KinderundJugendmedien.de

Narrative Ebenen

Die verschiedenen narrativen Ebenen beschreiben den Ort des Erzählens und berühren damit auch die Tatsache, dass in einer Erzählung nicht nur ein Erzähler eine Geschichte erzählen kann, sondern dass innerhalb dieser Geschichte und der sie umgebenden erzählten Welt wiederum Erzählakte stattfinden können, innerhalb dieser wiederum Erzählakte stattfinden können… (und wenn sie nicht gestorben sind, erzählen sie noch heute.)

Explikat

Die Identifikation von verschiedenen Erzählebenen – wenn es denn unterschiedliche gibt – forciert verschiedene Fragen: Die Frage nach der Stellung der Erzählinstanz, nach ihrem Verhältnis zur erzählten Welt und nach der Durchlässigkeit der diegetischen Grenzen.

Stellung des Erzählers

Für die Frage nach der Stellung der Erzählinstanz bzw. der "Ebenenqualität" (Genette 2010, S. 225) hat Gérard Genette die Begriffe "extradiegetisch", "intradiegetisch" und "metadiegetisch" etabliert, die er zudem räumlich anordnet und begreift:

> *Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.* (Genette 2010, S. 148)

Metametadiegetisch

Metadiegetisch

Intradiegetisch

Extradiegetisch

Problematisiert und ersetzt werden soll in diesem Schema zunächst der Begriff der "metadiegetischen" Ebene – verstanden als "die von einem intradiegetischen Erzähler produzierte Erzählung" (Genette 2010, S. 229). Anstelle dessen soll der von Mieke Bal etablierte Begriff der "Hypoerzählung" (ebd.) bzw. hypodiegetischer Erzählung für derlei Binnengeschichten verwendet werden.

Weiterhin problematisieren ließe sich die von Genette benannte Bewegungsrichtung – also das Aufsteigen in eine übergeordnete Erzählebene –, die bei Christoph Bode auf Unbehagen stößt:

> Außer Genette sind mir in meinen Leben nicht allzu viele begegnet, die spontan imaginieren, man steige zu Binnenerzählungen hinauf (selbst einige Genettisten geben spätabends kleinlaut zu, das auch anders zu sehen), aber vielleicht verkehren wir einfach in sehr unterschiedlichen Kreisen. (Bode 2011, S. 214)

Auch wenn man sich diesem Unbehagen vielleicht auch weniger kleinlaut anschließen mag – und das trotz der Tatsache, dass die Kindliche Kaiserin in Michael Endes *Unendlicher Geschichte* tatsächlich zum Alten vom Wandernden Berge und in eine weitere Erzählebene hinaufsteigt (vgl. Ende 1979, S. 181-183) – sind die von Genette gemachten Unterscheidungen und Begrifflichkeiten dennoch für die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen narrativen Ebenen von Bedeutung.

Als extradiegetischer Erzähler oder extradiegetische narrative Instanz (vgl. Genette 2010, S. 148) wird dabei nach Genette zunächst jeder Erzähler erster Ordnung bezeichnet, also "einer der etwas erzählt" (Bode 2011, S. 211). Wesentlich ist zudem, dass der extradiegetische Erzähler "nie in einer Diegese auftritt". Dies bedeutet jedoch nicht, dass er, wie Genette ausführt, "dem (realen) extradiegetischen Publikum

gleichgestellt ist" (Genette 2010, S. 225). Dieses befindet sich im Gegensatz zum extradiegetischen Erzähler gemeinsam mit dem Autoren oder der Autorin auf der extrafiktionalen Ebene (vgl. Abb. 1). Gleichgestellt ist der extradiegetische Erzähler vielmehr mit dem implizierten Leser, dem implizierten Publikum (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Eigene Darstellung nach Genette 2010, S. 225 und Limoges 2011, S. 202.

Als eine solche extradiegetische Erzählinstanz stellt sich zunächst bspw. der Erzähler in Michael Endes *Momo* dar, der den Lesenden in die intradiegetische Welt von Momo und ihren Freunden einführt:

> In alten, alten Zeiten, als die Menschen noch in ganz anderen Sprachen redeten, gab es in den warmen Ländern schon große und prächtige Städte. Da erhoben sich die Paläste der Könige und Kaiser, da gab es breite Straßen, enge Gassen und winkelige Gässchen, da standen herrliche Tempel mit goldenen und marmornen Götterstatuen, da gab es bunte Märkte, wo Waren aus aller Herren Länder feilgeboten wurden, und weite schöne Plätze, wo die Leute sich versammelten, um Neuigkeiten zu besprechen und Reden zu halten oder anzuhören. Und vor allem gab es dort große Theater. (Ende 2013, S. 5)

Ebenso ist jedoch auch Julian in Racquel J. Palacios *Wunder – Wie Julian es sah* ein extradiegetischer Erzähler, "der außerhalb der Diegese steht" (Genette 2010, S. 225), "(als Figur) in der Geschichte, die er (als Erzähler natürlich) erzählt, [jedoch SJ] durchaus vorkommt." (ebd.)

