsartikels über Paulo Coelho der Figur Veronika

mehrfach darauf, dass es sich hier um eine „theologische“ (Kehlmann 2009:67) Geschichte handle, was Rickes ausführlich diskutiert.

³¹ Wimmer (2021:56).

³² Ein heterodiegetischer Erzähler, der in Form einer Metalepse Teil der erzählten Welt wird, gibt es auch im Werk des zweiten Autors, der von Wimmer und im vorliegenden Beitrag besprochen wird: Im als zunächst als Abschluss konzipierten sechsten Brenner-Krimi von Wolf Haas, *Das ewige Leben* (2003) entpuppt sich der bis dahin heterodiegetische Erzähler als Nachbar. Vgl. zuletzt Natalia Igl (2021:352), die allerdings von einer „extradiegetischen Erzählinstanz“ und „metanarrative[n]“ Strategien spricht. Diese ontologische Metalepse besteht allerdings darin, dass der heterodiegetische Erzähler in die Homodiegese wechselt, was nicht allein als metanarrativ, sondern als metafikional zu bezeichnen ist.

den Wunsch gibt, weiterzuleben.³³ Die metanarrativen und metafictionalen fiktionalen Wahrheiten, Verweise und Volten in Kehlmanns Geschichte reichen also weit über die von Wimmer beschriebenen Verfahrensweisen hinaus.³⁴ Da ich an anderer Stelle bereits ausführlich diesen Roman unter dem Gesichtspunkt der Metafiktion diskutiert habe, verzichte hier auf weitere Ausführungen.

4. Metaisierungen in Wolf Haas, *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012)

Um die Tragfähigkeit der oben zitierten Definition von Metafiktion an einem weiteren Beispiel zu überprüfen, und gleichzeitig die Begriffe Metafiktion und Metanarration auch in einer transmedialen Sichtweise zu untersuchen, soll nun ein weiteres Beispiel diskutiert werden, dass ebenfalls im aktuellen Artikel von Wimmer analysiert wird. Das literarische Beispiel ist also Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* aus dem Jahr 2012.³⁵ Im Anschluss wird auf die Mehrsprachigkeit des Romans eingegangen. Abschließend sollen Rückschlüsse auf die Frage nach der Spezifik des literarischen Erzählens in Hinblick auf transmediale, multilinguale und multimodale Verfahrensweisen gezogen werden.

Der Roman handelt von Benjamin Lee Baumgartner, der – Korrelation oder Kausalität? – maßgeblich, und zudem stets in Verbindung mit amourösen Begegnungen, in den Ausbruch der Pandemien und ‚Seuchen‘ verwickelt ist, die in der Wirklichkeit vor dem Erscheinen des Buches seit den 1980ern weltweit für mediales Aufsehen gesorgt hatten. Im Laufe des Romans verliebt sich der Protagonist 1988 in England und erkrankt kurz darauf an BSE; 2006 erwischt ihn in Peking die Vogelgrippe, als er mit einer holländischen Übersetzerin im Bett landet; 2009 verliebt er sich in eine Burgerverkäuferin in Santa Fe und bekommt die

³³ Die hier verkürzt wiedergegebene Analyse von *Ruhm* habe ich an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt, vgl. Bareis (2010). Der Beitrag Wimmers verzichtet auf eine Berücksichtigung der dort durchgeführten Analyse und begnügt sich damit, den Band insgesamt in einer Fußnote zu verwerfen: Der Anthologie wird kategorisch „eine problematische Herangehensweise“ zugesprochen, „die sich in den undifferenzierten theoretischen Vorannahmen der heterogenen Beiträge spiegelt“ (Wimmer 2021:20), allerdings offenbar ohne die Beiträge tatsächlich auszuwerten. Eine genaue Lektüre hätte erstens Wimmers zu kurzgreifende Analyse von Kehlmanns Geschichte „Rosalie geht sterben“ verhindern können und zudem zur Einsicht geführt, dass die von Wimmer propagierte Sichtweise, Metafiktion und Metanarration unter dem Oberbegriff der ‚Mimesis des Erzählens‘ theoretisch zu verorten, in Bareis (2008) bereits ausführlich diskutiert wurde.

