

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

Innrain 52

6020 Innsbruck

Rahmenbrüche und Metafiktionalität unter besonderer Berücksichtigung der Figurenanrede

Seminararbeit

Metafiktionalität in Literatur und Film 608.050 SS09

eingereicht bei

Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Stefan Neuhaus

eingereicht von

Martin Gerstenbräun

Matrikelnummer: 0415774

Studienkennzahl: C332

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 3 |
| 2. Das Aussetzen des Unglaubens - Willing Suspension of Disbelief | 4 |
| 3. Rahmen/Frames | 5 |
| 3.1. Was sind Rahmen? | 6 |
| 3.2. Wie können Rahmen gebrochen werden? | 7 |
| 4. Zum Verhältnis von Autor und Figuren | 10 |
| 4.1. Zur Identität des Autors | 10 |
| 4.2. Die Figurenanrede | 13 |
| 5. Schlussbemerkung | 17 |

1. Einleitung

Der Begriff Metafiktionalität bezeichnet Verfahrensweisen, welche in Film und Literatur zum Ausdruck kommen und explizit oder implizit auf die Fiktionalität des Kunstwerks hinweisen, beziehungsweise dessen Konstruiertheit hervorheben und betonen. Somit wird durch das Kunstwerk selbst ein Bewusstsein der Fiktionalität desselben vermittelt. Metafiktionale Stilmittel machen dem Leser also bewusst, dass er ein fiktives Werk rezipiert. Im Gegensatz dazu stehen klassische Werke aus Literatur und Film, die den Leser vergessen lassen, dass er eine fiktive Geschichte vor sich hat. Die zur Anwendung kommenden Strategien sind vielfältig und wesentlich älter als der Begriff der Metafiktionalität an sich und können bereits in Texten des 17. oder 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Cervantes *Don Quijote* oder *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne, nachgewiesen werden. Metafiktionale Elemente finden sich jedoch hauptsächlich in der Literatur der Postmoderne. Ziel dieser Arbeit ist es, das Frame-Breaking¹, wie es Patricia Waugh in ihrem Text *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* beschreibt, anhand von ausgewählten Beispielen aus Literatur und Film zu erläutern und die Funktionen solcher metafiktionaler Rahmenbrüche aufzuzeigen. Zusätzlich soll das „Aussetzen des Unglaubens“², wie es Samuel Taylor Coleridge formuliert hat, erläutert werden. Im Speziellen setzt sich diese Arbeit mit dem Phänomen der Figurenanrede auseinander, bei der eine fiktionale Figur sich gegen den vermeintlichen Verfasser des Textes wendet. Als wissenschaftliche Grundlage dient das Werk von Patricia Waugh und zur Analyse werden exemplarisch folgende Texte (im weiteren Sinn) herangezogen: *Stranger than Fiction* (Film), Regie: Marc Forster 2006; *Lunar Park* (Roman), Bret-Easton Ellis 2005; *Ruhm* (Roman), Daniel Kehlmann 2009. Zusätzliche Fallbeispiele aus Literatur und Film ergänzen die Auswahl der

¹ WAUGH: *Metafiction*. S28ff.

Primärtexte. Abschließend möchte die vorliegende Arbeit die Frage nach den Funktionen der Figurenanrede in fiktionalen Texten stellen und eine kurze Übersicht über die Wirkung solcher Kunstgriffe bieten.

2. Willing Suspension of Disbelief

Fiktive Literatur im Sinne von längeren Prosaerzählungen (Romane), aber auch Filme, vermitteln dem Leser eine Fülle von Informationen, die zumeist im Rahmen einer Geschichte mit diversen handelnden Figuren dargeboten werden. Diese Art von Unterhaltung bietet dem Leser eine fiktive, in sich geschlossene Welt dar, in die er sich hineinversetzen kann und sie für die Dauer der Rezeption als wahr hinnimmt. Der Leser verzichtet also darauf, den vom Autor verfassten Text mit der Wirklichkeit oder Realität des Alltags abzugleichen und zu überprüfen, um eine bestmögliche Leseerfahrung zu erlangen. Als Beispiel könnte man hier jegliche Art von Fantasyliteratur nennen, in der es eben explizit darum geht, in eine Welt einzutauchen, die fiktiv ist. Um das Lektüreerlebnis voll auszukosten, setzt der Leser seinen Unglauben aus („Suspension of Disbelief“) und nimmt die erzählte Handlung im Rahmen des Textes als wahr an.

