



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Willkommen in der Buchwelt!
Transtextualität und Metafiktion in Jasper Ffordes
Thursday Next- Reihe“

verfasst von / submitted by

Doris Ruzic

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium Unterrichtsfach Deutsch Unterrichtsfach
Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Mag. Anna Babka

Erklärung

Ich versichere mit dieser Erklärung, dass diese von mir abgegebene schriftliche Diplomarbeit von mir selbstständig verfasst wurde. Dafür habe ich nur die in dieser Arbeit in nachprüfbarer Weise zitierte und aufgelistete Literatur bzw. Quellen verwendet. Mir ist bewusst, dass ich bei einem eventuellen Verstoß mit Konsequenzen zu rechnen habe. Weiter versichere ich, dass ich diese Arbeit noch an keinem anderen Institut oder an einer Universität zur Beurteilung vorgelegt habe.

Wien, März 2019

Doris Ruzic

Danksagungen

Besonderer Dank geht an meine Familie, die mich das ganze Studium über immer unterstützt hat, meinen Mann, der mich wieder und wieder motiviert. Mich mit Kaffee versorgt und dabei meine Launen ertragen hat und an Frau Prof. Anna Babka für die angenehme und unkomplizierte Betreuung.

Danke auch an meinen ehemaligen Chef, dafür, dass ich nach Dienstschluss jederzeit im Büro bleiben und dort ungestört an meiner Diplomarbeit schreiben konnte.

Von all meinen Freunden möchte ich besonders Mary und Leen hervorheben, die mich mit ihrem inhaltlichen Interesse immer wieder zum Zusammenfassen und Reflektieren angeregt haben.

Zu guter Letzt soll mein lieber ehemaliger Theaterkollege Klaus, der mich schon vor Jahren als "Schreiberin" gesehen hat, an dieser Stelle erwähnt werden, damit er endlich eine persönliche Widmung in einem Buch bekommt. Zwar ist das noch nicht genau das, was er wollte, aber ich finde, es ist ein guter Anfang: Eine gedruckte, gebundene Diplomarbeit kann man durchaus auch als eine Art Buch bezeichnen.

Inhaltsverzeichnis

Teil 1

1..... Einleitung.....	9
2..... Metafiktion.....	13
2.1. Formen und Funktionen	16
2.2. Implizite und explizite Metafiktion	23
2.3. Illusionsstörung	25
3..... Transtextualität	28
3.1. Kristeva (Intertextualität)	31
3.2. Genette (Transtextualität).....	35
3.3. Konzepte und Funktionen von Intertextualität/Transtextualität	45
4..... Alternative Welten.....	50

Teil 2

5..... Wer ist Thursday Next?	57
6..... Fiktionale Welten: Die Welt in der Welt	60
7..... Metafiktion: Die Fiktion in der Fiktion	71
8..... Transtextualität: Das Buch im Buch	82
9..... Zusammenfassung	93
10... Literaturverzeichnis	97
11... Anhang	107

Siglenverzeichnis

Referenzen zu den Primärtexten der *Thursday Next* Romane von Jasper Fforde werden wie folgt im Fließtext gekennzeichnet:

TN1 = Der Fall Jane Eyre. dtv, München 2004.

TN2 = In einem anderen Buch. dtv, München 2004.

TN3 = Im Brunnen der Manuskripte. dtv, München 2005.

TN4 = Es ist was faul. dtv, München 2006.

TN5 = Irgendwo ganz anders. dtv, München 2009.

TN6 = Wo ist Thursday Next? dtv, München 2012.

1. Einleitung

Liest man die Romanreihe *Thursday Next* von Jasper Fforde, wird einem früher oder später bewusst, dass viele der Begriffe, Namen oder sogar Szenarios besonders aus der Sprach- und Literaturwissenschaft bekannt sind. Anspielungen aus der Literaturwissenschaft auf literarische Werke anderer AutorInnen etablieren sich während des Lesens bald zu einem Standard, der es fachfremden LeserInnen eventuell schwer machen könnte, dem Werk angemessen in all seiner sprachlichen und stilistischen Fülle zu folgen. Die Romane beinhalten sowohl gleichzeitig eine Vielzahl von Textverweisen auf und innerhalb literarischer Klassiker (Transtextualität), als auch ständige Bewusstseinsstrategien, mit dem der/die LeserIn darauf aufmerksam gemacht wird, dass es sich hierbei um ein fiktives Werk handelt. Genauer gesagt sind die *Thursday Next*- Romane Fiktion über Fiktion, in derer deutlich wird, dass die Grenzen zwischen Realität und Fiktion nicht immer eindeutig zu erkennen sind.

In dem Paralleluniversum, in dem die Protagonistin Thursday lebt und die von Fforde geschriebenen Geschichten spielen, steht die Literatur im Vordergrund. Fiktion funktioniert wie ein Gewerbe, es gibt die Realwelt – eine Spiegelung der Welt, wie die, in der wir leben – und die Buchwelt, in der Romane, Gedichte, kurz gesagt sämtliche Literatur gedruckt und hergestellt, aber auch tatsächlich gespielt werden. Die Figuren der Literatur leben in der Buchwelt und müssen bei jedem Gelesenwerden wie SchauspielerInnen die Handlung nachstellen, damit der/die LeserIn zum Gelesenen auch Bilder im Kopf erhält. Die Aufgabe von *Thursday Next*, die Mitglied der SpecOps-Einheit für Literatur Agenten und der Jurisfiktion (quasi eine Buchpolizei) ist, ist es, Verbrechen und Missverständnisse innerhalb der Buchwelt aufzuklären, Fälschungen aufzudecken und generell für Ordnung rund um die Literatur zu sorgen, damit die Werke für die LeserInnen lesbar bleiben. Dabei werden die verschiedensten Charaktere als Nebenfiguren, Familienmitglieder, Kollegen und Antagonisten herangezogen, aber auch literarische Figuren treten als sie selbst immer wieder in Erscheinung. Vor allem die englische Literatur und darin vorkommenden Figuren sind wiederkehrende Elemente. Die Handlungsstränge spielen nicht nur in der Buchwelt, sondern auch in diversen Romanhandlungen selbst, aber auch in der Realwelt, in der die Literatur eines der höchsten Güter des Landes ist. Gerade bei Ereignissen, bei denen die Grenzen innerhalb von Büchern, Gedichten oder der Realität und Fiktion durchschritten wird, machen eine Auseinandersetzung mit der Romanreihe besonders im Hinblick auf Transtextualität und Metafiktion interessant.

Diese überaus komplexe Buchreihe bietet viel Stoff für eingehende Studien, sei es aus linguistischer, literaturtheoretischer, kultureller oder literaturgeschichtlicher Sicht. Im Zuge meiner Dip-

lomarbeit möchte ich mich vor allem auf das Sichtbarmachen von literarischen Verweisen und das Spielen mit der Fiktionalität, genauer gesagt auf folgende Fragen konzentrieren:

Welche Definitionsmöglichkeiten von Metafiktion und Transtextualität gibt es?

Welche Unterscheidungen gibt es innerhalb dieser Phänomene?

sowie in der Analyse die wichtigen Hauptfragen:

Woran lassen sich Metafiktion und Transtextualität anhand der Thursday Next- Reihe erkennen und erklären? Wie kommen diese Phänomene sprachlich, stilistisch und inhaltlich zum Ausdruck?

Gliederung und methodische Vorgehensweise

Der erste Teil der Arbeit soll ein theoretisches Fundament bilden, in dem die Begrifflichkeiten wie *Metafiktion* und *Transtextualität* wissenschaftlich geklärt und – soweit wie möglich – definiert werden sollen. Vor allem die Unterscheidungen innerhalb dieser Begriffskategorien sollen beleuchtet und differenziert betrachtet sowie die Funktionen im Groben aufgezeigt werden. Im zweiten Teil der Arbeit sollen die Methoden anhand des Analysebeispiels, der Buchreihe *Thursday Next*, überprüft und erläutert werden. Auf eine inhaltliche Beschreibung der einzelnen Bände wird aufgrund der Menge verzichtet. In der Bearbeitung werden die relevanten Handlungsstränge in der jeweiligen Analyse kurz eingebracht, wenn dies für das weitere Verständnis eines Zitates oder einer Erklärung für nötig erachtet wird. Auch buchübergreifende relevante Elemente (wie Überschneidungen zu unserer Welt oder spezielle literarische Orte) sollen weniger in ihrem inhaltlichen Kontext, sondern mehr vor allem in Bezug auf Metafiktion näher dargestellt und diskutiert werden. Abschließend sollen im Zuge der Auseinandersetzung mit Transtextualität einige große Verbindungen zum bestehenden Literaturkanon aufgezeigt und erläutert sowie jeweils eine kurze Angabe über die verwendeten Literaturklassiker oder deren Figuren gegeben werden. Das Hauptaugenmerk liegt beim Thema Transtextualität jedoch nicht lediglich auf der Verwendung der Vorlagen englischer Klassiker aus unserem Lesekanon, sondern auf einer bildlicheren, wörtlicheren Ebene von Transtextualität; die Verweise und Beziehungen von Texten untereinander innerhalb der Fiktion.

Für die abschließende Analyse der ausgewählten Romanreihe muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass es sich bei den behandelten Werken um Übersetzungen aus dem Englischen handelt. Der Übersetzungsaspekt soll dafür immer im Hintergrund mitgedacht werden, allerdings

nicht explizit beforscht werden. Die Arbeit soll sich auf die Möglichkeiten der Verwendung von Metafiktion und Transtextualität fokussieren, nicht auf den Vergleich zwischen der deutschen Übersetzung und dem englischen Original. Daher werden auch die deutschen Begriffe und Eigennamen verwendet, die mit den englischen abgeglichen sind, die originalen Ausdrücke jedoch nur in Ausnahmefällen bei starken Abweichungen der Bedeutung angeführt werden. Eine Analyse hingehend der Veränderungen von Transtextualität und Metafiktion aufgrund von Übersetzung ist Aufgabe für eine eigene, umfangreiche Arbeit.

Forschungshintergrund

Seit den sechziger Jahren macht sich in der Literatur eine Abkehr vom üblichen mimetischen Ansatz bemerkbar. Es zeigen sich nicht-realistische und nicht-narrative Strukturen in den Romanen, die keine Geschichten erzählen, die der Welt und Sprache der Leserschaft nachempfunden ist.¹ Das postmoderne Experimentieren mit den Texten galt vor allem in der deutschsprachigen Literatur als versäumte Option, was wohl die Befassung mit dem Thema lange Zeit nicht relevant erscheinen ließ.²

Eine eingehende, ausführliche Beschäftigung mit Metafiktion in der deutschsprachigen Fachliteratur ist bis in die 2000er kaum vorhanden, die erste internationale Auseinandersetzung erfolgt in den 1980er Jahren. Einzelne Forscher, wie beispielsweise Sprenger (1999) versuchen erstmals das anglistische Phänomen auf deutsche Literatur zu übertragen und greifen dazu die Theorien von Scholes (1970,1979) Waugh (1984), Hutcheon (1980,1985), Imhof (1986) und – grundlegend für die deutsche Literaturwissenschaft in seiner Schrift über die Illusionsdurchbrechung – von Werner Wolf (1993) auf. Nach der Jahrhundertwende sind einschlägige Forschungsarbeiten vor allem in konkreten Romanvergleichen auch in der deutschsprachigen Fachliteratur präsen- ter. Die erwähnten Autoren, die auch als die VerfasserInnen der klassischen Theorien in diesem Bereich gelten können, werden in der vorliegenden Arbeit in ihren Hauptthesen erläutert, die für die weitere Literaturanalyse relevant sind. Eine detaillierte, eingehende Befassung mit allen gängigen Theorien kann aufgrund des Arbeitsumfangs nicht erfolgen. Für eine strukturierte, zusammenfassende Vorstellung der bekannten Theorien in deutscher Sprache ist Sprengers (1999) *Modernes Erzählen* zu empfehlen.

¹ Vgl. Mirjam Sprenger: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S.14

² Vgl. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub: *Metafiktion. Analysen zur deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin: Kadmos 2010, S.10.

Zu bedenken gilt es auch, dass Metafiktion nicht eindeutig zu definieren und abzugrenzen ist. Viele andere Bezeichnungen wie Metaisierung, Selbstreferenz, Metaästhetik, Metanarration und Selbstreflexivität werden mit Metafiktion in Verbindung gebracht beziehungsweise sogar synonym verwendet. Tatsächlich sind die Spielarten und Funktionsmöglichkeiten der Metafiktion sehr weitläufig, weswegen eine starre, eingrenzende Definierung auch gar nicht sinnvoll erscheint. Vielmehr können diese Formen von Metafiktion sich ergänzen und als großer Pool literarischer Optionen dienen.³

In der Intertextualitätsdebatte sind heute nach wie vor die Grundlagen von Bachtin, Kristeva, Barthes, Derrida und Genette ausschlaggebend, neuere Fachliteratur nimmt ausschließlich auf die bereits bestehenden Theorien Bezug und diskutiert dabei die unterschiedlichen begrifflichen Differenzen. Genette bewegt sich etwas aus der Reihe indem er den Begriff der *Transtextualität* als Überbegriff für Textbeziehungen etabliert und Intertextualität lediglich als einen von fünf Typen von Transtextualität definiert. Trotz seiner Unterscheidung wird in der Forschung nach wie vor hauptsächlich von Intertextualität gesprochen. Häufig werden Transtextualität und Intertextualität jedoch synonym verwendet. Für die vorliegende Arbeit sollen die Kategorien nach Genette zum Einsatz kommen, eine umfassende Begriffsherleitung aus den bekannten Theorien soll schließlich in Genettes Unterscheidungskategorien münden.

Wissenschaftlich geforscht wurde zu Thursday Next bisher – soweit meine Recherchen – nur zum ersten Band *The Eyre Affair (Der Fall Jane Eyre)* ausführlicher. Die häufigsten Fokussierungen liegen hierbei auf der Geschichte und Rezeption des Stoffes *Jane Eyre* (vgl. Hatelay 2005, Wells, Berninger/Thomas 2007), der Brontë-Romane (vgl. Conway, Gates 2005) aber auch auf dem Genre der post-viktorianischen Romane an sich (vgl. Kirchknopf 2012). Das Buch *Something rotten (Da ist was faul)* bietet außerdem einen Schreibanlass, um sich mit der Verwendung von Kriminalmotiven von Shakespeare auseinander zu setzen (Taylor 2010). Außerdem geforscht wurde über den Wert von Wiederverwendung von bereits vorhandener Literatur (vgl. Bauer 2006, Funk/Chadin 2012). Metafiktion und Transtextualität zeichnen sich in meiner Literaturrecherche besonders aufgrund ihrer diversen Unterkategorien und Spezifikationen als nicht eindeutig definierbar aus. Vor allem ihre sprachliche Erscheinung und Formen, aber auch ihre Betrachtungsweise bringen Diskussionen in der Forschung auf (vgl. dazu Vögel 1998, Pesch/Schmeink et al 2012). Metafiktion und Transtextualität wurden in Bezug auf Thursday Next eher in Rezensionen erwähnt, jedoch noch nicht eingehender wissenschaftlich behandelt.

³ Vgl. Bareis: S.8-10.

2. Metafiktion

Bevor der Terminus *Metafiktion* näher erläutert werden kann, müssen zunächst die einzelnen Wortteile kurz präzisiert werden. *Meta-* (vom Griechischen *méta, metá (μέτα, μετά)*; ‘inmitten, zwischen, mit, nach, hinter’)⁴ kann als Bezeichnung und Beschreibung einer Umwandlung oder eines Wechsels gebraucht werden. In Kombination mit einem Substantiv impliziert der Wortteil *Meta-* hingegen eine Überordnung, bildlich gesprochen ‚eine Stufe darüber‘.⁵ Metafiktion bezeichnet demnach etwas, das eine Ebene über der Fiktion steht. *Fiktion* (vom Lateinischen *factio*; ‚Bildung, Gestaltung, Erdichtung‘⁶) wird definiert als alles Ausgedachte, Eingebildete, nicht real Existierende und als Erfindungen in der Literatur.⁷ Der Duden beschreibt Fiktion wie folgt: „(bildungssprachlich) etwas, was nur in der Vorstellung existiert; etwas Vorgestelltes, Erdachtes“.⁸ Die Darstellungen innerhalb der Fiktion und damit innerhalb der Literatur haben keine Entsprechungen in der Realität, weswegen *fiktiv* oder *fiktional* oft gleichgesetzt wird mit *nicht-wirklich*.⁹

Dennoch kann über Fiktion nicht mit der Dichotomie ‚wahr‘ und ‚unwahr‘ gesprochen werden. Literaturwissenschaftlich gesehen handelt es sich bei Fiktionen nicht um Irreales, sondern eher um literarische Wirklichkeiten, da sie das Grundelement der mimetischen Dichtung ausmachen, die darauf basiert, Ereignisse, Geschichten (unabhängig davon ob real oder erfunden) realistisch darzustellen, ihnen eine Wirklichkeit zuzuschreiben.¹⁰ Diese fiktive Wirklichkeit in der Literatur ist sozusagen die ‚reale‘ Wirklichkeit der darin lebenden Figuren. Ob darin übernatürliche, fantastische Dinge geschehen können, die in der uns bekannten Wirklichkeit unmöglich wären, ist irrelevant, solange sie innerhalb der Literatur glaubhaft sind. Kant geht daher sogar einen Schritt weiter und definiert Fiktion als Begriff für erfundene, jedoch durchaus „für möglich angenommene Gegenstände“.¹¹ Diese Begriffserklärung geht bis auf Aristoteles zurück, der den Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung daran festmacht, dass bei Ersterer über jenes geschrieben wird, was war und bei Zweitem über das was sein könnte. Darüber hinaus wird

⁴Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart (DWDS), <https://www.dwds.de/wb/meta-> (11.09.2018)

⁵ Vgl. ebd. sowie Duden Online-Wörterbuch <https://www.duden.de/rechtschreibung/meta> (11.09.2018)

⁶ DWDS <https://www.dwds.de/wb/Fiktion> (11.09.2018)

⁷ Vgl. DWDS <https://www.dwds.de/wb/Fiktion> (11.09.2017) sowie Franz Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Erich Schmidt Verlag 2001, S.14.

⁸ Duden Online-Wörterbuch <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fiktion> (13.09.2018)

⁹ Vgl. Franz Zipfel: Fiktion. S.14.

¹⁰ Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart ⁷1989, S.567-568 sowie Mirjam Sprenger: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S.130.

¹¹ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. 1781, S.503.

hier der Beruf als GeschichtsschreiberIn als schwierig und eintönig beschrieben, da diese/r keine Freiheiten besitzt, weil er/sie sich auf Zahlen und Fakten stützen muss. Der/die DichterIn hingegen kann seiner/ihrer Fantasie freien Lauf lassen und sich laut Aristoteles durch die Nachahmung der Wirklichkeit, nicht deren bloße Abbildung, dem Geschichtsschreiber gegenüber überlegen fühlen, da ihre Werke eine höhere Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen können.¹²

Für die später folgende Werkanalyse soll daher die Wirklichkeit in den Romanen von Jasper Fforde auch als solche betrachtet werden. Metafiktion hat jedoch in diesem Fall nicht zu bedeuten, dass das, was über der Fiktion steht, unsere Wirklichkeit in Abgrenzung zu der Buchwirklichkeit ist, sondern etwas, das über die Fiktion im Rahmen ihrer eigenen Wirklichkeit hinausgeht. Eindeutig allgemeingültige Definitionen von Metafiktion gibt es nicht, der Begriff ist nach wie vor umstritten,¹³ Definitionsversuche existieren dafür einige.

Bei Uwe Spörl wird Metafiktion als Erzählliteratur verstanden, die ihre „Fiktionalität gezielt und grundsätzlich offenlegt“.¹⁴ Eine ausführlichere, konkretere Definition bietet von Wilpert, der Metafiktion als Sammelbezeichnung sieht, die gültig ist für alle Texte,

die selbst bewußt die Erzählfiktion bzw. Leserillusion durchbrechen, selbstreferentiell und systematisch den Kunstcharakter des Werkes spielerisch bloßstellen und ihrerseits durch Analysen und Kommentare des fingierten Erzählprozesses thematisieren, das Unzureichende der Erzählkonventionen aufdecken und die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion zur Realität neu stellen, wobei der Leser zugleich Nachvollzieher des fiktiven Textes und von dessen Selbstreflexion ausgeschlossen ist.¹⁵

Bei dieser Begriffserklärung geht eindeutig ein provozierender Unterton hervor, da Wilpert hier von „bloßstellen“ anstatt wie Spörl von „offenlegen“ spricht. Die Ausführungen über Metafiktion gehen weiter, da auch das Verhältnis von Fiktion und Realität und damit das Verhältnis der

¹² Vgl. Aristoteles: Poetik. 335 v.Chr., hier: Aristoteles: Poetik, übers. u. Hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S.29, vgl. auch http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=160:4-2-1-poetik&catid=39:kapitel-4 (11.09.2018)

¹³ Vgl. dazu überblicksartig Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen- Historische Perspektiven- Metagattungen- Funktionen. Berlin, New York 2007.

¹⁴ Uwe Spörl: Metafiktion, In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hgs): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, 493-494, hier S. 493.

¹⁵ Gero von Wilpert: Metafiktion. In: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, 8. Verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, S.512-513, hier S.512.

Erzähltrias Leser-Erzähltes-Erzähler¹⁶ thematisiert werden. Waugh definiert Metafiktion als „self-conscious“¹⁷, also sich selbst bewusster, Fiktion, die dieses Verhältnis ebenso in Frage stellt und systematisch auf die eigene Artifizialität bezugnimmt.¹⁸ Für sie ist Metafiktion eine Tendenz innerhalb der Literatur, die vor allem mit den Methoden der Übertreibung von Spannung und Gegensätzen arbeitet wie „frame and frame-break, technique and counter-technique [...] construction and deconstruction of illusion“.¹⁹ Wolf stellt in seiner Definition ebenfalls die von Waugh zuvor betonte Selbstreferentialität und Selbstreflexivität in den Vordergrund, die die LeserInnen zur Reflexion über „Textualität und [...] Fiktionalität [...] mitunter auch über eine angebliche Faktualität der Geschichte und über Phänomene, die mit all dem zusammenhängen“²⁰ anregen sollen.²¹ Er breitet somit seinen Definitionsversuch auch auf die Geschichtsschreibung aus, deren eigene Darstellungen in diesem Sinne ebenfalls überdacht und auf ihr Verhältnis von Fiktion und Realität hin näher untersucht werden sollten.²²

Bei all diesen Definierungen ist zu beachten, dass eine nicht weniger richtig als die andere ist, sondern in den Arten der Beschreibungen unterschiedliche Foki auf Formen von Metafiktion gelegt werden. Das Konzept von Metafiktion mag kein Phänomen des 20. Jahrhunderts sein, doch die Untersuchungen dazu haben sich verändert und liefern somit unterschiedliche Ansätze von *surfiction* (Federmann), *metafiction* (Waugh) bis hin zu *contemporary fiction* (Imhof). Die bekanntesten Forscher auf dem Gebiet der Metafiktion, die die umfassendsten Arbeiten zu diesem breiten Thema verfasst haben, sind unter anderem Imhof, Wolf und Waugh.

Waugh unterscheidet im Wesentlichen zwei Arten von Metafiktion. Auf der einen Seite äußert sich metafiktionale Literatur durch die Selbstreferenz beziehungsweise das eigene Bewusstsein der Fiktionalität (self-conscious-literature). Bei dieser Form reflektiert der/die AutorIn in der Narration über die Gemachtheit der Fiktion und die Konstruktion seines/ihres Romans.²³ Auf der anderen Seite sieht Waugh die Intertextualität als Spielart der Metafiktion, bei der auf andere Texte referiert wird, um aufzuzeigen, dass Literatur nicht für sich selbst steht, sondern aus Lite-

¹⁶ Vgl. Sprenger, S.59- auf Gendern wird in diesem Fall verzichtet, da es sich bei der Trias um eine Funktions- und nicht um eine Personenbezeichnung handelt.

¹⁷ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious fiction*. London/New York 1984, S.2.

¹⁸ Vgl. ebd., S.2.

¹⁹ Patricia Waugh: *Metafiction*, S.14.

²⁰ Werner Wolf: *Metafiktion*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. 3. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2004, S.447-448, hier S.447.

²¹ Vgl. ebd., S.447.

²² Stichwort: *Angebliche Faktualität der Geschichte, die den Anspruch auf Richtigkeit erhebt*. Vgl. dazu auch Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum 2013 und beim Eintrag „Metafiktion“ in Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. Auflage, Stuttgart 2013, S.513.

²³ Vgl. Waugh, S.14-16, 23.

ratur gemacht ist.²⁴ Eine ähnliche Abgrenzung trifft Wolf, der die intratextuelle Metafiktion (Eigenmetafiktion) der transtextuellen Metafiktion (Fremdmetafiktion) gegenüberstellt. Eine Allgemeinmetafiktion, die sich auf Fiktion als allgemeines Phänomen bezieht, rechnet Wolf interessanterweise zur Fremdmetafiktion, obwohl hier eine dritte Unterscheidung naheliegender wäre.²⁵ Während Scheffel die Transtextualität (oder bei Waugh Intertextualität) als Teil der selbstreferenziellen Metafiktion jedoch ablehnt, da sie sich im Sinne des Begriffes immer auf sich selbst bezieht und nicht das Verhältnis zu anderen Texten behandelt²⁶, begründet Wolf seine Einteilung durch die Auswirkungen fremder Literatur und Fiktionalität auf den eigenen Text.²⁷

Hutcheons wesentliche Unterscheidungen von Metafiktion in der Literatur beziehen sich auf eine diegetische und eine linguistische Ebene. Während die diegetische Metafiktion den/die LeserIn direkt anspricht und somit die literarische Kommunikationsebene verlässt (siehe dazu auch Kapitel 2.2.) oder ein bestimmtes Genre parodiert (zur Parodie siehe Kapitel 3.1.), arbeitet die Metafiktion auf linguistischer Ebene mit Sprach- und Wortspielen, die auf die Konstruktion von Sprache selbst, nicht zwingend von Narration oder Fiktion, verweist.²⁸

2.1. Formen und Funktionen

Metafiktionale Strukturen und Funktionen zeigen auf, wo Fiktion sichtbar wird, wo diese Wirklichkeit als Fiktion enttarnt wird. Metafiktion ist „fiction about fiction“²⁹, als Teil des illusionsstörenden Erzählens macht sie immer wieder selbstreferentiell auf die eigene Fiktionalität aufmerksam.³⁰ Während die klassische Erzählung versucht einen Realitätsbezug herzustellen (Illusionsförderung), fehlt dieser bei der Metafiktion beziehungsweise wird er immer wieder durch diverse Stilmittel durchbrochen:

As to metafiction, the main difference lies in the suspension of one of the force-fields [work, reader, reality, Anm. AK]. The effects of reality on the work as well as on the reader have, as it were, been cut off. No longer does reality inform the narrative; no longer is the narrative wrought to accord to the external world.³¹

²⁴ Vgl. Waugh: S.112.

²⁵ Vgl. Wolf: Metaisierungen, S.40.

²⁶ Vgl. Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, De Gruyter 1997, S.48.

²⁷ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion, S.225.

²⁸ Vgl. Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. London: Methuen 1980.

²⁹ Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. New York: Methuen 1985, S.1.

³⁰ Vgl. Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung, 1993, S.220.

³¹ Rüdiger Imhof: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg: Universitätsverlag 1986, S. 17.

Imhof beschreibt den Effekt des fehlenden Realitätsbezuges auf die LeserInnen, die dadurch aus der Geschichte hinausgeworfen werden, da die Erzählung mit der fiktionalen Wirklichkeit keine Übereinkunft mehr zu treffen scheint und dadurch störende Brüche in der Erzählung sowie auch im Lesefluss entstehen. In der Metafiktion steht die Narration nicht im Vordergrund, vielmehr ist es das Spielen mit sich selbst, Spielen mit der eigenen Fiktionalität und der Sprache.³² Neben diesem spielerischen Charakter³³ der Metafiktion, der eine sinnvolle Narration in den Hintergrund zu drängen scheint, hat die Selbstreferentialität weniger erzählenden als reflexiven, nahezu didaktischen Charakter. Anstatt wie bei der klassischen Erzählung den LeserInnen eine erfundene Gegebenheit glaubhaft zu machen oder eine Illusion aufrecht zu erhalten, bewirkt Metafiktion ein Nachdenken anzuregen. Sie bestärkt die Ungläubigkeit des Lesers/der Leserin und arbeitet damit, um ein kritisches Hinterfragen von standardisierten Konventionen zu fördern. Durch das Nachdenken über Fiktion ergibt sich die Frage nach der tatsächlichen Darstellbarkeit von Realität und nach den verschiedenen Funktionsweisen der Fiktion.³⁴ Diese Gedanken ergeben sich durch die Kritik an den eigenen literarischen Methoden der illusionsbildenden Konstruktion. Oftmals ist jedoch in metafiktionalen Texten nicht nur die Selbstreferenz im Sinne der narrativen Strukturen und des Aufbaus der Geschichte ein Thema, sondern solche Texte spielen auch mit der Realität außerhalb ihrer eigenen Wirklichkeit, mit der Realität des Lesers/ der Leserin. Metafiktion will helfen, die ‚richtige‘ Welt besser zu verstehen und das eigene Konstrukt von Realität durch die literarische Wirklichkeit zu erkennen.³⁵ Eine objektive Darstellung von Handlungen oder Emotionen ist nicht möglich, lediglich subjektive Empfindungen und individuelle Wahrnehmungen können abgebildet werden.³⁶ Sprache spielt dabei eine entscheidende Rolle, da anhand Sprache erkennbar wird, das subjektiv alles konstruiert wird. Die Objektivität, eine neutrale Darstellung von Wirklichkeit, wird unmöglich „because the observer always changes the obser-

³² Vgl. Imhof, S.10.

³³ Das Spiel ist laut Huizinga Teil der menschlichen Natur. Der Mensch lernt vor allem in den ersten Lebensjahren spielerisch. Die Lust auf und der Lerneffekt durch Spiel bleibt jedoch auch dem Erwachsenen erhalten, wenngleich sich die spielerischen Formen von den kindlichen unterscheiden. Vgl. dazu Markus Wilms: *Serious Games: Digitale Spiele in den Anwendungsgebieten Training, Bildung und Health Care*. Hamburg 2015, S.5f. Somit ergibt sich für die Metafiktion, dass sie die LeserInnen fesseln, bei ihnen Spannung erzeugen und Spaß machen kann, gleichzeitig aber auch nach festen Regeln erfolgt. Metafiktion ist wie das Spiel nichts Erzwungenes und liegt außerhalb von lebenswichtigen Notwendigkeiten. Sie findet außerhalb des Alltäglichen und Gewöhnlichen statt, indem sie abstrahiert oder banalisiert. Zu den formalen Kennzeichen des Spiels vgl. Johan Huizinga: *Homo Ludens- Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. 25. Auflage, Leipzig, Berlin 2004, S.16ff.

³⁴ Vgl. Imhof, S.26. sowie Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984, S.2.

³⁵ Vgl. Waugh, S.3.

³⁶ Vgl. Sprenger, S.103.

ved“.³⁷ Das Problem der fehlenden oder gar nicht existentiellen Objektivität, wird dadurch zu einem Dilemma für die Sprache, für das Schreiben selbst. Waugh geht sogar so weit, die Sprache als ein Gefängnis zu bezeichnen:

For while Heisenberg believed one could at least describe, if not a picture of nature, then a picture of one's relation to nature, metafiction shows the uncertainty even of this process. How is it possible to 'describe' anything? The metafictionist is highly conscious of a basic dilemma: if he or she sets out to 'represent' the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be 'represented'. In literary fiction it is, in fact, possible only to 'represent' the discourses of that world. Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a 'prisonhouse' from which the possibility of escape is remote. Metafiction sets out to explore this dilemma.³⁸

Ein weiteres Dilemma der Sprache ist ihre Verankerung in alten, starren Konventionen. Neue Ausdrucksformen für die Darstellung zu entwerfen, um einer neuen Wirklichkeitswahrnehmung zu entsprechen, gestaltet sich schwierig. Meulenbelt schreibt in ihrem Roman *Die Scham ist vorbei* dazu „Sprache, mein Problem ist Sprache, es ist nicht meine Sprache“.³⁹ Die Metafiktion ist sich dieses Problems bewusst und versucht es zu erforschen, indem sie ihre eigenen Untersuchungsgegenstände zur Erforschung derselben verwenden muss. Metafiktionale Literatur erforscht die Theorie von Fiktion anhand der Praxis, indem Fiktion selbst erschaffen wird.⁴⁰ Obwohl in den 1980er Jahren als ein modernes Phänomen bezeichnet, weist Waugh auch darauf hin, dass Metafiktion keineswegs eine neue Erfindung ist, sondern mindestens so alt sei, wie der Roman selbst. Weiters existiert eine metafiktionale Tendenz in jedem Roman und macht somit eigentlich den Kern dessen aus: „By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.“⁴¹

³⁷ Waugh, S.3.

³⁸ Ebd. S.3-4.

³⁹ Anja Meulenbelt: *Die Scham ist vorbei*. 1978. Vgl. dazu auch Derrida: "Ich habe nur eine Sprache und die ist nicht die meine" und weitere Gedanken zum Sprachdilemma bei Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, In: Anselm Haverkamp (Hg): *Die Sprache der Anderen*, Frankfurt/Main 1997, S.15-42.

⁴⁰ Vgl. ebd., S.2.

⁴¹ Waugh, S.5.

Auch Hutcheon bezieht sich in ihrem Werk auf die Verweise eines Romans auf dessen eigene Artifizialität (Künstlichkeit), insbesondere auf das Sichtbarmachen der Schreibprozesse, ähnlich eines Kommentars, der der Geschichte eingeschrieben ist.⁴² Der Begriff der Metafiktion wurde erstmals 1970 von William H. Gass in seinem Essay *Philosophy and the Form of Fiction* eingeführt, wobei er Metafiktion nur breit als Formen von Fiktion beschreibt, deren übergeordnetes, inhaltliches Material wieder zu weiteren Formen werden können.⁴³ Im selben Jahr grenzt Robert Scholes den Begriff weiter ab. Er bezeichnet Metafiktion vor allem als Form der Kritik, deren verschiedene Perspektiven, egal ob philosophisch, emotional, strukturell, formal etc., innerhalb des Schreibprozesses verarbeitet werden.⁴⁴

Eine engere Definition stammt von Werner Wolf, der vor allem auf die Autoreferenz Bezug nimmt und narrative, für den Inhalt der Erzählung verantwortliche Kommentare oder reflexive Ergänzungen nicht unbedingt zur Metafiktion zählt.⁴⁵

Metafiktional sind binnenfiktionale metaästhetische Aussagen und alle autoreferentiellen Elemente eines Erzähltextes, die unabhängig von ihrer impliziten und expliziten Erscheinung als Sekundärdiskurs über nicht ausschließlich als *histoire* bzw. (scheinbare) Wirklichkeit begriffene Teile des eigenen Textes, von fremden Texten und Literatur allgemein den Rezipienten in besonderer Weise Phänomene zu Bewußtsein bringen, die mit der Narrativik als Kunst und namentlich ihrer Fiktionalität (der *fictio*- wie der *fictum*-Natur) zusammenhängen.⁴⁶

Es geht also um das Bewusstmachen von Narration als Geschaffenes, die Fiktion als Künstlichkeit zu erkennen. Wolf erwähnt hierbei auch, dass sich die Selbstreferenz nicht unbedingt nur auf den eigenen Text beziehen muss, sondern auch andere, fremde Texte behandeln kann.⁴⁷ Das Philosophieren eines auktorialen Erzählers, der gottgleich alle Hintergründe der Figuren und Handlungen kennt, ist somit regulärer Teil der Geschichte und laut seiner Auffassung noch nicht metafiktional. Erst wenn Kommentare *zur* Fiktionalität, nicht *innerhalb* der Fiktionalität, und zu deren Konstruiertheit getroffen werden, die mit der ‚Gemachtheit‘ (*fictio*) oder der ‚Erfunden-

⁴² Vgl. Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1, 6.

⁴³ Vgl. William H. Gass: *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf 1970, S. 24-25.

⁴⁴ Vgl. Robert Scholes: "Metafiction." *The Iowa Review*. 1/4 (Herbst 1970), S.115.

⁴⁵ Vgl. Werner Wolf: *Metaisierung*, S.34.

⁴⁶ Werner Wolf: *Illusion und Illusionsdurchbrechung*, S.228.