³⁴ Gerade auch die intertextuellen Verweise bei Kehlmann, die in seiner Poetologie eine wichtige Rolle spielen (vgl. Bareis 2020b), erreichen mitunter einen der Metafiktion ähnlichen Effekt, der vielleicht als ‚metaliterarisch‘ bezeichnet werden könnte.

³⁵ Wolf Haas, *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg, 2012. Im weiteren Verlauf die Sigle VM.

Schweinegrippe, und als 2011 der EHEC-Erreger von einer Sprossenfarm im niedersächsischen Bienenbüttel zu einer Epidemie führt, ist der Protagonist Baumgartner gerade einer neuen Liebschaft nach Niedersachsen gefolgt. Die zeitlichen Darstellungen dieser Ereignisse decken sich mit den historischen Daten, und als empirischer Leser im Jahre 2022 fällt es schwer, sich nicht die Frage zu stellen, ob wohl etwa Benjamin Lee Baumgartner sich 2019 in Wuhan verliebt hat und damit die Covid-19-Pandemie ausgelöst hat – aber das wäre natürlich ein klassischer Fall einer *fictional fallacy*,³⁶ eines fehlerhaften Schlusses von der Fiktion auf die Wirklichkeit.

Der Roman zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Fülle metaisierender Verfahrensweisen aus, und zwar durchaus auch im „transgenerischen und transmedialen“ Sinne wie von Werner Wolf erläutert,³⁷ also eben gerade nicht allein durch typisch *literarische* metafiktionale Verfahrensweisen, sondern vor allem durch eine Reihe von typographischen und weiteren transmedialen Metaisierungsformen. Dem Roman ist in der Forschung deshalb auch mehrfach Aufmerksamkeit zuteil geworden.³⁸ Wie David-Christopher Assmann herausgearbeitet hat in seinem Artikel zum Verhältnis zwischen der konkreten Poesie und den Metaisierungen in *Verteidigung der Missionarsstellung*,³⁹ stellt der Roman und die darin verwendeten Strategien als ein Verfahren dar, dass der Rezeption der Kippfigur entspricht: Wie in Wittgensteins berühmten Enten-Hasen-Kopf ist der Roman beides zugleich und dennoch entweder das eine oder das andere. Gleichzeitig beschränken sich die Verfahrensweisen des Romans nicht allein auf Metaisierungen mittels der Typographie – auch wenn diese im wahrsten Sinne des Wortes die augenfälligsten Verfahrensweisen darstellen: beispielsweise ein Satz zum Paisley-Muster, der typographisch ein Paisley-Muster darstellt (VM:53); absteigende Textblöcke, in der eine Aufzugfahrt beschrieben wird, die den visuellen Eindruck einer Abwärtsbewegung erwecken (VM:71–86); diagonal gedruckte Textzeilen als „Querlesen“ (VM:126–133); zeitraffendes Erzählen in Form eines Buchstabens pro Zeile, um das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit zu symbolisieren (VM:139–141); immer kleiner werdende Schriftgrößen bis zur Unleserlichkeit (VM:156–160) – die Liste ließe sich erheblich verlängern.⁴⁰ Die Metaisierungen, selbstreferentiellen und illusionsbrechenden Verfahrensweisen, die Haas reichlich

³⁶ Vgl. Bareis (2004), 130.

³⁷ Vgl. Wolf (2007).

³⁸ Vgl. Assmann (2015), Igl (2021), Buck (2021).

³⁹ Vgl. Assmann (2015).