> Ich wünschte, alles wäre so, wie es früher war, in der vierten Klasse. Damals hatten wir so, so, so viel Spaß. Wir spielten Fangen auf dem Hof, und ich will ja nicht angeben, aber überhaupt ist mir jeder nachgelaufen, wisst ihr? (Palacio 2014, S. 5).

Über den Epilog in *Momo* wird das zunächst etablierte Ebenenverhältnis gebrochen. Die als extradiegetisch wahrgenommene Erzählinstanz wird vielmehr intradiegetisch markiert, indem sie über eine weitere Erzählinstanz als Teil einer Binnenerzählung in eine Rahmenerzählung eingebettet wird und somit explizit selbst als Erzählprodukt ausgestellt wird:

> Ich muss nämlich gestehen, dass ich die ganze Geschichte aus dem Gedächtnis so niedergeschrieben habe, wie sie mir selbst erzählt worden ist. […] Anfangs glaubte ich, einem Greis gegenüberzusitzen, doch bald sah ich, dass ich mich getäuscht haben musste, denn mein Mitreisender erschien mir plötzlich sehr jung. Doch auch dieser Eindruck erwies sich bald wieder als Irrtum. Jedenfalls erzählte er mir während der langen Nachtfahrt diese ganze Geschichte. (Ende 2013, S. 268)

Die eigentliche *Geschichte von den Zeitdieben und dem Kind, das den Menschen die Zeit zurückgebrachte*, ist demnach eine hypodiegetische Erzählung bzw. eine Binnengeschichte, für die Meister Hora als intradiegetischer Erzähler fungiert.

Daran anknüpfend wird in der Binnengeschichte ein weiterer Erzählakt markiert, der wiederum als Binnengeschichte innerhalb der Binnengeschichte bzw. weitere hypodiegetische Erzählung fungiert. So bittet Momo Gigi Fremdenführer um ein Märchen (vgl. ebd. 38), und Gigi, der eine Figur innerhalb der Binnengeschichte innerhalb der Rahmengeschichte ist, wird zum Erzähler einer weiteren Binnengeschichte innerhalb der Binnengeschichte:

> Er legte Momo einen Arm um die Schulter und fing an: "Es war einmal eine schöne Prinzessin mit Namen Momo, die ging in Samt und Seide und wohnte hoch über der Welt in einem Schloss aus buntem Glas." (ebd.)

Aus dem besonderen Verhältnis von extra- und intradiegetisch ergibt sich auch die Gerichtetheit der Erzählung. Während der extradiegetische Erzähler zum jeweiligen Lesenden spricht, ist die Stimme des

intradiegetischen Erzählers immer doppelt adressiert (vgl. Bode 2011, S. 212) – und das unabhängig von der Mehrfachadressierung in der Kinder- und Jugendliteratur: Sie richtet sich gleichermaßen an den intradiegetischen Zuhörenden oder Lesenden und an den extradiegetischen Lesenden und dies laut Bode als "cc" (ebd.). Diese doppelte Adressierung lässt sich bspw. in der Erzählung der intradiegetischer Erzählerin Fräulein Güssow in Emmy von Rhodens *Der Trotzkopf* finden. Die für das Mädchenbuch typische Abschreckungsgeschichte um Luzie ist als hypodiegetische Erzählung klar an Ilse (und Nellie) als Zuhörerinnen gerichtet und gleichzeitig auch als Abschreckung für den Lesenden intendiert:

> Hör zu! Es war einmal ein junges und fröhliches Menschenkind, das mit seinen sechzehn Jahren meinte, die Welt erstürmen zu können. Mutter und Vater waren ihm zu früh gestorben, und so kam es, daß [sic] die kleine Waise zu der Großmutter gegeben wurde, die sie erzog und völlig verzog. Luzie, so wollen wir das Mädchen nennen, hatte nie gelernt, zu gehorchen oder sich zu fügen; sie anerkannte nur einen Willen: den eigenen. (von Rhoden 2012, S. 72-73)

Deutlich wird die Problematik der doppelten Adressierung des intradiegetischen Erzählens auch in Stefan Wolfs *Das leere Grab im Moor*. Nachdem die TKKG-Freunde den verschollen geglaubten Piloten Harry Smith im Moor entdeckt haben, macht sich Tarzan auf die Verfolgung Smith' durch das Moor, während seine Freunde in einem Gasthof auf ihn warten. Durch den extradiegetischen Erzähler ist der Lesende bei Tarzans Verfolgung lesend anwesend und erhält noch zusätzliche und sehr detaillierte Informationen über die Umgebung: "Auf den letzten Metern vor dem Waldrand gedieh ein Meer kniehoher Halme. Wie wogender Weizen standen sie im Sonnenlicht, zart wie Filigran und vom Sommerwind umspielt." (Wolf 1979, S. 99) (Ganz wurde auf diese Formulierung übrigens auch in der Neufassung von *Das leere Grab im Moor* nicht verzichtet, so heißt es da, wenn auch verkürzt und minus 'Filigran': "Auf den letzten Metern vor dem Waldrand wogte ein Meer kniehoher Halme." [Wolf 2010, S. 81])

