

ACHIM HÖLTER

Das Eigenleben der Figuren

Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion¹

2007 kam ein Film in die Kinos, der manchen Trailer-Zuschauer zum Hellaufklappen reizte, also offenbar originell zu sein versprach. Für einen Literaturwissenschaftler zeichnete sich das Gegenteil ab. Der Film war vorhersagbar und sozusagen das, was wir die Durchdeklinaton eines ästhetischen Phänomens nennen könnten. Es handelte sich um die Komödie *Stranger than Fiction* (2006) von Marc Forster nach einem Drehbuch von Zach Helm (mit Emma Thompson, Dustin Hoffman usw.), in der der Steuerbeamte Harold Crick eine Stimme in seinem Kopf hört und irgendwann feststellen muss, dass es die seiner Schöpferin ist, die immer dann erklingt, wenn diese, die Romanautorin Karen Eiffel, an der Schreibmaschine sitzt. Ihr Schreiben ist also sein Lebensfaden. Als er nun erfährt, dass Karen Eiffel ihn sterben lassen will, muss er um sein Leben kämpfen ... Knapper und deshalb witziger wurde eine ähnliche Idee übrigens Ende 2004 im Drehbuch für die 82. Folge der TV-Serie *Berlin, Berlin* adaptiert, die unter dem Titel »Deus ex machina« ausgestrahlt wurde. Hier kommt es zu der Situation, dass die Serienheldin Lolle, die ja ohnehin zu einer Art Durchschauung der Fiktion angelegt ist, insofern sie bisweilen als Comic-Figur aus sich heraustritt, aus Unzufriedenheit mit dem Drehbuch (dem Tod Svens) die Kooperation verweigert. Dieser Streik, Ausdruck ihres sonst stets reizvollen Willens, wird vom Autor David mit mühevoller Argumentation abgewendet.² Aber inwiefern waren die beiden Ideen verwandt?

In den Rahmen der Erforschung, Klassifikation und Erklärung literarischer Selbstreferenzphänomene im engeren Sinn gehören Sujets wie Bücher, Bibliotheken, Leser, überhaupt Aktanten des Sozialsystems Literatur in der Literatur,³ aber auch alle spielerischen und autoreflexiven Elemente vorweggenommener Kritik (-criti-fiction-). Insbesondere wurden der Literatur zwischen Moderne und Postmoderne ihre Gestaltungsmittel verdächtig, Linda Hutcheon subsumiert alles unter »De-naturalizing the natural« bzw. »postmodern de-naturalizing« (Hutcheon 1989, 32 u. 49); man kann auch von »foregrounding« sprechen⁴ (vgl. Wolf 2001, 187f.). Wie man aber Ausstattung oder Landschaftsschilderung selbstkritisch und ironisch inszenieren kann, so erst recht die eigene poetische Personalpolitik. Sie ist ein Sonderfall des Verlusts der Grazie, wie an einer Reihe von Beispielen geprüft werden soll. Und zwar komparatistisch-bunt, so dass systematische Ähnlichkeit vor Chronologie rangiert, aber stets mit abstrahierenden Beobachtungen, denen eine knappe Systematisierung folgen soll.

1 Eine erste Fassung des vorliegenden Textes wurde am 5.7.2002 im Rahmen des Göttinger Symposions »Spiel-Arten der Komparatistik« vorgestellt. Der Schwerpunkt liegt auf einem systematischen Parcours durch mehr oder minder kanonische Texte der Weltliteratur, nicht aber auf einer lückenlosen Ausschöpfung, was erst recht für die im Speziellen spärliche, aber für die übergreifenden Phänomene umfangreiche Sekundärliteratur gilt.

2 Ich danke der Studio Hamburg Produktion Berlin GmbH für die Überlassung des Drehbuchs (Autor: David Safier, 2004).

3 Hier sei beispielhaft verwiesen auf das Projekt »Lexikon fiktiver Dichter« von Achim Hölder.

4 Zum »foregrounding« vgl. weiterführend den Art. von Werner Wolf in Nünning 2001, 187f.

Eine rezente Studie hat sich ganz einem der Kernphänomene des Eigenleben-Topos gewidmet: der Metalepse in der phantastischen Literatur (vgl. Klimek 2005). Zu unterscheiden ist dabei zwischen ab- und aufsteigender Metalepse, dem Sich-in-die-Fiktion-Hineinbegeben bzw. dem Wieder-Heraustreten. Hier haben wir es also mit einem generellen Aufriss des Verhältnisses von Realität und Fiktion zu tun. Letztere, die Buchwelt, ist gemeinhin und auch im Bewusstsein des Lesers von der Ebene, auf der der Autor und wir uns befinden, verlässlich getrennt. Eine Möglichkeit der Verunsicherung, wie sie phantastische Literatur stiften will, besteht nun genau darin, die Grenze durchlässig zu machen, Figuren oder Gegenstände oder Ereignisse wandern und eingreifen lassen zu können. Kurioserweise hat Patricia Waugh, deren Einführung in die Metafiktion zahlreiche Texte anspricht, die auch das hier behandelte Muster verarbeiten, es gerade in ihrem Kapitel »Some characters in search of an author« nur gestreift (Waugh 2003, 130–136). Hier ist der Ansatz primär metaphorologisch, weniger von der Metalepse, sondern von der Topologie der Textoberflächen her betrachtend.

Schon seit dem Pygmalion-Mythos fasziniert die Vorstellung, dass das von Menschen geschaffene Kunstwerk ein Eigenleben beginnen könne, eine Idee, die heute hauptsächlich im Diskurs über künstliche Intelligenz wiederbegegnet. Innerhalb der literarischen Textwelten wird die Hypothese so gestaltet, dass die erfundenen Inhalte von Büchern sich quasi selbstständig machen. Beschriebene Personen tun dies, indem sie etwa in die ›wirkliche Welt‹ eintreten oder sich scheinbar von der Führung durch ihren Autor lösen. Hier geht es um Spielmöglichkeiten im Sinne eines experimentellen Poetikverständnisses. Soweit wir als Komparatisten nur deskriptiv verfahren, haben wir unseren Blick meist unter dem Paradigma der Objektivität beschränkt auf das positiv Vorhandene, das in der Vergangenheit Realisierte. Die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft erforscht aber à la Oulipo arbeitsteilig die Optionen der Literatur und sortiert sie nach bereits wahrgenommenen und noch offenen. Das Grundmuster des ›Eigenlebens‹ scheint zu heißen: Der Autor verliert seine Verfügungsgewalt über den Text. Texte der letzten Jahrzehnte mag man in dieser Hinsicht als Illustrationen insbesondere poststrukturalistischer Literaturtheorie lesen, ältere Werke hingegen verdeutlichen, wie die Literatur sich ihre Theorie, zunächst implizit, selbst vorausschreibt.

Die Radikalisierung des Eigenleben-Gedankens ist formal betrachtet eine Zuspitzung der rhetorischen Kategorie der ›fictio personae‹. Dabei handelte es sich in der antiken Rhetorik um die »Einführung nichtpersonhafter Dinge als sprechender sowie zu sonstigem personhaften Verhalten befähigter Personen« (Lausberg 1973, 411f.). Natürlich sind dies im Prinzip verschiedene Dinge, jedoch betonen Quintilian und andere an diesem poetischen Kunstgriff, den wir auch als Personifikation oder Proso-popoie kennen, immer wieder eine Bedingung des Gelingens, nämlich die überzeugende Lebendigkeit. Es scheint überhaupt, als handle es sich bei dem Phänomen in mehrfacher Hinsicht um das Weiterdenken selbstverständlich gewordener Metaphern. Dass Kunstwerke als ›lebendig‹ bewertet werden, ist eine Tradition, die mehr noch als in der Redekunst in den Bildenden Künsten bzw. deren Kritik zuhause ist. So spricht Sulzers *Allgemeine Theorie des schönen Künste* von »lebendigem Ausdruck«, verwendet den Begriff »lebhaft«, »in den schönen Künsten oft und in mancherley Bedeutungen [...], die allemal eine gute Eigenschaft anzeigen«, und das Prädikat ›leben‹ (wie vita) ist »in der Malerey der äußerste Grad der Vollkommenheit« (Sulzer 1793, 160, 164, 158). In diesem Horizont wäre ›Lebendigkeit‹ synonym mit ›Naturtreue‹, also einer Qualität von Malerei und Skulptur, die mit dem berühmten, bei Plinius (*nat. hist.*, 35, 65)

kolportierten Wettstreit des Zeuxis und Parrhasius assoziiert wird, deren gemalte Objekte Vögel, ja selbst Maler täuschten (*nat. hist.*, 308). Oder eben mit dem Pygmalion-Stoff (vgl. Aurnhammer/Martin 2003). ›Lebendig‹ kann aber dreierlei bedeuten: 1. authentisch im Sinne von ›vivezza‹ innerhalb des Texts, 2. überzeugend, also aus dem Text herauswirkend, 3. fortdauernd, also aus diesem Text in einen andern wandernd.

1. Eigenleben: präformierte visuelle Idee, Verfügbarkeit und Heimsuchung

Beginnen wir unchronologisch mit drei exemplarischen Spielarten des Eigenlebens bei Henry James, alle en passant vorgestellt in den Vorworten zu seinen *Novels and Tales*:

Soweit es darum geht, die abstrakte Idee einer Figur mit einem konkreten Äußeren zu verbinden, kann man den kreativen Prozess von beiden Seiten her beschreiben. Üblicherweise weist man den aktiven Part dem Autor zu. Sucht sich die Idee hingegen ihre visuelle Repräsentation, so mag es scheinen, als habe sich ein Jemand mit Namen, aber ohne Aussehen, eine Hülle gesucht, als sei also zum Beispiel ein junger Mann, den Henry James im Park erblickte, nicht so sehr Anlass für die Erfindung seiner Figur Owen Wingrave gewesen, sondern als habe dieser sich selbst gefunden: »Owen Wingrave, nebulous and fluid, [...] found ›himself‹ in this gentleman.« (James 1909, xxii)

Einst schilderte Turgenjew Henry James seine Schaffensweise:

It began for him almost always with the vision of some person or persons, who hovered before him, soliciting him, as the active or passive figure, interesting him and appealing to him just as they were and by what they were. He saw them, in that fashion, as ›disponibles‹. (James 1908a, vii)

Entsprechend modelliert James die Art und Weise, wie die Figuren seines Romans *The Portrait of a Lady* gewissermaßen aus eigenem Antrieb sich eingestellt hätten: »It was as if they had simply, by an impulse of their own, floated into my ken.« (Ebd., xvii)

Wenn ein Autor eine Romanfigur wiederholt verwendet, heißt dies im Rahmen der Lebensmetaphorik, sie *wiederzuerwecken* wie Klingsor bei der Beschwörung Kundrys. Für Christina Light, die spätere Princess Casamassima, hört sich das in Henry James' Rückschau so an:

The obscure law under which certain of a novelist's characters, more or less honorably buried, revive for him by a force or a whim of their own and ›walk‹ round his house of art like haunting ghosts, feeling for the old doors they knew, fumbling at stiff latches and pressing their pale faces in the outer dark, to lighted windows. (James 1908b, xviii)

Dies ist nur eine anschaulich ersonnene und mit professionellem Horror ausgestaltete Metapher. Erklärt man das Bild zur Realität, so gelangt man unmittelbar zu Stephen King.

Die gleiche Bildlichkeit findet man schon im November 1866 bei Flaubert. Dieser wird von Hippolyte Taine brieflich gefragt:

Ist es passiert, daß Sie, nachdem Sie sich mit großer Intensität und über einen langen Zeitraum eine Figur oder einen Ort vorgestellt haben, von diesem besessen werden, so als würde es sich um eine Halluzination handeln, bei der die Figur ein Eigenleben gewinnt und in Ihrem Wahrnehmungsfeld erscheint?

Freilich ist der Terminus ›Eigenleben‹ bezeichnenderweise erst durch die deutsche Übersetzung eingeflossen; im Original frug Taine: »Vous est-il arrivé, ayant imaginé un personnage ou un endroit avec intensité et longtemps, d'en être obsédé, comme par une hallucination, le personnage *se reformant de lui-même* et faisant tache sur le champ de la vision?« Flauberts Antwort lautet: »Die eingebildeten Figuren suchen mich heim, verfolgen mich, - oder vielmehr bin ich es, der in ihrer Haut steckt.« (zit. n. Stiegler 2006, 117f.) Französisch: »Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, - ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau.« (Flaubert, 312, Kursivierung hier und im Folgenden A.H.)