⁴⁰ Vgl. Assmann (2015), sowie Buck (2021).

verwendet, sind zudem in höchstem Maße transmedial⁴¹ und multimodal⁴²— es handelt sich um unterschiedliche semiotische, ikonische, typografische und piktogrammatische Metaisierungen, gepaart mit Multilingualität und einer Vielzahl metasprachlicher Diskurse, in denen einerseits mittels Metanarration das Erzählen während des Erzählens kommentiert und reflektiert wird, und andererseits in der Form von sprachhistorischen und sprachphilosophischen Überlegungen, unter Bezugnahme auf eine Reihe von Linguisten, Philosophen und Logikern wie beispielsweise Tarski, Quine, Seboek, und Imgarden, die stets auch metaisierend demonstriert und reflektiert werden. Es handelt sich also auch semantisch um einen Metaroman, der die Medialität und Materialität von Sprache selbst zum Thema des Romans erhebt.

Während Assmann insbesondere die Verfahrensweisen der Konkreten Poesie für seine Deutungsarbeit heranzieht, was angesichts der sprachwissenschaftlichen Dissertation des Autors naheliegt,⁴³ und die bereits erwähnte Kippfigur als zentrale Funktions- und Rezeptionsweise in den Vordergrund stellt, untersucht Buck den Roman gewinnbringend und folgerichtig in Hinblick auf die sprachphilosophischen Aspekte der Darstellung. In der Tat sind die metaisierenden Erzählstrategien und ihr semantischer Gehalt tiefgreifender als nur eine Kippfigur im Sinne Assmanns, da die Kippfigur, wie Buck erläutert, prinzipiell die Möglichkeit eröffnet, „das Erzählte widerspruchsfrei zu rezipieren“⁴⁴. Stattdessen konstatiert Buck, dass die *Verteidigung der Missionarsstellung* als „ein Akt der Exemplifikation [fungiert], dass die Freiheit der Kunst eben in der Chance besteht, das Verbot der Vermischung von Objekt- und Metasprache [d. i. Tarskis Antinomie-Gebot] aufzuheben und so ein ‚Gefühl der Unendlichkeit‘ (VM:139) zu evozieren“⁴⁵. Buck macht vor allem die ontologischen Metalepsen und die *mise en abyme* verantwortlich für ein „Realismus-Problem“ (so der Titel seines Beitrags): Anachronistische Hinweise auf das ‚Googeln‘ in einer Szene die sich 1988 abspielt,⁴⁶ die endlose Regression einer Möbius-Schleife, als die Figur ‚die Baum‘ den Romanentwurf im Arbeitszimmer liest und dann eigentlich wieder an die Stelle kommen müsste, an der sie den Romanentwurf findet,⁴⁷ sowie die metafiktionale Figur einer Reiterin, die sich beim Erzähler ‚Haas‘ dafür bedankt, „durch ihren Roman reiten“ zu dürfen.⁴⁸ Dem ist

⁴¹ Vgl. Buck (2021).

⁴² Vgl. Igl (2021).

⁴³ Vgl. Haas(1990).

⁴⁴ Buck (2021:93).

⁴⁵ Buck (2021:101).

⁴⁶ Vgl. Buck (2021:98) und VM:58.

⁴⁷ Vgl. Buck (2021:99) und VM:162.

⁴⁸ Vgl. Buck (2021:99–100) und VM:236.

zwar grundsätzlich zuzustimmen, da der Roman fiktionale Wahrheiten generiert, die genau dies besagen, gleichzeitig aber nicht das ganze Bild, da der Roman es ja wiederholt fiktional wahr macht, dass gerade diese Probleme überwunden werden können. Meines Erachtens liegt der poetologische Kern der Haas'schen Verfahrensweise noch ein Stück tiefer, und zwar in der grundlegenden Frage nach *Sprache an sich*. Bereits der außergewöhnliche Name des Protagonisten, Benjamin Lee Baumgartner, ist ausdrücklich mit einer Referenz zur Sprachwissenschaft aufgeladen, und zwar zu Benjamin Lee Whorf („nach dem in Flower-Power-Jahren populären Sprachforscher“, VM:62), einem der Väter der umstrittenen Sapir-Whorf-Hypothese, derzufolge unser Denken, also die menschliche Kognition, von der jeweiligen Sprache beeinflusst wird – ein (zwar in der Forschung höchst umstrittener) Gedanke, der auf unterschiedliche Weise, und insbesondere durch die ständigen Sprachwechsel, auch im Roman immer wieder illustriert wird.