Der Begriff „Willing Suspension of Disbelief“ wurde von Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) geprägt und fand erstmals Erwähnung in seinem autobiografischen Werk *Biographia Literaria* (1817):

[...] my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.[...]³

³ COLERIDGE: *Biographia Literaria*. S168f.

Coleridge geht demnach davon aus, dass der Leser bewusst darauf verzichtet, die ihm dargebotene Geschichte mit der Realität zu vergleichen.

Für die vorliegende Arbeit ist der Begriff „Suspension of Disbelief“ wichtig, da er eine gewisse Erwartungshaltung der Leserschaft fiktiven Texten gegenüber ausdrückt und viele metafiktionale Verfahrensweisen, wie etwa das „Frame breaking“, darauf abzielen, diese vom Leser mitgebrachten Dispositionen zu durchbrechen. Auch intertextuelle Verweise können den erzählerischen Rahmen sprengen, indem sie auf Texte verweisen, die in der Realität des Lesers verortet sind. In Texten, die mit metafiktionalem Stilelementen arbeiten, wird das Aussetzen des Unglaubens bewusst erschwert oder sogar unmöglich gemacht, wodurch sich neue Sinnkonstitutionen ergeben können.

3. Frames

Hadn't you once wanted to "see the worst"? the writer asked me. Didn't you once write that somewhere?⁴

Der Begriff „Frame“ wird in dieser Arbeit analog zum deutschen „Rahmen“ verwendet. Ähnlich einem Bilderrahmen, der ein Bild umgibt und damit die Grenzen des Objekts, das er umrahmt, absteckt, richtet auch ein Frame den Blick des Lesers, wodurch die Wahrnehmung des Rezipienten gesteuert wird. Jedes Kunstwerk, sei es nun Text, Bild, Film oder Performance-Kunst, ist umgeben von einem Rahmen, durch den es vom Betrachter wahrgenommen wird. Im Normalfall ist dieser Rahmen für den Leser nicht sichtbar, es sei denn der Künstler, beziehungsweise der Autor, bedient sich bewusst Stilmitteln, die den Frame durchbrechen, sichtbar machen und somit die Wahrnehmungssituation des Betrachters thematisieren. Ein

⁴ EASTON-ELLIS: Lunar Park. S328.

verwandter Begriff zu Frame/Rahmen ist der, vom französischen Strukturalisten Gérard Genette neu geprägte, Begriff der „Diegese“, der sich am ehesten als Erzählebene übersetzen lässt. Den Übergang zwischen zwei Erzählebenen nennt Genette „Metalepse“⁵, ein Begriff, der später noch eingehender behandelt werden soll.

Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.⁶

Waugh verwendet die Begriffe „mimesis“ und „diegesis“ ebenfalls im Sinne von Genette und weist auf die Unmöglichkeit eines mimetischen fiktionalen Textes hin.⁷

3.1 Definition

Analysis of frames is the analysis [...] of the organization of experience. When applied to fiction it involves analysis of the formal conventional organization of novels.⁸

Ein Frame unterliegt also immer Konventionen und formalen Merkmalen, die außerhalb des literarischen Texts liegen und deshalb vom Leser nicht bewusst wahrgenommen werden, wenn sie seine Erwartungen nur bestätigen und nicht durchbrechen. Die Übernahme von literaturhistorisch entstandenen, formalen Konventionen bei fehlender Reflektion darüber, ist Merkmal der klassischen fiktiven Literatur. Als Beispiel kann hier die Herr der Ringe Trilogie dienen. Der erzählerische Rahmen ist „Fantastischer Roman“, wird im Text nicht thematisiert, ist deshalb für den Leser nicht sichtbar und auch für das Lektüreerlebnis nicht relevant. Im Gegensatz dazu spielen

⁵ GENETTE: Die Erzählung. S167f.