Im 2. Teil von *Les faux-monnayeurs* (1925) hat André Gide z. T. systematisch fingiert, dass die Romanfiguren gegenüber dem Erzähler autonom seien und dessen Allwissenheit unterliefen. Ein markanter Fall in diesem Sinn ist Uwe Johnsons Gesine Cresspahl. Bekanntermaßen insistierte Johnson darauf, seine Figur besitze ein »Eigenleben mit einem von ihm unabhängigen Willen« (Grambow 1997, 110), oder, wie er selbst es ausdrückte, er habe »von einer *zugegebenermaßen* erfundenen Person *quasi* den Auftrag, oder [...] mit ihr den Vertrag, ihr Leben wiederzufinden und aufzuschreiben in einer Form, die sie billigen würde« (zit. n. Schnell 1993, 509). Die beiden Einschränkungen (*zugegebenermaßen*, *quasi*), die letztlich nur den Autor vor einem Überspannen des rhetorischen Bogens schützen, sind unüberhörbar. Dennoch ist in den *Jahrestagen* selbst nicht nur die Erinnerung eigenwillig - daher die berühmt gewordene Formel der Tochter Marie von der »Katze Erinnerung« (Johnson, 670), die beinahe nebenher auch die ›fictio personae‹ als ›fictio animalis‹ erfüllt -, sondern auch die Figur Gesine, die ihrem Autor befiehlt, das Jahr der Handlung zu beschreiben (1426-1428), und die bei einer Passage dem zögernden Autor droht: »Du schreibst das hin! Wir können auch heute noch aufhören mit deinem Buch.« (1822, vgl. Schnell 1993, 511) Diese extrem metafictionalen Stellen finden sich indes nicht zufällig im 4. und letzten Band, den Johnson erst nach einer zehnjährigen Schreibkrise 1983 vorlegte. Es mag also zu seinem privaten Willensakt erforderlich gewesen sein, den unbedingten Schreibbefehl auf ein Über-Ich zu projizieren und diesem unbedingten Gehorsam zu leisten.

Jorge Luis Borges anthologisiert Traumtexte, darunter auch die Episode von Giovanni Papini (1906), in der eine Traumgestalt auftritt, der gentiluomo malato, der sich fragt, wer ihn träumt und was ihm beim Erwachen des Träumenden wiederfahren wird (Borges 1994, 80-82). Die Verwandtschaft von Traum und Dichtung ist so intensiv und traditionell, dass der staunend-kritische Umgang mit dem Traum der Metakritik der Dichtung ihr Muster vorgebildet hat. Wiederum Borges zitiert auch eine Stelle aus Lewis Carrolls *Through the looking-glass* (1871): »Du bist eine Gestalt in seinem Traum. Wenn dieser König erwachte, würdest du ausgehen wie eine Kerze.« (178) Es handelt sich also in mehrfacher Hinsicht um einen Topos: zum einen die generell akzeptierte Traumähnlichkeit der Poesie mit ihrem immensen Zitathintergrund (hier zweigt jedoch eine entscheidende Differenz ab), zum anderen das Bangen des Sekundärgeschöpfes um seine Existenz. Zur abzweigenden Differenz ist zu ergänzen: Wenn es überhaupt möglich ist, geträumte Geschöpfe autonom zu denken, so sind sie zweifellos dem gemeinhin befristeten Schlaf unterworfen. Literarische Figuren hingegen leben nach ebenso genereller Auffassung von ihrer Zeugung an ewig.⁵

2. Eigensinn: Rebellion und Autarkiebekundung

Hier ist eine zweite Einleitung erforderlich: Es besteht keine Einigkeit darüber, ob unter Fiktion auch deutlich nicht-narrative Texte subsumiert werden können. Obgleich ihre Handlungen zweifellos fingiert sind, verstehen die meisten unter ›fiction‹ nicht automatisch auch Theaterstücke. Deshalb ist der Definitionsbereich von Metafiktion noch schwerer festzulegen, als die Explikation der Vorsilbe Meta- schon alleine bewirkt. Da es in dieser Studie nicht primär um das Erzählerische geht, sondern um den literarischen Wirklichkeitsgrad und den Status, mit dem sich Autoren präsentieren, werden dramatische Texte mitbehandelt. Brian McHale, der eine Reihe von »Characters in search of an author« auflistet, erklärt für das Theater etwas einfach, aber im Prinzip zutreffend, die Bühnengrenze als »ontological threshold« werde zu einer nahe liegenden Quelle für »aesthetic exploitation« (McHale 1987, 121), während er generell postmoderne Erzähltexte auf die Formel bringt: »all of them having in common the foregrounding through metalepsis of the ontological dimension of recursive embedding« (120). In der Metafiktion kann auch das Gegenteil, die reine Souveränität des Autors, spielerisch herausgestellt werden (wie in Diderots *Jacques le fataliste*). Wenn aber der Text, von dem heutige Leser ohnehin gewohnt sind anzunehmen, dass sie selbst ihn erst konstituieren, als eigenmächtig vorgeführt werden soll, ist es wiederum ein Sonderfall (andere Varianten wären Offenheit, Kombinatorik, Interaktivität), dass – man möchte sagen: ausgerechnet – die erfundenen, papierernen Personen im Text ein Eigenleben entfalten oder sich ausdrücklich gegen ihren Autor auflehnen. Zunächst ist dies nicht mehr als das Wörtlichnehmen einer Metapher. Wir erinnern uns, dass eine der elementarsten poetologischen Forderungen lautete, die Literatur solle »lebendig« wirken und literarische Charaktere »leben«. Gerade im Drama überzeugen Charaktere umso mehr, je selbstkonsistenter sie sind, zumindest bis in die Dramenpoetik des 19. Jahrhunderts, je weniger der Wille eines Machers erkennbar bleibt. Hier wurzelt die Idee vom eigenen Willen der Figuren, zumal auf der Bühne ihre leibliche Individualität nicht zu übersehen ist; und deshalb kann man über das Eigenleben der Figuren nicht unter Ausschluss des Theaters sprechen.

Im Metatheater äußert sich das Eigenleben der Figuren als Eigenwille bzw. Eigensinn. Bühnencharaktere sind per se lebendig, oder anders gesagt: Bei aller bewussten oder unbewussten Inkongruenz von Schauspieler und Rolle haben der Darsteller und der Dargestellte doch vor den Augen des Publikums dieses eine gemeinsam: dass sie physisch lebendig sind. Damit ist natürlich der Sachverhalt nur verdeckt, dass der Akteur durch sein Spiel eine reine Fiktion, wie es ja im Lobjargon des Feuilletons heißt, »zum Leben erweckt«. Auch diese Grundgegebenheit, aus der Theater überhaupt nur entsteht, wird in unserem Zusammenhang zuweilen allegorisch gestaltet, aber hier soll etwas anderes unterstrichen werden, nämlich dass in der Spielsituation das Lebendige kein kategoriales Problem aufwirft und deshalb auch keine ästhetischen Möglichkeiten bietet.

5 In *Las ruinas circulares* wird die Sichtweise umgekehrt: Jemand entdeckt, dass er kein Eigenleben hat, sondern Produkt eines Traums ist. – Und natürlich ist auch das Doppelgängermotiv eng mit der Idee verknüpft. »Der Träumer bin ich«, sagte ich ein wenig trotzig.« Man wird dies in *Sophies Welt* wiederfinden. Vgl. Borges 1993, 195, ebenso 97 (*Der Andere*).

Und darum äußert sich das Phänomen im Drama auf dem Umweg über Eigensinn, für den nun wieder zweierlei Weg gangbar ist: Einerseits der des Aus-der-Rolle-Fallens, so dass der Schauspieler als Schauspieler oder Privatmensch, jedenfalls als etwas anderes erkennbar wird, als er bis gerade repräsentiert hat. Andererseits der des autonomen Agierens innerhalb der fiktiven Identität. Um in diesem Fall Eigenleben als Eigensinn überhaupt kenntlich zu machen, muss ein Willenskonflikt inszeniert werden; die Figur muss etwas anderes wollen, als von ihr als Figur erwartet wird, d.h. sie muss sich auflehnen gegen das Publikum (dann müsste freilich ganz die Erwartung des Auditoriums zum Thema gemacht werden). Oder, und dies ist das probateste Mittel, ihr Wille bricht den gemeinhin impliziten, weil allumfassenden Willen des Autors. Innerhalb des selbstreferenten Konzepts der Potenzierung lassen sich mit Lucien Dällenbach drei Modi der *Mise en abyme* differenzieren, die ›einfache‹, die ›unendliche‹ und die ›ausweglose Spiegelung‹. Und zu letzterer, der ›Réflexion aporistique‹, gehören eben nicht nur die »einander zeichnenden Hände Eschers«, sondern auch die »gegen ihre Darsteller rebellierenden Bühnenfiguren«. (Fricke 2003, 145)

Ludwig Tiecks Meisterstücke romantischer Ironie verfahren in erster Linie illusionsbrechend und reflexionspotenzierend. Im *Gestiefelten Kater* (1797) tritt zwar häufig der Dichter mit verzweifelter Gebärde auf, aber die Personen, mit denen er sich direkt auseinandersetzt sind – damals wunderbarlich genug – das Publikum sowie der Maschinist. Der einzige öffentliche Kontakt mit den Figuren seines Stücks erfolgt beim Fiasko des 3. Aktbeginns mit seinem nachmals berühmten Appell an die Zuschauer: »Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung [...]. Sind Sie also illudiert gewesen, so ist es wahrlich um so schlimmer, sein Sie dann nur so gütig, diese Täuschung aus sich wieder auszurotten«. Der dies sagt, ist Hanswurst, und nach der Weigerung des Königs hervorzutreten, da er es »nicht vertragen« könne, ausgelacht zu werden, ist er der einzige, der sich auf die Bühne wagt, wo es prompt zu einer Meinungsverschiedenheit mit dem Dichter kommt. Wir befinden uns hier an der Grenze zum Eigenwillen der Figuren, denn die Weigerung des Königs passt zu seinem Figurencharakter und ist auch wegen der komischen Reibung von royalser Erhabenheit und kindlicher Weinerlichkeit wirksamer, wenn er als König, nicht als König-Darsteller rebelliert; im Grunde aber resultiert die Komik aus der Vermischung der beiden Statusvarianten. Noch klarer wird dies eben am Hanswurst, der mit dem Satz »Glauben Sie ihm kein Wort« einerseits seine Emanzipation vom Dichter manifest macht, aber andererseits noch per definitionem Akteur und Rolle in einem ist. (TGK, 42–45)

Im *Prinz Zerbino* (1798), der Fortsetzung des *Katers*, will der Titelheld im 6. Akt aus Überdruß das Stück samt Kulisse zurückdrehen. An diesem Punkt tritt der Verfasser auf und ruft sogleich Leser und Kritiker zu Hilfe, denn »Hier, meine Freunde, seht ein ganz neues Schauspiel; der Held meiner Tragödie ist unbändig geworden.« (TPZ, 332–337) Wir hören den Anklang an den entfesselten Prometheus des Aischylos, der diese Figur eben nicht ist. Der Setzer erklärt es für »pur unmöglich«, das Stück im Wortsinn rückgängig zu machen, denn »die ersten Bogen sind schon abgedruckt«. Dieses Faktum, die Selbstständigkeit des Protagonisten, arbeitet Tieck durch Wiederholung besonders heraus. So ruft der Verfasser: »Nunmehr ist er mir gar zu unbändig geworden« und deklamiert: »O Unglück! wenn der Held dem Verfasser über den Kopf wächst!« Zerbino selbst zieht in Zweifel, dass er »wider meinen Willen« im Stück behalten werden könne und argumentiert: »Es ist ja das erstemal nicht, daß sich ein Held gegen den Verfasser empört hat«. Dies ist ein Schlüsselsatz, weil er eine literarische Tradition

postuliert, die ganz offensichtlich auf die narrative Metafiktion bei Cervantes, Sterne, Diderot usw., aber vielleicht auch auf die theatralische etwa bei Holberg verweist. In Diderots *Jacques* z.B. blüht der Topos der ›unverfälschten Geschichte‹, das ›Ich kann nichts dafür, wenn die Figuren so niedrig reden‹. Der antizipierten Frage des aufgebrachtten Lesers, wie ein verständiger und sittlicher Mensch Erzählungen von solcher »obsécinité« verbreiten könne, entgegnet Diderot, oder, wenn man will, sein Erzähler: »Ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère.« (Diderot, 655)

Was wird nun bei Tieck betont? 1. der Wille – »Ich will aber nicht, ich will nicht«, ruft Zerbino wie ein Kind. 2. der Sachverhalt als bewusster: »Es ist aber doch niemals so sehr zur Sprache gekommen, dieser Anstoß wäre gar zu himmelschreiend«, wendet der Kritiker ein, wobei der Irrealis »wäre« vom Aussprechen selbst bereits unterlaufen ist. 3. der Konflikt⁶: Der entlaufene Zerbino droht dem Verfasser, falls er nicht aus dem Stück entlassen werde, eine Ohrfeige an und ringt mit ihm, unterliegt aber und wird gefesselt fortgeführt. Für diesmal hat also der Verfasser die Gewalt über den Text behalten. Interessant ist die Verbalisierung seines Sieges: »hier haben wir den unnatürlichen Bösewicht, der sich gegen mein Schauspiel verschworen hatte«, signalisiert doch das Adjektiv ›unnatürlich‹ (DWB, 1206) im zeitgenössischen Horizont deutlich den Diskurs von Verwandtschaftskonflikten und ist als Anspielung auf einen Vater-Sohn-Streit, ja als Andeutung eines gescheiterten Vätermords zu entschlüsseln.