⁴⁷ Vgl. dazu später Kapitel 3 zur Transtextualität.

heit' (*fictum*) des Textes zusammenhängen, ist von Metafiktion zu sprechen.⁴⁸ Erzählerkommentare, die nicht die Fiktionalität thematisieren und bei fiktionalen oder auch bei nicht fiktionalen Texten den LeserInnen eine Erleichterung beziehungsweise einen besseren Überblick garantieren sollen, sind der Metanarration zuzurechnen.⁴⁹

Erzählungen aus den Bereichen der Fantastik, Märchen oder Science-Fiction werden nicht mit unserer erfahrbaren Welt verglichen, sie erheben keinen Anspruch auf unsere bekannte Logik, sondern bilden eine eigene inhärente Logik innerhalb der Narration. Die LeserInnen, sofern die Fiktionalität der Narration akzeptiert wird, empfinden diese Welt als wahr. Handlungen erscheinen glaubwürdig, solange sie in den eigenen Bedingungen logisch und real erscheinen.⁵⁰

Metafiktion wird unter anderem auch dafür genutzt, um Authentizität, Realität und Fiktion in Frage zu stellen. Eine Möglichkeit der metafiktionalen Formen ist dabei die Buch-im-Buch (novel-within-the-novel)-Technik, bei der das Schreiben einer Erzählung in der Narration thematisiert wird.⁵¹

Obwohl Metafiktion nicht neu ist, entstehen im 20. Jahrhundert gehäuft metafiktionale Schreibweisen in der Romangattung, die sich von den herkömmlichen Strukturen und Vorgaben zu lösen versuchen. Ausschlaggebend für die Gattung des Romans ist immer die Trias von Erzähler-Erzähltes-Leser. Sie bilden die Basis für die vielzähligen gängigen Romantheorien, die je nach Epoche, neuen Erkenntnissen und Darstellungsart einem ständigen Wandel unterworfen sind.⁵² Bereits die Etablierung der Romangattung ist als Absage an die Regelpoetik zu verstehen, in der die Menschen ihr Verständnis der Welt frei und künstlerisch äußern können ohne formalen Vorgaben verpflichtet zu sein.⁵³ Vor allem im 20. Jahrhundert rückt die Frage nach der Wirklichkeit in den Vordergrund. Durch die sozialen, politischen, ökonomischen Veränderungen und den Fortschritt wird die Weltanschauung und das Wissen über die Welt verändert. Diese Welt und die Schicksale der Menschen sind nun von Komplexität gezeichnet und in ihrer Gesamtheit unüberschaubar, nur mehr Teilbereiche sind erfassbar und darstellbar, was die Frage nach einem

⁴⁸ Vgl. Werner Wolf: Metafiktion. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar 2004, S. 172–174, hier S.172-173.

⁴⁹ Vgl. Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG ³2010, S. 77.

⁵⁰ Vgl. Mirjam Sprenger: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S.107.

⁵¹ Vgl. Sprenger, S.108.

⁵² Vgl. Sprenger, S.59.

⁵³ Vgl. Sprenger, S.60-61.

Abbild der Wirklichkeit verstärkt.⁵⁴ Der Erzählerfigur wird eine besonders wichtige Rolle zugeschrieben, im Interesse liegt die Vermittlung des Erzählten (wie wird was erzählt).⁵⁵

Ein Ausbruch aus der eigenen, nicht mehr fassbaren Welt ist die Utopie.⁵⁶ Anstelle der Wirklichkeit tritt die Möglichkeit.⁵⁷ Denn im 20. Jahrhundert lernen die Menschen, dass die Wirklichkeit nur subjektiv erfahrbar ist und man nicht von einer allgemein gültigen, teilbaren empirisch erfahrbaren Welt sprechen kann.⁵⁸ Unter anderem greift die Moderne dabei auf die alten Erzählformen von Mythen, Legenden und Überlieferungen zurück, die eine Wirklichkeit erst gar nicht abbilden wollen, sondern bewusst eine Möglichkeitsform (=Fiktion) erschaffen.⁵⁹ Der moderne Roman erhebt keinen Anspruch mehr darauf, die Realität wiederzugeben, sondern thematisiert sich selbst und will dem/der LeserIn seine eigene Gemachtheit und Fiktionalität bewusst machen. Wirklichkeit, Realität und Wahrheit werden somit von der Absolution zur komischen Spielart der Erzählung.⁶⁰ Fiktion erschafft dadurch eine Welt, die zwar unseren eigenen Vorstellungen von Wirklichkeit entspricht, diese jedoch niemals repräsentieren kann.⁶¹ Die fehlende objektive Realität ist als Antriebsmotor der Metafiktion zu sehen.⁶² Denn während in den vorherigen Epochen die AutorInnen nur einen Wirklichkeitsbegriff kannten und immer wussten, auf welchen sie referierten⁶³, wird diese Bezugsgröße im 20. Jahrhundert unüberschaubar und unkonkreter: Eine eindeutige Referenz auf eine einzige, objektive Wirklichkeit kann nicht mehr erfolgen, die Metafiktion greift hier ein und macht sich diesen Umstand zu nutzen.⁶⁴

Eine weitere Spielart der Metafiktion, ist das Durchbrechen der sogenannten vierten Wand. Im eigentlichen Sinne bezeichnet die vierte Wand die Seite der Bühne, die zum Publikum hin offen ist, während bei einer klassischen Guckkastenbühne Rück- sowie Seitenwände vorhanden sind. Die imaginäre Wand in den Zuschauerraum wird von den Schauspielern als reale Wand wahrgenommen, durch die sie nicht hindurchgehen können und somit eine Interaktion mit dem Publi-

⁵⁴ Vgl. Sprenger, S.94.

⁵⁵ Vgl. Sprenger, S.95.

⁵⁶ Vgl. Bruno Hillebrand, Theorie des Romans, S.274.

⁵⁷ Vgl. Jürgen H. Petersen: Der Deutsche Roman der Moderne, S.118.

⁵⁸ Vgl. Sprenger, S.99.

⁵⁹ Vgl. Rüdiger Imhof: Contemporary Metafiction, Heidelberg 1986, S.171.

⁶⁰ Vgl. Jürgen H. Petersen: Der Deutsche Roman der Moderne, S.139.

⁶¹ Vgl. Sprenger, S.130.

⁶² Vgl. Sprenger, S.130.

⁶³ Beispiele dazu; Fiktion als Abklatsch der Wirklichkeit (Naturalismus), als freie Wiedergabe von Wirklichkeit (Realismus), Idealisierung von Wirklichkeit (Idealismus), Poetisierung von Wirklichkeit (Romantik), vgl. Sprenger, S.130.

⁶⁴ Vgl. Sprenger, S.130.

kum nicht möglich ist.⁶⁵ Die SchauspielerInnen beziehungsweise deren Figuren agieren somit in ihrer eigenen Realität, in der die/der ZuschauerIn nicht existiert. Die Differenzierung zwischen diegetischer und äußerer Realität wird dadurch noch stärker abgegrenzt. Ausgehend von Brechts epischem Theater und dem darin enthaltenen Verfremdungseffekt, wird diese vierte Wand auch heutzutage in anderen Medien wie Filmen oder Serien regelmäßig durchbrochen. Die SchauspielerInnen blicken direkt ins Publikum oder in die Kamera, metadiegetische Anmerkungen werden explizit gemacht oder die Zuschauer direkt angesprochen, um das Geschehen besser begreiflich zu machen und eine Relevanz oder ein Bewusstsein zu verdeutlichen.⁶⁶ Im Multimediabereich wird das Durchbrechen der vierten Wand noch vielfältiger ausgedrückt, als auf der Theaterbühne. Die Brüche in der diegetischen Ebene können dabei unterschiedliche Funktionen wie ein Gefühl der parasozialen Interaktion mit der Figur oder eine Steigerung des affektiven Vergnügens an der Serie/Film haben, wie auch die Funktionen von Metafiktion im Allgemeinen.⁶⁷ Ein explizites aktuelles Beispiel bei der Durchbrechung der vierten Wand stellen die *Deadpool*⁶⁸-Filme dar, in denen Hauptdarsteller Ryan Reynolds immer wieder die Handlung pausiert, nur um mit den ZuschauerInnen zu sprechen oder auch, um sich in der Szene irgendwo anders hin zu flüchten. Am drastischsten wird diese vierte Wand am Ende des zweiten Teils (in den Mid-Credit Scenes) durchbrochen. Mithilfe eines Zeitumkehrers kann Deadpool plötzlich nicht nur innerhalb seines Marvel-Universums Dinge ungeschehen machen, sondern zwischen den Universen hin und herspringen. So erschießt er sich selbst in der X-Men-Verfilmung *X-Men Origins: Wolverine* (dessen schlechte Deadpool-Darstellung ebenfalls gespielt von Ryan Reynolds in diesem Film einer der Gründe war, warum Producer Reynolds einen eigenen Deadpool –Film machen wollte⁶⁹), mit der Begründung „just cleaning up the timelines“. Anschließend entfernt Deadpool sich komplett aus der diegetischen Ebene und erschießt Ryan Reynolds, der gerade das Drehbuch zu *Green Lantern* liest, bevor dieser den Vertrag unterschreiben kann und somit eine der unbeliebtesten Comic-Verfilmungen (oder zumindest das Inverbindungbringen seiner Person mit der Rolle) zu verhindern, „You’re welcome, Canada.“ – eine Anspielung auf Reynolds

⁶⁵ Vgl. Johannes Friedrich Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing. Rombach, Freiburg im Breisgau 2000 (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura 12), (Zugleich: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 2000), S.57ff.

⁶⁶ Vgl. Filmlexikon Universität Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2999> (19.11.2018)

⁶⁷ Vgl. dazu Kapitel 2. Metafiktion

⁶⁸ *Deadpool* (2016), *Deadpool 2* (2018), 20th Century Fox/Marvel: X-Men Franchises, USA.

⁶⁹ Unter anderem in <https://www.cbr.com/ryan-reynolds-knew-wolverine-origins-was-a-disaster-and-fox-didnt-listen/> (19.11.2018)

selbst, der Kanadier ist.⁷⁰ Weitere Beispiele für Filme und Serien, die die vierte Wand durchbrechen ist *House of Cards*, in der Kevin Spacey als Frank Underwood regelmäßig in die Kamera schaut und das Publikum mit Aussagen adressiert⁷¹ oder *Scrubs*.⁷² Die Spielform bei *Scrubs* ist jedoch eine implizitere als bei *House of Cards* oder *Deadpool*, da der Hauptcharakter nie direkt zum Publikum spricht, wenn er auch direkt in die Kamera sieht. Jedoch wechselt man in seinen Tagträumen oftmals die Perspektive und sieht dann die Figuren mit den Augen einer anderen Figur und wird dadurch auch öfter einmal direkt angesprochen.⁷³ Eine andere Besonderheit der Metafiktion sind TV-Folgen wie „Mein Märchen“ oder „Meine Sitcom“ aus *Scrubs*, in denen den Figuren bewusst ist, dass alles Fiktion ist. In der Märchenfolge erzählt Dr. Cox seinem Sohn das Märchen, folglich müssen alle Figuren – alle Kollegen aus dem Krankenhaus - so handeln, wie er das möchte, nicht wie sie möchten. Bei der Sitcom-Folge ist allen darin vorkommenden Figuren bewusst, dass sie sich in einer Sitcom befinden und nichts davon real ist, sie spielen sogar mit der Tatsache, dass sie in einer fiktiven Umgebung agieren.⁷⁴

2.2. Implizite und explizite Metafiktion

Zu diesen unterschiedlichen Erscheinungsformen im Multimediabereich, ist die Darstellung ein weiterer Faktor, den es zu beachten gilt. Metafiktionale Strukturen im Text können sich implizit oder explizit äußern.

Die Unterscheidung in implizite und explizite Metafiktion treffen sowohl Wolf als auch Hutcheon. Die WissenschaftlerInnen stimmen überein, dass die Selbstreflexion und Selbstreferentialität in einigen Formen deutlicher und offensichtlicher hervortritt, als in anderen Spielarten, bei denen die Metafiktion eher subtil und verwoben eingesetzt wird.⁷⁵ Wichtig ist hierbei auch die Differenzierung zwischen der Vermittlungsfunktion von Metafiktion, also ob Inhalte der Narration (histoire) oder der Diskurs damit thematisiert werden.⁷⁶

Explizite Metafiktion ist direkt an der Textoberfläche erkennbar und äußert sich in der Erzählung, entweder durch eine Figur oder den/die AutorIn selbst, jedoch muss auch diese/r ErzählerIn interfiktionaler Gestalt sein. Beispiele für interfiktionale AutorInnen wären etwa Frodo Beutlin,

⁷⁰ *Deadpool* (2016), *Deadpool 2* (2018), 20th Century Fox/Marvel: X-Men Franchises, USA: Mid-Credit-Scenes ab Minute 119.

⁷¹ *House of Cards*, 2013-2018, Media Rights Capital, Trigger Street Productions/Netflix.

⁷² *Scrubs*, 2001-2010, NBC, USA.

⁷³ Vgl. dazu zum Beispiel Staffel 5, Episode 1 „Mein Aufstieg“, bei der man durch die Augen von Keith sieht oder Staffel 5, Episode 18 „Meine Aufrichtigkeit“, in der JD in die Kamera spricht, diese dann aber auf einen anderen Charakter schwenkt, mit dem er eigentlich gesprochen hat (nicht mit den ZuseherInnen!)

⁷⁴ „Mein Märchen“, Staffel 7, Episode 11/ „Meine Sitcom“, Staffel 4, Episode 17.

⁷⁵ Vgl: Hutcheon, S.23.

⁷⁶ Vgl. Wolf: Ästhetische Illusion, S.225.

der die Geschichte zu *Herr der Ringe* niederschreibt, John Watson, der über die Abenteuer von *Sherlock Holmes* berichtet oder Newt Scamander, der das Harry Potter Lehrbuch *Phantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind* verfasst und mit Anmerkungen versehen hat.⁷⁷ Diese Schulbücher⁷⁸ sind zusätzlich mit Kommentaren von innerfiktionalen Figuren versehen, die zwar im Buch selbst nicht vorkommen, jedoch an dessen Erscheinen beteiligt sind (wie Albus Dumbledore, der das Vorwort zu *Phantastische Tierwesen* schreibt) oder dieses Buch wie auch der/die LeserIn unserer realen, erfahrbaren Welt ausgeliehen und mit Notizen versehen haben.⁷⁹ Explizite metafiktionale Aussagen von innerfiktionalen Figuren können jedoch auch all jene sein, die direkt an die/den LeserIn gerichtet sind und sich isoliert von der Geschichte auf sich selbst, auf die eigene Fiktionalität oder die Konstruktion von Narration bezogen sind.⁸⁰

In der impliziten Metafiktion fehlt die Isolierbarkeit von selbstreferentiellen Reden. Anstatt auf der *histoire*-Ebene, wie bei der expliziten Metafiktion, wird den LeserInnen auf der *discourse*-Ebene diese verdeutlicht. Die Artifizialität des Textes und bestimmte Textverfahren werden bewusst aufgezeigt.⁸¹ So gesehen, kann explizite Metafiktion als Metafiktion durch Erzählen, implizite Metafiktion als Metafiktion durch Zeigen gesehen werden. Verbalisierung wird durch Inszenierung abgelöst. Laut Wolf ist es durch implizite Metafiktion sogar möglich, komplette Texte als fiktional zu entlarven, explizite Metafiktion schafft dies nur in einzelnen Passagen.⁸² Unbedingt zu beachten bei der impliziten Form ist der ständige Kontakt zu den LeserInnen und die Sicherstellung des Kooperierens. So muss die Leserschaft bei sehr subtilen Andeutungen manchmal an der einen oder anderen Stelle doch explizit auf eine Unstimmigkeit oder Illusionsstörung hingewiesen werden.⁸³

⁷⁷ Vgl. dazu die genannten Buchbeispiele: J.R.R.Tolkien: *Lord of the Rings* 1-3, 50th Anniversary Edition, London 2004 [1954], Sir Arthur Conan Doyle: *The Complete Sherlock Holmes*, New York 2009 [1924], J.K. Rowling/Newt Scamander: *Fantastic Beasts and where to find them*, London 2001.

⁷⁸ Anm.: *Fantastic Beasts* und *Quidditch through the Ages* von Kennilworthy Whisp (ebenfalls Rowling, 2001).

⁷⁹ Vgl. dazu Guy Adams: *Sherlock - A Casebook*, London 2012, welches durchgehend mit Post-It-Kommentaren der Hauptcharaktere und Fallnotizen (S.12-13), Aufzeichnungen und Skizzen für John Watsons Blog versehen ist und angebliche Faktualität durch den Vermerk über dem Barcode „non-fictional“ vortäuscht. John und Sherlock kommunizieren im Buch durch Post-It wie „You’re keeping a SCRAPBOOK. Only old ladies and pre-pubescents girls keep scrapbooks, John“ (S.8) „It’s not a scrapbook, Sherlock. I’m collecting papers relevant to the cases. It helps me remember the details. And it was locked away in my desk drawer.“ (S.9) und thematisieren dabei den Text. Auf dem Cover von *Fantastic Beasts* ist ein Aufkleber, auf dem „Property of Harry Potter“ zu lesen ist, im Vorwort auf S. vi wird Newt Scamanders voller Name unterstrichen und handschriftlich „nice name“ vermerkt. Aber auch nicht (scheinbar) nachträglich hinzugefügte Notizen gehen über die Fiktion hinaus in eine weitere fiktive Ebene, wie Fußnote 4 auf S. xv, in der auf ein fiktives Fachwerk verwiesen wird.

⁸⁰ Vgl. Wolf: S.226.

⁸¹ Vgl. Wolf: S.226.

⁸² Vgl. Wolf: S.233.

⁸³ Vgl. Wolf: *Metaisierungen*, S.42.

Durchwegs explizite Metafiktion ermöglicht durch Kommentare in Form einer intradiegetischen Gestalt unter anderem auch das Weiterführen der Geschichte, ohne eine wahrnehmbare Störung auf Seiten der LeserInnen auszulösen. Solche Kommentare sind meistens gut begründet und passen in den narrativen Kontext. Kommentare einer extradiegetischen Instanz wie etwa durch einen auktorialen Erzähler können allerdings die *histoire*-Ebene nachhaltig beeinflussen und im äußersten Fall eine bleibende Störung bewirken.⁸⁴ Wie sehr diese Störungen zum Ausdruck kommen, hängt auch davon ab, an welcher Stelle metafiktionale Kommentare eingesetzt werden. So sind illusionsstörende Formen zu Beginn des Textes oder zu Beginn eines neuen Kapitels nicht so intensiv wie mitten im Text. Wolf stellt hierzu die marginale Metafiktion einer zentralen gegenüber.⁸⁵ Ebenso spielt die Abgrenzung von fiktionalen und metafiktionalen Texten eine Rolle bei der Rezeption. Lassen sich solche Absätze klar trennen, fällt es leichter, verschwimmen solche Passagen allerdings zu sehr ineinander erschwert dies den LeserInnen den Aufbau einer in sich kohärenten und kontinuierlichen Illusion. Im schlimmsten Fall verlieren die Rezipienten dadurch das Leseinteresse, womit der Text, der maßgeblich vom Lesen abhängig ist, seinen Zweck verfehlt.⁸⁶

2.3. Illusionsstörung

Ein Punkt, in dem sich einige Autoren uneinig sind, ist die Frage nach dem illusionsstörenden Charakteristikum von Metafiktion. Spörl stellt hier die Frage, ob die Brüche durch die Grenzüberschreitungen beim Lesen tatsächlich die Illusionsbildung der Rezipienten (zer)stört, oder lediglich bei den LeserInnen ein Bewusstsein des fiktiven Charakters („Als-ob-Spiel“) der Literatur schafft beziehungsweise verlangt.⁸⁷ Köppe lehnt die Theorie des einhergehenden Illusionsbruchs durch Metafiktion ab. Allein der Begriff der Illusion suggeriere eine Täuschung. Die Imaginationstätigkeit, die beim Rezipieren von literarischen Texten unerlässlich wird, impliziert jedoch keineswegs eine Vorspiegelung falscher Tatsachen. Die Frage nach einer Täuschung stellt sich beim Lesen nicht. Daraus ergibt sich, dass es daher auch zu keinem Bruch kommen kann, da es nicht möglich ist, die Täuschung aufzudecken, weil sie niemals stattfand. Als weiteren Kritikpunkt an der Illusionsstörung führt Köppe an, dass kompetente LeserInnen den fiktionalen Charakter eines literarischen Textes auch ohne Illusionsbruch erkennen, den meisten ist

⁸⁴ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion*, S.237.

⁸⁵ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion*, S.139.

⁸⁶ Vgl. Wolf: *Ästhetische Illusion*, S.242.

⁸⁷ Vgl. Uwe Spörl: *Metafiktion*, In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hgs): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, 493-494, hier S. 493.

von Anfang an bewusst, dass ein Text fiktional ist.⁸⁸ Das Nachdenken über die Fiktionalitätsdimension eines Textes, das die Metafiktion anregen möchte, ist daher unabhängig von dem Wissen ob der Fiktionalität des Textes zu begreifen. Wissen bedeutet nicht zwingend auch darüber nachzudenken, wenngleich über etwas nachdenken nicht bedeuten muss, dass eine bestimmte Imagination beim Lesen auf Seiten der Rezipienten dadurch aufhören würde.⁸⁹ Noch deutlicher wird dies bei der Aufschlüsselung vier verschiedener Aktivitätenmodi im Umgang mit Literatur nach Currie: (1) vorstellen, (2) wissen, (3) nachdenken, (4) interpretieren.⁹⁰ Während die meisten Theorien die Metafiktion auch im Sinne einer Illusionsstörung in den Bereichen (1) und (2) ansiedeln, so ist laut Köppe diese jedoch eher in den letzten beiden Bereichen zu lokalisieren.⁹¹ Einen weiteren Widerspruch zur Theorie der Illusionsstörung als Teil der Metafiktion stellen die zuvor erwähnten Kommentare von literarischen Figuren oder Verweise und Fußnoten auf nicht real existierende Fachliteratur dar. Denn ihr Anspruch ist es nicht, die Illusion der LeserInnen zu durchbrechen, sondern sie dadurch von ihrem Wahrheitsgehalt zusätzlich zu überzeugen.

Überlegungen

Kernpunkt der Metafiktion ist also im Allgemeinen das Aufbrechen von traditionellen narrativen Strukturen, indem „die eigene Artifizialität zum Gegenstand im Bewußtsein der Figuren wird.“⁹² Problematisch ist eine Abgrenzung von Metafiktion allerdings dann, wenn es um die konkreten Definitionen der einzelnen WissenschaftlerInnen geht. Die ‚eine‘ richtige Definition von Metafiktion gibt es bis heute nicht, die vielen Formen, Funktionen und Spielarten verunmöglichen solch ein Unterfangen. Tilmann Köppe geht sogar so weit, eine neue Auffassung von Metafiktion vorzuschlagen. So ist laut seinen Ausführungen davon abzusehen, dass ein/e LeserIn, trifft er oder sie die Aussage, der Text sei metafikcional, nicht auf eine primäre Eigenschaft dieses Textes Bezug nimmt, die ja laut allgemeiner Metafiktionstheorie im Mittelpunkt dieser steht, sondern auf die Plausibilität des Textes „im Hinblick auf Aspekte seiner Fiktionalitätsdimension“.⁹³

⁸⁸ Vgl. Tilmann Köppe: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldchestag und die Theorie der Metafikcionalität. In: Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hgs): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S.115-134, hier S.123. Ausnahmen bei „wahrheitsgetreuen“ oder geschichtlichen Erzählungen, wo die Grenzen der non-fiktionalen und fiktionalen Literatur verschwimmen, werden hierbei ausgeklammert.

⁸⁹ Vgl. ebd. S.124.

⁹⁰ Vgl. dazu die Unterscheidungen zwischen Lesevorgang und Interpretation von Gregory Currie: Interpretation in Art. In: Jerrold Levinson (Hg): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford 2003, S.291-306, besonders S.291-292.

⁹¹ Vgl. Köppe: Theorien der Metafiktion, S.125.

⁹² Sprenger, S.109.

⁹³ Tilmann Köppe: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldchestag und die Theorie der Metafikcionalität. In: Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hgs): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S.115-134, hier S.121 und 125.

Nicht immer muss metafiktionale Literatur mit einer Illusionsstörung einhergehen, gleichzeitig muss sie nicht immer auf ihre eigene Künstlichkeit verweisen. Das ist vor allem bei Werken mit fiktionalen Autoren zu bedenken:

Überschreitet John Watson eine Grenze zwischen Fiktion und Realität, indem er über seine Erlebnisse mit Sherlock im *Strand Magazine* schreibt oder sie in der moderneren BBC-Serie auf seinem Blog⁹⁴ veröffentlicht? Wie verweist Frodo Beutlin auf die Fiktion, wenn er seine Geschichte schildert? Wodurch wird die Fiktionalität und Konstruktion von *Phantastische Tierwesen* deutlich, wenn doch durch Dumbledore, Scamander und sogar Harry und Ron alles versucht wird, um die LeserInnen noch intensiver von deren Realität zu überzeugen?

Passend ist hier noch mal Hutcheons Definition der *fiction about fiction* heranzuziehen, jedoch ausgelegt unter dem Gesichtspunkt, dass es sich dabei nicht zwingend um Fiktion handeln muss, die ihre eigene Fiktionalität thematisiert, sondern in einigen Fällen tatsächlich nur Fiktion innerhalb von Fiktion, Narration mit mehreren Schichten, bedeuten kann. Beschrieben werden kann dies auch durch die sogenannte Sekundärillusion. Als Primärillusion wird in der Narratologie gemeinhin eine „Imagination des erzählten Geschehens im Rezeptionsprozess“ verstanden, wogegen die Sekundärillusion „die Imagination des Geschehens als Erzähltes“ beschreibt.⁹⁵ Im Fokus steht dabei die Erzählung selbst, nicht die Handlung. Unabhängig ob die Erzählinstanz bekannt ist oder nicht, ist das Bewusstsein vorhanden, dass eine Geschichte erzählt wird, sie erzählt sich nicht selbst. Somit kann eine Sekundärillusion auch als narrativer Rahmen beschrieben werden, innerhalb dessen sich die Primärillusion, die eigentliche Handlung ereignet.⁹⁶ Eine Sekundärillusion allein verweist allerdings noch nicht auf eine Art der Fiktionalität und ist daher nicht zwingend metafikcional beziehungsweise auch nicht immer als solche erkennbar.⁹⁷

⁹⁴ Vgl. dazu <http://www.johnwatsonblog.co.uk/>, Sherlock, BBC/Hartwood Film seit 2010.

⁹⁵ Christine Mielke: Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur Serie. Berlin: De Gruyter 2006, S.118.

⁹⁶ Vgl. Mielke, S.118.

⁹⁷ Vgl. ebd, S.119.

3. Transtextualität

Da Waugh Intertextualität bereits als Teil der Metafiktion betrachtet, soll nun diesem Begriff ein eigenes Kapitel gewidmet werden. Für die Kategorisierung von Beziehungen zwischen und innerhalb von Texten stützt sich die weitere Auseinandersetzung mit dem Thema auf den Oberbegriff von Gerard Genette, der *Transtextualität*, als Bezeichnung in der Intertextualitätsdebatte vorschlägt. Seiner Typisierung zufolge ist Intertextualität im engeren Sinne demnach als eine Unterkategorie von Transtextualität einzuordnen.

Wie zuvor bei Metafunktion, muss zunächst der Wortteil *trans-* (aus dem Lateinischen ‚über‘, ‚jenseits‘)⁹⁸ in aller Kürze beschrieben werden. Als Präfix markiert es sowohl eine zeitliche als auch räumliche Dimension, in jedem Fall jedoch einen Prozess. *Trans-* wird daher häufig für Bewegungsprozesse benutzt (vgl. *Transport*, *Transfer*, *Transmigration*), die jedoch auch im übertragenen Sinne (wie *Transformation*, *Translation*) stattfinden können.

Genette versteht unter Transtextualität die „textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.⁹⁹ Diese Beziehungen zu anderen Texten sind in jedem Text kohärent, laut Genette ist dieses Beziehungsgefüge eine der grundlegenden Eigenschaften von Texten. Jeder Text weist demnach mindestens einen Typ von Transtextualität auf. Diese Typen bezeichnet er als *Intertextualität*, *Paratextualität*, *Hypertextualität*, *Architextualität* und *Metatextualität*.¹⁰⁰ Die Begriffe *Intertextualität* und *Transtextualität* werden oft synonym verwendet, wobei der Terminus *Transtextualität* in der Fachliteratur seltener zum Einsatz kommt. Für diese Arbeit und die anschließende Werksanalyse soll explizit zwischen *Transtextualität* als allgemeiner Überbegriff und *Intertextualität* als differenzierter Typus von Transtextualität unterschieden werden, da eine solche Unterscheidung von Kategorien eine differenziertere Auseinandersetzung mit den Phänomenen in den Romanen zulässt. Weiters ist der Begriff der Intertextualität in der Forschung nach wie vor breit diskutiert, eine eindeutige Definition gibt es nicht, dafür unterschiedliche Theorien. So wird Intertextualität bei Riffaterre beispielsweise so definiert:

⁹⁸ Duden <https://www.duden.de/rechtschreibung/trans> (28.12.2018)

⁹⁹ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1996 [1982], S.9.

¹⁰⁰ Vgl. Dazu Genette, Palimpseste oder auch Frauke Berndt, Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Neuburg 2013, S.114.

Ein Intertext liegt dann vor, wenn der Leser Bezüge zwischen einem Werk und anderen wahrnimmt, die ihm vorhergegangen oder nachgefolgt sind. Intertextualität ist [...] der charakteristische Mechanismus literarischen Lesens. In der Tat bringt nur sie Signifikanz hervor, während das literarischen und nicht-literarischen Texten gemeinsame lineare Lesen nur Sinn produziert.¹⁰¹

Genette kritisiert daran, dass solche Definierungen zu eng gefasst seien. Sie fokussieren sich auf einzelne Figuren und Details anstatt auf die Gesamtstruktur des Werkes einzugehen. Die fehlenden Bezugsnormen den gesamten Text betreffend, wie Gattung, Äußerungen usw. spielen hierbei keine Rolle. Intertextualität wird hier spezifisch nur auf die Beziehungen zwischen zwei (oder mehreren) Texten bezogen, was für Genette zu einer Begriffskollision führt. Intertextualität ist ein Spezifikum eines Beziehungsgefüges, allerdings eben nur ein Teil davon, weswegen er als Oberbegriff die Transtextualität einführt.¹⁰² Aufgrund dieser Differenzierungsmöglichkeiten unterschiedlicher Typen und Bezugssysteme scheint für die anschließende Analyse der Romane Genettes Unterteilungen am geeignetsten.

In der Literaturwissenschaft wird, wie bereits erwähnt, nach wie vor vorrangig der Terminus *Intertextualität* diskutiert. Haßler beschreibt angelehnt an Lachmann (1990), die die Intertextualität als Gedächtnis von Texten versteht¹⁰³, den Begriff bezogen auf Texte, die auf „beunruhigende Weise zu Sinnkomplexion oder Sinndispersion tendieren und auf die Bildung eines soliden, einfach lesbaren Sinnkerns sich nicht einzulassen scheinen“.¹⁰⁴ In der Textlinguistik versucht man eine Abgrenzung des Begriffs vorzunehmen. So schlägt Heinemann vor, die Bezeichnung *Intertextualität* nicht mehr allgemein für das Inverbindungstehen aller Texte zu gebrauchen, sondern den Begriff auf Beziehungen zwischen konkreten Texten zu beschränken.¹⁰⁵ Ebenso wie Genette versucht Heinemann die Intertextualitätsrelationen näher zu differenzieren.

¹⁰¹ Michel Riffaterre zitiert nach Gerard Genette, *Palimpseste* S.11.

¹⁰² Vgl. Genette: *Palimpseste*, S.11.

¹⁰³ Vgl. Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990, S.7, S.35-36.

¹⁰⁴ Gerda Haßler (Hg): *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihrer sprachlichen Form*. Münster 1997, S.21.

¹⁰⁵ Vgl. Wolfgang Heinemann: *Zur Eingrenzung des Intertextualitätbegriffs aus textlinguistischer Sicht*. In: Josef Klein, Ulla Fix: *Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität 1997*, S.21-37, hier S.32-33. Auch Gerda Haßler stimmt dieser Einschränkung zu und bezeichnet als Intertext einen konkreten Text. Sie schlägt zusätzlich als neutralen Begriff den umschreibenden Ausdruck *Texte im Text* vor. Vgl. dazu Gerda Haßler (Hg): *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihrer sprachlichen Form*. Münster 1997, S.26.

Er schlägt eine Unterscheidung von *referentieller Intertextualität* und *typologischer Intertextualität* vor, wobei bei letzterer auf die Textsortenzugehörigkeit Bezug genommen wird. Die referentielle Intertextualität umfasst dagegen explizites Verwenden eines Prätextes, wie das direkte Zitat (textoberflächenstrukturelle Referenz) oder auch Anspielungen, Paraphrasen, Übersetzungen und Bearbeitungen auf, über und von Prätexten (texttiefenstrukturelle Referenzen).¹⁰⁶ Sein Vorschlag, beim zweiten Typus nur den Begriff der *Referenz* zu verwenden, und Intertextualität auf die Textsortenspezifika zu beschränken, teilt Steyer beispielsweise nicht. Sie schlägt stattdessen für eine unmissverständliche Referenzdifferenzierung die Unterscheidung in *enzyklopädische Intertextualität* (Referenzen auf das Weltwissen und Vorerfahrungen der LeserInnen) und in eine *sprachproduktbezogene Intertextualität* (Referenz auf Versprachlichtes).¹⁰⁷ Nach der Jahrtausendwende wird im einschlägigen Sachwörterbuch der Germanistik die Intertextualität grob als „Bezug zwischen einem Text und anderen Texten“ beschrieben.¹⁰⁸ Weiters geht man davon aus, dass durch Intertextualität eine weitere Bedeutung außerhalb des Textbezugs entsteht, die sich neben den Wirklichkeitsbezug stellt und unter Umständen über diesen hinausgeht. Die Beziehungen zwischen Texten ist demnach in der aktuellen Intertextualitätsdebatte ebenso wichtig, wie die Beziehungen zwischen den ProduzentInnen und RezipientInnen eben dieser Beziehung der Texte untereinander. Somit ist nicht nur der Text im Mittelpunkt von Intertextualität, sondern auch die anderen der drei Grundpfeiler der Literaturwissenschaft, die immer miteinander in einer Wechselbeziehung stehen; Text, LeserIn und AutorIn.¹⁰⁹ Die heutigen Forschungsschwerpunkte in den Intertextualitätstheorien liegen vor allem auf den Beziehungen zwischen Medien, Texten und Kontexten sowie der Medien untereinander, Forschungen der Intertextualität werden Forschungen zur Intermedialität¹¹⁰ und infolgedessen treten vor allem die Fragen nach Hierarchisierung, Geschichtsschreibung und Beeinflussung in den Mittelpunkt des Interesses.¹¹¹

Mit seinem Begriff der Transtextualität und dessen folgende Unterscheidungen knüpft Genette an die Intertextualitätstheorie von Julia Kristeva an. Für die Kontextualisierung der Bezeichnung

¹⁰⁶ Vgl. Heinemann: Zur Eingrenzung, S.34.35.

¹⁰⁷ Vgl. Kathrin Steyer: Irgendwie hängt alles mit allem zusammen- Grenzen und Möglichkeiten einer linguistischen Kategorie ‚Intertextualität‘. In: Josef Klein, Ulla Fix: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität 1997, S.83-106, hier S.83-84.

¹⁰⁸ Ulrich Broich: Intertextualität. In: Werner Fricke u.a. (Hg): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, band 2. Berlin 2000, S.175-179, hier S.175.

¹⁰⁹ Vgl. Berndt/ Tonger-Erk, S.7-8, vgl. auch Erzähltrias, Kapitel 2 zur Metafiktion.

¹¹⁰ Vgl. Berndt/Tonger-Erk, S.14.

¹¹¹ Vgl. dazu unter anderem Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Frankfurt/Main 2006, S.513ff oder Hans-Ulrich Gumbrecht: Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte. München 2006, S.8.

soll daher an dieser Stelle zunächst ein kurzer Abriss zur Intertextualität von Bachtin und Kristeva folgen, bevor damit die Genette'sche Theorie erläutert werden kann.

3.1. Kristeva (Intertextualität)

Wir nennen *Intertextualität* dieses textuelle Zusammenspiel, das im Innern eines Textes abläuft. Für den Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt, wie ein Text die Geschichte ‚liest‘ und sich in sie hineinstellt.¹¹²

Kristeva entwickelte den Intertextualitätsbegriff aus einer Auseinandersetzung mit einem neuen Literaturverständnis. So rückte anstatt des Inhalts oder der AutorInnen die Sprache direkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Angelehnt sind ihre Überlegungen an die Theorien des russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin¹¹³, der sowohl die Linguistik von Ferdinand de Saussure als auch den russischen Formalismus kritisierte.¹¹⁴ Ziel Kristevas Studium von Bachtins Lektüren war es, eine „Logik der Sprache“ zu entwickeln und ein „Modell der Architektur poetischer Bedeutungen“ zu kreieren.¹¹⁵ Diese Logik sollte allerdings nicht dafür dienen einen bestimmten Text aufgrund seiner intertextuellen Bezüge zu analysieren, sondern Modelle zu entwickeln, die allgemeingültig das Funktionieren von literarischen Texten beschreiben können.¹¹⁶ Die Formalisten sprachen sich für eine immanente Theorie des ständigen Dialogs zwischen Autor und kultureller Tradition aus.¹¹⁷ Bachtin stimmt mit ihrer Denkweise überein, dass die Sprache und somit Texte immer dialogisch sind, jedoch sieht er diesen Dialog nicht zwischen AutorIn und Kultur oder AutorIn und Text sondern innerhalb der Sprache selbst. Für Bachtin ist Sprache inhärent dialogisch, jedes Wort ist immer auf ein anderes gerichtet. Daher lenkt er den Fokus auf die kon-

¹¹² Julia Kristeva: Probleme der Textstruktur. In: Heinz Blumensath: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. 1972, S.243-262, hier S.255

¹¹³ Michail Bachtins Schriften waren zunächst nur auf Russisch verfügbar. Die Bulgarin Kristeva hatte die Möglichkeit die russischen Theorien zu lesen und sie nach ihrer Migration nach Frankreich im Zuge einer Präsentation d der europäischen Wissenschaft zugänglich zu machen.

