

"ABER DAS IST EINE ANDERE GESCHICHTE UND SOLL EIN ANDERMAL ERZÄHLT WERDEN."

DIE METAFIKTIONALITÄT IN DER PHANTASTISCHEN KINDER- UND JUGENDLITERATUR. EINE ANALYSE VON MICHAEL ENDES „DIE UNENDLICHE GESCHICHTE“, CORNELIA FUNKES „TINTENHERZ“ UND JOHN CONNOLLYS „THE BOOK OF LOST THINGS“.

Wortzahl: 45.929

Lore De Greve

Studentennummer: 01400273

Promotor: Prof. dr. Gunther Martens

Co-Promotor: dr. Carolin Juliane Benzing

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Taal en Letterkunde
Engels-Duits

Academiejaar: 2017 - 2018



Vorwort

Wie ein kleines Mädchen, das zum ersten Mal die magische Welt der Bücher entdeckt und sich in das Lesen verliebt, das der festen Überzeugung ist, dass das Übernatürliche Teil unserer Welt ist, solange man daran glaubt – so fühlte ich mich während des Lesens der *Unendlichen Geschichte*. Aus diesem Gefühl entsprang die Sehnsucht, zu verstehen, wie der Roman und andere Werke den Eindruck, dass der Leser selbst Teil der Geschichte ist, erwecken könnten. Weiterhin verfolgte mich meine Liebe für Kinder- und Jugendliteratur. Die Stigmatisierung des Genres, meistens von außen – es ist ja „nur“ für Kinder – hat meine Überzeugung, dieses Thema zu erforschen, noch gestärkt.

Die vorliegende Arbeit über die Metafiktionalität in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, in Cornelia Funkes *Tintenherz* und in John Connollys *The Book of Lost Things*, beruht teilweise auf Ergebnissen meiner Bachelorarbeit über Michael Endes *Die unendliche Geschichte* im Vergleich zu Walter Moers' All-Age-Vorgehensweise in *Die Stadt der Träumenden Bücher* hinsichtlich der All-Age-Literatur, die 2017 geschrieben wurde. Manche dieser Ergebnisse werden in dieser Arbeit in Bezug auf die Analyse der Werke verwendet.

An dieser Stelle möchte ich den Menschen, die diese Arbeit ermöglicht haben, danken. Mein besonderer Dank gilt meinem Promotor, Professor Dr. Martens, und meiner Co-Promotorin, Dr. Benzing, für die Betreuung dieser Arbeit und wegen der vielen Stunden, die sie damit verbrachten, mir zu helfen. Ebenso geht mein Dank an Susanne Hofsäss-Kusche für das Korrekturlesen. Zuletzt möchte ich noch all denjenigen danken, die in der Zeit der Herstellung dieser Arbeit für mich da waren, insbesondere meinen Freunden und meiner Familie, die mich ständig unterstützt haben.

Weiterhin danke ich meine Eltern, weil sie immer mehr an mich geglaubt haben als ich selbst, mir erlaubt haben, über meine Arbeit zu plappern, auch wenn sie vielleicht nicht immer daran interessiert waren, und ebenfalls, weil sie ihre Abende geopfert haben, sodass ich in aller Stille arbeiten konnte. Der Fernseher mit seinen Geräuschen kann jetzt endlich wieder eingeschaltet werden.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung.....	1
2.	Kriterien und Textauswahl	3
3.	Theorie:.....	9
3.1.	Phantastik und die Kinder- und Jugendliteratur.....	9
3.2.	Metafiktionalität.....	21
3.2.1.	Problematik der Metafiktionalität.....	21
3.2.2.	Das Buch im Buch	34
3.2.3.	Die Metalepse.....	41
4.	Analyse der Werke:.....	47
4.1.	Michael Endes <i>Die Unendliche Geschichte</i> (1979).....	47
4.1.1.	Die Metafiktion.....	48
4.1.2.	Das Buch-im-Buch-Motiv.....	60
4.1.3.	Die Metalepse und das Thema der Unendlichkeit.....	67
4.2.	Cornelia Funkes <i>Tintenherz</i> (2003).....	79
4.2.1.	Die Metafiktion und die Unschlüssigkeit	79
4.2.2.	Das Buch im Buch und die <i>myse en abyme</i>	88
4.2.3.	Die Trans- und Intertextualität.....	91
4.2.4.	Die Metalepse.....	96
4.3.	John Connollys <i>The Book of Lost Things</i> (2006).....	101
4.3.1.	Die Metafiktion und das Buch-im-Buch-Motiv	101
4.3.2.	Die Metalepse.....	113
4.3.	Vergleich	119
5.	Fazit.....	123
6.	Bibliografie	127
6.1.	Primärliteratur	127
6.2.	Sekundärliteratur.....	127
6.3.	Internetquellen	130

1. Einführung

Michael Endes *Die unendliche Geschichte* ist inzwischen fast in der ganzen Welt zu einem Begriff geworden hinsichtlich der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Fast vierzig Jahre her wurde der Roman herausgegeben und er bildet einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Phantastik. Das Werk wurde in über 40 Sprachen übersetzt und hat mit seiner, von Ende selbst jedoch gehassten, kultklassische Verfilmung von Wolfgang Petersen aus 1984 noch mehr Herzen gestohlen. Es ist infolgedessen keine Überraschung, dass der Roman 2010, 31 Jahre nach seiner Veröffentlichung, in einem Wettbewerb des Goethe-Instituts als „Lieblingbuch der Deutschen“ ausgerufen wurde¹. Das Buch ist außerdem nicht nur bei Kindern, sondern auch bei Erwachsenen sehr beliebt und kann auf diese Ebene mit J. K. Rowlings „Harry Potter“-Heptalogie verglichen werden. 2003 erschien einen würdigen Nachfolger der *Unendlichen Geschichte*: Cornelia Funkes *Tintenherz*. Das erste Buch der Tintenwelt-Trilogie wurde scheinbar in einem Augenblick ein Riesenerfolg. *Tintenherz* wurde ebenfalls in über 40 Sprachen übersetzt und die Autorin wird die "deutsche Antwort auf Joanne K. Rowling"² genannt. Die von Iain Softley gedrehte Verfilmung des Romans wurde 2009 veröffentlicht, war aber keinen Kassenschlager. Im Vergleich zu diesen beiden deutschen Romanen ist John Connollys Roman *The Book of Lost Things* aus 2006, drei Jahre nach Funkes *Tintenherz*, relativ unbekannt, obwohl das Buch die gleichen Themen behandelt und eine auffällig ähnliche Handlung hat. Der Roman wurde 2007 von den Alex Awards jedoch als ein der „ten books written for adults that have special appeal to young adults ages 12 through 18“³ ausgewählt. Es sind drei unterschiedlichen Romanen, die allen der phantastischen, metafikionalen Kinder- und Jugendliteratur zugeteilt werden können, drei Protagonisten, dessen Abenteuer von dem Verlust ihrer Mutter ausgelöst wird.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit werden zuerst die verwendeten Kriterien und Textauswahl weiter erläutert, um die Korpuswahl kohärent zu motivieren und die Arbeit, die Analysen und ihre Ergebnisse zu kontextualisiert. Darauf folgen zwei theoretische Kapitel, die zeigen, auf welche Methodologien zurückgegriffen wird und auf welche

¹ Vgl. „Faust“ erst Platz 7. Diese deutschen Bücher sind weltweit am beliebtesten. Die Welt. 24.08.2010. <https://www.welt.de/kultur/article9169921/Diese-deutschen-Buecher-sind-weltweit-am-beliebtesten.html> (abgerufen am 4.05.2018).

² Die deutsche Antwort auf Joanne K. Rowling. Die Kinder- und Jugendbuch-Autorin Cornelia Funke. Deutschlandfunk Kultur. 22.10.2005. https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-deutsche-antwort-auf-joanne-k-rowling.970.de.html?dram:article_id=149919 (abgerufen am 4.08.2018).

³ About the Alex Awards. <http://www.ala.org/yalsa/alex-awards> (abgerufen am 4.08.2018).

Forschungen diese Arbeit sich stützt. Das erste Kapitel behandelt die Phantastik und die Kinder- und Jugendliteratur. Dazu wird die Phantastik an sich und in der KJL besprochen. Das zweite theoretische Kapitel handelt sich um die Metafiktionalität. Erstens wird gezeigt, welche Formen und Funktionen die Metafiktionalität aufweisen kann. Daraus wird sich erweisen, dass sie in der KJL nicht unbedingt eine illusionsbrechende Wirkung hat, sondern vor allem an die Mitarbeit des Lesers appelliert und den Leser so an die Geschichte beteiligt. Als wichtige metafiktionale Erscheinungsformen werden ebenfalls das Buch-im-Buch-Motiv, anhand Anne Siebecks Arbeit, und Sonja Klimeks Einsichten über Metalepsen berücksichtigt. Nach diesem theoretischen Kapitel folgt die Analyse der Werke. Dazu werden die Werke in chronologischer Reihenfolge besprochen, damit einfach gezeigt werden kann, welche Elemente sich im Laufe der Zeit geändert haben. Letztlich gibt es noch einen kurzen Vergleich der Metafiktionalität in *Die unendliche Geschichte*, *Tintenherz* und *The Book of Lost Things* und eine Schlussfolgerung.

Der Zweck dieser Magisterarbeit ist es also, festzustellen, welche Funktion die Metafiktionalität in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *The Book of Lost Things* hat und auf welche Ebenen Funkes und Connollys Romane Endes Werk nachfolgen oder sich davon unterscheiden und wie diese Entwicklung mit dem geänderten Zeitgeist verbunden werden kann. Dabei wird ebenfalls illustriert, wie die unterschiedlichen metafiktionale Instanzen miteinander verflochten sind und wie sie die Handlung des Werkes beeinflussen. Aus der Analyse der Werke wird sich herausstellen, dass die Metafiktionalität in den Romanen einen poetologischen Reflexionsraum kreiert, an die Mitarbeit des Lesers appelliert und eine metafiktionale Unschlüssigkeit hervorhebt.

2. Kriterien und Textauswahl

Bevor der theoretische Hintergrund besprochen und die literarischen Werke analysiert werden, wäre es interessant, zuerst die ausgewählten Texte und die Auswahlkriterien an sich zu betrachten. Wie in der Einführung erklärt wurde, befasst sich diese Arbeit mit der Metafiktionalität in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Wenn Metafiktionalität, deren Theorie in einem folgenden Kapitel besprochen wird, als ein Selbstbewusstsein im literarischen Werk oder des Textes in Bezug auf die eigene Fiktionalität oder Fiktionalität im Allgemeinen betrachtet wird, dann wäre es informativ, diese Arbeit auf eine analoge Weise zu betrachten: namentlich, indem der Leser daran erinnert wird, dass die Arbeit und ihre Ergebnisse an sich nicht selbstverständlich sind. Es gibt Kriterien und Selektionen, die der eigentlichen Arbeit vorausgehen und dafür verantwortlich sind, dass das Resultat dieser Prozesse, die Arbeit, Form und Ergebnisse, das sind, was sie in der heutigen Form darstellen. Während das Thema der Arbeit infolgedessen die Metafiktionalität darstellt, die an sich selbst metareflexiv in Bezug auf die Fiktionalität ist, wird hier die Masterarbeit selbst metareflexiv betrachtet. Auch ist es dementsprechend das Ziel dieses Kapitels, das Subjekt dieser Forschung auf der Ebene der Arbeit selbst fortzusetzen. Grund dieser Vorgehensweise ist die Idee, dass das Betrachten der verwendeten Kriterien und der letztendlichen Textauswahl die Interpretation der Arbeit, Analyse und Ergebnisse vereinfacht.

Es wäre am einfachsten, mit der Wahl des Themas anzufangen, weil sie natürlich der Arbeit, den Ergebnissen, aber sicher auch der Textauswahl zugrunde liegt. Für meine Bachelorarbeit wurden Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* und sein Übergang von Kinder- und Jugendliteratur zur All-Age-Literatur im Vergleich zu Walter Moers' All-Ages-Vorgehensweise in *Die Stadt der träumenden Bücher* analysiert. Obwohl das Thema der Metafiktionalität mich interessierte, konnte es damals wegen der Länge der Arbeit nicht besprochen werden. Da ich das Gefühl hatte, dass eine weiterführende hinsichtlich der Metafiktionalität möglich war, wollte ich Endes Roman auf dieser Ebene erneut analysieren.

Die Bücher, die ausgewählt wurden, sind Michael Endes *Die Unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *The Book of Lost Things*. Das erste Werk wurde nicht nur gewählt, weil ich schon wusste, dass eine weiterführende Analyse in Bezug auf Metafiktionalität durchaus realisierbar war, sondern auch, da es mir als Forschungsmaterial gefiel. Deswegen war das Ziel, andere

literarischen Werke zu finden, die zu dem Thema und zu diesem ersten Werk passen würde und außerdem einen interessanten Vergleich ermöglichen würden.

Der nächste Schritt umfasste infolgedessen die Suche nach Werken, die dem bereits ausgewählten entsprachen. Die Liste dieser Bücher wurde dann in Bezug auf die Hauptkriterien gekürzt. Die Hauptkriterien bestanden darin, dass es sich um Bücher handeln sollte, die zu der Kinder- und Jugendliteratur und der Phantastik gehören und in denen es Instanzen der Metafiktionalität gibt. Um der Frage nachzugehen, ob die Bücher den Kriterien entsprachen, wurden kurze Zusammenfassungen der Werke, Kommentare und Klappentexte verwendet. Einige Werke, die ebenfalls auf der Liste standen, waren Walter Moers' *Die Stadt der Träumenden Bücher*, J. K. Rowlings *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, William Goldmans *The Princess Bride*, Peter S. Beagles *The Last Unicorn* und Kai Meyers *Die Seiten der Welt*, doch diese wurden nicht ausgewählt, weil sie nicht allen Kriterien entsprachen. Erstens gibt es die Hauptkriterien, die schon erwähnt wurden – Metafiktionalität, Phantastik und Kinder- und Jugendliteratur –, zweitens die Nebenkriterien: Ist ein Buch-im-Buch-Motiv, wie es in meiner Bachelorarbeit hinsichtlich der *Unendlichen Geschichte* analysiert wurde, vorhanden? Richtet sich das Zielpublikum statt nur an Kinder und Jugendliche auch an Erwachsene? In welcher Sprache wurde das Werk geschrieben? Wie sich in meiner Bachelorarbeit herausstellte, kann Endes *Die unendliche Geschichte* als All-Age-Literatur, die sich sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Erwachsene richtet, betrachtet werden. *Die unendliche Geschichte* wurde am Anfang als Kinder- und Jugendliteratur betrachtet, im Laufe der Zeit hat sich das literarische Werk aber einen Platz in der AAL erobert. Weil schon entschieden wurde, dass Endes Werk für diese Masterarbeit als primäre Literatur verwendet wird, wurden andere Werken ausgewählt die ebenfalls zu der AAL/KJL gehören. Um das Alter der Zielgruppe herauszufinden, wird dasselbe Kriterium wie in meiner Bachelorarbeit verwendet. Diese Hypothese lautete also, dass eine reziproke Beziehung zwischen dem Alter der Hauptfigur eines literarischen Werkes – und in der Kinder- und Jugendliteratur (und nicht spezifisch in der Erwachsenenliteratur) – und dem Alter der Zielgruppe des Werkes existiert. Infolgedessen reflektiert das Alter des Protagonisten das Lesealter der Zielgruppe in der KJL. Der Effekt dieser reziproken Beziehung ermöglicht wegen der gleichen Altersgruppe eine einfachere Identifizierung des jungen Lesers mit dem Protagonisten des Werkes. Sylvia Englert bespricht in ihrem *Handbuch für Kinder- & Jugendbuchautoren* das Protagonistenalter in Bezug auf die Zielgruppe des Werkes und ihres Leseralters:

Ein Anhaltspunkt fürs Lesealter ist aber auch Ihre Hauptfigur. Sie sollte immer ein bis zwei Jahre älter sein als Ihre Zielgruppe, denn Kinder orientieren sich nach oben, an älteren Kindern, die sie als stärker oder schlauer bewundern. Was Jüngere tun, wird als ‚Babykram‘ oder nervig abgetan. Das typische Alter von Kinderroman-Hauptfiguren:

Kinderroman ab 8: Hauptfigur neun bis zehn Jahre alt

Kinderroman ab 10: Hauptfigur elf oder zwölf Jahre alt⁴

Bei diesem Zitat stellt sich heraus, dass das Alter des Protagonisten mit dem Lesealter verbunden ist und dass der Protagonist vorwiegend ein oder zwei Jahre älter als der Zielleser sein sollte. In dieser Arbeit wird das Hauptkriterium der KJL auf folgende Weise interpretiert: Es soll sich um Bücher, die sich an die „spätere Kindheit“, also Kinder zwischen elf und 14 Jahren und Jugendliche zwischen 14 und 18 Jahren, richten, handeln. Der All-Age-Aspekt der literarischen Werke wird in dieser Arbeit nicht weiter ausgearbeitet. Zurück zu der Idee, das Lesealter der Zielgruppe/einer der Zielgruppen herauszufinden: Wenn der Ausgangspunkt von Sylvia Engels verwendet wird, kann, auch wenn nur mit dem Text gearbeitet wird, herausgefunden werden, was das Alter des Zielpublikums ist. Diese Lesealter-Analyse wurde hinsichtlich Endes *Die unendliche Geschichte* bereits in meiner Bachelorarbeit vorgenommen und kann dort nachgelesen werden. Hier werden allerdings nur die Ergebnisse dieser Analyse wiedergegeben, namentlich, dass sich Michael Endes Werk an Kinder ab zehn oder elf Jahren richtet, vielleicht etwas älter, wenn die Themen (Depression, Verlust usw.) des Werkes berücksichtigt werden. Sowohl in *Tintenherz* als auch in *The Book of Lost Things* ist die Protagonistin/der Protagonist zwölf Jahre alt; die Zielgruppe bezieht sich infolgedessen auf ein Lesealter ab elf, doch auch hier sind bestimmte Themen anwesend, die auf eine ältere Zielgruppe hinweisen (wie Depression, Kannibalismus, Bestialität, Vergewaltigung usw. in Conollys Werk). Die fünf markierten Werke gehörten aber alle aufgrund der textinternen Analyse in Bezug auf das Zielpublikum zu der KJL, obwohl vielleicht argumentiert werden kann, dass sie eher zu der Jugend- als zu der Kinderliteratur zählen. Das wäre aber eine andere Forschung als die, die hier durchgeführt wird.

Das zweite Hauptkriterium beinhaltet, dass die Bücher zu der Phantastik gehören. Weil aber noch ein Kapitel in Bezug auf die Phantastik folgt, wurde entschieden, dieses Hauptkriterium dort zu besprechen. Nur kurz dazu: Für diese Untersuchung, um einen Vergleich zwischen den Werken zu ermöglichen, schien es mir besser, wenn in

⁴ Sylvia Englert: *Handbuch für Kinder- & Jugendbuch-Autoren. Bilderbuch, Kinderbuch, Jugendroman, Sachbuch. schreiben, illustrieren und veröffentlichen*. Berlin: Autorenhaus 2015, S. 53.

literarischen Werken eine ähnliche Art Phantastik angestrebt wird. Damit wird gemeint, dass, in diesem Fall, die phantastischen Elemente in allen unterschiedlichen Erzählebenen des Werken vorhanden sein sollten (und nicht, wie zum Beispiel in Goldmans *The Princess Bride*, wo die Erzählebene einer ausführlichen und realistischen Herausgeberfiktion im Kontrast zu der phantastischen Erzählebene und der Geschichte des Buches im Buch über Westley und Buttercup steht). Was ich unter phantastischer Literatur verstehe, wird aber in einem folgenden Kapitel behandelt.

Das dritte Hauptkriterium war die Metafiktionalität, aber auch dieses Kriterium wird in einem folgenden Kapitel besprochen. In diesem Kapitel wird zuerst der Begriff „Metafiktionalität“ erklärt. Anschließend wird die verwendete Methodologie erwähnt. Auf diese Weise wird verdeutlicht, wie die literarischen Texte analysiert werden und was der Schwerpunkt ist.

Neben diese Hauptkriterien wurden aber weitere Nebenkriterien verwendet. Eines dieser Nebenkriterien war das Buch-im-Buch-Motiv, das sowohl mit dem Hauptkriterium der Metafiktionalität als auch mit dem der Phantastik verbunden werden kann, wie zum Beispiel in Endes *Die Unendliche Geschichte*, weil es sich einerseits natürlich um eine Repräsentation der Fiktionalität handelt, die andererseits ein Zauberbuch ist und infolgedessen die phantastische Handlung ermöglicht. Die Anwesenheit dieses Motivs war keine Anforderung, wurde jedoch als interessantes metafiktionales Motiv betrachtet, das in den drei Werken anwesend ist, doch unterschiedlich verwendet wird. Ein zusätzliches Nebenkriterium wäre, dass nur die ersten Bücher einer Reihe betrachtet werden – einerseits, weil diese in Bezug auf die Verwendung und Funktion der Metafiktionalität als repräsentativ für die Reihe betrachtet werden⁵, andererseits weil diese Arbeit eine qualitative Forschung sein will: Wenn die ganze Reihe betrachtet werden sollte, wäre es notwendig gewesen, sich entweder auf eine Reihe zu beschränken oder die Analyse weniger tiefgehend zu betreiben, um alle Bücher einigermaßen analysieren zu können.

All die vorhergehend genannten Haupt- und Nebenkriterien führten zu der folgenden Textauswahl – Endes *Die unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz*, Walter Moers *Die Stadt der Träumenden Bücher*, John Connollys *The Book of Lost Things* und Kai Meyers *Die Seiten der Welt* –, doch wurde letztendlich entschieden, nur Endes *Unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz* und Connollys *The Book of*

⁵ Auch wenn es für eine umfangreichere Arbeit unzweifelhaft eine interessante Forschungsfrage wäre, ob das tatsächlich der Fall ist.

Lost Things zu analysieren, wie in der Einführung dieser Arbeit schon angekündigt wurde. Diese Werke wurden ausgewählt, weil diese drei Romane thematisch am besten zueinander passten, vor allem Endes und Connollys Romane. Nicht nur ist die phantastische Struktur der Werke ähnlich, sondern auch – in etwas geringerem Maße – die Metafiktionalität. Sogar die Synopse der beiden Romane, vor allem, wenn der rote Faden betrachtet wird, ist sehr ähnlich. In Michael Endes *Unendliche Geschichte*, die 1979 herausgegeben wurde, ist die Mutter des Protagonisten gestorben. Die Beziehung zu seinem Vater verschlechtert sich und er, der Protagonist, verliert sich in einem Buch. Nach seiner Reise hat er sich geändert (Bildungsroman), wird mit seinem Vater wiedervereint und die Beziehung zwischen den beiden wird besser. In *The Book of Lost Things* (2006), worüber oft gesagt wird, dass es von Endes Roman inspiriert wurde, ist die Mutter des Protagonisten ebenfalls gestorben. Die Beziehung zu seinem Vater wird schlimmer und er verliert sich in einer Welt der Bücher/Geschichten. Nach seiner Reise hat er gleichfalls aus seinen Fehlern gelernt, wird mit seinem Vater wiedervereint und ihre Beziehung verbessert sich. Demzufolge, weil die Werke so ähnlich sind, schien es mir sowieso interessant diese zwei Romane hinsichtlich der Ähnlichkeiten und Unterschiede zu analysieren. In *Tintenherz* ist die Erzählung an sich schon anders, weil die Mutter der Protagonistin nicht gestorben, sondern im Buch verschwunden ist. Außerdem tritt die Protagonistin, im ersten Teil der Trilogie, nicht in ein Buch/eine Welt der Bücher ein, sondern passiert das Gegenteil: Die Welt des Buches invadiert ihre eigene Wirklichkeit. Doch der Gegensatz ermöglicht einen interessanteren Vergleich. Außerdem wurden die drei Werke an unterschiedlichen Zeitpunkten geschrieben, Endes Werk wurde ungefähr 25 Jahre vor *Tintenherz* und *The Book of Lost Things* herausgegeben, was dieser Arbeit erlaubt, zu untersuchen, auf welchen Ebenen die zwei rezentere Romane sich auf Endes Werk stützen (oder nicht) und ebenfalls wie sie auf dieser Ebene voneinander unterschiedlich sind – oder einander sogar ähneln. Infolgedessen wird nicht nur analysiert, wie die Metafiktionalität in den Werken einander ähnelt oder voneinander abweichen, sondern auch wie diese Unterschiede mit einer zeitlichen Entwicklung verbunden werden können.

3. Theorie:

3.1. Phantastik und die Kinder- und Jugendliteratur

Bevor die unterschiedlichen Romane analysiert werden, wäre es interessant, ein Bild der Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur zu skizzieren, weil sie, wie sich aus den Analysen ergeben wird, mit den unterschiedlichen metafictionalen Erscheinungsformen verbunden werden kann. In seiner *Einführung in die fantastische Literatur* erläutert Todorov die Position der Phantastik auf folgende Weise: „Der Ausdruck ‚fantastische Literatur‘ bezieht sich auf eine Variante der Literatur oder, wie man gewöhnlich sagt, auf eine literarische Gattung“.⁶ Die Phantastik bildet deshalb eine Subkategorie der Literatur. In seinem Artikel, „Michael Ende und die phantastische Jugendliteratur der achtziger und neunziger Jahre in Deutschland“, erwähnt Gerhard Haas ein merkwürdiges Phänomen in der Entwicklung des phantastischen Genres:

Daß Weg und Entwicklung der phantastischen Literatur in Deutschland von nur schwer erklärbaren Brüchen und Verdrängungserscheinungen gekennzeichnet sind, stellt ein einigermaßen verwunderliches Phänomen dar. In einem Zentrum der europäischen Romantik, in dem Novalis das Märchen gewissermaßen zum Herz der Welt erklärt und in dem E.T.A. Hoffmann neben dem etwas jüngeren Edgar Allan Poe zur Schlüsselfigur der literarischen Phantastik wird, und gleicherweise im Land der Grimmschen Märchen, die als spezifische Gattung das Märchenhaft-Phantastische weltweit in einem ganz eigenen und prägenden Modell sichtbar gemacht haben, wäre eine reiche Tradition dieses Genres zu erwarten. Ob nun aber Johann Wolfgang von Goethes grundsätzliche Bedenken und Vorbehalte gegen die phantastischen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, verbunden mit der geistesgeschichtlichen Dominanz der Klassik, oder ob andere geistesgeschichtliche, eventuell auch tiefenpsychologische national-mentale Gründe dafür verantwortlich sind, muß offenbleiben – es ist jedenfalls ein Faktum, daß im Widerspiel von Klassik und Romantik am Anfang des 19. Jahrhunderts Phantastik in Deutschland zu einer literarischen Randerscheinung wird.⁷

Anhand dieses Zitats stellt sich heraus, dass die Entwicklung der Phantastik – im Allgemeinen, denn es handelt sich hier noch nicht um die phantastische Kinder- und Jugendliteratur, die später besprochen wird – in Deutschland entgegen allen Erwartungen nicht teleologisch war, sondern im 19. Jahrhundert fast eine Rückwärtsbewegung machte. Der vielversprechende Anfang des Genres, der von heute beliebten, damals aber eher verkannten Schriftstellern repräsentiert wurde, hat sein Versprechen nicht gehalten. Dass diese Entwicklung unerwartet und sonderbar war, wird von Haas in dem Vergleich zu der

⁶ Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hansen Verlag 1972, S. 7.

⁷ Gerhard Haas: „Michael Ende und die phantastische Jugendliteratur der achtziger und neunziger Jahre in Deutschland“. In: *Aus „Wundertüte“ und „Zauberkasten“*. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Henner Barthel, Jürgen Beckmann et al. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2000, S. 331.

Entwicklung der Phantastik im englischen Sprachraum illustriert, denn „[d]aß im gleichen Zeitraum und bis heute vor allem in England Klassiker der kinder- und jugendliterarischen Phantastik entstehen, [...] macht den weißen Fleck: auch auf der deutschen kinder- und jugendliterarischen Landkarte umso bemerklicher.“⁸ Aus dem Vergleich der Phantastik in Deutschland und in England geht hervor, dass das Untertauchen der Phantastik in Deutschland tatsächlich merkwürdig ist. Dass bis heute in Deutschland auffällig weniger phantastische kinder- und jugendliterarische Klassiker geschrieben werden, wie Haas behauptet, möchte ich aber bestreiten. Seit der Veröffentlichung seines Artikels im Sammelband im Jahre 2000 sind fast 20 Jahre vergangen und der deutsche Buchmarkt hat sein Bestes getan, mitzuhalten. Den ersten Wendepunkt in der rezenteren Entwicklung der Fantastik als Subkategorie der Kinder- und Jugendliteratur bildete laut Haas die Publikation von Michael Endes *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* 1960. Deswegen erklärt er, dass die Tatsache, „[d]aß die Anfänge einer zeitgenössischen Phantastik gleichwohl mühsam waren, [...] etwa die Publikationsgeschichte von Michael Endes ‚Jim Knopf‘ [belegt]: Das Manuskript wanderte jeweils abgelehnt von Verlag zu Verlag, ehe Lotter Weitbrecht im Thienemann Verlag dem Autor eine Chance gab.“⁹ Denn obwohl der Verlag drei Jahre vorher schon Otfried Preußlers *Die kleine Hexe* herausgegeben hatte, war, Haas‘ Meinung nach, die Veröffentlichung von Michael Endes Debütroman zweifellos ein Risiko wegen des „spielerischen“ und doch „radikalen“ Charakters seiner Phantastik. Der Erfolg von *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* war infolgedessen „ein Erfolg gegen den Trend und gegen den Zeitgeist.“¹⁰ Später erschienen mehr phantastische Werke, bis 1979 der zweite Wendepunkt gekommen war: die Veröffentlichung von Michael Endes *Die Unendliche Geschichte*. Ende kann vielleicht nicht als der Vater der (deutschen) Phantastik bezeichnet werden, denn vorher und im Englischen gab es sie natürlich schon, aber er wurde der „große, deutsche Phantastik-Autor“¹¹. Endes Werk wurde demzufolge wegen seiner zentralen Rolle in der Entwicklung der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland in diese Arbeit einbezogen und seine musterhafte Funktion für manche der anderen ausgewählten Werke, wie Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *The Book of Lost Things*, wird sich auch aus der Analyse der Werke

⁸ Haas: *Michael Ende*, S. 332.

⁹ Haas: *Michael Ende*, S. 333.

¹⁰ Haas: *Michael Ende*, S. 333.

¹¹ Vgl. Haas: *Michael Ende*, S. 333.

herausstellen. Weiterhin war Endes Werk ein Wendepunkt in Bezug auf die KJL, weil es das erste Kinderbuch darstellte, das auf einer Bestseller-Liste, die sich an Erwachsene richtete, landete.¹² So ist *Die unendliche Geschichte* „ein weiterer Meilenstein auf dem Weg zur All-Age-Literatur“¹³. Diese Doppeladressierung wird auch von Hajna Stoyan besprochen, sie schreibt sie dem inoffiziellen Adressaten, „nämlich de[m] Erwachsenen, der die Kommunikation unterstützt und dem Kind Hilfe gibt“¹⁴, zu. Es geht um einen Versuch, „den Erwachsenen in die Leselektüre einzubeziehen“¹⁵. Das kann auf unterschiedlichen Ebenen zustande gebracht werden, nämlich auf einer thematischen Ebene, z. B. wenn es sich um psychologisch orientierte Bücher handelt (wie das Thema der Depression in *Die unendliche Geschichte* oder der Verlust der Mutter in den drei hier besprochenen Werken). Bemerkenswert ist aber vor allem, dass es „[g]erade auf dem Gebiet der Phantastik [...] besonders häufig doppelsinnige Kinderbücher [gibt], in denen die Trennung der KJL und der Erwachsenenliteratur vielfach überwunden wird.“¹⁶ Das wird auch in den hier analysierten Werken deutlich werden, doch die Doppeladressierung wird in den Textanalysen nur in Bezug auf die Metafiktionalität beziehungsweise dahingehend, wie die Metafiktionalität zu der Doppeladressierung beiträgt, erforscht. Laut Stoyan ist es genau der spielerische Charakter der phantastische Kinder- und Jugendromane, der es ermöglicht, dass die Werke mehrere Leseebenen unterstützen¹⁷, wie sich ebenfalls aus der Analyse der Metafiktionalität erweisen wird.

Für die Theorie des Phantastischen wird dieses Kapitel – neben den von Gerhard Haas kurz erwähnten Einsichten und erzählerischen Mustern – unter anderem auf Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* gründen, weil es ein Basiswerk der Phantastikforschung darstellt. Wie schon erwähnt, werden in dieser Arbeit nur drei Werke analysiert. Warum nur drei Werke ausgewählt und wie diese spezifischen Werke selektiert wurden, ist im Kapitel „Kriterien und Textauswahl“ erklärt worden. Eine Frage, die demgegenüber noch nicht beantwortet wurde, wird auch von Tzvetan Todorov in Bezug auf die Phantastik formuliert: „[I]st es legitim, über eine Gattung zu diskutieren, ohne daß man alle Werke, aus denen sie sich konstituiert, untersucht (oder doch

¹² Vgl. Susanne Helene Becker: „Zur Entfaltung des (post)modernen Kinder- und Jugendromans in den 1980er-Jahren bis heute.“ In: *Kjl & m* 67 H. 4 (2015), S. 13.

¹³ Becker: „Zur Entfaltung des (post)modernen Kinder- und Jugendromans in den 1980er-Jahren bis heute“, S. 13.

¹⁴ Hajna Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2004, S. 49.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 50.

¹⁷ Vgl. Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 50.

wenigstens gelesen) hat?“¹⁸ Obwohl es sich in diesem Fall nicht nur um die Phantastik handelt, ist die Frage auch hinsichtlich der Metafiktionalität und dieser Arbeit im Ganzen relevant. Ist es gestattet, über eine Gattung – oder in dieser Arbeit über ein Phänomen – eine Schlussfolgerung zu bilden, sie zu erforschen usw., wenn nicht alle Werke, die zu dieser Gattung der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur gehören oder in denen Instanzen der Metafiktionalität auftreten, betrachtet und miteinbezogen werden? Todorov weist darauf hin, dass es tausende Bücher gibt, die das Kriterium erfüllen.¹⁹ Nicht nur die Anzahl der zu analysierenden Werke ist zu groß, um von einer Person erforscht zu werden, aber es wäre tatsächlich nutzlos, zu versuchen, ein überschwemmtes Zimmer trockenzulegen, ohne zuerst die Wasserhähne zuzudrehen. Außerdem wäre es für den Forscher unmöglich, die umfangreiche Menge von Büchern allein zu analysieren. Todorov weist weiterhin darauf hin, dass die wissenschaftliche Vorgehensweise vor allem ein deduktives Verfahren ergibt, bei dem eine beschränkte Anzahl von Fällen verwendet wird, um eine Hypothese zu bilden.

Ein weiteres Element, das von Todorov besprochen wird, ist das der Überschreitungen der Norm. Er sagt dazu Folgendes: „Überschreitungen kann es erst geben, wenn die Norm fühlbar geworden ist. Es ist im Übrigen zu bezweifeln, ob die zeitgenössische Literatur völlig frei von gattungsmäßigen Unterscheidungen ist, bloß entsprechen diese Unterscheidungen nicht mehr den durch die Literaturtheorien der Vergangenheit überlieferten Begriffen.“²⁰ Eine Schwierigkeit ist also das Kategorisieren bestimmter Werke, nicht nur wegen, wie Todorov sagt, Überschreitungen, sondern auch wegen möglicher Hybriden. Doch bevor festgestellt werden kann, ob ein Werk normüberschreitend ist oder nicht, wird es notwendig zuerst die Merkmale der Norm – hier die Phantastik – aufzulisten. In der *Einführung in die fantastische Literatur* wird eine Definition der Phantastik graduell aufgebaut:

Wir sehen uns ins Zentrum des Fantastischen geführt. In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Sylphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muß sich für eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind. Entweder der Teufel ist eine Täuschung, ein imaginäres

¹⁸ Todorov: *Einführung*, S. 7.

¹⁹ Vgl. Todorov: *Einführung*, S. 7.

²⁰ Todorov: *Einführung*, S. 11.