Im dritten Band von Jacques Roubauds *Hortense*-Trilogie zieht der Autor genau diese Schraube weiter an, wenn er einen Auszug von Hortenses Tagebuch preisgibt, in dem diese u.a. lamentiert: »Was zuviel ist, ist zuviel. [...] Ich glaube nicht, daß ich das noch lange ertragen werde. [...] Entweder hört man auf, mich lächerlich zu machen, oder ich verlasse den Roman.« Soweit ist dies die topische Rebellionsgeste. In den folgenden Sätzen nimmt diese jedoch zusätzlich die Färbung des *Generationenkonflikts* an, hier: der Tochter-Vater/Eltern-Differenz:

Es stimmt zwar, daß es die Autoren gar nicht mögen, wenn ihre Heldinnen größer werden; sie haben die allergrößte Mühe, das hinzunehmen; aber hier handelt es sich um *mein* Leben, es sind *meine* Abenteuer, darin wird er sich gewöhnen müssen. (Roubauds 1994, 219, Kursive im Original).

Joseph von Eichendorff war es, der speziell Tiecks Verfahren aus dem *Zerbino* 1824 in *Krieg den Philistern* mit etlichen Varianten, aber ohne intellektuelle Neuerung in Knittelversen fortsetzte. Dabei bricht vor allem der Narr die Illusion: »Ich weiß nicht, was der Autor sich denkt, / Hat mich ganz umsonst hierhergesprengt!« (Eichendorff, 500) Im Übrigen versuchen die Philister, das Stück zu verlassen – »Und die Kerle laufen uns aus der Handlung raus« –, werden aber eingeholt und wieder zurückgezwungen. (522, 531, 543) Dies nur als Illustration eines Kunstgriffs, der sich ohne Vertiefung rasch abnutzt. Schon bei Tieck selbst aber ging es ein Stück weiter. Sein Schauspiel *Die verkehrte Welt* (1799) ist auch in unserer Hinsicht die konsequente Steigerung eines Grundgedankens, der besonders markant hervortritt, weil das Stück nunmehr unmittelbar damit beginnt,

6 Die Konfliktualität gehört nach Schwanitz (1990) zum Grundinventar des Theaters, weil sie der Lebenswelt genau entspricht. Sie eignet sich deshalb auch besonders für selbstreferentielles Metadrama.

nämlich mit dem Dialog zwischen Scaramuz und dem Poeten (man beachte, dass er im *Kater* »Dichter«, im *Zerbino* »Verfasser«, nun »Poet« heißt):

SCARAMUZ: Nein, Herr Poet, sagt was Ihr wollt, redet was Ihr mögt, denkt und wendet ein, so viel es Euch nur möglich ist, so bin ich doch fest entschlossen, auf nichts zu hören, nichts zu überlegen, sondern auf meinen Willen zu bestehn, und damit Punktum!

POET: Lieber Scaramuz -

SCARAMUZ: Ich höre nichts. Da, mein Herr Poet, seht, wie ich mir die Ohren zuhalte.

POET: Aber das Stück -

SCARAMUZ: Was Stück! Ich bin auch ein Stück, und ich habe auch das Recht, mit zu reden. Oder denkt Ihr, daß ich keinen Willen habe? Meint Ihr Poeten, die Herren Schauspieler wären immer gezwungen das zu tun, was Ihr ihnen befiehlt? (TVW, 11)

Wir erkennen zwar, dass hier noch scheinbar aus der Perspektive des Akteurs gesprochen wird, aber der Scaramuccia entstammt der *Commedia dell'arte*, und dort sind Schauspieler, Charge und jeweilige Rolle weitgehend kongruent. Tieck nutzt also den Vorteil und problematisiert an dieser Stelle gerade nicht eine Distanz des Akteurs zu seiner Bühnenidentität, sondern das Aufbegehren des Sekundären gegen den primären schöpferischen Willen. Der nächste Satz des Scaramuz erklärt bereits den Untertitel der *Verkehrten Welt* als »historisches Schauspiel«: »O mein Herr, die Zeiten ändern sich manchmal plötzlich.« Die Emanzipation der Figuren ist also ein historischer, vielleicht gar notwendiger Prozess, und er steht in Analogie zur (Französischen) Revolution. Diese Sichtweise könnte eine Einordnung des hier beschriebenen Phänomens motiviert haben.

Philip K. Dick erklärte zu seinem Schaffensprozess wie sehr er sich nach einer Anfangsinspiration dem Schreibvorgang überlasse. »Ich lerne die Personen jedenfalls erst kennen«, sagte er, »wenn ich den Roman schreibe; ich muß sie richtig sprechen hören, muß sehen, daß sie etwas tun, wie sie reagieren etc.« Häufig gelange er an Stellen, an denen der Grundidee nach der Protagonist »ja« sagen müsste, aber »von seiner ganzen Anlage her« – also dem zufolge, was sich im Schreiben als sein Charakter herausstellt – »eigentlich ›nein‹ sagen müsste, also sagt er ›nein‹, und ich muß von da aus weitermachen und mich mit der Tatsache abfinden, daß er nun einmal so ist, wie er ist.« (Sutin 1994, 250) In einem Interview veranschaulichte Dick 1974 sein Verhältnis zu seinen Figuren weiter. Er habe »eine kleine Leinwand im Kopf, und darauf sehe« er seine Figuren, womit er meinte, dass er sie »klein«, wie in einem Film sehe. Diese Distanz verleiht ihnen mindestens den Status von Geschöpfen eines anderen. Demgemäß ist der Autor wiederum frei, ihre Autonomie zu erproben, und zwar folgerichtig, indem er mit ihnen als Unabhängigen Kontakt aufnimmt:

Ich könnte mir durchaus vorstellen, Runciter oder Leo Bulero in kritischen Situationen um Rat zu fragen – auf Romanebene, wohlgemerkt. Ich würde mich einfach in das Buch hineinschreiben, in der dritten Person: ›Er betrat das Büro.‹ Der Witz ist, daß Runciter dann etwas sagen würde, worauf ich selbst nie käme. (Dick, 304)

Hier zeigt sich wieder zweierlei, 1., dass der postmoderne Autor dem allegorischen Status seiner Literatur nicht entkommt, denn man muss keine Kognitionsphilosophie betreiben, um die immer wieder auftauchende paradoxe Konstruktion in diesen Abspaltungssequenzen zu entdecken. 2., dass die Submotive der Selbstreferenz miteinander netzartig eng verwoben sind. Wer die Autarkie der Figuren denkt, kann sich auch selbst in seine Geschichte hineindenken usw. Es ist aber auch eine reale Schreiboption,

dass Dick sich seine Handlungen gleichsam szenisch vorstellt, sofern sie eben szenisch-dialogisch ablaufen können. So »schreibt sich der Roman quasi von selbst, [...] wie eine Kettenreaktion, die sich, erst einmal ausgelöst, ohne bewusstes Eingreifen des Autors aus eigenem Antrieb fortsetzt«, freilich: »hauptsächlich in Dialogform«. Daher fragt Dick nicht: »Was könnte Leo jetzt sagen?« sondern »Was würde Leo jetzt sagen« (305).

3. Kräftemessen: Macht des Erzählers, Entfesselung der Figuren

Ein inzwischen fest eingewurzelt Pirandello-Missverständnis will es, dass die meisten Zuschauer, und mit wachsender Zeitdistanz immer mehr, im ›pirandellismo‹ hauptsächlich das Prinzip Illusionsbrechung goutieren und die Reflexion auf das Theater als Kunstmedium. Natürlich bewegt sich der Autor, auch in den beiden Parallelstücken zu den *Sei personaggi*, in diesem Diskurs, aber der existierte, wie zu sehen war, schon lange, weshalb Pirandello hier am wenigsten originell ist. Typisch und individuell ist vielmehr sein Modus, über sich selbst allegorische Aussagen zu treffen.

Marcel Proust z.B. schreibt 1902: »Hundert Romanfiguren, tausend Ideen verlangen von mir, dass ich ihnen einen Körper gebe, wie jene Schatten in der Odyssee, die Ulysses um ein wenig Blut bitten, damit er sie ins Leben zurück bringe.« (zit. n. Biermann 2005, 64) Damit ist die Basiskonstellation für Pirandello schon markiert: Dessen Drama *Sei personaggi in cerca d'autore* von 1921 waren schon die Novelle *La tragedia di un personaggio* (1911) und die *Colloqui coi personaggi* (1915) vorhergegangen. Ersterer ist als massive Kritik an den Kollegen gemeint. Schon dieser Text beginnt mit der »vecchia abitudine«, jeden Sonntagmorgen Audienz abzuhalten für die »personaggi delle mie future novelle« (PN, 390). Von denjenigen, die bis zur Erschöpfung gewartet haben, klopft mancher an die Türe eines anderen Schriftstellers, so dass der Sprecher nicht ohne Stolz erklären kann: »Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me« (390) und mit nicht geringerem Stolz hinzufügt, er beklage sich nicht darüber, denn »solitamente di nuovi me ne vengon davanti due o tre per settimana.« (391) Die Tragödie aber ist die des »dottor Fileno«, der einzigen lebendigen Figur (»L'unico vivo tra molte ombre vane«) in einem dem Erzähler zugeschickten Roman, denn dieser enthält genug Stoff, um daraus ein Meisterwerk zu schaffen (392). Seine Tragik besteht darin, nicht in bessere Hände als die eines Stümpers gefallen zu sein, soll heißen: nicht in die Pirandellos. Es ist wenig sinnvoll, hier allzu sehr den Erzählervorbehalt zu betonen. Schon in diesem Text auch heißt es: »Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri!« (ebd.), wie es dann auch im Vorwort zur *Trilogia* lauten wird.

Die *Colloqui* hatten im *Giornale di Sicilia* in Ich-Form das Problem gestaltet, das dann das weltberühmte Theaterstück des späteren Nobelpreisträgers prägte. Ausgangspunkt ist eine Bekanntmachung an der Kanzleitur des Erzählers:

Von heute ab finden keine Sprechstunden mehr für literarische Personen statt; dies gilt ohne Ausnahme, für Personen beiderlei Geschlechtes, jeder sozialen Herkunft, jeden Alters und jedes Berufes, die Anträge vorgelegt und Unterlagen eingereicht haben, um für irgendeinen Roman oder eine Novelle zugelassen zu werden. (PTT, 282)

Gemeint ist eine Absage an die bzw. eine Problematisierung der Literatur in Zeiten des Weltkrieges, der Form nach eingekleidet in das Redesystem der Bürokratie.