¹¹⁴ Vgl. Ingeborg Weber: Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt 1994, S.41

¹¹⁵ Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. Übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück. In: Jens Ihwe (Hg): Literaturwissenschaft und Linguistik. Band III. Frankfurt/Main 1972, S.345-375, hier S.345.

¹¹⁶ Vgl. Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. Übersetzt von Michael Korinman und Heiner Stück. In: Helga Gallas (Hg): Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Darmstadt, Neuwied 1972, S.163-200, sowie konkreter bei Julia Kristeva: Semiologie- kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik. Übersetzt von Gert Sautermeister. In: Peter Zima(Hg): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt/Main 1977, S.35-53, hier S.37.

¹¹⁷ Vgl. Weber: S.41 sowie Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hgs): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Band 35. Tübingen: Niemeyer 1985, S.2.

kreten Äußerungen innerhalb eines bestimmten Kontextes. Jedes sprachliche Zeichen, so Bachtin, ist abhängig von den sich ständig verändernden Wertungen und Konnotationen der Gesellschaft und kann somit keiner statischen Größeneinheit zugeordnet werden. Vielmehr bezeichnet er sprachliche Zeichen als Signal, dessen Bedeutung sich je nach Kontext verändern kann.¹¹⁸ Maßgeblich für die Beschäftigung Kristevas mit Bachtin war seine Vorstellung von Modellhaftigkeit von Text, „in dem die literarische Struktur nicht *ist*, sondern sich erst durch die Beziehung zu einer *anderen* Struktur *herstellt* [Markierungen im Original, Anm. DR]“.¹¹⁹ Die Überlegung, dass Literatur also nichts Gegebenes, für sich Stehendes, das einfach existiert, sondern als etwas Gemachtes, Künstliches anzunehmen ist, das aus anderen Strukturen hergestellt wird, verweist bereits auf die Referenzen zu anderen literarischen Texten, an denen sich ein Text anlehnt, sei es Gattungsspezifika, Leitmotive oder Zitate. Genauer ausgedrückt beschreibt Kristeva diese Beziehungen als „*Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten [...], der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes“.¹²⁰ Damit nimmt sie auf die Dialogizität von Bachtin Bezug und begründet sogleich die Entfernung von der Auffassung, dass ein Wort eine feststehende Sinneinheit wäre. Die eigentliche strukturalistische Vorgehensweise Kristevas muss aufgrund des Dialogizitätsmodells von Bachtin reformuliert werden. Ihr Denken bildet somit mitunter die Grundlage des Poststrukturalismus.¹²¹ Gegensätzlich zum Strukturalismus führt Kristeva in ihren Textanalysen die im Strukturalismus abgelehnten Kategorien der biographischen, soziologischen, psychologischen und politischen Bezüge wieder ein, um die Einschreibung von Bedeutungen in einem noch größeren Feld zu verorten. Die Dimensionen ihrer Untersuchungsarbeit zeigen somit ein umfassendes komplexes Gewebe von Bedeutungsaspekten, in die Texte eingeschrieben sind.¹²² Ein Text ist demzufolge nicht mehr in sich abgeschlossen und keinem festen Zeichensystem zuzuordnen, sondern wird als sich ständig verändernder, nicht abschließbarer Bedeutungsprozess verstanden. Die Bedeutung eines Textes entsteht bei Bachtin „zwischen verschiedenen Stimmen in einer Äußerung, zwischen einer Äußerung und der erwarteten Antwort (des Lesers) sowie zwischen einer Äußerung und ähnlichen Äußerungen in anderen Kontexten“.¹²³ Diese andere Kontexte sind Verweise auf andere Texte, ein Text weist also über sich hinaus, um Bedeutung zu schaffen. Allein wegen dieser über den strukturalistischen Gedanken hinausgehenden

¹¹⁸ Vgl. Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 1988, S.98.

¹¹⁹ Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman, S.346.

¹²⁰ Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman, S.346.

¹²¹ Vgl. Berndt, Tonger-Erk: Intertextualität, S.35-36.

¹²² Vgl. Philippe Forest: Histoire de Tel Quel. 1960-1982, Paris 1995, S.254.

¹²³ Berndt/Tonger-Erk, S.36.

Behauptung ist ein literarischer Text als unabgeschlossenes Produkt zu betrachten. Durch den nicht vollendeten Prozess ist auch kein eindeutiger Sinn nachweisbar, ein Text ist daher immer mehrdeutig (ambivalent).¹²⁴ Die Bezüge zu anderen Texten eröffnen einen „textuellen Raum“, in dem Kristeva jeden Einzeltext in ein Gefüge voll anderer Texte stellt.¹²⁵ Der textuelle Raum, in seiner Bedeutung auch als intertextueller Raum benennbar, weist drei Dimensionen auf; „das Subjekt der Schreibweise, der Adressat und die anderen Texte“.¹²⁶ Die Trias erinnert an die allgemeine Romantrias von Erzähler („Subjekt der Schreibweise“)-Leser („Adressat“)- Erzähltes („die anderen Texte“ beziehungsweise grob allgemein gefasst, welcher und wie dieser Inhalt erzählt wird).¹²⁷ Diese drei Dimensionen wandelt Kristeva jedoch nun in ein Intertextualitätskoordinationskreuz (siehe Abb1) um. Auf der horizontalen Achse, die Achse des Dialogs, in der ein imaginäres Gespräch zwischen AutorIn und AdressatIn eingeschrieben ist, ist das Wort mit seiner Bedeutung einzuordnen. Diese Bedeutung entsteht durch den Kontext, was der/die AutorIn meint und der/die AdressatIn aufgrund ihrer Vorerfahrungen versteht. Die vertikale Achse, die Achse der Ambivalenz, beinhaltet den Text und alle anderen Texte, mit denen der Text sowohl diachron als auch synchron in Verbindung steht. Die Bedeutung des Wortes im Text wird nun auch zusätzlich zur AutorInnenintention und zum AdressatInnenverständnis durch den vorhergegangenen oder gleichzeitigen literarischen Korpus bestimmt, der dem Text innewohnt. Das einzelne Wort im Text kann nun mit einer Vielzahl an Kontexten unterschiedlicher Art assoziiert werden und wird dadurch uneindeutig. Das Wort, die Aussage, der Text gewinnen an Mehrdeutigkeit, abhängig von den verschiedenen Faktoren und Vorwissen. AutorIn und AdressatIn sieht Kristeva jedoch dabei nicht als externe Personen, sondern als textinterne Instanzen. Verstanden also als implizite LeserInnen und implizite AutorInnen kommt ihnen eine textuelle Funktion zu, sodass das Koordinationskreuz der Intertextualität in dieser

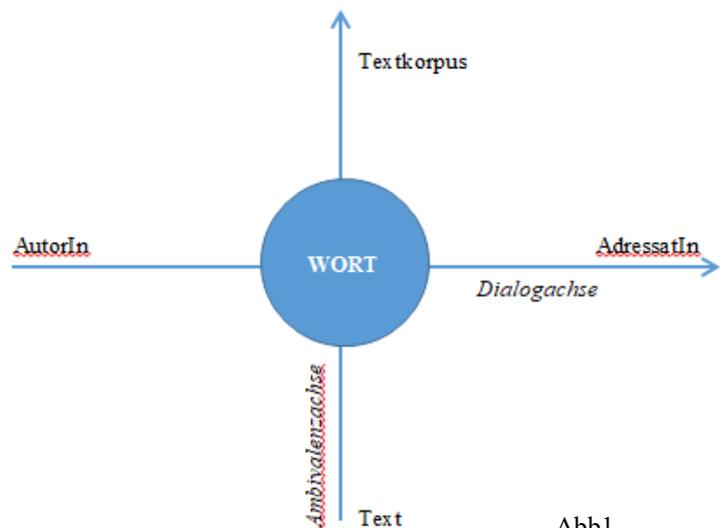


Abb1

¹²⁴ Vgl. Broich/Pfister, 1985, S.5.

¹²⁵ Vgl. Kristeva: Wort, Dialog und Roman, S.347.

¹²⁶ Kristeva, ebd., S.347.

¹²⁷ Vgl. zur Trias der Gattung Roman auch Kapitel 2

Form nicht haltbar bleibt. Gewisse Vorerfahrungen beeinflussen sich gegenseitig, von Seite der AdressatInnen aber auch der AutorInnen. Eine strikte Trennung der Achsen ist daher nicht immer möglich, sie fallen ineinander. Dieses Ineinanderfallen beschreibt sie als Überschneidung von Wörtern und Texten, eine Überlagerung mehrerer Ebenen von Text, da sich jedes Wort und jeder Text als anderes Wort, anderen Text lesen lässt.¹²⁸ Kristeva geht soweit, dass sie sich von den für den Formalismus und Strukturalismus typischen Dialoginstanzen der miteinander kommunizierenden Subjekte (AdressatIn und AutorIn) entfernt und aufgrund der Mehrdeutigkeit von Texten, diese selbst in den Mittelpunkt der Dialogizität rückt:

[J]eder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der *Inter-subjektivität* tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache¹²⁹ läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.¹³⁰

Nach Kristevas Auffassung sind es die Texte anstatt der bisher angenommen intentionsgeleiteten Subjekte, die miteinander im Dialog stehen und kommunizieren. Daraus folgt der Logik nach eine Ersetzung des Begriffs Intersubjektivität durch den Begriff der Intertextualität. Sie macht damit, im Gegensatz zu Bachtin, der dem Kontakt von Texten den Kontakt von Personen voraussetzt,¹³¹ den Text selbst produktiv. Indem sie das bisher angenommene autonome, intentionale Subjekt dezentriert, bietet Kristeva nicht nur eine neue Perspektive auf Text an, sondern erweitert den Textbegriff im Allgemeinen. Ähnliche Annahmen gehen auf Derridas *Grammatologie* (1967)¹³² zurück, der schon die Theorie entwarf, dass ein Signifikant nicht unbedingt mit einem eindeutigen Signifikat verknüpft werden muss. Die Signifikanten konstituieren erst den Sinn und die Sprache durch Verschiebungen und Differenzen zwischen den einzelnen Zeichen und Zeichenfolgen.¹³³ Diese Bewegungen der Verschiebung und die Differenzierung findet innerhalb einem Gebilde aus textlichen Verweisen auf andere Texte statt, durch welche sich erst Sprache

¹²⁸ Vgl. Kristeva: Wort, Dialog und Roman, S.347-348.

¹²⁹ Anmerkung: als poetische Sprache bezeichnet Kristeva allgemein die literarische Sprache, die sowohl für Lyrik als auch Prosa gleichermaßen gilt. Vgl. dazu Kristeva: Semiotik 1972, S.165.

¹³⁰ Kristeva: Wort, Dialog und Roman, S.348.

¹³¹ Vgl. Michail Bachtin: Zur Methodologie der Literaturwissenschaft. In: Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. Rainer Gröbel. 3. Aufl.- Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; Bd. 967) 1991, S.349-357, hier S.353.

¹³² Zur ausführlichen Theorie siehe Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/Main 1983 [1967].

¹³³ Vgl. Wolfgang Iser: Die Zeitgenössische Vernunftskritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt/Main 1996, S.255.

und Sinn des Ausgangstextes erschließen lassen.¹³⁴ Die Bedeutungserschließung entsteht bei den Texten daher oft als Momentaufnahme und ist immer abhängig von der Interaktion zwischen Text und LeserIn. Literatur thematisiert sich selbst und ihr Entstehen, ein Prozess, den Kristeva mit dem Literaturbegriff *écriture* bezeichnet. Es handelt sich dabei um selbstreflexive Literatur, die ihren Sinn dadurch entfaltet, dass sie „als momentane Setzung in einem Prozeß“ (also im Prozess der Interaktion) jede bisherige Symbolstruktur, von denen ausgegangen wurde, sie wären fest und sinnvermittelnd, als auflösbar identifiziert und die Grenzen dieser Strukturen überschritten werden können. Gerade durch die Interaktion zwischen Text und LeserIn werden Bedeutungen immer wieder neu generiert, der Sinn eines Textes liegt für Kristeva daher in der Grenzüberschreitung an sich, die bei der Setzung möglich wird.¹³⁵

3.2. Genette (Transtextualität)

Wie eingangs bereits erwähnt kreiert Genette anstelle der Intertextualität den Begriff Transtextualität und umfasst damit alle Beziehungen von Texten zueinander:

Gegenstand der Poetik [...] ist nicht der in seiner Besonderheit betrachtete einzelne Text [...], sondern der *Architext*, oder, wenn man so will, die Architextualität des Textes [...], d.h. die Gesamtheit jener allgemeinen und übergreifenden Kategorien - Diskurstypen, Äußerungsmodi, literarische Gattungen usw. -, denen jeder einzelne Text angehört. In einem etwas weiteren Sinn bezeichne ich heute als Gegenstand der Politik [sic! vermutlich *Poetik*, Anm. DR] eher die *Transtextualität* oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, „was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.¹³⁶

Genette liefert gleichzeitig Erklärung und Definition für seinen Begriff, dem eine andere, von Genette bereits früher definierte Bezeichnung vorausgeht, der Architext beziehungsweise die Architextualität, die er als alle übergreifenden Kategorien der Poetik, denen alle Texte zugehörig sind, versteht.¹³⁷ Ausgeliehen von Luis Marin (1974) bezeichnet dieser Begriff den „Ursprungstext[] jedes möglichen Diskurses, seines ‚Ursprungs‘ und des Umfeld seiner Entstehung“.¹³⁸

¹³⁴ Vgl. Jacques Derrida: *Semiologie und Grammatologie*. In: Derrida 1986, S.52-82, hier S.77

¹³⁵ Vgl. Inge Suchsland: *Kristeva zur Einführung*. Hamburg 1992, S.64-65.

¹³⁶ Gerard Genette: *Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe*. Frankfurt/Main 2018 [1982], S.9.

¹³⁷ Vgl. dazu Genette, Gérard. *The architext: an introduction*. Berkeley: University of California Press, 1992: 83-84.

¹³⁸ Genette: *Palimpseste*, S.9, Anmerkung 2.

Die durchscheinende Eigenschaft von Text, wenn er von der Transzendenz des Textes spricht, erinnert wieder an Kristeva, die von Texten als Überlagerung mehrerer Ebenen spricht.¹³⁹ Transtextualität ist für Genette also ein Überbegriff, der über reine Architextualität oder Intertextualität im Sinne von Kristeva als Beziehungen zwischen konkreten Texten hinausgeht, da sich das Beziehungsgefüge, in welchem Texte sich befinden, weit komplexer und umfangreicher darstellt als die bloße Kommunikation von Text zu Text.¹⁴⁰

Die fünf Typen, die Genette für die Transtextualität bezeichnet, sind auf alle Texte anwendbar, unabhängig von einer Epoche, Gattungsströmung etc., wengleich narrative Texte bei ihm bevorzugt besprochen werden. Im Sinne des Strukturalismus ist bei Genette in seiner Systematik das richtige Verhältnis von (systematischen) Begriffen und Beispielen ausschlaggebend.¹⁴¹ Einer der wichtigsten Begriffe, vor allem in Abgrenzung zu der vorherrschenden Meinung in der Forschungsliteratur, ist die *Intertextualität*.

Intertextualität ist für Genette ein von Kristeva erforschter Typ von Transtextualität.¹⁴² Intertextualität definiert er hierfür als „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“.¹⁴³ Beispielhaft für diesen Typus sieht er das Zitat, das Plagiat und die Anspielung. Die Aufzählung reicht dabei von explizit bis implizit, wobei er das Plagiat als eine weniger explizite Form des Zitats sieht und die Anspielung unter Umständen vollends untergehende implizite Verwendung von Verweisen innerhalb eines Textes. Um ein Zitat zu erkennen, bedarf es nicht viel, da es meist durch Anführungszeichen und/oder korrekte Quellenangabe ausgewiesen ist. Das Plagiat stellt eine weitere wörtliche Übernahme desselben dar, auch wenn der offizielle Hinweis auf das Original bereits verloren geht. Plagiate sind unmarkiert im Gegensatz zu Zitaten. Das Problem in der Praxis ist, dass auch Zitate an der Textoberfläche unmarkiert sein können und somit optisch nicht von einem Plagiat zu unterscheiden sind. In den meisten Fällen obliegt es der Gesellschaft, der Umwelt, zu entscheiden, ob etwas plagiiert oder doch nur zitiert ist. Die Unterscheidung von Zitat und Plagiat ist daher eher als ethische oder juristische Frage zu werten, und in diesem Sinne, aufgrund ihrer nicht eindeutigen Erkennbarkeit, nicht als literaturtheoretische Angelegenheit zu klassifizieren.¹⁴⁴ Berndt und Tonger-Erk fügen dem noch eine

¹³⁹ Vgl. dazu Kapitel 3.1.

¹⁴⁰ Ähnlich wieder Kristeva, wenn sie von Beziehungen zwischen Text, AutorIn und LeserIn ausgeht, die erst in diesem dreiteiligen Spannungsverhältnis die Textbedeutung generieren, siehe Kapitel 3.1.

¹⁴¹ Vgl. Berndt/Tonger-Erk, S.114.

¹⁴² Vgl. Genette: Palimpseste, S.10.

¹⁴³ Genette: Palimpseste, S.10.

¹⁴⁴ Vgl. Theisohn 2009.

Option der Intertextualität hinzu, nämlich das Patchwork, wo zwischen dem Eigenen und Fremden kunstvoll gemischt wird, weswegen der Unterscheidung von Plagiat und Zitat noch eine zusätzliche Dimension hinzukommt, wenn es um eine Beurteilung des Sachverhalts geht. So kann einem unmarkierten Zitat natürlich Arglist zugrunde liegen (=Plagiat), es kann sich aber auch um eine Aneignung für künstlerische Zwecke handeln, um die Texte in einer neuen Kunstform zum Ausdruck zu bringen.¹⁴⁵ Die Anspielung grenzt Genette von Zitat und Plagiat als textstellenbezogenen Beziehungen ab. Sie weist nur ähnliche Strukturen oder Wörter und Wendungen eines anderen Textes auf und ist somit (anders als Zitat und Plagiat) nicht mit den Originalaussagen ident. Als impliziter, nicht wörtlicher, umschreibender Verweis bedarf die Anspielung gewisse Vorkenntnis, sie muss sich darauf verlassen, dass die RezipientInnen die Verbindung zu dem anderen Text erkennen, setzt die Beziehungskennntnis der Texte bei den LeserInnen sogar voraus. So verwendete Wörter und ganze Sätze hätten in einigen Fällen eben nur dann eine Berechtigung im neuen Text, wenn diese Beziehungen hergestellt werden können. Andernfalls, ist dieses Verständnis nicht vorauszusetzen oder die Kenntnis des Vortextes nicht gegeben, ist die Anspielung gescheitert.¹⁴⁶

Die Bezeichnung **Paratexte** war für Genette ursprünglich der Oberbegriff zur Intertextualitätsdebatte bis er sich zugunsten der Transtextualität umentschied. Als Paratextualität versteht Genette alle Beziehungen, die den Rahmen eines Textes ausmachen wie Titel, Untertitel, Vorworte, Einleitungen, Hinweise an die LeserInnen, Fußnoten, Randnotizen, aber auch den Umschlag und Illustrationen.¹⁴⁷ Gemeint sind also alle Elemente, die zum Text gehören und doch nicht direkt mit diesem verknüpft sind, sondern das Umfeld (den Rahmen) ausmachen. Nach Genette wird der Text nicht nur als *Werk* sondern auch als *Ganzes (Werk-Sein)* definiert. Elemente wie Kommentare sind Bestandteile des Werks, integrieren sich jedoch nicht in die geschlossene Struktur des Ganzen.¹⁴⁸ Die Funktion der Paratexte liegt darin, dass sie eine pragmatische Dimension des Textes aufzeigen. So kann ein/e RezipientIn anhand des Titels oder Untertitels (oder auch anhand des Covers) Rückschlüsse auf den Text ziehen, die zulassen, ob eine weitere Beschäftigung damit als erstrebenswert erachtet wird oder nicht. Paratexte sind ausschlaggebend einen Gattungsvertrag bzw. -pakt zwischen Text und LeserIn abzuschließen. Paratextualität ist jedoch

¹⁴⁵ Vgl. Berndt/Tonger-Erk, S.116.

¹⁴⁶ Vgl. Genette: Palimpseste, S.10.

¹⁴⁷ Vgl. Genette: Palimpseste, S.11.

¹⁴⁸ Vgl. Genette: Palimpseste, S.11.

auch als Relationsbegriff zu denken; jeder Text kann Paratext werden und jeder Paratext kann auch zum Text werden, wenn er innerhalb der Strukturen des Ganzen seinen Platz findet.¹⁴⁹

Genettes dritter Typus ist die **Metatextualität**. Sie unterscheidet sich von der Paratextualität nicht unbedingt optisch, jedoch stark inhaltlich. Als Metatext versteht Genette Texte, die über Texte geschrieben worden, und in der Regel eher theoretische Texte sind. Im Gegensatz zu Intertexten wie Anspielungen sind Metatexte auch oftmals als Fußnoten und Kommentaren zu finden, die sich mit dem eigentlichen Text auseinandersetzen „ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“.¹⁵⁰ Im Gegensatz dazu stehen die Paratexte, die in selbiger Form eher ergänzend oder weiterführenden Inhalts sind, den Text selbst jedoch nicht kritisieren oder reflektieren. Da Metatexte gleichzeitig auch immer wieder kommentiert werden können, ergibt sich für Genette dadurch die logische Konsequenz auch von Meta-Metatexten zu sprechen.¹⁵¹

Als vierten Typus führt er die **Hypertextualität** an. In dieser Kategorie siedelt er sämtliche Intertextualitätstheorien von Bachtin und Kristeva an, da bei ihm der Intertextualitätsbegriff lediglich für Zitat, Plagiat und Anspielung gültig ist. Von Metatextualität unterscheidet sich die Hypertextualität durch die fehlende metapoetische Beziehung. Ein Hypertext besteht jedoch aus keinen eindeutigen, konkreten verortbaren Beziehungen, vielmehr ist ein Hypertext immer ein „eigentlich literarisches Werk“, das auf den Hypotext referieren kann, dies aber nicht zwingend nötig ist.¹⁵² Unterschieden wird demnach zwischen Hypertext (Text B) und Hypotext (Text A). Kennzeichnend für diese Beziehung zwischen Text A und B ist, dass der Hypertext den Hypotext auf eine Weise überlagert.¹⁵³ Wesentliches Grundmerkmal für Hypertextualität ist jedoch, dass der Hypertext ohne den Hypotext strukturell nicht existieren kann. Die Existenz von Hypertext wird dadurch gewährleistet, dass sich der Hypertext zum Hypotext in eine offensichtliche Beziehung setzt.¹⁵⁴ Allerdings geht Genette bei dieser Verbindung von Text A und B davon aus, dass jeder Hypertext sich nur auf einen einzigen Hypertext¹⁵⁵ bezieht, somit wäre „das ganze

¹⁴⁹ Vgl. Genette, S.12. Beispiele aus integrierten Paratexten vgl. Fußnote 169 zu *Fantastic Beasts*.

¹⁵⁰ Genette, S.13. vgl. als Beispiel die Kommentierung der Märchen von Albus Dumbledore in JK Rowling: *The Tales of Beedle the Bard*, London 2007, S.12-18, der in Form einer Analyse die Texte reflektiert.

¹⁵¹ Vgl. Genette, S.13.

¹⁵² Genette, S.15.

¹⁵³ Vgl. Genette, S.14. Die Bezeichnungen Hypertext und Hypotext entnimmt er dabei Mieke Bals *Notes on Narrative Embedding* 1981, vgl. Genette S.14, Anmerkung 1.

¹⁵⁴ Vgl. Genette S.15.

¹⁵⁵ Dieser Ansatz ist allerdings umstritten, da ein Werk auch auf mehreren Werken basieren kann und nicht nur zwei Texte zwangsläufig in einer „monogamen“ Beziehung zueinanderstehen müssen. Siehe dazu die Theorien von Kristeva und Bachtin, Kapitel 3.1, denen die Reduzierung auf einen einzigen Hypotext einer Komplexitätsreduktion ihrer Auffassung gleichkäme. Nähere Beschäftigung mit der Genette'schen Auffassung zum Beispiel bei Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Presposterous History* 1999. Dennoch bleibt die Frage offen, ob nicht ein

Werk B vom ganzen Werk A abgeleitet“.¹⁵⁶ Daraus erschließt sich, dass Text B ohne Text A nicht existieren kann, umgekehrt Text A aber ohne Einflüsse von B auskommt. Text A ist aber damit nicht alleine bereits ein Hypotext. Es ist Text B, der Hypertext, der Text A erst zum Hypotext macht und somit zwar nicht für die Existenz von A an sich, aber für die Existenz des Hypotextes ausschlaggebend ist. Vielmehr können dadurch Werke als Bearbeitungen gesehen werden, Genette geht sogar davon aus, „in jedem beliebigen Werk die partiellen, lokalisierten und flüchtigen Echos irgendeines anderen, früheren oder späteren, Werks verfolgen“ zu können.¹⁵⁷ Dieser Auffassung nach sind alle Texte als Hypertexte zu sehen, da es kein Werk gibt, „das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert“.¹⁵⁸ Die Entscheidung darüber, ob damit tatsächlich je nach Offensichtlichkeit alle Texte als ‚Remakes‘ eines anderen Textes zu lesen sind, überlässt Genette der Interpretation der LeserInnen. Er geht jedoch davon aus, dass, sucht ein/e KritikerIn explizit nach Ähnlichkeiten zu einem anderen Werk, sie oder er garantiert fündig werden wird.¹⁵⁹

Zur Frage der Hypertextualität unterscheidet Genette auch noch zwei Formen im weiteren Sinne; die Transformation und die Nachahmung bzw. Imitation. Als Transformation gelten Texte, die eine einfache, direkte Beziehung von Hyper- und Hypotext aufweisen. Als Beispiel dafür nennt er James Joyces *Ulysses* (1922), der Homers *Odyssee* transformiert. Im Verständnis von Genette ist eine Transformation also ein Text, der „dasselbe anders sagen“ kann und somit den gleichen Inhalt in eine andere Form bringt.¹⁶⁰ Da *Ulysses* nicht das einzige Werk ist, das die *Odyssee* thematisiert und damit in neuer Form umschreibt, kann ein Hypotext immer mehrere Hypertexte hervorbringen beziehungsweise im Umkehrschluss gibt es mehrere Hypertexte, die aber auf ein und denselben Hypotext zurückgehen.¹⁶¹ Ein weiteres Beispiel für Transformation wäre die Übersetzung eines literarischen Textes. Der Inhalt bleibt derselbe (im besten Fall), lediglich die Form (in diesem Fall die Sprache) wird verändert. In der Translationswissenschaft wird jedoch der Begriff der Hypertextualität nur für den kulturellen Kontext des Textes verwendet, da die Unterscheidung von Inhalt und Form hier problematisch zu sehen ist. Aufgrund der kulturellen Dimension verändern sich bei einer Übersetzung auch Bedeutungsinhalte, die angepasst werden

Hypertext mehrere Hypotexte zum Vorbild haben kann, da dies umgekehrt laut Genette sehr wohl häufig vorkommt (vgl. Genette, S.17). Als Beispiel wäre ein Text zu nennen, der die Form von Text X übernimmt und sie mit einem Inhalt von Text Y versieht. Bezogen auf die Form wäre es dann Imitation, bezogen auf den Inhalt eine Transformation, als Gesamtes jedoch dann auf zwei Hypotexte zurückzuführen.

¹⁵⁶ Genette S.20.

¹⁵⁷ Genette S.20.

¹⁵⁸ Genette S.20.

¹⁵⁹ Vgl. Genette, S.20.

¹⁶⁰ Genette S.17.

¹⁶¹ Vgl. Genette, S.17.

müssen. Ein starres Beibehalten des Inhalts ist dabei nicht immer zu bewerkstelligen, die Beziehung von Hyper- und Hypotext bleibt jedoch die einer klassischen Transformation. Übersetzungswissenschaftler behalten diese Begriffe bei, jedoch werden sie für den kulturellen Kontext verwendet und nicht direkt für Text A und B.¹⁶² Bei einer Imitation oder Nachahmung liegt im Gegensatz zur Transformation eine indirekte, komplexe Beziehung zwischen Hyper- und Hypotext vor. Hier wird „etwas anderes auf dieselbe Weise“ gesagt.¹⁶³ Es variiert hier also der Inhalt, nicht die Form. Genette bringt als Beispiel Vergils *Aeneis* (29-19 v.Chr.), die zwar einen anderen Helden, Orte und Zeitkontext aufweist, aber vom Stil und der Gattung her an Homers Epen und Erzählweisen angelehnt ist. Es ist das Formale, an das sich Vergil hält, das Homer für seine *Aeneis* zum Hypotext werden lässt.¹⁶⁴ Als Konsequenz sieht Genette die Hypertextualität als endloses Vorgehen: „Jede Fassung der Niederschrift funktioniert in Bezug auf die vorangegangene wie ein Hypertext und in Bezug auf die folgende wie ein Hypotext“.¹⁶⁵ Der Hypertextualität kommt somit der „spezifische Verdienst zu, die alten Werke ständig in einen neuen Sinnkreislauf einzuspeisen“.¹⁶⁶ Um das breite Feld der Hypertextualität etwas einzuschränken fokussiert sich Genette im Besonderen jedoch auf die offensichtlichsten und massivsten Formen von Hypertextualität wie die Parodie, Pastiche und Travestie, denen das Vorangehen eines anderen (Hypo-) Textes notwendig für ihre eigene Existenz als Kunstform ist.¹⁶⁷

Als abstraktesten Typus von Transtextualität bezeichnet Genette die **Architextualität**. Dabei handelt es sich „um eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt“.¹⁶⁸ Gemeint ist damit die Beziehung zwischen Text und seiner strukturellen Beschaffenheit, seiner ‚Bauform‘, die in den meisten Fällen die Gattung bildet. Die paratextuellen Hinweise, die Genette anspricht, können dabei in Form eines Zusatzes im Titel auftauchen, wie *Gedichte*, *Essays* oder in Form eines Untertitels beziehungsweise Buchrückenhinweises wie *Roman* oder *Erzählung*.¹⁶⁹ Diese Hinweise können jedoch auch ganz ausbleiben, vor allem dann, wenn „das Offensichtliche nicht

¹⁶² Vgl. Gideon Toury: *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia 1995, S.23-39 und zur Vertiefung auf diesem Gebiet auch Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen 2011, Erich Prunč: *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin ³2012.

¹⁶³ Genette S.17.

¹⁶⁴ Vgl. Genette S.15, 17.

¹⁶⁵ Genette, S.527.

¹⁶⁶ Genette, S.534.

¹⁶⁷ Vgl. Genette, S.20-21. Bezugnehmend auf die Kunstform bezeichnet er später Hypertextualität als „Spaß zum Basteln“ (S.533), was wiederum passend mit dem Spielbegriff von Huizinga einhergeht und somit Transtextualität als auch Metafiktion als spielerische Formen von Sprache bezeichnet werden können.

¹⁶⁸ Vgl. Genette, S.13.

¹⁶⁹ Vgl. Genette, S.13

mehr eigens betont werden muß“ oder weil sich der Text nicht zu einer bestimmten Zugehörigkeit bekennen möchte,¹⁷⁰ wobei die Gattung an sich laut Genette nur ein Aspekt von Architextualität ist.¹⁷¹ Die Bauformen eines Textes können äußerst spezifisch sein, wie beispielsweise das Sonett. Bei solch offensichtlichen Formen ist ein Architext nicht auf einen Paratext angewiesen. Die Muster und strukturellen Beziehungen bringen die Architextualität in die Nähe der Hypertextualität, wesentlicher Unterschied ist jedoch, dass die Hypertextualität sowohl formale als auch inhaltliche Dimensionen meint, wogegen Architextualität rein an der Textstruktur interessiert ist, die sich nur implizit zeigt und nicht näher konkret benannt oder gar referiert wird. Zusammenfassend erklärt:

Ein Text zeigt seinen Architext, mit dem er in Beziehung tritt, er referiert nicht auf ihn wie auf andere Texte. Hypertextualität setzt mit dem Zeigen ein Sagen voraus, während Architextualität sich zeigt, ohne dass die Beziehung gesagt werden muss.¹⁷²

Alle fünf Typen von Genettes Transtextualität sind nicht isoliert zu betrachten, dies zeigt sich vor allem durch die Überschneidungspunkte von Architextualität, Hypertextualität und Paratextualität. In weiterer Folge entscheidet Genette in *Palimpseste*, dass die fünf Typisierungen keine Klassen ausmachen, sondern lediglich Aspekte oder Funktionen eines Textes darstellen, die je nach Ausprägung so stark in den Mittelpunkt rücken können, dass sie unter Umständen als Klassen zu qualifizieren seien. „Die verschiedenen Formen von Transtextualität sind zugleich Aspekte jeder Textualität“¹⁷³, statiert Genette. Auch die Transtextualität an sich stellt somit keine Textklasse dar (da ja allen Texten eine textuelle Transzendenz inhärent ist und somit keine anderen Klassen existieren können), sie bildet nur einen weiteren (mehr oder weniger ausgeprägten) Aspekt von Textualität im Allgemeinen.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Vgl. Genette, S.13-14.

¹⁷¹ Vgl. Genette, S.14.

¹⁷² Berndt/Tonger-Erk, S.124.

¹⁷³ Genette, S.19.

¹⁷⁴ Vgl. Genette, S.18-19.

Hypertextualität: Parodie/Pastiche/Travestie

Um das breite Feld der Hypertextualität etwas zu begrenzen, bezieht sich Genette vor allem um die seiner Meinung nach offensichtlichen Formen von Hypertextualität. Ausgehend von Bachtins Romantheorie über die Einstimmigkeit des Wortes¹⁷⁵, sind es Schreibweisen wie die der Parodie, die diese Einstimmigkeit im Roman brechen. Gleichzeitig schreibt Bachtin der Parodie nicht nur eine stilistische, im Roman integrierte Form zu, sondern auch eine Selbstständigkeit, wonach die Parodie nicht nur als Stilmittel, sondern auch als Gattung gesehen werden kann. Generell rückt Bachtin aber das Sprachliche der Parodie in den Mittelpunkt und lehnt damit die Parodie als eigenständiges Ganzes ab. Das Hauptmerkmal eines Textes ist die Dialogizität und die daraus resultierenden Spannungen. Für ihn ist es ein „Streit der Sprachen, ein Streit der Sprachstile“ und jede Parodie ein absichtlich dialogisiertes Konstrukt, das eben diese Sprachen und Stile aktiv in eine Wechselbeziehung setzt.¹⁷⁶ Aus dieser Konfliktsituation ergibt sich, dass die Spannungspunkte im Text markiert werden, um diesen Konflikt anzuzeigen. Parodierende Sprache ist jedoch nicht immer anhand von Textmerkmalen erkennbar, sondern die Parodie ist oft „unsichtbar in ihr anwesend“.¹⁷⁷ Auch muss der genannte Konflikt (oder Streit, wie Bachtin schreibt) nicht immer unbedingt zwischen sprachlichen Instanzen stattfinden, sondern kann auch in Form von Regelanwendung oder Regelverweigerung zum Ausdruck kommen.¹⁷⁸

Parodie wird im literarischen Bereich als Schreibweise bezeichnet, „bei der wichtige Elemente der Ausdrucksebene eines Einzeltexts, einer Textgruppe oder charakteristische Merkmale eines Stils übernommen werden, um diese Vorlage(n) durch Komisierung herabzusetzen.“¹⁷⁹ Die gegenwärtige Auffassung sieht also von Parodie als Gattungsbezeichnung ab. Sie zeichnet sich durch die Übernahme von Elementen aus der Ausdrucksebene und die Komisierung durch Übererfüllung oder Untererfüllung der Vorlage(n) aus. Dabei beschränkt sich Parodie nicht nur auf sprachliche Mittel¹⁸⁰, sondern kann auch als Bezeichnung für einen ganzen Text gewählt werden, wenn diesem eine bestimmte Schreibweise oder ein Schreibverfahren zugrunde liegt, das parodistische Züge erkennen lässt. Hierbei gilt es kleine Unterscheidungen zu treffen, denn die Paro-

¹⁷⁵ Vgl. dazu Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese, Frankfurt 1979, S.95-153.

¹⁷⁶ Vgl. Bachtin, S.331.

¹⁷⁷ Bachtin, S.330.

¹⁷⁸ Vgl. Theodor Verweyen, Gunther Witting: Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen. Paderborn 210, S.15.

¹⁷⁹ Verweyen/Witting, S.268.

¹⁸⁰ Dagegen Bachtin mit seiner engeren Definition vgl. Fußnote 160.

die ist ein weit gefasster Begriff. Die Begriffe *Parodie* und *Kontrafraktur*¹⁸¹ werden oft mit dem Überbegriff *Persiflage* mitgemeint, der aus der Theaterwelt stammt und so viel wie ‚verhöhnend‘ bedeutet. Die spöttischen Elemente, die oft für eine Persiflage kennzeichnend sind, sind jedoch bei einer Kontrafraktur unpassend, weswegen eine genauere Definierung der einzelnen Begriffe sinnvoll erscheint.¹⁸² Eine besondere Eigenart der Parodie ist der *Cento*¹⁸³, der allerdings unter anderem auch zur Kontrafraktur gezählt werden kann.