Wesen, oder aber er existiert wirklich, genau wie die anderen Lebewesen – nur daß man ihm selten begegnet. Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewißheit; sobald man sich für die eine oder die andere Antwort entscheidet, verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren. Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat. Der Begriff des Fantastischen definiert sich also aus seinem Verhältnis zu den Begriffen des Realen und des Imaginären, und diese beiden verdienen mehr als eine schlichte Erwähnung. [...] Es gibt eine unheimliche Erscheinung, die man auf zweierlei Weise erklären kann, nämlich entweder aus natürlichen Ursachen oder aber aus übernatürlichen. Die Möglichkeit der Unschlüssigkeit angesichts dieser Alternative schafft die Wirkung des Fantastischen.²¹

Diesem Zitat lässt sich entnehmen, dass die fiktionale Welt in der phantastischen Literatur die unsere ist, ohne übernatürliche Lebewesen, in der unerwartet etwas geschieht, das möglicherweise einen übernatürlichen Ursprung hat, aber nicht schlüssig anhand der Gesetze dieser Welt erklärt werden kann. Todorov betont deswegen die entscheidende Rolle der Unschlüssigkeit, weil laut ihm der Text sonst zu einem anderen, aber verwandten Genre gehört. Wenn die übernatürlichen Ereignisse letztendlich eine rationale Erklärung haben, handelt es sich bei dem Unheimlichen, wenn das Übernatürliche derartig bestätigt wird, jedoch um das Wunderbare. Dieses Zitat zeigt an sich schon, dass Todorov die Unschlüssigkeit als eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste Merkmal der Phantastik mit einer entscheidenden oder sogar begründenden Funktion empfindet. Die Grenze zwischen den dreien Gattungen ist aber sehr fein und es wird vielleicht nicht immer deutlich, um welche Gattung es sich tatsächlich handelt. Außerdem wird Todorovs vorläufige Definition eines Merkmals der Phantastik heute nicht mehr systematisch gefolgt. Birgit Patzelt sagt in *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre* zum Beispiel, dass „[d]ie Unschlüssigkeit [...] zwar ein wesentliches, wenn auch nicht notwendiges Merkmal phantastischer Texte [ist]. Die meisten Autoren des Phantastischen nutzen dieses Spannungsmoment und die Frage, ob beispielsweise ein Gespenst nur ein harmloser Spuk oder ein von den Toten auferstandenes körperloses Wesen ist, wird oft erst mit den letzten Sätzen beantwortet.“²² Die Unschlüssigkeit, die bei Todorov eine entscheidende Rolle bei der Frage spielte, ob ein bestimmtes Werk zu der Phantastik gehörte, verliert bei Patzelt ihre ausschlaggebende Funktion. Sie ist noch immer ein mögliches Merkmal der literarischen Gattung, die

²¹ Todorov: *Einführung*, S. 26.

²² Birgit Patzelt: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2001, S. 49.

Anwesenheit ist aber keine Bedingung mehr. Persönlich schließe ich mich vor allem Patzelts Behauptung an, weil es viele literarische Werke, die als phantastisch betrachtet werden, gibt, wo dieses Merkmal, wie Patzelt erklärt, schon verwendet wird, jedoch eine unterschiedliche Funktion hat oder gar nicht verwendet wird. Außerdem fokussiert sie auch auf die Phantastik in der Kinder- und Jugendliteratur, was für diese Arbeit relevanter ist. Sie ist sich dessen bewusst, „dass in der Kinderliteratur so ein Spannungsbogen viel seltener aufgebaut wird. Oft wird das Übernatürliche nach einem kurzen Staunen in die Alltagswelt der kindlichen Figur integriert, die Erzählung bekommt Episodencharakter, Zweifel werden lediglich von der Umwelt angemeldet.“²³ Infolgedessen wird der Spannungsbogen, der auf der Unschlüssigkeit ruht, in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur auf eine unterschiedliche Weise als in der Phantastik, die sich an Erwachsenen richtet, aufgebaut. Stattdessen entwickelt sich eine „Stabilität des Phantastischen“²⁴. Meiner Meinung nach erlaubt das statt die Möglichkeit, dass es übernatürliche Elemente gibt, zu explorieren, jetzt das Übernatürliche an sich exploriert wird. Todorov erweitert seine Bedingungen noch:

Das Fantastische verlangt die Erfüllung dreier Bedingungen. Zuerst einmal muß der Text den Leser zwingen, die Welt der handelnden Personen wie eine Welt lebender Personen zu betrachten, und ihn unschlüssig werden lassen angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen. Das weiteren kann diese Unschlüssigkeit dann gleichfalls von einer handelnden Person empfunden werden; so wird die Rolle des Lesers sozusagen einer handelnden Person anvertraut und zur gleichen Zeit findet die Unschlüssigkeit ihre Darstellung, sie wird zu einem der Themen des Werks; im Falle einer naiven Lektüre identifiziert sich der reale Leser mit der handelnden Person. Dann ist noch so wichtig, daß der Leser in Bezug auf den Text eine bestimmte Haltung einnimmt: er wird die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen wie die ‚poetische‘ Interpretation. Diese drei Forderungen sind nicht gleichwertig. Die erste und dritte konstituieren tatsächlich die Gattung; die zweite kann auch unerfüllt bleiben. Dennoch erfüllen die meisten Beispiele alle drei Bedingungen.²⁵

Die erste Bedingung, die genannt wird, ist eine Erweiterung der vorher behandelten Aussage über den Belang der Unschlüssigkeit als begründendes Merkmal der Phantastik. Dass der Leser die Welt der handelnden als eine Welt der lebenden Personen betrachten soll, darauf weist Samuel Taylor Coleridges „willing suspension of disbelief“²⁶ hin. Außerdem wird die „Aufgabe“ der Unschlüssigkeit dem Leser gestellt, er darf nicht

²³ Patzelt: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*, S. 49.

²⁴ Ebd.

²⁵ Todorov: *Einführung*, S. 33.

²⁶ Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria. Or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. (Chapter XIV)*. Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html> (abgerufen am 30.04.2018).

definitiv wissen, ob es eine natürliche oder übernatürliche Erklärung des disruptiven Geschehens gibt. Der Leser funktioniert hinsichtlich der Unschlüssigkeit in diesem Fall als die bewertende und endgültige Instanz. Das könnte problematisch sein, weil die Entscheidung des Lesers teilweise natürlich eine persönliche Meinung und deshalb subjektiv ist. Außerdem weiß man nicht im Voraus, was dem Erwartungsmuster des Lesers in einem bestimmten Kontext entsprechen wird. Auch Birgit Patzelt kritisiert diese Bedingung und erklärt, dass „[e]s [...] nicht aus[reicht], das Realitätsempfinden des Lesers zum Maßstab zu nehmen, sondern es ist erforderlich, textimmanent nach Signalen für das Phantastische zu suchen. [...] Der vielzitierte Bruch erfolgt somit zunächst textintern: ‘Phantastik erscheint, wenn die *inneren* Gesetze der fiktiven Welt *zerbrochen* werden.“²⁷ Die Unschlüssigkeit oder das „unerklärliche, das die in phantastischen Texten gestaltete realistische Welt störende Phänomen“²⁸ liegt hier nicht bei dem Leser, sondern in dem Text selbst – meiner Meinung nach eine sicherere und stabilere Methode. Die dritte Bedingung ist an sich logisch, denn wenn das störende Phänomen anhand der Poetik und der Allegorie metaphorisch oder symbolisch gelesen werden kann, kann nicht länger über das Übernatürliche geredet werden. Patzelt führt auch Wünsche und seinen spezifischen Realitätsbegriff, das „kulturelle Wissen“, an. In diesem Fall wird der Realitätsbegriff spezifiziert und der Leser hinsichtlich dessen merkbar flexibler gemacht. Dazu betont Patzelt, dass „an der Unterscheidung zwischen Textebene und Text-Leser-Ebene [...] [wichtig ist], dass in phantastischen Texten eine Realitätsverletzung thematisiert wird, [sie] also Gegenstand literarischer Kommunikation ist.“²⁹ Diese „Realitätsverletzung“, die schon bei Todorov erwähnt wurde, ist infolgedessen noch immer ein entscheidendes Element der Phantastik. Auch Gerhard Haas basiert sich für seine eigene Phantastiktheorie zum Teil auf Todorov, erweitert sie aber, wie Patzelt, sowohl im Allgemeinen als auch in Bezug auf die Kinder- und Jugendliteratur. Er bespricht unter anderem die Problematik des Definierens der Phantastik.³⁰ Diese Problematik kann gleichfalls mit Sonja Klimeks Kritik an Todorovs Definition der Phantastik verbunden werden:

Für Todorov ist das Genre der Phantastik durch die Gegebenheiten in einem ganz bestimmten historischen Zeitabschnitt bedingt: Phantastische Literatur sei nur von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

²⁷ Patzelt: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*, S. 50.

Sie zitiert hier selbst Zgorelski.

²⁸ Vgl. Patzelt: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*, S. 47.

²⁹ Patzelt: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur*, S. 53.

³⁰ Vgl. Haas: *Michael Ende*, S. 335.

entstanden. Diese strikte zeitliche Eingrenzung ist jedoch kein textinternes Kriterium und führt insofern zu harscher Kritik an Todorovs Phantastik-Begriff.³¹

Beiden hinterfragen die Definition der Phantastik, die Kriterien und Beschränkungen. Klimek argumentiert, dass sie in ihrer Arbeit „nicht auf Todorovs Kriterium der Unschlüssigkeit, sondern auf dem der zwei Welten insistiert, bei deren Aufeinanderprallen mindestens eine der Figuren im Text bemerkt, dass damit die Gesetze ihrer diegetischen Welt überschritten werden.“³² Für diese Arbeit werde ich die Unschlüssigkeit doch einbeziehen, obwohl ich damit einverstanden bin, dass sie vielleicht keine ausschlaggebende Rolle hinsichtlich der Phantastikdefinition spielt. Da möchte ich mich eher dem Standpunkt Klimeks anschließen. Dessen ungeachtet ist die Unschlüssigkeit als Spannungssteigerung in den drei hier besprochenen Werken vorhanden und wird in der Metafiktionalität widergespiegelt.

Anhand der besprochenen Bedingungen, die notwendig sind, um einen bestimmten Text oder ein bestimmtes Werk als phantastisch betrachten zu können, werden die drei Texte, die für diese Arbeit ausgewählt wurden, analysiert, um zu zeigen, wie die phantastische Unschlüssigkeit in diesen Werke konstruiert ist. Dazu wird vor allem auf die Anwesenheit eines übernatürlichen ordnungszerstörenden Ereignisses von nicht natürlichen „phantastischen“ Lebewesen oder Gegenständen – also das Aufeinanderstoßen der beiden Welten – und die Unschlüssigkeit des Protagonisten fokussiert. Klimek führt aus, dass diese Verbindung zwischen den beiden Welten und der Metafiktionalität zustande kommen kann, wenn eine phantastische Welt in eine reale eingeschachtelt ist, denn in diesem Fall kann eine Figur die Grenze zwischen den beiden Welten überschreiten, wenn „eine dieser Welten als Darstellung (z. B. in einem Buch, Bild oder Film) in die andere eingeschachtelt [ist], so handelt es sich bei den Übergängen um narrative Metalepsen.“³³ Die narrative Metalepse kann infolgedessen der Zusammenstoß der beiden Welten sein. Das gilt auch in Bezug auf andere Instanzen der Metafiktionalität, wie die *mise en abyme*, denn sie kann einen Teil einer Metalepse ergeben, z. B. als Buch im Buch, wenn das Buch einen Durchgang in der anderen Welt bildet und so die Metalepse ermöglicht.

In den dreien Romanen wird zuerst eine fiktive Welt skizziert, die der unseren ähnelt, sie spiegelt auf diese Weise das kulturelle Wissen des Lesers wider. Was diese

³¹ Sonja Klimek: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis Verlag 2010, S. 123.

³² Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 153.

³³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 135.

Bücher weiterhin miteinander verbindet, ist, dass das zerstörende Ereignis, das die Phantastik ankündigt, dass nicht anhand der Gesetze der vertrauten Welt erklärt werden kann, eingeführt wird, bevor das übernatürliche Ereignis, der Zusammenstoß der „realistischen“ und der „wunderbaren/übernatürlichen“ Welt, stattfindet. Wie ich vorher erwähnt habe, zeigen *Tintenherz* und *The Book of Lost Things* auf unterschiedliche Weisen, dass sie Endes *Unendliche Geschichte* (teilweise) als Vorlage verwenden. In Michael Endes *Die unendliche Geschichte* stiehlt der Protagonist, Bastian Balthasar Bux, das Buch, das von dem Antiquitätenhändler Karl Konrad Koreander gelesen wurde. Dieses Buch ist die „unendliche Geschichte“ und ebenfalls ein magischer Gegenstand, der den Leser zu dem magischen Land Phantásiens – der Name an sich sollte schon darauf hinweisen, dass es sich hier um eine phantastische Geschichte handelt – führt. Die „unendliche Geschichte“ ist das ordnungszerstörende Ereignis, weil es den fiktionalen Leser, Bastian, mit dem Übernatürlichen konfrontiert, doch dauert es ziemlich lange, bis sich die magische Art des Gegenstands zeigt. Das passiert sehr graduell, es gibt keine plötzliche Konfrontation. Bevor die erste wirkliche Störung stattfindet, liest Bastian das phantastische Buch, und obwohl es in seiner fiktionalen Art unserer Welt ähnelt und es Hinweise auf das Übernatürliche gibt, sind dies meistens Metaphern und Vergleiche, die die spätere Störung gewissermaßen vorausahnen lassen. Das erste wirklich ordnungszerstörende Ereignis findet statt, als Bastian einen Schreckenslaut bei der Beschreibung des Monsters Ygramul im Buch ausstößt. Gleichzeitig hören die Figuren in der „unendlichen Geschichte“ einen Schreckensschrei: Die Grenze zwischen den beiden Welten verschwindet kurz, etwas Übernatürliches, das nicht anhand der Gesetze von Bastians Realität erklärt werden kann, passiert. Bastian reagiert mit Unglauben und Unschlüssigkeit: „Sollte es am Ende mein Schrei gewesen sein, den sie [Ygramul] gehört hat?, dachte Bastian zutiefst beunruhigt. Aber das ist doch überhaupt nicht möglich.“³⁴ Später passiert etwas Ähnliches: Bastian fühlt sich elend, als ob er Atréjus Pein wegen Ygramuls Gifts wahrnimmt. Er reagiert erneut mit Unglauben und Unschlüssigkeit:

„Gott sei Dank“, sagte er leise vor sich hin, „dass ich nicht in Phantásien bin. Solche Monster gibt es zum Glück in Wirklichkeit nicht. Das ist alles eben nur eine Geschichte.“ Aber war es wirklich nur eine Geschichte? Wie war es dann möglich, dass Ygramul und wahrscheinlich auch Atréju Bastians Schreckensschrei gehört hatten? Dieses Buch fing langsam an, ihm unheimlich zu werden.³⁵

³⁴ Michael Ende: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag 2016, S. 79.

³⁵ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 83.

Diese Art Überschreitungen zwischen der phantastischen und der recht realistischen Welt Bastians kommt noch unterschiedliche Male vor³⁶, bis das Phantastische letztendlich von Bastian akzeptiert wird.

In Cornelia Funkes *Tintenherz* wird die sich annähernde Störung auf eine ähnliche Weise wie in *Die unendliche Geschichte* introduziert, namentlich von den Figuren Staubfinger und seinem Marder Gwin. Hier wird nur die erste Konfrontation der Protagonistin Meggie mit dem Übernatürlichen besprochen. Das erste Mal, dass Meggie wirklich zu ahnen scheint, dass es das Übernatürliche wirklich gibt, ist, als sie Staubfingers gehörnten Marder Gwin streicheln darf: „Meggie kraulte den kleinen Kopf, während er kaute – und stieß mit den Fingerspitzen auf etwas Hartes unter dem seidigen Fell: winzige Hörner, gleich neben den Ohren. gleich [sic!] neben den Ohren. ‚Marder haben Hörner?‘“³⁷ An diesem Zitat zeigt sich, dass Meggie erstaunt und ungläubig ist. Sie sucht eine rationale Erklärung des Phänomens, aber es gelingt ihr nicht, eine endgültige Antwort zu bekommen. Die Unschlüssigkeit Meggies angesichts Gwin wird von Staubfinger nicht gelöst, denn er antwortet: „Der hier schon“³⁸ auf Meggies Frage. Mo, Meggies Vater, versucht ihr eine rationale, aber gelogene Erklärung zu bieten, wenn er antwortet, dass Staubfinger „die [...] dem bissigen kleinen Teufel angeklebt [hat]. Für seine Vorstellungen.“³⁹ Aber Meggie scheint die Erklärung nicht zu glauben und fragt weiter, doch die beiden Männer negieren ihre Frage. Staubfinger fordert Mo nur auf, seine Geheimnisse nicht zu teilen, wenn er will, dass Staubfinger die seinen nicht verrät und dass es für solche Konversationen dunkel sein muss. Meggie zweifelt weiter und „zerbrach sich bestimmt eine Stunde lang immer noch den Kopf darüber, was diese Antwort bedeuten könnte.“⁴⁰ Sie ist unschlüssig.

Die Situation in John Connellys *The Book of Lost Things* ist vergleichbar in dem Sinn, dass der Protagonist David unschlüssig ist in Bezug auf die übernatürliche(n) Störung(en) der Realität. Das Übernatürliche wird im Werk introduziert, wenn David anfängt Anfälle zu haben. Diese Anfälle werden – zusammen mit seiner lebendigen Imagination – von seiner Umgebung, seinem Vater und seiner Stiefmutter Rose, als Grund der „übernatürlichen“ Ereignisse, die von David wahrgenommen werden, empfunden. Davids Vater sagt ihm, dass er ohnmächtig geworden sei, doch er bezweifelt

³⁶ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 113.

³⁷ Cornelia Funke: *Tintenherz. Jubiläumsausgabe*. Hamburg: Dressler Verlag 2013, S. 41.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

die Erklärung seines Vaters: „His father told him that he had fainted, and David supposed he must be right, except there were now whispers in his head where no voices and whispers had been before, and he had a fading memory of a wooded landscape and the howling of wolves.”⁴¹ Die Anfälle sind also die ersten Ereignisse, die sich nicht aus den Gesetzen der vertrauten Welt erklären lassen. Wie Todorov ausführt, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung Davids, wie die Erwachsenen glauben, oder es hat wirklich stattgefunden. Das ist die Unschlüssigkeit. Der Unterschied zu den vorgehenden zwei literarischen Werken liegt darin, dass die Unschlüssigkeit über alle unerklärbaren Ereignisse nie völlig gelöst wird. Erstens gibt es die Frage, ob sein Abenteuer im Königreich vorbei an dem versunkenen Garten tatsächlich stattgefunden hat oder eine Sinnestäuschung als Folge einer Attacke war. Zweitens entsteht ein neues unerklärbares Ereignis: Die Prophezeiung des Crooked Mans wird wahr: Zufall oder nicht? Drittens scheint David am Ende zurückzukehren zu diesem Königreich, oder ist es ein Todestraum? Hier gilt infolgedessen Todorovs Bedingung, dass die Unschlüssigkeit nicht gelöst wird. Nachdem der Protagonist nach seinem Abenteuer im Krankenhaus erwacht, wird seine persönliche Meinung über das Geschehen nicht gezeigt. Vielleicht können wir als Leser davon ausgehen, dass er selbst davon überzeugt war, dass es wirklich passiert ist? Oder vielleicht ist es für die Geschichte nicht wichtig – Hauptsache, die Unschlüssigkeit bleibt. Im Gegensatz dazu wurde in den Romanen von Ende und Funke die Unschlüssigkeit gelöst und dieser spezifische Spannungsbogen beendet.

Anhand dieser Kurzanalysen hat sich herausgestellt, dass die Unschlüssigkeit, die von Todorov als ausschlaggebendes Merkmal/Kriterium der Phantastik betrachtet wurde, in dem Zusammenstoß der zwei Welten in den unterschiedlichen phantastischen Kinder- und Jugendromanen anwesend ist. Es zeigt sich auch, dass die Unschlüssigkeit im Text (also nicht die Unschlüssigkeit des Lesers) in eins der beiden Werke ausgelöst wird, was mit Patzelts Hypothese in Bezug auf die phantastische Kinder- und Jugendliteratur korrespondiert. In Connollys *The Book of Lost Things* bleibt die Unschlüssigkeit bis zum Ende des Werkes vorhanden. Diese Unschlüssigkeit und die beiden Welten werden in den Textanalysen mit der Metafiktionalität verbunden.

⁴¹ John Connolly: *The Book of Lost Things. 10th Anniversary Edition*. London: Hodder & Stoughton 2016, S. 16.

3.2. Metafiktionalität

In den beiden folgenden Kapiteln werden Metafiktionalität, ihre Theorie und die für diese Arbeit verwendete Methodologie in Bezug auf die Analyse der Metafiktionalität in der phantastischen KJL, spezifischer der Analyse der Metafiktionalität in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* und John Connollys *The Book of Lost Things*, betrachtet. Im ersten Kapitel wird die Theorie der Metafiktionalität im Allgemeinen anhand der Werke von Linda Hutcheon, Patricia Waugh und Werner Wolf und ihrer Problematik erklärt. Die Theorien werden erläutert und kommentiert. Weiterhin werden die Vorgehensweise der Analyse und die Methodologie der vorliegenden Studie verdeutlicht. Das zweite Kapitel fokussiert auf eine spezifische Instanz oder Erscheinungsform der Metafiktion, namentlich das Buch im Buch, weil es ein wiederkehrendes Motiv in den hier analysierten Werken darstellt. Dieses Kapitel bezieht sich auf Anne Siebecks Arbeit über das Thema, *Das Buch im Buch: Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Dies wird kommentiert und, wenn notwendig, auf eine ähnliche Weise wie im ersten Kapitel ergänzt. Weil die Metafiktionalität in phantastischer Literatur das Thema dieser Arbeit ist, ist es infolgedessen notwendig, das Thema theoretisch ziemlich ausführlich zu behandeln, sodass klar wird, welche Kriterien bei den Analysen verwendet werden. Drittens folgt ein Überblick hinsichtlich Sonja Klimeks drei Hauptkategorien der Metalepse in der Gattung der Erzählphantastik, da anhand dieser besonders ausgeprägten Erscheinungsform des Metafiktionalen verdeutlicht werden kann, weshalb phantastische KJL dazu tendiert, metafiktional sich selbst zu reflektieren. Selbst hat sie schon bestimmte Aspekte des Romans von Michael Ende analysiert. Doch ihre Analyse wird in meiner Arbeit ergänzt, nicht nur in Bezug auf das Buch-im-Buch-Motiv und die Metafiktionalität im Allgemeinen, sondern ebenfalls auf der Ebene der Metalepsen selbst. In diesem Kapitel wird aber vor allem die Theorie an sich betrachtet.

3.2.1. Problematik der Metafiktionalität

Metafiktionalität – für den meisten Menschen ein fast exotisch klingendes Wort mit einer unbekanntem Bedeutung – für diejenigen, die Literatur studiert haben oder sich für Literatur interessieren, ist es ein Basisbegriff, der mindestens einmal während des Studiums verwendet wird. Viele Leser werden in ihrem Leben mehrmals mit Metafiktionalität konfrontiert, vielleicht ohne zu wissen, dass es sich um Metafiktionalität handelt oder dass das Phänomen so heißt. Andere Leser erinnern sich möglicherweise sofort an John Barths „Lost in the Funhouse“ (1968), ein Werk, das im englischen

Sprachraum häufig als Paradebeispiel der Metafiktionalität verwendet und von den Studierenden (auf jeden Fall von denen, die an der Universität Gent am gleichen Seminar wie ich teilnahmen) mit Grausen gelesen wird. Und obwohl es sich in Literaturstudien um einen Basisbegriff handelt, spiegelt sich das nicht in der Anzahl der wissenschaftlichen Quellen über das Thema wider. Der Begriff wird zwar in Lexika erwähnt oder in Forschungen über die Metafiktionalität in einem Werk/den Werken eines Schriftstellers/mehrerer Schriftsteller verwendet, aber Handbücher der Metafiktionalität sind schwer zu finden, wie Linda Hutcheon, die in 1980 die erste Monografie über Metafiktionalität herausgab, in *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* sagt: "[W]hat appeared to be most needed in discussions of this contemporary form of narrative was rather more analytic and descriptive work on the texts themselves and on the effects they were having, or ought to have been having. On literary criticism. This is not to say that extended critical studies of metafiction do not exist. They do, but they are few in number."⁴² Hutcheon schrieb Vorgehendes in 1984 in die neue Ausgabe ihres Werkes, und eigentlich hat sich in den letzten 34 Jahren nicht viel daran geändert. Es gibt bestimmt neue Studien über Metafiktionalität, und zu sagen, dass heute fast keine „extended critical studies“ zu finden sind, wäre eine Lüge, aber ihre Anzahl ist vielleicht nicht gewachsen, wie man innerhalb von 34 Jahren erwarten könnte. Einerseits könnte das vielleicht auf die Selbstverständlichkeit des Begriffs hinweisen – denn erklärt das Wort an sich nicht schon, was es bedeutet? –, andererseits führt das aber auch zu einer Verwirrung über die Bedeutung des Begriffs und seinen Zusammenhang mit unterschiedlichen Begriffen, wie „Metaisierung“, „metadiegetisch“ und „Metanarration“. Weil die Interpretation der Metafiktion(alität) essenziell ist für diese Forschung und Analyse der unterschiedlichen literarischen Werke, wird in diesem Kapitel zuerst besprochen, wie Metafiktion(alität) in dieser Arbeit betrachtet und interpretiert und welches System verwendet wird, um die ausgewählten Texte zu analysieren. Für diese Auseinandersetzung der Theorie bezieht sich dieses Kapitel einerseits auf die Thematisierungen von Metafiktion in der Literaturwissenschaft durch Linda Hutcheon in *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* mit einem Verweis auf Patricia Waugh's *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, andererseits auf Werner Wolfs Definition und Theorie in Ansgar Nünning's *Grundbegriffe der Literatur*. Natürlich sind noch mehr Studien über dieses Thema vorhanden, aber in dieser Arbeit wird die Verwendung von

⁴² Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Routledge 1991, S. 4.

Metafiktionsstudien auf diese drei Werke beschränkt, weil sie in dem Fachbereich sehr einflussreich waren und oft als Referenz herangezogen wurden. Außerdem bezieht Wolf sich in seinem Artikel über die Metafiktion in *Grundbegriffe der Literaturtheorie* sowohl auf Hutcheons als auch auf Waugh's Werke. Demzufolge wäre es interessant zuerst ein allgemeines Bild von ihren Werken zu vermitteln, bevor Wolfs Theorie betrachtet wird. Anhand dieser literaturwissenschaftlichen Texte wird infolgedessen erklärt, was Metafiktion(alität) ist, was ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen und Funktionen in dem Text sein können. Die Geschichte der Metafiktionalität selbst wird hier nicht behandelt, denn das ist auch nicht das Ziel dieser Arbeit. Betrachten wir in Bezug auf die Geschichte der Metafiktionalität nur dieses Zitat aus Waugh's Werk: “[A]lthough the term ‚metafiction‘: might be new, the practice is as old (if not older) than the novel itself.”⁴³

Fangen wir zuerst mit Linda Hutcheons *Narcissistic Narrative* an. Bevor Hutcheon ihre Monografie über das Thema schrieb, gab es natürlich schon Studien über Metafiktion. So prägte William H. Gass 1970 in seinem Buch *Fiction and the Figures of Life* den Begriff „Metafiktion“ (dessen Theorie später von Robert Scholes weiter ausgebaut wurde). Doch könnte behauptet werden, dass Hutcheons Werk die erste umfassende Theorie darstellte. In der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1984 interpretiert sie das Ziel ihres Werkes „as a defence of a kind of fiction which began to run rampant in the 1960s“⁴⁴, weil, wie sie sagt, „many reviews of new metafiction, especially in the early 1970’s were negative[.] [...] [W]e now accept metafiction – that is, we have institutionalized it – and presume it to require no further defence. I would suggest that this change has come about largely because we now have a name for such works. Labels are always comforting, but often also castrating.”⁴⁵ *Narcissistic Narrative* ist infolgedessen als Verteidigung der Metafiktion konzipiert, aber das ist nicht das Einzige, was aus diesem Zitat abgeleitet werden kann. Hutcheon weist auf die Macht, die Namen haben, hin. Metafiktion wird laut ihr nicht nur akzeptiert, weil sie ausführlich in der Literatur der 60er Jahre vorkommt, sondern weil sie inzwischen institutionalisiert ist und tatsächlich wird Metafiktion gegenwärtig. Als Beweis für diese Institutionalisierung weist sie darauf hin, dass das Phänomen benannt werden kann – vermutlich meint sie die Prägung des Begriffs „metafiction“ von Gass. Die Macht der Namen ist demzufolge

⁴³ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Methuen 1984, S. 5

⁴⁴ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1.

⁴⁵ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 2.

doppelt: Einerseits erlaubt sie die Akzeptanz eines „neuen“ literarischen Ereignisses, andererseits aber kann sie das Phänomen beschränken, denn sobald es benannt wird, ist es möglich, Regeln aufzustellen und, wenn diese Regel zu sehr nachgelebt werden, die Hybridität mancher Instanzen der Metafiktion zu diskreditieren oder zu verneinen. Dass Linda Hutcheons Werk ein Befürworter der Metafiktion ist, zeigt sich auch aus der Verteidigung ihrer Formulierung der Definition der Metafiktionalität und ihrer Wortwahl im Allgemeinen. Laut Hutcheon ist die Metafiktion

fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. [...] These psychological associations, while likely inevitable, are here, however, irrelevant in that it is the narrative text, and not the author, that is being described as narcissistic. Other potentially pejorative terms, such as introspective, introverted, and self-conscious are likewise meant to be critically neutral. Many other adjectives will be used to describe the modes of narcissism in the pages to follow – self-reflective, self-informing, self-reflexive, auto-referential, auto-representational – and while these are not exactly synonymous, their minor tonal and formal distinctions should be evident in context.⁴⁶

Dass sie Metafiktion als “narcissistic narrative” beschreibt, stellt zwei unterschiedliche Ergebnisse heraus. Erstens scheint die Grenze zwischen Metafiktion und Metanarration deswegen noch nicht ganz deutlich zu sein – es handelt sich scheinbar eher um den Meta- als um den Fiktion-Aspekt. Das Adjektiv „narzisstisch“ weist in jedem Fall auf ein Selbst-Bewusstsein – „self-awareness/consciousness“ – hin. Offensichtlich hat Metafiktion nicht nur leicht unterschiedliche Modi, sondern auch einen Effekt auf den Leser und seine Rolle. Sie sagt dazu Folgendes:

I would say that this “vital” link [= life-art connection] is reforged, on a new level – on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And it is the new role of the reader that is the vehicle of this change. [...] Reading and writing belong to the processes of “life” as much as they do to those of “art.” It is this realization that constitutes one side of the paradox of metafiction for the reader. On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the “art,” of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his experience. In fact, these responses are shown to be part of his life experience. In this light metafiction is less a departure from the mimetic novelistic tradition than a reworking of it.⁴⁷

⁴⁶ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 1 – 2.

⁴⁷ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 3 – 5.

In diesem Zitat wird erklärt, dass die „life-art connection“ unterschiedlich in metafiktionalem Texten wirkt, aber dass das nicht bedeutet, dass es sich deswegen nicht mehr um literarische Werke der mimetischen – vielleicht sogar „realistischen“ – Tradition handelt. Das heißt weiterhin, dass die Metafiktion nicht unbedingt mit „unrealistischen“ oder „phantastischen“ Werken verbunden ist. Metafiktionale Texte verschieben die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Erzählprozess und können auf diese Weise den Realismus der Erzählung untergraben. Ich möchte diese Theorie mit Samuel Taylor Coleridges Begriff „the willing suspension of disbelief“ verbinden, denn auf den ersten Blick scheint Metafiktion sie zu durchbrechen. Der Leser wird mit der Fiktionalität des Textes konfrontiert und infolgedessen hebt sich die „willing suspension of disbelief“ auf – andererseits ist das, meiner Meinung nach, nicht immer der Fall, denn vielleicht kann die Metafiktion in bestimmten Werken oder bei gewissen Schriftstellern sogar vom Leser erwartet werden. Die Metafiktion hat infolgedessen nicht in jedem Werk oder in jeder Gattung eine illusionsbrechende Funktion. Stattdessen kann sie zusätzlich eine illusionsbildende oder -unterstützende Funktion haben. In dem Artikel „The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation“⁴⁸ wird die illusionssteigernde Wirkung von „disruptiven“ Phänomenen, wie das Meta-Erzählen, gezeigt. Beispiel ist die Analyse Angela Carters „Puss-in-Boots“.

[T]he very presence of the narrator depends exactly on the wealth of detail, that is, the constant flow of language which might even refer explicitly to the act of telling. Embodied narratology invites us to revisit this narratorial “presence”; as an emergent vector in the field, it offers new ways to categorise this “wealth of linguistic detail” as an alternative to the much-troubled showing/ telling distinction.⁴⁹

Die Meta-Erzählung kann also eine neue Illusion bilden oder sie unterstützen, obwohl sie auf eine unterschiedliche Ebene vielleicht von der Metafiktion „zerstört“ wurde. Im Artikel – zwar hinsichtlich der Gesten und des „embodiments“, aber man könnte dieses Zitat auch im Kontext der Metafiktion interpretieren – wird auch darauf hingewiesen, dass „[f]ar from being “plot-furthering” devices, these disrupting gestures invite attention in their own right, ostentatiously displaying their embodied nature.“⁵⁰ Die Metafiktion lenkt auf eine ähnliche Weise die Aufmerksamkeit auf die Fiktionalität und die fiktionale und narrative Struktur eines Textes. Jedoch kann sie im Gegensatz zu den disruptiven

⁴⁸ Marco Caracciolo, et al.: “The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation”. In: *Emerging Vectors of Narratology*. Hg. von Per Krogh Hansen, John Pier et al. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 435-459.

⁴⁹ Caracciolo: *Embodied Narratology*, S. 440.

⁵⁰ Caracciolo: *Embodied Narratology*, S. 444.

Gesten schon als „plot-furthering device“ verwendet werden, wie der Fall ist bei den Werken, die in dieser Arbeit besprochen werden. Die Instanzen der Metafiktionalität bestimmen in diesen phantastischen Kinder- und Jugendromanen die Handlung, die Metafiktion ermöglicht die Handlung, in der Bücher und Fiktionalität im Mittelpunkt stehen. Dann fügt die Metafiktion, wie Hutcheon oben in Bezug auf die mimetische Romantradition erwähnt, eine zusätzliche Ebene ein. Das Paradox funktioniert deswegen möglicherweise auf eine ähnliche Vorgehensweise hinsichtlich Coleridges Begriff. So wird in beiden Situationen eine zusätzliche Erzählebene kreiert. Aber auch die neue Rolle des Lesers, die mit dieser zweiten Erzählebene verbunden werden kann, wird im Zitat beleuchtet: Der Leser nimmt aktiv teil, wird „Mitautor“; die Metafiktionalität erfordert seine intellektuellen und affektiven Reaktionen⁵¹. Dazu kommt, dass diese Reaktionen „part of his life experience“⁵² sind. Diese Formulierung impliziert, dass sie unikal sind. Die Auswirkung der Metafiktion ist infolgedessen höchst persönlich und kann also im Prinzip bei jeder Lektüre variieren. Das Paradox des Textes liegt im Gegensatz dazu darin, dass er „both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader“⁵³ ist. Auch hinsichtlich des Textes gibt es demzufolge zwei mögliche Ebenen. Weiterhin hat Hutcheon mithilfe einer induktiven Vorgehensweise eine Typologie der Metafiktion aufgestellt – weitergebaut auf Jean Ricardous Theorie und gleichzeitig eine Reaktion gegen seine Analyse, in der es vier Kategorien gibt:

The typology [...] is based on the observation that some of these texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language. But there seem to be two possible varieties of each of these and these will simply be referred to as the open and the covert forms. Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious. These four types of metafiction are discussed in terms of many specific texts which represent a selection of those from which typology was originally derived.⁵⁴

Erstens macht sie einen Unterschied zwischen diegetisch-selbstbewussten Texten, die sich selbst als Erzählung darstellen, und Texten, die sich des eigenen sprachlichen Charakters bewusst sind und sich selbst als Sprache darstellen. Zweitens können diese

⁵¹ Vgl. Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 3 – 5.

⁵² Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 3 – 5.

⁵³ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 7.