Das Motiv des Vor-der-Türe-Stehens nach Art eines brutalen Castings greift der Ich-Erzähler in Michael Krügers Novelle *Das Ende des Romans* (1990) auf, ein scheiternder Autor in seiner Schreibhütte am Starnberger See, der beschließt, den Helden seines Romans sterben zu lassen, genauer: er verordnet ihm Suizid. Diese endgültige Trennung verursacht ihm natürlich Skrupel. Deshalb überlegt er: »Sollte ich ihn laufen lassen? Sollte ich in Kauf nehmen, daß er eines Tages winselnd vor der Tür stehen würde, als geschundener Verlierer, darum bettelnd, wieder an meinen Bleistift angeschlossen zu werden?« (Krüger, 19) Als er nun nach dem harschen Entschluss damit beginnt, seinen Roman radikal zu kürzen, erfordert dies eine Veränderung der Anschlüsse, »um dem Helden keine Brüche zuzumuten«. Dieses Verb aber, zumuten, erzeugt fast zwangsläufig die Vorstellung eines souveränen Wesens; daher heißt es nun auch:

Aber die unangenehme Tätigkeit, einem vergleichsweise Fremden, der aus einem herausgewachsen war, ohne daß man dieses Wachstum durch Erfahrung hätte steuern können, diesem Fremden die Biographie umzuschreiben, kam mir nun, nach dessen Tod, noch verwerflicher vor als vorher. (37)

Noch vor Pirandellos erstem Stück hatte Miguel de Unamuno die Idee durchexerziert. In seinem Roman *Niebla* (1914) beschließt der junge Augusto Pérez aus unglücklicher Liebe, seinem Leben ein Ende zu setzen. Doch zuvor will er den Ich-Erzähler als »Verfasser dieser ganzen Erzählung« konsultieren. Dieser Erzähler entpuppt sich als deckungsgleich mit dem empirischen Autor Unamuno, und der eröffnet Augusto, er könne sich gar nicht töten, weil er weder tot noch lebendig sei, weder schlafe noch wach sei, sondern nur ein »Geschöpf meiner Einbildungskraft sowie der meiner Leser« (Unamuno, 271). Und hier wird der Text brisant, weil sich die Figur in ihrer existentiellen Verzweigung zur Wehr setzt. Da Unamuno selbst pointiert habe, Quijote und Sancho seien »weit realer als Cervantes« (272), schlägt Augusto zurück, zunächst mit der Frage, ob nicht vielmehr der Autor ein Fantasieprodukt sei, dann mit der Berufung auf poetologische Regeln, denn »ein Romancier oder ein Dramatiker können mit einer Gestalt, die sie erfinden, keineswegs alles anfangen, was ihnen gerade paßt« (274). Der Dialog spitzt sich zu, als Unamuno seine Souveränität ausspielt und Augusto dessen baldigen Tod ankündigt, worauf dieser nicht nur rebelliert (»Niemals! Niemals!«), sondern auch seinerseits droht, den Autor zu töten (276f.). Beim Abschied behält die Figur insofern recht, als sie allen, Autor wie Lesern, ihren Tod prophezeit, denn: »Gott wird aufhören, Sie zu träumen.« (280) Die Erkenntnis seiner Fiktionalität aber raubt Pérez den Lebensnerv; er stirbt in einer melancholischen Szene, während am Schluss des Buches sein Autor, an die Denunziation erinnernd, er selbst sei nur ein »Fantasiwesen« (297), träumt, er sterbe – und dabei aufwacht. Neben den intraliterarischen Selbstvergewisserungen ist *Niebla* deutlich auch eine religionskritische und philosophiehistorische Allegorie, in der der Mensch in seiner Todverfallenheit zugleich Gottes Verantwortung sucht und ihn in verzweifelter Aggression negiert.

Macedonio Fernández, legendäres Vorbild für Borges, arbeitete seit 1928 an dem Projekt *Museo de la novela de la eterna*, das nach dem Willen des Autors den »ersten guten Roman« ergeben sollte. Konsequenterweise erschienen Materialien daraus erst 1967 posthum. Die besondere Qualität des von Pro- und Epilogen wimmelnden Texts sollte darin bestehen, dass eine ontologische Status-Differenzierung zwischen Autor,

Lesern und Figuren unterminiert wird. Die Ähnlichkeit zu Pirandello ist frappant, wenn diverse Figuren unbedingt an dem Roman teilnehmen wollen – am meisten insistiert ein »chico del largo palo« (Fernández, 100, vgl. Rössner 1998, 398f.) – und vom Autor in Abstimmung mit den Lesern zurückgewiesen werden.

Pirandellos *Sei personaggi* nun sind das Drama von sechs Figuren, die von ihrem Autor abgewiesen, d.h. nicht gestaltet werden.⁷ Dabei hat der empirische Autor in seiner Vorrede sehr wohl das Paradox berücksichtigt, dass er genau diese nicht gestalteten Figuren doch gestaltet hat, und das er klärt durch die Differenzierung, er habe also »nicht sie selbst« abgewiesen, »wohl aber ihr Drama« (PTT, 21). Die sizilianische Familie verkörpert einen typischen potentiellen Novellenstoff, zu dem er sich nicht durchringt. Ausdrücklich identifiziert Pirandello den Schaffensprozess mit dem der »natürlichen Geburt«.⁸ Das ist eine Banalität, bei Pirandello jedoch wird sie allegorisch ausgeführt. Und ausgerechnet er betont im Vorwort, er »hasse die symbolische Kunst, bei der die Darstellung [...] mechanisch, allegorisch wird.« (17) Er habe nicht geglaubt, die sechs Personen lohnten die Mühe der Verlebendigung.

Pirandello suchte sein Heil, indem er diesen normalen Sachverhalt quasi rahmte und als »ganz neuen Fall« (18) auf die Bühne brachte. Natürlich, so möchte man sagen, fällt der folgende Satz: »Als Geschöpfe meines Geistes lebten diese sechs bereits ihr eigenes Leben [...], das ihnen zu verweigern ich nicht mehr die Macht hatte.« (17) Wir hören die Vater-Figur einen schon bekannten Topos, quasi Pirandellos Selbstzitat, verkünden: »lebendiger als alle, die atmen und Kleider tragen! Weniger wirklich vielleicht, aber wahrer!« (38),⁹ dieselbe Person, die auch erklärt: »wer das Glück hat, als lebendige Bühnenfigur auf die Welt zu kommen, der braucht sich auch um den Tod nicht zu scheren. Er stirbt nicht mehr!« (39) Der Wunsch, zu »leben«, nicht unbedingt »ewig«, aber »für einen Augenblick, in Ihnen« (40), spiegelt die Mensch-Gott-Beziehung wie in Philip K. Dicks *Blade-Runner* und Ridley Scotts gleichnamigem Film der vergebliche Wunsch der Replikanten. Er ist pathetisch. Der Vater und die Stieftochter sind die ausgereiftesten Figuren, gemäß der Logik, dass jeder »in dem Stadium der Erschaffung« erscheint, »das er in dem Augenblick in der Phantasie des Autors erreicht hatte, als dieser ihn von sich fortjagen wollte.« (20). Der Vater bezeichnet die Unveränderlichkeit der in die Literatur eingesperrten Existenz als »schrecklich« (83). Die Stieftochter verlangt nach einem kathartischen Durchspielen ihres Dramas mit der Absicht, zu verschwinden (»prenderò il volo«) (vgl. 41 u. 87), sie will Erlösung; ihr Leben ist also ein wiedergängisches. Wieder haben wir es mit zwei Richtungen zu tun.

Das Ganze mündet in eine Antiphon der Begriffe »Spiel« und »Wirklichkeit«. Die nach Ablauf der zugrundeliegenden Novellenhandlung verbleibenden vier Personen

7 Wilhelm von Scholz schrieb 1920 – vor Pirandellos *Sei personaggi*, wie Gero von Wilpert betont – das erfolgreiche Theaterstück *Der Wettlauf mit dem Schatten*, das Pirandellos Idee gewissermaßen umkehrt. Bei Scholz ist es »umgekehrt die reale Person, die in die Fiktion eindringt und eine literarische Verarbeitung ihres Schicksals mit allen Mitteln unterbinden will«. Wilpert 1978, 128.

8 Vgl. »Welcher Autor kann jemals sagen, wie und warum eine Gestalt in seiner Phantasie entstanden ist?« PTT, 16.

9 In seiner *Morgenlandfabrik* betont Hermann Hesse schon den Primat der Dichtkunst mit diesem Topos: »mochten auch diese Künstler«, gemeint sind Schriftsteller, »sehr lebendige und lebenswerte Gestalten sein, so waren die von ihnen erdachten Figuren doch ohne Ausnahme viel lebendiger, schöner, froher und gewissermaßen richtiger und wirklicher als die Dichter und Schöpfer selber.« Hesse, 341.

werden als Silhouetten sichtbar (92). Das ist alles so abstrakt-symbolisch, dass man die Bühne eigentlich nicht braucht. Die zitierte Passage im Vorwort enthält einen dichten Cluster aus Vokabeln, die den Bildbereich des Lebens umspielen – »diventar madre, germi della vita, germi vitali, creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana« (PT, 20) – und mündet in den Satz: »Lebendig geboren, wollten sie leben.« (»Nati vivi, volevano vivere.«) Die Figuren hätten »vivi« dagestanden, »vivi da poterli toccare, vivi da poterne udire perfino il respiro.« Hier wäre der gesamte Leben-Tod-Diskurs des Vorworts detailreich rekonstruierbar.

Letztlich handelt es sich jedoch immer nur um Allegorien über den Status der Fiktion. Pirandello präsentiert auf allegorische Manier eigentlich andere Thesen, nämlich 1. »Meine Figuren sind lebendig, d.h. sie haben hohe künstlerische Qualität.« 2. »Meine Figuren haben ein Eigenleben, sie haben mich gezwungen, sie zu gestalten, ich als Autor bin nur ihr Instrument.« Beide Thesen konvergieren in dem Urbild des Künstlers als begnadetem Propheten. Die *Sei personaggi* sind demnach ein Stück äußerster Eitelkeit, die scheinbar abgeschwächt wird 1. durch die apriorische Ironie der illusionsbrechenden Konstruktion und 2. durch die Tatsache, dass die Figuren mit ihrem Anliegen scheitern an dem unwilligen oder unfähigen Autor. Aber dies ist nur eine scheinbare Milderung, wiederum 1., weil ein Dichter als Alter ego Pirandellos gar nicht auftritt und der Vorwurf der Unzugänglichkeit auf den Theaterdirektor zurückfällt und 2., weil die Figuren – wie kalkuliert – ja in dem Bühnenklassiker *Sei personaggi in cerca d'autore* im Sinne Pirandellos dauerhaftes und höheres Leben erreicht haben.

Das erfolgreiche Durchbrechen der Leinwand und Weiterleben, womöglich in Farbe, ist die film-allegorische Umsetzung der Denkfigur »Eigenleben«. In Woody Allens Film *The Purple Rose of Cairo* (1985) (vgl. Barbieri 1994, 358) befreit sich der zweidimensionale Zelluloidcharakter Tom Baxter, der Held des Lieblingsfilms der Serviererin Cecilia, aus der Leinwand. Er durchbricht die Grenze zur Realität und beginnt aus Liebe zu seiner Zuschauerin ein Eigenleben in dreidimensionaler (in Wahrheit wiederum auf die Projektionsfläche der Leinwand beschränkter) Farbigkeit. Reizvoll wird dieses Wiedereinholen von Errungenschaften der Theaterliteratur dadurch, dass die meisten Figuren diesen Schritt nicht vollziehen, genauer: dass sie ihn nicht vollziehen wollen. Sie warten auf der Leinwand auf die Rückkehr des Protagonisten, ja der Schauspieler Gil Shepard unternimmt es sogar, Tom zurückzuholen. Eigenleben beweist sich in der Freiheit, sich für einen Verbleib in der Fiktion zu entscheiden. Und darin liegt die eigentliche Pointe des Woody Allen-Films: Er beweist, dass der einmal erreichte Zustand unhintergebar geworden ist. Die Figuren haben nun ein Eigenleben, ob sie wollen oder nicht.

Der Film weist zurück auf Woody Allens eigenes Drama *Gott* von 1975 (vgl. Rauth 1991, 169). Dieses führt, man möchte sagen: natürlich, Schauspieler und Autor zusammen. Sämtliche Denkfiguren unendlicher Reflexion à la Tieck werden abgearbeitet, bis hin zur Hypothese des Schauspielers, das Universum und die Menschen könnten unlogisch sein, denn dann hätten »die Figuren in den Stücken [...] keine festgelegten Charaktereigenschaften und könnten sich ihre Rollen selber aussuchen« (Allen, 101). Selbstverständlich schaltet sich auch Woody Allen in Person telefonisch ein. Diabetes, »eine Gestalt, die Sie geschaffen haben«, geht ans Telefon (104). Ebenso selbstverständlich erhalten diese Scherze eine Allen-typische Färbung, z.B. in dem Dialog einer Frau mit dem Schriftsteller Lorenzo Miller:

»Ich bin nicht erfunden.« – »Tut mir leid, gnädige Frau, Sie sind's.« – »Aber ich habe einen Sohn auf der Handelsschule in Harvard.« – »Ich habe Ihren Sohn geschaffen. Er ist nicht nur fiktiv, er ist auch homosexuell.« (108)

Die absurde Szenenfolge gipfelt, den Titel einlösend, in einem Telegramm, das die Botschaft des Autors für das Publikum enthält. Sie lautet: »Gott ist tot. Stop. Seht selber zu.« (125) Im Original: »You're on your own.« Die Figuren sind längst kritisch, werden aber von einem zynischen Autor in ihre Abhängigkeit zurückgejagt. Sie leben »on their own«, weil sie vom Autor-Gott, der eine existentialistische Ausbildung haben muss, in die Leere geworfen wurden. In Allens *Deconstructing Harry* (1997) wird das Spiel der Ebenen dann so modelliert, dass wir sowohl den Autor Harry Block und die Personen seines Umfeldes kennen lernen als auch die Figuren seiner Texte, die auf diesen Personen und ihm selbst basieren. Das Medium Film aber sorgt, schon diesseits der ironischen Durchlässigkeiten zwischen den Ebenen, dafür, dass auch die sekundären Menschen lebendig wirken.