⁶ Ebda. S163.

⁷ WAUGH: Metafiction. S130f.

⁸ Ebda. S30.

metafiktionale Texte gerade mit dem „Sichtbarmachen“ dieser Wahrnehmungsbedingungen.

3.2 Wie können Frames gebrochen werden?

Die Möglichkeiten, den erzählerischen Rahmen, den frame, zu durchbrechen, sind vielfältig und reichen von auktorialen Kommentaren, über intertextuelle Bezüge, bis hin zu widerspenstigen Figuren, die sich scheinbar gegen ihren Autor wenden. Im Folgenden sollen einige dieser Möglichkeiten erläutert werden. Zusätzlich zu inhaltlichen Brüchen des Rahmens gibt es noch eine Fülle von formalen Mitteln, die Frame Breaking ermöglichen. In Walter Moers *Die Stadt der träumenden Bücher* werden verschiedene Schriftgrößen für unterschiedliche Lautstärken verwendet⁹ und schon in *Tristram Shandy* finden sich zwei schwarze Seiten¹⁰, die für etwas stehen, an das sich der Ich-Erzähler Tristram einfach nicht mehr erinnern kann.

Bret Easton Ellis' fiktionales Werk *Lunar Park* liest sich anfangs, obwohl auf dem Buchdeckel als „Fiction“, also Dichtung, gekennzeichnet, als ein autobiografischer Text. Ellis übernimmt Themen und Motive aus seinem Leben und seinem Werk und gestaltet den Roman zu Beginn nach den Konventionen der literarischen Gattung Autobiografie.

When I was a student at Camden College in New Hampshire I took a novel-writing tutorial and produced during the winter of 1983 a manuscript that eventually became *Less Than Zero*.¹¹

Auch die Erwartungen, die ein geübter Leser gegenüber einer Autobiografie hat, treffen auf den ersten Blick zu. Es gibt einen Ich-Erzähler, real existierende Personen und beim Erzählen wird eine Vergangenheitsform verwendet. Der autobiografische Rahmen, der hier präsentiert wird, dient jedoch lediglich als Hintergrund für die

⁹ MOERS: *Die Stadt der träumenden Bücher*. S257f.

¹⁰ STERNE: *Tristram Shandy*. S31f.

¹¹ EASTON-ELLIS: *Lunar Park*. S5.

literarische Figur Bret Easton Ellis, deren Entwicklung sich von der Biografie des realen Autors Bret Easton Ellis im Verlauf der Geschichte immer deutlicher unterscheidet. Das ironische Spiel mit dem Verhältnis von Realität und Fiktion kulminiert schließlich in dem Satz:

You're not a fictional character, are you Mr. Ellis?¹²

Der Rahmen, durch den der Leser blickt, wird also sichtbar gemacht, wobei die Konventionen der Textsorte Autobiografie durchbrochen und dem Leser bewusst gemacht werden. Dieses Spielen mit der Erwartungshaltung des Rezipienten ist für Waugh ein elementares Kriterium für Metafiktionalität:

The metacommentary provided by self-conscious fiction carries the more or less explicit message: "this is make believe" or "this is play."¹³

Eine Art grausames Spiel betreibt Michael Haneke in seinem Film *Funny Games*, indem er die Konventionen des Horror/Thriller-Genres überschreitet und nach expliziter, nicht ästhetisierter Gewaltdarstellung einen der Schauspieler direkt in die Kamera (und somit den Zuseher anblickend und ansprechend) sagen lässt:

Wie? Sie haben schon genug? Aber wir haben doch noch nicht einmal Spielfilmlänge erreicht!¹⁴

Später im Film wird die Hoffnung des Zuschauers auf ein Happy-End demonstrativ zerstört. Nachdem es der gefolterten Familie gelingt einen der Verbrecher zu erschießen, benutzt dessen Kollege eine Fernbedienung, um den Film „zurückzuspulen“¹⁵ und die Szene zu Gunsten der Übeltäter zu Ende zu bringen. *Funny Games* wird also durch sparsam eingesetzte, gezielte Rahmenbrüche zum „Metafilm“ über das Horror/Thriller-Genre, weil Haneke aufzeigt, wie diese Art von

¹² EASTON-ELLIS: Lunar Park. S164.