⁵⁴ Ebd.

beiden Kategorien noch weiter aufgeteilt werden, namentlich in „offene“⁵⁵, in diesem Fall wird das Selbst-Bewusstsein des Textes explizit thematisiert, und „verdeckte“⁵⁶ Formen, dann wird der Prozess internalisiert und ist demzufolge vielleicht selbstreflexiv, aber nicht selbstbewusst. Obwohl *Narcissistic Narrative* eine nützliche Poetik der Metafiktion bildet, ist sie nicht die übersichtlichste, weil sie recht undeutlich dahingehend bleibt, welche Informationen genau in einem bestimmten Kapitel gefunden werden können. Die Typologie kann aber auf folgende Weise verdeutlicht werden: Erstens gibt es Texte die diegetisch-selbstbewusst sind. In diesem Fall wird der Text als Erzählung betrachtet. Beispiele eines offenen diegetisch-selbstbewussten Texts wären die Parodie, die *mise en abyme* (wie das Buch-im-Buch-Motiv) und die Allegorie. Die Funktion ist „teaching [the reader] his new, more active role“⁵⁷. Der Leser wird infolgedessen ermuntert, selbst aktiv an der Erzählung und Metafiktion teil zu nehmen. Außerdem kann Metafiktion laut Hutcheon in diegetisch-selbstbewussten Texten auch in verdeckten Formen anwesend sein, als Beispiel in Texten/Gattungen, in denen diese Form häufig vorkommt; diese nennt sie das „Detective Plot“, das Spiel, die Erotik und die Phantastik. Hier möchte ich aber bemerken, dass Hutcheon auf diese Weise die Wirkung der Metafiktion in der Phantastik sehr beschränkt, weil in der Phantastik als Gattung oder als bestimmte Erzählung alle Formen der Metafiktion vorkommen können, nicht nur die verdeckt-diegetisch-selbstbewussten. Sie übersieht, dass ein phantastisches Werk alle Formen der Metafiktion erhalten kann, wie sich aus den Textanalysen herausstellen wird, und dass es nicht einer bestimmten Form der Metafiktion untergeordnet werden kann (ein gutes Beispiel bietet Walter Moers‘ Werk *Die Stadt der Träumenden Bücher*, ein phantastisches Werk, in dem viele Formen der Metafiktion anwesend sind). Stattdessen wird die Phantastik hier fast als eine Subkategorie der Metafiktion betrachtet, statt als Gattung, in der Metafiktion vorkommen kann. Wenn es sich nicht um ein Werk, das eine reine Metafiktion ist, handelt, sondern um (möglicherweise phantastische) Werke, in denen Instanzen der Metafiktion vorkommen, wäre es unlogisch deswegen eine ganze Gattung diesem einen bestimmten Merkmal unterzuordnen und infolgedessen die Interpretation und Analyse zu beschränken. Die Funktion oder der Effekt dieser Form der Metafiktion beinhaltet laut Hutcheon, „[the] making [of] the act of reading into one of active ‘production,’ of

⁵⁵ „[T]exts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematised or even allegorized within the ‘fiction’.” Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 23.

⁵⁶ “[P]rocess [is] structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious.” Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 23.

⁵⁷ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 53.

imagining, interpreting, decoding, ordering, in short of constructing the literary universe through the fictive referents of the words. Reader and writer both share the process of fiction-making in language.”⁵⁸ Doch ist diese Beschreibung eher allgemein und sie kann im Prinzip auf unterschiedliche Formen der Metafiktion angewendet werden. Zweitens bestehen auch Formen der Metafiktion, die nicht diegestisch-, sondern sprachlich-selbstbewusst sind, das heißt, dass den Text, statt als Erzählung, als Sprache betrachtet wird. Wenn diese Metafiktion offen ist, handelt es sich laut Hutcheon um die Parodie eines Schreibstils, das Bewusstsein des Romans, dass er Text ist, ein thematisiertes Wortspiel (wie Anagramme usw.). Die Funktion ist bei dieser Subkategorie dreifach. Erstens bringt diese metafiktionale Form „the formal language issue into the foreground, into the thematised content itself.”⁵⁹, zweitens lenkt sie „the reader’s attention to the fact that this text is made up of words”⁶⁰ und drittens könnte es sich um „the unmasking of what might be called the referential ‘illusion of novelistic realism’”⁶¹ handeln. Hier möchte ich aber betonen, was eher in Bezug auf Caracciolos Artikel erwähnt wurde, namentlich dass Metafikcionalität nicht unbedingt illusionsdurchbrechend ist, auch nicht hinsichtlich des Realismus im Roman, weil die Metafiktion in bestimmten Fällen (z. B. in einem sonst realistischen Roman, in dem der Protagonist Schriftsteller ist und über das Schreiben eines Werkes reflektiert) die Illusion gewissermaßen unterstützen oder zugleich unterstützen und durchbrechen kann. Letztlich kann die sprachlich-selbstbewusste Metafiktion ebenfalls verdeckt sein. Hutcheon erwähnt für diese Kategorie folgende Beschreibung und Bedingungen:

an implicit, actualized process which in effect would come most close to equating reading with writing as active, creative efforts with language. [...] [T]he linguistic structures employed must be immanent and functional within the text. They must not be so subtle as to be invisible, nor should they be so obvious that the reader is not really made to work with language, but merely asked to appreciate the verbal cleverness[.]⁶²

Hutcheon impliziert infolgedessen die Notwendigkeit der aktiven Beteiligung des Lesers. Er nimmt an der Metafiktion teil. Dementsprechend wird „[t]he act of reading words [...] one of structuring fictive worlds.”⁶³ Die Klassifizierung anhand Linda Hutcheons Typologie und die unterschiedlichen Effekte oder Funktionen der Metafikcionalität

⁵⁸ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 86.

⁵⁹ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 88.

⁶⁰ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 101.

⁶¹ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 102.

⁶² Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 118.

⁶³ Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 118.

eignen sich weniger für die Analyse der Metafiktion in der Fantastik als (Teil einer) Gattung.

Im selben Jahr, 1984, als Hutcheons Neuausgabe von *Narcissistic Narrative* herausgegeben wurde, kam auch Patricia Waugh's Werk *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* heraus. Auch sie definiert Metafiktion: "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. [...] [S]uch writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text."⁶⁴ Vielleicht ein wenig ausführlicher als Hutcheons „fiction about fiction“ betont Waugh – genauso wie Hutcheon vorher – die Relevanz des Selbst-Bewusstseins des Textes. Sie erklärt auch, dass Metafiktion keine Unterkategorie des Romans, sondern eine Tendenz im Roman sei⁶⁵, „a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism“⁶⁶. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich infolgedessen von Linda Hutcheon, weil bei ihr die Metafiktion eher als Hauptkategorie betrachtet wurde. Sie scheint im ersten Kapitel drei mögliche Kategorien der aktuellen Metafiktion zu unterscheiden – erstens die Metafiktion, die sich mit gewissen Konventionen des Romans beschäftigt, um „the process of their construction“⁶⁷ zu zeigen, zweitens die Verwendung von Parodie, um ein bestimmtes Werk oder „fictional mode“⁶⁸ zu kommentieren. Drittens geht es um solche Instanzen der Metafiktion, die zwar nicht „centrally metafictional“⁶⁹ sind, aber doch Merkmale der Metafiktion zur Schau stellen. Diese Art Romane „attempt to create alternative linguistic structures or fictions which merely imply the old forms by encouraging the reader to draw on his or her knowledge of traditional literary conventions when struggling to construct a meaning for the new text“⁷⁰. Statt dieses Werk weiter zu besprechen, möchte ich aber den Schritt zu Wolfs viel kürzerem und übersichtlicherem Antrag zur Metafiktion in Nünning's Grundbegriffen der Literaturtheorie machen.

Fangen wir jetzt mit der kurzen Auseinandersetzung in Nünning's Lexikon an. Obwohl sich sein Beitrag sowohl auf Hutcheons als auch auf Waugh's Werke bezieht,

⁶⁴ Waugh: *Metafiction*, S. 2.

⁶⁵ Vgl. Waugh: *Metafiction*, S. 14.

⁶⁶ Waugh: *Metafiction*, S. 21.

⁶⁷ Waugh: *Metafiction*, S. 4.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Waugh: *Metafiction*, S. 4.

⁷⁰ Ebd.

wäre es vielleicht einfacher, mit seiner Definition zu arbeiten, nicht nur, weil sie kurz ist, sondern vor allem, weil sie einen guten Überblick bietet, auf dessen Fundament einfach weiter aufgebaut werden kann. In Ansgar Nünning's *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, wird Metafiktion auf folgende Weise definiert:

(Teil einer) Erzählung, die von Metafikcionalität, einer Sonderform von Metatextualität und damit von literar. Selbstreferentialität bzw. Selbstreflexivität, geprägt ist. Metafikcional sind selbstreflexive Aussagen und Elemente einer Erzählung, die nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit zielen, sondern den Rezipienten Textualität und ‚Fiktionalität‘ – im Sinne von ‚Künstlichkeit, Gemachtheit‘ oder ‚Erfundenheit‘ – und damit zusammenhängende Phänomene zu Bewußtsein bringen.⁷¹

In diesem Zitat wird Metafiktion(alität) also anhand von Selbstreflexivität, zu vergleichen mit Hutcheons „self-reflexive“ und „self-conscious“, definiert, das Ziel der Metafikcionalität ist infolgedessen, dem Leser den fiktionalen Charakter des Textes bewusst zu machen. Außerdem trennt er den Begriff „Metanarration“ von der Metafikcionalität, indem er erklärt, dass die Metanarration als das Vorkommen von metatextuellen Phänomenen in nichtfiktionalen Texten bezeichnet werden kann. Infolgedessen könnten die metareflexiven Aussagen in „Kriterien und Textauswahl“ als Metanarration gedeutet werden. Weiterhin unterscheidet er die Möglichkeit, Genettes Begriff „‘metadiegetisch‘ bzw. ‚metanarrativ‘ auf *embedded stories* [zu] beziehen[.]“⁷². Die Verwirrung in Bezug auf das Verwenden des richtigen Begriffes wird demzufolge gelöst.

Außer der Definition der Metafiktion nennt Wolf die möglichen Erscheinungsformen der Metafikcionalität anhand unterschiedlicher Merkmale. Erstens gibt es die Vermittlungsformen: Dazu differenziert er zwei unterschiedliche Formen, die „explizite M[etafiktion], d. h. durch den metatextuellen Wortsinn isolierbare und zitierbare M. im Modus des ‚telling‘“, und „implizite M[etafiktion] im Modus des ‚showing‘“⁷³. Diese Opposition verdeutlicht er mithilfe von zwei Beispielen. Ein Beispiel der expliziten Metafiktion wären laut Wolf typografische Experimente auf der *discours*-Ebene, der impliziten Metafiktion von Widersprüchen oder Unwahrscheinlichkeiten auf der *histoire*-Ebene.⁷⁴ Zweitens nennt er die quantitativen Formen und in diesem Fall

⁷¹ Werner Wolf: „Metafiktion“. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 172.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Wolf: „Metafiktion“, S. 172

unterscheidet er „punktuelle“⁷⁵ und „extensive“⁷⁶ Metafiktionalität. Drittens sind inhaltliche Formen verfügbar, aber hier ist keine alleinige Dichotomie, sondern eine dreifache anwesend, denn es handelt sich entweder um die Opposition zwischen „*fictum*-M[etafiktion], die Bezugnahme auf den Wahrheitsstatus“⁷⁷, und „*fictio*-M[etafiktion], die Bewusstmachung von Künstlichkeit, Textualität, Medialität [usw.] ohne Bezug auf den Wahrheitsstatus, z. B. die auktoriale Thematisierung einer Kapiteleinteilung“⁷⁸, wie in Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Die Fälle, in denen „der Metabezug unmittelbar auf den eigenen Text“⁷⁹ bezogen wird, wird die direkte Metafiktion genannt. Weiterhin gibt es die indirekte Metafiktion, die in zwei Teilkategorien differenziert werden kann, namentlich in die „Fremd-Metafiktion“ und in die „Allgemein-Metafiktion“. Bei der Fremd-Metafiktion, so Wolf, kann „der intertextuelle Metabezug[, wobei zu beachten ist, daß Intertextualität grundsätzlich auch nicht-metafiktionale Phänomene umfassen kann,] auf andere (Erzähl-)Texte [bezogen werden]“⁸⁰. Allgemein-Metafiktion erfüllt andererseits die Rolle der „generelle[n] meta-ästhetische[n] Diskussion von (Erzähl-)Lit. ohne Referenz auf spezifische Texte“⁸¹. Wolfs Bemerkung beinhaltet aber, dass es durchaus möglich ist, sich für Fremd- und Allgemein-Metafiktion auf den eigenen Text zu beziehen, wenn dieser Text auch zu der (Erzähl-)Literatur gehört. Weiterhin ist es laut Wolf durchaus möglich, dass die Allgemein-Metafiktion intermedial wirkt und so über andere Medien usw. reflektiert. Die dritte Opposition ist die zwischen kritischer Metafiktion⁸², die die Fiktionalität auf eine distanzierende Weise aufdeckt, und nichtkritischer/affirmativer Metafiktion⁸³, deren Ziel nicht unmittelbar die Distanzierung oder Kritik ist. In dieser Arbeit wird Wolfs Typologie verwendet, um die Instanzen der Metafiktion einzuordnen und zu analysieren. Dabei wird vor allem den Vermittlungsformen und der Opposition zwischen direkter und indirekter Metafiktion Aufmerksamkeit gewidmet. Die Opposition zwischen punktueller und extensiver Metafiktion scheint mir für diese Arbeit weniger ausschlaggebend zu sein, weil es sich bei den ausgewählten Werken nicht um reine Metafiktionen, sondern um Werke der phantastischen KJL, in der metafiktionale Instanzen – obzwar sie manchmal im

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Wolf: „Metafiktion“, S. 173.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. Wolf: „Metafiktion“, S. 173.

⁸³ Ebd.

Mittelpunkt der Handlung stehen, wie in Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* – vorkommen, handelt. In seinem Überblick wird die Rolle der Metafiktion in Bezug auf die Phantastik nicht betrachtet, doch wird seine Typologie hier angewendet, um die unterschiedlichen Instanzen der Metafikcionalität in den jeweiligen phantastischen Romanen zu analysieren.

Zweitens bespricht Wolf kurz die möglichen Funktionen⁸⁴ der Metafiktion. Dabei sagt er, dass es unmöglich sei, die vielfältigen Funktionen auf „das Unterminieren der Sinn- und Glaubhaftigkeit des Erzählens“⁸⁵ oder auf das Durchbrechen der Illusion, die von der Fiktion kreierte wird, zu beschränken. Indirekt übt er, indem er Vorgehendes sagt, Kritik an Hutcheon und Waugh. Wolfs Aussage stimmt, die Metafiktion kann nicht auf das Durchbrechen der Wirklichkeitsillusion beschränkt werden, doch, obwohl er die Aufmerksamkeit stattdessen auf unterschiedliche Funktionen des Phänomens lenkt, betrachtet er, genauso wie vorher Hutcheon und Waugh, den möglichen illusionsbildenden, -verstärkenden und unterstützenden Effekt der Metafiktion nicht. Außerdem, kritisiert Sonja Klimek in *Paradoxes Erzählen*, hier „untersucht [Wolf] die von ihm so genannten ‚narrativen Kurzschlüsse‘ [=Metalepsen] nur auf die ihnen angeblich allen innewohnende ‚illusionszerstörende‘ Wirkung (vgl. ebd.: 356). Damit verkürzt er ihre Wirkung jedoch.“⁸⁶ Die Metalepse kann einfach mit der Metafiktion verbunden oder sogar als bestimmte Instanz der Metafiktion betrachtet werden. Ich möchte Klimeks Kritik an Wolf auch auf seine Theorie der Metafiktion im Allgemeinen beziehen. Klimek erklärt Folgendes:

Für Wolf bedeutet das Durchbrechen „elementarer erzähllogischer Grenzen einen auffälligen Verstoß gegen die Sinnzentriertheit des Textes“, da es „lebensweltlich unmöglich“ sei. In dieser letzten Formulierung offenbart sich jedoch ein Problem: „Lebensweltlich unmöglich“ ist eben nicht gleichbedeutend mit „illusionsstörend“ und verursacht auch nicht unbedingt ein „Sinndefizit“. [...] Wie Wolf und McHale, so sieht auch Waugh (1993) alle logikwidrigen „Ebenenwechsel“ als Illusionsbrüche an, ohne dabei zu berücksichtigen, dass die phantastischen Texte von der Leser-Wahrnehmung her einen solchen „Bruch“ gar nicht in sich tragen – also auch gar nicht mehr illusionsstörend wirken.⁸⁷

Ebenso handelt es sich hinsichtlich der Metafiktion sowohl bei Wolf als auch bei Waugh nicht unbedingt um eine illusionsstörende Wirkung. Der „narzisstische“ Charakter der Metafiktion ist an sich vielleicht „lebensweltlich unmöglich“, wie Wolf behauptet, doch

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Wolf: „Metafiktion“, S. 173.

⁸⁶ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 61.

⁸⁷ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 61-62.

stellt das in der Phantastik kein Problem dar, weil sie gerade aus dem lebensweltlich Unmöglichen – oder mindestens aus der Konfrontation des Möglichen mit dem (scheinbar) Unmöglichen – entsteht. Klimek erweitert:

In sämtlichen Genres der wunderbar-phantastischen Literatur kann eine „lebensweltliche [U]nmöglich[keit]“ als problemlos akzeptiertes Inhaltselement der ‚histoire‘-Ebene auftreten, eben weil die Konventionen der wunderbar-phantastischen Literatur von einer Simulation lebensweltlicher Wahrscheinlichkeit absehen. Wolf übersieht das wunderbar-phantastische Potential von „narrativen Kurzschlüssen“. [...] Ebenso können „narrative Kurzschlüsse“ in anfangs noch realistischen Erzähltexten die Wirkung erzielen, dass der Leser - nach einer kurzen Irritation - seine Erwartungen an den Text entsprechend an die Wunderbarkeit der erzählten Welt anpasst. Dies muss keinen Illusionsbruch bedeuten. Wenn die Konventionen wunderbar-phantastischer Literatur einmal anerkannt sind, kann ästhetische Illusion auch innerhalb dieses von der lebensweltlichen Erfahrung abweichenden Rahmens entstehen.⁸⁸

Der Illusionsbruch ist infolgedessen nicht unter allen Umständen anwesend. Im Gegenteil, in der phantastische KJL ist die Metafiktion keine Illusionsstörung, wie sich aus der Analyse der Werke herausstellen wird, sondern ein Appell an die Mitarbeit der Leser. Die Metafikcionalität ermuntert den Leser tatsächlich zum Nachdenken über die Struktur und Fiktionalität des Werkes, wird aber mittels der Phantastik ebenfalls „normalisiert“, das heißt, dass die Metafikcionalität in die phantastische Welt der Kinder- und Jugendromane eingebettet wird und infolgedessen noch immer die Reflexion erweckt, die jedoch nicht länger illusionsstörend – manchmal stattdessen sogar illusionsunterstützend – wirkt. Im Dabei möchte ich bei Klimeks Kritik ergänzen, dass die Konventionen der wunderbar-phantastischen Literatur zwar von der Simulation lebensweltlicher Wahrscheinlichkeit absehen, dass diese Tatsache aber gleichzeitig fast als Bedingung dieser Form der Phantastik betrachtet werden kann. Außerdem handelt es sich wiederum um die Relevanz der „willing suspension of disbelief“. Wie wird der Metafiktion im Kontext des bestimmten Textes von dem Leser erfahren? Wolf übersieht vielleicht nicht nur das „wunderbar-phantastische Potential“ der Metalepsen, sondern auch das Potential der Metalepsen und im Weiteren der Metafiktion *in* der Phantastik. Die zusätzlichen denkbaren Funktionen der Metafiktion werden von Wolf aber ohne Erweiterungen aufgezählt: „Schaffen poetologischer Reflexionsräume; ästhetische Selbst- oder Fremdkommentierung und Bereitstellung von Verstehenshilfen, v. a. bei innovativen Werken; Feier des Erzählten oder des Erzählers; spielerisches Ausloten der

⁸⁸ Ebd.

Möglichkeiten des Mediums“⁸⁹. Daneben erklärt er, dass, obzwar die Metafiktion oft mit dem Postmodernismus identifiziert wurde, vielleicht eine leichte Kritik an Hutcheon und Waugh, die zwar die Metafiktion nicht nur, aber doch stark, mit dem Postmodernismus verbindet, schon viel länger in der Literatur anwesend war – (s. Waugh: „the practice is as old (if not older) than the novel itself.“⁹⁰). Die spezifische Form, Funktion und Frequenz der Metafiktion sind stattdessen von mehreren Faktoren abhängig. Einerseits gibt es die Gattung, die eine wichtige Rolle spielt – denn bestimmte Gattungen eignen sich besser zur Metafiktionalität als andere (z. B. Parodie, komisches Erzählen, Künstlerromane); andererseits geht es um den Epochenkontext, denn in manchen Epochen hat es Höhepunkte der unterschiedlichen Formen, Funktionen und der Frequenz der Metafiktion gegeben. So ist es wahrscheinlich nicht zufällig, dass dies in Endes Roman Metafiktionalität eine solch wichtige Rolle spielt oder dass, um es auf eine unterschiedliche Weise zu formulieren, der Roman zu diesem Zeitpunkt geschrieben und herausgegeben wurden.

An dieser Stelle sind alle theoretischen Texte, die in diesem Kapitel angekündigt wurden, besprochen worden. Infolgedessen ist es jetzt erforderlich, zu erwähnen, wie diese Theorie in Bezug auf die Analysen der ausgewählten Texte verwendet werden wird. Obwohl Wolfs Ansatz hier am Ende als eine Art Kulmination besprochen wurde, bedeutet das nicht, dass nur seine Theorie als Muster dieser Arbeit dienen wird. Die Absicht dieser Arbeit ist es, zu sehen, wie die unterschiedlichen Theorien miteinander interagieren, einander ergänzen und welche Position sie in Bezug auf die Phantastik einnehmen (oder nicht einnehmen). Deswegen werden diese Theorien in den Analysen durcheinander verwendet, es wird jeweils der Begriff oder theoretische Text angewendet, der in dem spezifischen Kontext am besten funktioniert und am deutlichsten die analysierten Textstellen erklären kann. Dazu können noch zusätzliche theoretische Quellen verwendet werden, die sich auf die Metafiktionalität in einem dieser spezifischen literarischen Werke beziehen, aber diese Quellen werden dann jedes Mal im Kapitel über das bestimmte Buch erwähnt und nicht hier bei der „allgemeinen“ Theorie.

3.2.2. Das Buch im Buch

In diesem Kapitel wird ein zusätzlicher, notwendiger Aspekt der Metafiktionalität in Bezug auf die ausgewählten Werke separat behandelt, namentlich das Buch-im-Buch-

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Waugh: *Metafiction*, S. 5.

Motiv, das in den unterschiedlichen Werken in einer divergierenden Erscheinungsform auftritt. Deswegen folgt eine bündige Auseinandersetzung von Anne Siebecks *Das Buch im Buch: Ein Motiv der phantastischen Literatur*⁹¹. Ihre Arbeit wirkt eher katalogisierend und wird hier deswegen mit theoretischen Aspekten kombiniert. Denn obwohl Siebeck den Aspekt der *mise en abyme* in ihre Analyse der unterschiedlichen Werke einbezieht, stellt sich aus ihrer Arbeit nicht heraus, dass das Buch-im-Buch-Motiv im Prinzip eine *mise en abyme* ist. Ursprünglich war eine *mise en abyme* zum Beispiel ein Bild in einem selben Bild usw., sodass eine Illusion von Unendlichkeit (auch eine der Originalbedeutungen des Wortes „abyrne“/“abyssos“) entsteht. In der Literatur handelt es sich häufig um eine Geschichte in der Geschichte, also um Rahmen- und Binnenerzählungen. Laut Werner Wolf ist eine *mise en abyme* „die Spiegelung einer Makrostruktur eines literarischen Textes in einer Mikrostruktur innerhalb desselben Textes. Gespiegelt werden können Elemente der fiktiven *histoire*, Elemente der Narration, sprich Elemente der Vermittlungs- und Erzählsituation selbst, oder poetologische Elemente (allgemeiner Diskurs, über die Erzählsituation hinaus).“⁹² Doch auch hier, wie bei der Metalepse, verbindet er das Phänomen erneut (aber nicht nur) als illusionsstörendes Erzählverfahren, die anderen Funktionen sind ähnlich zu denen der Metafiktion im Allgemeinen. Doch wird ihre Wirkung infolgedessen beschränkt, weil ihre illusionsbildende Funktion in einem phantastischen Werk nicht behandelt wird. Wenn Wolfs Metafiktionstypologie berücksichtigt wird, könnte sie der impliziten Metafiktion untergeordnet werden. Wolfs Definition betrachtend, kann geschlussfolgert werden, dass das Buch im Buch immer eine *mise en abyme* ist und deswegen so betrachtet werden soll, was bei Siebeck nicht unbedingt der Fall ist. Außerdem ist diese *mise en abyme* des Buch-im-Buch-Motivs stets metafikional. Eine *mise en abyme* ist zwar an sich „meta-“, aber sie kann in unterschiedlichen Kontexten erscheinen, wie in Malereien usw. In dem spezifischen Kontext des Buches im Buch ist sie eine Instanz der Metafiktion.

Bevor ich mich mit dem Thema weiter auseinandersetze, ist eine klassische Definition angebracht, um zu erklären, worum es sich handelt, denn was ist das Buch-im-Buch-Motiv? Einerseits erklärt der Begriff – wie Metafiktion – sich selbst, andererseits ist es besser, genau zu beschreiben, wie der Begriff genau definiert werden kann, sodass

⁹¹ Anne Siebeck: *Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Marburg: Tectum Verlag 2009.

⁹² Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993, S. 296.

die Analyse und die verwendeten Kriterien so klar verständlich werden. In dieser Masterarbeit wird dafür Siebecks Definition verwendet: Buch im Buch sei „der Verweis auf bzw. das Erwähnen von Büchern in der fiktionalen Literatur“⁹³. Obwohl diese Erklärung an sich ein klares Bild der Kriterien schöpft, wird sie hinsichtlich der Metafiktionalität hier ein wenig erläutert, da die beiden in dieser Arbeit miteinander verbunden werden, was in Siebecks weniger explizit gemacht wird. Siebeck weist hier indirekt schon auf die zwei Hauptkategorien des Buches im Buch hin. Ihre Bezeichnung des Buches im Buch als der „Verweis auf“ oder das „Erwähnen von“ Büchern in der fiktionalen Literatur, repräsentiert die Mindestanforderungen, um über ein Buch im Buch reden zu können: Ein Buch soll in einem fiktionalen und literarischen Text erwähnt werden oder es soll darauf verwiesen werden. Sie redet infolgedessen über die „Dummy-Bücher“⁹⁴ (später mehr darüber). Die zweite Anforderung besteht darin, dass das Buch in der fiktionalen Literatur erscheinen soll. Hierzu möchte ich eine Randbemerkung machen, denn obwohl die Fiktionalität des Textes tatsächlich ein Kriterium im Kontext eines Buches im Buch als Instanz der Metafiktionalität wäre – sonst würde es sich stattdessen vielleicht eher um Metanarration handeln –, ist der literarische Charakter des Textes das nicht. Vieles ist natürlich abhängig davon, wie man Literatur definiert, aber das wird leider nicht weiter von Siebeck verdeutlicht. Wenn „literarisch“ als Wertung gemeint wird und sich demzufolge auf Werke einer „hohen“ literarischen Qualität beschränkt, bin ich nicht mit Siebecks Aussage einverstanden, schon wenn „Literatur“ sich stattdessen auf ein bestimmtes Textgenre bezieht. Diese Interpretation der Definition kann unterstützt werden anhand der Verdoppelung von „fiktional“ und „literarisch“. Bei der Verwendung des Wortes „Literatur“ ist das Adjektiv „fiktional“ genau notwendig, weil es natürlich auch nichtfiktionale Literatur gibt, aber Siebeck hätte zum Beispiel „in fiktionalen Texten“ sagen können. Mit dieser Wertung, wenn sie tatsächlich so gemeint wurde, stimmt meine Definition des Buch-im-Buch-Motivs nicht überein, deswegen möchte ich hier eine ergänzende Definition vorschlagen, namentlich den „Verweis auf bzw. das Erwähnen von Büchern in der fiktionalen Literatur, d. h. in fiktionalen Werken“⁹⁵, weil auch in fiktionalen Werken, die von den Kritikern in einem bestimmten Zeitalter nicht als „literarisch“ (hier bewertend gemeint) empfunden werden, ein Buch im Buch erscheinen kann. Außerdem erklärt Siebeck, dass das Buch im Buch in zwei

⁹³ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 17.

⁹⁴ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 22 – 23.

⁹⁵ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 17.

unterschiedliche Kategorien aufgeteilt werden kann, namentlich in den „Verweis auf tatsächliche Bücher und fiktive Bücher“⁹⁶. Sie beschränkt sich jedoch auf die fiktiven Buch-im-Buch-Motive, in dieser Arbeit werden aber Verweise und Erwähnungen sowohl fiktiver als auch realer Bücher behandelt, weil beide metafictional sind. Der Grund ihrer Entscheidung liegt darin, dass „es sich in der phantastischen Literatur meist um fiktive Bücher im Buch handelt“⁹⁷. In dieser Arbeit werden nicht genügend Werke analysiert, um ein endgültiges Ergebnis in Bezug auf diese Aussage zu bekommen, aber wir gehen davon aus, dass es stimmt. Doch werden in den Textanalysen dieser Arbeit obendrein Beispiele des realen Buches im Buch als Ergänzung zu Siebecks Arbeit (im Fall der *Unendlichen Geschichte*) und der Metafictionalität hinsichtlich der Hoffnung analysiert, so einen guten Überblick wiederzugeben.

Siebeck formuliert später noch ihre Definition des Buch-im-Buch-Motivs:

Das Buchmotiv ist der Motivklasse der Gegenstandsmotive zuzuordnen. Im Kontext dieser Arbeit definiere ich das Buchmotiv – das Buch im Buch – als ein fiktives Buch, dessen Inhalt von Bedeutung für die Handlung ist. Als Buch gilt ein Gegenstand, der in der Erzählung als solches bezeichnet wird.⁹⁸

Ein letzter Kommentar, bevor Siebecks Arbeitsdefinition umformuliert wird: Siebeck redet immer über Bücher in Bezug auf das Buch-im-Buch-Motiv. Einerseits ist es eine logische Annahme, andererseits kreiert sie möglicherweise Probleme, denn ein Buch ist ein ziemlich rezentes Medium. Was soll gemacht werden, wenn es sich stattdessen um z. B. eine Schriftrolle handelt? Oder um eine Zeitschrift oder einen Aufsatz in einer Zeitschrift? Um ein Gedicht aus einem Buch (oder sogar nicht aus einem Buch)? Wenn in diesem Kontext „*Buch im Buch*“ buchstäblich interpretiert wird, können diese anderen Texte im Buch natürlich nicht interpretiert werden, wodurch die Analyse nicht allumfassend sein kann. Deswegen möchte ich stattdessen für einen lockereren Umgang mit dem Begriff und eine freiere Interpretation des Begriffs „Buch im Buch“ plädieren, sodass auch diese Textarten miteinbezogen werden können. Außerdem ist es für meine Analyse nicht ausschlaggebend, ob der Inhalt des Buchs im Buch für die Handlung des Werkes wichtig ist, weil er vor allem im Kontext der Metafiction und erst dann hinsichtlich der Funktion der Metafictionalität analysiert wird. Infolgedessen lautet meine Umformulierung von Siebecks Arbeitsdefinition⁹⁹: ein fiktives oder reales „Buch“

⁹⁶ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 17.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 18 – 19.

⁹⁹ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 18-19.

beziehungsweise eine Schrift in egal welcher Form (Buch, Schriftrolle...), die in einem (in dieser Arbeit: fiktionalen) Werk erwähnt wird. Als „Buch“ gilt ein Gegenstand, der in der Erzählung als solcher bezeichnet wird. Anhand dieser Arbeitsdefinition wird das Motiv in dieser Arbeit analysiert werden.

Weil Siebeck das Motiv in *Die unendliche Geschichte* schon besprochen hat, werden ihre Einsichten über das Buch im Buch in diesen Werken in den dementsprechenden Kapiteln erwähnt werden. Im Gegensatz dazu wird jetzt nur der allgemein-theoretische Teil ihrer Arbeit erörtert. Siebeck erklärt, dass „das Buchmotiv in den letzten Jahren allgegenwärtig zu sein[scheint], insbesondere in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur“¹⁰⁰. Wichtig zu registrieren ist, dass es sich hier infolgedessen um das Erforschen eines metafiktionales Phänomens in der phantastischen KJL handelt – es passt deshalb perfekt in dieser Arbeit. Das Zitat kann auch mit der These, dass die Metafikcionalität – hier das metafiktionale Buch-im-Buch-Motiv – in der phantastischen KJL als ein Appell an die Mitarbeit der Leser ist und normalisiert wird, vor allem, wenn es sich um die Kategorie des Zauberbuches handelt, verbunden werden. Ziel ihrer Forschung ist es, die Gründe der zunehmenden Erscheinung des Motivs zu erklären. Dazu analysiert sie nicht nur Texte, in denen das Motiv verwendet wird, sondern versucht zu erklären, wie das Motiv funktioniert, wie es konstruiert wird und welche „literarischen Effekte“ es bewirkt.¹⁰¹

Da die Geschichte des Buch-im-Buch-Motivs – genau wie die Geschichte der Metafiktion im Allgemeinen – weniger relevant ist für diese Arbeit, wird sie auch nur im Vorübergehen besprochen.¹⁰² Statt alle Bemerkungen Siebecks zu skizzieren, werden hier nur die Stellungnahmen erwähnt, die in Bezug auf die Forschung in dieser Arbeit am nützlichsten sind. Hier werden die Bemerkungen, die relevant sind für diese Forschung, hier nebeneinander besprochen und eventuell ergänzt, ungeachtet der Strömung, der sie zugewiesen wurden. Siebeck behandelt unter anderem die Erscheinungsformen des Buchs im Buch, dazu sagt sie erstens Folgendes: „Eine traditionelle Erscheinungsform des Buches im Buch ist die des Protagonisten als Leser.“¹⁰³ Siebeck verbindet in diesem Zitat das Motiv des Buches im Buch mit dem häufigen Vorkommen von Bücherwürmern als Protagonisten. Die von mir analysierten Bücher thematisieren ebenfalls die Leselust

¹⁰⁰ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 9.

¹⁰¹ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 10.

¹⁰² Für eine umfangreichere Auseinandersetzung wird natürlich Siebecks Werk empfohlen.

¹⁰³ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 11.

der Protagonisten – in *Die unendliche Geschichte* heißt der Protagonist sogar Bastian Balthasar Bux. Mit ihrem thematischen Ansatz riskiert Siebeck aber, dass alle fiktionalen Gegenstände als irgendwie metafictional betrachtet werden können. Um dieser Gefahr zu entgehen, werde ich auch stärker formale Kriterien, z.B. die Metalepse als Zuspitzung der Überschreitung von Grenzen im fiktionalen Universum berücksichtigen. In dieser Arbeit werden übrigens alle Buch-im-Buch-Motive mindestens als latent metafictional betrachtet, das heißt, sie müssen nicht unbedingt explizit metafictional sein, die Möglichkeit, dass sie den Leser zu Metareflexion ermuntern könnten – weil das Buch im Buch inhärent den Leser darauf hinweist, dass es ein Buch im von ihm gelesenen Buch gibt, dass er selbst ein Buch liest und dass in dem Buch auch Bücher erwähnt werden – ist, meiner Meinung nach, an sich ausschlaggebend, um sie als Metafiction zu betrachten.¹⁰⁴ Außerdem entwickelt Siebeck eine Typologie der Materialität unterschiedlicher Buchtypen als Gegenstand. Diese braucht hier nicht im Einzelnen besprochen zu werden – ich werde sie aber unter anderem bei der Analyse von Michael Endes Buchgestaltung zu Rate ziehen. In den Textanalysen von Michael Endes *Unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *Book of Lost Things* werden die unterschiedlichen Buch-im-Buch-Motive im Kontext der Metafictionalität betrachtet und anhand Siebecks Typologie identifiziert und weiter untersucht. Ich möchte Siebecks Arbeit auf eine Ebene aber gerne erweitern, weil ich nicht nur die fiktiven Bücher im Buch, die sie behandelt hat, sondern auch die realen Bücher im Buch betrachten und erforschen werde. Deswegen werden analog zu Siebecks Typologie noch einige Hauptkategorien aufgestellt, die für diese Arbeit wichtig sein können.¹⁰⁵ Die erste zwei Subkategorien, die vorgeschlagen werden, sind erstens das reale, nichtfiktionale Buch im Buch, und zweitens das reale, fiktionale Buch im Buch. Eine Arbeitsdefinition eines realen, nichtfiktionalen Buch im Buch wäre folgende: ein reales Buch – d. h. ein Buch/ein Text/eine Schrift usw., das/der/die wirklich existiert und nicht von dem Autor des Werkes, in dem es/er/sie erwähnt wird, erfunden wurde –, dessen Inhalt nicht fiktional ist und das in einem anderen, hier fiktionalen Werk, das zu der

¹⁰⁴ Außerdem skizziert Siebeck die Evolution von dem „einen“ zu dem „absoluten Buch“ – eine Reaktion auf die Desakralisierung des Buches wegen des Buchdrucks, die Idee ist also ein „Buch, das alle anderen ersetzt“. Dieses absolute Buch wird von unterschiedlichen Menschen unterschiedlich ausgefüllt und definiert. Dabei wird der Begriff von Siebeck mit unterschiedlichen Beispielen, wie Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, die Utopie, usw., illustriert.