5. Multilingualismus als Metaisierung

Nun soll auf die spezifische Funktion des Sprachwechsels und der Mehrsprachigkeit im Roman eingegangen werden – denn neben den typographischen und erzähllogischen Metafiktionen, Metalepsen und *mise en abymes* bietet der Roman nämlich auch ein erstaunliches Beispiel für Mehrsprachigkeit, das sich grundsätzlich von prototypischen Beispielen der Mehrsprachigkeit in der Gegenwartsliteratur, wie beispielsweise in Romanen von Terezia Mora, Yoko Tawada oder Feridun Zaimoglu, unterscheidet. Statt in erster Linie um transkulturelle Prozesse, die zusammen- oder enggeführt werden, setzt Haas stattdessen letztlich auf Konfrontation – sowohl auf inhaltlicher, ikonisch-typographischer als auch auf semantisch-sprachlicher Ebene.

In Bezug auf die Mehrsprachigkeit des Romans muss zunächst einmal auf die Sprachlichkeit des Romans eingegangen werden, die direkt von Anfang an metaisierend thematisiert wird: Als zu Beginn des Romans geschildert wird, wie sich der Protagonist in eine englische Hamburgerverkäuferin verliebt, wird bereits konsequent Sprache thematisiert. Die Angebotete, eine Engländerin, spricht nämlich Deutsch – wenn auch mit einem erkennbar englischen Akzent, der sich vor allem in der Aussprache der Vokale ‚u‘ und ‚ü‘ zeigt – so heißt es beispielsweise in direkter Figurenrede „Kuhekrankheit“ (VM:9) in Bezug auf BSE (den umgangssprachlichen ‚Rinderwahn‘). Neben zahlreichen Austriazismen, die sich in sämtlichen Romanen Haas', auch – oder gerade besonders – in seinen Brenner-Krimis wiederfinden, finden sich auch eine Vielzahl weiterer Sprachen in der *Verteidigung*: Neben einer Mehrzahl englischsprachiger Ausdrücke, Phrasen und

Redewendungen, die für den durchschnittlichen deutschsprachigen Leser mit Sicherheit keinerlei Problem darstellen, finden sich im Roman eine Vielzahl weiterer fremdsprachiger Wörter und Ausdrücke, wie zum Beispiel Ungarisch. Der extremste Sprachwechsel findet sich auf insgesamt 14 Seiten, wo der Roman ins Chinesische wechselt.

Mehrsprachigkeit ist in der Literaturwissenschaft, insbesondere in der Komparatistik, zumeist eine Frage der Mehrsprachigkeit des Autors oder der Autorin – Globalisierung und Migration sind heutzutage die Schlagwörter, während Mehrsprachigkeit in der Literatur mit Sicherheit ein sehr viel älteres Phänomen darstellt. Dembeck/Uhrmacher unterscheiden in ihrem Vorwort zu *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit: Methodische Erkundungen* zwischen ‚Mehrsprachigkeit im Alltag‘ und ‚Mehrsprachigkeit aus ästhetischem Willen‘. Im Falle von Haas scheint es eher der ludische Charakter der Mehrsprachigkeit zu sein, der im Vordergrund steht. Werner Helmich hat 2016 ausdrücklich das Verhältnis der Konkreten Poesie und der Mehrsprachigkeit untersucht und als zentrales Element in den Vordergrund gestellt, und in genau diesem Zusammenhang scheint mir auch die Mehrsprachigkeit im Falle Wolf Haas‘ Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* zu liegen. Grundsätzlich liefert der Roman ein poetologisches Statement ab: „Dort, wo ein Text gleichzeitig über die Welt und über sich selbst spreche, stolpere man sozusagen aus der sprachlichen Begrenztheit in eine Erkenntnis oder Erfahrung des Transzendentalen hinaus“ (VM:139) heißt es ja an der „dichtesten Stelle des ganzen Romans“ unter Berufung auf Roman Jakobson.⁴⁹ Ursprung dieser transzendentalen Poetologie liegt bei Haas in der Sprache, und zwar auf vielfältige Weise – der Möglichkeit in der Kunst, Meta- und Objektsprache zu vermischen, die diachrone Entwicklung einer Konjunktion wie ‚weil‘ von einer temporalen zu einer kausalen Bedeutung (zu der der Erzähler als Student einen Aufsatz geschrieben hatte),⁵⁰ oder auch die Konfrontation von sprachlichen Zeichen mit der Typographie, dem Kollidieren sprachlicher Zeichen miteinander, und letztendlich dem kompletten Sprachwechsel bis zur Unverständlichkeit, dem Zusammenbruch von Kommunikation.