Während der Lesende demnach über die Geschehnisse im Wald informiert ist, müssen Gaby, Karl und Klößchen noch mit allen wichtigen Informationen versorgt werden. Nach seiner Rückkehr beginnt Tarzan deshalb auf Aufforderung von Klößchen als intradiegetischer Erzähler zu berichten: '"Aber was war nun? Hast du Smith gesehen?' 'Smith nicht, aber Stulla.'" (Wolf 1979, S. 103)

Aufgrund der benannten doppelten Adressierung des intradiegetischen Erzählens richtet sich Tarzans Erzählung gleichermaßen an den Rest der TKKG-Bande und an den Lesenden. Um Wiederholung zu vermeiden und dennoch deutlich zu machen, dass auch Tarzans Freunde Bescheid wissen, wird der Rest von Tarzans intradiegetischer Erzählung deswegen über die extradiegetische Erzählinstanz in eine Zeile gerafft und zusammengefasst: "Tarzan berichtete Einzelheiten […]" (ebd.)

Eng verbunden mit der Stellung des Erzählers zur erzählten Welt ist auch die Frage nach dem Verhältnis des Erzählers zu dieser.

Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt

Das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt wird über die Frage bestimmt, ob der Erzähler in seiner eigenen Erzählung verankert ist oder nicht. In Bezug auf die Stellung des Erzählers zu seiner Erzählung oder zu der Erzählung im Ganzen lassen sich zwei Hauptverhältnisse unterscheiden. Zum einen das **homodiegetische Erzählen**, welches dadurch geprägt ist, dass die erzählende Figur als Figur zur erzählten Welt gehört. So ist Jack in *Wunder* von Raquel J. Palacio ein homodiegetischer Erzähler, der seine eigene Geschichte bzw. seine eigene Perspektive auf die Geschehnisse um August schildert:

> Also erst einmal: Man gewöhnt sich an sein Gesicht. Die ersten paar Male denkt man noch: Whoa, daran werde ich mich niemals gewöhnen. Und dann, nach etwa einer Woche, ist es mehr so: Ach, ist gar nicht so schlimm. Zum Zweiten ist er eigentlich ein echt cooler Typ. Ich meine, er ist ziemlich witzig. Also, der Lehrer sagt zum Beispiel irgendwas, und August flüstert mir irgendwas Lustiges zu, das sonst keiner hören kann, und ich krieg mich echt nicht mehr ein. (Palacio 2015, S. 208)

Das kennzeichnende Ich, welches sich durch Jacks Erzählung zieht, ist bereits ein Indikator dafür, dass sich das homodiegetische Erzählen mit dem Ich-Erzählen ins Verhältnis setzten lässt. Den ausgeprägtesten Fall des homodiegetischens Erzählens und damit eine Unterkategorie dessen stellt das **autodiegetische Erzählen** dar, in welchem die Erzählerfigur nicht einfach nur *eine* Figur innerhalb der erzählten Welt,

sondern deren Hauptfigur ist. So kann August, der in *Wunder* sowohl ein homodiegetischer Erzähler als auch der zentrale Bezugspunkt der verschiedenen Erzählerstimmen ist, als Hauptfigur und damit als autodiegetischer Erzähler definiert werden:

> Ich weiß, dass ich kein normales zehnjähriges Kind bin. Ich meine, klar, ich mache normale Sachen. Ich esse Eis. Ich fahre Fahrrad. Ich spiele Ball. Ich habe eine Xbox. Solche Sachen machen mich normal. Nehme ich an. Und ich fühle mich normal. Innerlich. (ebd. S. 7)

Eben diese Rolle Augusts wird auch auf Ebene der Histoire durch Augusts Schwester Via dezidiert ausgewiesen:

> August ist die Sonne, Mom und Dad und ich sind Planeten, die die Sonne umkreisen. Der Rest unserer Familie und Freunde sind Asteroiden und Kometen, die um Planeten herumschweben, die die Sonne umkreisen. (ebd. S. 123)

Abzugrenzen vom homodiegetischen Erzählen ist das **heterodiegetische Erzählen**, in welchem der Erzähler der erzählten Welt nicht als Figur angehört. So erzählt die Erzählerstimme in Cornelia Funkes *Die wilden Hühner* aus sicherer und zum Kommentieren einladender Distanz:

> Sprotte und Frieda wohnten in derselben Straße, für beste Freundinnen eine praktische Sache. Sie kannten sich seit dem Kindergarten, hatten sich hundertmal für alle Ewigkeiten zerstritten und ebenso oft wieder vertragen, wie das bei besten Freundinnen eben so ist. Einmal waren sie sogar von zu Hause weggerannt – allerdings nur bis zur nächsten Straßenecke. (Funke 1993, S. 15)

Durch das ins Verhältnis setzen von Stellung und Verhältnis des Erzählers lassen sich zudem noch Mischformen festhalten. So ist Bastian Balthasar Bux durch seine Binnenerzählung, mit der er die Mauleselin Jicha verabschiedet, gleichermaßen zum intradiegetischen Erzähler – in Bezug zu der übergeordneten Rahmengeschichte – und zum heterodiegetischen Erzähler, da er selbst in dieser nicht vorkommt:

> "Gut", sagte Bastian, "dann will ich dir jetzt eine Geschichte erzählen, die wahr werden soll. Und ich will sie nur dir, dir ganz allein erzählen, denn sie gehört dir. […] Nicht weit von hier, in einem kleinen Wald aus Flieder, wartet der Vater deines Sohnes auf dich. Er ist ein weißer Hengst mit Flügeln aus Schwanengefieder." (Ende 1979, S. 324)

Auch Fräulein Güssow in *Der Trotzkopf* stellt sich zunächst als eine intra- und heterodiegetische Erzählerin dar, wenn sie ihre Binnenerzählung folgendermaßen einführt:

> Dann bist du alt und auch verständig genug, denke ich, die traurige Geschichte meiner Jugendfreundin zu begreifen. Hör zu! (von Rhoden 2012, S. 72)

Auch wenn sie durch den Verweis auf ihre Jugendfreundin durchaus Teil der erzählten Welt sein könnte, kommt sie als Figur in der Erzählung nicht vor – oder so scheint es zunächst. Durch einen montierten Brief im letzten Kapitel wird sie jedoch nicht allein als homodiegetische, sondern auch als autodiegetische Erzählerin markiert. Fräulein Güssow offenbart sich in diesem nachträglich als Hauptfigur ihrer erzählten Geschichte:

> Denkst du noch an Luzies Geschichte? Jene Luzie hieß Lotte und war ich selbst. Und der Maler? Nun, Du errätst schon, wer er war, ohne daß [sic] ich ihn nenne. (ebd. S. 248)

Abb. 2: Eigene Darstellung

Neben der Frage nach der jeweiligen Ebene des Erzählens, nach dem Verhältnis und nach der Stellung des Erzählers zur erzählten Welt, lässt sich in der Auseinandersetzung mit den Ebenen des Erzählens noch ein

weiterer Schwerpunkt festhalten, der sich mit der Funktion der Binnenerzählung für die Rahmenerzählung beschäftigt.

Funktion des Erzählens

Für den Schwerpunkt der Funktionen lassen sich zwei primäre Funktionen unterscheiden. Zunächst die **konsekutive** oder **kausale Funktion**, bei der die Ereignisse der Binnenerzählung bestimmte Ereignisse der Rahmenerzählung – häufig die explizite Situation, in der sich die erzählende Figur oder die zuhörende Figur befindet – erklären oder den Figuren bei der Klärung dieser helfen (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer 2005b).

So erzählt Albus Dumbledore Harry Potter in *Harry Potter und der Orden des Phönix* von der Prophezeiung Sybill Trelawneys, um ihm die Geschehnisse im Zaubereiministerium, aber auch seine Aufgabe im Kampf gegen Voldemort zu erklären:

> "Es ist an der Zeit", sagte er, "dass ich dir erzähle, was ich dir schon vor fünf Jahren hätte erzählen sollen, Harry." (Rowling 2003, S. 899)
>
> "Wer hat sie [die Prophezeiung] gehört?", fragte Harry, obwohl er glaubte, die Antwort schon zu wissen. "Ich", sagte Dumbledore. "In ein einer kalten, regnerischen Nacht vor sechzehn Jahren, in einem Zimmer über dem Schankraum im Eberkopf. Ich war dorthin gegangen, um mich mit einer Bewerberin für den Posten des Wahrsagelehrers zu treffen, obwohl es mir widerstrebte, das Fach Wahrsagen überhaupt weiter unterrichten zu lassen." (ebd. S. 906)
>
> "Also", sagte Harry […] "heißt das, dass … dass einer von uns den andern … schließlich töten muss?" "Ja …", sagte Dumbledore. (ebd. S. 910)

Neben der konsekutiven oder kausalen Funktion existiert die **korrelative Funktionalisierung**, bei der die Geschehnisse der Binnenerzählung in einem Ähnlichkeits- oder Kontrastverhältnis zu den Geschehnissen der Rahmenerzählung stehen (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer 2005b). So steht Fräulein Güssows Binnengeschichte in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu den Ereignissen in der Rahmenerzählung und sie selbst benennt dieses Verhältnis auch klar:

> "Ich will die eine wahre Geschichte von einem trotzigen, widerspenstigen Menschenherzen erzählen, das sein Lebensglück einer kindischen Laune opferte, und wenn du dann noch sagen wirst: 'Ich kann nicht', dann gehe hin und folge deinem harten Trotz! Ich werde nie wieder den Versuch machen, ihn zu beugen." (von Rhoden 2012, S. 72)

Allerdings sind die beiden Funktionen nicht als sich gegenseitig ausschließend zu begreifen (vgl. Jannidis, Spörl und Fischer 2005b), sondern können durchaus in Verbindung vorhanden sein. So versucht Julians Großmutter – oder Grand-Mère – in *Wunder – wie Julian* es sah ihm mit ihrer Geschichte über seinen Namenspaten Julian – oder Torteau – bei der Verarbeitung der Geschehnisse um August und seines eigenen schuldhaften Anteils an diesen zu helfen:

> "Einen Fehler wie den mit Torteau habe ich in meinem ganzen Leben nie wieder mit einem anderen Menschen begangen. Und ich habe ein sehr, sehr langes Leben gelebt. Auch du wirst aus deinen Fehlern lernen. Du musst dir selbst versprechen, dass du dich nie wieder so gegenüber jemanden verhalten wirst." (Palacio 2014, S. 54)

Die Binnengeschichte besitzt demnach eine kausale Funktion. Gleichzeitig steht die Binnengeschichte jedoch in einem korrelativen Verhältnis zu den Ereignissen in der Rahmengeschichte, eine Ähnlichkeit, die auch Julians Grand-Mère selbst hervorhebt:

> "Aber als ich dich über den kleinen Jungen an deiner Schule haben reden hören, musste ich einfach an Torteau denken, daran, wie sehr ich mich einmal vor ihm gefürchtet habe und wie schlecht wir ihn behandelt haben wegen seiner Missbildungen." (ebd.)

Auch Julian selbst erkennt die Ähnlichkeit seines Verhaltens zu dem Verhalten der Figuren in der Binnengeschichte:

> "Nein, das verstehst du nicht!", erwiderte ich. "Es war nicht bloß ein Fehler. Ich war eines von den Kindern, die gemein waren zu Torteau … ich war der, der ihn terrorisiert hat, Grand-Mère. Ich war das!" (ebd.)

Narrative Metalepse

Die narrative Metalepse stellt einen logischen Bruch dar, bei der die Grenze zwischen dem Erzählen und der erzählten Welt überschritten und somit gebrochen wird. Sie ist ein weiteres narratologisches Phänomen, welches auf der Existenz verschiedener Erzählebenen – besetzt durch Rahmen- und Binnengeschichten – beruht. Bei der narrativen Metalepse werden die unterschiedlichen Ebenen jedoch nicht einfach nur ineinander verschachtelt, sondern die Grenzen zwischen den Ebenen überschritten. Entwickelt bzw. aus der Rhetorik in die Narratologie übertragen wurde der Begriff der (narrativen) Metalepse von Genette (vgl. Klimek 2009, S. 21), der über den Prozess des Grenzüberschreitens wie folgt ausführt:

> Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und (die nichts anderes als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber); eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird. (Genette 2010, S. 153)

Der Ebenenwechsel bzw. die Grenzüberschreitung, die im Rahmen einer Metalepse stattfindet, kann verschiedene Richtungen umfassen: Zum einen das Eindringen des extradiegetischens Erzählers oder des Lesenden, Zuhörenden oder Zuschauenden in die intradiegetische Welt oder zum anderen die umgekehrte Richtung (vgl. ebd.). Eine Form der Metalepse ist damit das Offenlegen des fiktionalen Charakters eines narrativen Mediums durch die extradiegetische Erzählerinstanz, wobei die erzählende Figur, die "gespielte Rolle als berichtender Zeuge auf[gibt] und […] stattdessen offen[legt], dass er nur erfindet, was er soeben erzählt [...]" (Klimke 2009, S. 20).

Eine ebensolche Erzählerfigur, die zudem noch das Verhältnis von Autoren und Erzählern konterkariert, findet sich zu Beginn von Erich Kästners *Emil und die Detektive*. So wendet sich die Erzählerfigur, die über den erzählten Dialog mit dem Kellner Oberkellner Nietenführ, als 'Herr Kästner' identifiziert wird ("'Bestimmt! Darauf können Sie Gift nehmen, Herr Kästner', ruft er und verschwindet; denn ein Gast klopft laut dem Messer ans Glas und will zahlen." [Kästner 1991, S. 11]), apostrophisch an den Lesenden und offenbart den fiktionalen Charakter der Ereignisse um Emil Tischbein und dem Mann mit dem steifen Hut: "Euch kann ich's ja ruhig sagen: Die Sache mit Emil kam mir selber unerwartet. Eigentlich hatte ich ein ganz anderes Buch schreiben wollen." (ebd. S. 5) Dass sich die Erzählerfigur eindeutig auf der Ebene des Erzählens bzw. auf der extradiegetischen Ebene befindet und von dieser über die intradiegetische Ebene spricht, wird anhand der Überschrift des Kapitels deutlich, die darauf verweist, dass die Geschichte, also das, was zu erzählen sein wird, noch gar nicht anfange (vgl. ebd.).