Generell mag man im letzten Jahrzehnt die Tendenz erkennen, dass alles, was an Selbstreferenz in Erzählliteratur und Drama abgearbeitet wurde, nun im Film durchdekliniert wird. Als Beispiel mag *Simone* genügen, den Andrew Niccol, von dem auch die Parabel *The Truman Show* stammt, 2002 in die Kinos brachte, eine moderne Version des Pygmalion-Mythos, denn SIMØNE ist eine rein virtuell erschaffene Schauspielerin und Sängerin, die alleine schon durch ihren Erfolg in den Medien gleichsam ein Eigenleben erhält und dadurch den Regisseur (gespielt von Al Pacino) in eine Notlage bringt.

4. Figuren- und Erzählerverhältnisse: Angestellte und Selbstständige

Komparatistische Reflexionen folgen nicht notwendig der Chronologie. Deshalb kommen wir zu einer höheren Reflexionsstufe in der Narrativik zurück: Flann O'Brien trieb das Eigenleben-Spiel weiter in seinem 1939 erschienenen ersten Roman *At Swim-two-Birds*: Der Ich-Erzähler erfindet den Schriftsteller Trellis, der alle möglichen realistischen Personen und mythologischen Figuren, Sagenhelden, Feen und Teufel aufbietet, also aus der Welt oder der Literatur ausleiht, und daraus eigene Texte gestaltet. Er sieht die gesamte Literatur als »Limbus«, aus dem Autoren »ihre Figuren je nach Bedarf entnehmen können«, eine Realisierung des radikalen Intertextualitätsbegriffs dreißig Jahre vor dessen Erfindung, bezogen auf die handelnden Personen von Texten. Die »Figuren der einzelnen Bücher sollten austauschbar sein.« (O'Brien, 31) Die 2001 mit *The Eyre Affair* gestartete Romanreihe von Jasper Fforde um die Literaturpolizistin Thursday Next basiert auf diesem Prinzip, durch das z.B. Jane Eyre aus dem Brontë-Text entführbar wird. Der Begriff »Limbus« übrigens kommt, ob O'Brien ihn nun von dort bezogen hat oder nicht, bereits in diesem Sinn in Pirandellos *La tragedia d'un personaggio* vor: Entweder die wartenden zwei oder drei Figuren verhalten sich diszipliniert, oder: »via nel limbo tutt'e tre!« (PN, 391) Im konkreten Fall sind die Romanfiguren Trellis' Angestellte und sie verstellen sich und simulieren nur die von ihnen verlangten unmoralischen Handlungen (O'Brien, 85). Mit einer seiner Frauenfiguren zeugt er nach der »Theorie der Ästho-Autogamie« (53) den Sohn (!) Orlick. Dieser aber rebel-

liert mit den anderen Romanpersonen, weil alle mit ihrem jeweiligen Leben unzufrieden sind, zugleich jedoch normalerweise Trellis fürchten: »Der prügelt uns die Lebenslichter aus dem Leib.« (245) Trellis hat nun »alle seine Romanfiguren dazu gezwungen, bei ihm im Roten Schwan zu wohnen, damit er sie im Auge behalten und aufpassen kann, daß nicht gesoffen wird.« (45) Er verliert Macht über die Figuren, wenn er eingeschlafen ist (84).¹⁰ Die Figuren schlagen Orlick vor, »den Spieß (sozusagen) umzudrehen und eine Geschichte über Trellis zu schreiben, als wahrhaft angemessene Strafe für die Behandlung, die dieser anderen hat angedeihen lassen.« (233f.) Diese innerliterarische Revolte kann nur als Geschichte gelingen, d.h. Orlick schreibt einen Text, in dem sein Vater misshandelt und vor Gericht gestellt wird. Trellis wird der Prozess gemacht von den Figuren, die zugleich Richter und Geschworene sind (278f.). Hören wir das Beispiel einer Zeugenaussage:

»Waren Sie je bei dem Angeklagten angestellt?« - »Ja.« - »In welcher Eigenschaft?« - »Als Straßenbahnschaffner.« - »Geben Sie mit Ihren eigenen Worten eine kurze Darstellung der Vergütung und Dienstbedingungen, die mit der Stellung verbunden waren.« - »Ich erhielt für zweiundsiebzig Stunden in der Woche fünfzehn Shilling ausgezahlt, Einkünfte ohne Pensionsberechtigung. Ich war gezwungen, in einer unhygienischen Dachstube zu schlafen.« (282)

Gerettet wird der alte Trellis nur, weil ein Dienstmädchen irrtümlich genau dieses Manuskript verbrennt. Die verbrannten Seiten sind jene, »die die Existenz Furriskays und seiner guten Freunde begründeten und aufrechterhielten.« (310) Ihnen wurde gewissermaßen der »Stecker herausgezogen«.

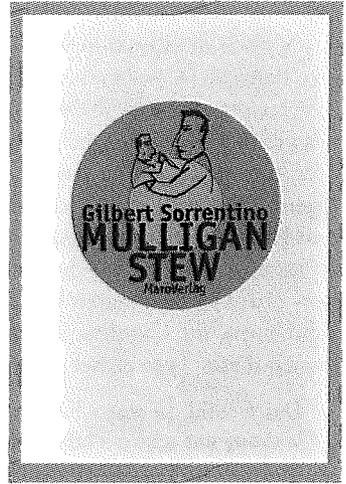
In Borges' *Kreisförmigen Ruinen* war die Möglichkeit, einen Menschen »vollständig« zu erträumen, in Frage gestellt worden. Die Literatur arbeitet wie die Wahrnehmung immer mit Verkürzungen. Eine zentrale Besonderheit O'Briens besteht darin, das Prinzip des Beschreibens wörtlich zu nehmen. Es existiert nur, was gesagt worden ist. (Vgl. Hölter 2008) Deshalb sind Trellis' Personen zugleich erwachsen und unfertig. Sie haben zwar eine implantierte Erinnerung, jedoch keine individuelle Vergangenheit. Ihr Eigenleben aber soll u.a. die merkwürdige Tendenz der Literatur zur verkürzenden Darstellung bewusst machen.¹¹

Diese Schraube nun wurde weiter angezogen von einem in Brooklyn geborenen Amerikaner italo-irischer Abstammung, Gilbert Sorrentino. 1979 macht er in dem Roman *Mulligan Stew* eine Nebenfigur O'Briens, Antony Lamont, zum Hauptcharakter, der natürlich wiederum Schriftsteller ist. Die Hauptfiguren seines Buches entstammen

10 Das Parallelmotiv kennt man z.B. in einem Disney-Comic als »Rebellion der Schatten«. Walt Disneys Lustige Taschenbücher Nr. 11. Stuttgart 1970, 9-44.

11 Als reine Metapher kennen wir die Zweidimensionalität schon von Musil. Ulrich hat Diotima empfohlen zu leben »wie eine Figur auf einer Buchseite«, »als wäre man kein Mensch, sondern bloß eine Gestalt in einem Buch, von der alles unwesentliche fortgelassen ist« (Musil, 590 u. 592): Dies ist erstens eine Metapher für die Rechtfertigung einer modernen, selektiven Persönlichkeitsverfassung, zweitens für die Umkehrung der Lebendigkeitsidee - die Papierwerdung des Menschlichen. Hier schließt das chiasmische Motiv der Metamorphose zwischen Buch und Mensch an, aber auch der Film der letzten Jahre: Immer stärker wird der Verdacht, nur eine Figur in einer gigantischen medialen Verschwörung zu sein (*The Matrix*, *The Truman Show*), als Folge des Konstruktivismus und zugleich vorhersagbares Nach- und Einholen der Vorgaben aus der geschriebenen Fiktion. Vgl. Hölter 1999, 121-139.

leihweise, O'Briens Maxime folgend, bekannten Büchern: Martin Halpin kann man aus Joyces *Finnegans Wake* kennen, Ned Beaumont aus Dashiell Hammetts *The Glass Key*. Beide sind sie »vergrätzt über die peinlichen Dialoge, die pornografischen Exzesse und die widersprüchlichen Handlungen, die Lamont ihnen abverlangt, und so beschließen sie, ihrem Autor den Dienst aufzukündigen« (Rathjen 1997, 48). Ned meint: »Die Figur, die bis zum bitteren Ende in einem wahrhaft schlechten Buch bleibt, verurteilt sich zu einer Laufbahn, in der sie immer und immer wieder in derselben Art Buch auftreten muß.« Er erzählt »von einem Mr Shandy und einer Emma Bovary – Leute, die nach ihren ursprünglichen Stellungen nie wieder gearbeitet hatten.« (Sorrentino, 377) Mit anderen Worten: Die Figuren erkennen, dass für sie das Starsystem Hollywoods gilt. O'Briens Bild vom Limbus lässt aber darauf schließen, dass das Ziel einer fiktiven Existenz darin bestehen muss, nach Auftritt bzw. Engagement in einem Klassiker ausgesorgt zu haben. In Halpins Tagebuch wird nun beschrieben, wie er die gemeinsame Flucht mit Beaumont plant. Übrigens vermutet Halpin, Lamont werde »wahrscheinlich ohne uns weitermachen«. (601) Beaumont beschließt zuerst, im Wortsinne die Koffer zu packen, weil er Lamont für wahnsinnig hält. »Er hat die Vorstellung, daß er an einen Ort kommen kann, wo ihm vielleicht jemand sagt, wie er eine vernünftige Stelle findet ... Vielleicht gibt es ja wirklich eine Art ›Depot‹, wo Figuren warten können, bis man sie anstellt.« (527f.) Wiederum klingt die Limbus-Idee an.



Die Titelvignette von Sorrentinos metafiktionalem Roman zeigt den Autor, der versucht, eine ihm ähnelnde Handpuppe zu führen, die gegen ihn den Dolch zückt – das Paradox des gewollten Kontrollverlusts, der unmögliche Selbstmord als gespielter Vatermord. Dass hier eine Kette von Texten anzuschließen wäre, die man pauschal der Postmoderne zurechnet, liegt beinahe auf der Hand. Aus Platzgründen sei darauf verzichtet, das Panorama zu erweitern um Experimente, die das Eigenleben-Motiv weiter explorieren wie *The exaggerations of Peter Prince* von Steve Katz (1968) oder die Konstrukte von Gabriel Josipovici (*Mobius the Stripper*, 1974; er hört Stimmen) oder Raymond Federmans *Take it or leave it* (1976, wo die »narratees« dem Helden am Erzähler vorbei einen Beobachter senden) (vgl. McHale 1987, 123). Nur auf Robert Pingets *Mahu* sei verwiesen, in dem die schockierte Julia an der Theaterkasse erfährt, sie sei »qu'un personnage inventé par M. Mahu, l'ami du romancier Latirail.« Typisch sind die Reaktion und die trockene Pointe: »Julia proteste. Elle dit qu'elle connaît Latirail par son amie Mlle Lorpailleur qui justement est en train d'écrire sur lui. ›Alors, vous voyez bien.« (Pinget 1982, 98)

Zu den Romanen der sich anbahnenden Postmoderne gehörte Muriel Sparks *The Comforters* (1957): Caroline Rose vernimmt durch die Wand eine Schreibmaschine und Stimmen und entwickelt – da sie ihre Gedanken oder auch ihre Handlungen als Erzählerdiskurs hört – zunächst die Furcht, wahnsinnig zu werden, dann aber den Verdacht, sie sei selbst eine Figur in dem nebenan geschriebenen Roman. Muriel Spark hat die Idee veranschaulicht, indem sie tatsächlich ganze Sätze wiederholen lässt, bricht der Spannung ironischerweise aber rasch die Spitze ab: »es ist, als verfasse ein Schriftsteller

auf einer anderen Daseinsebene einen Roman über uns«, vermutet ihre Figur. Doch bevor noch die Erklärungen Nachbarn, Einbildung, Wahnsinn langwierig geprüft werden, heißt es: »Caroline hatte diese Vermutung kaum ausgesprochen, als die die Gewissheit verspürte, der Wahrheit auf den Grund gekommen zu sein.« (Spark, 97)¹² Carolines Freund Laurence versucht sogar, die diktierende Geisterstimme aufzunehmen. Ihr aber kommt es primär darauf an, der Erzählung nicht zu gehorchen. Der Topos des Eigenwillens wird in der Rebellionsformel erfüllt: »Ich weigere mich, meine Gedanken und Handlungen von irgendeinem unbekanntem [...] Wesen kontrollieren oder steuern zu lassen.« Und sie möchte »keinesfalls in diese erfundene Handlung verwickelt werden« (167f.). Nach einem Unfall sind es – wieder ein erfüllter Topos – gerade physische Schmerzen, die Caroline überzeugen, »nicht nur eine Romanfigur« zu sein (259). Romanen dieses Typs eignet stets eine starke Finalität. In *Die Tröster* liest sich das so:

Das Gefühl, in einen Roman verarbeitet zu werden, war schmerzlich. Ihre ständige Einwirkung auf seinen Verlauf blieb ihr verborgen, und jetzt wartete sie ungeduldig auf sein Ende: sie wußte, daß ihr die Handlung erst dann ganz verständlich werden würde, wenn sie endlich aus ihr entlassen und gleichzeitig abschließend darin verwoben war. (294)

Der Roman endet mit einer Anhebung der Ebenen: Caroline wird selbst zur Autorin, während ihr Freund sich dadurch degradiert sieht. Er hinterlässt ihr u. a. die rhetorisch oder metafictional zu lesende Nachricht: »Es ist mir unangenehm, eine Figur in Deinem Roman zu sein. Wie wird das alles enden?« (332).