Genette befasst sich auf der Basis der Poetiklehre von Aristoteles mit der Parodie eingehender. Die in einem Text auftretenden Handlungen sind somit in moralischen, gesellschaftlichen Anspruch und Darstellungsmodi eingeteilt. Die Ansprüche können dabei unterschiedlich hoch sein (vornehme und niedrige Handlungen), die Darstellungsform kann zwischen narrativ und dramatisch variieren.¹⁸⁴ Es ergibt sich dadurch ein Raster, das wie folgt aufzuzeichnen ist:

	Modus: narrativ	Modus: dramatisch
Handlung: vornehm	<i>Epos</i>	<i>Tragödie</i>
Handlung: niedrig	<i>Anspielungen auf Werke/ Parodie</i>	<i>Komödie</i>

Tabl

Aristoteles‘ Einteilung nennt bei niedrigen Handlungen narrativen Modus‘ keine eindeutige Begriffsbezeichnung, sondern lässt nur auf den Begriff der *parôdia* schließen, wie Genette angibt.¹⁸⁵ Somit macht Genette, im Gegensatz zur heutigen und Bachtins Auffassung, die Parodie sehr wohl zu einer eigenen Gattung.¹⁸⁶ Ganz im eigentlichen Sinne des Wortes, nachdem *parôdia* von ‚Gesang in einer anderen Tonlage‘, ‚Gesang in einer anderen Stimme‘ oder ‚Daneben-Singen‘¹⁸⁷ hergeleitet werden kann, versteht Genette die Parodie als Gegenstimme eines Hypertexts. Die Parodie transformiert den Hypotext.¹⁸⁸ Die Parodie ist daher also charakteristisch für die Hypertextualität, da sie entweder einen vornehmen Stil transformiert (in einen nied-

¹⁸¹ *Kontrafraktur*: „[...] Schreibweise, bei der wichtige Elemente und Eigenschaften der Ausdrucksebene eines Einzeltextes oder mehrerer Texte zur Formulierung einer Botschaft übernommen werden.“ Verweyen/Witting, S.263.

¹⁸² Vgl. Verweyen/Witting, S.268.

¹⁸³ *Cento*: „[...] Schreibweise, bei der Sätze oder Syntagmen aus einem Einzeltext oder einer Textgruppe ausgewählt und ohne Veränderung zu einem neuen Text kombiniert werden. Je nach der dominierenden Funktion ist der Cento entweder ein Spezialfall der Kontrafraktur und dient dann der Normbildung und der Bestätigung von Normen; oder er ist ein Spezialfall der Parodie mit der Funktion der Normverletzung durch Komisierung.“ Verweyen/Witting, S.261.

¹⁸⁴ Vgl. Genette, S.21.

¹⁸⁵ Vgl. Genette, S.21.

¹⁸⁶ Vgl. Genette, S.31, dagegen Verweyen/Witting sowie Bachtin.

¹⁸⁷ Vgl. Genette, S.21, Berndt/Tonger-Erk, S.127, Verweyen/Witting S.268.

¹⁸⁸ Vgl. Genette, S.22, 24.

rigeren, vulgären Stil), oder sie ahmt einen vornehmen Stil nach, um vulgäre Themen zu vornehmen Texten zu fertigen. Letztere Variante bezeichnet Genette als „komisch-heroische Pastiche“.¹⁸⁹ Das Raster von Aristoteles legt er um, indem er nicht Handlungs- und Darstellungsmodi nimmt, sondern die Vierteilung anhand Thema und Stil vornimmt. Dabei stellt er fest, dass Parodie nicht nur als Gattungsbegriff, sondern auch als Funktionsbegriff für alles Satirische zu sehen ist.¹⁹⁰ Diese Aufschlüsselungen als Funktionsbegriff führt dazu, dass das eigentliche nicht-satirische Pastiche nun einem satirischen Pastiche gegenüberstehen kann:

<i>Funktion</i>	satirisch: „Parodien“			nicht-satirisch
<i>Gattung</i>	Parodie im engeren Sinn	Travestie	Satirisches Pastiche	Pastiche

Tab2

Das satirische Pastiche muss bei Genette schließlich dem Begriff der Persiflage weichen. Im Sinne seiner Hypertextualitätstheorie fügt Genette seiner Tabelle noch die Text-Text-Beziehungen hinzu, die für die Hypertextualität ausschlaggebend sind. Parodie und Travestie bewirken somit eine Transformation eines Hypotextes, wogegen die Persiflage und das Pastiche als satirisches beziehungsweise nicht-satirisches Beziehungsmodell für die Nachahmung stehen.¹⁹¹ Dieser Einteilung stellt er jedoch die Problematik entgegen, dass nicht alle Transformationen und Nachahmungen immer spielerischen (nicht-satirischen) oder satirischen Charakter aufweisen müssen und daher eine dritte Spalte hinzugefügt werden muss, die weder einer komischen noch satirischen Art und Weise zuzuordnen ist. Damit ergibt sich die endgültige Übersichtstabelle für die Beziehungen von Hypertextualität:

<i>Beziehung/ Register</i>	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	Parodie	Travestie	Transposition
Nachahmung	Pastiche	Persiflage	Nachbildung

Tab3

Für die ernsteren Formen der Hypertextualität durch Transformation und Nachahmung sind die Begriffe Transposition und Nachbildung eigentlich nur Metonyme derer. Genette verwendet diese Begriffsbezeichnungen, um zwischen Beziehung und Register (vormals Funktion) eine bessere Unterscheidung zu markieren.

¹⁸⁹ Genette, S.36.

¹⁹⁰ Vgl. Genette, S.37-39. Satire beinhaltet immer eine spöttische, anprangernde, kritisierende Komponente, die der Komik nicht immer inhärent sein muss.

¹⁹¹ Vgl. Genette, S.41.

3.3. Konzepte und Funktionen von Intertextualität/Transtextualität

Schulte-Middelich geht von Intertextualität (im Sinne von Kristeva und Bachtin als Oberbegriff für Genettes *Transtextualität*) als kommunikationstheoretisches Phänomen aus.¹⁹² Er schlägt vier Grundtypen von Funktionen von Intertextualität vor. Die erste Funktion von intertextueller Textbeschaffenheit kann darauf abzielen, eine bestimmte **Perspektive des Prätextes** (einem vorangegangenen Text, ähnlich dem Hypotext von Genette, vgl. dazu 3.2.) zu vermitteln. Beeinflusst wird in diesem Fall die Rezeption auf der Seite der LeserInnen durch die AutorInnen. Solch eine Kanalisierung von Bedeutungen kann durch Bedeutungsbestätigung oder Bedeutungsveränderung passieren. Bei einer Bedeutungsbestätigung wird eine möglichst originalgetreue Weitergabe des Urtextes versucht, wie es bei werkgetreuen Inszenierungen oder Übersetzungen der Fall ist. Bedeutungsbestätigung kann jedoch auch durch eine Aktualisierung beziehungsweise Modernisierung eines alten Ausgangstextes geschehen.¹⁹³ Dass eine Adaption oder Aktualisierung die Bedeutung des Prätextes mittragen kann, statiert auch Umberto Eco, wenn er über alte Geschichten schreibt:

[...] man erzählt sie ja auch, um uns Heutigen besser begreiflich zu machen, was damals geschehen ist und inwiefern das damals Geschehene uns noch heute betrifft.¹⁹⁴

Ummünzen lässt sich Ecos Aussage über die Geschichtsschreibung auch gleichermaßen auf literarische Texte.¹⁹⁵ Doch nicht immer soll Bedeutung beibehalten werden. Eine Bedeutungsumschreibung des Prätextes kann aus einem neutralen Standpunkt heraus erfolgen, aber auch bestimmte wertende Intentionen mit sich bringen, die man den LeserInnen dadurch vermitteln möchte. Die Möglichkeiten dabei reichen „von einer vorsichtigen Relativierung des Prätextes bis hin zu einer totalen Ablehnung von dessen Wirklichkeitsmodell“.¹⁹⁶ Zu unterscheiden ist hierbei die Ernsthaftigkeit der Intention, da diese Bedeutungsverschiebungen auch auf spielerische Art als Parodie zum Ausdruck kommen können, ohne die LeserInnen tatsächlich in irgendeine Richtung beeinflussen zu wollen.¹⁹⁷

¹⁹² Vgl. Bernd Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Ulrich Broich, Manfred Pfsiter: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S.197-242, hier besonders S.205-206.

¹⁹³ Vgl. Schulte-Middelich, S.216.

¹⁹⁴ Umberto Eco: Nachschrift zum Namen der Rose, übersetzt von Kroeber München 1984, S.44.

¹⁹⁵ Zur Problematik der Objektivität von Geschichtsschreibung und somit der Literarität von Geschichtsschreibung als „Faktenschreibung“ vgl. Kapitel 4, Alternative Welten.

¹⁹⁶ Schulte-Middelich, S.217.

¹⁹⁷ Vgl. Schulte-Middelich, S.219, zur Parodie Kapitel 3.2 Genette

Der zweite Funktionstyp ist die **Sinnkonstitution**. Die miteinander in Beziehung stehenden Texte und ihre eventuell neuen Sinnzuweisungen stehen in einer Wechselwirkung, das bedeutet, alles hat konsequenterweise auch immer Auswirkungen auf den Folgetext. Maßgeblich für diesen Typus sind Zusatzinformationen, auf die der/die RezipientIn durch kurzes Erwähnen oder eine kleine Anspielung im Text ohne Weiteres gedanklich zugreifen kann, weil die Beziehung zum Prätext automatisch hergestellt werden.¹⁹⁸ So muss Sir Arthur Conan Doyle nicht jedes Mal in einer seiner Geschichten erneut über das detaillierte Aussehen oder bestimmte Verhaltenseigenheiten von Sherlock Holmes schreiben, da die weiteren Erzählungen mit allen vorangegangenen Holmes-Texten in Verbindung stehen. Die in der ersten Geschichte erwähnten Beschreibungen sind somit im Textwissen der LeserInnen abgespeichert und können bei einer kleinen Anspielung auf einen typischen Habitus so etwas wie ein Charakterprofil des Meisterdetektivs abrufen, ohne dass Conan Doyle diesen Charakter- oder Verhaltenszug noch einmal näher erläutern müsste. Wenn Dr. Watson das Spritzbesteck im Wohnzimmer liegen sieht, weiß der/die LeserIn bereits, dass Sherlock ein Drogenproblem hat und voraussichtlich wieder Heroin konsumiert hat. Es reicht eine Anspielung auf einen vorhergegangenen Text, eine nochmalige Erklärung ist nicht notwendig.¹⁹⁹ Ähnlich verhält es sich, um auch ein neueres Beispiel zum Vergleich zu führen, mit den Bänden von Harry Potter. Wenn Harrys Blitznarbe schmerzt, muss J.K. Rowling im Orden des Phönix nicht noch einmal erläutern, warum Harry Schmerzen hat. LeserInnen wissen bereits seit dem Stein der Weisen, woher die Narbe kommt und mit wem sie in Verbindung steht, im Feuerkelch wird die Beziehung zu Voldemort noch einmal detaillierter erklärt.²⁰⁰ Es besteht also keine Notwendigkeit, einen ganzen Ordner an Zusatzinformationen in die aktuelle Geschichte einzuschreiben, wenn eine Anspielung auf bereits Erwähntes ausreichend ist, um diese

¹⁹⁸ Vgl. Schulte-Middelich, S.220.

¹⁹⁹ Vgl. dazu Sir Arthur Conan Doyle: Sherlock Holmes in *Die Geschichte mit dem gesprenkelten Bande*: „Es gab für mich kein größeres Vergnügen, als an Holmes beruflichen Erkundungen teilzunehmen und die raschen Schlussfolgerungen [...] zu bewundern.“ (Arthur Conan Doyle: Sherlock Holmes- Kriminalgeschichten, München 2009, S.169). Die LeserInnen wissen an dieser Stelle bereits, was John mit „beruflichen Erkundungen“ meint und wie Sherlock deduziert. Es ist keine Erklärung seiner Methoden oder seines Jobs nötig.

²⁰⁰ Vgl. dazu JK Rowling: Harry Potter. Die Geschichte der Narbe im *Stein der Weisen*:

„Was Sie *sagen*“, drängte sie weiter, „ist nämlich, dass Voldemort letzte Nacht in Godric’s Hollow auftauchte. Er war auf der Suche nach den Potters. Dem Gerücht zufolge sind Lily und James – sie sind – *tot*.“ [...] „Er konnte diesen kleinen Jungen nicht töten.“ (Stein der Weisen, S.17) Unter einem Büschel rabenschwarzen Haares auf der Stirn konnten sie einen merkwürdigen Schnitt erkennen, der aussah wie ein Blitz. „Ist es das, wo-?“, flüsterte McGonagall. „Ja“, sagte Dumbledore. „Diese Narbe wird ihm immer bleiben.“ (Stein der Weisen, S.20). Wiederaufgreifen der Narbenthematik im *Feuerkelch*: Und dann, ohne Vorwarnung, loderte Harrys Narbe vor Schmerz auf. (Feuerkelch, S.666) Noch während Harry es beobachtete, jagte erneut der brennende Schmerz durch seine Narbe... und plötzlich wusste er: Er wollte nicht sehen, was in diesem Umhang war... er wollte nicht, dass sich das Bündel öffnete... (Feuerkelch, S.668 beim Zusammentreffen mit Lord Voldemort. Der Grund für die schmerzende Narbe muss nicht erläutert werden. Durch die Vorgeschichte wissen die LeserInnen bereits, dass Voldemort in der Nähe sein muss, ohne dass Rowling dies im Vorhinein erwähnen muss.)

auf Seite der RezipientInnen mitzudenken. Nach diesen sinnzuweisenden Funktionen von Intertextualität sind weitere Möglichkeiten von Sinnbildung sinnstützende Funktionen sowie sinnerweiternde Funktionen. In letzterer Funktion übernimmt Intertextualität auch oft eine ordnungstiftende Funktion. So etwas ist beispielsweise in Kriminalromanen üblich, wenn ein vorangestellter Kinderreim im Vorfeld den Lösungsansatz verraten würde und damit einen Schlüssel zu einem tieferen Textverständnis liefert. Sinnstützende Funktionen beziehen sich direkt auf den Prätext in Form von Hinweisen, Nennungen oder gar Zitaten. Oftmals treten sinnstützende mit sinnerweiternden Funktionen gemeinsam auf, wie beim erwähnten Kinderreim beim Kriminalroman.²⁰¹ Als letzte Funktion der Sinnkonstitution ist das Gegenteil zu veranschaulichen. Intertextuelle Texte können auch einen Sinnkontrast herstellen und somit zu einer Auf- oder Abwertung der Folgetexte führen.²⁰²

Der dritte Typus ist als eine Mischung der ersten beiden Typen zu sehen, wobei bei einer **Kontrastierung** zweier Texte nicht nur die Optionen einer Relativierung, einer dritten Alternative oder Verzicht auf Propagierung eines bestimmten Modells gegeben sind, sondern versucht wird, auf jegliche Sinnvermittlung gänzlich zu verzichten. Die Auswirkungen können dabei vom Prä auf den Folgetext übergehen, aber es kann auch der Folgetext durch intertextuelle Gegenüberstellungen, Spiegelungen usw. den vorangehenden Prätext beeinflussen. Literatur, insbesondere intertextuelle Literatur, hat somit auch die Funktion des **Verzichts auf Sinnvermittlung** und will eine Position weder auf- noch abwerten. Die kontrastive, nicht wertende Gegenüberstellung zweier Texte lässt Spannungen entstehen, die dem/der LeserIn es nicht vorwegnehmen, über deren Sinn oder deren Wertigkeit eigenständig zu urteilen. Meist ist zwischen den Bedeutungsperspektiven, Sinnkonstitution und Kontrastierung nicht immer eindeutig zu unterscheiden, da unterschiedliche Typen zusammen auftreten oder optisch ident erscheinende Formen unterschiedliche Funktionen bedienen können.²⁰³

Als vierten Typus schreibt Schulte-Middelich der Intertextualität eine **metafunktionale Bedeutung** zu. Intention und Rezeption sind nicht mehr in erster Linie auf Prä- oder Folgetext gerichtet wie in den ersten drei Funktionskategorien, sondern stellen auf einer Metaebene sich und ihre intertextuellen Gegebenheiten selbst in den Fokus.²⁰⁴ Damit beschreibt Schulte-Middelich eine Mischform aus Genettes Metatextualität und den Kernfunktionen der Metafiktion. Diese Metafunktion von Intertextualität spielt nach denselben Regeln der Metafiktion, mit dem Unterschied,

²⁰¹ Vgl. Schulte-Middelich, S.221.

²⁰² Vgl. Schulte-Middelich, S.223.

²⁰³ Vgl. Schulte-Middelich, S.225, 227.

²⁰⁴ Vgl. Schulte-Middelich, S.230.

dass Metafiktion ihre eigene Fiktionalität thematisiert und Metatextualität ihre in ihr inhärente Intertextualität (oder Transtextualität im Allgemeinen nach Genette).²⁰⁵ Im Mittelpunkt stehen das Spiel mit Sprache, Form und Themen, um „Verfahren explizit zu machen, ebenso wie Texte, die das Funktionieren von Kunst, ihren Illusionscharakter, ihre eigene ‚Machart‘ dem Rezipienten vorführen“.²⁰⁶ Für eine genauere Abgrenzung zwischen metafunktionaler Bedeutung von Intertextualität und Metafiktion versuchte Schulte-Middelich den Typus folgendermaßen zu beschreiben:

In besonderer, vielleicht extremer Form funktional eingesetzt aber wird dieser Typ von Intertextualität, wenn der Text nicht nur die Brüchigkeit tradierter Kunstbegriffe und der Kunst allgemein zu beschreiben sucht, sondern gleichzeitig in seiner intertextuellen Struktur selbst zur Metapher für die Brüchigkeit unserer Wirklichkeitsmodelle, für die Vergeblichkeit fester Wirklichkeitszugriffe werden soll [...]²⁰⁷

Hier zeigt sich besonders deutlich die Ähnlichkeit zur Funktion von Metafiktion. Beide haben sich das Aufzeigen ihrer Gemachtheit (bei Schulte-Middelich „Machart“) zu eigen gemacht. Auch die Metatextualität stellt die Wirklichkeit in Frage und eröffnet eine Diskussion über die Gültigkeit von objektiver Weltanschauung und die Wirklichkeit fiktiver beziehungsweise alternativer Welten.²⁰⁸ Genettes Metatextualitätsbegriff ist enger gefasst, er bezieht sich im wahrsten Sinne der Wortteilbedeutung auf das sprechen *über* den Text oder textliche Inhalte, die kritisch und reflektierend kommentiert werden. Ein explizites Sichtbarmachen von intertextuellen Bezügen lässt sich aus Genettes Beschreibung nicht herauslesen, vielmehr wird auf den Text selbst, genauer gesagt eigentlich implizit auf einen anderen Text, Bezug genommen anstatt auf die Transtextualität des Textes an sich. Im Vordergrund steht das Kritische, nicht die Beziehungen, die innerhalb eines Textes sichtbar gemacht werden können.²⁰⁹ Für die Analyse der Werke wird zur besseren Abgrenzung von Metatextualität und Metafiktion daher der Begriff der Metatextualität im Genett'schen Sinn verwendet, wogegen Metatextualität nach Schulte-Middelich in der Kategorie der Metafiktion mitgedacht wird.

Abschließend zu seinen Überlegungen führt Schulte-Middelich an, dass auch Funktionen von Intertextualität je nach Kontext und RezipientInnen unterschiedlich funktionalisiert werden kön-

²⁰⁵ Vgl. Dazu Kapitel 3.2 zu Genettes Metatextualität und Kapitel 2 zu Metafiktion.

²⁰⁶ Schulte-Middelich, S.230.

²⁰⁷ Schulte-Middelich; S.230.

²⁰⁸ Vgl. dazu Kapitel 2 und Kapitel 4.

²⁰⁹ Vgl. dazu Kapitel 3.2. oder Genette: Palimpseste, besonders S.13.

nen, weswegen keine dauerhaft gültigen Kategorien aufgestellt werden können. Da einzelne Texte mehreren Typen und somit Funktionen zugeordnet werden können, ergeben sich immer wieder neue Überlagerungen und neue Funktionsmöglichkeiten, die sich innerhalb eines Textes in Form und Funktion ändern können. Daher kann nicht ausgeschlossen werden, dass in der Trias Leser-Erzähler-Erzähltes Fehler auf jeder Ebene passieren können, vor allem, da transtextuelle Bezüge unterschiedlich im Text markiert sein können.²¹⁰

Um über die Markierung von Intertextualität zu sprechen, muss der Begriff noch ein wenig enger gefasst werden, als bisher. So beschreibt Broich abweichend von Kristeva, die meint, dass jeder Text intertextuell sei, die Intertextualität als etwas, das erst dann vorliegt, wenn sich nicht nur „ein Autor bei der Abfassung seines Textes [...] der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“²¹¹ Intertextualität wird somit eine Kommunikationsfunktion vorausgesetzt.²¹² Diese ist bei der Markierung solcher Verweise mitzudenken und nicht immer ersichtlich. Zitate wie bei Genette erwähnt, wären als einfachste zu erkennende Form zu nennen, schwieriger wird eine eindeutige Identifikation bei impliziteren Formen wie der Anspielung. Die Markierungsmöglichkeiten von Intertextualität sind keineswegs allgemein gültig. So können intertextuelle Bezüge einen Text beeinflusst haben, ohne auf diese speziell aufmerksam zu machen oder sich dessen als Schreibende/r überhaupt bewusst zu sein oder ein Verständnis der LeserInnen dieses Einflusses nicht für das Textverständnis erforderlich macht. Besonders wird man vergeblich nach Intertextualitätssignalen in Plagiaten suchen, da diese Beziehungen zu Prätexten besonders gut versucht werden zu verschleiern.²¹³

²¹⁰ Vgl. Schulte-Middelich, S.240-241.

²¹¹ Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S.31-47, hier S.31.

²¹² Vgl. Broich, S.31.

²¹³ Vgl. Broich, S.31-32.

4. Alternative Welten

Eine Frage, mit der sich die Metafiktion und Transtextualität in gewisser Weise auch beschäftigen und die sich generell in der Literatur stellt, ist jene nach alternativen Welten.²¹⁴ Aufgrund der bereits erwähnten Objektivitätsproblematik ist es für Literatur unmöglich, eine Welt abzubilden, sondern lediglich die Diskurse unserer Welt. Dennoch formen sich durch Literatur imaginierte Welten, die trotz ihrer eigentlich nur verbalen Realität in sich einen vollwertigen referentiellen Status erhalten.²¹⁵ Denn für den/die LeserIn sind diese Welten während des Leseprozesses real. Die Welt in den Geschichten ist eine konstruierte, aus Worten gemachte Welt. Diese Worte existieren materiell auf dem Papier in unserer Wirklichkeit, gleichzeitig aber auch im Bewusstsein der LeserInnen, die sich im Klaren darüber sind, dass diese Realität aus Worten erschaffen ist und somit nur als eine Alternative vorgestellt wird. Die alternativen Welten sind also rein ideell, haben aber durchaus ihre Basis (ihre Bausteine; die Worte) im Realen.²¹⁶ Der Bezug zur ‚echten‘ Welt zeigt sich auch in der LeserIn-Buch-Beziehung. So können erdachte Alternative Welten nie autonom gedacht werden, weil ihre linguistische Konstruktion immer einen Verweis auf das Alltagsleben darstellt, egal wie verzerrt oder untypisch die geschriebene Welt gebildet wird.²¹⁷ Es gibt in jeder fiktionalen Welt Überlappungen zur Welt der LeserInnen, die die individuellen, erfundenen Sachlagen in eine Art Rahmen einordnen. Dieser Rahmen stellt den Wissenshorizont der LeserInnen dar, innerhalb dessen sich die imaginierten Konstrukte bewegen.²¹⁸

[...] it is enough for a story to assert that there exists an (imaginary) man called Raoul; then, by defining him as a man, the text refers to the normal properties attributed to men in the world of reference. A fictional text abundantly overlaps the world of the reader's encyclopedia. But also, from a theoretical point of view, this overlapping is indispensable, and not only for fictional worlds.²¹⁹

Eco bezeichnet diese Überlappungen, die nicht nur zwischen fiktionaler und realer Welt stattfinden, als unabdinglich. Sie entstehen vor allen Dingen aus der Tatsache, dass das Lesen eines Textes die darin enthaltenen Objekte, Figuren, Orte, Welten etc. erst entstehen lässt. Kontexte und persönliche Erfahrungen werden in den Leseprozess integriert. Der Unterschied zur histori-

²¹⁴ Vgl. dazu bspw. den Metatextualitätsbegriff von Schulte-Middelich, Fußnoten 196,197.

²¹⁵ Vgl. Waugh: Metafiction, S.100.

²¹⁶ Vgl. Waugh: Metafiction, S.104.

²¹⁷ Vgl. Waugh, S.100.

²¹⁸ Vgl. Umberto Eco: The Role of the Leader 1981, S.221.

²¹⁹ Umberto Eco: The Role of the Leader 1981, S.221.

sehen Geschichtserzählung ergibt sich in deren Verknüpfungen von den erzählten Objekten. Während die Historie determinierte Individualobjekte mit einer direkten Repräsentation eines solchen verbindet, verknüpft die fiktionale Erzählung ein imaginiertes, konstruiertes Objekt mit einer allgemeinen Klasse möglicher Objekte. Fiktion ist daher für sich immer indeterminiert und unvollständig. Die Vervollständigung von Fiktion gelingt immer erst durch den Leser/die Leserin, der/die aus der allgemeinen Objektklasse das erdachte Objekt erst mit einer bestimmten Repräsentation versehen muss.²²⁰ Somit ist die enge Verknüpfung zwischen Text und LeserIn Mitursache für die Entstehung von alternativen Welten.²²¹

Durch die zum Teil illusionsstörende Funktion von Metafiktion kommen den alternativen Welten bestimmte Aufgaben zu. Generell versucht fiktionales Erzählen ihre eigenen Welten glaubhaft zu machen und dem/der LeserIn die Illusion der Realität dieser Welt (oder manchmal mehrerer Welten) aufrecht zu erhalten. Metafiktionales Erzählen hilft den LeserInnen nicht dabei, in die Alternativwelt abzutauchen und diese als wirklich anzunehmen, vielmehr wird das Nicht-Authentische dieser Welt enthüllt. Die Rahmen, die innerhalb dieser Welt aufgestellt werden, sogenannte innere Rahmen innerhalb des übergeordneten, äußeren Rahmens der Leserschaft, werden durchgehend zerbrochen, um die Wirklichkeit der Welt anzweifeln zu können.²²² Iser meint sogar, dass Metafiktion nicht nur Grenzen überschreitet, Rahmen sprengt und die Nicht-Authentizität in den Vordergrund stellt, sondern explizit verhindert, dass die Lesenden mit genügend relevanten konsistenten Komponenten versorgt werden und dadurch nicht in der Lage sind, eine zufriedenstellende Alternativwelt konstruieren zu können. Die Gebilde werden pompös und übertrieben aufgebaut, nur um sofort wieder dekonstruiert zu werden. Metafiktion ist indirekt somit auch als Dekonstruktion von literarischer Fiktion zu sehen.²²³ Eine Ähnlichkeit lässt sich hierbei zur modernen Erzähltechnik des Perspektivenwechsels erkennen. Durch die Sichtweise einer anderen Person erschließt sich dem/der LeserIn ein neuer, anderer oder sogar widersprüchlicher Bedeutungskontext. Eine kurze Irritation oder Orientierungslosigkeit der Lesenden ist die Folge, die jedoch lediglich temporär auftritt. Jedes neue Stück des Diskurses wird angenommen, kontextualisiert und fügt sich für die LeserInnen zusammen. Die Verwirrungen und Brüche finden innerhalb der Narration statt. Metafiktion hingegen spielt eher grundverschiedene Welten, die Realität im Buch und die Realität außerhalb des Buches, gegeneinander aus, nicht nur Per-

²²⁰ Vgl. Waugh, S.105.

²²¹ Vgl. Waugh, S.104.

²²² Vgl. Waugh, S.101.

²²³ Vgl. Wolfgang Iser: *Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction*. In: J. Hillis Miller (ed.): *Aspects of Narrative*. New York and London 1975, S.21.

spektiven der Figuren, die allesamt nur innerhalb der Geschichten existieren.²²⁴ Vielmehr ist es die gegenseitige Grenzüberschreitung dieser beiden Realitäten, wo „authors enter texts and characters appear to step into the ‚real‘ world of their authors“.²²⁵ Sprenger beschreibt diese Grenzüberschreitung in aller Deutlichkeit wie folgt:

Erst wenn eine Kommunikationsebene mit dem Leser die Ebene der Fabel verläßt und zu einem ‚Gespräch‘ mit dem Leser wird, erst wenn Rezeptions- und Produktionsbedingungen thematisiert werden, erst wenn ein Kommentar über die eigene Literarizität nicht in der fiktiven Welt gefangen bleibt, sondern die Grenze der eigenen Fiktion überschreitet und die Artifizialität des Textes selbstreferentiell darstellt, erst dann kann man von Metafiktion sprechen.²²⁶

Diesen Zusammenhang zwischen real und unreal in Frage zu stellen und anhand von weltlichen Gegenüberstellungen zu demonstrieren, ist eine weitere Funktion von metafiktionalem Texten.²²⁷ Imaginierte Welten kommen nicht nur in der fiktionalen Literatur zum Einsatz, sie sind auch fixer Bestandteil von historischen Erzählungen und sogar der Wissenschaft. Die Vorgehensweise in der Physik, um eine Theorie zu beweisen, kann mit dem Konstruieren einer alternativen Welt gleichgesetzt werden. So erfindet die Wissenschaft Fakten, um sie zu falsifizieren und zu Ergebnissen zu gelangen oder um ihre Theorie zu bestätigen.²²⁸ Die Notwendigkeit einer Testung und wahrscheinlichen Falsifizierung ist bei der Narration nicht existent. Eine derartige Überprüfung wird niemals Aufschluss über die Qualität der Erzählung geben, solange innerhalb der Geschichte alles in sich kohärent und möglich ist.²²⁹ Aussagen innerhalb der Geschichte gelten als wahr, da narrative Welten nicht an dieselben Funktionsmechanismus unserer realen Welt gebunden sind. Durch die Nichtüberprüfbarkeit von Aussagen innerhalb dieser Welt sind diese daher immer als eigenständig und losgelöst „von allen Regeln und Bestimmungen, denen die Wirklichkeitsaussagen unterliegen.“²³⁰

In der Frage nach den alternativen Welten (auch *Fantastische Welten*, *Mögliche Welten*, *Parallelwelten*) überschneiden sich Transtextualität und Metafiktion oftmals, eine eindeutige Grenze

²²⁴ Vgl. Waugh, S.101-102.

²²⁵ Waugh, S.102.

²²⁶ Mirjam Sprenger: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S.107

²²⁷ Vgl. Waugh, S.109.

²²⁸ Vgl. Jerome Bruner: *Actual Minds, Possible Worlds* 1986, S.14.

²²⁹ Vgl. Bruner: *Actual Minds*, S.14.

²³⁰ Jürgen H. Petersen: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993, S.5.

ist in diesem Bereich nicht auszumachen. Sie leben gleichermaßen von ihrer Fiktionalität und Verweisen innerhalb uns bekannter Bezugssysteme, lediglich die konkreten Beziehungen zu der uns bekannten Wirklichkeit sollen wie folgt unterscheiden, wie realistisch eine mögliche Welt tatsächlich für die LeserInnen erscheint.

Kurz gesagt, alle Welten, denen wir in Büchern begegnen, unabhängig davon wie real wir sie einschätzen, sind als *Alternative Welten* zu bezeichnen. In den verschiedenen Genres eröffnen sich jedoch gewissen Unterscheidungskategorien, die innerhalb der alternativen Welten zwischen Fantastischen und Parallelwelten differenzieren. Je nachdem empfinden wir eine erzählte Welt als mehr oder weniger realistisch. Um eine Abgrenzung zur Fantastik zu schaffen, ist die Beziehung der erzählten (alternativen) Welt zur realen (uns empirisch erfahrbaren) Welt ausschlaggebend.²³¹ Fiktion ist nie real, dennoch baut die Fantastik betont irrealer Sachverhalte ein, die das Weltverständnis erweitern, provozieren oder brechen. So erzählt die Fantastik von und über Dinge und Personen, die aus unserem Verständnis heraus unmöglich erscheinen, entweder, weil sie gegen die Naturgesetze oder gegen die technischen Errungenschaften oder erwerbbar Fähigkeiten verstoßen.²³² Weinreich ordnet die Science-Fiction mit dieser breiten Definition der Fantastik unter. Differenzierter sieht dies Pesch: Literatur des Genres Science-Fiction ist demnach eine realistischere Erweiterung der Welt, die wir kennen. Die Alternative, die uns im Text vorgestellt wird, ist als Parallelwelt zu bezeichnen. Da sich fiktionale Texte im Allgemeinen nur auf ihre Plausibilität hin überprüfen lassen, sind Science-Fiction-Texte nicht von sonstigen realistischen Texten zu unterscheiden.²³³ Fantastische Texte hingegen brechen mit unserem Weltbild, Metaphysik und Mystik sind oft Kern der erzählten Welt. So wird die Welt in der Science-Fiction immer noch als „unsere“ Welt angesehen, bei der Fantasy hingegen wechseln die LeserInnen in eine andere Welt.²³⁴ Zur Abgrenzung von realistischer und fantastischer Literatur beschreibt Weinreich auch treffend: „[...]das eine ist ein Spiel *in* der Wirklichkeit, während das andere ein Spiel *mit* der Wirklichkeit ist [Hervorhebung DR]“²³⁵

²³¹ Vgl. Helmut W. Pesch: Fantasy und Intertextualität. Methodenprobleme in der Genretypologie. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.7-17, hier S.7

²³² Vgl. Frank Weinreich: Die Phantastik ist nicht phantastisch. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.19-35, hier S.20-21

²³³ Vgl. Helmut W. Pesch: Fantasy und Intertextualität. Methodenprobleme in der Genretypologie. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.7-17, hier S.7.

²³⁴ Vgl. Pesch: Fantasy und Intertextualität, S.8.

²³⁵ Weinreich, S.23.

Generell wird die Fantastik auch als „rhetorische[] Abweichung von einer Norm“²³⁶ bezeichnet, wobei die Frage nach diesen konkreten Normen nicht beantwortet werden kann.²³⁷ Allein typische Merkmale und Kriterien der Fantastik auszumachen, stellt eine Herausforderung dar, da sich die meisten AutorInnen dieses Genres an keine eindeutigen Regeln halten und sich nicht innerhalb vorgefertigter theoretischer Muster bewegen.²³⁸ Innerhalb der fantastischen Literatur ist eine große Freiheit gegeben, die es den VerfasserInnen ermöglicht, Situationen, Handlungen, kurzum ganze Welten so zu schreiben, wie sie es möchten und wie es für ihren Zweck notwendig ist.²³⁹ So sind die eigentlichen *Herr der Ringe*-Romane von Tolkien bereits Bestandteil einer Fiktion, da der Autor Bilbo Baggins die Ereignisse wie eine realistische Chronik schildert.²⁴⁰ Die *Harry Potter*-Romane beschreiben eine fantastische Welt auf der einen Seite und ein Abbild der uns bekannten realen Welt auf der anderen Seite. Die realistisch wirkende Parallelwelt, wie zum Beispiel das London des 20. Jahrhunderts mitsamt bekannten real existierenden Orten wie der Bahnhof King’s Cross, steht einer fantastischen Welt gegenüber, in der die Zauberer und Hexen zu Hause sind und neben den Muggeln²⁴¹ quasi als Parallelgesellschaft existieren.²⁴² In Cornelia Funkes *Tintenherz* findet überhaupt eine Verklärung fiktionaler Grenzen statt, die ganz im Sinne der Metafiktion die eigene Fiktionalität in Frage stellt. So sind den Kapiteln Zitate außerhalb der Inhaltsebene vorangestellt, die nichts mit der Rahmenhandlung zu tun haben, der Roman *Tintenherz* ist von einem Autor namens Fenoglio verfasst worden, der natürlich eine Erfindung von Funke ist, und dessen erdachte Figuren nun zwischen *seiner* alternativen, fiktiven Welt und *seiner* realen Welt wechseln können.²⁴³ Besonders die *Tintenherz*-Trilogie lebt nicht nur von ihren metafiktionalen Bezügen und mehreren Fiktionsebenen, sondern auch von ihren intertextuellen Verweisen auf andere Werke, Gattungen und Strukturen aus der Literatur.

²³⁶ Pesch., S.9.

²³⁷ Zur Begrifflichkeit der Abweichung von *Normrealität* vgl. auch Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen 2001, besonders S.89-100.

²³⁸ Vgl. Pesch, S.12 sowie Weinreich, S.23.

²³⁹ Vgl. Weinreich, S.27.

²⁴⁰ Vgl. dazu. J.R.R. Tolkien: *Der Herr der Ringe*. 1954.