¹⁰⁵ Da es sich hier nicht um eine Allgemeinanalyse des realen Buchs im Buch in der phantastischen KJL handelt, werden sie im Vergleich zu Siebecks Varianten recht allgemein bleiben. Die Studie dieses Motivs wäre aber ein interessantes Forschungsthema für eine längere Arbeit, in der mehr Primärtexte analysiert werden können.

phantastischen KJL gehört, erwähnt wird. Eine ähnliche Arbeitsdefinition für ein reales, fiktionales Buch im Buch wäre: ein reales Buch – d. h. ein Buch/ein Text/eine Schrift usw. das/der/die wirklich existiert und nicht von dem Autor des Werkes, in dem es/er/sie erwähnt wird, erfunden wurde –, dessen Inhalt fiktional ist, wie es z. B. bei Gedichten, Romanen, Märchen usw. der Fall ist, und das/der/die in einem anderen, hier fiktionalen Werk, das zu der phantastischen KJL gehört, erwähnt wird. Beide können, meiner Meinung nach, mit den von Siebeck erwähnten Funktionen, entweder denjenigen, die bei den spezifischen grundlegenden Varianten, oder denjenigen, die im Allgemeinen genannt wurden, verbunden werden. Sie können in Bezug auf den/die lesenden/-e Protagonisten/Figur charakterisierend wirken, eine Parallelerzählung zu der des Buches bilden, eine Wirklichkeitsillusion kreieren, ironisierend wirken usw.

Auch in der Kategorie der realen Bücher im Buch sind sogenannte „Dummy-Bücher“¹⁰⁶ eine Möglichkeit, die Definition wäre leicht unterschiedlich von der in *Das Buch im Buch*: „Die bloße Nennung eines *realen* Autors und Titels.“¹⁰⁷ Außerdem sind diese Werke nicht, wie fiktionale Dummy-Bücher, inhaltsleer, denn sie haben einen bestimmten Inhalt in der Wirklichkeit, der aber im Buch nicht erwähnt wird, was in diesem Fall nicht bedeutet, dass er nicht vorhanden ist. Daneben werden sowohl die fiktionalen als auch die realen Dummy-Bücher in dieser Arbeit wegen der vorher genannten Gründe schon dem Buch-im-Buch-Motiv zugeordnet. Die Funktionen/Effekte wären ähnlich denen des fiktiven Dummy-Buches¹⁰⁸: das Erhöhen der Authentizität des hauptsächlichlichen Buchs im Buch (aber auch das Kreieren einer Wirklichkeitsillusion), des Beiwerks/der Requisite, das Erzeugen von Komik (hier aber eher im Kontext, z. B. eine ironische Verwendung oder mittels Kommentar auf dem Werk).

Gewiss gibt es noch Varianten des realen Buchs im Buch die hier nicht weiter exploriert werden, doch reichen die Informationen in Bezug auf das Buch-im-Buch-Motiv, auf seine Funktionen und Erscheinungsformen, die in diesem Kapitel mitgeteilt wurden, für die Textanalysen dieser Arbeit aus.

¹⁰⁶ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 22 – 23.

¹⁰⁷ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 23.

¹⁰⁸ Sie können die Authentizität des hauptsächlichlichen Buches im Buch erhöhen, funktionieren als Beiwerk oder Requisite, können aber auch Komik erzeugen (z. B. durch die Titel/Autorennamen an sich/im Kontext oder durch eine ironische Anspielung auf reale Werke mit Hilfe der Angaben).

3.2.3. Die Metalepse

Ein letzter Aspekt der Metafiktionalität, den ich noch besprechen möchte, ist die Metalepse. Sie ist eine Form der Verschachtelung von unterschiedlichen diegetischen Ebenen in Erzähltexten. Von Werner Wolf wird sie als „bestimmte Formen der *impliziten* Metareferenz“¹⁰⁹ bezeichnet. Die Metareferenz ist laut ihm „zweifelsohne eine transmediale Kategorie“¹¹⁰, d. h., dass sie in unterschiedlichen Medien und Kontexten verwendet werden kann. Da die Metafiktion eine Subkategorie der Metareferenz ist¹¹¹, kann die Metalepse infolgedessen auch mit der *impliziten* Metafiktion verbunden werden. Obwohl die Metalepse also, wie die *mise en abyme*, in mehreren medialen Kontexten erwähnt werden kann, handelt es sich in dieser Arbeit jedoch um die narratologische Metalepse, eine Instanz der Metafiktion. Diese Metalepse ist „a paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told“¹¹². Infolgedessen wird die Grenze zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen überschritten. Klimeks Behandlung des Themas und ihre Typologie aus *Paradoxes Erzählen* wird für diese Arbeit übernommen. Ein positiver Aspekt Klimeks Arbeit liegt darin, dass sie die Theorie spezifisch in Bezug auf die Phantastik bezieht und den Effekt der Metalepse nicht auf einen „Illusionsbruch“ beschränkt – siehe ihre Kritik an Wolf –, sondern auch ihre illusionsbildende Kraft betrachtet. Klimek betont, dass

„[d]ie Explikation des Terminus ‚narrative Metalepse‘ [...] auf zwei Kriterien [beruht]:

1. Es müssen mindestens zwei textinterne diegetische Ebenen vermischt werden, und zwar
2. auf logikwidrige Art (d. h. bei den beiden betroffenen Ebenen muss es sich um zwei hierarchisch angeordnete Ebenen handeln, die normalerweise typentheoretisch streng von einander getrennt sind).“¹¹³

Diese Kriterien werden ebenfalls in dieser Arbeit verwendet werden, um festzustellen, ob es sich tatsächlich um Metalepsen handelt, denn Klimek erklärt, dass es scheinbare Metalepsen gibt, vor allem in der Phantastik, die in Wirklichkeit aber keine Metalepsen sind. Sie erläutert in Bezug auf Todorovs Theorie der Phantastik, dass Metalepsen

¹⁰⁹ Werner Wolf: „Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien?“ In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 236.

¹¹⁰ Wolf: „Fiktion“, S. 227.

¹¹¹ Vgl. Wolf: „Fiktion“, S. 227.

¹¹² John Pier: *Metalepsis. (revised version; uploaded 13 July 2016)*. The living handbook of narratology. 11.06.2011. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (abgerufen am 17.05.2018).

¹¹³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 72.

meistens die Norm-Realität nicht einfach in Frage stellen. Stattdessen gibt es einen definitiven Systemsprung hin zum divergierenden System des Wunderbaren. Wenn sich herausstellt, dass etwas nur scheinbar war, d. h., es handelt sich um einen Irrtum, um Betrug oder um eine Illusion – mit anderen Worten: die Unschlüssigkeit, die für Todorov als Kriterium der Phantastik galt, wird gelöst in dem Sinne, dass es eine rationale Erklärung für das „Übernatürliche“/störende Ereignis gibt –, dann handelt es sich auf der Ebene der ‚histoire‘ nicht um eine Metalepse.¹¹⁴ Infolgedessen ist es erstens wichtig, dass es tatsächlich eine Grenze zwischen den unterschiedlichen textinternen diegetischen Ebenen gibt, und zweitens, dass diese Grenze überschritten wird.

Klimek unterscheidet drei Kategorien der Metalepsen in der phantastischen Erzählliteratur: absteigende, aufsteigende und komplexe Metalepsen. Bei den absteigenden narrativen Metalepsen auf der Ebene des ‚discours‘ steigt der Erzähler in die Welt seiner Fiktion oder in die Welt der Fiktion in dem von ihm gelesenen Buch hinab. Diese Form kann auch als Grundform der narrativen Metalepse betrachtet werden.¹¹⁵ Die Metalepsen dieser Kategorie eignen sich laut Klimek „wegen ihres komischen, illusionsbrechenden Potentials [...] besonders gut für parodistische Texte.“¹¹⁶ Das ist deshalb der Fall, weil eine bestimmte Subkategorie der Phantastik, die „Heroic Fantasy“, feste Konventionen hat und auf eine „komplette Illudierung der Rezipienten hin angelegt ist“¹¹⁷, was das Parodieren dieser Gattung vereinfacht. Eine Illusionsbrechung wird in der typischen Fantasy-Literatur gemieden, aber die „parodistische Fantasy“¹¹⁸ wirkt stattdessen deswegen komisch, gerade weil sie Kriterien der Heroic Fantasy untergräbt.¹¹⁹ Laut Klimek „geschieht [dies] u. a. durch den illusionsbrechenden Erzähleinschub, der dem in einer R-Welt angesiedelten ‚impliziten‘ Leser gilt und die erzählte diegetische Welt des Wunderbaren (W) ironisch kommentiert.“¹²⁰ Der Illusionsbruch kann für diese Kategorie der Metalepsen also ausschlaggebend sein, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Neben dieser Subkategorie der absteigenden Metalepsen gibt es sie auch auf der Ebene der ‚histoire‘. Diese Metalepsen kommen sehr häufig in der phantastischen KJL vor, vor allem hinsichtlich der Leserfigur, wie Bastian in der *Unendlichen Geschichte*. Hier kann die

¹¹⁴ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 129.

¹¹⁵ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 140.

¹¹⁶ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 142.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 142.

¹²⁰ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 142.

Metalepse mit dem Buch-im-Buch-Motiv verbunden werden, denn Klimek erwähnt, dass „[d]as Buch (bzw. das Repräsentationsmedium) [...] in solchen Texten oft als Berührungspunkt und Brücke zwischen den beiden Welten, der Diegese (R), in der der kindliche Protagonist beheimatet ist, und der Alternativwelt (W), in der das Wunderbare systembildend wirkt[, fungiert]“¹²¹, doch können auch andere Objekte den Durchgang der einen Welt in der anderen Welt ermöglichen. Allerdings gibt es hier, wenn ein Buch die Brücke zwischen den Ebenen bildet, eine Überscheidung von unterschiedlichen Instanzen der Metafiktion: der Metalepse und des Buches im Buch (und deswegen möglicherweise ebenfalls der *mise en abyme*). In diesem Kontext ermöglicht das Buch im Buch die Metalepse, weil sie eine Brücke zwischen den unterschiedlichen textinternen diegetischen Ebenen bildet. In Bezug auf diese absteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ erwähnt Klimek auch, im Gegensatz zu der vorgehenden Subkategorie, ihren illusionsbildenden Effekt: „Die ‚literale‘ Metalepse [wenn durch die Metalepse tatsächlich etwas materialisiert auf einer anderen diegetischen Ebene auftaucht¹²²] der Kategorie 1 wird auch in Büchern für erwachsene Leser oft als Motiv verwendet, um den Übergang von der R- in die W-Welt zu gestalten. So wird im Gegensatz zum Illusionsbruch das Auftauchen des Wunderbaren in der Normrealität auf der Ebene der ‚histoire‘ motiviert, was die Plausibilität und somit die ästhetische Illusion sogar noch erhöht“¹²³. Aus diesem Zitat stellt sich heraus, wie wichtig der illusionsverstärkende Effekt in diesem Kontext sein kann.

Auch bei den aufsteigenden narrativen Metalepsen gibt es die Dichotomie der zwei Ebenen. Meistens ist die aufsteigende Metalepse ‚literal‘ und befindet sich auf der ‚histoire‘-Ebene, in diesem Fall wird eine Figur aus einer untergeordneten Ebene körperlich auf eine höhere Ebene versetzt¹²⁴, doch manchmal kann sie auch auf der ‚discours‘-Ebene vorkommen. Wenn es sich um eine aufsteigende Metalepse auf der ‚discours‘-Ebene handelt, tritt eine Figur aus einer untergeordneten Ebene in der ‚discours‘-Ebene auf. Diese Metalepse hat zwei Funktionen: Einerseits bricht sie die Wirklichkeitsillusion und weist sie auf die Fiktionalität des Textes hin, andererseits, wenn sie auf die Phantastik bezogen wird, erzielt sie eine parodistische Wirkung und „dem Leser [wird] suggeriert, das Unheimliche könne auch in seine eigene Welt eindringen –

¹²¹ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 146-147.

¹²² Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 66.

¹²³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 148.

¹²⁴ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 164.

von vornherein unterlaufen.“¹²⁵ Doch die aufsteigende Metalepse realisiert sich meistens auf der ‚histoire‘-Ebene. Es gibt unterschiedliche Varianten dieser Metalepse, wie das Motiv der ‚Zaubermacht des Wortes‘, das Buch-im-Buch-Motiv (das gleichzeitig Teil einer *mise en abyme* sein kann und an sich schon metafikcional wirkt) und die Figuren, die aus dem Buch im Buch hinaussteigen, die nicht, im Gegensatz zu der aufsteigenden Metalepse auf der ‚discours‘-Ebene, nur illusionsstörend wirken, sondern Teil der phantastischen Handlung sein können.¹²⁶

Letztlich gibt es drei komplexe Metalepsen, namentlich die Möbiusband-Erzählung, die unlogischen Heterarchien und die sogenannte ‚geschützte Stufe‘. Die Möbiusband-Erzählung weist darauf hin, wenn die ‚Intradiegese sich als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese [und umgekehrt] entpuppt“¹²⁷. Dadurch vermischen sich die unterschiedlichen diegetischen Ebenen. Außerdem erklärt Klimek, dass in der Phantastik (des Wunderbaren) viele Sonderfälle dieser komplexen Metalepse auftreten können. Sie nennt das Motiv ‚des intradiegetischen Buches“¹²⁸, das mit dem Buch-im-Buch-Motiv und der *mise en abyme* verbunden werden kann, zumal wenn die Illusion von ‚Unendlichkeit‘, die, aufgrund dieser drei metafikcionalen Instanzen, auf unterschiedlichen Ebenen entstehen könnte, berücksichtigt wird. Die zweite Subkategorie der komplexen Metalepsen beinhaltet die unlogischen Heterarchien. Sie sind vielleicht die komplexeste Form einer Metalepse und „[s]ie liegen z. B. vor, wenn eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene durch einen von ihr ausgeführten Darstellungsprozess (z. B. durch das Schreiben eines Romans) eine Figur ihrer eigenen Ebene in eine höhere diegetische Ebene versetzt und so Macht über sie ausübt, wie sie gewöhnlich nur ein Schöpfer über sein Geschöpf hat.“¹²⁹ Diese ungewöhnliche Metalepse wird, zum Beispiel, in Endes *Unendlicher Geschichte* verwendet. Die letzte Subkategorie, ist die der ‚geschützten Stufe‘. Hier handelt es sich zum Beispiel um eine Figur, die sich ihrer Rolle in der Erzählung bewusst ist. Auf diese Weise entsteht die Illusion, dass die Figuren Macht über den Schriftsteller und die Erzählung haben. So suggeriert ‚die Metalepse die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Realität“¹³⁰.

¹²⁵ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 165.

¹²⁶ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 185-186.

¹²⁷ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 186.

¹²⁸ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 190.

¹²⁹ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 195.

¹³⁰ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 216.

Für diese Arbeit wird Klimeks Typologie in Bezug auf die unterschiedlichen Formen der Metalepsen für die Textanalysen der zwei ausgewählten Werke verwendet. Selbst hat sie bereits zwei Werke als Beispiel der unterschiedlichen Kategorien herangezogen, doch die Analyse dieser Beispiele wird in dieser Arbeit, wenn möglich, ergänzt. Außerdem wird in den Textanalysen illustriert werden, wie die Metalepsen in Zusammenhang mit den anderen metafiktionale Instanzen funktionieren, und was der Effekt dieser kombinierten Instanzen auf die Erzählung ist, statt nur die unterschiedlichen Kurzanalysen und spezifischen Aspekte zu betrachten.

4. Analyse der Werke:

4.1. Michael Endes *Die Unendliche Geschichte* (1979)

„Die große Faszination, die besagtes ‚Kinderbuch‘ scheinbar gerade auf erwachsene Leser ausübt, mag zunächst erstaunen und verweist auf eine Lücke in der wissenschaftlichen Forschung“¹³¹, sagt Jonas Etten in seiner Arbeit *Schreiben für „das Kind in uns allen“: Metafiktion und Kindheit bei Michael Ende und William Goldman* zu Michael Endes *Die Unendliche Geschichte*. Nicht nur ist das Kinder- und Jugendbuch noch immer ein sehr beliebtes Werk, es bildete auch einen Wendepunkt in der Entwicklung der deutschen phantastischen KJL. Etten kritisiert, dass die Monographien in Bezug auf den Roman vor allem entweder die pädagogischen Qualitäten des Werkes oder die Geschichte des Stoffs oder der Symbole erforschen.¹³² Er versucht das zu ändern, doch ist seine Studie der Metafiktion und Kindheit hinsichtlich der Metafiktion in der *Unendlichen Geschichte* lückenhaft¹³³ und das spiegelt das allgemeine Problem in Bezug auf die Metafiktionsstudien in den Werken Michael Endes bzw. Cornelia Funkes wider: Sie sind im Allgemeinen nicht umfassend. Meistens fokussieren die Forschungen entweder auf einen bestimmten Aspekt der Metafiktion, wie die Metalepse¹³⁴, das Buch-im-Buch-Motiv¹³⁵, die *mise en abyme* usw., oder sie richten, wie bei Etten, sich vor allem auf einzelne metafiktionale Instanzen im Werk in Bezug auf ein bestimmtes Thema. In dieser Arbeit werden stattdessen alle Aspekte der Metafikcionalität in *Die unendliche Geschichte* analysiert, sodass ein vollständiges Bild der Metafiktion in Endes Roman skizziert werden kann. Dazu werden hier die Ergebnisse früherer Forschungen erwähnt, kombiniert und ergänzt. Außerdem wird auch ein bis jetzt noch nicht besprochenes metafiktionales Element des Werkes, namentlich die aufsteigende Metalepse, berücksichtigt und werden die unterschiedlichen Instanzen der Metafikcionalität nicht nur einzeln analysiert, sondern wird ebenfalls erforscht, wie alle unterschiedlichen Instanzen der Metafikcionalität zusammen funktionieren. Einerseits werden die einzelnen Instanzen der Metafikcionalität an sich, andererseits aber auch die verschiedenen Arten der Metafiktion, beziehungsweise die *mise en abyme*, das Buch im Buch, die Metalepse usw.,

¹³¹ Jonas Etten: *Schreiben für „das Kind in uns allen“: Metafiktion und Kindheit bei Michael Ende und William Goldman*. Marburg: Tectum Verlag 2003, S. 88.

¹³² Vgl. Etten: *Schreiben für „das Kind in uns allen“*, S. 88.

¹³³ An sich logisch, weil er die Metafiktion in Bezug auf das Thema der Kindheit erforscht und deswegen manche Aspekte der Metafikcionalität nicht behandelt, weil sie hinsichtlich des Themas seiner Arbeit nicht relevant sind.

¹³⁴ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*.

¹³⁵ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*.

betrachtet, doch in diesen Gruppen können noch kleinere Unterschiede festgestellt werden, wie eine aufsteigende gegenüber einer absteigenden Metalepse. Weiterhin distanziert diese Arbeit sich aber auch davon, sodass statt nur die einzelnen Instanzen und Arten ebenfalls die Metafiktionalität als Ganzes beobachtet werden kann, um zu zeigen, wie sie miteinander verflochten werden und welche Auswirkung diese Verflechtung auf die Struktur und die Erzählung des literarischen Werkes hat. Obwohl die Metafiktion in Endes Roman punktuell bleibt – d. h., dass das Werk an sich keine Metafiktion ist, sondern, dass es stattdessen *metafiktionale Instanzen im Werk* gibt – ist sie für die Handlung und Struktur des Romans in dem Maße wichtig, dass sie eher als extensiv betrachtet werden kann. Ohne die metafiktionalen Fäden, die sich ineinander verschlingen, würde das „Gewebe“ dieses spezifischen Werkes auseinanderfallen. Wichtig ist es ebenfalls, zu berücksichtigen, dass die Metafiktionalität immer die Hand des Autors zeigt und das infolgedessen der erstrebte Tod des Autors in den hier besprochenen Werken nicht unterstützt wird¹³⁶ – im Gegensatz dazu ist das Fehlen eines Autors auf dem Einband der „Unendlichen Geschichte“ auffällig – und diese Anwesenheit des Autors kann auch mit dem auktorialen Erzähler verbunden werden, der, wie der Autor, deutlich im Werk präsent ist und dem Leser Informationen mitteilt oder verweigert. Das hängt mit dem didaktischen Charakter des Werkes zusammen, da sowohl der Erzähler als auch der Autor selbst eine Autoritätsposition hinsichtlich der Leser als Zuhörer einnehmen.

4.1.1. Die Metafiktion

Die Anfangsszene des Romans ist tonangebend für die Rolle der Metafiktion im Werk. Ein noch unbenannter Junge flüchtet vor den Gängeleien seiner Klassenkameraden und betritt das Bücherantiquariat des Inhabers Karl Konrad Koreander. Es ist nicht zufällig, dass die erste Szene eines Buches, in dem die Metafiktion eine derart entscheidende Auswirkung auf die Handlung zeigt, in einem Buchladen stattfindet. Die Relevanz der Metafiktion wird weiter angekündigt, wenn der Protagonist sich selbst vorstellt: „Ich heiße Bastian“, sagte der Junge, „Bastian Balthasar Bux.“¹³⁷ Namen besitzen Macht und können deswegen, vor allem in phantastischen Werken (man denke an Namen wie Gríma Wormtongue, der unzuverlässige Berater König Théodens in der „Lord of the Rings“-

¹³⁶ Vgl. „Such godgames merge into metafiction that acknowledge the involvement of an author, like John Fowles's *The Magus* and Michael Ende's allegory of auctorial powers and limitations in *The Neverending Story*[.]“ „Games“. In: *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works and Wonders*. Hg. von Gary Westfahl. Westport: Greenwood Press, S. 328.

¹³⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 7.

Trilogie, oder *Remus Lupin*, der Werwolf aus der „Harry Potter“-Reihe), definierend wirken. Das erklärt Hilke Elsen in *Phantastische Namen*: „Namen sind wichtige Bedeutungs- und Assoziationsträger, und solche Informationen werden nicht allein über die morphologisch-semanticke Struktur vermittelt.“¹³⁸ Das zeigt ebenfalls Bach in seinem Artikel: „Dass die erzählte Welt in *Die unendliche Geschichte* auch noch Phantasien heißt, markiert nur noch deutlicher Endes kritisches Spiel mit Fiktion, erzählten Welten und ihrer Theorie, als es erst die Metalepsen und Ebenen-übergreifenden Handlungen zwischen dem intradiegetischen Leser Bastian Balthasar Bux und den Figuren des metadiegetischen Phantasien tun.“¹³⁹ Der Name Phantasien weist nicht nur darauf hin, dass es sich um eine Geschichte aus der Gattung der Phantastik handelt, sondern gleichfalls, dass sie aus der Phantasie entstanden und infolgedessen fiktional ist. Wenn Metafiktionalität beinhaltet, dass ein Element des Werkes oder das Werk im Ganzen das Potential hat, dem Leser anhand von expliziten oder impliziten Aussagen, von anderen Hinweisen oder Elemente, die auf die Fiktionalität des Werkes hinweisen könnte (und infolgedessen dazu führen, dass der Text sich seiner eigenen Fiktionalität scheint bewusst zu werden), darauf hinzuweisen, dass er ein fiktionales Werk liest, ist der Name „Phantasien“ deshalb metafiktional, weil er die Selbstreflexion hinsichtlich der Fiktionalität des Textes anfacht, indem der Leser auf den „phantastischen“, und daher fiktionalen, Charakter des Werkes und der Handlung hingewiesen wird. Die Figur Bastians ist aber unbestreitbar mit Büchern verbunden, das erweist sich auch, wenn der auktoriale Erzähler erklärt, dass „[e]s [...] eine rätselhafte Sache um die menschlichen Leidenschaften [ist] und Kindern geht es damit nicht anders als Erwachsenen. [...] [E]s gibt so viele verschiedene Leidenschaften, wie es verschiedene Menschen gibt. Für Bastian Balthasar Bux waren es die Bücher.“¹⁴⁰ Infolgedessen ist es nicht zufällig, dass der unübliche Nachname dieses Bücherwurms der „Bux“ ist, sicher schon deshalb, weil die Alliteration die Aufmerksamkeit des Lesers erregt und sogar der Inhaber kommentiert weiterhin, dass „Bastian Balthasar Bux“ ein „[z]iemlich kurioser Name“¹⁴¹ ist. „Bux“ kann einerseits auf das deutsche Wort „Buch“

¹³⁸ Hilke Elsen: *Phantastische Namen. Die Namen in Science Fiction und Fantasy zwischen Arbitrarität und Wortbildung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH 2008, S. 11.

¹³⁹ Oliver Bach: „Auf den Schultern von Scheinriesen stehen? Zur Narratologie von Michael Ende erzählten Welten.“ In: *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*. Hg. von Tobias Kurwinkel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 88.

¹⁴⁰ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 11-12.

¹⁴¹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 7.

verweisen, desto mehr, weil der griechische Buchstabe „x“ den deutschen „ch“-Klang darstellt, andererseits könnte es auf eine phonetische Wiedergabe des den englischen Plurals von „book“, „books“, hindeuten. Der Name des Protagonisten und die räumliche Gegebenheit zeigen nicht nur das Vorhandensein der Metafiktion am Anfang der Erzählung, sondern dass sie schon anwesend ist kündigt ihre entscheidende Rolle im Werk an und symbolisiert sie auch. Diese metafiktionalen Instanzen fallen, obwohl sie natürlich zitierbar sind, noch relativ implizit aus. Der Leser wird mit dem Namenspiel einbezogen und ermuntert, über seine eigene Beziehung zu Büchern zu reflektieren – sind sie seine Leidenschaft? – aber im Allgemeinen wird er noch nicht mit der Fiktionalität des von ihm gelesenen Werkes konfrontiert. Auch in folgender Szene wird schon expliziter über Bücher und Fiktionalität reflektiert:

Bastian schaute das Buch an. „Ich möchte wissen“, sagte er vor sich hin, „was eigentlich in einem Buch los ist, solange es zu ist. Natürlich sind nur Buchstaben drin, die auf Papier gedruckt sind, aber trotzdem – irgendwas muss doch los sein, denn wenn ich es aufschlage, dann ist da auf einmal eine ganze Geschichte. Da sind Personen, die ich noch nicht kenne, und es gibt alle möglichen Abenteuer und Taten und Kämpfe – und manchmal ereignen sich Meeresstürme, oder man kommt in fremde Länder und Städte. Das ist doch alles irgendwie drin im Buch. Man muss es lesen, damit man's erlebt, das ist klar. Aber drin ist es schon vorher. Ich möchte wissen, wie?“¹⁴²

Diese Reflexion Bastians über die Art der Bücher könnte den Leser zur einer eigenen Reflexion des Themas bewegen und kann mit Linda Müllers These – „Metafikcionalität widerspiegelt Barthes Theorie, dass es die LeserInnen sind, die einem Text Sinn geben, nicht jedoch der Autor oder die Autorin.“¹⁴³ – verbunden werden. Andererseits sind der Wahrheitsstatus und das Bloßlegen der Fiktionalität des Textes bei dieser metafiktionalen Instanz noch nicht relevant. Stattdessen scheint der Zweck eher das langsame Vorbereiten oder Aufwachen des Lesers hinsichtlich der Metafikcionalität zu sein. Es handelt sich auch um eine Allgemein-Metafiktion¹⁴⁴ und es ist keine metafiktionale Aussage über *Die unendliche Geschichte* selbst oder über ein anderes Werk. Die erste metafiktionale Aussage, die sich direkt auf *Die unendliche Geschichte* bezieht, stellt wiederum eine Reflexion Bastians dar:

Bastians Gedanken kehrten nur ungern in die Wirklichkeit zurück. Er war froh, dass die Unendliche Geschichte nichts mit ihr zu tun hatte. Er mochte keine Bücher, in denen ihm auf eine schlecht gelaunte und miesepetrige Art die ganz alltäglichen

¹⁴² Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 17-18.

¹⁴³ Linda Müller: *Einmal Phantasien und zurück. Michael Endes „Unendliche Geschichte“. Hintergründe, literarische Einflüsse und Realitätsbezug*. Marburg: Tectum Verlag 2013, S. 171.

¹⁴⁴ Siehe das einführende Kapitel über die Metafikcionalität

Begebenheiten aus dem ganz alltäglichen Leben irgendwelcher ganz alltäglichen Leute erzählt wurden. [...] Bastians Vorliebe galt Büchern, die spannend waren oder lustig oder bei denen man träumen konnte, Bücher, in denen erfundene Gestalten fabelhafte Abenteuer erlebten und wo man sich alles Mögliche ausmalen konnte.¹⁴⁵

Obwohl Bastian natürlich über das von ihm gelesene Buch „Die Unendliche Geschichte“ nachdenkt, ist es für den realen Leser wegen der gleichen Titel des von Bastian und des von ihm selbst gelesenen Buches einfach zu der Reflexion und seiner Meinung über die eigentliche *Unendliche Geschichte* überzugehen. Ist er der gleichen Meinung wie Bastian? Außerdem wird hier schon über die Fiktionalität des Werkes nachgedacht, denn Bastian erklärt, dass er keine „realistischen“ Geschichten mag, damit wird auch impliziert, dass die „Unendliche Geschichte“ (das Buch im Buch) und die *Unendliche Geschichte* nicht realistisch und deswegen fiktional sind. Dieses Zitat enthält einen ästhetischen Selbst- und Fremdkommentar aus dem Mund Bastians, denn er reflektiert darüber, was, seiner Meinung nach „gute“ Bücher sind, und, dass „Die unendliche Geschichte“ seinen Kriterien entspricht.

Ein anderes metafiktionales Motiv ist das Selbstbewusstsein mancher Figuren dahingehend, dass sie fiktionale Figuren sind. Diese metafiktionale Instanzen sind explizit und direkt. Davon gibt es im Werk drei Beispiele. Müller sagt, dass „[d]ie Figuren Phantásiens [...] sich teilweise sogar ihres fiktionalen Charakters bewusst [sind]. Es kommt immer zu metafiktionale Äußerungen, also zu Äußerungen, die die Fiktionalität der Figuren thematisieren. Besonders Atréjus Begegnung mit dem Südlichen Orakel tritt in diesem Kontext hervor.“¹⁴⁶ Diese Szene ist ebenfalls das erste Beispiel dieses Selbstbewusstseins. Als Atréju das Südliche Orakel besuchte, um Uyulála zu fragen, wie die Kindliche Kaiserin gerettet werden kann, hat Uyulála ihm Folgendes erklärt:

Wer kann der Kindlichen Kaiserin einen neuen Namen geben? Nicht du, noch ich, nicht Elfe, noch Dschinn, von uns rettet keiner ihr Leben und keiner erlöst uns alle vom Fluch, durch keinen wird sie gesunden. Wir sind nur Figuren in einem Buch und vollziehen, wozu wir erfunden. Nur Träume und Bilder in einer Geschichte, so müssen wir sein, wie wir sind, und Neues erschaffen – wir können es nicht, kein Weiser, kein König, kein Kind. Doch jenseits Phantásiens gibt es ein Reich, das heißt die Äußere Welt, und die dort wohnen – ja, sie sind reich, um sie ist es anders bestellt! Die Adamssöhne, so nennt man mit Recht die Bewohner des irdischen Ortes, die Evastöchter, das Menschengeschlecht, Blutsbrüder des Wirklichen Wortes. Sie alle haben seit Anbeginn die Gabe, Namen zu geben.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 28-29.

¹⁴⁶ Müller: *Einmal Phantásien und zurück*, S. 170.

¹⁴⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 123.

Erstens ergibt sich daraus, dass Atréju und die anderen Bewohner Phantásiens fiktionale Figuren in einem Buch sind und dass sie, oder wenigstens Uyulála und jetzt auch Atréju, sich dessen bewusst sind. Außerdem werden auch der Leser und die Leserfigur Bastians darauf hingewiesen, dass diese Figuren – und infolgedessen die Geschichte – fiktional sind. Zweitens deutet dieses Zitat auf die Struktur des Werkes hin. Uyulála verweist auf „die Äußere Welt“. Dieser Name impliziert eine „Innere Welt“, wie es auch eine Rahmenerzählung und eine Binnenerzählung gibt. Diese metafiktionale Aussage thematisiert infolgedessen nicht nur die Fiktionalität der Figuren, sondern bewirkt auch die Konfrontation des Lesers mit der Fiktionalität und Struktur des Textes. Das Lied¹⁴⁸ Uyulálas ist nicht so sehr eine Antwort auf die Frage Bastians, was in einem Buch passiert, wenn es zu ist, denn die Stimme erklärt nicht, ob die Einwohner Phantásiens „vollziehen, wozu [sie] erfunden“, wenn das Buch, in dem sie die Figuren sind, geschlossen bleibt. Ein Buch/eine Geschichte wird im Allgemeinen erfunden, um gelesen zu werden. Das Ziel der Figuren wäre dann einfach das (Er-)Leben ihrer eigenen Geschichte, das Spielen ihrer Rolle und demzufolge kann man vermuten, dass nichts passiert, solange ein Buch geschlossen bleibt. Dazu soll auch den Unterschied zwischen der textinternen und -externen Logik betrachtet werden, doch die scheint hinsichtlich dieses Subjektes, gleich zu sein: Wie in der Realität geht die Geschichte nicht weiter, wenn Bastian aufhört, zu lesen um, zum Beispiel, sein Pausenbrot zu essen. Dasselbe erfährt der reale Leser: Wenn er das Buch schließt, wird die Geschichte Bastians pausiert, bis der reale Leser das Buch erneut öffnet und weiterliest. Wie soll dann aber erklärt werden, wie es möglich ist, dass die Geschichte sich weiterentwickelt, wenn Bastian in der Unendlichen Geschichte verschwunden ist? Denn es gibt in diesem Fall natürlich keinen Leser mehr, weil er selbst im Buch verschwunden ist. In diesem Fall können drei mögliche Erklärungen angeführt werden. Erstens könnte es sich hier um einen Ausnahmezustand handeln: Die Geschichte geht weiter, *weil* der fiktionale Leser im von ihm gelesenen Buch verschwindet. Der Leser wird Teil des Buches, der Geschichte, die in dieser unüblichen Situation deswegen nicht pausiert wird. Die logischen Gesetze der realen und fiktionalen Welt Bastians werden verletzt, wenn er selbst in „Die unendliche Geschichte“ eintritt, die Verletzung des Gesetzes, dass nichts passiert, wenn eine Geschichte nicht gelesen wird, ist im Vergleich eher vernachlässigbar. Außerdem ist es andererseits logisch, dass die Geschichte Phantásiens sich weiterentwickelt, weil Bastian

der Protagonist des wirklichen Buches ist. Ohne den Ausnahmezustand würde die Geschichte enden und würde der reale Leser nie herausfinden, wie die Geschichte weitergeht. Zweitens könnte die Weiterentwicklung der Geschichte darauf hinweisen, dass schon etwas passiert, wenn ein Buch „zu“ ist; die Geschichte entwickelt sich namentlich weiter, auch wenn sie nicht gelesen wird. Diese Erklärung steht jedoch in direktem Widerspruch zu meiner vorhergehenden Argumentation, dass in einem Buch nichts passiert, wenn es „zu“ ist – nicht gelesen wird, und wird hier infolgedessen nicht weiter unterstützt. Die dritte mögliche Erklärung hat zwei Seiten und kann mit der Metalepse verbunden werden. Wenn Bastian in „Die unendliche Geschichte“ eintritt entsteht eine Lücke auf der Ebene der fiktionalen Welt: der fiktionale Leser des fiktionalen Buches ist verschwunden. Logischerweise würde die Geschichte dann enden, doch sie wird noch immer vom realen Leser gelesen, für den Bastian der Protagonist des realen Buches ist. Der reale Leser übernimmt auf diese Weise die Leserfunktion Bastians und füllt die Lücke die wegen der Metalepse entstanden ist. Weiterhin wird diese übergreifende Leserfunktion auch von einer fiktionalen Figur erfüllt, namentlich von dem Alten der Wandernden Berge, der „Die unendliche Geschichte“ gleichzeitig schreibt und liest. Demzufolge wird der Logik, dass ein Buch gelesen werden soll, damit die Geschichte weitergehen kann, doch gefolgt, weil es sowohl den realen als auch den fiktionalen Leser gibt, die *Die unendliche Geschichte*, beziehungsweise „Die unendliche Geschichte“, die Chronik Phantásiens, lesen. Die Passage bietet dem (meistens) kindlichen Leser jedoch eine deutliche Antwort auf eine andere Frage: Was sind die Fähigkeiten und Grenzen einer Figur in einem Buch? Hier wird behauptet, dass Figuren, im Gegensatz zu Bastian, der ein Menschenkind ist, nicht imstande sind, etwas Neues zu erschaffen, wie das Erfinden von Namen. Hier findet eine deutliche Trennung der „Menschen“ und der „Figuren“ statt und wird der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Gruppen in Worte gefasst; schöpferische Fähigkeiten. Dieser Unterschied wirkt an sich leicht ironisierend, weil Bastian natürlich selbst eine Figur in einem Buch ist, die entscheidende Differenz scheint also nicht so sehr aus der Fiktionalität, sondern aus dem Mensch-Sein (oder Nicht-Sein) zu bestehen. Es ist Bastians Menschlichkeit, die ihm erlauben wird, der Kindlichen Kaiserin, und später unterschiedlichen anderen Wesen, Gegenständen und Orten Phantásiens neue Namen zu geben, eine fast göttliche Fähigkeit, wie in der Genesis, und Bastian, während er im ersten Teil des Buches noch ganz unsicher über die eigenen Fähigkeiten ist, ergötzt sich im zweiten Teil daran als Retter Phantásiens neue Namen wie Almosen zu verteilen.