¹³ WAUGH: Metafiction. S35.

¹⁴ HANEKE: *Funny Games*. 01:35:00.

¹⁵ Ebd. 01:39:00.

Filmen funktioniert und bewusst gegen diese Konventionen verstößt, ja, sie sogar zum Teil des Plots macht.

Daniel Kehlmann offenbart in seinem Roman *Ruhm* eine weitere Strategie des frame-breaking, indem er in der Geschichte „Rosalie geht sterben“ eine Figur entwirft, die sich weigert der Intention des Ich-Erzählers, also des fiktiven Autors, (der, wie man später erfährt, ebenfalls eine Figur aus einer der neun Geschichten ist) zu folgen:

Deshalb, zur frühen Morgenstunde, wendet sie sich an mich und bittet um Gnade. Rosalie, das liegt nicht in meiner Macht. Das kann ich nicht. Natürlich kannst du! Das ist deine Geschichte. [...] Die Geschichte - Könnte eine andere Wendung nehmen! Ich weiß nichts anderes. Nicht für dich.¹⁶

Dies stellt den auffälligsten Rahmenbruch in Kehlmanns Text dar, allerdings kann man seinen „Roman in neun Geschichten“ auch im Ganzen als ein metafiktionales Werk lesen, da er die Bedingungen offenbart, die einen Text zum Roman machen. Es findet sich zwar keine durchgehende Handlung, aber die einzelnen Geschichten sind durch die vorkommenden Motive und Figuren verknüpft, wodurch am Ende offenbar wird, dass der Text durch seinen starken inneren Zusammenhang die Bezeichnung „Roman in neun Geschichten“ rechtfertigt.

In *Stranger than Fiction* bedient sich der Regisseur Marc Foster zahlreicher metafiktionaler Techniken, die zwar keine Rahmenbrüche per se darstellen, aber auf Dinge verweisen, die in der Realität des Zusehers verortet sind. Diese intertextuellen oder interkulturellen Verweise geben dem aufmerksamen Zuseher schon früh im Film Hinweise auf die grundlegende Frage des Films, nämlich jene nach der Beziehung zwischen Realität und Fiktion. Zu diesen Hinweisen gehört beispielsweise der deutliche Bezug zum Gemälde „The Son of Man“ des surrealistischen Künstlers René Magritte, der sich in der Szene

¹⁶ KEHLMANN: *Ruhm*. S55.

findet, in welcher Harold Crick mit einem Apfel im Mund zum Bus läuft.¹⁷

4. Zum Verhältnis von Autor und Figuren

Harold Crick: I'm somehow involved in some sort of story. Like I'm a character in my own life.¹⁸

Literarische Figuren, aber auch Charaktere in Filmen können vom Autor mit der Eigenschaft ausgestattet werden, sich ihrer eigenen Fiktionalität bewusst zu sein oder zu werden. Durch diesen Kunstgriff kann eine Reihe von Effekten beim Leser/Zuseher erzielt werden. Dazu gehören Parodierung, Ironisierung, Komik oder auch das Offenlegen literarischer Verfahrensweisen. Wenn sich eine Figur ihrer Fiktionalität bewusst ist, kann sie auch mit dem „Verfasser“ ihrer Geschichte in Kontakt treten und beispielsweise über ihr Schicksal verhandeln. Um dies zu tun, benötigt die Figur einen Ansprechpartner, den sie zumeist in einer Autorfigur, die der reale Autor mehr oder weniger deutlich als fiktional markiert, findet. Die Bandbreite der Autorenfiguren reicht hier von realistisch anmutenden, detailliert dargestellten, wie zum Beispiel Karen Eiffel in *Stranger than Fiction*, bis zu anonymen „Instanzen“ wie „the writer“ in *Lunar Park*. Um eine eingehende Analyse der Funktionen der Figurenanrede zu ermöglichen folgen nun einige Überlegungen zur Beziehung zwischen Autor und Text.