²⁴¹ Nicht-magische Menschen, vgl. *Harry Potter* bzw. online auf <https://www.pottermore.com/collection/muggles> (28.12.2018)

²⁴² Vgl. J.K. Rowling: *Harry Potter*. 1997-2007.

²⁴³ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*. 2003.

Diese Verwobenheit und die Fokussierung auf das eigene Ich als narratives Ich, als Teil einer Geschichte, kommen vor allem in einem Kapitel mit einem vorangestellten Zitat vom Hobbit Samwise Gamgee aus Tolkiens *Herr der Ringe* zum Ausdruck. Sam thematisiert hier das Existieren in einer Geschichte:

„Immerhin wüßte ich gern, ob wir jemals in Lieder und Geschichten vorkommen werden. Wir sind natürlich in einer; aber ich meine: in Worte gefaßt, weißt du, am Kamin erzählt oder aus einem großen dicken Buch mit roten und schwarzen Buchstaben vorgelesen, Jahre und Jahre später. Und die Leute werden sagen: ‚Laß uns von Frodo und dem Ring hören!‘ Und sie werden sagen: ‚Das ist eine meiner Lieblingsgeschichten.‘“²⁴⁴

Weitere Faktoren, die eine konkrete Definition verunmöglichen, sind das Phänomen des Genre-mix (besonders beliebt ist die Mischung von Historischem Roman und Fantasy), das seit den 1980er Jahren verstärkt auftritt, sowie das Revival von bereits veralteten Formen wie Steampunk oder Dystopien. Die vielen Spielarten von Fantastik und unterschiedliche Foki innerhalb des Genres²⁴⁵ bedingen daher auch neue Sub- und Mikrogenres wie die Urban Fantasy, Dark Fantasy oder Romantasy.²⁴⁶ Alles in allem können fantastische Welten mehr als nur nicht-realistisch zu sein und irrelevante, unmögliche Themen aufzugreifen; oftmals dient genau die Fantastik „als Überhöhung oder Pointierung“ der realen Welt, die es uns möglich macht aus einer gewissen Distanz bestimmte „Spotlights“ näher zu betrachten und uns auf das zu fokussieren, was wir persönlich als „sacred, important, enchanting“ empfinden.²⁴⁷

Fantastische Literatur dient genauso der Verarbeitung und dem Vermitteln von Erfahrungen und Inhalten wie die realistische Literatur, sie bedient sich nur anderer Werkzeuge. Den Bezug zur Realität, der so gesehen gar nicht so unrealistisch wirkt, beschreibt auch Cornelia Funke in einem Interview:

²⁴⁴ Tolkien: *The Two Towers*, S.321 bei Funke auf S.473.

²⁴⁵ Obwohl in der Forschung nach wie vor Uneinigkeit darüber herrscht, ob Fantasy als eigenes Genre bezeichnet werden soll, vgl. dazu Henning Kasbohm: *Die Unordnung der Räume*. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts*, De Gruyter 2012, S.37-55, hier S.46. Zum Vorschlag vom Fantastischen als Struktur innerhalb Literatur zu denken vgl. Monika Schmitz-Emans: *Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall*. *Neohelicon* XXII.2 (1995), S.53-116, hier S.93.

²⁴⁶ Vgl. Pesch, S.13.

²⁴⁷ Wystan Hugh Auden: *Secondary Worlds*. London 1968, S.44.

Eine gute Fantasy-Erzählung spiegelt unsere Realität auf überraschende Weise wider. Ich glaube, man begreift vieles über sich selbst und die Realität leichter, wenn man diese Wahrheiten durch Bilder vermittelt bekommt. Es gibt dieses wunderbare Bild in Harry Potter: Dumbledore taucht alle Erinnerungen, mit denen er nicht mehr leben mag, in ein Bassin. So empfinden wir alle, je älter wir werden: Wir sind manchmal überfrachtet mit Erinnerungen und hätten gern einen Platz, sie abzulegen, ohne sie zu verlieren. Wenn eine Erzählerin mit solchen Bildern arbeitet, beschreibt sie menschliche Zustände das kann man im fantastischen Erzählen wesentlich besser als im realistischen.²⁴⁸

Im Spezialbereich der Science-Fiction angesiedelt lassen sich diverse Konflikte besonders realistisch, aber mit fantastischem Anklang, aufarbeiten. Vor allem aber bietet die Science-Fiction eine große Möglichkeit an Spekulationen über Technologie, Theologie, Ethik und die Entwicklungen im politischen und gesellschaftlichen Bereich.²⁴⁹ Gerade in der Überspitzung von Extremsituationen, die aus unserem derzeitigen Weltverständnis für uns im Moment nicht real, aber durchaus real vorstellbar sind, zeigt sich die realistische Seite der Fantastik beziehungsweise der Science-Fiction. Gerade in diesem Genre zeigt sich durch den Realitätsbezug der uns ähnlichen Parallelwelt die große Verantwortung der Fantastik im Allgemeinen. Fantastische Welten oder Parallelwelten bieten eine Chance unserer realen Wirklichkeit zu entfliehen, gleichzeitig aber über diese aus einer gewissen Distanz zu reflektieren. Damit ergibt sich (auch durch die Beliebtheit von Fantasy) eine große Beeinflussung durch das Erzählte, was vor allem Genderstereotype oder Gesellschaftsbilder angeht, gleichzeitig geht damit aber auch die Gefahr die Wirklichkeit hysterisch oder propagandistisch zu verformen einher.²⁵⁰

Die unterschiedlichen Auffassungen alternativer Welten, sei es fantastische oder parallele, werden in der zu bearbeitenden Primärliteratur gemischt, weswegen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität(en) oft verwischen oder verschiedene Welten ineinander übergehen. Der Ansatz zur Theorie von literarischen alternativen Welten ist daher für die folgende Analyse immer im Hinterkopf zu behalten, vor allem, da nicht nur Grenzen zwischen der diegetischen und extradiegetischen Welt überschritten werden, sondern auch intradiegetisch mehrere Welten existieren.

²⁴⁸ Cornelia Funke: „Der Schmerz legt dich auf den Schleifstein. Interview; Frankfurter Rundschau 20.11.2007, S.24-25, hier S.25.

²⁴⁹ Vgl. Weinreich, S.29.

²⁵⁰ Vgl. Weinreich, S.30.

Teil 2

5. Wer ist Thursday Next?

Für die folgende lektürebezogene Analyse von Metafiktion und Transtextualität werden die Werke aus der *Thursday Next*-Reihe von Jasper Fforde herangezogen. Nach dem 2001 erstmals erschienenen Roman *The Eyre Affair* (deutsche Übersetzung *Der Fall Jane Eyre* in 2004) folgten bisher sechs Fortsetzungen, wobei sein momentan letztes Buch der Reihe *The Woman who died a lot* (2012) nicht auf Deutsch übersetzt wurde. Die Reihe gilt jedoch noch nicht als abgeschlossen, in Arbeit hat Fforde gerade den insgesamt achten Band *Dark Reading Matters*, dessen Erscheinungsdatum jedoch noch ungewiss ist.²⁵¹

In dieser Arbeit wird vorrangig mit den deutschen Übersetzungen gearbeitet, da die Begriffe meist nicht sehr vom englischen Original abweichen. Sollte eine gravierende oder anders bemerkenswerte Übersetzung einen ganzen Bedeutungskontext verändern, wird der englische Begriff daneben erläutert.

Fforde selbst bezeichnet sich als Schreiber eines Genres, „which might be described as a joyful blend of Comedy-SF-thriller-Crime-Satire.“²⁵² Im Sinne dieses selbstbenannten Genremixes lesen sich auch die Bücher über die Literaturagentin Thursday Next. Die Titelheldin lebt in den 1980ern einer Parallelwelt, die der unseren Welt ähnelt, jedoch auch einige markante Unterschiede zu dieser aufweist. So ist beispielsweise Wales eine sozialistische Republik und unabhängig von Großbritannien, der Krimkrieg findet nach wie vor statt und die beliebtesten Haustiere in dieser Welt sind geklonte Dodos, eine Vogelrasse, die eigentlich als ausgestorben gilt. Zeitreisen gehören ebenso zum Alltag wie die Fixierung von Literatur als Kulturgut. Thursday Nexts Heimatstadt Swindon ist demnach ein Touristenspot für alle Jane Austen Fans, Männer cosplayen ihre Lieblingscharaktere aus Shakespeare und auf dem Schwarzmarkt werden mit gefälschten oder angeblich verloren geglaubten Originalen von Literaturklassikern hohe Preise erzielt (TN1). Aus unserer heutigen Sicht sind diese Dinge nicht vorstellbar und somit dem Bereich des Unmöglichen und Nicht-Realen zuordenbar, allerdings stellt sich die Beziehung des Science-Fiction-Gebildes zu unserer Wirklichkeit als möglich angenommene dar.²⁵³ Große Teile der Handlung spielen in einer Parallelwelt der Parallelwelt, die aus literaturwissenschaftlicher Sicht eher als fantastische Welt gesehen werden kann. In der BuchWelt (Original: BookWorld; sogar

²⁵¹ Vgl. Kommentar von Jasper Fforde, 03.05.2016 in The Guardian <https://www.theguardian.com/books/live/2016/apr/26/jasper-fforde-webchat-jane-eyre-charlotte-bronte> (03.10.2018)

²⁵² www.jasperfforde.com/bio.html (03.10.2018)

²⁵³ Vgl. dazu Kapitel 4/Parallelwelten und Fantastische Welten

die Orthographie der Eigennamen wird übernommen), von deren Existenz die meisten so literaturbegierigen EinwohnerInnen nichts wissen, ‚leben‘ sämtliche literarische Werke (Prosa, Lyrik, Epen, Mythen etc.). Zur Aufgabe der Literaturagentin Thursday Next zählen unter anderem „spotting forgeries of Shakespeare's lost plays, mending holes in narrative plot lines, and rescuing characters who have been kidnapped from literary masterpieces“.²⁵⁴

Interessant bei der Bearbeitung der Werke von Fforde ist auch seine Herangehensweise. In einem Kommentar beim Onlineforum der britischen Zeitung *The Guardian* vergleicht er unter anderem das Schreiben einer Geschichte wie eine lange Nacht in guter Gesellschaft; man weiß nie, wo die Wege hinführen oder wo man endet.²⁵⁵ So ist es zum Beispiel auffällig, dass alle seine Bücher kein Kapitel 13 aufweisen. Auf seiner Homepage gesteht er, dass er selbst nicht genau weiß, wieso es immer Kapitel 13 ist, jedoch erklärt er seine Vorgehensweise damit, dass er sich beim Schreiben immer wieder „blinde“ oder nur „zum Teil sichtbare“ Wege offenlässt, falls er sich später noch erklären will oder muss. Manchmal entfällt dieser zusätzliche Input jedoch und der Weg bleibt leer, weil er es manchmal eben in andere Stellen oder gar Teile einbaut. Er beschreibt leere Kapitel als Baugrund, bei denen man weiß, irgendetwas wird hier gebaut, aber man weiß noch nicht genau was:

You know when you see an asphalted road leading into a field? Well, you just know there will be a housing estate there - they just haven't built it yet. That's what the chapter 13 thing is.²⁵⁶

Zur Beschaffenheit der komplexen Romane kommt hinzu, dass Fforde sich als Fan von Subplots enttarnt. Der Hauptplot aus *In einem anderen Buch* (TN 2) wäre ihm nach eigentlich eine Liebesgeschichte zwischen Spike und Cindy.²⁵⁷ Dass dieser Hauptstrang eigentlich in den vielen anderen Nebengeschichten untergeht, lässt darauf schließen, dass Fforde den Subhandlungen mehr Bedeutung beimisst oder diese einfach inflationär aus eigener Vorliebe verwendet.

²⁵⁴ www.jasperfforde.com/bio.html (03.10.2018)

²⁵⁵ Vgl. Kommentar von Jasper Fforde, 03.05.2016 in *The Guardian*

<https://www.theguardian.com/books/live/2016/apr/26/jasper-fforde-webchat-jane-eyre-charlotte-bronte> (03.10.2018)

²⁵⁶ <http://www.jasperfforde.com/faq.html#h> (03.10.2018)

²⁵⁷ Vgl. <http://www.jasperfforde.com/lostmusing2.html> (03.10.2018), die Figuren an sich sind Nebencharaktere.

Spike Stoker arbeitet in der SO-17, der Abteilung für Werwölfe, Vampire und andere supranaturale Geschöpfe. Sein Name ist unter anderem eine Anspielung auf Bram Stoker und somit auf die Vampire. Cindy ist eine als Bibliothekarin getarnte Assassine (vgl. TN4, S.74).

„In fact, you could say that *Lost in a Good Book* consists only of subplots [Hervorhebung im Original]“, konstatiert er unter anderem.²⁵⁸ Eine Aussage, die LeserInnen verwundern wird, erinnert beim Lesen die Geschichte von Spike und Cindy eher an einen dieser Subplots neben der Haupthandlung rund um die Protagonistin Thursday.

Allein aus der Art, wie Fforde über seinen eigenen Schreibprozess reflektiert, ergeben sich bereits die ersten Fragen über die Realität des Fiktionalen. Wie real ist Fiktion, wenn (laut Fforde) die Figuren selbst entscheiden können und der Autor/die Autorin zunächst selbst nicht weiß, wo der Roman enden wird? Auch im Buch selbst werden diese Fragen aufgeworfen. Die Instanz der Autorin/des Autors fällt beinahe komplett weg, da die Bücher zwar von solchen verfasst werden, am Ende jedoch in einer Art Maschine entstehen und nicht gelesene Werke auf ewig in den unendlichen Tiefen der Textsee verschwinden. Autorinnen haben nur beschränkt Einfluss auf ihre Werke. Diese können nachträglich und ohne ihr Zutun verändert werden (vgl. TN1). Die Änderungen können lokal passieren (zum Beispiel in einigen Ausgaben), aber auch im Originalmanuskript, das wiederum alle anderen existierenden Versionen beeinflusst. Die Möglichkeit zur Veränderung von Handlungssträngen ist unter anderem als Wichtigkeit der LeserInnen in der Wechselbeziehung von Text-Erzähler-Erzähltem zu werten. Aber auch das Erzählte selbst hat in der Trias ein Eigenleben. Innerhalb der BuchWelt leben alle Charaktere in ihrem Buch, also in diesen Handlungsorten, und agieren wie Schauspieler, die jedes Mal, wenn sie gelesen werden, agieren müssen. Sie sind also real und dennoch nicht Teil der (innerhalb der Fiktion) realen Welt, sie existieren, jedoch nicht als vollwertiges menschliches Mitglied der Welt, da sie physisch betrachtet aus Text bestehen und sich jeder Zeit in Text auflösen können (besonders TN 2-5). Bevor nun auf ausgewählte Stellen verwiesen werden soll, anhand derer sich die verschiedenen Genette'schen Kategorien von Transtextualität besonders gut beschreiben lassen oder in denen die metafiktionale Ebene der Erzählung zum Ausdruck kommt, muss aufgrund ihrer vielschichtigen Verkettung auf die verschiedenen Welten eingegangen werden, die sich in Ffordes Buchreihe nicht einfach als eine erzählte Welt deklarieren lässt. Denn abgesehen von – an das britische Kulturgut Doctor Who²⁵⁹ angelehnte – „wibbly-wobbly...timey-wimey...stuff“²⁶⁰ ist

²⁵⁸ Vgl. <http://www.jasperfforde.com/lostmusing2.html> (03.10.2018)

²⁵⁹ Doctor Who ist eine britische Sci-Fi-Serie, und hält seit 2013 den Weltrekordtitel als „longest-running Sci-Fi-Show“ (<http://www.guinnessworldrecords.com/news/2013/11/doctor-who-50th-anniversary-the-time-lord%E2%80%99s-world-records-53100/>, 11.10.2018). Mehreren Angaben zufolge soll sogar Queen Elizabeth II. ein Fan der Serie sein (unter anderem <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/09/famous-doctor-who-fans-top-5-celebrity-whovians> (11.10.2018).

²⁶⁰ Doctor Who, „Blink“, Season 3, Episode 9, written by Steven Moffat, BBC 2007.

nicht nur die Zeit, sondern auch die Verschachtelung mehrerer Welten innerhalb und außerhalb der Fiktion bemerkenswert.

6. Fiktionale Welten: Die Welt in der Welt

Die eigentliche Welt der Figuren in dem Roman ist eine Parallelwelt zu unserer erfahrbaren Welt, die in Anlehnung an die Science-Fiction eine Möglichkeitsversion der unserer Welt abbildet. Zeitreisen und Klonen sind keine Unvorstellbarkeit und zumindest die Klontechnologie ist in einem gewissen Maß für die Menschheit frei für jeden zugänglich, was als eine technologische fortgeschrittene mögliche Zukunft imaginiert werden kann. Charakteristisch für diesen Fortschritt ist die Vorliebe der Menschen, eigentlich bereits ausgestorbene Tiere zu klonen, zum Teil zu kreuzen und als Haustiere zu halten.

„Das ist Version 1.2“, erklärte ich.

„Eins der ersten Modelle. Die komplette Sequenz lag erst ab der 1.7 vor.“ [...]

„Ich hatte mal einen Beutelwolf“, sagte der Beamte betrübt. [...]

„Letzte Woche haben sie eine Stellersche Seekuh geklont. Wie soll man so ein Vieh bloß durch die Tür kriegen?“

„Einfetten?“, schlug ich vor.

„Und ihm einen Teller Seetang unter die Nase halten?“ Aber der Beamte hörte mir gar nicht zu; er hatte sich dem nächsten Dodo zugewandt, einem rosaroten Ungetüm mit langem Hals. Sein Besitzer lächelte verlegen.

„Wir haben die fehlenden Stränge mit Flamingo aufgefüllt“, erklärte er.

„Ich hätte vielleicht lieber Storch nehmen sollen.“ (TN1, S.37)

Allerdings und damit widersprüchlich zu unserer Vorstellung einer fortschrittlichen Zukunft spielt die Handlung in den 1980er Jahren und somit in unserer eigentlichen Vergangenheit. Geschichtliche Ereignisse sind hier nicht immer ganz kongruent mit unserer außerfiktionalen Geschichtsschreibung. Ähnlich wie in unserer realen Welt wird deren Authentizität in Frage gestellt, nur dass in diesem Weltabbild unklaren Sachverhalten nachgegangen werden kann.

Fragwürdige geschichtliche Überlieferungen können durch Zeitreise nacherlebt werden und somit Zweifel aus dem Weg geschafft oder sogar jahrhundertelange Vertuschungsaktionen aufgeklärt werden.

„Also, das ist doch ein merkwürdiger Zufall, findest du nicht?“

„Was?“

„Daß sowohl Nelson als auch Wellington, zwei große englische Nationalhelden, gleich zu Anfang ihrer bedeutendsten und entscheidendsten Schlachten erschossen worden sein sollen.“

„Was willst du damit sagen?“

„Daß wieder mal französische Revisionisten dahinterstecken könnten.“ (Colonel Next zu seiner Tochter Thursday, TN1, S.11)

Die „französischen Revisionisten“ sind dabei aus unserem bekannten Kontext gerissen. Der bei uns in Zusammenhang mit der Leugnung des Holocaust gebräuchliche Begriff, den der Soziologe und Kulturhistoriker Harry Elmer Barnes geprägt hat und auch als Geschichtsrevisionismus bezeichnet wird, bezieht sich vor allem auf die zwei Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Die Bestrebungen eine Wahrnehmung von geschichtlichen Fakten zu verändern, nutzte vor allem die Propagandamaschinerie im und besonders nach dem Zweiten Weltkrieg, um das vorherrschende Geschichtsbild ihrer Taten zu mildern. Gerade die Geschichtsrevisionisten versuchen das Bild zu ihren Gunsten zu verändern und leugnen unter anderem wissenschaftlich anerkannte Ereignisse. Obwohl oft im negativen Kontext verwendet, besagt Barnes‘ eigentliche Beschreibung des Revisionismus folgendes:

Revisionism means nothing more or less than the effort to correct the historical record in the light of a more complete collection of historical facts, a more calm political atmosphere, and a more objective attitude.²⁶¹

Barnes Definition per se ist also an sich eine ganz positive. So dient der Revisionismus vorrangig einem kompletteren Verständnis der historischen Fakten im Sinne von Objektivität. Sie ist weit genug und erlaubt es, den Begriff des Revisionismus auf die Veränderung von Geschichte im Allgemeinen anzuwenden, ohne den negativen Bezug zu den Weltkriegen herstellen zu müssen. Dass Fforde vor allem über die französischen Revisionisten spricht kann jedoch ebenso als An-

²⁶¹ Harry Elmer Barnes: Revisionism and the Promotion of Peace, 1982.

spielung auf die Französische Revolution gelten. So oder so ist die Veränderung der Geschichtsschreibung im fiktionalen Wales ein Verbrechen, das es aufzuklären gilt. Das „wieder mal“ lässt weiter darauf schließen, dass dies nicht der erste bekannte Fall von veränderten Geschichtsdaten ist. Diese Fehlinformationen legitimieren gleichzeitig die Existenz der zeitreisenden ChronoGarde. Weitere geschichtliche Abweichungen zu unserer Welt ergeben sich durch den Krimkrieg, der in den 1980ern der Next'schen Welt noch immer andauert:

„Hier sind die 12-Uhr-Nachrichten vom Montag, den 6. Mai 1985, mein Name ist Alexandria Belfridge. Die Krim‘, verkündete sie, ‚geriet diese Woche einmal mehr ins Blickfeld internationaler Aufmerksamkeit, als die vereinten Nationen die UN-Resolution PN17296 verabschiedeten, die England und die Russische Reichsregierung zu neuerlichen Verhandlungen über die Zukunft der Halbinsel bewegen soll. Während der Krimkrieg in sein 131. Jahr geht, drängen politische Interessensgruppen im Inland und Ausland auf ein friedliches Ende der Feindseligkeiten.‘ (TV-Nachrichten, TN 1, S.13)

Die UNO existiert ebenfalls im Next-Universum und scheint auch dieselben Aufgaben zu haben, wie in unserer bekannten Welt. Russland ist jedoch auch 1985 noch immer das Russische Reich. Der Krieg um die Krim dauert bereits 131 Jahre an und sämtliche beteiligten Nationen werden in dieser Auseinandersetzung nicht erwähnt. Der Krimkrieg wird ausschließlich als Konflikt zwischen dem Russischen Reich und England beschrieben, wobei die Engländer das Gebiet für sich in Anspruch nehmen wollen, nicht wie in unserer Geschichtsschreibung, um eine Ausdehnung Russlands zu verhindern (vgl. TN1, S.14-15).²⁶² Der letzte Zar Russlands starb 1978, seither regiert der Kronprinz. In den 131 Kriegsjahren wurden bisher tatsächlich nur sieben Jahre gekämpft (vgl. TN1, S.150-151).

Außerdem ist Wales unabhängig vom Rest von Großbritannien, einige Waliser erheben sogar Anspruch auf den Rest des Landes. Die englischen Strafverfolgungsbehörden haben keine Wirkungsmacht, ein Auslieferungsabkommen zwischen England und der Volksrepublik Wales existiert zusätzlich nicht (vgl. TN1, S.158). Englisch ist daher auch nicht die zweite Amtssprache neben Walisisch (vgl. TN 1, S.160) und an den Grenzen kommt es immer wieder zu Tumulten:

²⁶² Vgl. Gerd Fesser: Krimkrieg: Europas erstes Verdun. In: Die Zeit. Nr. 33, 7. August 2003 online unter <https://www.zeit.de/2003/33/A-Krimkrieg/komplettansicht> (09.10.2018)

Genauer zum Krimkrieg (1853-1856) unter anderem bei Orlando Figes: The Crimean War. A history. New York 2011 oder Bernhard Löffler, Karsten Ruppert: Religiöse Prägung und politische Ordnung in der Neuzeit: Festschrift für Winfried Becker zum 65. Geburtstag. Böhlau Verlag, Köln/ Weimar 2006.

Die nächste Meldung befaßte sich mit einem Scharmützel an der Grenze zur Volksrepublik Wales; keine Verletzten, nur ein paar Schüsse über den Wye in der Nähe von Hay. Wie üblich hatte der walisische Präsident-auf-Lebenszeit Owain Glyndwr VII. in seinem jugendlichen Übermut Englands imperialistischen Anspruch auf ein vereintes Großbritannien dafür verantwortlich gemacht; wie üblich hatte das Parlament nicht einmal eine Erklärung zu dem Zwischenfall abgegeben. (TN1, S.16)

Im Gegensatz zu den offensichtlichen Kontrasten, gibt es genug Informationen, die den Eindruck erwecken, es handle sich bei der erzählten Welt um die unsere Welt. Zum Ausdruck kommt dies durch Aussagen über bestimmte Städte, wie beispielsweise Budapest (vgl. TN1, S.66), Frankreich mit dem Eiffelturm, das Mittelmeer, Ägypten, Kairo, der Nil oder Luxor (vgl. TN1, S.84) und diverse Anspielungen auf andere historische Ereignisse, wie den Ersten Weltkrieg. Der für den Krieg kennzeichnete Ausspruch „An Weihnachten sind wir wieder zu Hause“ wird als „das gute alte ‚Bis Weihnachten ist alles vorbei‘“ (TN1, S.66) ebenso wiedergegeben, was in manchen Fällen auf eine geteilte Geschichtsschreibung mit der unseren schließen lässt und die Illusion, es handle sich um ein und dieselbe Welt, aufrecht erhält. Auch der Zweite Weltkrieg dürfte in der erzählten Welt stattgefunden haben, denn es wird in einem Vergleich über Gerechtigkeit erwähnt, dass es richtig war, die „Nazis aus Europa zu vertreiben“ (TN1, S.86). Allerdings, den Fortschritt betreffend, ist die Reise per Luftschiff in den 1980ern nach wie vor eine gängige Transportmethode. Begründet wird dies durch die fiktive Abgeordnete namens Kelly 1972 mit den Worten:

...Es ist schlicht sinnlos, gutes Geld für den Bau eines Flugzeugmotors ohne Propeller auszugeben. Was spricht eigentlich gegen Luftschiffe? Sie tragen die Menschheit seit hundert Jahren nahezu unfallfrei durch die Lüfte, und ich sehe keinen Grund, ihre Popularität zu untergraben... (TN1, S.84)

Weitere Verkehrsmittel, die von der Technik her eher wieder an ein fortschrittliches Science-Fiktion-Szenario erinnern und gleichermaßen ebenbürtig neben den für unsere Verhältnisse veralteten Luftschiffen existieren, sind etwa der Skytrain oder die Gravitube. Der Skytrain ist eine Art Schwebebahn, die über den Straßen verkehrt (vgl. TN2, S.52f). Die Gravitube hingegen ist ein modernes Reisesystem, das „störungsfreies Reisen an jeden Ort des Planeten“ ermöglicht,

ohne dabei die Reisezeit zu verändern (TN2, S.164). Um die Verbindung zur Welt des/der LeserIn herzustellen, wird diesbezüglich im Kapitel über die Gravitube ein Zitat von John F. Kennedy vorangestellt:

Wir haben die Absicht, bis zum Ende dieses Jahrzehnts ein Transport System zu entwickeln, das einen Menschen in zwei Stunden von New York nach Tokio und zurück zu befördern vermag. (TN2, S.164)

Dieses Zitat kann John F. Kennedy jedoch nicht nachgewiesen werden. Im Next'schen Universum wird auch nicht deutlich, ob Kennedy dort noch immer Präsident ist²⁶³, da eine Jahresangabe beim Zitat fehlt. Die Handlung spielt in den 1980er Jahren, weswegen Ronald Reagan aktueller amtierender Präsident der USA sein müsste.²⁶⁴ Da sich jedoch, wie schon öfter angegeben, manche Zeitlinien von unseren trotz enormen Ähnlichkeiten unterscheiden, ist nicht auszuschließen, dass Kennedy in der erzählten Welt nach wie vor US-Präsident ist.

Geschichte beziehungsweise das Vergangene unterscheidet sich nicht nur zwischen der erzählten Welt und unserer Welt, sondern auch innerhalb der fiktionalen Welt gibt es unterschiedliche Auffassungen von Wahrheit. Wenn man bei der ChronoGarde arbeitet, wird Zeit ohnehin relativ, wie durch das Auftauchen von Colonel Next immer wieder deutlich wird. Als ehemaliger ChronoGardist kann er die Zeit und damit für die LeserInnen einen Teil der Handlung beziehungsweise die Haupthandlung anhalten. Alle Figuren oder auch Geräte befinden sich dann in einer Art Freeze-Modus, von welchem nur Colonel Next und Thursday ausgenommen sind. Mehr oder weniger findet dadurch eine Illusionsstörung statt, da die erzählte Welt gestoppt wird und es für Figuren wie auch LeserInnen möglich wird, die Szene kurz im Standbild zu betrachten und auf einer herausgenommenen Ebene zu reflektieren (vgl. dazu Kapitel 2 Metafiktion; Illusionsstörung). Abgesehen vom Anhalten der Handlung kann Colonel Next jedoch auch mit einem überraschenden unpassenden Thema den Lesefluss unterbrechen und LeserInnen wie auch die Figuren auf diese Weise unsanft aus dem Leben/der Handlung herausreißen.

²⁶³ Amtszeit John F. Kennedy: 1961-1963, vgl. dazu <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/john-f-kennedy/> (19.11.2018)

²⁶⁴ Vgl. <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/ronald-reagan/> (19.11.2018)

Besonders markant hierzu ist die Stelle, als Thursdays Vater ohne Vorwarnung die Zeit anhält, um mit seiner Tochter zu reden und ihr ein Geschenk von einer Zeitreise mitbringt:

Er reichte mir eine Woolworth-Plastiktüte.

„Ich war neulich in ‘78“, verkündete er, „und habe dir was mitgebracht.“

Die Tüte enthielt eine Beatles-Single. Der Titel sagte mir nichts.

„Haben die sich nicht schon 1970 aufgelöst?“

„Nicht immer [...]“ (TN1, S.10)

Die Beatles existieren und wie auch in der realen Welt wird von der Auflösung der Band 1970 ausgegangen.²⁶⁵ Dass Thursdays Vater meint, nicht immer lösen sich die Beatles 1970 auf und die mitgebrachte unbekannt Single, lässt Rückschlüsse zu, dass die Zeit an sich veränderbar ist oder zumindest so etwas wie Paralleluniversen existieren müssen. Im weitesten Sinne eine Parallelwelt, ähnlich in der Beziehung zwischen unserer Welt und der fiktionalen Welt, nur dass die erzählte Welt für uns nicht empirisch erlebbar ist, für Colonel Next jedoch durch die Zeitreise die alternative Welt sehr wohl real erfahrbar wird. Generell wird die Zeit als feststehende Konstante thematisiert und in Frage stellt, auch wenn die Ich-Erzählerin Thursday Next immer wieder mit den Erklärungsversuchen bricht, da sie selbst zugibt, das Zeit-Raum-Gefüge nicht wirklich zu verstehen. So sagt sie über die Aufgaben ihres Vaters, der bei der ChronoGarde gearbeitet hat: „Ich habe bis heute nicht begriffen, was er damit meinte; ich konnte nur hoffen, daß er wußte, was er tat und dabei nicht zu Schaden kam.“ (TN1, S.8) Zeitreisen ist also auch in dieser Welt schwer zu verstehen und daher nur den ausgebildeten Mitarbeitern der ChronoGarde vorbehalten.

In der Welt von Thursday Next legen die Menschen vor allem viel Wert auf Literatur. Es gibt eigene literarische Museen, wo alte Originalhandschriften verwahrt werden.

Täglich drängen sich mehrere tausend Besucher auf den Gängen von Gad’s Hill, womit es – nach Anne Hathaways Cottage und dem berühmten Haworth House der Brontë-Schwestern- den dritten Platz unter den beliebtesten literarischen Pilgerstätten Englands einnimmt. (TN1, S.18)

²⁶⁵ Vgl. dazu www.thebeatles.org (09.10.2018)

Tatsächlich werden literarische Orte und Museen sogar als Pilgerstätten beschrieben, die sich einem regen Besucheransturm erfreuen und somit für den Tourismus und die Wirtschaft eine (wenn nicht sogar die) maßgebliche Einnahmequelle ist. An erster Stelle der Beliebtheit steht demnach in der Gesellschaft William Shakespeare²⁶⁶, an zweiter Stelle Charlotte und Anne Brontë²⁶⁷ und schließlich Charles Dickens.²⁶⁸ Im Museum in Haworth House wird unter anderem jeden zweiten Tag eine Seite im handschriftlichen Originalmanuskript von Jane Eyre umgeblättert, um es den Fans es zu ermöglichen, das Werk im Original lesen zu können (TN1, S.71).

Das Interesse an den literarischen Hinterlassenschaften gilt jedoch auch als Auslöser für schwerwiegende Verbrechen.

[...] seit ein Geistesgestörter in Chawton eingebrochen war und damit gedroht hatte, sämtliche Briefe Jane Austens zu vernichten, wenn seine mäßig spannende reichlich durchwachsene Austen-Biographie nicht unverzüglich einen Verleger fände, wollte niemand mehr ein unnötiges Risiko eingehen. (TN1, S.18)

Weiters wird eine Geiselnahme des literarischen Nachlasses von Jonathan Swift genannt, die zur Folge hatte, dass eine frühe Fassung von *Gullivers Reisen* vernichtet wurde und seither alle „literarischen Reliquien“ unter Panzerglas verstaut und bewacht werden. (vgl. TN1, S.18)

Verbrechen gegenüber der Literatur werden unter anderem mit Terrorakten gleichgesetzt, die die höchste Sicherheitsstufe auslösen (vgl. TN 1, S.28), auch die Medien sind bei jedem Literaturdelikt sofort vor Ort (vgl. TN1, S.290). Menschen ärgern sich, wenn sie einen Raubdruck eines Romans erstanden haben anstatt eines Originals (vgl. TN1, S.9), Originalmanuskripte sind wertvolle Güter (vgl. TN1, S.18). Ein Mangel an Aufmerksamkeit und Wertschätzung innerhalb der literarischen Kreise gilt als Beleidigung und für manche gibt es nichts Schlimmeres, als nicht wahrgenommen zu werden. Dass er keine Hauptrolle bei der ESC (English Shakespeare Company)²⁶⁹ bekam, sondern nur als Zweitbesetzung und Statist engagiert wird, ist dies für den Schauspieler Hobbes ein unwürdiges Dasein, das ihm psychische Schäden verursacht, die ihn

²⁶⁶ Anne Hathaway, Ehefrau Shakespeare's: E. A. J. Honigmann: Shakespeare: the 'lost years' (Manchester: Manchester Univ. Press, 1985), S. 39.

²⁶⁷ Anne und Charlotte Brontë zählen zu den Klassikern der englischen Literatur. Der Roman Jane Eyre spielt vor allem im ersten Thursday Next Band (TN1) eine vorrangige Rolle.

²⁶⁸ In Gad's Hill, seinem Landhaus, soll Charles Dickens unter anderem seine Werke geschrieben haben. Vgl. dazu Ackroyd, Peter 'Dickens' (1990) pg32, 781ff.

²⁶⁹ England ist eine Republik im Next'schen Universum, daher kann es keine Royal Shakespeare Company geben. Vgl. dazu <http://www.jasperfforde.com/reader/readerjon2.html> (19.11.2018)

schließlich in Hades‘ Verbrechergruppe bringen. Ein literarisches Versagen kann also als Absturzgrund gesehen werden (vgl. TN1, S.161f).

Der hohe Stellenwert der Literatur lässt sich auch an den Rezitiermaschinen („Will-Speak-Maschinen“ (TN1, S.169)) festmachen, die in der Buchreihe immer wieder erwähnt werden (vgl. TN1-TN6, z.B. TN1, S.88 oder 113). Diese Maschinen rezitieren auf Münzeinwurf als Unterhaltungsautomat verschiedene Stücke und Akte aus Werken verschiedener Schriftsteller. Am Flughafen von Swindon ist beispielsweise eine Maschine zu finden, die Shakespeares *Richard III.* rezitiert (vgl. TN1, S.88).

Deutlich wird die Wichtigkeit der Literatur auch dadurch, dass in Hotels in der Nachttischschublade nicht nur eine Bibel, und alle möglichen Bibelversionen liegen (die neue Kirche der GSG (Globale Standard Gottheit) hat versucht alle Weltreligionen in sich zu vereinen und damit eine friedliche Religion für die Menschheit zu finden (vgl. TN1, S.110)), sondern auch ein Sammelband der Werke von William Shakespeare. Er wird dadurch selbst zu einer Art Religion oder gar Gottheit erhoben (vgl. TN1, S.126), sodass die Japaner Stratford upon Avon bei Yokohama im Maßstab 1: 7/8 nachgebaut haben (vgl. TN1, S.170). Anstatt der uns bekannten Zeugen Jehovas, die manchmal an der Tür läuten um über Gott und die Welt zu plaudern, pilgern in dieser Welt die Baconier und Marlowianer, um die Welt davon zu überzeugen, dass William Shakespeare nur ein Strohhalm war. Dabei gehen die Marlowianer davon aus, dass Christopher Marlowe eigentlich der Urheber von Shakespeares Werken ist²⁷⁰, die Baconier sehen Francis Bacon als Verfasser der Dramen und Sonette Shakespeares (vgl. TN1, S.45). Ebenfalls beinahe religiösen (sektenhaften) Charakter hat die John Milton²⁷¹ Gesellschaft, die sich im Hotel Fini in Swindon trifft. Da so viele Fans ihren Namen in John Milton oder andere berühmte literarische Namen umändern ließen, brauchen die John Miltons alle eine Prüfnummer, um sie besser zu identifizieren zu können (vgl. TN1, S.113). Weitere genannte literarischen Vereine sind die Brontë- Gesellschaft oder etwa die Gruppierung *Brontë fürs Volk*, die gegen die hohen Ansprüche der Gesellschaft kämpfen und die Werke der Brontë-Schwester für das allgemeine Volk zugänglich machen wollen (vgl. TN1, S.364).