Ein wenig später in der Geschichte wird Atréju (und deswegen der Leser und die Leserfigur, Bastian), diesmal in dem Gespräch mit dem Werwolf Gmork, erneut mit seiner Fiktionalität konfrontiert:

Gmork weidete sich an Atréjus Schrecken. Die Unterhaltung belebte ihn sichtlich. Nach einer kleinen Weile fuhr er fort: „Was du dort bist, fragst du mich? Aber was bist du denn hier? Was seid ihr denn, ihr Wesen Phantásiens? 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. Aber wenn du durch das Nichts gehst, dann bist du's nicht mehr. Dann bist du unkenntlich geworden. Dann bist du in einer anderen Welt. Dort habt ihr keine Ähnlichkeit mehr mit euch selbst. Illusion und Verblendung tragt ihr in die Menschenwelt. Rate mal, Söhnchen, was aus all den Bewohnern von Spukstadt wird, die ins Nichts gesprungen sind?“ „Ich weiß es nicht“, stammelte Atréju. „Sie werden zu Wahnideen in den Köpfen der Menschen, zu Vorstellungen der Angst, wo es in Wahrheit nichts zu fürchten gibt, zu Begierden nach Dingen, die sie krank machen, zu Vorstellungen der Verzweiflung, wo kein Grund zum Verzweifeln da ist.“¹⁴⁹

Hier werden sowohl Atréju als auch Bastian und der reale Leser, mit ihrer möglichen Fiktionalität konfrontiert. Bemerkenswert ist, dass diese Reflexion über die Fiktionalität der Figuren nicht zu einer Reflexion über den Wahrheitsstatus des Werkes führt. Es ist richtig, das Werk ist fiktional, aber das bedeutet nicht unbedingt, dass es deswegen nicht wahr sein kann. Wie Karl Konrad Koreander am Ende auf Bastians Frage, ob er Bastians Geschichte glaube, antwortet: „Selbstverständlich [...] jeder vernünftige Mensch würde das tun.“¹⁵⁰ – oder wie Professor Dumbledore Harry im Limbo, in *Harry Potter and the Deathly Hallows*, antwortet: "Of course it is happening inside your head, Harry, but why on earth should that mean that it is not real?"¹⁵¹ Die Grenzen zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen und zwischen dem Normalen und dem Übernatürlichen sind in der Phantastik, insbesondere in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur, oft verschwommen und Aussagen wie Professor Dumbledores, oder das Vorhandensein dieser Idee, sind fast charakteristisch für das Genre. Die Fiktionalität beeinflusst dementsprechend den Wahrheitsstatus nicht, was dem Leser signalisieren könnte, dass der Wahrheitsstatus der wirklichen *Unendlichen Geschichte* auch nicht unbedingt von seiner Fiktionalität abhängig ist. Laut Müller zeigt sich in diesem Gespräch; dass „[o]hne die RezipientInnen [...] die Wesen Phantásiens nur ‚Figuren in einem Buch‘ [sind], erst durch die Rezeption werden sie greifbar und erhalten neue Komponenten und Möglichkeiten. Die literarische Figur ist stets abhängig von der individuellen Vorstellung

¹⁴⁹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 159-160.

¹⁵⁰ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 473.

¹⁵¹ Rowling, J. K.: *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic Inc. 2013, S. 723.

dessen, der sie sich vorstellt.“¹⁵² Und Etten sagt zu derselben Szene Folgendes: „Diese allegorische Konstruktion gibt eine vielschichtige Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von der Realität einerseits und dem Komplex von Fiktion, Poesie und Imagination andererseits. Solange der Bereich der Phantasie von den Menschen gepflegt wird, wirkt er sich positiv auf die Realität aus.“¹⁵³ Aus diesen beiden Thesen ergibt sich die Relevanz des Lesers und seiner Phantasie für das Beleben eines fiktionalen Werkes. Doch ist auch Gmorks düstere Darstellung auffällig und man kann sich fragen, ob er in dieser Szene ein zuverlässiger Erzähler ist oder nicht. Neben Bastian, und den anderen Menschen(kindern), scheint der Werwolf das einzige Wesen zu sein, dass sowohl die Welt Phantásiens als auch Bastians Welt betreten kann. Demzufolge kann er als eine Art Autoritätsfigur betrachtet werden. Weiterhin ist seine Aussage, dass die Figuren Phantásiens „Traumbilder [...], Erfindungen im Reich der Poesie, Figuren in einer unendlichen Geschichte“¹⁵⁴ sind, die Wahrheit und das könnte den Leser davon überzeugen, dass auch seine Behauptung, dass die Lebewesen Phantásiens Lügen werden, wenn Sie vom Nichts verschlungen werden – „Nun gut -, und wenn ihr da hineingeraten seid, dann haftet es euch an, das Nichts. [...] Weißt du, wie man euch dort nennt?‘ ‚Nein‘, flüsterte Atréju. ‚Lügen!‘, bellte Gmork.“¹⁵⁵ – ebenfalls wahrhaft ist. Im Gegensatz dazu gibt es aber unterschiedliche Hinweise, dass Gmork Atréju möglicherweise nicht die Wahrheit erzählt, sondern versucht als letzte böse Tat aus Schadenfreude absichtlich diese Lüge zu verbreiten, um Atréju zu quälen. Er scheint sich an dessen Verzweiflung und Hoffnung zu ergötzen: „Gmork“, stammelte Atréju [...], „kannst du mir den Weg in die Welt der Menschenkinder verraten? In Gmorks Augen blitzte ein grünes Fünkchen auf. Es war, als ob er innerlich lachte.“¹⁵⁶ Er verhöhnt Atréju, indem er zuerst die Hoffnung, dass Atréju die Menschenwelt erreichen kann¹⁵⁷, nährt und sie dann zerstört, indem er erläutert, dass Atréju nur als Lüge die Menschenwelt erreichen kann und infolgedessen, wie eine Cassandra, die die Wahrheit spricht, doch nie geglaubt wird, nutzlos sein wird. Seine Augen, und dann insbesondere das grüne Fünkchen, scheinen seine Gefühle zu verraten, so auch gleich bevor er Atréju erzählt, dass er eine Lüge werden wird („Gmorks Augen glühten wie zwei schmale grüne Monde“¹⁵⁸). Außerdem erzählt er Atréju sogar,

¹⁵² Müller: *Einmal Phantásien und zurück*, S. 170-171.

¹⁵³ Etten: *Schreiben für "das Kind in uns allen"*, S. 102.

¹⁵⁴ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 159.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 157.

¹⁵⁷ Obwohl Atréju dann selbst nie mehr in Phantásien zurückkehren kann.

¹⁵⁸ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 158.

dass er nur mit ihm spielt: „Wofür hältst du mich, Söhnchen? Für deinen Freund? Sieh dich vor! Ich vertreibe mir nur die Zeit mit dir. Und du kannst jetzt noch nicht einmal weggehen. Ich halte dich mit deiner Hoffnung fest. Aber während ich rede, schließt sich das Nichts von allen Seiten um die Spukstadt und bald wird es keinen Ausgang mehr geben. Dann bist du verloren. Wenn du mir zuhörst, hast du dich schon entschieden.“¹⁵⁹ Mit anderen Worten: Gmork enthüllt, wie ein stereotyper Bösewicht, seinen Plan in einem Monolog mit dem Unterschied, dass diese Enthüllung seine Pläne nicht zerstört, denn, obwohl Atréju jetzt sozusagen eingeweiht ist, ist er, wie Gmork vorhersagt, nicht imstande sich vom Gespräch loszureißen, obschon er die Chance benutzen sollte, um zu fliehen. Nachdem Gmork enthüllt hat, was passiert, wenn man vom Nichts angehaftet wird „weidete [er] sich an Atréjus Schrecken“¹⁶⁰: Er genießt das; Atréjus Angst amüsiert und erfrischt ihn sogar („Die Unterhaltung belebte ihn [Gmork] sichtlich“¹⁶¹). Als Atréju ihn fragt, welche Art Lüge er sein wird, grinst er nur und fährt in seinem abwertenden Ton („Söhnchen“, „kleiner Narr“), der aber gleichfalls einigermaßen liebevoll ist, weiter, während er mehr und mehr erzählt. Doch Atréju scheint zu fassen, dass er sterben wird, obwohl Gmork fast liebevoll erläutert, dass ihr Tod ganz unterschiedlich sein wird: „Das wohl [...][,] aber auf sehr verschiedene Weise, mein kleiner Narr. Denn ich werde sterben, ehe das Nichts hier ist, aber du wirst von ihm verschlungen werden. Das ist ein großer Unterschied. Denn wer vorher stirbt, dessen Geschichte ist zu Ende, aber die deine geht weiter ohne Ende, als Lüge.“¹⁶² Er freut sich über Atréjus Schicksal und aus seiner Antwort zeigt sich das Spiel in Bezug auf Hinweise auf (Un)Endlichkeit, die im Werk vorhanden sind und eine Art Insiderwitz zwischen dem Werk, *Die unendliche Geschichte*, und dem Leser bildet, indem ständig auf den Titel, die Struktur und die Handlung des Werkes hingewiesen wird. Hier wird das Unterschied zwischen Tod als Ende und Tod als Unendlichkeit aufgeworfen. Dieses Spiel des Schriftstellers hinsichtlich der (Un)Endlichkeit, wird in einem späteren Abschnitt weiter besprochen. Gmork setzt seinen Monolog fort und enthüllt, warum er gefesselt ist und in Phantásien ist: „Sie [,die die Vernichtung Phantásiens beschlossen haben,] hatten erfahren, dass die Kindliche Kaiserin einen Boten ausgesandt hatte, einen großen Helden[.] [...] Es war unbedingt nötig, ihn rechtzeitig umzubringen. [...] Ich hab’s nicht geschafft. [...] Sein Name war

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 159.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 164.

übrigens Atréju.“¹⁶³ Als er erfährt, dass der „kleine Narr“, den er mit seinen Geschichten gebannt hat, die Person ist, die er töten sollte, „kam ein Geräusch aus seiner Kehle, das wie keuchendes Husten klang, es wurde immer lauter und rasselnder und steigerte sich zu einem Brüllen, das von allen Hauswänden zurückschallte. Der Werwolf lachte!“¹⁶⁴ Er kann sich nicht der Ironie entziehen, dass er unbewusst seine Aufgabe vollbracht hat, indem er den ihm unbekanntem Grünhaut¹⁶⁵ im Gespräch umgarnt und wie eine Spinne einspinnt. Jetzt ist aber die Frage: Kennt Gmork die Identität seines Gesprächspartners? Wie schon erwähnt wurde, scheint er nicht zu wissen, dass der junge Grünhaut Opfer seines Auftragsmordes sein sollte, andererseits ist es eher schwierig zu glauben, dass er Atréjus Identität nicht mindestens vermutet: Erstens, weil er seiner Spur gefolgt ist und infolgedessen weiß, wie Atréju riecht und zweitens, weil die Fragen Atréjus deutlich darauf hinweisen, dass er die Menschenwelt erreichen will – was mit dem Ziel des Helden der Kindlichen Kaiserin zusammenhängt. Schlussfolgerung ist aber, dass der Leser es nicht wissen kann, nur vermuten; so entsteht beim Leser ein Gefühl der Unschlüssigkeit in Bezug auf diese metafiktionale Szene. Diese Unschlüssigkeit setzt sich weiter hinsichtlich der Frage, ob er Atréju die Wahrheit erzählt oder nicht. Mindestens ein Teil der von ihm verbreiteten Informationen ist wahr, doch es ist undeutlich, ob seine Behauptung, dass die vom Nichts verschlungenen Wesen Phantásiens in der Menschenwelt Lügen werden, ebenfalls wahrhaft ist. Möglicherweise ist er ein unzuverlässiger Erzähler, der während der letzten Momente seines Lebens Atréju einfach aus Schadenfreude belügt, andererseits könnte er, aus demselben Grund, die Wahrheit als Waffen verwenden. Die metafiktionale Unschlüssigkeit setzt sich durch und kann nicht vom Leser gelöst werden.

Letztlich scheint sich auch Bastian im Laufe der Handlung seiner Rolle als Protagonist, oder mindestens als fiktionale Figur, bewusst zu werden.¹⁶⁶ Das stellt sich in folgender metafiktionalem Reflexion heraus:

[Blau:] Während er [Bastian], weitergehend, darüber nachdachte, kam ihm plötzlich eine Idee. Ganz Phantásien, so sagte er sich, war doch in jenem Buch enthalten, in dem der Alte vom Wandernden Berge geschrieben hatte. Und dieses Buch war die Unendliche Geschichte, in der er selbst auf dem Speicher gelesen hatte. Vielleicht stand auch jetzt alles, was er erlebte, in diesem Buch. Und es konnte doch sehr gut sein, dass ein anderer es eines Tages lesen würde – oder es sogar gerade jetzt, in diesem Augenblick las. Also musste es auch möglich sein,

¹⁶³ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 164-165.

¹⁶⁴ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 165.

¹⁶⁵ Ähnlich zu den „Rothäuten“.

¹⁶⁶ Vgl. Müller: *Einmal Phantásien und zurück*, S. 172.

diesem jemand ein Zeichen zu geben. [...] Nach einer Weile hatte er drei riesengroße rote Buchstaben auf den blauen Untergrund gestreut:

[Rot:] B B B

[Blau:] Zufrieden betrachtete er sein Werk. Dieses Zeichen konnte niemand übersehen, der die Unendliche Geschichte lesen würde. Was auch immer nun aus ihm werden mochte, man würde wissen, wo er geblieben war.¹⁶⁷

Bastian befindet sich in Goab, der Farbenwüste, und fürchtet nicht, zu sterben, sondern dass niemand „die Kunde von [...] [seinem] Ende verbreiten“¹⁶⁸ würde. Infolgedessen denkt er darüber nach, wie er das verhindern könnte. Bastian ist sich indirekt seiner absteigenden Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ bewusst. Er durchschaut, dass er jetzt eine Figur im von ihm gelesenen Buch ist¹⁶⁹, reflektiert sogar über die Möglichkeit, dass jemand das Buch im Buch, „die unendliche Geschichte“, entdeckt, liest und Bastians Erlebnisse antrifft. Deswegen versucht er, ein deutliches Zeichen seines Daseins zu hinterlassen: seine Initialen in Rot auf dem blauen Hintergrund. Der reale Leser sieht das auch tatsächlich so: drei rote Bs, umgeben von blaugedruckten Wörtern. Und der Leser liest es „sogar gerade jetzt, in diesem Augenblick“¹⁷⁰. Auf diese Weise wird die Wirklichkeitsillusion, dass der reale Leser die ‚echte‘ „Unendliche Geschichte“, in der Bastian verschwand, liest, erhöht. Doch hier wird der Leser auf die gleiche Ebene wie vorher Bastian gestellt. Das unterscheidet sich von einer vorhergehenden Szene, wenn der Alte vom Wandernden Berge anfängt, Bastians eigene Geschichte zu lesen: „Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche!“¹⁷¹ Das Zitat beinhaltet viel mehr Informationen als hier besprochen werden, doch das Thema wird später in Bezug auf das Buch im Buch und die Metalepsen erneut aufgegriffen. Bastian entdeckt, dass er nicht nur der Leser, sondern auch selber Teil der „Unendlichen

¹⁶⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 233-234.

¹⁶⁸ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 233.

¹⁶⁹ Wolf schreibt über *Die unendliche Geschichte*: “Although the impossible fact of a diegetic character entering a hypodiegetic world can be explained as an allegory of aesthetic illusion, the text virtually suggests the reality of such a transgression and thus fulfills all the typical features of a metalepsis.” Das heißt, dass es sich hier laut Wolf nicht um eine Allegorie handelt, sondern um eine echte Metalepse und dass es infolgedessen nur eine Metalepse geben kann, wenn es keine Allegorie ist. Das kann auch mit Todorovs Theorie der Phantastik verbunden werden, da er erklärte, dass ein Werk nur phantastisch ist, wenn es nicht allegorisch gelesen werden kann.

Werner Wolf: “Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts.” In: *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter 2005, S. 93.

¹⁷⁰ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 233.

¹⁷¹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 209.

Geschichte“ und des Buches im Buch im Buch ist. Das Thema, dass es einen Leser, der die „Unendliche Geschichte“ und Bastians Geschichte liest, geben könnte – wie sich aus dem vorangehenden Zitat herausstellte –, ist hier schon anwesend. Laut Müller impliziert das Folgende: „Das Verhältnis, in dem Bastian zu Atréju steht, ist somit eine Doppelung des Verhältnisses, in welchem der reale Leser bzw. die reale Leserin zu Bastian steht. [...] Im Konzept der *Unendlichen Geschichte* fungiert das Buch als Spiegel, in welchem sich der Leser oder die Leserin spiegelt, ebenso wie sich das Buch in ihm oder ihr spiegelt.“¹⁷² Doch diese Spiegelung ist noch tiefgehender, als von Müller besprochen wurde, denn Bastian zieht die Möglichkeit in Betracht, der Leser seiner Geschichte werde seinerseits von jemand anderem gelesen, „bis ins Unendliche“. Jeder Leser ist dementsprechend der Protagonist in einer unterschiedlichen „Unendlichen Geschichte“ – wie Karl Konrad Koreander erwähnte: „Jede wirkliche Geschichte ist eine Unendliche Geschichte.“¹⁷³ Jeder reale oder fiktionale Leser wird laut Koreander, und später ebenfalls laut Bastian selbst („Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche!“¹⁷⁴), seinerseits immer wieder von einem anderen Leser gelesen. Diese explizite, direkte Instanz der Metafiktionalität, bewegt den Leser dazu, nicht nur über die Struktur und die Fiktionalität der *Unendlichen Geschichte* zu reflektieren, sondern über seine eigene mögliche Fiktionalität nachzudenken. So entsteht fast eine Metaebene der Metafiktionalität und wird gleichzeitig eine Unschlüssigkeit hinsichtlich der Art des realen Lesers kreierte, die nie gelöst wird und mit der Unschlüssigkeit der Phantastik verbunden werden kann. Das Verhältnis zwischen Figur und Leser, der möglicherweise selbst eine Figur ist, wiederholt sich bis ins Unendliche und formt so fast selbst eine *mise en abyme*: ein Verhältnis in einem Verhältnis in ... Auf diese Weise bekommt die „unendliche Geschichte“ in ihren vielfachen Erscheinungsformen eine fast religiöse pantheistische Dimension, denn sie enthält alles, ist alles, was aber nicht außergewöhnlich ist in der Kategorie des Buch-im-Buch-Modells des ultimativen Buches, doch auffällig, weil Ende direkt nach der anti-autoritären Wende in der Pädagogik schreibt, weil er demzufolge „jetzt die metaphysische Autorität auf das alles umfassende Buch der Bücher [verschiebt]“¹⁷⁵. Andererseits wird dieser Gegensatz möglicherweise aufgehoben, weil es

¹⁷² Müller: *Einmal Phantasien und zurück*, S. 172.

¹⁷³ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 374.

¹⁷⁴ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 209.

¹⁷⁵ Gunther Martens: *Gesamtdatei_GM226*. 22.6.2018.

am wenigstens scheinbar der, reale oder fiktionale, Leser ist, dessen Erwartungen und Wünsche „Die unendliche Geschichte“ und Phantasien bilden: „TU WAS DU WILLST“¹⁷⁶. Infolgedessen entsteht die Illusion, dass „Die unendliche Geschichte“ in allen ihren Formen, sowohl die realen als auch die fiktionalen Formen, vom Leser abhängt und deshalb äußerst persönlich ist. Jeder Leser liest scheinbar namentlich die Geschichte, die für ihn die ideale Geschichte wäre. Demzufolge scheint das Buch doch antiautoritär zu sein, weil die Phantasie jedes Kindes/Lesers unterschiedlich ist und es ebenfalls nicht nur eine, sondern unendlich viele „unendliche Geschichten“ gibt, die jedes Mal anders sind und andere Formen annehmen, wie die Kindliche Kaiserin immer neue Namen bekommt. Der Leser wird scheinbar der göttliche Schöpfer einer persönlichen Welt der Phantasie, in der er vielleicht die Autoritätsfigur ist, doch es gibt viele unterschiedliche Welten und Geschichten, die diese Autorität untergraben.

4.1.2. Das Buch-im-Buch-Motiv

Ein weiteres metafiktionales Motiv, das sich ständig wiederholt, ist der Satz (oder eine Variante dieses Satzes): „Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.“¹⁷⁷ Diese Aussage wird im gesamten Buch dreizehnmal von dem auktorialen Erzähler geäußert. Die Funktion dieser Aussage wird von Poushali Bhadury besprochen. Sie erklärt Folgendes:

When Ende creates a web of intratextual references through the narrative digressions in *The Neverending Story*, he is in effect drawing bridges and points of connection between different branching narratives that share a horizontal plane of existence, in order to mirror the model of a nonlinear, hypertextual narrative. A refrain running through Endes text is the line, “But that’s another story and shall be told at another time” – usually after providing quick, sharp, blurb-like glimpses into the futures of other secondary characters (within the hypodiegetic world of *Fantastica*) that the narrator chooses to not follow at that moment of time. Since we do not ever meet these characters again, Ende’s text remains essentially open-ended, refusing to resolve several narrative threads that it tantalizingly holds out throughout. This horizontal branching out of a hypodiegetic narrative universe, of course, is set in direct opposition to the vertical hierarchical narrative levels with which *The Neverending Story* is concerned for the most part. What seems significant here is the author’s awareness of how the narratives themselves are structured to reflect the self-reflexive commentarial stances they adopt.¹⁷⁸

Diese Aussage kreiert also ein Netzwerk intratextueller Hinweise, die der Erzählung eine horizontale Struktur gewähren, die mit der vertikalen Struktur der unterschiedlichen

¹⁷⁶ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 252.

¹⁷⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 475.

¹⁷⁸ Poushali Bhadury: “Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms in ‘The Neverending Story’ and the Inkworld Trilogy”. In: *The Lion and the Unicorn* 37 H. 3 (September 2013), S. 321.

textinternen diegetischen Erzählebenen kontrastiert. Dass diese Hinweise auf andere Geschichten und Figuren nie wieder aufgegriffen werden, führt dazu, dass der Text offenbleibt. Doch Bhadury exploriert nicht alle Auswirkungen dieses Motivs. So ist dieser Satz, der in *Die unendliche Geschichte* oft wiederholt wird, direkt-metafiktional; er bezieht sich auf das Werk selbst und verbindet die beiden Erzählebenen, indem Varianten dieser Aussage sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenerzählung verwendet werden und infolgedessen implizieren, dass die beiden Erzählebenen vom gleichen auktorialen Erzähler erzählt werden. Die Aussage weist den Leser darauf hin, dass er *eine* Geschichte liest – und dass es offensichtlich noch viel *mehr* Geschichten gibt. Weiterhin kann sie auch mit der „Unendlichkeit“, einem wichtigen Thema in der *Unendlichen Geschichte*, verbunden werden, denn diese Geschichten kreieren ein Gefühl der Unendlichkeit: Die Geschichte geht immer weiter, ist stets mit anderen Geschichten verbunden, hört nie auf. Deswegen ist es auch so wichtig, dass dieser Satz der letzte des Buches ist: *Die Unendliche Geschichte*, die Geschichte Bastians und Phantásiens, ist noch nicht zu Ende. Auf diese Weise regt die Aussage den Leser dazu an, über die „Unendlichkeit“ der *Unendlichen Geschichte* zu reflektieren. Dieses metafiktionale Nicht-Ende kreiert ein im Leser Gefühl der Unschlüssigkeit, weil er infolgedessen nicht weiß, wie die Geschichte Bastians (Kehrt er zurück nach Phantásien? Welche Abenteuer wird er noch erleben?) und die unvollendeten Geschichten der anderen Figuren („Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.“¹⁷⁹) ausgehen oder ob sie letztendlich wirklich enden oder sich doch bis ins Unendliche ausstrecken und weiterspinnen. Einerseits, kann diese Offenheit die phantastische Unschlüssigkeit, die es in diesem Werk kaum gibt, also mit einer metafiktionalen Unschlüssigkeit ersetzen. Andererseits aber, kann sie auch Endes persönliche Meinung in Bezug auf die Struktur und die Art und das Wesen von „Erzählen“ widerspiegeln, namentlich, dass das Erzählen so funktioniert, dass es immer mehr Ausläufer gibt, dass jede Erzählung eine neue auffordert und dass das Erzählen infolgedessen immer offen bleibt, weil es kein Ende hat. Doch der auktoriale Erzähler ist nicht der einzige, der Geschichten (nicht) erzählen kann, denn Bastian weist selbst erzählerische und schriftstellerische Merkmale auf. So erklärt die Kindliche Kaiserin ihm, dass Phantásien aus seinen Wünschen erneut entstehen

¹⁷⁹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 375.

wird¹⁸⁰. Er erzählt unterschiedlichen Figuren/Völkern ihre Geschichte¹⁸¹ oder Zukunft¹⁸² und aus seinem Wunsch entsteht eine Bibliothek, die all seine Geschichten enthält: „In der Mitte des runden Saals war auf dem Boden eine große, nicht zu übersehende Inschrift eingelassen: BIBLIOTHEK DER GESAMMELTEN WERKE VON BASTIAN BALTHASAR BUX“¹⁸³. Hier wird der Leser mit dem Erzählen und Ausdenken von Geschichten und mit einem Buch-im-Buch-Motiv, wobei Bastian die Position des Autors hinsichtlich der Bücher im Buch (im Buch) einnimmt, konfrontiert. Diese Bücher sind sogenannte fiktionale Dummy-Bücher¹⁸⁴, sie sind inhaltsleer und dienen vor allem dazu, Bastian als Schriftsteller darzustellen und sie illustrieren seine zügellose Phantasie. Doch Bhadury erklärt, dass der allwissende Erzähler verwendet wird, um Bastians Macht und Autorität zu untergraben, weil er die Geschichte Bastians revidiert und bestimmt, welche Informationen der reale Leser bekommt.¹⁸⁵ Diese metafiktionale Instanz ermuntert infolgedessen den Leser gleichfalls dazu, über die Struktur des Werkes und die Hierarchie der Erzähl-/Schriftstellerinstanzen nachzudenken.

Ein weiteres metafiktionales Element ist infolgedessen das Buch-im-Buch-Motiv, laut Stoyan „eines der wichtigsten Gestaltungselemente“¹⁸⁶ in Endes Roman. Bemerkenswert ist, dass das Buch im Buch (im Buch) nicht nur mit der Wirklichkeitsillusion, sondern auch mit der phantastischen Handlung der Geschichte und der hierarchischen Struktur der unterschiedlichen textinternen diegetischen Erzählebenen verknüpft ist und deshalb auf allen Ebenen des Werkes eine Rolle spielt. Das Buch im Buch (im Buch) ist natürlich die „Unendliche Geschichte“. Erstens ist es wichtig, die unterschiedlichen Bücher im Buch von den unterschiedlichen damit verbundenen Ebenen zu differenzieren. Das Buch „Die unendliche Geschichte“ gibt es auf drei Ebenen,

¹⁸⁰ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 216.

¹⁸¹ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 284-289.

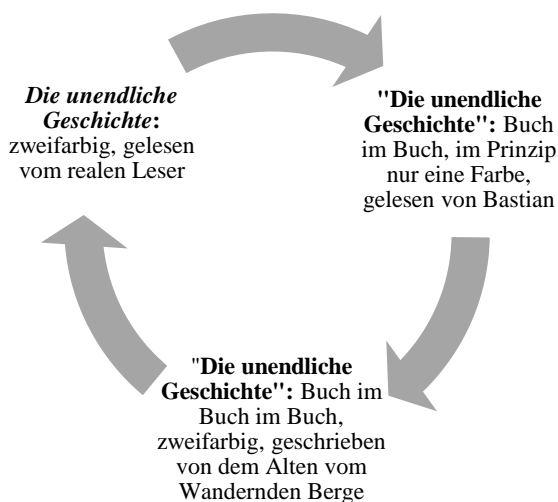
¹⁸² Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 360-361.

¹⁸³ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 291.

¹⁸⁴ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 22 – 23.

¹⁸⁵ Vgl. Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 318-319.

¹⁸⁶ Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 131.



namentlich handelt es sich um das reale Buch, das von Michael Ende geschrieben wurde, das ultimative Zauber-, „Buch im Buch“, das von Bastian gelesen wird, und das Buch im Buch im Buch, die Chronik Phantásiens, die vom Alten vom Wandernden Berge geschrieben wird. Anhand der Grafik stellt sich heraus, dass es sich hier um eine zyklische Struktur handelt, denn es entsteht nicht die Illusion, dass der reale

Leser das gleiche Buch wie Bastian liest, sondern dass er die Chronik liest. Siebeck erklärt, dass „[i]m Idealfall [...] das Buch, das der Leser in den Händen hält, der Beschreibung [Bastians ‚Unendliche Geschichte‘] nachempfunden [ist].“¹⁸⁷ Das ist tatsächlich der Fall, vor allem wenn die Erstausgabe des Werkes betrachtet wird. Wie Heidi Lexe erklärt: „Dieser antiquarische Charakter des Buches im Buch wird auch in der Gestaltung jenes Buches angedeutet, das Michael Endes Leserinnen und Leser in Händen halten: In der Erstausgabe wurde für die Titelei des Buches (ebenso wie für jenes [sic] des Buches im Buch) eine Frakturschrift gewählt, die gerne als gotische Schrift benannt und im schulischen Kontext gerne als ‚alte Schrift‘ eingeführt wird.“¹⁸⁸ Abhängig davon, welche Ausgabe der Leser also liest, ähnelt der Peritext der *Unendlichen Geschichte* dem des Buches im Buch, außer auf einer Ebene: der zweifarbigem Schrift. Bastian liest in der „Unendlichen Geschichte“ nur über Phantásiens, der reale Leser wird aber mit zwei textinternen Welten konfrontiert und diese Konfrontation zeigt sich in der Schrift: Rot für die realistische Welt Bastians und Grün/Blau für die phantastische Welt Phantásiens. Hier ähnelt das reale Buch eher dem Buch im Buch im Buch, den Chronik Phantásiens, die auch zweifarbig gedruckt wurden und sowohl die Geschichte Bastians als auch die Atréjus enthält. Carsten erklärt, dass es

nur konsequent [sei], wenn der Roman im Folgenden nicht nur das fiktive Außen innerhalb des Buches (Bastians realistische Primärwelt) mit dem Geschehen in Phantasiens (phantastische Sekundärwelt) verschmelzen lässt, sondern auch das tatsächliche Außen des Romans (die reale Lebenswelt des Rezipienten) mit in die

¹⁸⁷ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 25.

¹⁸⁸ Heidi Lexe: „Bastian, partizipativ. Michael Ende und das Buch als Medium und Motiv.“ In: *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 136.

Romanwelt einbindet. Dies tut Ende, indem er auf der materiellen Grundlage des Buches als physischem Produkt beharrt, das, obwohl fiktiven Inhalts, einen realen Status in der Welt hat.¹⁸⁹

Der reale Leser wird auf diese Weise miteinbezogen und könnte über seine eigene Position in der Struktur des Werkes und in der Hierarchie reflektieren. Infolgedessen bewirkt die Wirklichkeitsillusion, dass der reale Leser das Buch im Buch (im Buch) liest und dass die Erzählung wirklich passiert, die Partizipation des realen Lesers. Diesen Gedanken spiegelt auch Jonas Etten wider, indem er behauptet, dass „[d]er Text [...] wirkungsvoll darauf ab[zielt], eben diesen Zweifel auch im empirischen Leser zu erwecken[.] [...] Hier wird mit der Möglichkeit gespielt, die ontologische Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem ganz aufzuheben, Realität und Fiktion in eins fallen zu lassen.“¹⁹⁰ Die Unschlüssigkeit, die die Metafiktionalität erregt, bewirkt also keinen Illusionsbruch, sondern ermöglicht dem Leser gerade die Illusion, dass die von ihm gelesene Erzählung möglicherweise real sein könnte und dass er daran beteiligt war. Das Buch im Buch zielt demzufolge darauf, dem realen Leser, wie Bastian, während des Lesens das Gefühl zu vermitteln, mit der *Unendlichen Geschichte* interagieren zu können und „Teil“ der Erzählung zu werden. Auch Stoyan erklärt den Effekt des Buch-im-Buch-Motivs:

Das Motiv „Buch im Buch“ eröffnet Ende entsprechend der in den siebziger Jahren wichtig gewordenen Rezeptionstheorie damit, daß Bastian als einer der möglichen Leser der *Unendlichen Geschichte* bezeichnet wird. Endes wichtigste Mitteilung für die jeweiligen Leser seines Buches ist, daß jeder zum Mitgestalter des Landes „Phantásiens“ werden kann. [...] Durch die Technik des „Buches im Buch“ wird suggeriert, daß die Geschichte im Reiche „Phantasien“ nicht eine von unserer Welt streng getrennte ist.¹⁹¹

Dank des Buches im Buch und des Aufbaus des Werkes scheint sich die Distanz zwischen dem realen Leser, den Figuren und dem gelesenen Werk zu verkleinern. Deswegen entsteht die Illusion, jeder Leser könnte „Mitgestalter Phantásiens“ werden, das würde darauf hinweisen, dass die *Unendliche Geschichte* aus seinen Wünschen entstand und demzufolge sein ideales Buch wäre, wie es für Bastian der Fall ist. Außerdem vereinfacht das Motiv wegen dieser kleineren Distanz auch die Identifikation des Lesers mit den

¹⁸⁹ Christoph Carsten: „Die Wirklichkeit des Scheins. Fiktion und Wirklichkeit in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* und in Wolfgang Petersens gleichnamiger Filmadaption.“ In: *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 141.

¹⁹⁰ Etten: *Schreiben für „das Kind in uns allen“*, S. 128.

¹⁹¹ Stoyan: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende*, S. 134-135.

beiden Protagonisten, Bastian und Atréju, da er scheinbar Teil desselben phantastischen Gestaltungsprozesses ist.¹⁹²

Außerhalb der Buchebenen, die schon besprochen wurden, kann das Motiv auch mit unterschiedlichen Erzählebenen verbunden werden. Siebeck schlägt die folgende Erzählstruktur vor¹⁹³: die buchexterne Leserebene, die Rahmenhandlung in roter Schrift, die Binnenhandlung (das Buch im Buch in grüner oder blauer Schrift) und das Buch im Buch im Buch, wenn alle Ebenen aufeinandertreffen und mit der zweiten Ebene verbunden werden. Sie hinterfragt den Effekt der Verflechtung der Ebenen und den zweifarbigen Druck: „Diese Widersprüche und Fragen, die mit der Überschneidung und Verbindung der Schichten durch das Buch im Buch entstehen, werden nicht aufgelöst, sondern lassen die Geschichte in einem Spannungsfeld zwischen Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit schwanken, was kennzeichnend für phantastische Literatur ist.“¹⁹⁴ Siebeck thematisiert hier die Unschlüssigkeit, die, Todorov nach, unentbehrlich ist hinsichtlich der Phantastik. Doch hier wird die Unschlüssigkeit von der Metafiktionalität, wie dem Buch-im-Buch-Motiv, erregt und noch verstärkt, sodass sie nicht nur mit dem Übernatürlichen verbunden werden kann. Es handelt sich nicht so sehr darum, ob das scheinbar Übernatürliche tatsächlich übernatürlich ist oder nicht – diese Frage wird namentlich gelöst –, sondern die Unschlüssigkeit hängt mit den Erzählebenen zusammen: Ist der reale Leser, wie Bastian, Teil der *Unendlichen Geschichte*?

Weiterhin betrachtet Siebeck das Buch im Buch als eine Anderswelt. Damit wird gemeint, dass „[d]as Buch im Buch, die *Unendliche Geschichte*, [...] die Anderswelt Phantásien ist.“¹⁹⁵ Sie weist darauf hin, dass Phantásien das Buch im Buch ist¹⁹⁶, und das wird auch im Werk selbst thematisiert, indem Bastian erklärt, dass „Phantásien [...] die Unendliche Geschichte [ist]“¹⁹⁷ und dass sie „[i]n einem Buch, das in kupferfarbene Seide gebunden ist[, geschrieben steht].“¹⁹⁸ Weiterhin ergänzt Siebeck, dass das Buch im Buch nicht nur die offene Anderswelt Phantásien ist, sondern gleichzeitig die Tür, der Durchgang, nach Phantásien.¹⁹⁹ Doch das Buch im Buch ist nicht der Ausgang: „AURYN

¹⁹² Einen ähnlichen Effekt hat übrigens die Szene, in der Bastian behauptet, dass jeder hierarchisch übergeordnete Leser selbst gelesen wird und infolgedessen eine Figur in einem Buch ist. Hier befindet der Leser sich namentlich in einer identischen Situation als Bastian: Er ist ein Leser, der gelesen wird. Wegen der Parallele kann der Leser sich auch hier einfacher mit der Figur identifizieren.

¹⁹³ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 26-27.