In Kapitel 13 von John Fowles' Roman *The French Lieutenant's Woman* (1969) wird, allen avantgardistischen Theorien zum Trotz (1969!), die Bedeutung des Autors unterstrichen. Er ist »ein Gott, weil er schafft« (Fowles, 88). Da aber eine »echt erschaffene Welt unabhängig von ihrem Schöpfer sein muß«, hat er zu respektieren, dass Figuren wie Charles Smithson »ein Eigenleben zu führen« beginnen. Konkret klingt das z. B. so: »Als Charles Sarah dort am Klippenrand verließ, befahl ich ihm, sofort nach Lyme Regis zurückzukehren. Er tat es nicht; er drehte sich ohne Grund um und stieg zur Meierei hinab.« Die Maxime, die dieser Auflehnung recht gibt, lautet aber klipp und klar: »Nur wenn unsere Gestalten und Ereignisse beginnen, sich uns zu widersetzen, beginnen sie zu leben.« Hier geht Fowles in logischer Sprache einen Schritt weiter: Die Figuren dürfen nicht, sie müssen ihren eigenen Willen haben, und erst dieser bedeutet »Leben«. – Deshalb, weil er »die Freiheit gepredigt« hat, »die man den Gestalten eines Romans lassen muß« (360), gibt der Autor der Geschichte mehrere Schlüsse.

Auf andere Weise explizit ist auch Paul Auster. Sein Erfolgsbuch *City of Glass* (1985) geriert sich geradezu als dunkle Allegorie. Hier hat der Autor Daniel Quinn das Poe'sche Pseudonym »William Wilson« angenommen, unter dem er Detektivromane schreibt, für die er sich bequemerweise nicht verantwortlich fühlt, denn »William Wilson war schließlich nur eine Erfindung, und obwohl er in Quinn selbst geboren worden war, führte er nun ein unabhängiges Leben« (Auster, 11). Wie in Austers ganzem Roman die Frage nach der Identität des Autors im Mittelpunkt steht, so ist auch hier die andere Dichterexistenz, eine von vielen in dem Buch, diejenige Instanz, die ein Eigenleben zu führen beginnt. Quinn schreibt also keine Bücher über Wilson, die er nicht mehr zu kontrollieren vermöchte, sondern er gibt seinem Alter ego als

¹² Im Englischen durchaus eleganter: »Caroline knew that she had hit on the truth«. Zit. n. McHale 1987, 122.

Autor freie Hand. Dem steht sein enges Verhältnis zu der Detektivfigur Wilsons, d.h. seiner Romane gegenüber, einer Figur, die den Namen Max Work trägt, und mit der sich Wilson-Quinn inzwischen so sehr identifiziert, dass die Konstellation folgende Beschreibung erhält: »In der Dreiheit von Personen, die Quinn geworden war, diente Wilson als eine Art Bauchredner, Quinn selbst war die Puppe, und Work« - der zugleich als Erzähler fungiert - »war die belebte Stimme«. (12)

5. Die (Ohn-)Macht der Figuren

An Oulipo wurde schon erinnert: Jacques Roubaud führt in seinem Roman *Die Entführung der schönen Hortense* die Erkenntnisse der neueren Erzählforschung vor und ad absurdum. Natürlich habe auch er einen Erzähler erfunden, erläutert er, hauptsächlich, damit die Figuren sich »frei fühlen sollten«. Nun aber habe der Erzähler sich verselbstständigt, Gefallen an der Sache gefunden, und höre nun nicht mehr auf, dauernd »ich« zu sagen (Roubaud 1993, 8f.). - Der sterbensranke Georges Perec schließlich schrieb Notizen für das Ende seines Romans *53 jours*. Es sollte darin bestehen, dass die Figuren Salini und Patricia das Rätsel des Titels lösen (»Das ist die Zeit, die Stendhal gebraucht hat, um »Die Kartause von Parma« zu schreiben. Wußten Sie das nicht?«), die letzte contrainte, die diesmal der Tod dem Autor aufgegeben hatte. Perec fingiert aber, dass die Romanfiguren diese inhumane Idee gehabt hätten, und die Notiz endet: »Wir hatten reichlich Zeit vorgesehen, aber am Ende haben wir ihn wirklich drängen müssen ...« (Perec, 161f.). Da die Figuren indes nur Extrapolationen des real sterbenden Autor-Ichs sein konnten, nützte auch der subtilste Zwang nichts - das Buch blieb Fragment.

1986 erschien von dem Amerikaner Jonathan Carroll der Roman *Land of Laughter*: Der Literaturfan Thomas Abbey will die Biographie seines Lieblingsautors schreiben, der in einem hinterwäldlerischen Ort des Mittleren Westens gelebt hatte. Die Tochter des verstorbenen Romanciers Marshall France willigt unter merkwürdigen Bedingungen in das Projekt ein. Allmählich stellt sich heraus, dass die Personen des Orts, ihre gesamten räumlichen Lebensbedingungen und alle Details nur insoweit existieren, als France sie für seine Bücher erfunden hat. Nun hoffen die Einwohner auf ein Weiterleben, wenn es - in der Logik dieses schöpferischen Schreibens - dem genauso magisch begabten Biographen, gelingt, France wieder herbeizuschreiben. Dieser sabotiert am Ende das unheimliche Unterfangen.

In Martha Grimes' Persiflage auf die New Yorker Verlagsszene (*Mordserfolg*, Orig. *Foul Matter* 2006) begegnet eine Variante, die im Grunde das US-amerikanische Horrorgenre zitiert: Der Autor Ned Isaly hat seinen Figuren Nathalie und Patric in Paris einen melancholischen Schluss geschrieben, und als er sich noch - in Manhattan - fragt, ob Nathalie, die sich »ganz ohne Neds Hilfe« (Grimes, 393f.) von einer Parkbank entfernt, wieder mit ihm streiten und das Umschreiben einer Szene verlangen werde, wird er von einem Auto gerammt, an dessen Steuer (vermeintlich?) Patric sitzt. Die Figuren rebellieren also - wenn sie Erfolg haben, muss der Autor kapitulieren. Vielleicht gefällt ihm die Autarkie seiner Geschöpfe sogar.

In diese Richtung tendiert *Schattenstimmen* (amerikan. *In the night room*, 2004), ein Produkt von Stephen Kings gelegentlichem Ko-Autor Peter Straub: Bei ihm begegnet der Romancier Tim Underhill (der seinerseits ein deutlich markiertes Alter ego von Straub ist) bei einer Lesung in New York einer eigenen Romanfigur, allerdings leicht

versetzt (der Name klingt nur ähnlich, wie verhört). Das wirkt einigermaßen überzeugend, weil es zunächst aus deren Perspektive geschildert wird. Die Figur hat nicht nur ein genaues und attraktives Äußeres (ihr Schöpfer schläft sogar mit ihr), sondern sogar eine – partiell falsche – künstliche Erinnerung. Um bis zu ihrem Zielort, dem Schauplatz von Tim Underhills letztem Buch, am Leben zu bleiben, muss sie massenhaft kohlehydrathaltige Nahrung zu sich nehmen. Eine e-Mail aus dem Jenseits hatte Tim gewarnt, dass die Figur aus seinem vorigen Buch, Joseph Kalendar, sich »zugang zu deinem NIEDEREN REICH« (Straub, 142) verschafft habe, weil sie zu Unrecht angeklagt sei. Kalendar's »Geist« ist nun »hinter« Underhill »her« (290). Der Übergang Willys in die Welt des Autors vollzieht sich gleitend: »Sie *passierte* eine Schlucht, und was unbestreitbar der Broadway gewesen war, existierte nicht mehr.« (214) Underhill erläutert seiner Figur, sie sei »ganz und gar ein Produkt dieses Raums dazwischen«, nämlich zwischen »*sein* und *nicht sein*« (342). Tim erkennt seine Figur, weiß ihren Namen. Sie hat »ihren Weg zu dem einzigen Menschen gefunden, der ihr Leben nicht nur verstehen, sondern auch retten konnte« (220). Willy erklärt: »Ich hatte dieses schreckliche Gefühl, manipuliert zu werden, an Schnüren bewegt zu werden wie eine Marionette und gezwungen, all diese Dinge zu tun, die ich nicht wirklich tun wollte.« (234) Später hat sie das Gefühl noch immer, kennt aber nun den, der die Fäden hält und kann ihn mit »du« ansprechen (264). Interessanter aber wird es, da sie »gewisse Unterschiede zu ihrem Pendant auf dem Papier« entwickelt. »Seine Willy hätte nie daran gedacht, ihr Apartment in der Upper East Side zu verlassen, aber nur deshalb nicht, weil er sie nicht gut genug kannte.« (243) Dieser Zusatz klärt die Perspektive zugleich und ist eine leichte Zurücknahme, denn so bleibt es wieder bei der Projektion des Autors, der seine Heldin zwar »unterschätzt« (ebd.) hat, aber sozusagen nur aus mangelnder Professionalität, nicht, weil diese anders sein könnte als die Hervorbringung des Schöpfers. Explizit wird das Verhältnis erst in einem Diner, als Willy poltert: »Was, zum Teufel, geht hier vor, hast du mich erfunden oder so was?« (276) Da keine Beschreibung vollständig ist, leidet auch Willy als Figur unter den »Lücken« (283) in ihrem Leben. Dieses Unbehagen (»Ich habe diese Lücken gehasst.« ebd.) ist natürlich eine weitere Facette des sich regenden Eigenwillens. »Ich *wollte* nicht zu Michigan Produce fahren« und »Ich *wollte* meine Tochter nicht um Hilfe rufen hören« (284), sagt Willy. Dieses Beharren darauf, dass der Autor sie gezwungen habe, belegt ex negativo einen starken Eigenwillen. – Auch in *Schattenstimmen* geht es letztlich um die Frage, was am Schluss mit der Figur geschehen sollte. Tim erläutert seinen noch diffusen Plan, und Willy bedauert: »Ich habe es vermasselt, für uns beide.« (290) Da aus der Fiktionsebene auch zwei Killer dem Autor und seinem Geschöpf folgen, die von diesem über ihren sekundären Status aufgeklärt werden, stellt sich dem Autor explizit die Frage: »Was passiert mit ihnen, wenn sie dich umbringen?« (304) – Auch die Option, den Autor töten zu können, ist natürlich eine starke Variante des Eigenlebens. Am Ende verschwindet Willy in dem üblichen unheimlichen Haus, in dem sie (wie Tims Neffe) umgebacht worden sind. Und so heißt es: »Sie steckten bereits [...] in den Rollen, die er ihnen zugedacht hatte, und er konnte ihnen nicht mehr folgen« (386). Die Figuren sind sozusagen in ein schattenhaftes ewiges Leben entlassen (mehr als entflohen).

Der norwegische Lehrer Jostein Gaarder (geb. 1952) legte mit *Sofies Verden* (1991), das dem Untertitel nach ein *Roman über die Geschichte der Philosophie* sein soll, zugleich ein postmodernes Erzählspiel vor. Bis zum Kapitel über George Berkeley wirkt das Buch wie eine Teenagergeschichte, doch dessen These, dass das Sein auf dem bloßen

Wahrgenommenwerden beruhe, muss der Leser beim Wort nehmen: Die eigentliche Wirklichkeit ist Hildes Leben, deren Vater ihr mit einem Aktenordner zur Philosophiegeschichte und zahllosen Geburtstagskarten gratuliert. Major Knag hat Alberto Knox und Sofie Amundsen erfunden; Sofies Welt ist die Phantasie, in der sich bei einer aus dem Ruder laufenden Gartenparty die Konventionen der Realität verlieren. Als der Erzähler aus Beirut zurückkehrt, machen sich Sofie und ihr Lehrer selbstständig. Sie treffen auf bekannte literarische Figuren und erkennen, dass sie nicht wirklich leben, aber zum Ausgleich auch nie sterben können.