²⁷⁰ Vgl. dazu die „reale“ Debatte um die Marlowe-Theorie. Laut dieser Theorie (erstmal erwähnt 1819/29) soll Christopher Marlowe unter dem Pseudonym William Shakespeare geschrieben haben (vgl. W.Taylor, Monthly Review, August 1819, v89, 361–62 und September 1820, v93, 61–63). Demnach wäre Marlowe der plausible Verfasser der meisten Werke von Shakespeare. Originalschriftstücke, die Hinweise auf Marlowe als eigentlichen Autor geben sollen unter prestel.co.uk, näher auseinandergesetzt mit den Werken von Marlowe und seinem eventuellen Bezug als Shakespeare-Urheber von der Universität Leipzig: Hartmut Ilsemann: Die Dramen Christopher Marlowes. Shakespeare Statistics. Englisch Seminar: Leibniz Universität Hannover. Web. 22. September 2014 online unter <http://www.shak-stat.engsem.uni-hannover.de/Die%20Dramen%20Christopher%20Marlowes.pdf> (09.10.2018)

²⁷¹ John Milton war englischer Dichter und Philosoph Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Exekutive, die sehr wohl für den Krimkrieg als auch für die Abteilungen der Jurisfektion zuständig ist, ist SpecOps (Special Operations). Sie stellen die Alternative zu sämtlichen Sondereinheiten und Spezialermittlungen wie FBI, CSI und so weiter dar.

Das Special Operations Network wurde zur Durchführung polizeilicher Maßnahmen ins Leben gerufen, die entweder zu ungewöhnlich oder zu speziell waren, um von den regulären Einsatzkräften bewältigt zu werden. Es gliedert sich in insgesamt 32 Teilbereiche, die von der eher profanen GartenSchutzAbteilung (SO-32) über die sogenannten Literaturagenten (SO-27) bis zur VerkehrsBehörde (SO-21) reicht. Die Wirkungsbereiche der Sektionen SO-1 bis SO-20 unterliegen allerstrengster Geheimhaltung, obgleich der Öffentlichkeit nicht verborgen geblieben ist, dass die ChronoGarde als SO-12 firmiert und die Abteilung SO-1 für die Kontrolle des gesamten SpecOps-Networks zuständig ist. [...]

MILLON DE FLOSS

– *Eine kurze Geschichte des Special Operations Network*
(2., verbesserte Ausgabe)
(TN2, S.24; Formatierungen im Original)

Die LitAgs (Literatur-Agenten) gehören zur Abteilung SO-27, die meisten der Agenten haben einen Universitätsabschluss in einem literarischen Spezialgebiet. Thursdays Partner Bowden Cable hat beispielsweise einen Abschluss in der Literatur des 19. Jahrhunderts in Cambridge (vgl. TN1, S.151). Innerhalb der Spezialeinheiten gibt es auch gewisse Hierarchien und verschiedene Abteilungen. Die nach außen hin renommierteste Abteilung ist die Shakespeare-Abteilung (was wiederum den hohen Stellenwert des englischen Dichters betont), gefolgt von den Lake Poets²⁷² und der Abteilung für Restaurationskomödie²⁷³. Ein typischer Arbeitstag bei den LitAgs ist das Überprüfen von Fälschungen und aufgetauchten vermeintlichen Originalen.

²⁷² Als Lake Poets wurden die englischen Dichter aus dem Lake District Anfang des 19. Jahrhunderts (Romantik) genannt. Zu ihnen gehören unter anderem William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge und Robert Southey, die vor allem Lyrik wie Balladen verfassten. Vgl. dazu Encyclopedia Britannica: Lake Poet online unter <https://www.britannica.com/topic/Lake-poet> (19.11.2018)

²⁷³ Die entstandenen Komödien der Restaurationszeit (17. Jahrhundert) zeichnen sich vor allem durch sexuelle Freizügigkeit auf und wurden um 1700 aufgrund von moralischen Bedenken eingestellt. In der Aufführungspraxis selbst war die vorrangige Neuheit, dass Frauen auf der Bühne standen. Davor wurden weibliche Rollen von Männern übernommen, in der Restaurationskomödie wird diese Praxis nun umgekehrt; Frauen stehen nicht nur als Frauen auf der Bühne, sondern übernehmen auch die männlichen Rollen (=Hosenrollen). Vgl. dazu unter anderem J. L. Styan: *Restoration Comedy in Performance*. Cambridge, 1986 oder Annette Pankratz: *Werterepertoires der Englischen Restaurationskomödie*. Essen, 1998.

So eine Überprüfung findet durch Lesen des Werkes statt, das auf Reim, Rhythmus und Grammatik analysiert wird und im Zweifelsfalle exzerpiert und durch den Versmaßanalysator geschickt wird, um eine Übereinstimmung zu bestätigen oder auszuschließen (vgl. TN2, S.39, 47). Im zweiten Band erkennt Thursday ihre Gabe, durch lautes Vorlesen in ein Buch hineinzuschlüpfen²⁷⁴. Diese Besonderheit fällt auch der Jurisfiktion auf und Thursday erhält eine Ausbildung zur Jurisfiktion-Agentin (vgl. TN2, S.190) Mit der Jurisfiktion eröffnet sich eine weitere Ebene und neue Welt innerhalb der erzählten Welt. Denn die Jurisfiktion ist die Exekutive der Buchwelt, quasi das fiktive Äquivalent zu SpecOps, die offiziell im Laufe der Reihe aufgelöst wird und nur noch im Untergrund aktiv ist (vgl. TN5). Ein Mitglied der Jurisfiktion, Akrid Snell, beschreibt die Organisation so:

Ever wanted to be in books?



Jurisfiction

needs enthusiastic staff
and is recruiting now!

Volunteers needed for an exciting and challenging job. Please apply, in person, to Norland Park, Sense & Sensibility, anytime after chapter 5. Duties can be hazardous and might involve painful and prolonged death. No timewasters, please.

„Die Jurisfiktion ist ein Sicherheitsdienst, den wir innerhalb von Romanen und anderen literarischen Werken betreiben, um die Integrität der Texte zu schützen.[...]“ (TN2, S.171)

Für die Bewerbung bei der Jurisfiktion²⁷⁵ muss man persönlich vorstellig werden und zwar in Norland Park im Roman *Verstand und Gefühl* von Jane Austen.

Anstatt einer Adresse oder einer Uhrzeit ist der Vermerk angegeben, dass die Bewerbungen

²⁷⁴ Cornelia Funkes Tintenherz-Trilogie basiert auf derselben Technik. Der Zugang zum Buch bzw. der Kontakt mit der fiktiven Welt passiert durch lautes Vorlesen. Im Unterschied zu Thursday Next kann „Zauberzunge“ Mo nicht kontrollieren, wen er aus einer Geschichte herausliest und wer stattdessen als Platzhalter aus der realen Welt ins Buch hineingelesen wird. Das Reisen ist vielmehr eine Zufälligkeit anstatt eine zielgerichtete Tätigkeit. Thursday benötigt für die Grenzüberschreitung keine Platzhalter, weder in der fiktiven, noch in der realen Welt. Vgl. dazu Cornelia Funke: Tintenherz. Hamburg 2003.

²⁷⁵ Die Schreibweise ist uneinheitlich, in den Büchern und auch auf Jasper Ffordes Homepages wird meistens Jurisfiktion bzw. Jurisfiction geschrieben, hin und wieder, vor allem, wenn ein weiterer Beiname oder Abteilungsbezeichnung folgt oder der Name als Logo verwendet wird, sieht man häufiger auch die Schreibweise JurisFiktion/JurisFiction.

jederzeit nach dem fünften Kapitel möglich sind (siehe Abbildung 1). Allein der Bewerbungsauf-
 ruf „Ever wanted to be in books?“ (Abb. 1) bekommt durch die Möglichkeit der Ebene der
 BuchWelt eine neue Dimension. Wenn Menschen in einem Buch sein wollen, wird meistens
 darunter verstanden, dass sie gerne in einem Buch erwähnt werden wollen oder sie als einer der
 Charaktere in ein Buch geschrieben werden. Bei Jurisfiktion ist diese Frage jedoch durchaus
 wörtlich zu nehmen, da die Aufgabe eines Agenten den Aufenthalt in diversen Büchern mitein-
 schließt. Mitarbeiter bei der Jurisfiktion sind Großteils literarische Figuren wie Mrs. Danvers²⁷⁶
 oder Cheshire Cat²⁷⁷, aber hin und wieder Leute von „draußen“ wie Mrs. Nakajima, Harris
 Tweed oder eben Thursday Next.

Die BuchWelt ist dabei weder mit der erzählten Welt, noch mit unserer bekannten Wirklichkeit
 zu vergleichen: Aufgrund ihrer Beschaffenheit und nicht vorhandenen Ähnlichkeiten in Struktur,
 Aufbau und Historie ist diese Welt eher als fantastische Welt zu sehen, die gleichzeitig als Le-
 bensraum, vorrangig aber auch als Arbeitsumgebung, fungiert. Zusammenfassen kann die
 BuchWelt als eigene Welt innerhalb Thursdays Welt beschrieben werden. Aus Perspektive der
 LeserInnen ergibt sich dadurch eine Parallelwelt innerhalb derer sich eine fantastische Welt be-
 findet. Im Unterschied zu *Harry Potter*, in dessen Romanen die fantastische Welt der Hexen und
 Zauberern unserer (Parallel-)Welt inhärent ist und nur versteckt wird, und zu *Herr der Ringe*, in
 der nur Mittelerde und gar keine real wirkende Parallelwelt in Erscheinung tritt, ist die fantasti-
 sche BuchWelt nur durch Literatur selbst betretbar und somit gleichzeitig im Narrativ literarisch
 fiktiv und real.

Zusätzlich können die einzelnen Werke mit ihren Handlungen innerhalb der BuchWelt ebenfalls
 noch als weitere kleine Welten angesehen werden. Daraus ergibt sich die finale komplexe Ver-
 schachtelung von Welt der LeserInnen (extradiegetisch) – Außenwelt (intradiegetisch; Thursdays
 reale Welt) – BuchWelt (intradiegetisch; literarische Welt) – Buch/Handlung (intradiegetisch;
 innerhalb der literarischen Welt).

²⁷⁶ Daphne Du Maurier: Rebecca. 1938.

²⁷⁷ Lewis Carrol: Alice im Wunderland. 1865.

7. Metafiktion: Die Fiktion in der Fiktion

„Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind keineswegs so fest, wie es scheint [...]“

(TN1, S.212)

Der Bruch mit der Fiktion beziehungsweise der Bruch zwischen Fiktion und Realität ist in den Büchern auf unterschiedlichste Arten erlebbar. Fiktion wird als solche nicht nur zwischen LeserIn und Geschichte, sondern vor allem auch innerhalb der Fiktion selbst entlarvt. Dadurch, dass die Figuren aus literarischen Werken in der erzählten Welt existent sind, wird mehrmals darauf hingewiesen, dass sie nicht real, sondern eben literarisch sind. Thursdays Onkel Mycroft erwähnt zum Beispiel, als er seine Frau Polly durch das ProsaPortal in ein Gedicht schickt, dass er nicht weiß, ob und wie lange ein Mensch in einer „lyrischen Umgebung“ überleben kann (TN1, S.157). Diese Beschreibung macht in seinen Augen die „lyrische“ oder allgemein die literarische Welt nicht weniger real, sie ist jedoch eindeutig zu unterscheiden von seiner gewohnten Welt. Innerhalb der Werke können die Menschen mit den literarischen Figuren interagieren oder an der Handlung teilnehmen, diese sogar verändern. In einer Welt, in der Literatur einen überaus hohen Stellenwert hat, ist dies natürlich eine Katastrophe, da die Werke geschützt werden müssen. Die Abgrenzung zur Fiktion benennt Thursdays Widersacher Acheron Hades, als er Mr. Quaverley aus *Martin Chuzzlewit* von Charles Dickens durch das ProsaPortal holt und ihn mit den Worten begrüßt: „Willkommen im 20. Jahrhundert und in der Wirklichkeit!“ (TN1, S.209). Die Unterscheidung zwischen Literatur und Wirklichkeit wird auch in der Szene deutlich, wenn Hades in *Jane Eyre* liest. Die Stellen aus dem Werk *Jane Eyre* sind für uns LeserInnen dadurch als Fiktion markiert, dass sie im Präsens geschrieben sind, während der Roman im Präteritum abwechselnd in der dritten Person oder der ersten Person (in Thursday-Kapiteln ist sie die Erzählerin) geschrieben sind (vgl. TN1, S.270ff). Zwischen Fiktion und Realität wird also auch stilistisch ein Unterschied gemacht, nicht nur dieser explizit gezeigt oder angesprochen.

Das Durchbrechen der vierten Wand bei Thursday Next findet auf unterschiedliche Art und Weise statt. Die klassischste Variante kommt ebenso wie in der Begriffsherleitung im Theater zum Ausdruck. Thursday und Landen sehen sich eine Vorführung von *Richard III.* an. Dadurch, dass die literaturbegeisterte Gesellschaft das Stück auswendig kann, spielen keine SchauspielerInnen, sondern es werden aus dem Publikum die DarstellerInnen vor der Aufführung ausgewählt. Diese agieren von der Bühne aus mit dem Publikum, indem sie Fragen stellen und das Publikum ant-

wortet. Umgekehrt wissen die ZuseherInnen, welche Zeilen die Figur als nächstes spricht und stellen die passenden Fragen, auf die der Charakter antworten kann (vgl. TN1, S.185-189). Die vierte Wand wird innerhalb der diegetischen Ebene durchbrochen, nicht jedoch die Wand zur Welt der LeserInnen. Noch eine Dimension tiefer geschieht der Bruch beim Eingreifen in einen Roman durch die Interaktion mit den literarischen Figuren selbst. Für die BewohnerInnen der Buchwelt ist die vierte Wand quasi das Buch, durch das sie gelesen werden. Diese Wand kann im Normalfall nicht zerstört werden, die LeserInnen können keinen Einfluss auf die Handlung nehmen und die meisten Figuren kommunizieren auch nicht mit dem Publikum da sie anders geschrieben worden sind und keine eigenen Entscheidungen innerhalb der Handlung treffen. Der Roman lässt keine Änderungen zu (vgl. TN1, S.335). Durch Eingriff von außen, also durch Eindringen in ein Werk, kann die Handlung jedoch sehrwohl verändert werden. Hades' Handlanger Hobbes durchbricht die vierte Wand der literarischen Welt, indem er Jane Eyre entführt und somit mit ihr interagieren kann. Auch Thursday Next verbringt mehrere Monate in Thornfield bei Edward Rochester (vgl. TN1, S.299ff, 321ff). Als Hobbes durch das ProsaPortal nach Thornfield Hall und somit in den Roman *Jane Eyre* reist, passieren die Ereignisse im Roman wie eine Szene im Theater. Er wird zunächst ignoriert. Die Haushälterin durchbricht schließlich die schwache vierte Wand, die jedoch noch keine Grenzen überschreitet, und spricht den Eindringling mit „Was machen Sie hier?“, „Sie gehören nicht hierher.“ (TN1, S.300) an. Da alles und jeder starren Abläufen folgen muss, betont sie auf Nachfrage von Hobbes noch einmal „Er küsst sie erst auf Seite 181“ und „Sie wird ihn retten, wie sie ihn schon tausendmal gerettet hat“, womit deutlich wird, dass sich die literarische Person ihrer Fiktionalität bewusst ist und auch, dass die Handlung innerhalb eines Werkes eine endlose Zeitschleife ist, die sich immer wieder wiederholt („schon tausendmal“) (TN1, S.300). Gegen Ende des ersten Bandes wird die vierte Wand noch einmal durchbrochen. Mrs. Nakijima kann in Romane hinein und hinausgehen, sie bringt den Anwalt aus Thornfield Mr. Briggs nach Swindon, wo Thursday gerade vergeblich versucht, die Hochzeit von Landen Parke-Laine und Daisy Mutlar zu verhindern. Mr. Briggs mischt sich in das Trauungsprozedere ein und agiert direkt mit Menschen außerhalb seiner Fiktion, wodurch er schließlich die Trauung verhindern kann (vgl. TN1, S.356). Das Durchbrechen der vierten Wand hat sozusagen eher einen aktiveren Charakter als im epischen Theater oder auch im Film oder TV, da die Figuren meistens nicht nur jemanden adressieren, der nicht in „ihrer“ Welt lebt, sondern auch buchstäblich diese Welten verlassen und betreten, um mit den anderen zu interagieren. Als Jack Schitt im Raben gefangen ist, durchbricht er die vierte Wand via Buchkopie, in der er festgehalten wird. Seine lyrischen Drohungen an Thursday scheinen in dieser Ausgabe auf und

somit kann er zumindest seine Botschaften durch die vierte Wand nach außen schicken, selbst wenn dies nur ein begrenztes Publikum erreicht:

Ich erinnere mich genau,
 Der Septembertag war grau,
 Als mich die üble SpecOps-Frau
 Durch die Tür des ‚Raben‘ lockte,
 Wo ich seither trübe hocke.
 Die tat wär sicher schnell vollbrach,
 Dass ich mich in die Freiheit rette,
 Wenn ich bloß eine Knarre hätte,
 Und dem Weib gäb‘ ew’ge Nacht. (TN2, S.348)

Mit dem Betreten der BuchWelt wird zusätzlich eine neue Ebene zwischen Fiktion und Wirklichkeit eingezeichnet. Ab dem zweiten Band reist Thursdays nicht nur von der realen Welt in eine Handlung/in ein Werk, sondern von der realen Welt in die BuchWelt und zurück beziehungsweise innerhalb der BuchWelt in verschiedene Werke (vgl. TN2). Da die BuchWelt allerdings nicht mit den EndverbraucherInnen (den LeserInnen) in Kontakt tritt, kann bei diesem Grenzüberschreiten nicht von einer vierten Wand gesprochen werden. Vielmehr ist die BuchWelt als eine Metaebene zu verstehen, in der alle Literatur geschrieben, produziert und verwaltet wird. Alle Werke existieren in der BuchWelt in der Großen Bibliothek (vgl. TN2, S.189), wo der Bibliothekar Cheshire Cat²⁷⁸, das einzige permanente Mitglied der Jurisfiktion, mit einem enzyklopädischen Wissen über die Literatur wacht.²⁷⁹ Gleichzeitig gibt es dort den Brunnen der Manuskripte und die Große Textsee (vgl. TN3). Im Glossar der Jurisfiktion wird die BuchWelt noch über ihren Existenzbereich von geschriebenen Büchern hinaus ausgedehnt:

Name given to the world that exists within books, most usually to mean fiction but technically extends to everything else including The Oral Tradition, jokes, limericks, roadsigns, poetry, graffiti, non-fiction and washing machine instructions.²⁸⁰

²⁷⁸ Die Katze aus Alice im Wunderland, vgl. Lewis Carrol: Alice im Wunderland, 1865. Auch der Jabberwocky aus Carrols Roman findet Einzug in der BuchWelt außerhalb von *Alice im Wunderland* und ist Teil des Bestariums der BuchWelt: “The Jabberwock has been downgraded from a class IV beast: ‘Claws that catch, jaws that bite’ to a class II: ‘Friendly but still terrifying“ <http://www.jasperfforde.com/thursdaynext/jurisfiction/bestiary.html> (19.11.2018)

²⁷⁹ Vgl. <http://www.jasperfforde.com/thursdaynext/jurisfiction/glossaryc.html> (19.11.2018)

²⁸⁰ <http://www.jasperfforde.com/thursdaynext/jurisfiction/glossaryb3.html> (19.11.2018)

Die Zuständigkeit des Gattungsrats (TN5, S.62) geht damit über klassische Romane, Novellen und ähnliches hinaus und beinhaltet generell alles Literarische, angefangen von non-fiktionalen Sachtexten über Geschichtsschreibung bis hin zu Fantasy-Epen, inklusive graphische Darstellung von Literarizität (Graffiti). Die Metaebene, die die BuchWelt darstellt, da sie die gesamte Literatur beinhaltet und administriert, erklärt durch das Funktionieren von Literatur das Funktionieren des Romans, der gerade gelesen wird, selbst. Allein die Existenz dieser BuchWelt macht bewusst, dass Literatur Fiktion ist und Orte wie der Brunnen der Manuskripte oder die Große Textsee weisen auf die Gemachtheit und Künstlichkeit von Literatur hin.²⁸¹ Als Agentin der Jurisfiktion gehört es zu Thursdays Aufgaben, für Ordnung innerhalb der Buchwelt zu sorgen. Dabei müssen beispielsweise Grammasiten („eine parasitäre Lebensform im Inneren von Büchern, die sich von Wörtern ernährt“, TN2, S.323) beseitigt oder WebFehler

[...]Struktureller Mangel einer Erzählung, der die vom Autor gewünschte Entwicklung der Handlung nach den Gesetzen der Logik nicht zulässt.[...]

DER WARRINGTON-KATER

- *JurisfiktionFührer zur Großen Bibliothek* (Glossar)

(TN2, S.310)

behoben werden.

Eine andere Bezeichnung für Dinge, die in Büchern ausgemerzt werden müssen, ist eine „Hochgradige Handlungsbeugung“ (TN5, S.191). Diese ergibt sich ähnlich wie ein WebFehler durch ein Paradoxon von Handlung und Geschriebenen, so ist ein nicht textinhärenter logischer Fehler. Thematisiert wird dies durch *Das letzte Problem*²⁸². Es wird ausgeführt, dass Sherlock Holmes in der Schweiz Professor Moriarty stellen will und dabei die Reichenbachfälle hinunterstürzt und stirbt. Das Buch endet damit „neunundzwanzig Seiten vor dem vorgesehenen Ende“ (TN5, S.191). *Die Memoiren des Sherlock Holmes*, in dem *Das letzte Problem* spielt, ist zudem das vierte Band von Conan Doyle. *Der Hund der Baskervilles* wurde danach geschrieben, spielt jedoch vor den Geschichten in den *Memoiren* und ist somit nicht gefährdet, die restlichen drei Bände jedoch, die zeitlich nach den Reichenbachereignissen spielen, würden sich durch diesen Logikfehler ins Nichts auflösen, wenn der Umstand des vorzeitigen Todes des Meisterdetektivs nicht richtiggestellt werden würde (vgl. TN5, S.192).

²⁸¹ Vgl. Kapitel 2, Metafiktion.

²⁸² Sir Arthur Conan Doyle: *Sherlock Holmes. Das letzte Problem*. 1893.

Wie in Kapitel 2 beschrieben, ist eine Spielform der Metafiktion, dass die Figuren sich selbst ihrer Fiktivität bewusst sind. Bei Thursday Next wird dies vor allem im sechsten Band doppelt bewusst, weil die Protagonistin hier ihr literarisches Ich trifft. Da nach Thursdays Heldentaten Bücher über sie geschrieben wurden, existiert sie nicht nur als ‚echte‘ Thursday Next, sondern auch als Literaturfigur in mehrfacher Ausführung. Es gibt plötzlich je nach Gattung eine friedliche, sensible Thursday, eine wilde Draufgängerin, eine Liebestolle und eine der wahren Thursday sehr nahe kommenden Biographie-Version von Next, die jedoch alle aus eigenen Handlungen und somit Erfahrungswelten kommen (vgl. TN6). Verglichen mit der Metafiktionstheorie, die Literatur als Gemachtes entlarven will²⁸³, wird durch die doppelte Thursday klar, dass, obwohl die Person Thursday Next zwar real ist, ihre literarisches Ich Fiktion bleibt. Die zeigt sich vor allem durch ihre physische Beschaffenheit, da sich literarische Figuren anderer körperlicher Systeme bedienen und ihr Organismus unterschiedlich aufgebaut ist. Stirbt eine literarische Figur, löst sie sich in ihre Bestandteile auf, was bedeutet, dass sie in die Worte, mit denen sie geschrieben wurde, zerfällt. Eine reale menschliche Todesursache ist nicht möglich, es sei denn, sie wurde der Figur eingeschrieben. Das Problem, das somit aufgezeigt wird, ist, dass auch vermeintlich non-fiktionale Texte als teilweise fiktiv betrachtet werden müssen. Besonders bei Dokumenten der Geschichtsschreibung ist zu beachten, dass Literatur nur Diskurse abbilden kann, nie jedoch die reale Wirklichkeit,²⁸⁴ womit auch historische Sachtexte (nehmen wir in diesem Fall an die Biographie über Thursday Next) gleichzeitig ein reales Vorbild haben können, als Biographie oder Text selbst jedoch etwas Gemachtes, Fiktives sind.²⁸⁵ Denn im Endeffekt versuchen uns alle literarischen Werke von ihrer Echtheit zu überzeugen, sowohl non-fiktionale mit ihrem Anspruch auf Wahrheit als auch fiktionale mit dem Vorhaben, die LeserInnen durch Immersion von ihrer Welt, die sich real anfühlt, zu überzeugen.²⁸⁶ Der Konflikt zwischen Realem und Fiktionalem wird auch bei Fforde bildlich und lebendig offengelegt. Die literarische Thursday und die reale Thursday sind beide davon überzeugt, sie wären die echte und sind sich im Verlauf der Geschichte selbst nicht mehr sicher, wer von ihnen nun die ‚echte‘ ist (vgl. TN6). Diese Auseinandersetzung macht deutlich, wie schnell die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verschwimmen und verwischen können, sodass Fiktionales schnell als wahr angenommen werden kann.

²⁸³ Vgl. Kapitel 2, Metafiktion.

²⁸⁴ Vgl. Kapitel 2, Metafiktion, Waugh, S.100.

²⁸⁵ Vgl. Waugh, S.104.

²⁸⁶ Vgl. Waugh, S.105.

Die Thursday Next- Bücher sprechen die LeserInnen nie direkt an oder betonen explizit, dass es sich um Fiktion handelt, allerdings lassen sie auf unterschiedliche Arten die eigene Literarizität erkennen. So wird in den Paratexten oftmals die Metaebene angesprochen, wenn das Kapitel heißt „Unser Buch geht zu Ende“ (TN1, S.354), wenn Thursday Stimmen hört und wir diese Stimme als Fußnoten lesen und auf diese Tatsache sogar aufmerksam gemacht werden „Tut mir leid, dass ich in Fußnoten mit Ihnen kommunizieren muss“ (TN2, Fußnote 10, S.33) – später wird diese Art der Kommunikation als Verbindung mittels „Fußnotofon“ (TN3, S.206) bezeichnet - oder die Verwirrung der Bücherwürmer Auswirkungen auf die direkten Reden hat, die für uns als eigentlich außerhalb der diegetischen Ebene Stehenden erlebbarer als für die Figuren wird (TN1, S.315-317):

[...] Sie [Die Bücherwürmer, Anm. DR] hatten soeben eine gehörige Portion Präpositionen verdaut & furzten nun munter Et-Zeichen und Apostrophe; sie l'g'n g'r'd'zu in d'r Luft. [...] Prompt rülpten die Bücherwürmer erhebliche Mengen unnötiger Großschreibungen. (TN1, S.315)

„Mr. Hades!!!! Das Kl'-ne Art'lle-rie-geschütz Mei-n's Mit-Ar-beiters Wird S'lbst #h-nen Kaum ,nt-gangen sein. Sie Ha'b'en Mycrofts G'-br'chs-'n-we-,ng Für'd's Por-tal & Das G'dicht, In Dem S#e Mrs. Next Ge-fan-gen-hal-ten. Ge-b'n-S#e's Mir“ (TN1, S.316)

Solche Eigenheiten sind für die LeserInnen deutlich stilistisch erkennbar. Inwieweit Fußnoten oder die Orthographie durch die Bücherwürmer für die gesprochene Sprache merkbar werden, bleibt unklar. *Im Brunnen der Manuskripte*, das Band, das fast ausschließlich in der BuchWelt spielt, kommen durch die nähere Erklärung des Funktionierens und Aufbaus von Büchern auch neue stilistische Merkmale hinzu, die auch der/die LeserIn selbst beim Lesen wahrnehmen kann, die also nach außen hin die diegetische Ebene verlassen und für uns spürbar werden. Ähnlich wie die Verdauungsprobleme der Bücherwürmer, werden geschriebene Merkmale für die Figuren innerhalb der Handlung hörbar und damit erlebbar, die für die LeserInnen lesbar werden. Ein Geschöpf aus einem Science-Fiction-Roman, mit „zahllose[n] rote[n] Augen und grüne[n] Fangarmen“ (TN3, S.66), spricht zur Thursday. Die direkten Reden erscheinen im Buch in einer an-

deren Schriftart, ein Fakt, der speziell für die LeserInnen graphisch dargestellt wird, aber auch der der Protagonistin auffällt und gesondert erwähnt wird:

„**Haste noch nie 'n Thraal gesehn?**“

Ich hatte keine Ahnung was los war. Es klang wie **Courier bold**, aber ich war mir nicht sicher, und deshalb sagte ich nichts. (TN3, S.66)

Wie Courier bold tatsächlich klingen mag, bleibt ein Geheimnis. Kapitel, die hier beispielsweise vom Mispellnig Vyrus, einem Virus, der das Buchbetriebssystem befallen kann und dann verantwortlich für Rechtschreib- und Grammatikfehler ist, handeln oder diesen beschreiben, fallen auch den LeserInnen durch eine vermehrte Anhäufung von Rechtschreib- und Grammatikfehlern in den direkten Reden auf (vgl. TN3, Kapitel 17; *Ärger mit dem Minotaurus*, S.181ff, Kapitel 18; *Snell ruhe in Friiden*, 192ff):

„Mein Helm hatt vasagt.“

„Und wo ist Snell?“

„Der ist noh drin.“ (TN3, S.194)

Das Interessante an den stilistischen Brüchen in der Metaebene ist, dass dies wahrnehmbare Illusionsstörungen sind, die gleichermaßen intradiegetisch sowie auch extradiegetisch wirken. Sämtliche Stilbrüche oder Markierungen werden sowohl von den Figuren als auch von den LeserInnen wahrgenommen. Da solche Merkmale ausschließlich in direkten Reden vorkommen, wird die Metaebene der LeserInnen mit denen der Protagonisten verknüpft, da die direkten Reden unmittelbar in ihrer erlebbaren Welt stattfinden. Würden stilistische Besonderheiten lediglich im erzählenden Fließtext zum Ausdruck kommen, wären die Figuren vor allem in den Kapiteln, die aus der dritten Person geschrieben sind, gänzlich unberührt davon. Die direkte Rede ist somit die Verbindung zwischen der Metaebene der Figuren und den LeserInnen. Da diese Störungen häufig in der BuchWelt, innerhalb von Werken oder durch eine buchnahe Erfindung Mycrofts auftreten, wird damit sowohl intra- wie auch extradiegetisch die literarische Gemachtheit in den Fokus gerückt. Der Roman thematisiert nicht nur seine Beschaffenheit selbst auf eine sekundäre Weise, sondern vor allem wird die Künstlichkeit und die Geschriebenheit, die Gemachtheit aus Wörtern von Literatur innerhalb des Romans zum Thema gemacht, dessen sich alle darin lebenden literarischen Figuren bewusst sind.

Diese leiden zum Teil unter ihrem festgeschriebenen Dasein und Verhalten. Dazu zählt auch das von Miss Havisham sogenannte „Nebenfiguren-Syndrom“ (TN2, S.301), da sich die Figuren zum Teil Sorgen um ihre Wahrnehmung bei der Leserschaft machen oder sich für ihr Verhalten schämen (vgl. TN2, S.311). „So ein von außen bestimmtes Leben schien seine Schattenseiten zu haben“ (TN2, S.311), konstatiert Thursday dazu passend.

Metafiktionale Anmerkungen, die lediglich für die LeserInnen gedacht sind, finden sich im dritten Band *Im Brunnen der Manuskripte* und ab da in allen folgenden Büchern der Romanreihe auf den ersten Seiten, in der Danksagung und im Anhang.

So werden in der Danksagung nicht nur alle Figuren erwähnt, die einen kleinen Auftritt in dem Buch haben („Falstaff, die drei Hexen, Bankos Geist, Beatrice und Benedict wurden freundlicherweise von Shakespeare (William) Inc. zur Verfügung gestellt“ (TN3, S.409)), sondern auch Verknüpfungen mit unserer realen Welt hergestellt („Kleider von Mrs Bradshaw: Coco Chanel.“ (TN3, S.407)). Aber auch ernst ausgelegte Anmerkungen über den Inhalt, die die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion versuchen zu verwischen, sind in der Danksagung reichlich enthalten. So gibt Jasper Fforde zum Beispiel an, dass dieses Buch ebenfalls im Brunnen der Manuskripte entstanden sei, weil dort eben alle Bücher entstehen (vgl. TN3, S.407) und dass die Meinung des Emperors Zhank vom Autor und seinen Verlegern nicht gebilligt wird (vgl. TN3, S.407). Für die Erstellung des Romans wird ebenfalls der BuchWelt gedankt: „Für Führung und Geleit beim Zusammenbau dieses Romans gilt unser Dank dem Großen Panjandrum.“ (TN3, S.407), um noch einmal die Entstehung und Herstellung eines Buches zu thematisieren, wie dies innerhalb der Geschichte thematisiert wird. Dies wird auch deutlich durch folgende Hinweise: „Für diesen Roman wurden keine Einhörner neu geschrieben, und außer Grammasiten wurden bei seiner Erstellung auch keine anderen Tiere oder Yahoos geschädigt“ (TN3, S.407).

Diese Art des Aufmerksammachens erinnert stark an die Filmbranche, in der der Satz „Für diesen Film kamen keine Tiere zu Schaden“ in allen möglichen Variationen regelmäßig im Abspann zu lesen ist. Auch auf das im Buch thematisierte Betriebssystem UltraWorld™ und die dazugehörigen Softwares wird eingegangen:

Dieses Buch wurde in BOOK V8.3 verfasst und mit einem Mk XXIV BildÜbertragungsGerät übermittelt. Imaginator war Peggy Malone. Die Handlungselemente stammen aus Billy Budd's Bargain Basement und von der Plott-Recycling-Agentur Lila Punkt. Die Ausbildung der Rohlinge erfolgte in St. Tabularasa. (TN3, S.407).

In diesem Absatz wird noch einmal zusammengefasst, was die LeserInnen bei ihrem fiktiven Ausflug in die BuchWelt im dritten Band gelernt haben. Nicht nur die Entstehung von Romanen und anderen literarischen Werken wird beschrieben, sondern auch, woher die Elemente einer Handlung oder die Requisiten kommen. Ähnlich dem Theater ist der Bau von Handlungsorten mit dem Bau einer Bühne vergleichbar, nur dass auch der Plot selbst aus festen Bauteilen besteht, die zusammengesetzt werden müssen.²⁸⁷ Die Schauspieler werden in St. Tabularasa ausgebildet, dort werden literarische Rohlinge zu ihren Figuren gemacht. Erstmals wird auch darauf eingegangen, wie die Vermittlung zwischen Buch und LeserIn stattfindet; mittels eines BildÜbertragungsGeräts werden die Szenen aus der BuchWelt, die ja die Schauspieler auf ihren Bühnen spielen, in den Kopf der LeserInnen übertragen.

Wortspiele sind eine andere Art und Weise um mit Sprache spielerisch umzugehen.²⁸⁸ In einer Zone der erhöhten Entropie²⁸⁹ tauchen an einer Stelle beispielsweise nur Personen auf, deren Namen wie Verabschiedungsfloskeln klingen: Tony Fairwelle, Sue Long, Alf Widdershaine, Sarah Nara und Bonnie Voige (vgl. TN2, S.106-107). Gespielt wird weiters auch mit den typischen Begriffen aus der Sprach- und Literaturwissenschaft, die in einen neuen Kontext gesetzt, aber in ihrer eigentlichen Bedeutung verwendet werden. So sprechen die Neandertaler ein Neandertal-Englisch, eine eigene anerkannte Sprache, die jedoch zum Großteil nicht aus gesprochener Sprache, sondern aus Mimik und Gestik besteht. Sie beherrschen perfekte „Gesichts-

²⁸⁷ Die Plott-Recycling- Agentur ist dabei eine Anspielung auf die Annahme in der Intertextualität bzw. Transtextualitätstheorie, dass es gar keine neuen Ideen mehr geben könne, nur eine unterschiedliche und damit "neue" Zusammenfügung einzelner Handlungselemente. Vgl. dazu grob Broich/Pfister, S. 33ff.

²⁸⁸ „Wie alle Kunst ist Metafiktion Spiel“, dazu Rüdiger Imhof in Mirjam Sprenger: Modernes Erzählen, S.148. Das Spiel ist laut Huizinga allen Menschen angeboren und an keine Formen und Grenzen gebunden, sondern für jeden seine eigene Realität. vgl. Johan Huizinga: Homo Ludens, Amsterdam 1939, S.5. Dichtung und Spiel sind somit eng miteinander verknüpft, das Spielen der Dichtung äußert sich als Ironie, Parodie, Witz, Übertreibung und Anspielung. Vgl. Beda Allemann: Ironie und Dichtung. Pfullingen 1956, S.9ff.