4.1 Zur Identität des Autors

Wenn ein Autor in seinem fiktiven Text in irgendeiner Art und Weise in Erscheinung tritt, wird die Person des Autors zwangsläufig fiktionalisiert.

¹⁷ FOSTER: *Stranger than Fiction*. 00:01:49.

¹⁸ Ebd. 00:23:20

Our statements about literary-fictional characters can be verified only by consulting the statements which are those characters, which have brought them into existence. [...] To make a statement in fiction is to make a character.¹⁹

Die direkte Anrede des Lesers durch einen (fiktiven) Verfasser oder Herausgeber war bereits in der deutschen Romantik eine gängige Praxis und ermöglichte dem Autor, im Sinne der romantischen Ironie, das Produzierende mit dem Produkt darzustellen, beziehungsweise mit dem Text auch etwas über die Entstehung desselben auszusagen. Einerseits wird durch solche auktorialen Einschaltungen die Glaubwürdigkeit der Geschichte gestützt, andererseits ermöglichen sie eine Schreibweise, die sich ironisch distanziert zur erzählten Geschichte verhält. In modernen literarischen Texten schafft das Auftreten einer Autorfigur in erster Linie Distanz zwischen Leser und Text, da sich der Leser bewusst wird, dass es sich bei jeder im Text vorkommenden Figur keinesfalls um den realen Autor handeln kann. Wenn ein Autor im Text in Erscheinung tritt, wird dadurch immer eine Reflexion über den Text selbst ausgelöst. Etwas weniger eindeutig gestaltet sich die Situation in Filmen die mit dem Stilmittel der Figurenanrede arbeiten.

Paul Auster thematisiert im ersten Teil seiner „New York Trilogie“, *City of Glass*, die komplexen Beziehungen zwischen Autor, Text und Figuren, indem er sie mit dem Bewusstsein der eigenen Fiktionalität ausstattet und Eigenschaften des realen Autors Paul Auster auf seine Figuren überträgt. Durch die auftretenden Autorfiguren kann Auster im Text und im Rahmen des Plots Aussagen über den Text selbst treffen:

What interested him about the stories he wrote was not the relation to the world but their relation to other stories.²⁰

Dem Leser wird hier ein Hinweis darauf geliefert, dass die vorliegende Geschichte keineswegs mit der Wirklichkeit abzugleichen ist, sondern

¹⁹ WAUGH: Metafiction. S92.

²⁰ AUSTER: City of Glass. S14.

als Statement zu anderen Texten des Genres Kriminalroman lesbar ist. Auster verfasst also einen Text aus dem Genre Krimi, der auch einen Kommentar über die Konventionen des Genres darstellt. Eine Parallele zu *Lunar Park* stellt hier die Vervielfältigung des Autormotivs dar; es wimmelt in *City of Glass* geradezu von Autorfiguren, die mehr oder weniger deutlich einen Bezug zur Person Paul Auster haben. Die Verwendung des eigenen Namens als Name einer Figur im Text stellt eine recht offensichtliche Beziehung zum Autor her, das Interesse der Figuren an Baseball verweist etwas subtiler auf die Person Paul Auster.

Eine Art Metakommentar liefert Vladimir Nabokov in vielen seiner Texte, indem er Figuren entwirft, die auf den realen Autor Nabokov verweisen. Häufig geschieht dies durch Anagramme seines Namens, so findet sich in *Lolita* (1955) die Figur Vivian Darkbloom²¹.

In *Stranger than Fiction* wird ebenfalls das Verhältnis von Autor und Figuren thematisiert, indem sich im Rahmen des Plots, die von der Autorin Karen Eiffel erdachte Figur Harold Crick als reale, in der Welt des Autors existierende Person entpuppt, welche die Stimme der allwissenden Erzählerin in seinem Kopf hört. Harold Crick weigert sich, den Anweisungen seiner Schöpferin Folge zu leisten, da er nicht wie seine Vorgänger einen tragischen Tod sterben möchte.