Weder die analytische Qualität der didaktischen Teile noch ihre stilistische Darbietung sind besonders anspruchsvoll. Und doch gehört *Sofies Welt* zu jenen Jugendbüchern, die gerne von Erwachsenen konsumiert werden, nicht zuletzt wegen des metafictionalen Spiels, weil die Figuren erkennen: »Unser Dasein ist also nicht mehr und nicht weniger als eine Art Geburtstagsunterhaltung für Hilde Møller Knag« (Gaarder, 566) und:

Wir leben unsere Leben in einer erfundenen Wirklichkeit, hinter den Worten einer langen Erzählung. Jeder einzelne Buchstabe davon wird vom Major in eine billige Reiseschreibmaschine getippt. Nichts von dem, was geschrieben ist, kann deshalb seiner Aufmerksamkeit entgehen. (458)

Sofie und Alberto beschließen nun, »aus dem Buch zu entkommen« und »eigen[e] Wege« zu gehen (419). Da beide aber begreifen, dass sie »nur Schatten in seiner Seele«, der Seele des Majors Knag, sind, und einsehen, dass es »nicht leicht für einen Schatten« ist, »seinen Meister anzugreifen« (420), wählen sie den Umweg über die Leserin des Manuskripts, Hilde: »Hier und jetzt fordere ich dieses arme Mädchen auf, gegen ihren Vater zu rebellieren« (420). Das Bewusstsein des schreibenden Majors ist zunächst nicht zu hintergehen (458), daher plant Alberto, in dessen Unterbewusstsein abzutauchen, sich sozusagen vergessen zu lassen (525f.). Hilde hingegen vermutet eher, dass ihr Vater gerade »versuchte«, »seine eigenen Zügel so sehr zu lockern, daß Alberto ihn am Ende selber überraschte« (527). Als die Geschichte der beiden endet, begreift Hilde: »Wenn Alberto und Sofie sich wirklich aus der Geschichte geschlichen hätten, dann würde darüber nichts auf den Blättern im Ordner stehen können.« (573) Und als sich die beiden auf eine autonome Reise begeben haben, bestätigt Alberto zwar, dass sie nur »der Kontrolle des Majors entwischt« sind, mutmaßt aber auch, dieser habe sie vielleicht »aus den Augen verlieren« *wollen* (575). Freilich müssen sie nun in der Konfrontation mit den Menschen ihre absolute Unwirklichkeit erkennen. Sie leben nur als unsterbliche fiktive Figuren: »Wenn wir uns aus einem Buch herausschleichen, können wir nicht erwarten, daß wir denselben Status erlangen wie sein Verfasser.« (576) Schon Pirandellos Dr. Fileno hatte erklärt: »Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischarsi anche della morte. Nun muore più!« (PNA, 392) Unter dem Motto »Rache ist süß« heißt es: »Anfangs wußten wir [...] nicht, daß es eine andere Wirklichkeit gibt, in der Hilde und der Major lebten. Und jetzt wissen sie nichts über unsere Wirklichkeit.« (Gaarder, 601). Diese Abnabelung kann mit erzählerischen Mitteln natürlich nicht befriedigend markiert werden, d.h. nur, insofern von Anfang an die Welt Sofies und Albertos in einer anderen Drucktype stattfand. Dass allerdings die von ihrem Vater in romantischer Ironie ausgebildete Hilde nun von ihnen nichts mehr liest, wird nur behauptet, nicht veranschaulicht. Es bleibt denn auch eigentlich eine andere Quintessenz, nämlich die nicht uneitle Zuversicht des Autors, dass seine Figuren ihr gewonnenes Eigenleben in der Phantasie vieler anderer Leser auf

Dauer fortsetzen werden. Eine Rahmenidee ist die der unendlichen Schachtelung der Fiktivität, d. h., dass jeder Autor nur die Erfindung eines noch höheren Bewusstseins ist (422f.) Das Problem von *Sofies Welt* ist seine Explizitheit. Es gibt sich als Philosophie-Lehrbuch und erklärt folgerichtig auch seine Kunstgriffe didaktisch und vor allem im Mund der Betroffenen. Das zerstört natürlich jedes Geheimnis, rückt den Erzähltext aber erkennbar näher an vergleichbare Dramen.

Es wird kein Zufall sein, dass die zunehmend lockere Beziehung zwischen dem schöpferischen Autor-Subjekt, dessen Macht von der Literaturtheorie wie von einer Art Gesetzgeber immer dramatischer beschnitten wurde, u. a. dazu führt, diese Relation als eine Art Vertragsverhältnis aufzufassen. Wir erinnern uns einerseits an Johnsons Gesine, andererseits an das Anstellungsverhältnis der Figuren bei O'Brien und Sorrentino. Wenn diese geschäftsmäßige, kündbare Beziehung akzeptiert ist und andererseits das Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren seit der Illusionsbrechung der Frühromantik, eigentlich aber schon immer als ›lazzi‹ der Volkskomödie bekannt ist, dann ist die Plattform vorhanden für eine Umkehrung des Gedankens. Wenn der Mensch sich, sei es bildlich innerhalb eines ›wirklichen Lebens‹, sei es illusionsbrechend, sich seiner Freiheit bewusst wird, gerade weil (nicht mehr: obwohl) er eine Dramenfigur ist, dann sind wir bei Carl Zuckmayer: General Harras hat Bewusstsein von der Theatralität seines Handelns (und von der des Nazismus). Als die Schauspielerin Diddo ihn fragt: »Was geben wir überhaupt? Große Oper – Komödie – Trauerspiel?« antwortet er: »Alles zusammen, glaub ich. Und vermutlich gerade den 2. Akt.« (Zuckmayer, 196) Dies sagt er natürlich im 2. Akt. Das bedeutet nun nicht, dass hier auf eine regelrechte Illusionsbrechung zugesteuert würde, denn inzwischen ist, zumal gegenüber Theaterleuten, die Schauspielmetaphorik kein rhetorischer Sprengstoff mehr. So meint Harras auch kein Aus-der-Rolle-Fallen im eigentlichen Sinn, sondern *nur* die Abkehr von seiner bisherigen moralischen Gleichgültigkeit – die einer Rollenfestlegung ähnlich war – und den Mut zu einem tragischen Schluss: »Vielleicht spring ich aus meiner Rolle. Vielleicht werd ich kontraktbrüchig. Vielleicht schlag ich dem Autor ein Schnippchen.« (197)

6. Die Macht der Texte und der Interpreten

In Umberto Ecos *Pendolo di Foucault* sind es nicht die Figuren, die ein Eigenleben gewinnen, sondern die Geschichte. Der als Ecos Parabel auf wuchernden Interpretationswildwuchs von den drei Protagonisten mutwillig entworfene »große Plan« erweist sich als Realität, insofern andere Figuren an ihn glauben. Daher mutiert er zu tödlicher Wirklichkeit. Gemeint ist die gefährliche Macht der Texte und ihrer Interpreten, genau wie in dem kurzen Roman *Filosofia y Letras* (1998) des Argentiniers Pablo De Santis, der als *Die Fakultät* übersetzt wurde, und in dessen Mittelpunkt der mysteriöse Autor Homero Brocca steht, um dessen Werk sich drei Literaturwissenschaftler bemühen. Doch schon seine Texte sind bis auf einen verschollen, und überhaupt scheint es, als gebe es Beweise weder für Broccas Tod durch Ertrinken noch für seine Existenz (De Santis, 195). Der mächtigste Professor, Emiliano Conde, gibt am Schluss zynisch preis, dass er aus Prestigegründen eine Fälschung, präziser: eine Mystifikation geschaffen hat: »Ich war es, der ihn aus einem Haufen alter Papiere erschaffen hat. Ich bin sein Vater. Ich will, dass Brocca existiert.« (202). Und genau als dieses Geständnis auf die Fiktivität Broccas zuzulaufen scheint, taucht auf dem Dachboden ein seit längerem vermutetes

Phantom auf und schlägt Conde zunächst ein Ohr ab mit den Worten: »Ich bin Brocca«. Der zweite Axthieb tötet den Literaturwissenschaftler: »Ich bin mir nicht sicher«, so der Erzähler Mirò, »ob er im letzten Moment erkannte, dass sein Tod seine Arbeit als Wissenschaftler nicht unterbrach, sondern sein geduldiges Schaffen vollendete.« (202) Brocca schreibt soeben den Schluss: Er reißt Mirò unter der Türe die nächste Seite durch; der finale Satz lautet: »Von der letzten Seite des Romans beunruhigt, griff Mirò furchtsam in die rechte Jackettasche. Ein Schreck durchfuhr ihn, als er merkte ...« (205). Es ist das Ohr. Das metafiktionale Schreiben kommt mit der Romanhandlung zur zeitlichen Deckung.

Im Nachhinein erhält der Leser mit Broccas theoretischem Konzept zwar keinen logischen Schlüssel, aber immerhin eine poetologische Fortschreibung des Eigenleben-Topos:

Das Gebäude und der Roman unterhielten eine komplizierte wechselseitige Beziehung, über die er zu wachen hatte. Der Mechanismus, den er in Gang setzte, war nicht deterministisch. Brocca forderte das Schicksal heraus, aber der Fortlauf der Handlung war nicht gänzlich festgelegt. (210f.)

De Santis setzt mit dem Wesen, das die Literaturwissenschaftler für inzwischen ihre Kreatur halten, eine lebendige und mörderische Pointe gegen die Selbstermächtigung der Philologie. Eine allegorische Satire, nicht mehr allerdings.

Auch in vergleichsweise mainstream-artigen Romanen der Gegenwart begegnet der Topos als gängige Münze: Diane Setterfield lässt den Dickensschen Figuren, wie sie verschiedentlich mit ihrem Autor zusammen abgebildet sind, auf dieser allegorisch-graphischen Basis Wirklichkeit zuschreiben: »They are presented with the same firm lines as the writer himself, so why should they not be as real as him?« (Setterfield, 129) Ebenso werden in emergenten Literaturen bezeichnenderweise viele Schreibmuster nachgeholt, oft abgesichert durch einen nur im Gesamttext nachweisbaren Zynismus. Z.B. reflektiert in Wei Huis vielverkauftem Roman *Shanghai Baby* die Erzählerin, als sie in der U-Bahn den Duft eines Mannes spürt, wie sie selbst ihn in ihrem Text *U-Bahn-Geliebte* erfunden hat, »ob einer Schriftstellerin der Protagonist ihrer Erzählung tatsächlich erscheinen kann« (Hui, 224).

7. Thesen zur Ästhetik der Metafiktion

Der Eigenwille kann also darauf zielen, literarische Wirklichkeit zu werden, oder im Gegenteil, aus der Literatur befreit zu werden. Und wiederum kann diese Befreiung darauf abzielen, nicht zu sein oder stattdessen, wirklich zu sein. Und so weiter, in permanenten Bifurkationen der dichterischen Optionen.

Figuren rächen sich an ihrem Autor wie bei O'Brien, Autoren zahlen die Revanche heim wie bei Woody Allen. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist nicht nur konfliktgeladen, sondern gewalttätig. Doch als Literaturwissenschaftler müssen wir diese Metaphern zurückübersetzen. Im Grunde hat sich über zwei Jahrhunderte nicht mehr getan, als den Exponenten für den Problematizitätsgrad erfundener Wirklichkeit, etwa für den Sonderfall der erfundenen Menschen, sukzessive zu erhöhen. Bildlich münzte sich dies um in Streit, Familienzweist, Gewalttat, Verwandtenmord. Faktisch sind dies nichts weiter als hinaufgeschraubte Einkleidungen für eine kontinuierlich sinkende Selbstverständlichkeit alles Fingierten, für die Normalität des Künstlichen.