²⁸⁹ Begriff aus der statistischen Mechanik, umgangssprachlich bekannt als "Maß der Unordnung", vgl. dazu Richard Becker: Theorie der Wärme. Springer, Heidelberg 2013, S. 253 (Nachdruck von 1961), bei Fforde kann mithilfe eines Entroposkops (eine Erfindung von Mycroft) die Zufallswahrscheinlichkeit ermittelt werden, vgl. TN2, S.106ff.

Grammatik“ (TN2, S.110) und „können Verben konjugieren mit ihren Gesichtsmuskeln“ (TN2, S.115).

Metafiktion wird auch spürbar (sowohl für die Figuren als auch die LeserInnen), wenn über Funktionen von Handlung oder narrativen Elementen gesprochen wird. So diskutieren Thursday und ihre Oma, die übrigens erst sterben kann, wenn sie die zehn langweiligsten Klassiker gelesen hat (vgl. TN2, S.143), über *Die Geschichte von Flopsy-Häschen* von Beatrix Potter (vgl. TN2, S.146). Einige Handlungen der Figuren erscheinen Oma Next nicht sehr logisch. Thursday begründet dies mit folgender Theorie:

„Das ist eine erzählerische Notwendigkeit“, erklärte ich ihr. „Ich glaube, es ist einfach spannender so. [...] ich vermute, wenn Flopsy hätte entscheiden können, wäre sie einfach wieder in den Bau geschlüpft, aber an dieser Stelle hat ihr Beatrix Potter vorgeschrieben, was sie zu tun hat.“ (TN2, S.147)

Auch hier wird wieder die Determiniertheit der Figuren beschrieben, die nicht anders können, als dem Geschriebenen zu folgen. Explizit erwähnt wird der Bruch zwischen Fiktion und Realität, als Akrid Snell, Thursdays Anwalt ihr sagt, er sei fiktional:

„Ich bin fiktiv, Miss Next, oder genauer gesagt: fiktional. Verstehen Sie? Ich bin einer der beiden Helden aus der Krimi-Serie Perkins & Snell.“ (TN2, S.172)²⁹⁰

Dass einer der beiden Anwesenden beim Showdown im zweiten Band in der Bibliothek von Lord Volescamper fiktional ist, entlarven die Agenten Thursday und ihr Jurisfiktions-Kollege Harris Tweed durch einen schnellen Dialog und der anschließenden Frage, wer von den beiden nun spricht. Sie stützen sich auf die Annahme, dass Figuren aus einem Stück oder Roman nur dann wüssten, wer gerade spricht, wenn es das Narrativ vorschreibt. Eine fiktionale Person würde also in einem schnellen Wortwechsel den Faden verlieren, wenn man nicht dazusagen würde, wer der Sprecher ist. In der Darstellung zeigt sich dies dadurch, dass Fforde in dieser Sequenz ebenfalls alle Sprecherbezeichnungen weglässt und damit nicht nur den fiktionalen Bösewicht,

²⁹⁰Fiktional vs. fiktiv: Fiktionales (Roman) bringt Fiktives (Handlung, Figuren etc.) hervor. Fiktionales existiert demnach in der Realität, Fiktives nur im inneren der Narration. Snell bezeichnet sich lieber als fiktional, da er im Gegensatz unserer Annahme nicht nur innerhalb seiner Krimi-Reihe existiert, sondern auch außerhalb. Vgl. dazu Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Berlin, Erich Schmidt Verlag 2001.

sondern auch die LeserInnen selbst verwirrt und gegebenenfalls deren eigene Vorstellung von Wirklichkeit und Fiktion in Frage stellt:

„Aber viel wichtiger--“
 „--bei diesem Dialog--“
 „--der so munter--“
 „--zwischen uns hin und hergeht--“
 „--ist natürlich, dass eine fiktionale Person--“
 „--wahrscheinlich den Faden verloren hat--“
 „--und nicht mehr weiß--“
 „--wer von uns gerade spricht.“ (TN2, S.376)

Noch abstruser wird der stilistische Unterschied zur Verdeutlichung literarischen Grenzen *Im Brunnen der Manuskripte*. Romanfigur Deane rettet Thursday, indem er sie in die Fußnotofonleitung aus dem Narrativ herausholt. Die Unterhaltung zwischen den beiden ist dann ausschließlich in den Fußnoten zu lesen. Parallel dazu jedoch läuft die Handlung, die jetzt nicht mehr in der ersten Person aus Thursdays Sicht, sondern in der dritten Person geschrieben ist, weiter. Als zusätzliche optische Abgrenzung zu den Fußnoten in kleiner Schrift wird der Haupttext fett gedruckt. Über mehrere Seiten hinweg läuft nun die Handlung zweigeteilt nebeneinander, der fett gedruckte Text erzählt, was gerade im Jurisfiktionshauptquartier weiter passiert, in den Fußnoten ist das Gespräch zwischen Thursday und Deane zu verfolgen. Der Zeitpunkt des Hineinspringens in die Fußnoten passiert mittels hochgestellter Zahl, danach laufen beide Handlungen ohne bestimmte Reihenfolge ab (vgl. TN3, S.366ff).²⁹¹

In Bezug auf die Außenwelt in der Erzählung, die sich jedoch aber auch auf unsere Außenwelt/Realwelt umlegen lässt, werden unter anderem Probleme mit E-Books erwähnt, mit der die BuchWelt noch überfordert ist (vgl. TN6, S.371), oder aber auch wird die Erzähltaktik von Traumsequenzen und deren Unbeliebtheit beim lesenden Publikum kritisiert; „im nächsten Kapitel [...] ist alles ein Traum gewesen. Das tut aber gar nicht weiter weh, wenn es Sie nicht gerade stört, dass einige potenzielle Leser voller Abscheu die Hände heben“ (TN6, S.373).

²⁹¹ Ein Scan zum Vergleich der Fußnotenkommunikation mit Akrid Snell in TN2 und den parallellaufenden Handlungen in TN3 ist im Anhang zu finden.

Am deutlichsten macht Thursday am Ende des sechsten Bandes auf Metafiktion selbst aufmerksam, indem sie einem Kollegen aber zugleich damit auch den LeserInnen folgendes Zitat zum Nachdenken gibt:

„Eigentlich soll die Literatur ein Spiegel der Welt sein“, sagte ich.
 „Aber die Außenländer machen sich etwas vor. In Wirklichkeit ist die BuchWelt kein Spiegelbild, sondern eine Bestrebung. Die BuchWelt ist so, wie die RealWelt sein sollte.“ (TN6, S.393)

8. Transtextualität: Das Buch im Buch

Transtextuelle Verweise finden sich vor allem in den letzten Bänden gehäuft. Einen wesentlichen Anteil daran haben die Namen der Figuren, auch wenn diese nicht unmittelbar aus Romanen kommen. Mycroft Next, Thursdays Onkel, ist Erfinder, der hochintelligent ist und sein Genie nicht einmal beim Essen bremsen kann (vgl. TN1, S.109). Sein doch sehr seltener Name ist eine Anlehnung an Mycroft Holmes, den Bruder der literarischen Figur Sherlock Holmes. In den Geschichten von Sir Arthur Conan Doyle wird er als der sieben Jahre ältere Bruder beschrieben, der die brillanten geistigen Fähigkeiten der Deduktion und Intelligenz seines berühmten Bruders noch bei weitem übersteigt.²⁹² Sherlock vergleicht seinen Bruder unter anderem mit einem menschlichen Computer²⁹³, sein einziger Fehler wäre jedoch, dass er bei praktischen Aufgaben völlig versage, da er keinerlei Ambition verspürt sich physisch anzustrengen.²⁹⁴ Er dient sonst nur noch als Namensgeber in Robert Heinleins *Revolte auf Luna*²⁹⁵ für einen Computer der Reihe HOLMES.²⁹⁶ Außerdem bezeichnet die Computerfirma Microsoft seine Mozilla-Such-Plugins ebenfalls als Mycroft-Plugins.²⁹⁷ Thursdays Onkel Mycroft bedient sich eindeutig an der Brillanz seines Namensvorbilds und ist auch der verantwortliche Erfinder der Bücherwürmer (vgl. TN1, S.106-107) oder des ProsaPortals, mit dessen Hilfe Thursday Next zunächst in die Buchwelt gelangt (vgl. TN1, S.130). Indem der Name Mycroft von Fforde in seinem Roman verwendet

²⁹² Vgl. dazu Sir Arthur Conan Dolye: Sherlock Holmes. Erstmals erschienen im Strand Magazine 1891.

²⁹³ Arthur Conan Doyle: The Bruce-Partington Plans. 1908.

²⁹⁴ Arthur Conan Doyle: The Adventure of the Greek Interpreter. 1893.

²⁹⁵ Robert A. Heinlein: Revolte auf Luna. 1966.

²⁹⁶ HOLMES steht in diesem Zusammenhang für *High Optional Logical Multi-Evaluating Supervisor* = *Hoch optionales logisches mehrfach-evaluierendes Kontrollsystem*. Vgl. dazu. Heinlein: Revolte auf Luna.

²⁹⁷ Vgl. <https://mycroftproject.com/> (23.10.2018)

wird, gibt er den LeserInnen bereits einen Vorgeschmack auf dessen Charakter, man erwartet bereits, dass Mycroft eine kluge Person sein muss. Conan DoYLES Sherlock Holmes Geschichten bilden somit den Hypotext zu Mycrofts Figur, die ohne diesen Hypotext nicht existieren könnte. Gleichzeitig wird durch den Hypertext-Mycroft eine wechselseitige Verbindung zum Hypotext-Mycroft gebildet, sodass durch gewisse Charaktereigenschaften Rückschlüsse gezogen werden können.²⁹⁸ Tatsächlich geht die Verbindung zu Mycroft Holmes sogar soweit, dass bei einer Sitzung der Jurisfiktion als Tagesordnungspunkt drei zum Ausdruck kommt, dass in den ursprünglichen Originalmanuskripten von Doyle gar kein Mycroft Holmes existierte:

„Tagesordnungspunkt drei: bei Conan Doyle ist ein Eindringling aus der Außenwelt aufgetreten. Der Bursche heißt Mycroft. Taucht völlig ohne jede Ankündigung in *The Greek Interpreter* auf und behauptet, er wäre der Bruder von Sherlock Holmes. Weiß irgendjemand etwas darüber?“ [...]

„Na, vielleicht ist es ja auch nicht so schlimm. Sherlock Holmes jedenfalls scheint zu glauben, dieser Mycroft wäre wirklich sein Bruder. [...]“

(TN2, S.306)

Natürlich ist es Mycroft Next, Thursdays Onkel, der das ProsaPortal benutzt hat, um in die Holmes-Geschichte zu springen und damit seinen eigenen Hypotext verändert beziehungsweise in diesem Fall diesen erst ermöglicht.

Ein weiteres Beispiel für Namensgeber aus Hypotexten ist beispielsweise Acheron Hades, Thursdays Antagonist und seine Geschwister Aornis, Styx und Lethe. Die Namen dieser Figuren sind aus der Mythologie entlehnt. *Hades* ist nicht nur eine Bezeichnung der Unterwelt, sondern auch der Name des Herrschers beziehungsweise des Gotts der Unterwelt selbst. In der griechischen Mythologie wird er als Bruder des Zeus beschrieben.²⁹⁹ Der Totengott hat viele Beinamen, die eindeutig negative Eigenschaften versuchen zu umschreiben, am häufigsten wird er dabei *Adeilos*, der Unsichtbare, genannt,³⁰⁰ da der Gott der Unterwelt oft mit einer Tarnkappe darge-

²⁹⁸ Vgl. dazu Gerard Genette; Hypertexte, Kapitel 3.2.

²⁹⁹ Vgl. Christian Scherer mit einem Nachtrag von Wilhelm Drexler: Hades. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,2, Leipzig 1890, Sp. 1778–181.

³⁰⁰ Vgl. Catalin Enache: Der unsichtbare Totengott. Platons Namendeutung des Hades im Phaidon (80d–81c) und im Kratylos (403a–404b), In: Rheinisches Museum für Philologie. Band 151, 2008, S. 61–82, hier S. 61, online unter <http://www.rhm.uni-koeln.de/151/Enache.pdf> (19.11.2018)

stellt wird.^{301,302} *Acheron* ist ein Fluss in Nordgriechenland, in der griechischen Mythologie sowie in Dantes *Göttlicher Komödie* ist Acheron der Hauptfluss der Unterwelt, in denen die anderen Flüsse Styx, Lethe, Kokytos, Phlegethon münden. Neben Styx wird der Acheron als der Totenfluss bezeichnet, über den die toten Seelen in die Unterwelt gelangen.³⁰³ Mit diesem Hintergrundwissen und den richtigen Verweisen auf die Hypotexte, offenbart sich den LeserInnen allein durch die Verwendung des Namens Acheron Hades, dass es sich hierbei um keinen angenehmen Zeitgenossen handeln wird. Die Verbindungen mit Tod und Unterwelt erzeugen beim Lesen bereits ein entsprechendes Gefühl und eine gewisse Vorahnung, die automatisch mit der Person verknüpft wird. Diese Vorausahnung und vorschnelle Urteilsbildung ergibt sich somit auch für alle weiteren Geschwister, die ebenso den Nachnamen Hades und zum Teil als Vornamen den Namen eines Flusses der Unterwelt tragen.

Landen Parke-Laine hat einen etwas andere Prätext, der weder aus der Literatur noch Mythologie stammt, sondern aus einem Brettspiel. In der britischen Version von Monopoly ist die *Park Lane* das teuerste Feld.³⁰⁴ Zusammen mit dem Vornamen ergibt sich ein phonetisches Wortspiel: Um dieses hochpreisige Grundstück zu erwerben, ist alles was man tun muss „to land on Park Lane“.³⁰⁵ Die Wortspielerei geht in *In einem anderen Buch* schließlich auf Landens Eltern über, der Name seines Vaters ist Billden Parke-Laine (*build on Park Lane*) und der seiner Mutter ist Houson (*house on Park Lane*) (vgl. TN2, S.124-125).

Mike Stoker hingegen ist bei SO-7 und zuständig für „Sauger und Beißer“, also Vampire und Werwölfe (vgl. TN1). Sein Name ist ein Verweis auf Bram Stokers *Dracula*³⁰⁶, er gibt außerdem regelmäßig Interviews für die *Van Helsing's Gazette*³⁰⁷ (vgl. TN2, S.268).

Eine sehr bildliche und weniger metaphorische Art der Transtextualität ist in der BuchWelt möglich. JurisFiktion bietet gelegentlich ein Austauschprogramm zwischen literarischen Charakteren

³⁰¹ Wie etwa bei Homer oder auch Hesiod, vgl. dazu Enache: Der unsichtbare Totengott, S.61, online unter <http://www.rhm.uni-koeln.de/151/Enache.pdf> (19.11.2018)

³⁰² Dieselbe Verbindung zwischen Tarnkappe und dem Tod oder in Hades' Fall Gott des Todes findet sich in J.K. Rowlings „Märchen von den drei Brüdern“ (J.K. Rowling: Die Märchen von Beedle dem Barden, Hamburg, Carlsen 2008, S.87-93. bzw. J.K. Rowling: Harry Potter und die Heiligtümer des Todes, Carlsen Hamburg 2007, S.414ff). Die Tarnkappe ist hier der Tarnumhang und eines der Heiligtümer, also ein Artefakt vom Tod persönlich, die den Besitzer angeblich zum Bezwinger des Todes machen.

³⁰³ Vgl. Herodot: Historien (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 224). Deutsche Gesamtausgabe, 4. Auflage. Übersetzt von August Horneffer. Neu herausgegeben und erläutert von Hans Wilhelm Haussig, mit einer Einleitung von Walter F. Otto. Alfred Kröner, Stuttgart 1971, S. 707.

³⁰⁴ Vgl. <http://www.jasperfforde.com/reader/readerjon2.html> (19.11.2018)

³⁰⁵ <http://www.jasperfforde.com/reader/readerjon2.html> (19.11.2018)

³⁰⁶ Bram Stoker: *Dracula*. 1897.

³⁰⁷ Vampirjäger aus *Dracula*.

an. Das FigurenAustauschProgramm wird vom Bibliothekar, The Cheshire Cat, oder wie er nur genannt werden will, der Warrington-Kater, folgendermaßen beschrieben:

Wenn eine Figur eines Autors verdächtig wie eine andere aussieht, dann ist sie möglicherweise dieselbe. Es gibt in der Buchwelt eine gewisse Ökonomie, und nicht selten werden Personen gebeten, andere zu vertreten. Manchmal muss eine Figur im selben Buch eine andere spielen, was ziemlich komische Effekte ergibt, wenn sie mit sich selbst sprechen muss. Andererseits hat Margot Metroland mir mal erzählt, dass es ziemlich langweilig ist, immer dieselbe Figur sein zu müssen. Es sei schrecklich, man fühle sich dabei „wie eine Schauspielerin, die auf einer Provinzbühne in aller Ewigkeit immer dieselbe Rolle spielen muss, ohne je Ferien machen zu können“. [...] Alljährlich gibt es fast zehntausend Austauschaufenthalte, die allerdings selten zu größeren Veränderungen in der Handlung oder beim Dialog führen. Der Leser ahnt selten etwas davon.

DER WARRINGTON-KATER
-Jurisfiktionsführer zur Großen Bibliothek (Glossar)
(TN2, S.404)

Für dieses Austauschprogramm wird auch geworben, um zu verhindern, dass von ihrer Rolle

Why not visit-

Abb3

Tara



for your character exchange programme holiday break!

Rhett and Scarlett offer you a traditional Southern welcome to this beautiful Georgian home. Good food and accredited CofG 5-star accommodation in magnificently described surroundings. Parties catered for but sorry, no fantasy or Sci-Fi. Book early to avoid disappointment. Atlanta burnt twice daily at 3:00pm and 11:30am. Warning: Mandatory dress code will be enforced.

Note to Trans-Genre book travellers: 'Gone with the Wind' has been designated a book of outstanding historical description and special rules apply to visitors. For more details, contact your in-book exchange programme officer or nearest travel agent. Tara is licensed holiday destination number TKD/1608976.



frustrierte Buchmenschen zu illegalen Seitenläufern werden (TN2, S.404). Im Anhang von In einem anderen Buch sind deshalb auch Werbeplakate (TN3, S.413-415) zu finden. In dieser Werbeanzeige (Abb3) wird für einen Urlaub im Buch *Vom Winde verweht* geworben. Dabei gibt es nicht nur die sonst bei Hotels üblichen Angaben über Sterneklassifizierung, Stil oder Verpflegungsmodalitäten, sondern auch Vorschriften. So ist ein Dresscode verpflichtend und eine Teilnahmesperre gibt es für Figuren aus Fantasy- oder Science-Fiction-Büchern. Ein kleiner Hinweis ist außerdem für Trans-Genre-Reisende vermerkt, in dem die speziellen Sonderregelungen noch einmal betont

werden sowie die Anweisung, sich für mehr Details beim Buchaustauschprogrammbüro zu melden (vgl. TN 3, S.415). Auch Thursday nimmt an einem Buchaustauschprogramm teil, um ihre Schwangerschaft in Sicherheit im Brunnen der Manuskripte in einem unveröffentlichten Roman zu verbringen (vgl. TN2, S.414ff). Transtextualität ist in der BuchWelt demnach kein reiner Verweis zwischen Werken, sondern ein echter, physischer Austausch. Der Wortteil *trans-* als Bewegungsindikator wird hier wörtlich genommen.³⁰⁸ Die Beziehungen zu anderen Texten sind nicht durch bloßes Niederschreiben oder Erwähnen gegeben, sondern Figuren verschiedener Werke können tatsächlich miteinander in Kontakt treten.³⁰⁹ Speziell als Genette'sche Unterkate-

³⁰⁸ Vgl. Kapitel 3.2, Transtextualität.

³⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.2, Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Frankfurt/Main ⁸2018 [1982], S.9.

gorie von Transtextualität ist die Intertextualität, die er ja als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“³¹⁰ definiert, durch das Springen und Wechseln zwischen den literarischen Werken in diesem Zusammenhang auf einer neuen, deutlichen Ebene zu verstehen.

Tatsächlich wird Intertextualität sogar beim Bücherspringen explizit erwähnt. Empfohlen wird vom Vorsitzenden der Jurisfiktion, sich beim „intertextuellen BuchReisen“ mittels ISBN zu orientieren anstatt der veralteten Buchlaufkarten (TN2, S.304).

Ganz eindeutig werden Beziehungen zwischen Texten mit jeder literarischen Figur deutlich, die Fforde für seine Zwecke gerne ausleiht, übernimmt oder sie mit weiteren Eigenheiten ausstattet, wie The Cheshire Cat oder Miss Havisham:

The Cheshire Cat from Alice in Wonderland I always had a soft spot for and had no problem assimilating into the story. He knows everything that has happened and everything, it seems, that is about to happen. I often wonder whether book people and Colonel Next do their work in linear time for Thursday's benefit or that is just the only way she can see it. Certainly a book person, if able to travel backwards and forwards in their own novel would see effect before cause but it doesn't seem to confuse them.

Miss Havisham I tend to take one major book to steal from every novel, and this time it is Dicken's Great Expectations, with Miss Havisham in full bitter and man-hating form as Thursday's mentor. It was too easy to just steal her directly so I added a few embellishments of my own - she likes fast cars, for one thing, and Daphne Farquitt novels for another. But I like the old girl a great deal, in spite of it.³¹¹

„The Raven“ und „The Cheshire Cat“ sind in *Der Fall Jane Eyre* Hotelbars in Swindon, nicht nur der Verweis auf literarische Figuren beziehungsweise Gedichte, sondern wieder eine Anspielung auf den hohen Stellenwert der Literatur in der erzählten Welt (vgl. TN1, S.18,71).

Es gibt weiters einen Unterschied zwischen literarischen Figuren, die innerhalb ihres Werkes bleiben und agieren und solchen, die mit Thursday Next oder anderen Personen aus der *Außenwelt* (vgl. TN2, S.306) interagieren. Diese können das heimlich und freiwillig, wie der Anwalt

³¹⁰ Genette: Palimpseste, S.10.

³¹¹ „Making of“ Wordamentary <http://www.jasperfforde.com/lostmusing2.html> (19.11.2018)

auf Thornfield Hall Mr. Briggs (TN1, S.356), oder unfreiwillig und unbeholfen wie Hamlet (TN4) tun. Aufgrund der vielen Literaturfans wird Hamlet jedoch nicht als der erkannt, der er ist, sondern maximal als großer Impersonator, Schauspieler oder gar als ein normaler Fan von den EinwohnerInnen der Außenwelt gesehen (vgl. TN4, S.33ff).

Am Ende des ersten Bandes stellt Thursdays Vater fest, dass nicht Shakespeare die Stücke verfasst hat und auch nicht Marlowe oder Bacon, sondern er selbst habe „dem Barden“ eine Gesamtausgabe seiner Stücke gebracht. Somit sind die Stücke eigentlich nonexistent (vgl. TN1, S.371) und als Colonel Next zu Beginn Hamlet zitiert („Wie gut, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam...“ TN1, S.12), eigentlich Hamlet ihn zitiert (vgl. TN1, S.372). Aber wer versteht schon die Zeit.³¹² Allerdings wird später klar, dass Shakespeare (oder wer auch immer) doch geschrieben haben muss, denn Colonel Next brachte ihm nur drei Komödien, mittlerweile existieren jedoch fünfzehn (vgl. TN2, S.65).

Aber auch innerhalb der Handlungen können unvorhergesehene Dinge passieren. Einige, wie das in *Der Fall Jane Eyre* veränderte Ende von *Jane Eyre*, sind laut erzählter Welt von Thursday Next ursprünglich nicht so vorhergesehen gewesen, uns als Lesenden der extradiegetischen Ebene aber nicht anders bekannt. Ebenso ändern sich weitere Narrative, die für uns jedoch normal sind, in der RealWelt von Thursday jedoch auf eine Buchanomalie zurückzuführen sind:

„Die TextZentrale hat eine erhebliche Textveränderung bei Shakespeare gemeldet. Wie es aussieht, hat Othello seine Frau umgebracht.“

„Schon wieder? Ich wünschte, dieses Flittchen Desdemona wäre ein bisschen vorsichtiger, wenn sie sich herumtreibt. Was ist es diesmal? [...]“ (TN6, S.375)

Aber nicht nur Figuren, sondern auch Texte an sich stehen miteinander in Verbindung. So wird gleich zu Beginn von *In einem anderen Buch* eine Ausgabe des verschollenen Shakespeare-Stückes *Cardenio*³¹³ gefunden und von den LiteraturAgenten sowie dem Versmaßanalysator als

³¹² Jasper Fforde selbst gibt an, dass er persönlich mit Paradoxa so verfährt, dass er sie ignoriert. Vgl. Homepage Fforde <http://www.jasperfforde.com/lostmusing2.html> (28.12.2018). Da dies keine Arbeit der Quantenphysik ist und auch die zeitlichen Dimensionen nicht näher beleuchtet werden, wird Ffordes Taktik die Zeit betreffend beibehalten.

³¹³ The History of Cardenio wurde als Gemeinschaftswerk von William Shakespeare und John Fletcher, das von der Theatergruppe King's Men 1613 uraufgeführt wurde. Vgl. E.K. Chambers: The Elizabethan Stage. Oxford, Clarendon Press, 1923. Vol 2, page 17. Im 18. Jahrhundert behauptet Lewis Theobald aufgrund von drei Manuskripten eines unbekanntes Shakespeare-Stückes dieses editiert und verbessert zu haben. Double Falshood or The Distrest Lovers ist nach wie vor von Kritikern umstritten, ob es sich tatsächlich um Shakespeare's Cardenio handeln könnte, jedenfalls wurde es als solches mehrfach publiziert und auch im Theater aufgeführt. vgl. "Lost' Shakespeare play Double Falsehood published". BBC News. 15 March 2010 online unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8569101.stm> (21.11.2018), "History of Cardenio: Is Shakespeare's lost

echt eingestuft (vgl. TN2, S.47). Erwähnt, ohne eine größere Rolle zu spielen, werden zahlreiche Romane und Gedichte aus allen möglichen Genres (wie auch die Fanfiction, vgl. TN5, S.364) sowie deren Figuren. Diese sind teilweise für die Jurisfiktion tätig (wie eine Armee DanversKlone von Mrs. Danvers aus *Rebecca* (vgl. TN5, S.360)).

Ebenso wie zur Metafiktion ist die Kommunikation in Fußnoten (vgl. TN2, S.33) zur Transtextualität zu rechnen. Der Paratext begleitet den Fließtext, gehört jedoch auch gleichzeitig zu jenem, da die Dialoge genau so zur Geschichte gehören, nur eben getrennt und losgelöst vom Haupttext aufgrund einer metafiktionalen Veranschaulichung in die Fußnoten weichen mussten und somit zum Paratext werden. Auch tiefgestellte Nummerierungen bei Miss Hathaway³⁴ (vgl. TN2, S.38) fallen aus dem Rahmen des normalen Fließtextes, die Kapitelbezeichnung 4a (nach Kapitel 4 und vor Kapitel 5) als Zeichen, dass sich das vorangegangene Kapitel nur mit einer kleinen Abweichung ebenso wiederholt (TN2, S.71) oder auch Zitate mit Seitenangaben in Klammern, wenn Thursday in einem Buch liest und den LeserInnen gleichzeitig mitteilt, auf welcher Seite sie die Informationen bekommt:

Immerhin lernte ich etwas über die Vorschriften zur Evakuierung von Büchern in Notfällen (S.34). Das großzügige Austauschprogramm für Romanfiguren (S.81) beeindruckte mich ebenso wie die Methoden, abtrünnige Büchermenschen, sogenannte SeitenLäufer, mit Hilfe von hologrammischen Versen zu fassen (S.96) und Satzfehler als Warnsignale für andere Jurisfiktion-Agenten zu nutzen (S.105). (TN2, S.265)

Ein klassisches Zitat bringt der Warrington-Kater alias Cheshire Cat bei seiner ersten Begegnung mit Thursday, als er sagt: „Wir sind alle verrückt hier.“ (TN2, S.190) Die Protagonistin selbst erkennt diese Aussage als Zitat und bemerkt dies mit einem „Das ist doch die Unterhaltung, die du mit Alice im Wunderland geführt hast, nachdem sich das Baby in ein Ferkel verwandelt hat, nicht wahr?“ (ebd.). Eine andere Form der Zitierung sind die Textpassagen, wenn sich Thursday oder Miss Havisham in Bücher hineinlesen. Um in ein Buch zu springen, sind Absätze von mindestens fünfhundert Worten nötig (vgl. TN2, S.347), geübte Springer kommen jedoch mit weit weniger aus. Werden Textpassagen von einer Figur vorgelesen, so setzt Fford diese Stellen

work recovered?” BBC News, 10.03.2012, <https://www.bbc.com/news/magazine-18010384> (21.11.2018) und William Shakespeare, John Fletcher, Charles Hamilton: Cardenio. Glenbridge Publishing 1994.

in Kursivschrift. Ein Absatz aus Charles Dickens' *Große Erwartungen*³¹⁴ wird im englischen Original eins zu eins übernommen, der entsprechende Hinweis auf Autor und Roman findet sich im Fließtext, jedoch nicht als typische Quellenangabe in Klammern oder Fußnote, besonders, weil die Fußnoten für die spezielle Kommunikation via Fußnotofon reserviert sind. Zu Zitaten von Charakteren oder aus fiktionalen Texten kommen noch Zitate von fiktiven Schriften (Thursdays Biographie *Ein Leben für SpecOps*, vgl. TN2, S.282, *Jurisfiktionsführer zur Großen Bibliothek (Glossar)* TN2, S.310 oder *Bradshwas Führer zur BuchWelt*, 12. Auflage TN6, S.254) jeweils am Anfang eines Kapitels hinzu, die gleichzeitig sowohl als Zitat, also Intertext, als auch als Paratext zu verstehen sind. Viele dieser fiktiven Zitate am Kapitelanfang beschreiben die Funktionsweise von Literatur, es wird etwa das BuchReisen thematisiert oder die Große Bibliothek in ihren Aufgaben näher erläutert. Sie ergänzen nicht nur den Haupttext, sondern sprechen auch *über* den Haupttext und sind daher zusätzlich auch zur Metatextualität zuzuordnen. Fforde überschreitet die Genette'schen Kategorien, indem er sie mischt und mehrere Ebenen übereinanderlegt, die er so vielfach durchdringen kann. Im Unterschied zu Cornelia Funkes Tintenherz-Trilogie, deren Kapiteln ebenfalls immer ein Zitat vorangeht, verwendet Funke fiktionale Zitate aus für uns wirklich existierenden Büchern wie aus C.S. Lewis' *Der König von Narnia*³¹⁵ oder Ray Bradburys *Fahrenheit 451*³¹⁶. Funkes Zitate am Kapitelanfang ergänzen die Hauptgeschichte nicht und sprechen auch nicht über die Narration, sie geben im Voraus einen Hinweis darauf, was im folgenden Kapitel passieren könnte und thematisieren manchmal einfach nur die Literatur und die Fiktion an sich.³¹⁷

Anspielungen auf Romane sind in TN häufig zu finden. Relevante Handlungen, die für die Handlung von Ffordes Roman wichtig sind, werden erklärt, Handlungsszenen, in die gesprungen wird, werden beschrieben. Einige Anspielungen jedoch stehen völlig für sich und fordern von den LeserInnen die nötigen Verbindungen herzustellen:

³¹⁴ *Ours was the marsh country, down by the river, within, as the river wound, twenty miles of the sea. My first most vivid and broad impression of the identity of things seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening. At such a time I found out for certain that this bleak place overgrown with nettles was the churchyard; and that Philip Pirrip, late of this parish, and also Georgiana wife of the above, were dead and buried; and that Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias, and Roger, infant children of the aforesaid, were also dead and buried; and that the dark flat wilderness beyond the churchyard, intersected with dikes and mounds and gates, with scattered cattle feeding on it, was the marshes; and that the low leaden line beyond was the river; and that the distant savage lair from which the wind was rushing was the sea; and that the small bundle of shivers growing afraid of it all and beginning to cry, was Pip.* Charles Dickens: *Great Expectations*. 1867. Online unter <http://www.gutenberg.org/files/1400/1400-h/1400-h.htm#link2HCH0001> (21.11.2018) und bei Fforde TN2, S.318.

³¹⁵ Vgl. Cornelia Funke: *Tintenherz*, S.137.

³¹⁶ Vgl. ebd., S.169.

³¹⁷ Vgl. dazu das Zitat von Samwise Gamgee, Kapitel 4, *Alternative Welten*, Fußnote 228.

„[...] Natürlich kann man sagen, der neue Schluss von *Jane Eyre* sei viel besser, aber wir können die Leute ja auch nicht mit Antibiotika in den *Buddenbrooks* herumstolpern lassen, weil sie nicht wollen, dass Hanno stirbt.“[...]
 „Als Falstaff seinen illegalen Sprung aus *Henry IV* in *Die lustigen Weiber von Windsor* gemacht hat, wurde es akzeptiert. Wir dachten alle, er würde mit Sack und Pack in den zweiten Teil von *Henry IV* zurückgeschickt werden. Aber nein, der Umzug ist vom Gericht akzeptiert worden. [...]“ (TN2, S.174)

Beinahe wie eine Parodie wirkt die Anspielung auf den Franz Kafka Text *Der Prozess*. Thursday wird angeklagt, weil sie das Ende von *Jane Eyre* verändert hat und sich somit eines literarischen Eingriffs „zweiter Ordnung“ (TN2, S.174) schuldig gemacht hat. Die Gerichtsverhandlung findet im *Prozess* statt. Mentorin und Ausbilderin Miss Havisham rät ihrer Schülerin, wenn sie den *Prozess* gelesen hätte, wüsste sie ja, was auf sie zukommt (vgl. TN2, S.203). Wie bei Kafka wird Thursday nur noch als Fräulein N. angesprochen, beinahe kafkaesk wird ihr Prozess geführt. „Die Zuschauer können Sie ignorieren. Die sind nur als erzählerisches Hilfsmittel da, um die allgemeine Paranoia zu steigern [...]“ (TN2, S.205). Die Bezeichnung der ZuschauerInnen als erzählerisches Hilfsmittel ist ein kleiner Illusionsbruch und Hinweis auf der Metabene. Das „erzählerische Hilfsmittel“ macht darauf aufmerksam, dass es ein fiktives literarisches Setting ist. Weil Thursday Kafkas Stil kennt, kann sie sich aus dem Verfahren ziehen, indem am Ende eine Vertagung anberaumt wird. Sie spielt die eigenen rhetorischen Mittel und Absurditäten zu ihren Gunsten aus. Entgegen der Annahme, sie würde auf eine falsche Behauptung mit Verteidigung reagieren, entschuldigt sie sich dafür oder bejaht sie (vgl. TN2, S.206-207). Ihre Strategie führt soweit, dass schließlich ihr Ankläger abgeführt und ein Verfahren gegen ihn eingeleitet wird. Sie führt damit ihre eigene Anklage und den ganzen Gerichtsprozess ad absurdum, eine Tatsache, die vom Ankläger Hopkins als eben dies aufgedeckt wird:

„Das ist doch absurd!“, brüllte Hopkins, während er weggezerrt wurde.
 „Nein“, sagte der Richter, „das ist Kafka.“ (TN2, S.210)

Kafkas Prozess wird nicht nur als transtextuelle Anspielung in die Handlung eingebaut und als Szene nachempfunden, der ganze Stil bleibt in der kafkaesken Sphäre und spielt nicht nur mit

der Vorlage, sondern auch mit der Beschaffenheit dieser Vorlage. Thursday schlägt den *Prozess* mit seinen eigenen sprachlichen Stilmitteln.

Fforde spielt mit allen Mitteln der Transtextualität. Am häufigsten spielen Architextualität und Hypertextualität eine Rolle, die nicht im übertragenen sondern wörtlichen Sinne ihre transtextuellen Beziehungen darstellen. So greift Fforde nicht nur auf diverse Primärtexte zurück und verwendet sie im Sinne der Intertextualität für Anspielungen und Zitate, sondern spielt bewusst mit ihnen. Architextualität wird häufig verwendet, wenn er Romane, Gedichte oder Figuren erwähnt. Hypertextualität und die damit gegenseitige Beeinflussung zwischen Hypo- und Hypertext wird durch das Springen der Figuren in andere Bücher deutlicher. Die Paratexte beinhalten oftmals auch Metatextualität und erfüllen unterschiedliche Funktionen für die LeserInnen aber auch die ProtagonistInnen selbst, indem sie ergänzend wirken, Literatur selbst thematisieren, oder beides zugleich in ihnen zum Ausdruck kommt.

9. Zusammenfassung

Ausgehend von den Forschungsfragen konnten diese anhand von ausgewählten Beispielen und Textstellen aus Jasper Ffordes Buchreihe exemplarisch beantwortet werden. Nach der Auseinandersetzung mit Metafiktion und Transtextualität auf theoretischer Basis, wurden die daraus gewonnenen Erkenntnisse anhand von Beispielen aus Thursday Next auf die Probe gestellt und sichtbar gemacht.