Harold suddenly found himself exasperated outside the bakery,

Shut up!

cursing the heavens in futility.

No I´m not! I´m cursing you, you stupid voice!²²

In *Lunar Park* wird eine ähnliche Strategie verfolgt, um die Beziehung zwischen Autor und Text thematisch in den Plot einzubinden. Durch Kursivsetzungen markiert, wird eine Stimme eingeführt, die sich auf einer anderen diegetischen Ebene befindet. Diese Stimme, die erst im

²¹ NABOKOV: *Lolita*. S7

²² FOSTER: *Stranger than Fiction*. 00:13:01

Kapitel „The Cat“ als „the writer“²³ identifiziert wird, ist allwissend, gibt der Figur Bret Easton Ellis Verhaltensweisen vor und macht sich auch über deren bedingungslose Einhaltung lustig:

The wind? What do you mean, the wind stopped you from searching the parking lot?²⁴

4.2 Die Figurenanrede

Ein besonderer Effekt kann erzielt werden, wenn sich die scheinbar einer Autorinstanz ausgelieferten Figuren gegen die üblichen erzählerischen Konventionen wenden und damit den Rahmen durchbrechen, also eine Metalepse bewirken. Das deutlichste Beispiel, das sich in den in dieser Arbeit behandelten Texten findet, stellt zweifellos die Figur Rosalie aus Kehlmanns Roman *Ruhm* dar. Ihre Weigerung sich ihrem angedachten Schicksal zu fügen und ihr anschließendes Zwiegespräch mit ihrem „Schöpfer“ kann als Metapher für den Schreibprozess des realen Autors gesehen werden, da Schriftsteller durchaus Schwierigkeiten haben können, einmal liebgewonnene Figuren sterben zu lassen. Diese Thematik findet sich auch in *Stranger than Fiction*; Karen Eiffel bringt es, ähnlich wie die Autorfigur in „Rosalie geht sterben“, nicht übers Herz, die Hauptfigur dem Tod zu überantworten. Die Beziehung zwischen Figuren und Autor wird in diesen beiden Beispielen als eine auf Gegenseitigkeit beruhende dargestellt. Der Autor hat Einfluss auf das Schicksal seiner Figuren und umgekehrt. Paul Auster meint in einem Interview von 2007:

Ich lebe mit meinen Romanfiguren durchschnittlich fünf Jahre lang, ehe ich überhaupt zu schreiben anfangen. Sie verwandeln sich, und aus Geistgestalten werden richtige Personen.²⁵

²³ EASTON-ELLIS: Lunar Park. S269.

²⁴ Ebda. S249.

²⁵ NAUMANN: Die Zeit 06/07. Interview mit Paul Auster.

Die wechselseitige Beeinflussung von (realem) Autor und Figuren hat also mit der intensiven Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Leben seiner Figuren, die meist über eine längere Zeitspanne stattfindet, zu tun. Schwierigkeiten treten dort auf, wo der Tod einer Figur Teil des Plots ist, also notwendig für die Vollendung der Geschichte. Davon handeln *Stranger than Fiction* und „Rosalie geht sterben“. In beiden Texten flehen die Protagonisten den, auf der nächsthöheren diegetischen Ebene verorteten, Autor an, sie am Leben zu lassen.

Laß mich leben! Das geht nicht, antworte ich irritiert. Rosalie, was hier mit dir geschieht, ist dein Zweck. Dafür habe ich dich erfunden. Theoretisch könnte ich vielleicht eingreifen, aber dann wäre alles sinnlos!²⁶

Dieser „Streit“ zwischen Figur und Autor ist ein recht offensichtlicher Bruch des erzählerischen Rahmens und ermöglicht eine ironische, selbstreflexive Darstellung des Schreibprozesses:

Ich schweige wütend, und damit Rosalie nicht wieder anfängt, lasse ich sie schon ein paar Minuten später am Flughafen ankommen.²⁷

Die Darstellung der Schreibsituation ermöglicht es, die Zeit zu raffen, dem können Passagen gegenübergestellt werden, welche das Ende der Geschichte hinauszögern. So kann das Flugzeug wegen Nebels nicht landen und der Zug, den Rosalie nimmt, muss wegen eines Unfalls anhalten. Schließlich gibt die Autorfigur nach und ermöglicht Rosalie durch einen kurzen Auftritt im Sterbezimmer der Euthanasieeinrichtung einen kompletten Neuanfang als junge Frau. Durch das folgende Ende der Geschichte „erlischt Rosalies Dasein“²⁸, die Figur bleibt jedoch am Leben.