Paradoxaler Weise liegt genau hierin die Lösung und Auflösung der Paradoxien des vorliegenden Romans. Eine sinngemäße Übersetzung mithilfe meines Kollegen Shuangyi Li macht deutlich, dass die chinesischen Stellen tatsächlich nur eine Funktion haben – sie sollen nicht verstanden werden:

⁴⁹ Vgl. Buck (2021:97–98), der einen Verstoß gegen Tarskis Gebot erst in den bereits genannten ontologischen Metalepsen und Möbiusschleifen verortet, die poetologischen Konsequenzen daraus in Hinblick auf die Sprache selbst jedoch nicht weiter verfolgt.

⁵⁰ Vgl. auch Buck (2021:93–94).

There is no other function than translating them into a language that is not understood by me and the vast majority of my readers. The situation would never have an end, I would again get stuck in a book that will never come to an end.
(VM:149, Übersetzung ins Englische von Shuangyi Li)

Die fiktionsspezifischen metafiktionalen Verfahrensweisen in Wolfgang Haas' Roman *Verteidung der Missionarsstellung* zeigen meines Erachtens deutlich, dass es gerade nicht die narrativen Erzählverfahren der Literatur sind, die dadurch in den Vordergrund gestellt werden. Vielmehr ist es die Kraft der Fiktion selbst, die Möglichkeit, Tarskis Gebot zu ignorieren und Meta- und Objektebene kollabieren zu lassen, das subversive und grenzenlose Potential der Fiktion, die in Haas' Roman zur poetologischen Stellungnahme wird: Fiktion – und insbesondere die Metafiktion als einzige fiktionsspezifische erzähltheoretische Kategorie – kann, darf, tut und lässt alles bleiben, was ihr gefällt – auch und gerade sprachlogische Gebote zu verletzen. Durch den Sprachwechsel wird jedoch gleichzeitig suggeriert, dass es auch andere Möglichkeiten gibt, der Möbiusschleife zu entkommen⁵¹ – und dass unterschiedliche Sprachen und deren Benutzer möglicherweise ein unterschiedliches Bild der Wirklichkeit haben. Der Schluss des Romans legt zudem nahe, dass insbesondere die Bedeutung von Namen eine Art poetologischer Nukleus für das Schaffen von Fiktion darstellen, da erstens die Anspielung auf den Sprachforscher Benjamin Lee Whorf ein weiteres Mal unterstrichen wird, und gleichzeitig die Zirkelstruktur des Romans dadurch vollendet wird, dass die ersten Worte des Romans auch an dessen Ende wiederholt werden.

6. Die Spezifik metafiktionalen literarischen Erzählens

Was sagt all dies in Bezug auf die Frage nach der Spezifik narrativer Verfahren in der Literatur? Ich schließe mich hier der Sichtweise Frank Zipfels an: ‚Literatur‘ ist ein evaluativer Begriff, der diachron variabel ist, während ‚Fiktion‘ ein systematischer Begriff ist. Sicherlich lassen sich unterschiedliche Literaturbegriffe