¹⁹⁴ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 27.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 28.

¹⁹⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 369.

¹⁹⁸ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 370.

¹⁹⁹ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 29.

ist die zweite phantastische Schwelle, die zweite Tür, die Bastian, ohne es zu wissen, die ganze Zeit bei sich hatte. [...] AURYN ist die Entsprechung des Buches in der Anderswelt.²⁰⁰ Sie ist aber unschlüssig, ob das Buch im Buch nur eine lineare Reise erlaubt und verschwindet, sobald Bastian die hypodiegetische Ebene betreten hat, oder ob es Bastian zurückfordert und erst dann verschwindet²⁰¹. Meiner Meinung nach verschwindet es aber erst, als Bastian in seine eigene Welt und Erzählebene zurückgekehrt ist, denn während seines Aufenthalts in Phantásien gelingt es ihm, die Mönche der Erkenntnis und die drei tief Sinnenden aus dem Buch herauszuschauen zu lassen, sodass sie den Schulspeicher, auf dem das Buch liegt, sehen können. Das heißt infolgedessen, dass das Buch im Buch in diesem Moment noch immer vorhanden ist. Letztlich ist das Buch im Buch natürlich eine *mise en abyme*: „In dem Moment, wo der Chronist die *Unendliche Geschichte* von vorne zu schreiben beginnt, wo der innerste Kreis der Ebenen zum äußeren Kreis der buchinternen Ebenen wird, entsteht eine *mise en abyme*. Die Geschichte beginnt sich ins Unendliche zu spiegeln.“²⁰² Obwohl es sich hier tatsächlich um eine *mise en abyme* handelt, gab es sie schon vor diesem Moment, indem das Buch im Buch das reale Buch hinsichtlich des Peritextes und des Titels widerspiegelt. Das gesamte Werk enthält viele Spiegelungen – „Die Narration vollzieht sich erst im Wechselspiel zweier Instanzen, namentlich der des Lesers und der des Textes, die sich unendlich ineinander spiegeln.“²⁰³ –; infolgedessen ist es keine Überraschung, dass der Roman sozusagen aus einer *mise en abyme* entstanden ist, denn Endes Roman entwickelte sich aus einem einzigen Satz auf einem Zettelchen:

Wir erinnern uns an den Vater, der seine surrealistischen Bildmotive skizzierte und im Zettelkasten aufbewahrte. Ende entschlüpfte damit unbewusst eine deutende Bemerkung zur ‚Unendlichen Geschichte‘, denn der Satz enthält keine Romanidee, sondern gibt eine surrealistische Situation wieder, die der Autor mit den Werkzeugen seiner Erzählkunst, nicht mit der Botschaft eines Sendungsbewussten, ausgestalten will.²⁰⁴

Die *mise en abyme* spiegelt an sich das rekursive Thema der Zyklizität und der Unendlichkeit in der *Unendlichen Geschichte* wider. Außerdem kann sie auch mit dem Thema der Unschlüssigkeit verbunden werden – „[d]er Leser [wird] durch *Mise en abyme* und Metalepse einer ontologischen Verunsicherung ausgesetzt, die ihn im Idealfall selbst

²⁰⁰ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 30.

²⁰¹ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 31.

²⁰² Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 31.

²⁰³ Etten: *Schreiben für „das Kind in uns allen“*, S. 130.

²⁰⁴ Birgit Dankert: *Michael Ende. Gefangen in Phantásien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016, S. 178.

ergreift.“²⁰⁵ – weil sie zu der Unsicherheit des Lesers, ob er wie Bastian Teil der Erzählung ist, beiträgt.

Sowohl das Buch im Buch als auch das Buch im Buch im Buch können in die gleichen Subkategorien des Buch-im-Buch-Motives eingeordnet werden, so sind sie beide ein nichtironisierendes, ultimatives Buch, ein Zauberbuch und eine Chronik.²⁰⁶ Interessanter sind aber die Effekte und Funktionen des Motives in der *Unendlichen Geschichte*. Erstens hat das Buch im Buch „eine formgebende Funktion, es erzählt die eigentliche Handlung“²⁰⁷, zweitens erhöht es die „Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen“²⁰⁸ und drittens trägt es zu dem Spannungsaufbau²⁰⁹ bei. Die Effekte sind dann folgende: die Anregung, „über das Lesen, die Rolle des Lesers und die Literatur nachzudenken“²¹⁰, das Thematisieren von Eskapismus in Büchern²¹¹ und das Ermöglichen einer kritischen Auseinandersetzung des Lesers mit seinem eigenen Leseverhalten²¹². Nur das Kreieren der metafictionalen Unschlüssigkeit wird nicht von Siebeck erwähnt, obwohl das ebenfalls einen Effekt des Buch-im-Buch-Motivs beinhaltet.

4.1.3. Die Metalepse und das Thema der Unendlichkeit

Die Metalepsen in Endes *Unendlicher Geschichte* wurden schon von Klimek als Beispiele der unterschiedlichen metaeptischen Formen besprochen. Ihre Ergebnisse werden hier deshalb erwähnt, doch auch ergänzt, weil ihre Analyse manchmal sowohl in Bezug auf die Metalepse selbst als auch auf andere Formen der Metafictionalität tiefergehend sein könnte. Klimeks Typologie wird in dieser Arbeit verwendet, um – mit Blick auf der *Unendlichen Geschichte* – zu neuen Erkenntnissen zu kommen, da anhand ihrer eigenen Einteilung der metaeptischen Formen eine von ihr nicht behandelte Form, namentlich die aufsteigende Metalepse, die mit dem zentralen Thema der Zyklizität und Unendlichkeit und verbunden werden kann und so zu einem neuen Erkenntnis in Bezug auf die Struktur des Werkes führt.

Die erste Subkategorie der Metalepse ist, wie schon erwähnt, die absteigende Metalepse. Das bedeutet, dass eine Transgression der Grenze zwischen zwei hierarchisch

²⁰⁵ Etten: *Schreiben für "das Kind in uns allen"*, S. 127.

²⁰⁶ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 32-33.

²⁰⁷ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 32.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 32.

²¹⁰ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 34.

²¹¹ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 324.

²¹² Ebd.

angeordneten textinternen diegetischen Erzählebenen in absteigender Richtung²¹³ stattfindet. Aus Klimeks Analyse zeigt sich, dass es diese in Endes Roman nicht so sehr auf der Ebene des ‚discours‘, sondern auf der Ebene der ‚histoire‘ gibt. Es handelt sich hier – in *Die unendliche Geschichte* – um eine sogenannte „metalepse du lecteur“; der intradiegetische Leser besucht die hypodiegetische Welt und die hypodiegetischen Figuren des von ihm gelesenen Buches.²¹⁴ Dieses Phänomen der Leser-Metalepse kann mit der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur verbunden werden, weil sie vor allem in diesem Kontext als „magisches Motiv“ und Durchgang zwischen der realistischen Welt der intradiegetischen Erzählebene und der wunderbaren oder phantastischen Welt der hypodiegetischen Erzählebene funktioniert.²¹⁵ Wie im Kapitel über die Phantastik und die KJL schon erwähnt wurde, tritt Bastian nicht unmittelbar in die untergeordnete Erzählebene Phantásiens ein. Im Gegenteil, der Prozess erfolgt stufenweise, indem sich Bastian nach und nach stärker dessen bewusst wird, dass er selbst Teil der Unendlichen Geschichte ist, namentlich wenn Atréju seinen Schreckenslaut hört²¹⁶, wenn Atréju ihn im Spiegel sieht²¹⁷ und er letztendlich die Kindliche Kaiserin anblickt und von ihr erwähnt wird²¹⁸, bis er von einem Sturmwind in die „Unendliche Geschichte“ versetzt wird.²¹⁹ Dieser Prozess geht mit Unglauben, einer Unschlüssigkeit, ob das die Realität störende Ereignis jetzt tatsächlich übernatürlich ist oder nicht, einher. Diese Unschlüssigkeit wird aber gelöst, als Bastian in die hypodiegetische Erzählebene eintritt. Klimek erklärt:

Bastians Körper verschwindet von der Intradiegeese. Er existiert nur noch ‚im Buch‘. Daher hört an dieser Stelle auch der rote ‚discours‘, der die Lektüre Bastians dargestellt hatte, auf. Der Rest des hypodiegetischen Geschehens [...] ist in Grün gedruckt. Durch seine ‚literale‘ Metalepse der Kategorie 1b kann der ehemalige Leser Bastian den Figuren seines Buches nun wirklich helfen. Um seinen neuen Freunden zu zeigen, wo er herkommt, macht er schließlich eine weitere Metalepse der Kategorie 1b möglich: Er erzeugt einen Blitz, der so hell ist, ‚daß der Sternenhimmel verblasste und der dunkle Weltraum dahinter erleuchtet wurde. Und dieser Raum war der Speicher des Schulhauses [...]‘ (ebd.: 334), auf dem Bastian begonnen hatte, „Die unendliche Geschichte“ zu lesen.²²⁰

Sie erklärt aber nicht, welche Funktion oder welchen Effekt diese Instanz der impliziten Metafiktion bewirkt. Dass der Protagonist des Werkes in dem von ihm gelesenen Buch

²¹³ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 139.

²¹⁴ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 150.

²¹⁵ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 151.

²¹⁶ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 79.

²¹⁷ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 113.

²¹⁸ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 180-189.

²¹⁹ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 212.

²²⁰ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 152-153.

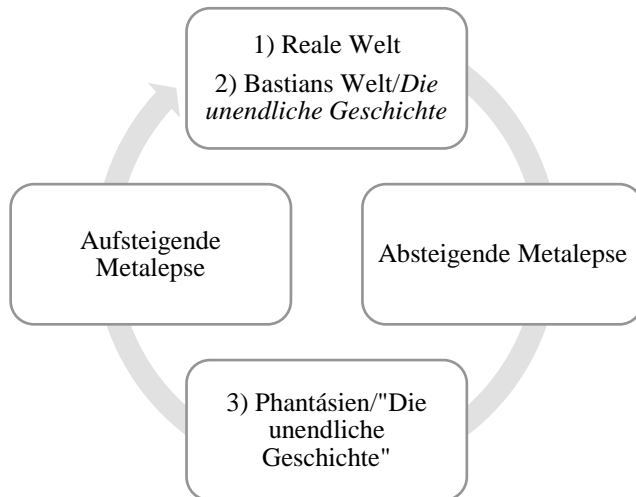
verschwindet und dort die Rolle des Protagonisten übernimmt, kann den realen Leser darauf hinweisen, dass er wie der intradiegetische Protagonist ein Buch liest. Demzufolge reflektiert er über die Form, Struktur und Fiktionalität des von ihm gelesenen Werkes. Möglicherweise denkt er sogar darüber nach, ob er selbst in die intra- oder hypodiegetische Welt des Buches eintreten könnte. Auf diese Weise wird die Illusionsdurchbrechung aufgehoben und ein poetologischer Reflexionsraum kreiert. Klimek meint aber infolgedessen ebenfalls, dass die literale, körperliche, absteigende Metalepse das (temporäre) Ende der zwei ineinander verschlungenen Erzählebenen darstellt, und das glaubt auch Lexe, indem sie Folgendes sagt:

Im Sinne Gerard Genettes dringt er als „narrative[r] Adressa[t] ins diegetische Universum“ ein. Dieser „Übergang von einer narrativen Ebene zu einer anderen“, von Genette als Metalepse definiert, wird von Michael Ende typografisch markiert. Mit dem zwölftmaligen Schlagen der Turmuhr endet das Ineinandergreifen der rot markierten Handlungsebene [...] und der grün markierten Handlungsebene dieses Buches im Buch.²²¹

Sowohl Lexe als auch Klimek behaupten also, dass das typografisch markierte Ineinandergreifen der zwei hierarchisch geordneten Erzählebenen endet, wenn Bastian die intradiegetische Erzählebene verlässt, doch dabei vergessen sie eine bestimmte Instanz, die hier schon erwähnt wurde, in Bezug auf die Metafiktionalität und das Buch-im-Buch-Motiv. Wenn Bastian in der Farbenwüste Goab herumirrt, will er in „Die unendliche Geschichte“ ein Zeichen hinterlassen, sodass ein möglicher Leser sehen kann, wo er geblieben war, namentlich die drei roten Bs. In dieser Szene werden, wie schon argumentiert wurde, die beiden Erzählebenen vermischt und das zeigt sich in der Typographie des Werkes. Es handelt sich hier um eine aufsteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘, die aber von Klimek nicht besprochen wurde. Die Aufsteigende Metalepse hinsichtlich der *Unendlichen Geschichte* bildet eine Leerstelle in ihrer Forschung. Auf den ersten Blick scheinen diese aufsteigenden Metalepsen vielleicht klein und unwichtig zu sein, doch sie sind von ausschlaggebender Bedeutung für die Struktur des Werkes. Wie in einem folgenden Abschnitt besprochen wird, ist die Zyklizität ein zentrales Thema in Endes *Die unendliche Geschichte*. Die kleinen aufsteigenden Metalepsen die hier besprochen werden, zeigen, dass die Grenze(n) zwischen den unterschiedlichen Erzählebenen und Welten von beiden Seiten der Trennlinie überschritten werden kann/können. Diese kleineren Überschreitungen bereiten Bastians Rückkehr in seine eigene Welt vor, indem sie zeigen, dass etwas nicht nur in eine tiefere

²²¹ Lexe: „Bastian, partizipativ“, S. 126-127.

Erzählebene/Welt hinabsteigen kann, sondern ebenfalls aus dieser tieferen Ebene aufsteigen kann; sonst würde impliziert werden, dass Bastian nicht aus Phantásien/“Die unendliche Geschichte“ zurückkehren könnte. Die aufsteigenden Metalepsen symbolisieren die Zyklizität in dem Sinne, dass es keine einzelne absteigende Bewegung gibt, sondern stattdessen eine entgegengesetzte aufsteigende Bewegung. Die kleinen aufsteigenden Metalepsen zeigen infolgedessen, dass Bastians Rückkehr möglich ist und dass er nicht in Phantásien feststeckt, denn am Ende kehrt er erneut in die eigene Welt



zurück, eine ausschlaggebende aufsteigende Metalepse, die mit Joseph Campbells zyklischem Muster der Monomyth²²² verbunden werden kann: Als Held der Erzählung muss Bastian dem Muster folgen: Er wird zum Abenteuer aufgerufen, verweigert, verlässt letztendlich doch seine eigene Welt und tritt in die

unbekannte Welt Phantásiens ein: Er begegnet Helfern und Feinden, soll Proben überstehen,... und soll letztendlich in die eigene Welt zurückkehren. Infolgedessen ist die aufsteigende Metalepse, die Klimek nicht behandelt hat, in Wirklichkeit ausschlaggebend für die Struktur der Erzählung und die Erzählung an sich, einerseits, weil sie mit der allgemeinen Relevanz der Zyklizität des Werkes verbunden werden kann, andererseits ebenfalls, weil sie die Rückkehr des Helden ermöglicht. In der Szene, die schon besprochen wurde, kreierte Bastian in der Farbenwüste ein Zeichen, das vom realen Leser gelesen werden kann: die drei roten Bs. Dass es ein Überschreiten der Erzählebenen gibt, erweist sich, weil die beiden Farben, die die unterschiedlichen Erzählebenen symbolisierten und sichtbar machten, hier erneut verwendet werden. Wenn die drei Bs nicht rot gedruckt wären, würde es sich nicht um eine Metalepse handeln; es ist gerade die rote Farbe, die Bastians „B B B“ zu einer Metalepse machen. Die roten Bs steigen aus der hypodiegetischen in die intradiegetische Ebene oder sogar in das reale Buch ein, abhängig davon, ob man der Wirklichkeitsillusion, dass er dieselbe „Unendliche Geschichte“ wie Bastian oder die Chronik vom Alten vom Wandernden Berge liest, anhängt. Jedenfalls wird die Illusion, dass der reale Leser selbst Teil der *Unendlichen*

²²² Vgl. Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana press 1993.

Geschichte ist, verstärkt. Doch diese Szene ist nicht die einzige, die eine aufsteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ zeigt. Im Gegenteil, unterschiedliche Szenen, die von Klimek als absteigende Metalepse gedeutet wurden, sind stattdessen gleichzeitig aufsteigend und infolgedessen hybrid. Das bestreitet auch, was Bach und Ende selbst in Bezug auf die Metalepsen in der *Unendlichen Geschichte* behaupten:

Im berühmten Interview, das Joachim Fuchsberger 1990 in seiner Sendung *Heut' Abend* (BR/SWR) mit Michael Ende führte, unterstreicht der Autor energisch, dass die Erzählebenen, mithin reale und fiktive Welt sich in *Die unendliche Geschichte* nicht gegenseitig durchdringen[.] [...] Der Fiktionsbruch in *Die unendliche Geschichte* ist sozusagen semipermeabel: Die fiktive Welt der metadiegetischen Ebene greift nicht über auf die reale Welt der intradiegetischen Ebene, geschweige denn, dass sie mit ihr eins würde. In diesem Fall hätte Bastian über Phantasien nurmehr genauso wenig Macht wie Atréju und die Kindliche Kaiserin.²²³

Sowohl Klimek als auch Bach und sogar Michael Ende selbst haben infolgedessen die aufsteigenden Metalepsen übersehen. Die erste aufsteigende Metalepse findet statt, als Bastian sich unwohl fühlte, nachdem Atréju von Ygramul gebissen wurde:

[Rot:] Bastian hielt inne. Er fühlte sich elend, als ob er selbst Ygramuls Gift in seinem Körper hätte. »Gott sei Dank«, sagte er leise vor sich hin, »dass ich nicht in Phantasien bin. Solche Monster gibt es zum Glück in Wirklichkeit nicht. Das alles ist eben nur eine Geschichte.« Aber war es wirklich nur eine Geschichte? Wie war es dann möglich, dass Ygramul und wahrscheinlich auch Atréju Bastians Schreckensschrei gehört hatten? Dieses Buch fing langsam an, ihm unheimlich zu werden.²²⁴

Erstens wird in diesem Zitat Bastians metafiktionale Unschlüssigkeit deutlich, er reflektiert über die mögliche Realität und Fiktionalität der Geschichte, eine explizite und direkte metafiktionale Frage in Bezug auf den Wahrheitsstatus des von ihm gelesenen Werkes, die auch den Leser zur Reflexion anregt. Zweitens wird hier Bastians Involviertheit in die Geschichte, die er liest, gezeigt. Einerseits könnte das darauf hinweisen, dass er sich einfach sehr mit Atréju identifiziert, andererseits aber, im Moment, dass diese Feststellung, dass er sich fühlt, als ob er selbst von Ygramul gebissen wurde, mitgeteilt wird, zeigt dies, dass Bastian schon Teil der Erzählung und mit Atréju verbunden ist. Das würde dann sein Absteigen in die hypodiegetische Ebene bestätigen. Bastian ist in dieser Szene aber noch immer Teil der intradiegetischen Welt und das würde darauf hinweisen, dass dieser Schmerz/Ygramuls Gift aus der hypodiegetischen in die intradiegetische Erzählebene aufsteigt. Etwas Ähnliches passiert, wenn Bastian die

²²³ Bach: „Auf den Schultern von Scheinriesen stehen?“, S. 88-89.

²²⁴ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 82-83.

Kindliche Kaiserin zum ersten Mal anblickt: „[Rot:] Als er jedoch zu der Stelle kam, wo von der Kindlichen Kaiserin die Rede war, da hatte er für den Bruchteil einer Sekunde – nur so lang, wie das Zucken eines Blitzes dauert – ihr Gesicht vor sich gesehen. Und zwar nicht nur in seinen Gedanken, sondern mit seinen Augen!“²²⁵ Auch diese Szene kann mit dem Absteigen Bastians verbunden werden, doch ist er ebenfalls hier noch Teil der intradiegetischen Erzählung. Möglicherweise ist der Anblick der Kindlichen Kaiserin also ein aus der Hypodiegese aufsteigendes Phänomen. Die Szene, die von Klimek als die richtige absteigende Metalepse empfunden wird, ist die folgende:

[Blau:] Die Schale des großen Eis wurde von einer ungeheuren Gewalt in Stücke gesprengt, wobei ein dunkles Donnernrollen zu hören war. Dann brauste ein Sturmwind von fern heran [Rot:] und fuhr aus den Seiten des Buches heraus, das Bastian auf den Knien hielt, sodass sie wild zu flattern begannen. Bastian fühlte den Sturm in seinem Haar und Gesicht, er nahm ihm fast den Atem, die Kerzenflammen des siebenarmigen Leuchters tanzten und legten sich waagrecht, und dann fuhr ein zweiter, noch gewaltigerer Sturmwind in das Buch hinein und die Lichter erloschen. Die Turmuhr schlug zwölf.²²⁶

Bastian verlässt hier die intradiegetische Erzählebene und steigt in die hypodiegetische ein. Doch wird von Klimek, Bach und Ende selbst übersehen, dass der Sturmwind aus der hypodiegetischen Erzählebene aufsteigt: Er „fuhr aus den Seiten des Buches heraus“. Diese aufsteigende literale Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ wird sogar von der Typographie betont, denn während die aufsteigende Metalepse stattfindet, ist die Schrift rot gedruckt, was beweist, dass der Sturmwind in diesem Moment Teil der intradiegetischen Ebene ist. Der Wind steigt aber erneut mit Bastian in die Hypodiegese ab: „[D]ann fuhr ein zweiter, noch gewaltigerer Sturmwind in das Buch hinein.“²²⁷ Dieser Wind passt zu der biblische Bildlichkeit, die schon in unterschiedlichen Instanzen im Werk vorhanden war, namentlich zu dem ultimativen Buch²²⁸, das die Rolle der Bibel als „Buch aller Bücher“ widerspiegelt, Bastians göttliche Fähigkeit sich Namen auszudenken und eigentlich ebenfalls die erste Szene des zweiten Teils der *Unendlichen Geschichte*, in der Phantasien erneut geschaffen wird, denn zuerst ist alles dunkel, dann gibt es Licht..., denn starker Wind wird oft mit der Anwesenheit Gottes, z.B. im Fall des Pfingstwunders und in Offenbarungszenerien assoziiert. Infolgedessen ist das Bild stark in der religiösen Tradition angesiedelt und das trägt erneut zur Überzeugungskraft dieser

²²⁵ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 180.

²²⁶ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 212.

²²⁷ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 212.

²²⁸ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 21.

Bildlichkeit trägt bei.²²⁹ Eine weitere aufsteigende Metalepse wird von Bastian selbst kreiert, wenn er im Sternkloster Gigam Uschtu, Schirkie und Jisipu erklärt, dass Phantásien die „Unendliche Geschichte“ sei, die in einem Buch geschrieben steht. Als sie fragten, wo dieses Buch sei, antwortete er, dass es sich auf dem Speicher eines Schulhauses befindet.²³⁰ als sie ihn aufforderten ihnen das zu zeigen, verwendete Bastian den Stein Al'Tsahir, um den Speicher zu zeigen: „[Blau:] Im gleichen Moment gab es einen Blitz von solcher Helligkeit, dass der Sternenhimmel verblasste und der dunkle Weltraum dahinter erleuchtet wurde. Und dieser Raum war der Speicher des Schulhauses mit seinen altersschwarzen, mächtigen Balken. Dann war es vorüber.“²³¹ Dieser Blitz, der den Speicher erleuchtet, übersteigt die hypodiegetische Erzählebene, wenn er den Speicher, der sich auf der intradiegetischen Erzählebene befindet, erleuchtet. Es handelt sich also wiederum um eine aufsteigende, literale Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘. Weiterhin gibt es eine interessante Gleichsetzung eines ziemlich unendlichen, offenen Raums, „des dunklen Weltraumes“, mit einem kleineren, begrenzten und infolgedessen endlichen Raum, namentlich dem Schulspeicher. Endlichkeit und Unendlichkeit, Offenheit und Begrenztheit „ergeben sich scheinbar aus der Perspektive (des Erzählens)“²³² Ende spielt auch mit der Denotation und Konnotation des Wortes „Raum“, denn „Weltraum“ erzeugt das Bild eines fast unermesslichen, runden – und deswegen zyklischen – Raums und obwohl ein Speicher natürlich ein Raum ist, ist es anderer Art. Es gibt eine Opposition zwischen „Raum“ als „Offenheit“ und Raum als „abgeschlossener Teil eines Gebäudes. Außerdem betrachten die Wesen Phantásien den Speicher als Weltraum und scheinen nicht darüber nachzudenken, dass dieser Raum in Wirklichkeit nur ein Teil des Weltraums ist. Die Opposition der Größe ist übrigens noch hinsichtlich eines unterschiedlichen Elementes der Erzählung vorhanden: Auryn. Das Kleinod, das aber ebenfalls das Herz Phantásiens ist, mit den beiden riesigen Schlangen, die die Zyklizität darstellen. Auch hier sind die Größe und die Offenheit/Begrenztheit relativ. Letztlich kann auch Bastians Rückkehr in die „Realität“ als eine aufsteigende literale Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ betrachtet werden: „[Blau:] Bastian [...] stürzte ins Leere. ‚Vater!‘, schrie er. ‚Vater! – Ich – bin – Bastian – Balthasar – Bux!‘ [Rot:] ‚Vater! Vater! – Ich – bin – Bastian – Balthasar – Bux!‘ Noch während er es schrie,

²²⁹ Vgl. Gunther Martens: *Gesamtdatei_GM226*. 22.6.2018.

²³⁰ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 369-370.

²³¹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 371.

²³² Carolin Juliane Benzing am 24.07.2018.

fand er sich ohne Übergang²³³ auf dem Speicher des Schulhauses wieder, von wo aus er einst, vor langer Zeit, nach Phantasien gekommen war.“²³⁴ Bastian verlässt die hypodiegetische Erzählebene Phantasien und befindet sich wieder in seiner eigenen intratextuellen Erzählebene. Infolgedessen gibt es in der *Unendlichen Geschichte* unterschiedliche aufsteigende Metalepsen auf der Ebene der ‚histoire‘. Etten erklärt die Beziehung zwischen Phantasien und der „realistischen“ Welt Bastians auf folgende Weise: „Phantasien bildet gewissermaßen ein Spiegellabyrinth, in dem sich Aspekte der realen ‚äußeren Welt‘ in unendlichen Brechungen und Verzerrungen verlieren und auf der Ebene der Narration in einer sich ständig verzweigenden Ornamentik ausfern.“²³⁵ Dementsprechend spiegelt Phantasien laut ihm das Element der anderen Erzählebene – wie die ausgestopften Tiere auf dem Schulspeicher – wider, doch vielleicht könnte auch das Gegenteil behauptet werden, namentlich, dass die beiden Erzählebenen einander widerspiegeln und auf diese Weise eine Art Spiegelsaal darstellen, der selbst die komplexe Verflechtung der unterschiedlichen Erzählebenen widerspiegeln könnte.

Michael Endes *Die unendliche Geschichte* ist auch ein Beispiel der Möbiusband-Erzählung. In einer Möbiusband-Erzählung entpuppt „die Intradiegeese sich als Extradiegeese der vermeintlichen Extradiegeese [und umgekehrt]“²³⁶. Die unterschiedlichen diegetischen Ebenen vermischen sich. In Michael Endes Roman handelt es sich um das Motiv „des intradiegetischen Buches“²³⁷, das mit dem Buch-im-Buch-Motiv und der *mise en abyme* verbunden ist. Klimek erwähnt, dass

[d]amit überhaupt eine Form der Metalepse vorliegt, muss jene „heilige Grenze“ (Genette 1972: 243) zwischen Ebene der Darstellung und Ebene des Dargestellten auf logikwidrige Weise verletzt werden. Das Bild für diese Form der „unendlichen Geschichte“, die sich – wohlgemerkt bei jedem neuen Durchlauf auf einer tieferen Ebene – immer wieder selbst erzählt, ist [...] in Michael Endes gleichnamigen Jugendbuch [...] eine eingerollte Schlange, „die sich in den eigenen Schwanz beißt und so in sich selbst zurückdreht (wie in der Geometrie das berühmte ‚Möbius-Band‘)“ (Fricke 2000: 106). [...] Die „Uroboros“ oder „Ouroboros“ [...] genannte Schlange kann dabei sowohl ein Symbol für die Ewigkeit als auch für den infiniten Regress sein.²³⁸

²³³ Was erneut zeigt, dass Bastians Welt und Phantasien nicht weit voneinander entfernt sind. Die Grenze zwischen den beiden Welten scheint infolgedessen (für Menschenkinder) viel gefährdeter zu sein, als Gmork behauptete und Bastians lange und schwierige Reise erzeugte.

²³⁴ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 465.

²³⁵ Etten: *Schreiben für „das Kind in uns allen“*, S. 121.

²³⁶ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 186.

²³⁷ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 190.

²³⁸ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 191-192.

In diesem Zitat erwähnt Klimek, dass die Grenze zwischen der Darstellungsebene und der Ebene des Dargestellten auf eine logikwidrige Weise verletzt werden muss, wenn es sich um eine Form der Metalepse handelt. Doch das wird textintern widersprochen, da die Metalepse in der Erzählung eingebettet ist und infolgedessen fast normalisiert wird: In dieser fiktionalen Welt ist die Metalepse nicht logikwidrig. Vielmehr bezieht sich diese „logikwidrige Weise“ also auf die textexterne Realität, in der es tatsächlich nicht möglich ist, dass, z. B., ein Junge in einem Buch verschwindet. Das Thema der Unendlichkeit und der Zyklizität, von dem in dem Zitat eine Instanz besprochen wird, spielt in Endes Roman eine wichtige Rolle. Der Name an sich zeigt das bereits: die „unendliche“ Geschichte. Das erweist sich auch aus den Figuren der Kindlichen Kaiserin, die den Anfang, das Kindliche darstellt, und des Alten vom Wandernden Berge, der das Ende symbolisiert. In dem Augenblick, dass sie einander im Ei begegnen, wird die Zyklizität thematisiert: „BEGEGNEST DU MIR ALTEM MANN GESCHIEHT WAS NICHT GESCHEHEN KANN DER ANFANG SUCHT DAS ENDE AUF“²³⁹ Anfang und Ende begegnen einander wie der Ouroboros, der sich selbst in den Schwanz beißt. Etten erklärt, dass die beiden Figuren einerseits miteinander verbunden sind, andererseits einander gleichzeitig gegenüberstehen, doch notwendig sind, um die *Unendliche Geschichte* realisieren zu können.²⁴⁰ Laut ihm

trägt der Alte einige Züge, die ihn als selbstreflexive Spiegelung des empirischen Autors innerhalb seines Textes nahe legen. Der Umstand, dass er als „das Ende“ bezeichnet wird, welches der Kindlichen Kaiserin als „dem Anfang“ gegenübersteht, verweist zwar zum einen auf seine intradiegetische Funktion als „endgültigen“ Formgeber der *Unendlichen Geschichte*, stellt aber auch eine assoziative Verbindung zum empirischen Autor her, der den Familiennamen Ende trägt. Ich glaube, dass dies keineswegs nur als Zufall zu werten ist, da Ende sich mehrfach solcher Wortspiele mit seinem Namen bedient. Schon der Titel seines Romans – *Die Unendliche Geschichte* – macht sich dessen Assoziationsreichtum zunutze.²⁴¹

Die Unendlichkeit ist infolgedessen ein Verweis auf Michael Ende selbst. So fängt die Geschichte auch wieder von vorne an, wenn der Alte auf Ersuchen der Kindlichen Kaiserin die „Unendliche Geschichte“ vom Anfang an liest:

[Blau:] Und hier fing alles wieder von vorne an – unverändert und unabänderlich – und wiederum endete alles bei der Begegnung der Kindlichen Kaiserin mit dem Alten vom Wandernden Berge, der abermals die Unendliche Geschichte zu schreiben und zu erzählen begann ... [Rot:]... und es würde in alle Ewigkeit so fort

²³⁹ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 202.

²⁴⁰ Vgl. Etten: *Schreiben für "das Kind in uns allen"*, S. 126.

²⁴¹ Etten: *Schreiben für "das Kind in uns allen"*, S. 132.

gehen, denn es war ja ganz unmöglich, dass etwas sich am Ablauf der Dinge ändern konnte.²⁴²

Weiterhin sind Symbole der *Unendlichen Geschichte* das Symbol des Buches im Buch (im Buch), das Symbol auf dem Amulett der Kindlichen Kaiserin und das Herz Phantásiens AURYN, eine schwarze und weiße Schlange, die einander in den Schwanz beißen und das Lebenswasser umringen. Außerdem gibt es alle Geschichten, die erwähnt, doch nicht erzählt werden, und das offene „Nicht- oder Un-Ende“ der *Unendlichen Geschichte*. Daraus zeigt sich, dass die Zyklizität – und deshalb die Unendlichkeit – hinsichtlich des Textverständnisses, der Erzählstruktur und der Handlung ein ausschlaggebendes Element von Endes Roman sind.

Doch *Die unendliche Geschichte* ist im Prinzip nicht nur eine Möbiusband-Erzählung, sondern eine Unlogische Heterarchie, die in der ‚histoire‘ eingebettet ist. Sie findet während der Begegnung der Kindlichen Kaiserin und des Alten vom Wandernden Berge statt:

Die hypodiegetische Figur der Kaiserin nutzt hier ihr Wissen von der wunderbaren Beschaffenheit ihrer Welt, um den intradiegetischen Leser ihres Buches zu sich in die Hypodiegese zu holen. Sie erzwingt Bastians Ebenenwechsel, indem sie sich zum Alten vom Wandernden Berge begibt und so eine Möbius-Schleife auslöst, in die auch Bastians Intradiegese verwickelt wird: Nicht nur ihre Geschichte beginnt noch einmal von vorne, sondern der ‚discours‘ des ganzen empirischen Buches *Die unendliche Geschichte* (vgl. ebd.: 187). Folglich ist Bastians Welt von vornherein ein Teil der „Unendlichen Geschichte“. Intra- und Hypodiegese werden hier auf der ‚histoire‘-Ebene als eine zusammenhängende Geschichte enttarnt (was dem Leser von Endes gedruckt vorliegendem Roman in der Wirklichkeit natürlich schon seit Beginn seiner Lektüre klar ist). Nun erkennt auch Bastian, dass das, „was da erzählt wurde, [...] ja seine eigene Geschichte [ist]!“ (ebd.: 188). Erst als er dies einsieht, akzeptiert er auch das schon lange angedeutete wunderbare System (W), das von dem Buch ausgehend von seiner Norm-Realität (R) Besitz ergreift.²⁴³

Die Kindliche Kaiserin, die sich auf einer hierarchisch tieferen Erzählebene befindet, übt hier Macht über Bastian, der Teil einer hierarchisch höheren Erzählebene ist, aus und dadurch entsteht die unlogische Heterarchie. Aus der Analyse der Metalepsen in der *Unendlichen Geschichte* hat sich erwiesen, dass sie nicht nur für die Struktur des Werkes, sondern auch für die Handlung, die ‚histoire‘, ausschlaggebend sind. Sie bilden eine komplexe Einheit, die den Leser anregt, über die Struktur des Werkes und seine eigene Position hinsichtlich der *Unendlichen Geschichte* nachzudenken. Weiterhin möchte ich Klimeks Ergebnis ebenfalls mit dem Thema der Zyklizität verbinden. Diese unlogische

²⁴² Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 211.

²⁴³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 196.

Heterarchie wirkt namentlich auf zwei unterschiedlichen Ebenen zyklisch. Die erste Ebene ist wahrscheinlich die Offensichtlichste, denn es handelt sich um die Erzählung und die Erzählstruktur des Werkes. Wenn der Alte vom Wandernden Bergen „Die unendliche Geschichte“ erneut liest, und die Geschichte von Vorne anfängt, gerät die Erzählung in einer Schleife, die sich wiederholt bis Bastian sich letztendlich dafür entscheidet, Phantasien zu betreten, um die Kindliche Kaiserin, jetzt „Mondenkind“, zu retten, und so den Teufelskreis durchbricht. Innerhalb der zyklischen Struktur der Heldengeschichte, gibt es also noch eine zweite zyklische Struktur. Die zweite Ebene ist die, der Kräfteverhältnisse, denn diese verhalten sich zyklisch hinsichtlich des Protagonisten und der kindlichen Kaiserin, das heißt, dass sowohl Bastian als Mondenkind Macht über einander ausüben: Die Kindliche Kaiserin, wenn Sie den Alte auffordert, die Geschichte erneut zu lesen und Bastian auf diese Weise fast zwingt, zu handeln, und Bastian, der mit das Erfinden eines neuen Namen über das Schicksal der Kindliche Kaiserin und infolgedessen von ganz Phantasien entscheiden soll und Phantasien und „Die unendliche Geschichte“ mit seinen Wünschen bildet. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass die unlogische Heterarchie, die von Klimek besprochen wird, ebenfalls Instanzen der Zyklizität, und damit verbunden – der Unendlichkeit, hervorhebt.