Figurenanrede ist gezielte Irritation des Lesers und wirkt sich je nach Text unterschiedlich aus. In Kehlmanns *Ruhm* wird sie verwendet, um die Schwierigkeiten des Autors, eine liebgewonnene Figur ihrem Tod

²⁶ KEHLMANN: *Ruhm*. S64.

²⁷ Ebda. S64.

²⁸ Ebda. S76.

zuzuführen, zu verdeutlichen. Zusätzlich wird durch diesen ungewöhnlichen Rahmenbruch eine inhaltlich eher banale Erzählung zu einem unerwarteten Ende gebracht. Die Autorfigur selbst wird relativ deutlich als fiktiv gekennzeichnet, da sie ja selbst Protagonist einer der neun Geschichten ist. Durch das Ansprechen des Autors wird auch eine Parodierung von Geschichten ermöglicht, die sich mit unabwendbaren Schicksalen beschäftigen.

Eine andere Strategie, die sich nicht so leicht durchschauen lässt, bietet Bret Easton Ellis in *Lunar Park* auf. Wie in *Ruhm* wird die Geschichte von einem Ich-Erzähler dargeboten, der zugleich selbst Schriftsteller ist, jedoch weist Ellis' Text eine Verdoppelung des Autormotivs auf. „The writer“ bleibt aber eine anonyme Instanz mit offensichtlich großem Wissen über das Schicksal des Protagonisten, bleibt für diesen allerdings unerreichbar, da sie sich auf der nächsthöheren diegetischen Ebene befindet. Durch die kursiv gesetzten Einwürfe wird der Plot vorangetrieben und die Anweisungen dieser körperlosen Stimme stellen oft die einzige Motivation der Figuren dar.

The writer confirmed this as well, then wanted to inspect the exterior of the house.²⁹

Durch die sarkastischen Einwürfe des „writers“ entsteht auch eine gewisse Komik, die man als Metapher für das Spielen des realen Autors mit seinen Figuren lesen kann.

Look how black the sky is, the writer said. I made it that way.³⁰

Interessanterweise gibt der reale Autor Ellis seiner gleichnamigen Figur jedoch die Eigenschaft, sich gegen den Willen des „writers“ zu stellen, obschon dies erst sehr spät und nur durch großen Kraftaufwand des Protagonisten geschieht.³¹ Ellis Text ist demnach voll von Metalepsen und die diegetischen Ebenen können sich

²⁹ EASTON-ELLIS: *Lunar Park*. S269.

³⁰ Ebda. S282.

³¹ Ebda. S279ff.

gegenseitig beeinflussen. Die Figurenanrede erfüllt in *Lunar Park* auch Funktionen im Bezug auf Spannungserhaltung, da sich der Leser fragt, ob es der Figur Bret Easton-Ellis gelingen wird, sich gegen die allmächtige Instanz des „writers“ zu wenden.

Die Anrede von Harold Crick an die Erzählstimme der Karen Eiffel³² bedingt vor allem Komik und dient in erster Linie der Unterhaltung des Zusehers. Eine Tatsache, die durch die musikalische Untermalung der Szenen und die, durch das Medium Film ermöglichte, gleichzeitige Darstellung von Handlung und Beschreibung derselben unterstrichen wird. Zusätzlich wird aber auch die Funktionsweise des Literaturbetriebs thematisiert und in Frage gestellt. Da die Autorin bisher jeden ihrer Protagonisten am Ende des Buches sterben ließ, wird dies auch von ihren zukünftigen Texten erwartet.