⁵¹ Vgl. auch den Beginn des Kapitels „Die Baum“ (VM:61), wo der Erzähler ‚Haas‘ von „Mängel, Ängste und Zwänge“ sowie von „*Mengel, Engste, Zwenge*“ spricht – eine offensichtliche Anspielung auf Douglas Hofstadters (1979) Kultbuch *Gödel, Escher, Bach*, in dem insbesondere metafiktionale Schleifen und Paradoxien der Sprache in Verbindung zur Kunst und Musik gesetzt werden. In gewisser Weise fungieren die chinesischen Textstellen bei Haas wie die von Hofstadter erläuterten *Zen koans*, so etwas wie buddhistische Fabeln, die beim Leser Zweifel auslösen sollen und dadurch ermöglichen, aus infiniten Regressionen und Möbiusschleifen herauszutreten.

anhand ihres Verhältnisses zum Begriff der Fiktion explizieren. Sicherlich stellen die Metalepse, die *mise en abyme* und die Metafiktion (nicht aber die Metanarration) Verfahren dar, die gerade in der experimentellen Literatur Anwendung finden. Doch keine dieser Verfahrensweisen ist spezifisch für die Literatur, sondern lassen sich sowohl in fiktionalen Darstellungen in verschiedenen Kunstformen nachweisen wie in einer Reihe von nicht-fiktionalen Darstellungsweisen.

Metafiktionale Literatur generiert die fiktionale Wahrheit im Rahmen des Rezeptionsprozesses, dass sie fiktional ist. Wolf Haas geht es in seinem außergewöhnlichen Roman um das Ausloten der Grenzen – sowohl von Metafiktion, aber auch von Literatur, von Schrift, von Medien, hauptsächlich und vor allem aber um Sprache als Werkzeug der Kognition. Der Sprachwechsel ist hierfür ein bestechendes Beispiel: Der durchschnittliche deutschsprachige Leser des Romans kommt in den chinesischsprachigen Textstellen an mehrere Grenzen: Hier kann nicht mehr die Rede sein von Metafiktion, von metaisierendem Sprachspiel, sondern nur noch vom Zusammenbruch der Kommunikation. Diesen Zusammenbruch illustriert Haas aber auch durch die Vermischung von Sprachebenen im Sinne Tarskis, durch Paradoxe. Wer allerdings die chinesischen Zeichen deuten kann, stellt fest, dass auch hier der Versuch unternommen wird, mittels Metafiktion aus der paradoxalen Möbiusschleife auszusteigen. Wie oben diskutiert, handeln die letzten Seiten auf Chinesisch genau davon, was bereits an der zuvor erwähnten „dichtesten Stelle des Romans“ (VM, S. 139) diskutiert wurde, und was letztlich zur Überwindung des ansonsten endlos sich wiederholenden Zirkels geführt hat – gerade die Vermischung von Meta- und Objektsprache, die Verletzung von Tarskis Gebot kann es fiktional wahr machen im Rahmen des Fiktionsspiels, dass die endlose Schleife durchbrochen wird. Im Grunde geht es nicht nur um fiktionale Wahrheit als Konzept, sondern um *metafiktionale Wahrheit* als kognitive Herausforderung für das menschliche Verständnis des Seins.

Literatur

- Assmann, David Christoffer (2015). „Hin und her. Verfahren konkreter Poesie und Metaisierung in Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung*.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134:2. 273–298.
- Bareis, J. Alexander (2008). *Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis (= Göteborger germanistische Forschungen 50).
- Bareis, J. Alexander (2010). „Beschädigte Prosa‘ und ‚autobiographischer Narzißmus‘ – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*.“ In: *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von J. Alexander Bareis u. Frank Thomas Grub. Berlin. 243–268.
- Bareis, J. Alexander (2014a). „Fiktionen als Make-Believe“. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch* (= Revisionen 4). Hrsg. von Tobias Klauk u. Tilmann Köppe. Berlin, Boston. 50–67.