Dieses Offenlegen und das Überschreiten der narrativen Ebenen stellt einen Illusionsbruch dar (vgl. Klimke 2009, S. 24). Zudem ist das Verhältnis der Erzählerfigur zur erzählten Welt in *Emil und die Detektive* noch durch einen weiteren logischen Bruch gekennzeichnet. Auch wenn die erzählende Figur mit dem Namen Kästner den fiktiven Status des Berlins von Emil und seinen Freunden offengelegt hat, taucht in eben dieser fiktiven Welt eine weitere Figur mit dem Namen Kästner auf, die auf der intradiegetischen Ebene mit Emil interagiert:

> Dann ging er auf einen der Reporter zu und fragte: 'Kennen Sie mich denn nicht mehr?' 'Nein', sagte der Herr. 'Sie haben mir doch gestern auf der Linie 177 das Straßenbahnbillett bezahlt, weil ich kein Geld hatte.' 'Richtig!' rief der Herr. 'Jetzt entsinne ich mich. Du wolltest noch meine Adresse wissen, um mir den Groschen wiederzubringen.' 'Wollen Sie ihn jetzt haben?' fragte Emil und suchte zehn Pfennig aus der Hosentasche heraus. 'Aber Unsinn', meinte der Herr. 'Du stelltest dich doch sogar vor.' 'Freilich', erklärte der Junge. 'Das tue ich oft. Emil Tischbein ist mein Name.' 'Ich heiße Kästner', sagte der Journalist, und sie gaben sich die Hand. (ebd. S. 140)

Erich Kästner lässt seine extradiegetische Erzählerfigur also nicht allein den fiktiven Status des Textes offenlegen und somit einen Illusionsbruch vollziehen, sondern schreibt auch die Erzählerfigur – oder zumindest einen Namensvetter, der ebenso wie der Autor als Journalist arbeitet – in die erzählte Welt mit ein (vgl. Klimek 2010, S. 46).

Als weitere und eher in umgekehrte Richtung funktionierende Metalepse können Figuren der Intradiegese gelten, die sich ihres eigenen fiktionalen Charakters bewusst sind. Bis zu einem gewissen Grad, allerdings nicht gekoppelt an ein Überschreiten der Grenze von Intradiegese und Extradiegese, scheinen sich die Figuren in Astrid Lindgrens Erzählungen um *Kalle Blomquist* ihrer Fiktionalität bewusst zu sein. Ein erster Hinweis, dass Kalle Blomquist eben nicht nur Juwelendiebe, Mörder und Entführer überführt, sondern möglicherweise auch dem Geheimnis um seine eigene Fiktionalität auf die Spur kommt, findet sich schon in der Tatsache, dass er sich selbst bzw. sein imaginiertes Alter Ego des Meisterdetektivs Blomquist in eine Reihe mit anderen, aber immer fiktiven und literarischen Detektiven stellt: "Sherlock Holmes, Asbjörn Krag, Hercule Poirot, Lord Peter Wimsey, Karl Blomquist! Er schnalzte mit der Zunge. Und er, Kalle Blomquist, hatte die Absicht, der Beste von allen zu werden." (Lindgren 2004a, S. 10) Auch wenn hier möglicherweise in erster Linie verschiedene intertextuelle Bezüge geschaffen werden, welche die Abenteuer von Kalle Blomquist in das Genre des Detektivromans einordnen, imaginiert sich Kalle dennoch dezidiert im Kontext anderer literarischen Figuren. Diese an dieser Stelle möglicherweise eher implizite Bewusstmachung der eigenen Fiktionalität wird im Nachfolgeband *Kalle Blomquist, Eva-Lotta und Rasmus* noch gesteigert:

> "Du, Anders, Junge, Junge – vielleicht ist das hier alles ein Buch", überlegte Kalle. "Ja, du vielleicht", sagte Anders ärgerlich. "Würde mich gar nicht wundern, wenn du überhaupt nur ein Druckfehler wärst. Aber ich nicht. Ich mach' da nicht mit, verstehst du? Das will ich dir noch ganz deutlich gesagt haben." "Kannst du gar nicht wissen", hielt ihm Kalle entgegen. "Möglicherweise bist du nur in einem Buch, das ich mir ausgedacht habe." "Oho", sagte Anders. "Wenn es so aussieht, bist du in einem Buch, das ich mir aus gedacht habe, und ob du es glaubst oder nicht – es tut mir schon beinahe leid, dass ich dich überhaupt ausgedacht habe." "Übrigens habe ich Hunger!" sagte Kalle. Sie begriffen gut, dass es fortgeworfene Zeit war, herumzuhocken und die eigene Existenz zu bezweifeln. (Lindgren 2004b, S. 340)

Auch wenn sich die beiden Figuren Anders und Kalle durch das Ändern des Gesprächsthemas von der Debatte über ihren eigenen Status abwenden, wird zumindest für einen Moment die Illusion der Fiktion gestört.

Neben dieser Funktion der Illusionsstörung, die Genette als wichtiges Element der narrativen Metalepse auszumacht, weist Sonja Klimek diesen in phantastischen Erzähltexten eine weniger illusionsstörende, sondern vielmehr eine das Genre unterstützende Funktion zu:

> Weiterhin fällt auf, dass in keinem dieser Beispiele aus der zeitgenössischen Erzählphantastik von der Metalepse eine illusionsbrechende Wirkung ausgeht. Es handelt sich vielmehr um wunderbare Vorgänge innerhalb von Texten, in denen auch sonst viel Wunderbares dargestellt wird. (Klimek 2010, S. 23)

Die narrative Metalepse stellt in phantastischen Texten somit ein Inhaltselement dar (vgl. ebd. S. 49), welches die phantastische Natur des Textes unterstreicht.