Durch das ironische Spiel mit dem Verhältnis des Autors zu seinen Figuren wird eine eigentlich banale Liebesgeschichte mittels Verwebung zweier Diegesen zu einer kunstvoll verschachtelten Erzählung, die auch als Parodie auf den von Erwartungshaltungen der Leser beeinflussten Schreibprozess eines Autors gesehen werden kann. Eine Parallele zu *Ruhm* besteht darin, dass es weder Karen Eiffel noch die Autorfigur in „Rosalie geht sterben“ übers Herz bringen, ihre jeweiligen Protagonisten im Rahmen der Geschichte dem Tode zuzuführen.

³² FOSTER: *Stranger than Fiction*. 00:13:01.

5. Schlussbemerkung

Eine metafiktionale Schreibweise mit ihren Möglichkeiten des Rahmenbruchs bedingt in erster Linie vor allem eines: Eine Irritation des Lesers durch einen Bruch mit dessen Erwartungshaltung. Es liegt am Autor, diese Irritation in die gewünschte Richtung zu lenken. Richtig eingesetzt kann dieses Stilmittel eine Fülle von Funktionen haben. Durch den Text kann etwas über den Text ausgesagt werden und auch wenn diese Verfahrensweisen schon Schriftstellern der deutschen Romantik, wie beispielsweise E.T.A. Hoffman oder Friedrich Schlegel bekannt waren, wird die Bedeutung der Rahmenbrüche wohl erst in der Literatur der Postmoderne vollends erkannt. Metafiktionalität im Allgemeinen findet Einzug in Werke aus Literatur, Film und Kunst und die oft schon automatisierte Verwendung metafiktionaler Verfahrensweisen lässt darauf schließen, dass es sich hierbei nicht um ein kurzfristiges Phänomen handelt, sondern „Metafiction“ im Sinne Patricia Waugh's großen Einfluss darauf hat (und haben wird), wie im 21. Jahrhundert Geschichten erzählt werden:

There are an increasing number of metafictional novels which [...] play with the relations between story and discourse.³³

Das Sichtbarmachen oder Entblößen der Erwartungshaltung der Leserschaft, beziehungsweise des Literaturbetriebs, durch das Brechen von erzählerischen Rahmen stellt eine unverzichtbare Möglichkeit der Kritik an festgefahrenen Ansichten über Genrekonventionen dar. Natürlich muss diese Kritik nicht im Vordergrund stehen, doch jeder Rahmenbruch sagt letztlich etwas darüber aus, wie Texte wahrgenommen werden.

³³ WAUGH: Metafiction. S134.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

AUSTER, PAUL: City of Glass. New York. Penguin Books 1987

EASTON-ELLIS, BRET: Lunar Park. New York: Vintage
Contemporaries 2005

FOSTER, MARC (Regie), HELM, ZACH (Drehbuch): Stranger than
Fiction. Columbia Pictures 2005

HANEKE, MICHAEL: Funny Games. Wien. Österreichisches
Filminstitut 1997

KEHLMANN, DANIEL: Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten.
Reinbek bei Hamburg. Rowohlt 2009

MOERS, WALTER: Die Stadt der träumenden Bücher. München. Piper
2004

NABOKOV, VLADIMIR: Lolita. Reinbek bei Hamburg. Rowohlt 2007

STERNE, LAURENCE: The Life and Opinions of Tristram Shandy,
Gentleman. London. Penguin Books 2003

Sekundärliteratur

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR: Biographia Literaria.
Großbritannien. J.M. Dent & Sons LTD 1980

GENETTE, GÉRARD: Die Erzählung. Aus dem Französischen von
Andreas Knop. München. Fink 1994

NAUMANN, MICHAEL: Schau zu, dass es besser misslingt. Interview
mit Paul Auster. Die Zeit 06/2007. [http://www.zeit.de/2007/06/Auster-
Interview](http://www.zeit.de/2007/06/Auster-Interview) abgerufen am 12.04.2010

WAUGH, PATRICIA: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London. Methuen 1984