- Bareis, J. Alexander (2014b). „Empathie ist immer gut – Literatur, Emotion und *imaginative resistance* am Beispiel von Vladimir Nabokovs *Lolita*“. In: *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Claudia Hillebrandt u. Elisabeth Kampmann. Berlin. 128–152.
- Bareis, J. Alexander (2020a). „The Implied Fictional Narrator“. In: *Journal of Literary Theory* 14:1. 120–138.
- Bareis, J. Alexander (2020b). „Kehlmann komparativ: Intertextualität, Poetologie und Narratologie.“ In: *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und populäres Schreiben*. Hrsg. von Fabian Lampart, Michael Navratil, Juditha Balint, Natalie Moser u. Anna-Marie Humbert. Berlin, Boston. 13–32.
- Buck, Nikolas (2021). „Wirklich künstlich? Zum Realismusproblem in Wolf Haas‘ metafictionalen Romanen *Das Wetter vor fünfzehn Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung*“. In: *METAFiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*. Hrsg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs u. Max Wimmer. München. 73–101.
- Coelho, Paulo (2000). *Veronika beschließt zu sterben*. Zürich.
- Dembeck, Till/Uhrmacher, Anne (2016): *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit: Methodische Erkundungen*. Heidelberg.
- Fludernik, Monika (2003). „Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction.“ In: *Poetica* 35. 1–39.
- Haas, Wolf (1990): *Sprachtheoretische Grundlagen der konkreten Poesie* (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 233). Stuttgart.
- Haas, Wolf (2012). *Verteidigung der Missionarsstellung*. Hamburg.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg.
- Hofstadter, Douglas (1979). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York.
- Igl, Natalia (2021). „Multisensorische Lektüren. Zur Rezeption und Meta-Ästhetik multimodaler Gegenwartsräume“. In: *METAFiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*. Hrsg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs u. Max Wimmer. München. 331–363.
- Kania, Andrew (2005). „Against the Ubiquity of Fictional Narrators“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:1. 47–54.
- Kehlmann, Daniel (2009). *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. Reinbek.
- Klauk, Tobias/Tilman Köppe (Hg.) (2014). *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin.
- Köppe, Tilman/Tom Kindt (2011). „Unreliable Narration with a Narrator and without“. In: *Journal of Literary Theory* 5:1. 81–94.
- Köppe, Tilman/Jan Stühling (2011). „Against Pan-Narrator Theories“. In: *Journal of Literary Semantics* 40:1. 59–80.
- Neuman, Birgit/Nünning, Ansgar (2014). „Metanarration and Metafiction“ In: *the living handbook of narratology*. Edited by Peter Hühn. Hamburg. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [gesehen am 12.02. 2019]
- Nünning, Ansgar (2001). „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration.“ In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Narratologische Studien aus Anlass des 65. Geburtstags von Wilhelm Fäger*. Hrsg. von Jörg Helbig. Heidelberg. 13–47.
- Nünning, Ansgar (2004). „Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary.“ In: *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo- American Narratology*. Edited by John Pier. Berlin. 11–57.

- Patron, Sylvie (ed.) (2020). *Optional-Narrator Theory. Principles, Perspectives, Proposals*. Lincoln.
- Perutz, Leo (1953). *Nachts unter einer steinernen Brücke*. Frankfurt.
- Rajewsky, Irina O. (2009). "Beyond 'Metanarration': Form-Based Metareference as a 'Transgeneric and Transmedial Phenomenon'." In: *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Edited by Werner Wolf in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss. Amsterdam. 135–168.
- Rickes, Joachim (2010). *Die Metamorphosen des ‚Teufels‘ bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir“*. Würzburg.
- Walton, Kendall L. (1990). *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge (USA), London.
- Wimmer, Max (2021). „Friction in Fiction. Autoreferenz, Metanarrativität und Metafiktionalität“. In: *METAFiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren*. Hrsg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs u. Max Wimmer. München. 18–72.
- Wolf, Werner (2009). "Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions." In: *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Edited by Werner Wolf in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss. Amsterdam. 1–85.
- Wolf, Werner (1993). *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen.
- Zetterberg-Nielsen, Simona/Zetterberg-Nielsen, Henrik (2019). „Fictionality“. In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1061> [gesehen am 14.03.2020].
- Zipfel, Frank (2001). *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin.
- Zipfel, Frank (2014). „Fiktionssignale.“ In: *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, herausgegeben von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin. 97–124.