4.2. Cornelia Funkes *Tintenherz* (2003)

Fast 25 Jahre nach dem Riesenerfolg von Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, wird ein neuer deutschsprachiger metafiktionaler phantastischer Kinder- und Jugendroman herausgegeben: Cornelia Funkes *Tintenherz*. Der Roman erschien ungefähr im selben Zeitraum wie J. K. Rowlings berühmte „Harry Potter“-Reihe und Cornelia Funke wird auch die „deutsche J. K. Rowling“ genannt (Sie wurde im englischen Sprachraum übrigens von Barry Cunningham, ein der Entdecker J. K. Rowlings, entdeckt). Das Buch war nicht nur im deutschsprachigen Raum ein Erfolg, sondern weltweit, und ist inzwischen in mehr als 40 Sprachen übersetzt. Der erste Teil der Tintenwelt-Trilogie, *Tintenherz*, wurde 2008 unter dem gleichnamigen Titel verfilmt mit Brendan Fraser als Mortimer „Mo“ Folchart verfilmt. Ich möchte mir diesen Roman im Vergleich zu Endes *Die unendliche Geschichte* ansehen, weil er, genau wie Endes Roman, zu der metafiktionalen phantastischen KJL gehört *und* weil in den beiden Romanen die gleichen Themen eine entscheidende Rolle in Bezug auf der Handlung spielen: Bücher(würmer), der Verlust der Mutter, eine phantastische Welt, die mit Büchern verbunden ist... Der Vergleich von zwei Romanen, die sich auf dieser Ebene ähneln, wäre an sich schon interessant, weil sich aus dem Vergleich herausstellen würde, wie die beiden Werke dieselbe Elemente hinsichtlich der Handlung/Phantastik/Metafikcionalität auf eine ähnliche oder auf eine ganz unterschiedliche Weise verwenden. Das Funkes *Tintenherz* fast 25 Jahre nach *Die unendliche Geschichte* herausgegeben wurde, erlaubt jedoch ebenfalls, die historische Entwicklung zu betrachten: Kann die unterschiedliche Verwendung von bestimmten Elementen mit dem sich geänderten Zeitgeist verbunden werden? Bevor der Roman aber analysiert wird, möchte ich noch einmal betonen, dass in dieser Arbeit aus forschungsqualitativen Gründen nur der erste Teil der Trilogie analysiert wird. Die Ergebnisse dieser Analyse gelten nicht notwendigerweise für die zwei anderen Romane oder für die Trilogie als Ganzes.

4.2.1. Die Metafiktion und die Unschlüssigkeit

Dass Funkes Roman Endes *Die unendliche Geschichte* auf unterschiedlichen Ebenen ähnelt wurde schon von anderen bemerkt und Bhadury weist zu Recht darauf hin, dass ein großer Anteil dieser Ähnlichkeit mit der Metafiktion verbunden ist, indem sie sagt, dass „[a]part from their common national origin, they both belong to the class of ‚children’s books whose protagonists are bookworms‘ [...] and are, therefore, prime examples of novels that showcase the complex relationship between books and their

readers. More significant, however, is the fact that they are works of children's metafiction as well."²⁴⁴ Es ist richtig, dass die Protagonisten der beiden Romane, beziehungsweise ebenfalls der Protagonist in John Connollys *The Book of Lost Things*, Bücherwürmer sind – und dass die Beziehung zwischen dem Leser und dem Buch infolgedessen repräsentiert wird – und es stimmt gleichfalls, dass beide Werke zu der metafikionalen KJL gehören, doch interessanterweise scheint Bhadury diese beiden Thesen nicht miteinander zu verbinden, obwohl der Protagonist als Bücherwurm „[e]ine traditionelle Erscheinungsform des Buches im Buch ist“²⁴⁵. Weiterhin ähneln die Romane einander nicht nur, weil sie beide metafiktionale, phantastische Kinder- und Jugendromane sind, sondern auch da sich die metafiktionale Erscheinungsform an sich und ihre Funktionen ebenfalls ähneln²⁴⁶. Bhadury erwähnt schon die wichtigste überwölbende Funktion der Metafiktion als Ganzes im Roman, wenn auch in einem unterschiedlichen Kontext, denn sie forscht die Metafikionalität in Endes und Funkes Werk hinsichtlich der Neuen Medien, der Grundgedanke bleibt aber gleich: „these works of children's metafiction invite their readers to (inter)actively engage with the story“²⁴⁷. Wie im theoretischen Kapitel über die Metafikionalität besprochen wurde, funktioniert sie in der phantastischen KJL nicht illusionsstörend, sondern appelliert an die Mitarbeit des Lesers, um über die Fiktionalität des Werkes und die „mögliche“ eigene Fiktionalität zu reflektieren.

Eine solche Instanz der Reflexion über die Fiktionalität der Figuren und die mögliche Fiktionalität des realen Lesers selbst wird in *Tintenherz* auf eine vergleichbare Weise wie in Endes *Die unendliche Geschichte* aufgegriffen und bildet sogar ein Motiv, das hinsichtlich der Frequenz, mit der es erwähnt wird, Endes „Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden“²⁴⁸ ähnelt. Die unterschiedlichen Figuren, sowohl die intradiegetischen als auch die hypodiegetischen, reflektieren über die eigene Fiktionalität. Schwab sagt dazu Folgendes:

„Neben der Grundidee ihres ‚Zaubers‘ sind gerade in dem Konzept von Fantasy als Ort für existentielle Anstöße, innerhalb dessen Bedrängendes und Beunruhigendes artikuliert werden kann, die Stärken von Cornelia Funkes Trilogie begründet. Sie selbst schließt die Autorin in diese Ungewissheitsstrukturen ein. Die Frage, wer den Verlauf der Ereignisse in der Tintenwelt bestimme, wem eine Geschichte also eigentlich gehöre, lasse sie, führt Cornelia Funke einmal aus, ‚mit dem Gedanken

²⁴⁴ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 301.

²⁴⁵ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 11.

²⁴⁶ Obwohl es ebenfalls Unterschiede gibt, die ausführlicher im vergleichenden Kapitel besprochen werden.

²⁴⁷ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 302.

²⁴⁸ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 475.

spielen ..., ob unser Leben vielleicht auch nur eine Geschichte ist. Was wiederum zu der Frage führt, wer denn deren Erzähler ist.“²⁴⁹

Das Motiv erregt tatsächlich eine Ungewissheitsstruktur, die mit dem phantastischen Genre verbunden werden kann, hier entsteht infolgedessen eine metafiktionale Unschlüssigkeit in Bezug auf den realen Leser statt eine phantastische Unschlüssigkeit – namentlich die unbeantwortete Frage, ob ein scheinbar übernatürliches Element wirklich übernatürlich ist oder nicht –, die im Kinder- und Jugendroman ziemlich schnell gelöst wird²⁵⁰ und nur als vorübergehende Spannungssteigerung verwendet wird. Es gibt demzufolge eine Verschiebung der Unschlüssigkeit von der Ebene der Phantastik auf die der Metafikcionalität. Klimek behauptet, dass das Motiv der literarischen Figuren, die um den Textstatus ihrer eigenen Welt wissen, erst im zweiten Teil der Trilogie völlig aufgenommen wird und dass das Motiv „im ersten Teil auf die Figur Staubfingers beschränkt war“²⁵¹, doch das stimmt nicht, obwohl Staubfinger der Katalysator des Bewusstwerdungsprozesses der intradiegetischen Figuren ist. Dieses Selbstbewusstsein der eigenen Fiktionalität wächst bei den intradiegetischen Figuren namentlich schrittweise und das Akzeptieren ihrer Fiktionalität ist nicht immer selbstverständlich. Die intradiegetischen Figuren werden in der Begegnung mit herausgelesenen²⁵² hypodiegetischen Figuren, die infolgedessen Teil einer aufsteigenden Metalepse sind, mit ihrer Fiktionalität konfrontiert. Auch die hypodiegetischen Figuren gehen unterschiedlich mit der Enthüllung ihrer Fiktionalität um. Die hypodiegetischen Figuren, die nicht von einer sogenannten „Zauberzunge“, wie Mo, Meggie oder Darius, aus seiner Geschichte herausgelesen werden, finden selbstverständlich nicht heraus, dass sie fiktionale Figuren sind. Die hypodiegetischen Figuren, die von einer Zauberzunge aus ihrem Buch herausgelesen wurden, werden plötzlich mit einer unterschiedlichen Wirklichkeit konfrontiert. In diese neue Welt sind sie nicht länger nur Menschen, sondern Figuren aus einem Buch sind. In diesem Fall gibt es zwei mögliche Folgen: Entweder akzeptiert die hypodiegetische Figur die eigene Fiktionalität und ist sich derer bewusst oder sie scheint sich nicht derer bewusst zu sein. Die meisten herausgelesenen Figuren sind sich ihrer Fiktionalität bewusst und das zeigt sich in ihrem Handeln. So bittet Staubfinger Mo mehrmals, ihn erneut in das Buch hineinzulesen, obwohl er nicht weiß, ob seine

²⁴⁹ Hans-Rüdiger Schwab: „‘Wer schreibt denn, was hier passiert?’ Religiöse Implikationen in Cornelia Funkes ‘Tintenwelt’-Trilogie“. In: *Internationale katholische Zeitschrift Communio* 37 (2008), S. 480.

²⁵⁰ Im Augenblick, in dem Meggie erfährt und akzeptiert, dass Mo wirklich bestimmte Figuren aus und in „Tintenherz“ heraus- und hineingelesen hat.

²⁵¹ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 178.

²⁵² Dieser Begriff wird in *Tintenherz* selbst verwendet und deswegen in dieser Arbeit übernommen.

Geschichte gut ausgeht oder nicht – ‚Unsinn!‘, rief Mo. ‚Ich könnte dich [=Capricorn] nicht zurücklesen, selbst wenn ich es wollte, wie oft soll ich das noch sagen? Frag Staubfinger, tausendmal habe ich es ihm erklärt.“²⁵³ Capricorn (und, bis zu einem gewissen Grad, seine herausgelesenen Männer und seine Mutter) versucht im Gegensatz dazu alle Exemplare von „Tintenherz“ zu vernichten, weil er nicht in das Buch zurückkehren will – er erklärt Staubfinger namentlich, dass „[d]iese Welt [=die intradiegetische Welt] [...] unendlich viel besser eingerichtet [ist] als die, mit der wir uns jahrelang begnügen mussten.“²⁵⁴ Außerdem zwingt er Mo, Darius und Meggie dazu, andere Sachen aus anderen Büchern herauszulesen. Das Benehmen dieser Figuren weist darauf hin, dass sie sich ihrer Fiktionalität bewusst sind und dieses Bewusstsein spiegelt sich auch in ihren Aussagen wider, wie später besprochen wird. Die anderen Figuren, die von Meggie herausgelesen wurden, scheinen sich nicht immer ihrer Fiktionalität bewusst zu sein, namentlich in Bezug auf die kleine Tinker Bell und den Schatten. Diese beiden Wesen bemerken vielleicht die neue Umgebung, aber mehr nicht. Der Zinnsoldat scheint sich aber ein wenig dahingehend bewusst zu sein, wie sich in folgender Szene herausstellt: „[...] [W]eißt du was? Wenn wir je hier herauskommen, versprech ich dir, dass ich dir eine Tänzerin bastle, genauso eine wie in deiner Geschichte[‘, sagte Meggie.] Er [der Zinnsoldat] sagte auch darauf nichts. Er sah sie nur an mit seinen traurigen Augen, und dann nickte er, kaum merklich.“²⁵⁵ Er scheint hier nicht nur Meggies Olivenzweig zu akzeptieren, sondern auch ihre implizitere Bemerkung, dass er Teil einer Geschichte war, jedoch aus dieser Geschichte geholt wurde. Farid scheint sich ebenfalls seiner Fiktionalität bewusst zu sein, obwohl er das Ganze vielleicht weniger ernst nimmt als die anderen Figuren:

„Na, glaubst du immer noch, dass das hier ein Traum ist?“, fragte Staubfinger spöttisch [...]. Der Junge antwortete nicht. [...] „Was soll es sonst sein?“, fragte er. [...] „Wie wär’s mit: einfach eine neue Geschichte?“, sagte Staubfinger. Farid lachte. „Eine neue Geschichte. Das gefällt mir. Geschichten mochte ich schon immer.“ „Ach ja? Und wie gefällt dir diese?“ „Ein bisschen zu viele Dornen, und hell könnte es auch langsam werden, aber immerhin musste ich noch nicht arbeiten. Das ist doch was.“²⁵⁶

Anhand dieses Zitats zeigt sich, dass Farid Staubfingers Erklärung ohne Probleme billigt und sogar Witze über seine neue Situation macht. Staubfinger scheint übrigens als einzige

²⁵³ Funke: *Tintenherz*, S. 186.

²⁵⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 184.

²⁵⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 449-450.

²⁵⁶ Funke: *Tintenherz*, S. 237.

Figur eine fast prophezeiende Einsicht hinsichtlich der Fiktionalität zu haben: Er ist sich als Erster dessen bewusst, dass die neue Welt und das Abenteuer, das er erlebt, ebenfalls eine Geschichte sind, und versucht die anderen Figuren der intradiegetischen Erzählebene davon zu überzeugen. Das ist ein Teil eines langen Prozesses der Bewusstwerdung, in dem Mo, Meggie, Farid und Elinor (die am Anfang am skeptischsten ist) langsam ihre eigene mögliche Fiktionalität akzeptieren. Staubfinger trifft natürlich den Nagel auf den Kopf, denn die intradiegetischen Figuren sind für den realen Leser selbstverständlich die Protagonisten in Funkes *Tintenherz*. Infolgedessen kann im Leser ein Gefühl entstehen, dass er sich auf derselben Wellenlänge wie Staubfinger befindet, und es entwickelt sich fast eine konspirative Atmosphäre, in der der Leser über die Fiktionalität der intra- und hypodiegetischen Figuren, und infolgedessen ebenfalls über die Struktur des Werkes hinsichtlich der Erzählebenen reflektiert. Doch die hypodiegetischen Figuren akzeptieren Staubfingers Erklärung im Allgemeinen nicht so schnell wie Farid. Vor allem Elinor scheint die Idee, dass sie selbst eine Figur in einem Buch ist, abzulehnen:

„Liebe Elinor, Sie scheinen ganz offensichtlich in der falschen Geschichte geboren zu sein“, sagte Staubfinger irgendwann. [...] „In der falschen Geschichte? In der falschen Zeit, meinen Sie. Ja, das habe ich auch schon des Öfteren gedacht.“ „Nennen Sie es, wie Sie wollen“, sagte Staubfinger.“²⁵⁷

In dieser Szene bezeichnet Elinor die Aussage des Streichholzfrassers noch als Unsinn und versucht, seine Terminologie zu „korrigieren“, indem sie „Geschichte“ mit „Zeiten“ ersetzt. Staubfinger stimmt ihr scheinbar zu und behält seine Meinung für sich, aber seine Formulierung impliziert, dass er nicht mit Elinors „Korrektur“ einverstanden ist. Er scheint Elinor sogar besser zu verstehen, als sie sich selbst versteht – „Vielleicht war sie ihm ähnlicher, als er dachte: Auch ihre Heimat hatte aus Papier und Druckerschwärze bestanden, ähnlich wie die seine. Wahrscheinlich fühlte sie sich in der echten Welt ebenso fremd wie er.“²⁵⁸ Dieses Zitat hat eine zweifache metafiktionale Bedeutung, denn einerseits kann es buchstäblich interpretiert werden – Elinors Heimat bestand tatsächlich aus Papier und Druckerschwärze, denn sie ist eine fiktionale Figur im Buch *Tintenherz* – und andererseits kann es ebenfalls symbolisch gelesen werden, denn sie ist in die Welt der Bücher geflüchtet, was Eskapismus der Realität mittels des Lesens von Büchern impliziert. Sie verliert sich selbst in den Geschichten Anderer. Die zweite Bedeutung ist die offensichtlichste, obwohl an die Mitarbeit des Lesers appelliert wird, um weiter über die Aussage und infolgedessen die Fiktionalität und die Beziehung zwischen Lesern und

²⁵⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 128.

²⁵⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 374.

Büchern (und infolgedessen über die eigene Beziehung zu den beiden) nachzudenken. Bhadury sagt dazu, dass „the Inkworld series also categorizes and classifies different reading styles, providing models of different kinds of readers.“²⁵⁹ Ungeachtet ihres anfänglichen Widerwillens zieht Elinor im Laufe der Geschichte und des Abenteuers, je mehr sie mit Mos, Meggies und Darius‘ Gabe konfrontiert wurde, die Möglichkeit in Betracht, dass Staubfinger Recht hat. Zuerst bleibt diese neue Überzeugung persönlich in dem Sinne, dass sie ihre neue Meinung nicht äußert, sondern es nur denkt: „Sie sind nicht tot. [...] Nein, die Geschichte musste ein gutes Ende nehmen. Das gehörte sich einfach so! Geschichten mit einem traurigen Ende hatte sie noch nie gemocht.“²⁶⁰ Erstens wird anhand dieses Zitats deutlich, dass Elinor offensichtlich angefangen hat das Geschehen als eine Geschichte zu bezeichnen; zweitens bleibt der Gedanke, dass sie Teil einer Geschichte ist, hier noch relativ instinktiv und eher implizit – sie ist noch nicht völlig davon überzeugt –, doch sie verbindet sie mit ihrer persönliche Präferenz hinsichtlich (des Endes von) Geschichten und infolgedessen werden ihre Gedanken emotionsgeladen. Weil sie noch nie Geschichten mit einem traurigen Ende gemocht hat, muss ihre eigene Geschichte ein gutes Ende nehmen – sie versucht, sich selbst zu überzeugen. Am Ende von *Tintenherz* hat sie ihre eigene Fiktionalität jedoch völlig akzeptiert, wie sich aus ihrer Rede an Basta, der ihre Lieblingsnichte und Meggies Mutter (Te)Resa bedroht, herausstellt: „Nein!“, sagte sie. „Du kommst hier nur raus, wenn du sie loslässt! Ich hätte nie gedacht, dass diese Geschichte ein gutes Ende nimmt, aber sie hat es – und das wirst du kleiner Bastard nicht in letzter Minute verderben. So wahr ich Elinor Loredan heiße!“²⁶¹ Elinor zweifelt nicht länger daran, ob es sich um eine Geschichte handelt – es ist eine Geschichte, und sie ist gleichfalls davon überzeugt, dass diese Geschichte ein gutes Ende findet. Ihre Aussage ist spontan (sie sagt, was sie im Moment glaubt) und sie schwört es sogar – diese beide Elemente reflektieren Elinors Überzeugung.

Im Gegensatz zu ihrer Großtante, fängt Meggie, ähnlich zu Bastian in *Die unendliche Geschichte*, selbst an, über ihre mögliche Fiktionalität zu reflektieren. Das kann mit der Tatsache, dass sie noch ein Kind ist und eine sehr lebendige Phantasie hat zusammenhängen. Das erste Mal, als sie die Möglichkeit, alles sei nur eine Geschichte, äußert, denkt sie sich diese Möglichkeit aus als Trost: „Vielleicht ist das hier ja auch nur eine Geschichte!, dachte Meggie verzweifelt. Und gleich schlägt irgendetwas das Buch

²⁵⁹ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 303.

²⁶⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 534.

²⁶¹ Funke: *Tintenherz*, S. 553.

zu, weil sie einfach so furchtbar und abscheulich ist, und Mo und ich sitzen wieder zu Hause und ich koche ihm einen Kaffee.“²⁶² Wenn alles, was Meggie bis jetzt erlebt hat, eine Geschichte ist, dann könnte die Geschichte vom Leser angehalten werden, glaubt sie, und dann wäre sie wieder zu Hause, als ob alle Schrecklichkeiten nie stattgefunden hätten. Hier wird indirekt auch die Aufmerksamkeit des realen Lesers erweckt, weil Meggie natürlich die Protagonistin von *Tintenherz* ist und der reale Leser in diesem Augenblick tatsächlich entscheiden kann, ob er weiter liest oder „das Buch zu[schlägt], weil sie [= die Geschichte] einfach so furchtbar und abscheulich ist“²⁶³. Weiterhin ermuntert Meggies Aussage den Leser dazu, über ihre und möglicherweise seine eigene Fiktionalität nachzudenken, indem er selbst denkt, dass sein Leben „ja auch nur eine Geschichte“ ist. Diese Reflexion setzt sich durch in ihrem Gespräch mit Staubfinger. Die Protagonistin ist erstaunt, wenn sie entdeckt, dass Staubfinger nicht weiß wie seine Geschichte endet, doch er lächelt und fragt sie: „Was ist daran so Besonderes, Prinzessin? [...] Weißt du etwa, wie deine Geschichte ausgeht?“²⁶⁴ Erstens bestätigt Staubfinger mit seiner Frage, dass Meggie eine Figur in einer Geschichte ist, und zweitens weiß sie natürlich nicht, wie ihre Geschichte – oder ihr Leben – ausgeht, wie auch der reale Leser nicht weiß, wie seine Geschichte oder sein Leben enden wird. Ironischerweise sagt Fenoglio am Ende des Werkes, um Meggie zu trösten und um ihr Hoffnung zu geben, dass ihre Geschichte gut ausgehen werde: „Weißt du, Meggie“, sagte er, „ich glaube, ich sollte als Nächstes eine Geschichte über dich schreiben [...]“. „Aber geht es auch gut aus?“ [...] „Alles wird gut, Meggie!“, raunte er ihr zu. „Glaub mir, meine Geschichten gehen immer gut aus. Wenn ich es will.“²⁶⁵ Das Bewusstsein der eigenen Fiktionalität (und Fenoglios Beruhigungen) hat für Meggie erneut eine tröstende Funktion. Die Szene ist leicht ironisch, weil Meggie natürlich schon die Protagonistin eines Buches, *Tintenherz*, ist. Am Ende der Geschichte entscheidet Meggie, dass sie selbst Schriftstellerin werden möchte, eine direkte Inversion Fenoglios Vorschlag:

Denn das war Meggies Plan: Sie wollte lernen, Geschichten zu spinnen, so wie Fenoglio es gekonnt hatte. Sie wollte lernen, nach Worten zu fischen, damit sie ihrer Mutter vorlesen konnte, ohne sich Sorgen zu machen, wer herauskam und sie mit heimwehkranken Augen ansah. Nur Wörter konnten sie zurückschicken, all die, die aus nichts als Buchstaben gemacht waren, und deshalb beschloss Meggie, dass Wörter ihr Handwerk werden sollten. Wo konnte man das besser lernen als in einem Haus, in dessen Garten Feen ihre Nester bauten und Bücher nachts in den Regalen

²⁶² Funke: *Tintenherz*, S. 193.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 270.

²⁶⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 513-514.

flüsterten? Wie Mo schon gesagt hatte: Mit Zauberei hat das Geschichtschreiben eben auch zu tun.²⁶⁶

Statt nur eine Figur in einer Geschichte zu sein, will sie die Schöpferin von Figuren werden und die Machtposition einer Schriftstellerin einnehmen.

Interessanterweise stellt Fenoglio eine Figur dar, die nie darüber reflektiert, ob er selbst vielleicht eine Figur ist. Im Gegenteil, er sieht sich selbst nur als Schriftsteller und konfrontiert stattdessen die von ihm erfundenen Figuren mit ihrer Fiktionalität und seiner Position als Schriftsteller ihrer Geschichte. So bestätigt er seine Machtposition in seiner Konfrontation mit Capricorn: „‘Es heißt *Tintenherz*, weil es von jemandem handelt, dessen Herz schwarz vor Bosheit ist. Der Titel gefällt mir immer noch.’ Capricorn hob die Augenbrauen – und lächelte. ‚Oh, wie soll ich das verstehen? Als Kompliment vielleicht? Schließlich ist es meine Geschichte, von der Sie da reden.‘ ‚Nein, ist es nicht. Es ist meine. Du kommst nur darin vor.‘“²⁶⁷ Fenoglio kämpft mit Capricorn, indem er auf dessen Fiktionalität hinweist und teilt ihm infolgedessen eine untergeordnete Position zu. Später reizt er ihn, wenn er Bastas und Capricorns Hintergrund teilt. Er erklärt, dass ein Schriftsteller „nie alles auf[schreibt], was er über seine Figuren weiß. Die Leser müssen nicht alles erfahren. Manches bleibt besser ein Geheimnis, das sich der Erzähler mit seinen Geschöpfen teilt.“²⁶⁸ Außerdem provoziert er Capricorn mit seiner Kenntnis und indirekt mit der Tatsache, dass er, weil er von Fenoglio erfunden wurde, ohne ihn nichts sein würde, sogar nicht existieren würde, indem er dessen Lügen erwähnt und sie dann zerstört mit einem verhöhrenden „Soll ich dir meine Version erzählen?“²⁶⁹ Auch Basta konfrontiert er später nochmal mit seiner Fiktionalität²⁷⁰ und weist sich selbst als Schriftsteller eine Machtposition zu, die ironisch ist weil seine Figuren Macht über ihn, ihren Schöpfer, ausüben, indem sie ihn festhalten. In „Die Macht der Phantasie“ erweitert Dronia, dass „[e]s [ihm] fällt [...] schwer zu begreifen, dass er keine Macht über die von ihm ins Leben gerufenen Figuren hat, sondern sie schließlich über ihn. Mit Hilfe des Schreibens versucht er, seine Macht zurückzugewinnen“²⁷¹. Noch ironischer wird es, wenn Fenoglio am Ende des Romans selbst in sein Buch hineingelesen wird und

²⁶⁶ Funke: *Tintenherz*, S. 570.

²⁶⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 363.

²⁶⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 366.

²⁶⁹ Funke: *Tintenherz*, S. 367.

²⁷⁰ „Ich habe auch dich aus Buchstaben geschaffen, geschaffen, Basta! Dich und Capricorn.“ Funke: *Tintenherz*, S. 447.

²⁷¹ Kristina Dronia: „Die Macht der Phantasie. Cornelia Funkes Tintenwelt.“ In: *Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 25 (2007), S. 319.

infolgedessen eine hypodiegetische Figur in dem von ihm geschriebenen Roman wird, statt der intradiegetische Schriftsteller zu bleiben: Er verliert sozusagen seine Macht.

Den vorgehenden Zitaten ist zu entnehmen, dass die unterschiedlichen intradiegetischen und hypodiegetischen Figuren mit der eigenen Fiktionalität konfrontiert werden. Hinsichtlich der hypodiegetischen Figuren findet die metafiktionale Selbstbewusstwerdung statt, wenn sie aus ihrer Geschichte gelesen und mit einer unterschiedlichen Wirklichkeit, in der sie nur Figuren in einem Buch sind, konfrontiert werden. Die Figuren scheinen ihre Fiktionalität im Allgemeinen zu akzeptieren, z. B. Farid, Staubfinger, der Zinnsoldat usw., doch manche machen das nicht. Es ist nicht völlig deutlich, ob Tinker Bell sich ihrer Fiktionalität bewusst wird oder nicht, vor allem weil niemand sie verstehen kann und enthüllende Gespräche infolgedessen unmöglich sind. Ihr Benehmen weist nicht darauf hin, dass sie völlig versteht, was passiert ist. Capricorn, erkennt im Gegensatz dazu, dass er aus einem Buch stammt, da er fürchtet, zurück in das Buch hineingelesen zu werden, andererseits lehnt er Fenoglios Identität als Schriftsteller, der „Tintenherz“ und demzufolge die Figur Capricorns geschrieben hat, ab. In Bezug auf die intradiegetischen Figuren ist ihre Bewusstwerdung eine Folge der Begegnung der hypodiegetischen Figuren. In dieser Begegnung finden sie namentlich heraus, dass fiktionale Figuren, die sich in dem Moment noch nicht ihrer Fiktionalität bewusst sind, aus ihrer Geschichte herausgelesen werden können und das eröffnet in ihren Augen die Möglichkeit, dass sie selbst Figuren in einer Geschichte sind. Die erste Begegnung mit einer hypodiegetischen Figur ist eine mit Staubfinger, obwohl Mo natürlich gleichzeitig Staubfinger, Gwin, Basta und Capricorn herausgelesen hat. Im Gegensatz zu der abrupten Konfrontation, die die hypodiegetischen Figuren erfahren, wenn sie sich plötzlich in einer unterschiedlichen Wirklichkeit befinden, erfolgt diese gleichmäßig – sie haben Zeit, sich an die Idee zu gewöhnen, bevor sie sie glauben. Fenoglio ist der einzige, der in dieser Begegnung nicht über die eigene Fiktionalität reflektiert, sondern sich an seine Position als Schriftsteller klammert.

Doch der Leser wird anhand dieser metafiktionalen Aussagen und Gedanken der unterschiedlichen Figuren nicht nur ermuntert, wie die Figuren, über die eigene mögliche Fiktionalität zu reflektieren. Stattdessen wird er jedes Mal ebenfalls auf die Fiktionalität der Figuren und Geschichte verwiesen. Er ist der Leser, der, wie Meggie denkt, das Buch schließen kann. Jede Reflexion der Figuren über ihre Fiktionalität funktioniert als Warnung am Leser: „Achtung, Sie lesen eine fiktionale Geschichte.“ Sie ermuntert ihn aber schon über die Fiktionalität auf allen unterschiedlichen Ebenen – der Figuren, der

Geschichte, von sich selbst – und über die Struktur des Werkes und seine Leserrolle nachzudenken. Infolgedessen hat die Metafiktionalität hier erneut eine appellierende statt eine illusionszerstörende Funktion: Die Mitarbeit des Lesers wird gefördert.

4.2.2. Das Buch im Buch und die *myse en abyme*

Im Gegensatz zu der *Unendlichen Geschichte*, gibt es in *Tintenherz* nicht nur ein Buch im Buch. Das wichtigste Buch-im-Buch-Motiv ist natürlich Fenoglios Roman „Tintenherz“ (was illustriert wird, indem das reale Buch den Titel dieses Buches im Buch trägt), doch findet sich eine ganze Menge von Büchern im Buch, die unterschiedliche metafiktionale Funktionen beinhalten. Demzufolge gibt es nicht ein zentrales Buch, kein „Buch aller Bücher“, sondern „ever-present intertextual ‚library lists‘“²⁷². Fangen wir mit der Analyse des wichtigsten Buches im Buch, „Tintenherz“, an. „Tintenherz“ ist ein fiktives und fiktionales Buch im Buch, dass in *Tintenherz* von Fenoglio, einem italienischen Autor, geschrieben wurde. Das Buch im Buch hat infolgedessen nicht nur einen Titel, sondern – im Gegensatz zu „Die unendliche Geschichte“ – ebenfalls einen Autor. Siebeck erklärt:

Die Beschreibung und das Aussehen des Buches *Tintenherz* verdeutlichen, dass es ein „normales“ Buch ist, es ist nicht einzigartig, sondern eine von vielen Reproduktionen. Im Mittelpunkt steht vielmehr sein Inhalt, also die Geschichte und Figuren, die es enthält. Es ist kein Zauberbuch, besonders wird es erst in Verbindung mit besonderen Menschen, mit so genannten Zauberzungen, welche die Fähigkeit haben, Gegenstände und Lebewesen in Bücher hinein und aus Bücher heraus zu lesen. *Tintenherz* ist nicht das einzige Buch mit einer Buchwelt, auch aus anderen Werken werden Wesen herausgelesen. Die Macht, das magische Potential, liegt nicht im Buch, sondern bei dem Leser.²⁷³

Es handelt sich hier im Vergleich zu „Die unendliche Geschichte“ nicht um ein ultimatives Zauberbuch, sondern um ein ganz normales Buch. Das stellt sich ebenfalls heraus, wenn Meggie herausfindet, dass das mysteriöse Buch, das von ihrem Vater als gefährlich betrachtet und deshalb verborgen wird (er verweigert Meggie zu erzählen, was es wirklich ist), keine magischen Kräfte enthält. Stattdessen ist es Mo selbst, der wegen seiner Gabe als „Zauberzunge“ imstande ist Figuren, Lebewesen und Gegenstände aus jedem Buch heraus- oder in jedes Buch hineinzulesen. Es ist purer Zufall, dass Meggies Mutter in diesem Buch und nicht in einem anderen verschwunden ist. Die Anonymisierung des Buches – Mo hat den Einband des Buches mit einem abgegriffenen Einband aus blassgrünem Leinen ohne Erwähnung des Titels oder des Autors – und die

²⁷² Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 303.

²⁷³ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 56.

Drohung, dass ein Mann, „Capricorn“ genannt, das Buch um jeden Preis haben will, sogar bereit ist, dafür zu morden, verstärken Meggies Neugier nur.²⁷⁴ Die anderen Bücher im Buch sind meistens reale, fiktionale Bücher, wie *Die Schatzinsel*, *Wo die wilden Kerle wohnen*, *Pinocchio*, *Die Hexen* usw., obwohl es auch eine Erwähnung eines nicht-fiktionalen Buches gibt, namentlich *Meister der Tarnung*. Das Vorhandensein und Erwähnen dieser Bücher verstärken die Illusion, dass „Tintenherz“ ebenfalls ein reales Buch ist, das auch in unserer Wirklichkeit und nicht nur in der intradiegetischen Wirklichkeit von *Tintenherz* existiert. Außerdem illustrieren sie, dass „Tintenherz“ an sich nicht außerordentlich ist, im Vergleich zu *Die unendliche Geschichte*, während der ultimative Charakter des Buches von der Abwesenheit anderer Bücher im Buch bestätigt wurde, könnte in *Tintenherz* jedes Buch den Platz von „Tintenherz“ eingenommen haben – Meggies Mutter könnte in *Peter Pan* hineingelesen werden (und Captain Hook heraus). In Bezug auf die Metalepsen bilden alle Bücher im Buch, die realen und fiktiven, natürlich den „Übergang in eine andere Welt“²⁷⁵, die nur von einer Zauberzunge geöffnet werden kann. Doch ist „[d]as Buchmotiv [...] bei Funke zentraler Gegenstand der Handlung und löst sie aus.“²⁷⁶ Die Bücher verfügen ebenfalls über ein begrenztes Agens: Sie (scheinen zu) flüstern, erzählen und sammeln Erinnerungen²⁷⁷ und enthalten laut Meggie und Mo eine ganze Welt²⁷⁸, Diese Aussage ist ironisch, weil sie später herausfindet, dass sie tatsächlich eine ganze (fiktionale) Welt enthalten, aus der Lebewesen und Gegenstände herausgelesen werden können, die nicht in der Geschichte selbst vorkommen, wie Farid, der aus *1001 Nacht* herausgelesen wird.

Eine andere Funktion des Buch-im-Buch-Motivs ist didaktischer Art. Es erlaubt „Funke [to present] [...] to her readers a concise overview of the book trade as a whole – from writing to publishing, to its consumption, to its inclusion in libraries and archives [...] [and to categorize and classify] different reading styles, providing models of different kinds of readers.“²⁷⁹ Durch die Geschichte wird der Leser über die unterschiedlichen Aspekte des Buchbindens, die Historie von Büchern usw. unterrichtet: „[L]ehrreiche Informationen [werden] in die Geschichte eingebunden. So lernt der Leser nebenbei etwas über die Buchherstellung, die Buchpflege, Kalligrafie, die Archivierung

²⁷⁴ Vgl. Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 46.

²⁷⁵ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 48.

²⁷⁶ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 55.

²⁷⁷ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 28.

²⁷⁸ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 32.

²⁷⁹ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 303.

und Ähnliches.“²⁸⁰ Diese didaktische oder pädagogische Funktion hängt ebenfalls mit der Anzahl von Büchern im Buch zusammen: Es gibt nicht nur ein Buch, sondern viele, nicht nur eine Welt, sondern viele, nicht nur eine Wahrheit, sondern viele... Das hat ebenfalls religiöse Implikationen – „Tintenherz“ ist kein magisches ultimatives „Buch aller Bücher“, wie die Bibel oder „Die unendliche Geschichte“. Es gibt sogar nicht eine Zauberzunge, sondern mehrere. Die einzige Position, die noch ultimative Eigenschaften zu haben scheint, ist die des Autors. In seinem Artikel über die religiösen Implikationen in Cornelia Funkes 'Tintenwelt'-Trilogie erklärt Schwab, dass

Cornelia Funke [...] an den alten Topos von Gott als Dichter an[knüpft], den der Autor, seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts ein „second maker“, nachahmen soll. [...] Bei Fenoglio handelt es sich um den „Schöpfer“ der gesamten Fantasy-Welt [...]. „Wenn du den alten Mann tötest“, belehrt Meggie einen der Bösewichter des ersten Romans, „dann sterbt ihr alle, weil er euch erfunden hat!“ Derlei ist pure Theologie. Nur der lebendige Urheber garantiert die Wirklichkeit des Geschöpfs[.]²⁸¹

Und, „[a]bove all, the Inkworld trilogy is obsessed with the question of authorship“²⁸², doch Schwab betrachtet nicht, dass Meggies Aussage eine zielbewusste Lüge ist, denn, wenn es sich um die Wahrheit gehandelt hätte, dann wäre es unmöglich gewesen, die Figuren aus *Peter Pan*, *1001 Nacht* und *Der standhafte Zinnsoldat* herauszulesen, weil deren Schriftsteller schon seit langem verstorben sind. Meggie lügt nur, um Fenoglios Leben zu retten. In Wirklichkeit hat er gar nicht so viel Macht über seine Figuren, die imstande sind, ihn zu bedrohen und festzuhalten: „Seine Geschichte bestehe aus einem fortwährenden Aufstand des Geschaffenen gegen seinen Verursacher.“²⁸³ Die Figuren möchten ihre eigene Geschichte schreiben und können mit den gefallenen Engeln, die, gegen Gottes Autorität rebellierend, ihre Speere gegen den Himmel erhoben in einem Kampf für Gottgleichheit und Willensfreiheit, verglichen werden. Der Schriftsteller hat noch immer, wie Gott, eine schöpferische Fähigkeit, doch er ist nicht der einzige Gott, denn andere können die von ihm geschriebene Geschichte und ihrer Welt und Figuren ändern, indem er sie transfiktional umschreibt. Diese biblische Bildlichkeit der gefallenen Engel ist ebenfalls vorhanden, wenn beschrieben wird, dass Capricorn eine Kirche desakralisiert hat und als Sitz verwendet, und es ist an diesem Ort, dass er Fenoglios Position als seinen schriftstellerischen Vater ablehnt²⁸⁴. Die Menschen, die in der Nähe

²⁸⁰ Siebeck: *Das Buch im Buch*, S. 57.