Interessanterweise war ein Abgleich zwischen Deutsch und Englisch (Original) von diversen Ausdrücken und Neologismen von Fforde nicht oft von Nöten. Die meisten seiner erfundenen Wortzusammensetzungen wurden als englische Begriffe übernommen, wie beispielsweise der *Mispellnig Vyrus* oder das Betriebssystem *UltraWorld*, andere wurden leicht eingedeutscht; *Jurisdiction* wird zur *Jurisdiction* oder das *ProsePortal* zum *ProsaPortal*. Eine drastische Bedeutungsänderung ergab sich dadurch bei keinem der Begriffe, auch die vielen Anspielungen auf die englische klassische Literatur wurde unverändert in der deutschen Übersetzung verwendet, da Fforde in seinem Roman wichtige inhaltliche Punkte noch einmal in der Geschichte zusammenfasst, sollte der/die LeserIn diese Information benötigen. Figuren oder Orte wie Miss Havisham oder Thornfield Hall werden mit ihren Funktionen und ihren Werken in Verbindung gebracht, sodass die LeserInnen, die nicht so bewandert in der englischen Literatur sind, ebenfalls Zusammenhänge knüpfen können. Die Zusatzinformationen mögen für Kenner dadurch redundant werden, allerdings lässt Fforde diese Bemerkungen als Satzteile geschickt einfließen, sodass der Lesefluss nie gestört wird.

Bezugnehmend auf eine Störung des Leseflusses; Metafiktion wird oftmals als illusionsstörendes Erzählen bezeichnet, da es durch die Verdeutlichung der Literatur als etwas Gemachtes und die oftmals damit einhergehende Selbstreferenz zum Illusionsbruch beim Lesen kommen kann. Da die Thursday Next Reihe jedoch in sich selbst stark referentiell ist und die enge Verbindung zwischen Metafiktion und Transtextualität innerhalb der diegetischen Ebene stattfindet, fühlt man sich als LeserIn nicht in seiner Illusion gestört. Der Bruch findet eher in der Erzählung statt, weniger zwischen Erzähltem und RezipientInnen.³¹⁸ Deutliche Brüche der Erzählung innerhalb der Erzählung sind Szenen, in denen Figuren aus den Büchern entführt werden oder die Charaktere aus ihren Rollen fallen und mit den Eindringlingen interagieren, wie in *Jane Eyre*. Der Illusionsbruch auf LeserInnenseite ergibt sich innerhalb der diegetischen Ebene bei den LeserInnen

³¹⁸ Vgl. dazu auch Kapitel 2, Metafiktion, Illusionsstörendes Erzählen.

im Roman, die plötzlich vor 200 leeren Seiten in *Jane Eyre* stehen und somit abrupt aus ihrem Lesefluss gerissen werden, weil Jane entführt wurde und der Roman in Ich-Form geschrieben ist (vgl. TN1, S.326). Ebenfalls als Illusionsstörung kann die Änderung desselben Romans betrachtet werden, da die Fans des Romans dessen Ende bereits auswendig kennen, durch das Umschreiben der Handlung durch die äußeren Einflüsse von Thursday wird jedoch der Schluss verändert. Die Tatsache, dass ein geschriebener Roman sich neu schreiben kann und keine feststehende Konstante ist, ist ein momentaner Bruch der Illusion in deren Wirklichkeit, wenngleich die fiktive Realität dadurch für die meisten LeserInnen nachvollziehbarer und besser wird (vgl. TN1, S.350f, 364). Was im ersten Moment ebenfalls etwas verwirrend wirken kann, ist, dass sich die literarischen Figuren ihrer Fiktionalität bewusst sind und teilweise einen eigenen Willen besitzen, der gar nicht mit den ihnen eingeschriebenen Handlungen und Verhaltensweisen konform gehen muss, was sie wiederum menschlicher macht (im Sinne von SchauspielerInnen), als sie sein sollten. Diese Verwirrung geht soweit, dass die Literarizität der Figuren im sechsten Band immer mehr verschwimmt und eine eindeutige Identifizierung, welche nun die echte und welche die literarische Thursday ist, nicht mehr möglich ist (vgl. TN6).

Durch die BuchWelt wird selbstreferentiell die Entstehung und damit die Gemachtheit von Literatur thematisiert. Die Große Bibliothek ist der Inbegriff einer Maschinerie, die zeigen soll, wie Bücher entstehen und wie Literatur, angefangen von Zusammenbau der Sets, der Handlung, Ausbildung der Figuren bis hin zur Übertragung ins Gehirn der LeserInnen, funktioniert. Anstatt einer Firma ist diese Buchwelt jedoch eine eigene Welt, in der neben der Bibliothek, der Textsee oder dem Brunnen der Manuskripte jedes literarische Werk seinen Platz hat. Parallel zur Buchwelt leben die realen Menschen in der Außenwelt. Charakteristisch für die Handlungsstränge ist das Betreten der Welten und die Grenzüberschreitungen. Transtextualität wird nicht nur als Verweise und Bezüge auf und innerhalb von Texten dargestellt, sondern im Sinne des Wortteils *trans-* als Bewegung ausgedrückt. Figuren wechseln Handlungen, Bücher (auch mittels Austauschprogramms), aber auch in die Außenwelt und umgekehrt. Auch hier ist wie so oft auf zwei Ebenen zu unterscheiden; die intradiegetische Transtextualität, die stattfindet und für LeserInnen sowie Charaktere explizit und erlebbar ist, und die extradiegetische Transtextualität, die nur für die LeserInnen in einer Außenaußenwelt erfahrbar ist. Diese sind beispielsweise Kapiteltitle, vorangestellte Zitate, Fußnoten und andere Paratexte, aber auch klassische Verweise auf Literatur oder Mythologie, die für die Handlung selbst nicht relevant erscheinen, den LeserInnen aber

bereits eine Vorahnung auf das Kommende mitgeben. Wie immer bei Fforde sind auch hier die Grenzen durchlässig.

Generell ergeben sich im Vergleich viele Ähnlichkeiten im Umgang mit Fiktion und Realität zwischen Funkes Tintenherz-Trilogie und Ffordes Thursday Next Reihe. Beide AutorInnen stellen ihren Kapiteln Zitate voran, beide Protagonisten können sich in Bücher hinein- und hinauslesen und in beiden Romanreihen häufen sich metafiktionale Hinweise und transtextuelle Verweise. Der Unterschied ist die Erzählart von Funke und Fforde. Während Funke einem angenehm lesbaren leichten Stil verfolgt, der zwar verschwimmende Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit thematisiert, aber dennoch eine eindeutige Trennung zulässt und sich hauptsächlich auf Figuren und Handlungen fokussiert, geht Fforde etwas Theoretischer an die Metafiktion heran, indem er durch die Institution der Großen Bibliothek, der Jurisfiktion und der BuchWelt an sich die Gemachtheit und Entstehung von Literatur aus einer fast schon technischen Perspektive beleuchtet. Weiters hält sich Funke eher an einen Märchenstil, wogegen Fforde eher ins Krimi/Thriller-Genre zieht, wo die literarischen Figuren teilweise ganz anders sind, als wir sie kennen und ihre Rollen innerhalb eines Buches nur spielen.

Fazit: Um noch einmal auf die hauptsächlichen Forschungsfragen zurückzukommen:

Woran lassen sich Metafiktion und Transtextualität anhand der Thursday Next-Reihe erkennen und erklären? Wie kommen diese Phänomene sprachlich, stilistisch und inhaltlich zum Ausdruck?

DASS Metafiktion und Transtextualität in den Thursday Next- Romanen sichtbar werden, ist nicht zu übersehen. Jedes Band thematisiert die Fiktion und die Realität, sowie die Grenze, die zwischen den beiden Dimensionen liegt.

Literatur und damit auch sämtliche literarische Verweise sind der Nährboden, auf dem Fforde seine Geschichten gedeihen lässt. Dadurch, dass Fforde die sich nicht mit nur zwei Ebenen, wie einer extradiegetischen (LeserInnenwelt) und intradiegetischen Welt (erzählte Welt) begnügt und in der Parallelwelt noch eine weitere alternative Welt, die Buchwelt, innerhalb derer weitere kleine Welten in Formen der Handlungen von literarischen Welten eingeschrieben sind, hinzugefügt, sind die Grenzen zwischen den Welten, aber auch zwischen Fiktion und Realität und letzten Endes auch zwischen Metafiktion und Transtextualität nicht immer eindeutig als solche erkennbar. Tatsächlich lassen sich in manchen Fällen Metafiktion und Transtextualität nicht in

allen Fällen unterscheiden oder gar trennen, oftmals gehen die beiden Phänomene Hand in Hand. Als Beispiel dafür ist Mycroft Next zu nennen, der zwar als seine Figur von Fforde Mycroft Holmes nachempfunden ist und somit in einem Hypertextualitätsgefüge wandelt, allerdings später in die Sherlock Holmes- Geschichten hineinschlüpft und diese Rolle in die Fiktion erst hineinschreibt und die eigentliche Erzählung von Doyle dadurch verändert (vgl. TN.)

Die Überschreitungen von Grenzen auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Phänomenen bedingen unter Umständen neue Bezeichnungen oder eigene Kategorie, die es zu erstellen gibt, um Cross-Beziehungen konkreter benennen und beschreiben zu können.

Eine Auseinandersetzung reicht für die vollständige Bearbeitung mit den Romanen von Fforde nicht aus. Neben der Metafiktion und Transtextualität eröffnen sich zahlreiche weitere Themengebiete und auch innerhalb dieser Wissenschaftsgebiete bieten die Bücher noch genügend bisher unerwähnte Beispiele, auf die noch näher und detaillierter eingegangen werden kann. Für die zukünftige Forschung kann der Fokus beispielsweise auf sprachwissenschaftliche Perspektiven und Syntaxforschung oder die Übersetzung gelegt werden. Die Erforschung der Neologismen könnte in diesem Gebiet besonders in der Unterscheidung der deutschen und englischen Wortbildung Thema für eine Arbeit sein. Auch eine genauere Forschungsarbeit über die Bedeutung und Abgrenzung von Fantastik und Science-Fiction, die in dieser Arbeit nur in Grundsätzen beschrieben worden sind, erscheint im Zusammenhang mit *Thursday Next* sinnvoll. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht bietet jedes Band eigene Anhaltspunkte und Hauptwerke, die thematisiert werden (vgl. TN4, Hamlet) und eine detaillierte eingehende Beschäftigung mit literarischen Klassikern und deren Verwendung beziehungsweise Änderungen ermöglichen. Ebenso ist eine Narrativforschung vorstellbar, in der die unterschiedlichen Formen der Erzähltheorie und deren Umsetzung (vgl. Fußnotengeschehnisse; Haupttext und Nebenhandlung parallel an zwei (auch physisch) Orten, Wechsel von Ich-Erzählung und Erzählung aus der dritten Person, Wechsel von Zeiten und Kursivsetzung zur Markierung...) näher analysiert werden.

Theoretisch ist es auch möglich, diese Arbeit noch mal zu verfassen und beim selben Umfang im Lektüreteil komplett andere Beispiele zu verwenden, sodass sich kein einziges davon wiederholt. Ginge man tatsächlich auf jede kleine Anspielung, jeden versteckten Verweis und jede Sprachspielerei ein, würde dies vermutlich jeden Rahmen sprengen. Fest steht jedoch, dass die Reihe von Fforde unzählige Möglichkeiten der Bearbeitung und Anreiz für weitere Forschung bietet.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jasper Fforde: Der Fall Jane Eyre. dtv, München 2004.

Jasper Fforde: In einem anderen Buch. dtv, München 2004.

Jasper Fforde: Im Brunnen der Manuskripte. dtv, München 2005.

Jasper Fforde: Es ist was faul. dtv, München 2006.

Jasper Fforde: Irgendwo ganz anders. dtv, München 2009.

Jasper Fforde: Wo ist Thursday Next? dtv, München 2012.

Weitere Primärwerke

Guy Adams: Sherlock- The Casebook. BBC Books London 2012.

Jane Austen: Verstand und Gefühl. Vollständige Ausgabe ⁹2007 [1811].

Charlotte Brontë aka Currer Bell: Jane Eyre. Büchergilde Gutenberg, Zürich 1947 [1847].

Lewis Carrol: Alice im Wunderland. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1963 [1865].

Sir Arthur Conan Doyle: Sherlock Holmes. Gesamtausgabe. Barnes & Noble, New York 2009 [1924]. Näher genannt: Die Bruce-Partington-Pläne [1908] und Der Griechische Dolmetscher [1893], Die Memoiren des Sherlock Holmes [1893], Der Hund der Baskervilles [1902].

Daphne du Maurier: Rebecca. Fischer ⁷2005 [1938].

Cornelia Funke: Tintenherz. Cecilie Dressler, Hamburg 2003.

Robert Heinlein: Revolte auf Luna. Gütersloh Bertelsmann, Stuttgart 1966.

J.K. Rowling: Harry Potter. Carlsen, Hamburg 1999-2007 [1997-2007].

J.K. Rowling/Newt Scamander: Fantastische Tierwesen und wo sie zu finden sind. Carlsen, Hamburg 2001.

J.K. Rowling: Die Märchen von Beedle dem Barden. Carlsen, Hamburg 2008.

William Shakespeare: Richard III. 1597.

William Shakespeare: Hamlet. 1604.

J.R.R. Tolkien: Der Herr der Ringe. Klett-Cotta, Stuttgart ⁷2018 [1954-1955].

Sekundärliteratur

Peter Ackroyd: Dickens. Sinclair-Stevenson UK 1990.

Aristoteles: Poetik. 335 v.Chr., hier: Aristoteles: Poetik, übers. u. Hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

Michail Bachtin: Zur Methodologie der Literaturwissenschaft. In: Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hrsg. v. Rainer Grübel. 3. Aufl.- Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= edition suhrkamp; Bd. 967) 1991, S.349-357.

Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt 1979.

Mieke Bal: Notes on Narrative Embedding. In: Poetics Today, 2/1981, S.41-59.

Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Presposterous History. University of Chigaco Press 1999.

Alexander Bareis, Frank Thomas Grub: Metafiktion. Analysen zur deutschen Gegenwartsliteratur, Kadmos: Berlin 2010.

Harry Elmer Barnes: Revisionism and the Promotion of Peace, 1982.

Frauke Berndt, Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Neuburg 2013.

Jerome Bruner: Actual Minds, Possible Worlds. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1986.

Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hgs): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft Band 35. Tübingen: Niemeyer 1985.

Ulrich Broich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S.31-47

Ulrich Broich: Intertextualität. In: Werner Fricke u.a. (Hg): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 2. Berlin 2000, S.175-179.

Gregory Currie: Interpretation in Art. In: Jerrold Levinson (Hg): The Oxford Handbook of Aesthetics. Oxford 2003, S.291-306.

Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt/Main 1983 [1967].

Jacques Derrida: Semiologie und Grammatologie. In: Jacques Derrida: Positionen, Graz–Wien: Passagen 1986, S.52-82.

Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Tübingen 2001.

Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler 1988.

Umberto Eco: The Role of the Leader 1981.

Umberto Eco: Nachschrift zum Namen der Rose, übersetzt von Kroeber München 1984, S.44.

Gerd Fesser: Krimkrieg: Europas erstes Verdun. In: Die Zeit. Nr. 33, 7. August 2003 online unter <https://www.zeit.de/2003/33/A-Krimkrieg/komplettansicht> (09.10.2018)

Orlando Figes: The Crimean War. A history. New York 2011.

Monika Fludernik: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG ³2010,

Philippe Forest: Histoire de Tel Quel. 1960-1982, Paris 1995.

Cornelia Funke: „Der Schmerz legt dich auf den Schleifstein. Interview; Frankfurter Rundschau 20.11.2007, S.24-25.

William H. Gass: Fiction and the Figures of Life. New York: Knopf 1970.

Gèrard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1996 [1982].

Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Frankfurt/Main ⁸2018 [1982].

Gerard Genette: The architext: an introduction. Berkeley: University of California Press, 1992: 83-84.

Hans-Ulrich Gumbrecht: Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte. München 2006.

Gerda Haßler (Hg): Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihrer sprachlichen Form. Münster 1997.

Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen- Historische Perspektiven- Metagattungen- Funktionen. Berlin, New York 2007.

Wolfgang Heinemann: Zur Eingrenzung des Intertextualitätbegriffs aus textlinguistischer Sicht. In: Josef Klein, Ulla Fix: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität 1997, S.21-37.

Bruno Hillebrand, Theorie des Romans, Metzler 1993.

E. A. J. Honigmann: Shakespeare: the 'lost years'. Manchester: Manchester Univ. Press, 1985.

Wystan Hugh Auden: Secondary Worlds. London 1968.

Linda Hutcheon: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. New York: Methuen 1985.

- Hartmut Ilseman: Die Dramen Christopher Marlowes. Shakespeare Statistics. Englisch Seminar: Leibniz Universität Hannover. Web. 22. September 2014 online unter <http://www.shak-stat.engsem.uni-hannover.de/Die%20Dramen%20Christopher%20Marlowes.pdf> (19.11.2018)
- Rüdiger Imhof: Contemporary Metafiction. A Poetological Study of Metafiction in English since 1939. Heidelberg: Universitätsverlag 1986.
- Wolfgang Iser: Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction'. In: J. Hillis Miller (ed.): Aspects of Narrative. New York and London 1975.
- Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. 1781. Online unter Projekt Gutenberg <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-reinen-vernunft-2-auflage-3502/1> (09.01.2019)
- Henning Kasbohm: Die Unordnung der Räume. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.37-55.
- Werner Koller: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Tübingen 2011.
- Tilmann Köppe: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldchestag und die Theorie der Metafiktionalität. In: Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hgs): Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Berlin 2010, S.115-134.
- Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache. Frankfurt/Main 2006.
- Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturation. In: Heinz Blumensath: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. 1972, S.243-262.
- Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. Übersetzt von Michel Korinman und Heiner Stück. In: Jens Ihwe (Hg): Literaturwissenschaft und Linguistik. Band III. Frankfurt/Main 1972, S.345-375.

- Julia Kristeva: Zu einer Semiologie der Paragramme. Übersetzt von Michael Korinman und Heiner Stück. In: Helga Gallas (Hg): Strukturalismus als interpretatives Verfahren. Darmstadt, Neuwied 1972, S.163-200.
- Julia Kristeva: Semiologie- kritische Wissenschaft und/oder Wissenschaftskritik. Übersetzt von Gert Sautermeister. In: Peter Zima(Hg): Textsemiotik als Ideologiekritik. Frankfurt/Main 1977, S.35-53.
- Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/Main 1990.
- Bernhard Löffler, Karsten Ruppert: Religiöse Prägung und politische Ordnung in der Neuzeit: Festschrift für Winfried Becker zum 65. Geburtstag. Böhlau Verlag, Köln/ Weimar 2006.
- Christine Mielke: Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur Serie. Berlin: De Gruyter 2006.
- Annette Pankratz: Werterepertoires der Englischen Restaurationskomödie. Essen, 1998.
- Helmut W. Pesch: Fantasy und Intertextualität. Methodenprobleme in der Genretypologie. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.7-17.
- Jürgen H. Petersen: Der Deutsche Roman der Moderne, Metzler 1991.
- Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart 1993.
- Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht. Berlin ³2012.
- Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, De Gruyter 1997.
- Monika Schmitz-Emans: Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall. In: Neohelicon XXII.2 (1995), S.53-116.
- Robert Scholes: Metafiction. In: The Iowa Review.1/4/1970, S.115.

- Bernd Schulte-Middelich: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Ulrich Broich, Manfred Pfsiter: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985, S.197-242.
- Uwe Spörl: Metafiktion, In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hgs): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, 493-494.
- Mirjam Sprenger: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.
- Kathrin Steyer: Irgendwie hängt alles mit allem zusammen- Grenzen und Möglichkeiten einer linguistischen Kategorie ‚Intertextualität‘. In: Josef Klein, Ulla Fix: Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität 1997, S.83-106.
- Inge Suchsland: Kristeva zur Einführung. Hamburg 1992.
- John L. Styan: Restoration Comedy in Performance. Cambridge 1986.
- Frederick Winslow Taylor in: Monthly Review, 89/1819, S. 361–62 und 93/1820, S. 61–63.
- Gideon Toury: Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam, Philadelphia 1995.
- Theodor Verweyen, Gunther Witting: Einfache Formen der Intertextualität. Theoretische Überlegungen und historische Untersuchungen. Paderborn 2010.
- Patricia Waugh: Metafiction. The Theory and Practice of self-conscious fiction. London/New York 1984.
- Ingeborg Weber: Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt 1994.
- Frank Weinreich: Die Phantastik ist nicht phantastisch. In: Lars Schmeink, Hans-Harald Müller (Hgs): Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik des 21. Jahrhunderts, De Gruyter 2012, S.19-35.

Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1989, S.567-568.

Gero von Wilpert: Metafiktion. In: Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, 8. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, S.512-513.

Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörendem Erzählen. Tübingen 1993.

Werner Wolf: Metafiktion. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. 3. Aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2004, S.447-448.

Werner Wolf: Metafiktion. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie. Metzler Verlag, Stuttgart und Weimar 2004, S. 172–174, hier S.172-173.

Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine (Hrsg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Spectrum Literaturwissenschaft. Walter de Gruyter. Berlin 2007, S. 25–64.

Wolfgang Welsch: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt/Main 1996.

Franz Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Erich Schmidt Verlag 2001.

Internetquellen

Encyclopedia Britannica: Lake Poet online unter <https://www.britannica.com/topic/Lake-poet> (03.10.2018)

Jasper Fforde: <http://www.jasperfforde.com/lostmusing2.html> (03.10.2018),
www.jasperfforde.com/bio.html (03.10.2018) <http://www.jasperfforde.com/faq.html#h>
 (03.10.2018)

Guinness World Records: <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2013/11/doctor-who-50th-anniversary-the-time-lord%E2%80%99s-world-records-53100/> (11.10.2018)

BBC America: <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/09/famous-doctor-who-fans-top-5-celebrity-whovians> (11.10.2018)

White House US: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/john-f-kennedy/> (19.11.2018) sowie <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/ronald-reagan/> (19.11.2018)

The Beatles: <http://www.thebeatles.org> (19.11.2018)

The Guardian <https://www.theguardian.com/books/live/2016/apr/26/jasper-fforde-webchat-jane-eyre-charlotte-bronte> (03.10.2018)

TV/Film

Doctor Who, "Blink", Season 3, Episode 9, BBC 2007.

Sherlock, BBC/Hartswood Film 2010-*pausiert*.

Deadpool, 20th Century Fox/Marvel: X-Men Franchises 2016.

Deadpool 2, 20th Century Fox/Marvel: X-Men Franchises 2018.

House of Cards, Media Rights Capital, Trigger Street Productions/Netflix 2013-2018.

Scrubs, NBC USA 2001-2010.

Abbildungen

Abb1: eigene Grafik; Koordinationskreuz gestaltet nach Kristeva

Abb2: <http://www.jasperfforde.com/thursdaynext/jurisdiction/jurisadvert.html> bzw. TN2

Abb3: <http://www.jasperfforde.com/thursdaynext/jurisdiction/taraadvert.html>

Tabellen

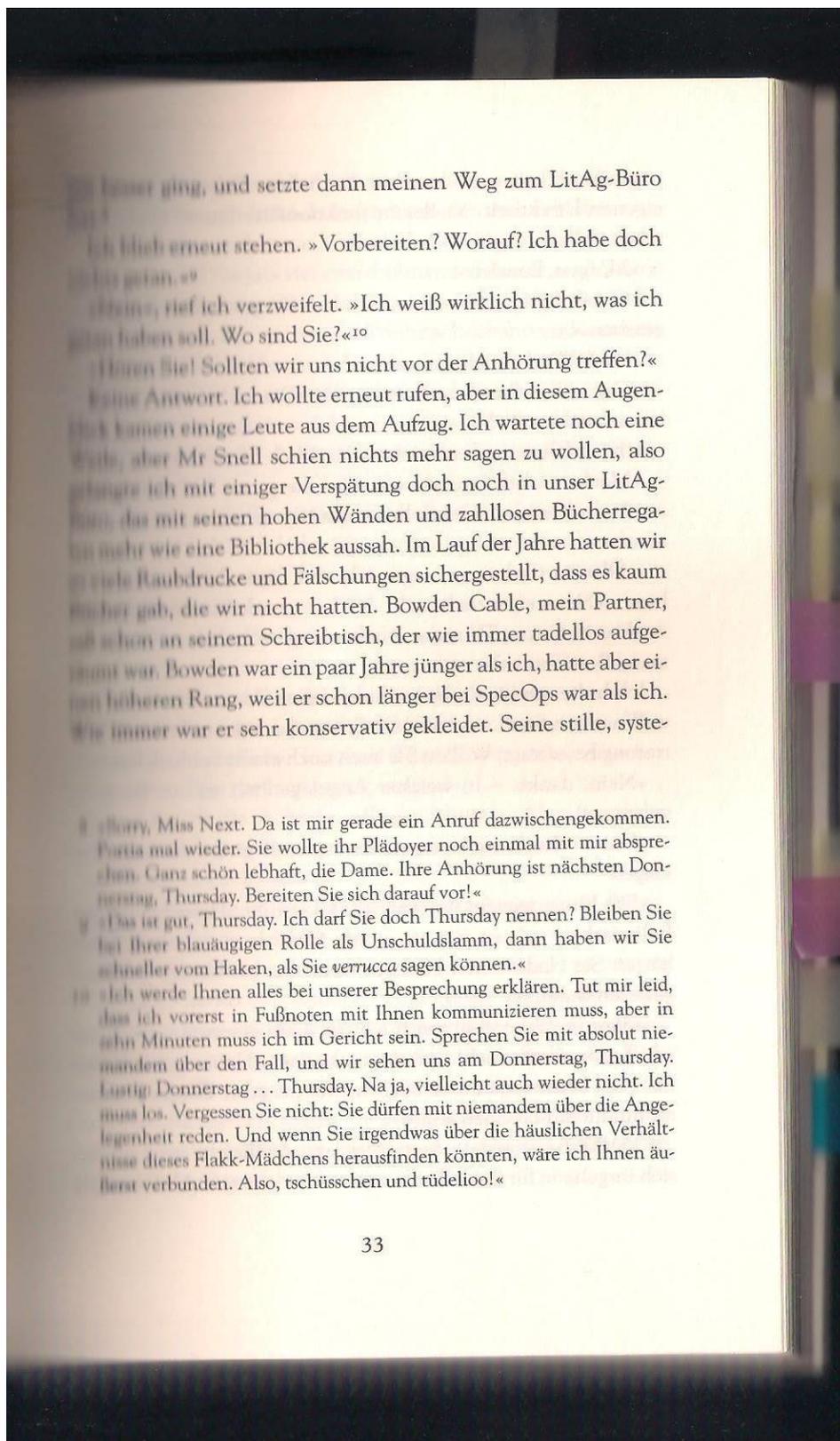
Tab1: eigene Tabelle nach Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Frankfurt/Main ⁸2018 [1982], S.21.

Tab2: eigene Tabelle nach Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Frankfurt/Main ⁸2018 [1982], S.39.

Tab3: eigene Tabelle nach Gerard Genette: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Frankfurt/Main ⁸2018 [1982], S.44.

11. Anhang:

Auf S. 33 (TN2) ist die Fußnotenkommunikation zwischen Thursday Next und Akrid Snell nachzulesen.



Beispiel aus TN 3; der Haupttext ist fett gedruckt und läuft parallel zum Gespräch/der Handlung in dem Fußnoten.

»Keine Spur?« fragte der Protokollführer. »Warum kann er die Spur nicht aufnehmen? Was ist los, Harris?«
 »Ich weiß nicht, Sir. Mit Ihrer Erlaubnis würde ich gern auf allen Fluren der Großen Bibliothek Textstiebe aufstellen. Hoop ist ab sofort Ihre persönliche Leibwache. Next ist offensichtlich geisteskrank und wird Sie zu töten versuchen – das scheint mir ganz offensichtlich. Habe ich Ihre Genehmigung, einen Terminierungsbefehl beim GattungsRat zu beantragen?«
 »Nein. Zu einem solchen Schritt bin ich nicht bereit. Eine Außenländerin töten lassen? Ohne mich.«
 Tweed wollte gehen, aber der Protokollführer rief ihn zurück. »Thursday hat gesagt, es gebe mit Ultra Word™ ein Problem, Tweed. Sollen wir TextGrandCentral bitten, die Einführung zu verschieben?«
 »Soll das heißen, Sie nehmen das alles ernst, Sir?« rief Tweed empört. »Entschuldigen Sie, aber Next ist eine Mörderin und Lügnerin. Wie viele Leute soll sie denn noch umbringen?«

»Warum haben Sie mich da rausgeholt, Vern?«
 »Weil ich nicht glaube, dass Sie Miss Havisham umgebracht haben. Und ich liebe unsere Buchwelt. Ich werde nicht zulassen, dass sie von Ultra Word™ dominiert wird. Das neue System ist korrupt.«
 Der Tunnel öffnete sich zu einer großen Halle, in der eine Art Siedlung gebaut worden war. Die Gebäude waren kaum mehr als Zelte, aus denen der rötliche Schimmer von Öl-Lämpchen herausdrang.
 »Vern!« Eine dunkelhaarige, junge Frau winkte uns zu. Sie war hochschwanger, und Deane lief ihr eilig entgegen, um sie zu umarmen. Ich beobachtete sie mit einem gewissen Maß an Eifersucht. Ich spürte, dass ich meine Hand ganz unbewusst auf meinen eigenen Bauch gelegt hatte.
 »Mimi, das ist Thursday«, erklärte Vern. Ich schüttelte ihr die Hand, und sie führte uns in ihr Zelt. Als Sitzplatz bot sie mir eine stabile Holzklappe an, in der einmal Genitive gewesen waren.
 »Was stimmt denn mit Ultra Word™ nicht?« fragte ich.
 »Das System ist absolut totalitär«, sagte Deane. »Vielleicht finden Sie, dass die Buchwelt jetzt schon überreguliert ist, aber Sie können mir glauben: Die heutige Buchwelt ist geradezu anarchistisch im Verhältnis zu dem, was TextGrandCentral jetzt plant.« Und dann erzählte er in kurzen Worten, was genau er entdeckt hatte. Das Problem war allerdings, dass

»Ultra Word™ ist wichtiger als wir alle«, sagte der Protokollführer. »Auch wenn sie eine Mörderin ist, könnte sie etwas entdeckt haben, was für uns alle ein Risiko darstellt. Wir können es uns nicht leisten, so etwas zu ignorieren.«
 »Na ja«, sagte Tweed langsam. »Wir können die Einführung natürlich verschieben. Wenn Sie glauben, dass es notwendig ist, sollten wir das vielleicht tun. Aber dann fällt dieses große Ereignis nicht mehr in Ihre Amtszeit. Das würde mir außerordentlich leid tun. Es wäre ein krönender Abschluss Ihrer Tätigkeit, und es wäre nur recht und billig, wenn Sie damit in die Geschichte eingehen.«

Der Protokollführer rieb sich nachdenklich das Kinn. »Was für Tests können wir denn noch machen?« fragte er schließlich.
 Tweed lächelte. »Ich weiß auch nicht, Sir. Wir haben den Flight Manual-Konflikt gelöst und AutoPageTurnDeluxe™ überarbeitet. Die Windschnittigkeit wurde verbessert, und das Esperanto-Modul arbeitet jetzt hundertprozentig. Alle Pro-

ich mehr als seine Theorien brauchte. Um gegen Tweed und TextGrandCentral vorgehen zu können, brauchte ich echte Beweise.

»Beweise, ja. Das war immer unser Problem«, sagte Deane. »Ich zeig Ihnen mal, was Perkins uns hinterlassen hat.«

Er ging kurz weg und kehrte mit einem Vogelkäfig zurück, in dem eine Feldlerche saß. Den Käfig stellte er auf den Tisch.

Ich sah den Vogel an, und der Vogel schaute zurück.

»Das ist der Beweis?«

»Das hat jedenfalls Perkins gesagt.«

»Haben Sie eine Ahnung, was er gemeint hat?«

»Nicht die geringste«, seufzte Deane. »Er war längst vom Minotaurus verdaut, ehe er uns etwas zu erklären vermochte.«

Ich beugte mich vor und roch – Honigmelonen.

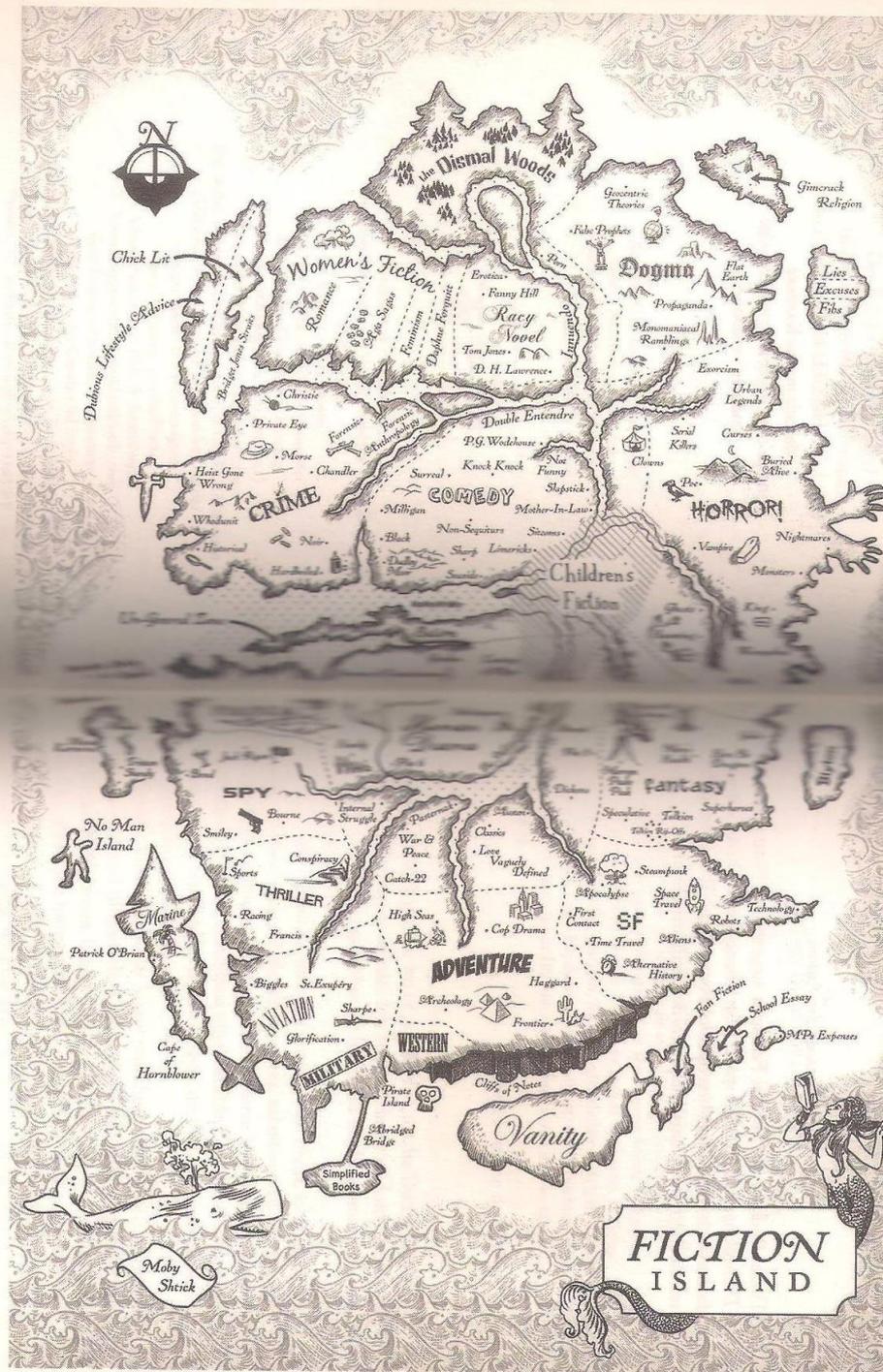
»Es ist Ultra Word™«, hauchte ich.

»Wirklich?« sagte Deane überrascht. »Woher wissen Sie das?«

»Das hat damit zu tun, dass ich Außenländerin bin. Ich habe einen Plan, aber dazu muss ich mich frei bewegen können. Der Protokollführer darf mich nicht länger mit seinen Verdächtigungen verfolgen.«

»Dafür kann ich sorgen«, lächelte Deane. »Kommen Sie, ehe es noch schlimmer wird.«

TN 4, Karte von Fiction Island. Jedes Genre der Fiktion hat hier sein eigenes Stück Land.



Abstract

Alle Texte stehen mehr oder weniger miteinander in Beziehung. Einflüsse, Verweise oder Anspielungen auf diverse Hypotexte (nach Genette) finden sich als Transtextualität unterschiedlich ausgeprägt in jedem einzelnen Text. Literatur überschreitet dabei Grenzen untereinander innerhalb der Fiktion. Bei Texten, die sich selbst zum Thema haben und ihre eigene Gemachtheit reflektieren, geht Literatur jedoch auch über die Grenzen der Fiktion hinaus und macht diese als solche erkennbar- doch was, wenn die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit mehr als nur einmal überschritten werden und dabei auch die Grenze zwischen Transtextualität und Metafiktion verschwimmt? Anhand der Romanreihe *Thursday Next* von Autor Jasper Fforde werden Beispiele für transtextuelle Bezüge und metafiktionale Strukturen und Funktionen offengelegt und mittels der Theorien von Genette, Kristeva und Bachtin (Transtextualität/Intertextualität) sowie Waugh, Imhof und Wolf (Metafiktion) analysiert.