So bricht die Offenbarung von Gmork in der *Unendlichen Geschichte* nicht die Illusion des Textes – zumal dieser Status über die Verschachtelung von Buch im Buch sowieso schon problematisiert wurde – sondern markiert einmal mehr den phantastischen Status des Textes:

> "Was seid ihr denn, ihr Wesen Phantásiens? Traumbilder seid ihr, Erfindungen im Reich der Poesie, Figuren in einer unendlichen Geschichte! Hältst du dich selbst für Wirklichkeit, Söhnchen? Nun, gut hier in deiner Welt bist du's." (Ende 1979, S. 142)

Auch die umgekehrte oder absteigende Metalepse von Bastian in die unendliche Geschichte innerhalb der *u nendlichen Geschichte* (vgl. ebd. S. 190) hinterfragt nicht die Illusion der Fiktion, sondern unterstreicht die Einordnung der *unendlichen Geschichte* in den Bereich der phantastischen Literatur. Zudem dient diese

Form der Metalepse, in der Bastian als intradiegetische lesende Figur in die metadiegetische Welt des Buches im Buch hinein steigt, laut Klimek als Symbol für das Lesen von fiktionaler Literatur selbst; sie "spiegel[t] das Funktionsprinzip des Kommunikationssystems 'fiktionale Literatur' auf die Inhaltsebene dieses Systems selbst, indem sie es zum Motiv der 'histoire' mach[t]." (Klimek 2010, S. 393)

Das Konzept der narrativen Metalepse ist jedoch nicht nur auf narrative Texte beschränkt, sondern lässt sich nach Genette auch auf andere narrative Medien übertragen (vgl. ebd. S. 35).

Als Beispiel für den Bereich des audiovisuellen Erzählens lässt sich an dieser Stelle auf die Simpsons-Folge *Summer of 4 Ft. 2* verweisen, in der Lisa von den metaleptisch aus *Pippi Langstrumpf* und *Alice im Wunderland* auftauchenden Figuren zunächst in die Bibliothek gelockt werden soll:

Abb. 3: *Summer of 4 Ft. 2* (Kirkland 1996, 09:14:00)

Abb. 4: Summer *of 4 Ft. 2* (Kirkland 1996, 09:16:00)

Schließlich ist es die metaleptische Erscheinung von Alice, die trotz der Pistole, die ihr der verrückte Hutmacher an die Schläfe hält, Lisa warnt und ihr zur Flucht rät:

Abb. 5: *Summer of 4 Ft. 2* (Kirkland 1996, 09:43:00)

In enger Verbindung zur narrativen Metalepse steht das **mise en abyme**, bei dem jedoch nicht einfach nur die Grenzen zwischen Rahmen- und Binnenerzählung überschritten bzw. gebrochen werden, sondern die unterschiedlichen Ebenen ineinander verschachtelt werden. Geprägt ist dieses wechselseitige Verhältnis durch (theoretisch) unendliche Iterationen d. h. sich wiederholende Spiegelungen von Rahmen- und Binnengeschichte (vgl. Klimke 2009, S. 52). Auch wenn diese unendlichen Iterationen den Lesenden laut Sonja Klimke nicht unbedingt in Schwindelzustände versetzen müssen (vgl. ebd. S. 51), sollen diese Wiederholungen von Rahmen- und Binnengeschichte in *Die Unendliche Geschichte* zumindest beim intradiegetischen Lesenden Bastian genau diesen Zustand herbeiführen und ihn somit zum Eintritt in die metadiegetische Welt Phantásiens bewegen:

> "Wahrlich, du bist schrecklich", sagte und schrieb der Alte, "das bedeutet das Ende ohne Ende. Wir werden eintreten in den Kreis der ewigen Wiederkehr. Daraus gibt es kein Entrinnen." "'Für uns nicht", antwortete sie und ihre Stimme war nicht mehr sanft, sondern hart und klar wie ein Diamant, "aber auch für ihn nicht – es sei denn, er rettet uns alle." (Ende 1979, S. 186-187)

Montage

Die Montage als literarische Technik ist gekennzeichnet durch das Einfügen und Nebeneinandersetzen von Textversatzstücken oder Textteilen in einen oder innerhalb eines literarischen Textes. Gero von Wilpert verweist in Bezug auf die Verwendung der Montage nicht nur auf das Zusammenfügen oder Nebeneinanderstellen von Zitaten oder Textteilen, sondern benennt dezidiert auch das Einfügen von unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen (vgl. Wilpert 2013, S. 531). Anke Detken fokussiert in ihrer Definition hingegen stärker den Aspekt der Übernahme von fremden Texten oder Textteilen (vgl. Detken 2007, S. 512).