In einer Reihe von Fällen ist die Selbstständigkeit der Figuren Prämisse eines ästhetischen Programms und insofern *kein* Verfremdungsmittel. Auf der Bühne manifestiert sich etwa in den Freiheiten des Improvisationstheaters der Projekt- oder Vorschlagscharakter von Literatur im positiven Sinn. Im Roman Zolas wird die naturalistische Metapher der Versuchsanordnung zum Ausgangspunkt für die (präsumptiv!) ungesteuerte Entfaltung von Personen auf der Basis einmal gegebener Grundkonditionen. Im Historischen ist das Eigenleben sogar ein Faktum: Pinocchio kennt jedes Kind, wie viele aber außerhalb Italiens Carlo Collodi? Auch Robinson Crusoe setzt sich langfristig gegen seinen ›Vater‹ Daniel Defoe durch. Mythische Figuren aber wie Faust oder Don Juan haben ›viele Väter‹. Sie ›leben‹ frei oberhalb familiärer Rücksichten. Über den Martín Fierro und seinen Autor José Hernández mutmaßt Borges, »die Stimme des Protagonisten« habe »sich gegen die umstandsbedingten Ziele des Schriftstellers durchgesetzt.« (Borges 1995, 118)

Dass, wer eine Figur *erfindet*, diese vielleicht nur *vorfindet*, dass, wer eine Figur *einsetzt*, sie zugleich im Dschungel der Texte *aussetzt*, hat sich als Grundidee herauskristallisiert. Indes birgt der Topos des Eigenlebens wohl auch eine grandiose Dissimulation: Die meisten Autoren scheinen nicht an ihn zu glauben, aber er erlaubt ihnen – wie die Doktrinen der ›offenen Form‹ oder der ›Sinnkonstitution durch den Leser‹ – Bequemlichkeiten zu kaschieren oder ihre Kontrollarbeit an den Personen zu verschweigen.

Präformierte visuelle Idee, Verfügbarkeit, Heimsuchung des Autors durch den Schreib-Befehl der Figur, Figuren, die selbst(-denkend) an ihrer Wirklichkeit zweifeln, die sukzessive Rebellion bis zum versuchten Vatermord, Entfesselung und Verweigerung der Schauspieler und Figuren im Konflikt mit der Autorität des Dichters als Manifestation einer ›Verkehrten Welt‹, Kritik an schlechten Realisierungen anderer, hohe Qualität eigener Texte und Genialität, Abweisung naheliegender Sujets und der Aufdringlichkeit der Figuren, der Übergang in die Wirklichkeit, die freie Entscheidung über ein Eigenleben als Eigenwille zweiten Grades, aber auch die daraus resultierende negative Freiheit, Streik und Flucht aus dem Starsystem des Kanons, die Doppelexistenz des Schriftstellers, die Unsterblichkeit der Phantasie, die offene Allegorie auf die poststrukturelle Ohnmacht des Autors, komplementär dazu die Notwendigkeit der Freiheit von Figuren bis hin zur Zuckmayerschen Idee, gerade wer sich als Figur eines Dramas auffasse, gewinne die Freiheit, seinem Schicksal zu entfliehen, schließlich die tödliche Macht der Texte. All dies heißt: Eigenleben ist unvorhersehbar – einmal abgegebene Kontrolle ist unwiederbringlich verloren. Diese und weitere Thesen enthalten, oft genug explizit, die hier vorgestellten Texte, und das veranschaulicht die enorme Fruchtbarkeit eines die Fiktionalitätsgesetze sprengenden Gedankens, der freilich nebenher auch schon lange in sich selbst kreist.

Komparatistik ist Aufklärung, also Spielverderberei. Gnadenlos kann sie zeigen, wie in der Literatur das Rad immer neu erfunden wird. Hier konnte es nicht um das Nachprüfen der Filiationen gehen, sondern nur darum, Spielarten eines Topos vorläufig zu ordnen und verdächtig zu machen. Die Allegorie vom Eigenleben der Figuren zielt in erstaunlicher Direktheit und ohne großen ästhetischen Bedeutungsüberschuss auf wenige einfache Thesen: zunächst die der Eigengesetzlichkeit, der Autonomie von Kunst. Dann die der Dauerhaftigkeit von Phantasieprodukten. Dann die von der Fiktions-, d.h. Figurenhaftigkeit, die wir mit Schrecken an uns vermeintlich wirklichen Menschen erkennen. Andere Medien entwickeln das Phänomen analog, ob man an

Filme wie *The Pagemaster* für Kinder, *Truman Show* oder *Matrix* denkt oder an den humanistischen Holzschnitt des durch seine Sphäre greifenden Menschen oder an das Eigenleben der gemalten Figuren in *Harry Potter*. Dann noch die These vom Autoritätsverlust des Autor-Subjekts. Denn natürlich ist es kein Zufall, dass das Eigenleben der Figuren sich komplementär zum ›Sterben‹ des Autors entwickelt hat. Die Papiermenschen werden, wie es so schön heißt, zu Kannibalen an ihrem Schöpfer.

Das Eigenleben der Figur ist verknüpft mit dem Eigenwillen des Lesers. Das ganze Gefüge eines vom Subjekt gestifteten Sinnzusammenhangs ›Text‹ driftet allmählich und dann immer schneller auseinander. Der Begriff des ›Eigenlebens‹ ist eine Allegorie der literarischen Wertung, der Begriff des ›Eigenwillens‹ aber hebt ab auf die Grundproblematik der Rezeptionsästhetik, er negiert quasi die Hermeneutik. Wie hängen die beiden auf der allegorietechnischen Ebene zusammen? Dadurch, dass man den Eigenwillen haben muss, um Eigenleben reklamieren zu können. Wenn man das übersetzte durch die These, dass der Autor keine Kontrolle über den Sinn seiner Texte ausüben wollen darf, wenn er will, dass seine Texte ewig weiterwirken, so klänge das wie ein schönes, konsensfähiges Resultat, aber gemeint war es möglicherweise in den genannten Allegorien nicht. Ob Pygmalion, Frankenstein oder Prometheus – der Autor ist ein Gott-Imitator, der willentlich oder wider Willen Menschen schafft, die sich zu seinem Stolz oder Entsetzen als lebendig erweisen. Zumindest was das textuell-historische Nachleben angeht, entziehen sie sich wirklich seiner Kontrolle. Wer Figuren in die Welt setzt, riskiert in der Tat, dass sie ihn überleben. Alles andere sind nur Metaphern.

Bibliografie

- Allen, Woody: Gott. In: W.A.: Ohne Leit kein Freud. Dt. v. Benjamin Schwarz. Reinbek 1981, 98-126.
- Aurnhammer, Achim u. Dieter Martin (Hg.): Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike. Leipzig 2003.
- Auster, Paul: Die New York-Trilogie. Dt. v. Joachim A. Frank. Reinbek 1989.
- Barbieri, Marie E.: Metafiction in *Don Quijote* and *The Purple Rose of Cairo*: Three Characters in search of their freedom. In: Romance Language Annual (1994), 356-358.
- Biermann, Karlheinz: Marcel Proust. Reinbek 2005.
- Borges, Jorge Luis: 25. August 1983. In: J.L.B.: Spiegel und Maske. Erzählungen 1970-1983. Frankfurt a.M. 1993.
- Borges, Jorge Luis: Buch der Träume. Libro de sueños. Übers. v. Gisbert Haefs. Frankfurt a.M. 1994.
- Borges, Jorge Luis: José Hernández. In: J.L.B.: Persönliche Bibliothek. Frankfurt a.M. 1995.
- Carroll, Jonathan: Das Land des Lachens. Phantastischer Roman. Dt. v. Rudolf Hermstein. Frankfurt a.M. 1986.
- Dick, Philip K.: Die drei Stigmata des Palmer Eldritch. Roman. M. e. Nachw. v. Paul Williams. A. d. Amerikan. v. Thomas Mohr. Zürich 1997.
- Diderot, Denis: Œuvres. Ed. établie et annotée par André Billy. Paris 1951.
- Eichendorff, Joseph v.: Werke. Bd. I. München 1970.
- Fernández, Macedonio: Museo de la Novela de la Eterna. Edición Crítica. Coord.: Ana María Camblong, Adolfo de Obieta. 2° ed. Madrid u.a. 1996.
- Flaubert, Gustave: Correspondance 1859-1871 (=Œuvres complètes. Tome 14). Paris 1975.

- Fowles, John: Die Geliebte des französischen Leutnants. Roman. Übers. v. Reinhard Federmann. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1983.
- Fricke, Harald: Art. ›Potenzierung‹. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. III. Berlin, New York 2003, 144–147.
- Gaarder, Jostein: Sofies Welt. Roman über die Geschichte des Philosophie. Dt. v. Gabriele Haefs. 8. Aufl. München 2000.
- Grambow, Jürgen: Uwe Johnson. Reinbek 1997.
- Grimes, Martha: Mordserfolg. Roman. Dt. v. Cornelia C. Walter. München 2006.
- Grimm, Jakob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. XI, 3. Leipzig 1936. [DWB]
- Hesse, Hermann Hesse: Gesammelte Werke. Bd. 8. Frankfurt a.M. 1970.
- Hölter, Achim: Bibliomorphie und Anthropomorphie. Ein Doppelmotiv des literarischen Selbstbezugs. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin. Berlin 1999, 121–139.
- Hölter, Achim: Vollständige Beschreibung. In: Hölter, Achim u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): Wortgeburten. Heidelberg 2008 (im Druck).
- Hui, Wei: Shanghai Baby. Roman. A. d. Chines. v. Karin Hasselblatt. München 2002.
- Hutcheon, Linda: Poetics of Postmodernism. London, New York 1989.
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol. III. New York 1908. [1908a]
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol. V. New York 1908. [1908b]
- James, Henry: The Novels and Tales. Vol VII. New York 1909.
- Johnson, Uwe: Jahrestage. 4. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt a.M. 1988.
- Klimek, Sonja (geb. Dietrich): Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Magisterarbeit Münster 2005.
- Krüger, Michael: Das Ende des Romans. Eine Novelle. Frankfurt a.M. 1992.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. München 1973.
- McHale, Brian: Postmodernist Fiction. New York, London 1987.
- Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Bd. 1. Hg. v. Adolf Frisé. 2. Aufl., Reinbek 1978.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001.
- Perec, Georges: 53 Tage. Roman. A. d. Franz. v. Eugen Helmlé. M. e. Nachw. v. Jacques Roubaud. Frankfurt a.M. 1994.
- Pinget, Robert: Mahu ou Le Matériau. Paris 1982.
- Pirandello, Luigi: Novelle per un anno. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma 1998. [PN]
- Pirandello, Luigi: Trilogia. Introduzione di Gianni Riotta. Cura di Giovanna Tomasello. Milano 1993. [PT]
- Pirandello, Luigi: Die Trilogie des Theaters auf dem Theater. Hg. v. Michael Rössner. Mindelheim 1988. [PTT]
- Plinius: Natural History. Bd. IX. Hg. v. H. Rackham. Cambridge MA, London 1961. [nat. hist.]
- Rathjen, Friedhelm: Die Wonnen der Künstlichkeit. In: Die Zeit, 14.2.1997.
- Rauth, Reinhold: Woody Allen. Seine Filme – sein Leben. 2. Aufl. München 1991.
- Rössner, Michael: Art. ›Macedonio Fernández‹. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 21. München 1998, 398f.
- Roubaud, Jacques: Die Entführung der schönen Hortense. Dt. v. Eugen Helmlé. München 1993.
- Roubaud, Jacques: Das Exil der schönen Hortense. Roman. Dt. v. Eugen Helmlé. München 1994.
- Santis, Pablo de: Die Fakultät. A. d. Span. v. Claudia Wuttke. Zürich 2002.
- Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart, Weimar 1993.

- Schwanitz, Dieter: Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma. Opladen 1990.
- Setterfield, Diane: *The Thirteenth Tale*. London 2007.
- Sorrentino, Gilbert: *Mulligan Stew*. Roman a. d. Amerikan. v. Joachim Kalka. Augsburg 1997.
- Spark, Muriel: *Die Tröster*. Roman. A. d. Engl. v. Peter Naujack. Zürich 1983.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt a.M. 2006.
- Straub, Peter: *Schattenstimmen*. Roman. A. d. Amerikan. v. Christine Roth-Drabusenigg. München 2006.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 3. Tl. Neue vermehrte 2. Aufl. Leipzig 1793.
- Sutin, Lawrence: Philip K. Dick. Göttliche Überfälle. A. d. Amerikan. u. m. e. Bibliographie vers. v. Michael Nagula. Frankfurt a.M. 1994.
- Tieck, Ludwig: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hg. v. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1984. [TGK]
- Tieck, Ludwig: *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack*. In: *Schriften*. 10. Bd. Berlin 1828. [TPZ]
- Tieck, Ludwig: *Die Verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*. Hg. v. Walter Münz. Stuttgart 1996. [TVW]
- Unamuno, Miguel de: *Nebel*. Roman. A.d. Span. übertr. v. Otto Buek u. revid. v. Donis Deinhard. Köln, Berlin 1965.
- Wagh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London 2003.
- Wilpert, Gero von: *Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs*. Stuttgart 1978.
- Wolf, Werner: Art. ‚foregrounding‘. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001, 187f.
- Zuckmayer, Carl: *Des Teufels General* [Fassung 1966]. In: *C.Z.: Stücke 2*. Frankfurt a.M. 1976.