In Bezug auf die Geschichten von Kate und Sarah Klise um die *Friedhofstraße 43* scheint die Beschränkung auf fremde Textteile jedoch zu kurz gegriffen. So findet sich in den verschiedenen Bänden jeweils eine bunte Sammlung an Briefen, E-Mails, Teleprompter-Texten, Werbeanzeigen, Zeitungsartikeln aus dem Schauderburger Anzeiger und sogar ein Einweisungsformular in die Schauderburger Irrenanstalt. Allerdings macht bereits der Gebrauch des Wortes 'Irrenanstalt' deutlich, dass es sich bei diesen einmontierten Elementen eben nicht um fremde und übernommene Texte handelt, sondern dass diese im Rahmen des Textes genutzt werden, um eine Vielzahl von erzählenden und schreibenden Stimmen zu Wort kommen zu lassen. Gleichzeitig wird über diesen Einsatz der Montage zudem die Grenze zwischen Fiktion und

Wirklichkeit verwischt. So stellen sich die Geschichten um das Haus in der Friedhofsstraße 43 als eine tatsächlich geschehene und von den Bewohnern des Hauses gemeinsam aufgeschriebene und illustrierte Gespenstergeschichte dar (vgl. Klise; Klise 2011, S. 9). Die einmontierten Textschnipsel fungieren in diesem Kontext als authentizitätssteigernd. Neben diesem Spiel mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen wird durch die Montage in diesem Fall zudem einmal mehr der Begriff des Erzählers hinterfragt, da sich aus der Vielzahl von Erzählstimmen keine einheitliche Erzählinstanz mehr bestimmen lässt. So schafft der nicht an eine Figur geknüpfte oder zumindest nicht eindeutig zu zuordnende Erzähler zu Beginn des Romans zwar Orientierung innerhalb der erzählten Welt: "Falls du jetzt zum ersten Mal von der Friedhofstraße 43 hörst, solltest du über folgende Tatsachen Bescheid wissen: […]" (Klise; Klise 2011, S. 8). Im Gewirr der unterschiedlichen Stimmen bietet er jedoch keine Hilfestellung, auch wenn das nicht zu bestimmende Erzählerkollektiv, welches sich hinter einem "wir" einmal mehr verbirgt, den Lesenden auf die kommenden Verwirrungen zumindest hingewiesen hat:

> Falls du dich beim Lesen
> belästigt,
> verwirrt,
> beleidigt,
> angegriffen,
> empört,
> verleumdet,
> bedroht
> fühlst und/oder es dich unerklärlicherweise irgendwo gejuckt, möchten wir uns für die Unannehmlichkeiten entschuldigen.
> (ebd. S. 7)

Bibliografie

Primärliteratur

- Ende, Michael: Die Unendliche Geschichte. Stuttgart: Thienemann Verlag, 1979.
- Ende, Michael: Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeitdieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Stuttgart/Wien: Thienemann Verlag, 2013.
- Funke, Cornelia: Die wilden Hühner. Hamburg: Dressler, 1993.
- Klise, Kate; Klise, M. Sarah: Nur über meine Leiche! Friedhofsstraße 43 Band 2. Hildesheim: Gerstenberg, 2011.
- Lindgren, Astrid: Kalle Blomquist Meisterdetektiv. In: Dies.: Kalle Blomquist. München: Omnibus, 2004a. S. 7-136.
- Lindgren, Astrid: Kalle Blomquist, Eva-Lotta und Rasmus. In: Lindgren, Astrid: Kalle Blomquist. München: Omnibus, 2004b. S. 295- 448.
- Palacio, Raquel J.: Wunder. München: DTV, 2015.
- Palacio, Raquel J.: Wunder – Wie Julian es sah. München: Hanser Verlag, 2014.
- Rhoden, Emmy von: Der Trotzkopf. Eine Pensionsgeschichte für erwachsene Mädchen. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2012.
- Rowling, J. K.: Harry Potter und der Orden des Phönix. Hamburg: Carlsen, 2003.
- Wolf, Stefan: Das leere Grab im Moor. Hannover: Pelikan, 1979.
- Wolf, Stefan: Das leere Grab im Moor. München: cbj, 2010.

Film

- The Simpsons: Summer of 4 Ft. 2 (Mark Kirkland. USA 1996).

Sekundärliteratur

- Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. 2. erweiterte Auflage. Tübingen/Basel: Francke, 2011.
- Detken, Anke: Montage. In: Burdorf, Dieter; Fassbender, Christoph und Moenninghoff, Burkhard (Hrsg.): Metzlers Literaturlexikon. 3. völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3 durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

- Jannidis, Fortis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: Primäres Erzählen, 2005a. http://www.li-go.de/prosa/prosa/primaereserzaehlen.html (18.03.2017).
- Jannidis, Fortis; Uwe Spörl und Katrin Fischer: Sekundäres Erzählen, 2005b. http://www.li-go.de/prosa/prosa/sekundaereserzaehlen.html (18.03.2017).
- Klimek, Sonja: Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn: mentis Verlag, 2010.
- Limoges, Jean-Marc: Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression. In: Kukkonen, Karin; Klimek, Sonja (Hrsg.): Metalepsis in Popular Culture. Berlin/New York: De Gruyter, 2011. S. 196-212.
- Wilpert, Gero: Montage. In: Ders. (Hrsg.): Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2013.

Quelle: Stefanie Jakobi: Narrative Ebenen. In: KinderundJugendmedien.de. Erstveröffentlichung: 14.10.2016. (Zuletzt aktualisiert am: 07.10.2021). URL: https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/epik/1539-ebenen. Zugriffsdatum: 25.04.2024.