²⁸¹ Schwab: „Religiöse Implikationen“, S. 482.

²⁸² Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 308.

²⁸³ Schwab: „Religiöse Implikationen“, S. 483.

²⁸⁴ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 361-370.

von Capricorns Dorf wohnen, glauben sogar, dass er der Teufel sei.²⁸⁵ Es gibt demzufolge ein Scheitern aller Machtpositionen: Es gibt nicht ein Buch, einen Autor, einen Leser, einen Gott, eine Geschichte..., sondern viele. Auch dieses Scheitern der Autorität kann mit der didaktischen Funktion des Buch-im-Buch-Motives verbunden werden: „Funke provides to her child readers a more honest and balanced vision of power equations in an adult world – where authority is not determined solely by one source, but is shared and filtered through multiple players, not all of them necessarily morally upright.”²⁸⁶ Das Motiv weist den Leser infolgedessen nicht nur darauf hin, dass er selbst ein Buch liest, sondern regt ihn an, zu lernen und über Fiktionalität und Autorität zu reflektieren: Auf diese Weise wird ein poetologischer Reflexionsraum kreiert.

4.2.3. Die Trans- und Intertextualität

Weitere metafiktionale Motive im Roman sind die Intertextualität und die Transfiktionalität. Obwohl sie einerseits völlig unterschiedlich sind, werden sie doch in diesem Kapitel zusammen besprochen, weil es sich andererseits in beiden Fällen um die Hinweis auf andere textuelle Quellen in einem bestimmten Werk, hier Cornelia Funkes *Tintenherz* handelt. Intertextualität an sich ist nicht unbedingt metafikional, doch in *Tintenherz* kann sie mit der Handlung und dem Buch-im-Buch-Motiv verbunden werden. Außerdem unterstützt sie die Metafiktion, wie sich aus folgender Analyse herausstellen wird. Weil es sehr viele Beispiele der Intertextualität im Roman gibt, werden hier nur einige musterhafte Beispiele analysiert. Es ist nicht unlogisch, die Handlung der Geschichte und die (intradiegetischen) Protagonisten, die Bücherwürmer und Zauberzungen sind, zu berücksichtigen, d. h., dass Intertextualität so häufig in der Geschichte vorkommt. Die intertextuellen Instanzen im Roman können in drei Kategorien eingeteilt werden, namentlich die Zitate, die am Anfang jedes Kapitels stehen, die Zitate, die von unterschiedliche Figuren in unterschiedlichen Situationen erwähnt werden, und die Zitate, wenn etwas aus einem Buch heraus- oder in ein Buch hineingelesen wird. Alle Instanzen der Intertextualität sind übrigens direkt und explizit sichtbar, indem die Zitate in Kursivschrift stehen.

Fangen wir mit den literarischen Zitaten am Anfang der unterschiedlichen Kapitel an, da das die erste Form der Intertextualität ergibt, mit der der Leser konfrontiert wird,

²⁸⁵ „Schaurige Geschichten“, antwortete Staubfinger. „Die Leute hier sind abergläubisch, wie überall. Die beliebteste Geschichte ist die, dass der Teufel persönlich hinter dem Hügel dort wohnt.“ Funke: *Tintenherz*, S. 132.

²⁸⁶ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 308.

wenn er das Buch liest. Schwab redet in seinem Artikel über ihre Funktion, er sagt, dass sie „nicht nur von der Belesenheit der Autorin [zeugen]. Jeweils auf die Handlung verweisend, ergeben sie zugleich das Referenzcluster für ihre eigene Poetik.“²⁸⁷ Und das machen sie tatsächlich. Jedes Zitat kann mit dem Inhalt des Kapitels verbunden werden, meistens sogar sofort mit dem Anfang des neuen Kapitels. So handelt es sich im ersten literarischen Zitat aus *Die Kinder van Green Knowe*²⁸⁸ um ein Wispern und Geräusch, die mit dem Umblättern der Seiten eines Buches verbunden werden. Gleich in dem zweiten des Kapitels liest der Leser wie Mo Meggie sagt „Gib zu, es flüstert dir nachts seine Geschichte ins Ohr.“²⁸⁹, als er ein Buch unter ihrem Kissen entdeckte. Und später denkt Meggie dahingehend, dass „[d]ie Seiten [...] verheißungsvoll raschelten, als sie [das Buch] aufschlug. Meggie fand, dass dieses erste Flüstern bei jedem Buch etwas anders klang, je nachdem, ob sie schon wusste, was es ihr erzählen würde, oder nicht.“²⁹⁰ Bücher werden hier in beiden Zitaten fast personifiziert und enthalten – scheinbar – ein gewisses Agens, indem ihnen eine menschliche Stimme zugewiesen wird. Das Thema des Geräusches umgeblätterter Seiten, das wie Geflüster klingt, wird im literarischen Zitat, das visuell von dem Rest des Textes getrennt wird, aufgegriffen und in den nachfolgenden Paragraphen fortgesetzt. Außerdem illustriert diese Wechselwirkung hier ebenfalls eine bestimmte Beziehung zwischen dem Leser und dem Buch. Ein weiteres Beispiel ist das Kapitel „Ein Haus voller Bücher“ – das Kapitel fängt mit einem Zitat aus Oscar Wildes *Der selbstsüchtige Riese* an. Nach diesem Zitat wird beschrieben, wie Mo, Meggie und Staubfinger bei Elinor ankommen und vor dem geschlossenen Tor stehen bleiben: „Sein Anblick erinnerte Meggie an eine ihrer Lieblingsgeschichten, die vom selbstsüchtigen Riesen, der keine Kinder in seinem Garten haben wollte. Genau so hatte sie sich sein Tor immer vorgestellt.“²⁹¹ Sie fragt Mo sogar, ob der Tor nach der Geschichte angefertigt wurde.²⁹² Auch hier kündigt das Zitat teilweise den Inhalt der nächsten Paragraphen an, doch es handelt sich tatsächlich um ein Zitat aus der Geschichte, die von Meggie erwähnt wird. Die Wechselwirkung ist hier infolgedessen noch expliziter anwesend. Etwas Ähnliches geschieht bei den Kapiteln „Der verratene Verräter“ und „Zauberzunge“. Im ersten der beiden Kapitel wird angekündigt, dass Mo für Capricorn

²⁸⁷ Schwab: „Religiöse Implikationen“, S. 479.

²⁸⁸ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 13.

²⁸⁹ Funke: *Tintenherz*, S. 13.

²⁹⁰ Funke: *Tintenherz*, S. 14.

²⁹¹ Funke: *Tintenherz*, S. 43.

²⁹² Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 44.

aus unterschiedlichen Büchern Gold auslesen soll. Mit welchem Buch er anfangen soll, wird dem Leser im letzten Satz des Kapitels mitgeteilt: „Er [Capricorn] wies auf das Buch, das Mo gleich zur Seite gelegt hatte. *Die Schatzinsel*.“²⁹³ Das nächste Kapitel fängt mit einem Zitat aus diesem Buch an und es wird gezeigt, wie Mo aus *Die Schatzinsel* vorliest. Hier verbindet das Zitat sogar zwei unterschiedliche Kapitel. Am interessantesten finde ich aber das Zitat am Anfang des vorletzten Kapitels, da es sich um eines aus dem ersten Kapitel Michael von Ende *Die unendliche Geschichte* handelt: „Und doch wusste Bastian, dass er ohne das Buch nicht weggehen konnte. Jetzt war ihm klar, dass er überhaupt nur dieses Buches wegen hierher gekommen war, es hatte ihn auf geheimnisvolle Art gerufen, weil es zu ihm wollte, weil es eigentlich schon seit immer ihm gehörte! *Michael Ende, Die unendliche Geschichte*“²⁹⁴. Das Zitat thematisiert Bastians alsbaldige Obsession bezogen auf das Buch, in dem er verschwinden wird, und reflektiert Staubfingers Besessenheit mit „Tintenherz“, weil er wünscht, darin zurückkehren zu können:

Nur das Buch interessierte ihn noch, nur das Buch, und als er gesehen hatte, wie Zauberzunge es sich unter die Jacke schob, hatte er beschlossen, es sich zurückzuholen. Wenigstens das Buch würde ihm gehören, es musste ihm gehören. Er würde über die Seiten streichen, und wenn er dabei die Augen schloss, würde er wieder zu Hause sein. Der Alte war nun dort, der Alte mit dem faltigen Gesicht. Verrückt. Ja, deine Angst, Staubfinger!, dachte er bitter. Du bist und bleibst ein Feigling.²⁹⁵

Hier wird wiederum eine bestimmte Beziehung zwischen einer Figur und einem Buch thematisiert, namentlich die Besessenheit, das Buch zu besitzen. Diese Form der Intertextualität ist nicht an sich metafictional, kann aber aus metafictionalen Zitaten bestehen. Doch unterstützt sie die Metafictionalität im Werk, indem die expliziten literarischen Zitate den Leser darauf hinweisen, dass sie selbst einen fiktionalen Roman lesen und den Strom der Geschichte visuell unterbrechen. Sie appellieren ebenfalls an die Mitarbeit des Lesers und fordern ihn heraus, das Zitat mit dem Inhalt des Kapitels zu verbinden. Sie bilden infolgedessen ein interaktives Spiel, das den Leser ermuntert über den Inhalt und die Struktur des Werkes nachzudenken.

Eine zweite Form der Intertextualität sind die Erwähnungen von Zitaten durch unterschiedliche Figuren, zum Beispiel, wenn Fenoglio in einem Gespräch mit Mo und Meggie *Der Kaufman aus Venedig* zitiert, weil das Zitat in diesem Kontext geeignet ist –

²⁹³ Funke: *Tintenherz*, S. 194.

²⁹⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 556.

²⁹⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 557.

„Wie es so schön bei Shakespeare heißt: Jeder spielt seine Rolle, und meine ist eine traurige.“²⁹⁶ – oder wenn Resa *Die Katze, die für sich blieb* auf einen Zettel schreibt, um Staubfinger zu zerstreuen.²⁹⁷ Die dritte Form besteht aus den Zitaten, die mit den aufsteigenden Metalepsen zusammenhängen, Zitaten aus den Büchern, aus denen Mo oder Meggie Figuren, Lebewesen oder Sachen auslesen, wie *Die Schatzinsel*, *1001 Nacht*, *Peter Pan* usw.. Diese zwei intertextuellen Gruppen von Zitaten wirken auf eine ähnliche Weise, denn sie unterstützen, wie die unterschiedlichen Bücher im Buch, die Illusion, dass „Tintenherz“ ein reales Buch ist, weil die „Zitate“ aus diesem fiktionalen Buch visuell ähnlich wiedergegeben werden. Sie werden ebenso kursiv gedruckt, als stammten sie, wie die wirklichen intertextuellen Hinweise, gleichfalls aus einem realen Buch. In dem Augenblick, in dem Mo Gold aus *Die Schatzinsel* ausliest²⁹⁸, wird die von ihm gelesene Passage kursiv im Text wiedergegeben. Als Meggie aus „Tintenherz“ vorlesen soll, wird der von ihr gelesene Text auch kursivgedruckt, wodurch die Illusion erweckt wird, dass sie ebenfalls aus einem realen Buch, „Tintenherz“, von Fenoglio geschrieben, vorliest. Es handelt sich in diesem Fall um eine Pseudo-Intertextualität.

Transfiktionalität kann, wie schon erwähnt, mit der Intertextualität verbunden werden, in dem Sinne, dass sie beide auf andere, reale Texte hinweisen, doch die Transfiktionalität ist nicht das Zitieren andere Texte. In seinem Werk *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux* erklärt Richard Saint-Gelais, dass

[c]ette ambiguïté constitutive de la transfictionnalité ne doit pas nous dissuader de fixer quelques seuils. On aura compris par exemple que la simple mention d'un élément repris d'un autre texte ne suffit pas si elle ne s'accompagne de passerelles diégétiques. Lorsqu'il est rapporté dans *Madame Bovary* que la jeune Emma lit *Paul et Virginie*, il est net que les personnages de Bernardin de Saint-Pierre sont pour elle, comme ils le sont pour nous, des êtres imaginaires, avec lesquels aucun commerce n'est envisageable, puisqu'ils sont maintenus à l'intérieur des frontières d'un autre texte, d'où ils ne s'échappent nullement[.]²⁹⁹

Die Transfiktionalität unterscheidet sich demzufolge von der Intertextualität, weil das intertextuelle Zitieren eines Textes nichts ändert. Saint-Gelais erweitert, dass „[p]ar ‘transfictionnalité’, j’entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel.“³⁰⁰

²⁹⁶ Funke: *Tintenherz*, S. 287.

²⁹⁷ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 437.

²⁹⁸ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 197-198.

²⁹⁹ Richard Saint-Gelais: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Editions de Seuil 2011, S. 23.

³⁰⁰ Saint-Gelais: *Fictions transfuges*, S. 7.

etwas ist also transfiktional, wenn in einem fiktionalen Text ein anderer fiktionaler Text, seine Figuren, seine (fiktionale) Welt, seine Handlung etc. aufgenommen werden, ein Beispiel wäre die sogenannte Fanfiction. Die Transfiktionalität in Cornelia Funkes Roman wurde bis jetzt noch nicht analysiert, obwohl in *Tintenherz* vier Formen der Transfiktionalität vorhanden sind. Erstens gibt es die Figuren, die in diesem Buch eine Rolle spielen, weil sie „aus ihrem Buch herausgelesen wurden“ und jetzt in derselben fiktionalen Wirklichkeit wie Meggie und Mo verweilen, wie Tinker Bell, der Zinnsoldat und Farid. Zweitens findet sich Fenoglios Umschreibung von Geschichten: So schreibt er den Zinnsoldaten ein glückliches Ende mit seiner Tänzerin. Das zweite Unterschied differenziert zwei Teilgruppen in den schon genannten Kategorien, namentlich „echte“ Transfiktionalität und Pseudo-Transfiktionalität. Wenn in *Tintenherz* Tinker Bell und der Zinnsoldat eine Rolle spielen, weil sie „aus ihrer Geschichte herausgelesen wurden“, handelt es sich um echte Transfiktionalität, denn die beiden Figuren stammen aus einem unterschiedlichen fiktionalen Werk und werden in diesem Roman aufgenommen. Auch Fenoglios Umschreibung der Geschichte des Zinnsoldaten ist „echt“ transfiktional, doch sie funktioniert wie das Buch im Buch, denn seine Anwesenheit in *Tintenherz* ist an sich schon transfiktional und jetzt kriert Fenoglio in der Transfiktionalität eine zweite Transfiktionalität, wenn er das Ende seiner Geschichte umschreibt: Er nimmt die Figur in einer eigenen Geschichte auf, weil er prüfen will, „ob man Geschichten ändern kann, [...] [denn] wenn man eine gedruckte Geschichte ändern kann, indem man Worte hinzuschreibt, dann kann man alles an ihr ändern: wer herauskommt, wer hineingeht, wie sie endet, wen sie glücklich und wen sie unglücklich macht.“³⁰¹ Er hofft, dass er *Tintenherz* auch umschreiben und bestimmen kann, was genau passiert, wenn diese Geschichte von einer Zauberzunge gelesen wird, in der Hoffnung, dass sie Capricorn auf diese Weise besiegen können. Er beschreibt seine Transfiktionalität (oder Fanfiction) sogar: „Er zieht mit der Tänzerin in dieses Schloss und sie leben dort sorglos bis ans Ende aller Tage... Keine geschmolzenen Herzen, kein verbranntes Papier, nichts als Liebesglück.“³⁰² Wenn Fenoglio aber das Ende seines Romans, „*Tintenherz*“, umschreibt, sodass der Schatten aus dem Buch aufsteigt, Capricorn tötet, die Hälfte seiner Männer verschwinden lässt und alle von ihm getötete Wesen erneut ausspuckt, ist es eine Pseudo-Transfiktionalität, denn den Roman „*Tintenherz*“, seine Handlung und seiner Figuren, gibt es nur innerhalb von Cornelia Funkes realem *Tintenherz*. Das Erscheinen der

³⁰¹ Funke: *Tintenherz*, S. 451-452.

³⁰² Funke: *Tintenherz*, S. 452.

„herausgelesenen“ Figuren, die aus Fenoglios „Tintenherz“ stammen, ist demzufolge ebenfalls pseudo-transfiktional, weil sie nicht aus einem anderen realen Werk stammen, sondern aus dem fiktionalen und fiktiven Buch im Buch. Ist diese Transfiktionalität aber metafiktional? Ja und nein. Sie ist nicht notwendig metafiktional, aber funktioniert hier schon metafiktionsunterstützend, weil sie den Leser, wie die Aussagen, die enthüllen, dass das Werk eine Geschichte ist, darauf hinweisen, dass es sich im Werk um fiktionale Figuren handelt und dass die Geschichte an sich ebenfalls fiktional ist. Weiterhin erfährt er, wie eine Transfiktionalität auf unterschiedlichen Erzählebenen funktioniert. Das Aufnehmen fiktionaler Figuren deutet also auf die Fiktionalität des Werkes, weil sie auf ein unterschiedliches fiktionales Werk hinweisen. Die Transfiktionalität sorgt ebenfalls dafür – wie es bei der Intertextualität der Fall war –, dass die Pseudo-Transfiktionalität echt scheint und die Illusion entsteht, dass „Tintenherz“ ein reales Werk ist, aus dem die Figuren und die Handlung teilweise in Funkes *Tintenherz* aufgenommen werden.

4.2.4. Die Metalepse

Die Verwendung von Metalepsen in Cornelia Funkes *Tintenherz* ist merkbar weniger komplex als in Michael Endes *Die unendliche Geschichte* und schon mit der Handlung, aber nicht mit der Struktur des Romans verbunden. In *Tintenherz* werden, im Gegensatz zu in *Die Unendliche Geschichte*, nur auf- und absteigende Metalepsen auf der Ebene der *histoire* verwendet. Bhadury verbindet das Motiv der Metalepse mit der „depiction of the immersive reader-book interactions“³⁰³, „valorizing (at times with a clear didactic thrust) various aspects of the book-reader relationship as well as the reading process itself.“³⁰⁴ Die Metalepse hat infolgedessen eine ähnliche Funktion wie das Buch im Buch und die Transfiktionalität, sie spielt nicht nur eine Schlüsselrolle hinsichtlich der Handlung, denn alles geschieht nur, weil Mo neun Jahre vor dem Beginn der Geschichte, Staubfinger, Basta, Capricorn und Gwin aus und seine Frau (Te)Resa in „Tintenherz“ heraus-, beziehungsweise, hineingelesen hat. Hier ähnelt Funkes Roman Endes Erzählung in dem Sinne, dass das Abenteuer des Protagonisten mit dem Verlust der Mutter zusammenhängt. Die Metalepse ist weiterhin mit dem Buch-im-Buch-Motiv, der Intertextualität und Transfiktionalität verbunden, weil die Figuren, Tiere, Lebewesen, Gegenstände..., die Teil einer auf- oder absteigenden (oder beider) Metalepse sind, natürlich nur aus oder in ihre Geschichte hinein- oder herausgelesen werden können, wenn es ein Buch (im Buch)

³⁰³ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 311.

³⁰⁴ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 314.

gibt. Weiterhin werden bei den Metalepsen meistens (pseudo-)intertextuelle Zitate oder pseudo-transfiktionalen Umschreibungen Fenoglios wiedergegeben. Dass die Metalepse und die Metafiktionalität im Allgemeinen, genauso wie in *Die unendliche Geschichte*, noch didaktisch sind, zeigt sich unter anderem an den vielen lehrreichen Abschweifungen im Text, z. B. wenn Meggie den Begriff „Charta virginea non nata“ erklärt.³⁰⁵ Diese didaktischen Abschweifungen sind nicht spielerisch und werden dem Leser direkt mitgeteilt.

Bhadury argumentiert weiterhin, dass

[f]or Funke, a metaleptic breach is always one of violence, symbolically represented by the condition that whatever emerges out of a text must necessarily be replaced by something forcefully wrenched from the diegetic reality instead, thus forever framing the act within a rhetoric of loss. This violence characterizing the metaleptic act at the conceptual level is also corroborated by more literal representations of brutal events that accompany practically each instance of narrative transgression in the Inkworld series[.]”³⁰⁶

Es stimmt, dass für den Großteil der Geschichte, die Metalepsen einen verzerrenden Effekt auf das Leben der beteiligten intra- und hypodiegetischen Figuren haben. Doch das ist nur der Fall solange die Protagonistin noch nicht entdeckt hat, wie sie ihre Gabe als Zauberzunge beherrschen kann, damit sie selbst bestimmen kann, ob und wer aus einer oder in eine Geschichte heraus-, beziehungsweise hineingelesen wird und welchen Effekt diese Handlung auf die beteiligten Figuren haben wird. Mo, Fenoglio und Meggie entdecken jedoch, dass ihre Gabe und deren Effekte kontrolliert werden können, indem sie die Geschichten umschreiben oder so schreiben, dass im Text steht, was passieren wird, wenn er von einer Zauberzunge gelesen wird. Fenoglio erklärt Meggie seine und Mos Idee: „[W]enn man eine gedruckte Geschichte ändern kann, indem man Worte hinzuschreibt, dann kann man alles an ihr ändern: wer herauskommt, wer hineingeht, wie sie endet, wen sie glücklich und wen sie unglücklich macht. Verstehst du?“³⁰⁷ Und die Idee funktioniert! Denn, sowohl wenn Meggie den Zinnsoldaten in seine neue Geschichte hineinliest und wenn sie den Schatten aus „Tintenherz“ ausliest, ist sie imstande die Situation zu kontrollieren und die Metalepse geht nicht mit einem Verlust einher, ganz im Gegenteil – diese Metalepsen haben eine harmonisierende Wirkung, weil sie das Gleichgewicht wiederherstellen. Das ist auch eine wichtige Entwicklung im Roman, weil sie zeigt, wie Meggie Kontrolle über ihre Gabe und das eigene Leben gewinnt und auf

³⁰⁵ Funke: *Tintenherz*, S. 97.

³⁰⁶ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 313.

³⁰⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 452.

diese Weise Capricorn besiegen und ihre Familie retten kann. Am Ende des Romans wurde sogar beschrieben, wie vorher schon erwähnt, dass Meggie eine Schriftstellerin werden will, „damit sie ihrer Mutter vorlesen konnte, ohne sich Sorgen zu machen, wer herauskam und sie mit heimwehkranken Augen ansah.“³⁰⁸ Dieser Wunsch zeugt von Meggies Charakterentwicklung: Sie gewinnt an Kontrolle und nimmt eine Autoritätsposition ein. Bhaduri hat aber schon Recht, wenn sie sagt, dass die Metalepse aus einer Sehnsucht „to be able to interact with the world of the text, or the desire to enter and co-create the storyworld“³⁰⁹ entstehen kann. Sie erweitert, dass „[t]his last impulse is obviously linked to a desire to control the story, in terms of gaining authorial (or at least, editorial) power – a theme both Funke and Ende dwell on at great length.“³¹⁰ Diese „authorial power“ symbolisiert ebenfalls die Autorität, weil sie mit einer göttlichen und schöpferischen Fähigkeit verbunden werden kann und symbolisiert, dass eine Figur Kontrolle über die eigene Geschichte, das eigene Leben, bekommt.

Ein interessanter Aspekt von Funkes Roman liegt darin, dass es nicht die Protagonistin ist, die in das Buch im Buch und demzufolge in die phantastische Welt hineinsteigt, wie in Endes Werk. Meggie bleibt, im Gegensatz zu Bastian und David in *The Book of Lost Things*, in der eigenen Wirklichkeit, wird aber mit den Folgen der ersten absteigenden Metalepse konfrontiert, indem sie ihre Mutter verliert. Kurwinkel erklärt, dass „[v]iele der Passagen zwischen den Welten in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur [...] metaphorisch kodierte Reflexe archaischer Initiationsriten [sind], wie sie u. a. bereits Vladimir Propp für das Märchen nachgewiesen hat.“³¹¹ Doch in *Tintenherz* wird hinsichtlich Joseph Campbells zyklischem Muster der Monomyth – die Heldenreise – das Überschreiten der Grenze nicht von einer absteigenden Metalepse der Protagonistin in die phantastische Welt verursacht.³¹² Stattdessen begegnet Meggie der phantastischen Welt zum ersten Mal in den Figuren von Staubfinger und seinem gehörnten Marder Gwin. Vielleicht ist das der Grund, weswegen Klimek in *Paradoxes Erzählen* nur eine absteigende Metalepse aus dem zweiten Roman der Tintenwelt-Trilogie erwähnt, obwohl es in *Tintenherz* schon unterschiedliche Beispiele der

³⁰⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 570.

³⁰⁹ Bhadury: „Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms“, S. 316.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Kurwinkel: „‘Es gibt viele, ganz viele Welten, (...) in den Büchern sind sie aufgeschrieben!’. Narratologische und didaktische Überlegungen zum Buch-im-Buch-Motiv in Cornelia Funkes ‘Tintenwelt’-Trilogie.“ In: *Kjl & m.* 69 H.1 (2017), S. 53.

³¹² Dass die Metalepse als Initiationsritus gelesen werden kann, kann erklären, warum sie als gefährlich dargestellt wird. In *Tintenherz* besiegt Meggie die Gefahr, indem sie lernt wie sie die Metalepse beherrschen kann, und wird infolgedessen als „Heldin“ eingeweiht.

absteigenden Metalepsen gibt. Außergewöhnlich an die Metalepsen in *Tintenherz* ist, wie Klimek erklärt, dass „jedes Mal, wenn jemand oder etwas aus einem Buch (einer Hypodiege) in Meggies Welt (die Intradiege) hinaufgelesen wird, im Gegenzug etwas oder jemand in dem entsprechenden Buch [verschwindet].“³¹³ Am Anfang des Romans ist das tatsächlich passiert: Für jede absteigende Metalepse gibt es gleichzeitig eine aufsteigende und umgekehrt – es besteht eine Wechselwirkung. Mo erklärt Meggie die Regeln der Gabe, wenn er über das Verschwinden ihrer Mutter redet: „‘Basta, Capricorn und Staubfinger sind aus dem Buch herausgekommen und sie ist hineingegangen, zusammen mit unseren zwei Katzen, die wie immer auf ihrem Schoß saßen, als ich vorlas. Vermutlich ist für Gwin auch irgendjemand verschwunden, eine Spinne vielleicht oder eine Fliege oder irgendein Vogel, der gerade ums Haus flatterte ...‘ Mo schwieg.“³¹⁴ Aber am Ende des Romans stimmt Klimeks Behauptung nicht mehr, weil Fenoglio und Mo entdecken, dass die Art, in der eine Geschichte geschrieben wird, bestimmen kann, wer herauskommt oder hineingeht. Wenn Meggie den Zinnsoldaten in seine neue Geschichte hineinliest, verschwindet nur er und es gibt keine andere Figur, die herausgelesen wird, um seine Stelle einzunehmen³¹⁵. Auch am Ende des Romans scheint diese Regel nicht länger zu funktionieren, aber dann verschwindet Fenoglio plötzlich in seinem eigenen Buch³¹⁶. Hier stimmt die Regel, dass es für jede absteigende eine aufsteigende Metalepse gibt, wieder, doch die Wechselwirkung gelingt nicht völlig, da die Anzahl der heraus- und hinein-gelesenen Figuren nicht übereinstimmt, es sei denn, alle Figuren, die aus dem Schatten entstehen, werden mit der Figur Fenoglios gleichgestellt. In diesem Fall ist aber etwas misslungen in Bezug auf Fenoglios Umschreibung der Geschichte, weil er behauptete, entscheiden zu können, wer und ob jemand aus einer Geschichte gelesen werden kann. Eine andere Möglichkeit wäre, dass es sich hier um einen kleinen Logikfehler in der Geschichte handelt. Aber kehren wir zurück zu den Metalepsen selbst: Bei dem Heraus- oder Hineinlesen einer Figur verschwindet diese Figur wirklich aus seiner fiktionalen Welt. So beschreibt Resa, dass es in der Tintenwelt war, als ob Capricorn verweist sei: „*Ich habe nur von ihm gehört*, schrieb ihre Mutter. *Man redete von ihm, als sei er verweist.*“³¹⁷ Die gedruckte Geschichte im Buch bleibt aber dieselbe. „Die

³¹³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 177.

³¹⁴ Funke: *Tintenherz*, S. 162.

³¹⁵ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 451-453.

³¹⁶ Vgl. Funke: *Tintenherz*, S. 549-550.

³¹⁷ Funke: *Tintenherz*, S. 565.

Geschichte handelt immer noch von ihnen – von Staubfinger, Basta und Capricorn“³¹⁸, erklärt Mo.

Die Metalepse ist vor allem in Bezug auf die Handlung des Romans wichtig und konfrontiert den Leser mit dem Überschreiten der unterschiedlichen Erzählebenen, was seinerseits die Aufmerksamkeit auf die Struktur und Fiktionalität des Werkes lenkt. Infolgedessen wird der Leser ermuntert, darüber nachzudenken. Er kann darüber reflektieren, ob er ebenfalls eine Figur in einem Buch sein könnte oder in einer anderen Geschichte eintreten könnte. Außerdem spiegelt sie die Immersion des Lesers im Buch wider und symbolisiert diese. Sie regt den Leser an, auf sein Benehmen als Leser zu reflektieren.

³¹⁸ Funke: *Tintenherz*, S. 167.

4.3. John Connollys *The Book of Lost Things* (2006)

The Book of Lost Things ist ein relativ rezentes Werk, obwohl es inzwischen auch schon zwölf Jahre alt ist. Doch wurde das Werk während dieser zwölf Jahre noch nie erforscht, obwohl der Vergleich mit Endes *Die unendliche Geschichte* und Cornelia Funkes *Tintenherz* interessante Ergebnisse verspricht, weil die Ähnlichkeiten zwischen den Werken nicht gering sind. Ganz im Gegenteil, denn die Werke teilen einigermäßen ihre Handlung, aber ebenfalls die Motive, die Art der Phantastik und der Metafiktionalität, wie in diesem Kapitel gezeigt werden wird. Handelt es sich um die einzige Arbeit über das Werk? 2009 wurde das Buch von Travis Thiesen für seine Masterarbeit für die Bühne umgeschrieben. Deswegen wird jetzt etwas unternommen und das Jugendbuch analysiert.

4.2.1. Die Metafiktion und das Buch-im-Buch-Motiv

Die Metafiktionalität ist ein Hauptmotiv in *The Book of Lost Things* und John Connolly erwähnt sie selbst als eine der frühesten Absichten seines Werkes:

I started only with its first line – ‘Once upon a time – for that is how all stories should begin – there was a boy who lost his mother.’ – and a vague notion of exploring myths and folk tales, and grief and loss, and the nature of books and stories and their effect on those who read them (and vice versa, because books are not fixed objects, and as readers we bring our own life experiences to bear on whatever we read, and thus shape our books according to our own imaginings).³¹⁹

Das Explorieren der Art der Bücher und Erzählungen weist auf die Selbst-Reflexion und das Selbst-Bewusstsein eines Textes hin. Diese Aussage könnte in diesem Sinn mit Linda Hutcheons Auffassung der Metafiktion als narzisstische Narration verbunden werden. Das Zitat betont auch die Relevanz des ersten Satzes des Werkes. Er ist nicht nur der Anfang des Werkes in Bezug auf den Schreibprozess, sondern auch in der physischen Realität des Buches: Dieser Satz ist das Erste, was vom Leser gelesen wird (der Peritext wird hier nicht berücksichtigt). Er ist der Beginn der Geschichte und kreiert infolgedessen den Erwartungsbogen des Lesers. Im Fall dieses spezifischen Einstiegs – “Once upon a time – for that is how all stories should begin – there was a boy who lost his mother.”³²⁰ – wird unmittelbar angekündigt, dass im Werk über Narrativität und Fiktionalität reflektiert wird, und gleichzeitig impliziert, dass die Metafiktionalität infolgedessen ein wichtiges Motiv ergeben wird, da sie von Anfang an anwesend ist. Um welche Art Metafiktionalität handelt es sich aber? Die Vermittlungsform der Metafiktionalität ist in

³¹⁹ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 321-322.

³²⁰ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 1.

jeder Hinsicht punktuell, denn sie ist nur in bestimmten Textstellen präsent. Auf der inhaltlichen Ebene ist der Satz einerseits indirekt allgemein-metafiktional, da es sich um eine „generelle meta-ästhetische Diskussion von (Erzähl-)Lit. ohne Referenz auf spezifische Texte“³²¹ handelt: „for that is how all stories should begin“ drückt eine reflektierende, persönliche Meinung oder, abhängig davon, wie man den Erzähler interpretieren möchte, eine universale Wahrheit – es wird als ein Fakt formuliert – in Bezug auf den besten Einstieg in einer Erzählung aus. Andererseits kann der Satz auch als direkt-metafiktional betrachtet werden, weil mittels dieser metareflektierenden Allgemeinaussprache über Fiktionalität ebenfalls darauf hingewiesen wird, dass der Einstieg dieser Erzählung die Norm bilden sollte. Diese Instanz der Metafiktionalität schafft, wie Wolf erklärte, einen poetologischen Reflexionsraum, in dem über Fiktionalität nachgedacht wird. Sie unterminiert nicht so sehr die Glaubwürdigkeit, weil der Satz nicht angibt, dass diese „story“ unwahr ist. Im Gegensatz, er reflektiert einfach die Erzählästhetik. Es handelt sich infolgedessen sowohl um eine ästhetische Selbst- als auch Fremdkommentierung, weil der Erzähler einerseits erklärt, wie eine gute Geschichte formuliert/aufgebaut sein soll, andererseits darauf hinweist, dass diese Geschichte tatsächlich so anfängt. In diesem Fall hat die Aussage ebenfalls einen gewissen didaktischen Wert; der Erzähler erklärt dem Leser, wie eine gute Geschichte anfängt.

Im Buch gibt es recht viele Instanzen der Metafiktionalität, sie alle zu analysieren, ist nicht möglich. Deswegen wurden einige Beispiele ausgewählt, um zu zeigen, wie sie im Allgemeinen funktionieren. Manchmal ist die Metafiktionalität ähnlich zu der des ersten Satzes. Es gibt unterschiedliche Momente, in denen über Bücher, Erzählungen usw. reflektiert wird. Ganz oft handelt es sich um Aussagen von Davids Mutter oder Vater. Betrachten wir folgendes Beispiel:

Before she became ill, David's mother would often tell him that stories were alive. They weren't alive in the way that people were alive, or even dogs or cats. [...] Stories were different, though: they came alive in the telling. Without a human voice to read them aloud, or a pair of wide eyes following them by torchlight beneath a blanket, they had no real existence in our world. They were like seeds in the beak of a bird, waiting to fall to earth, or the notes of a song laid out on a sheet, yearning for an instrument to bring their music into being. They lay dormant, hoping for the chance to emerge. Once someone started to read them, they could begin to change. They could take root in the imagination and transform the reader. Stories wanted to be read, David's mother would whisper. They needed it. It was

³²¹ Wolf: „Metafiktion“, S. 173.

the reason they forced themselves from their world into ours. They wanted us to give them life.³²²

Wie schon erwähnt wurde, ist die Metafiktionalität in dieser Instanz explizit, sie ist „durch den metatextuellen Wortsinn isolierbar und zitierbar im Modus des ‚telling‘“³²³. Der Leser bekommt hier die wörtliche Wiedergabe von dem, was Davids Mutter ihm in Bezug auf die Art der Erzählungen berichtete. Weiterhin ist die quantitative Form wiederum punktuell, denn das Buch ergibt keine Metafiktion im Ganzen, sondern enthält metafiktionale Stellen. Sie weist nicht auf spezifische Texte hin, aber über Erzählungen im Allgemeinen, „stories“. Des Pudels Kern stellen hier die Vergleiche und Metaphern dar, die die Art und das Potenzial von „stories“ illustrieren und infolgedessen die Reflexion unterstützen. Eine Konstante in *The Book of Lost Things* ist die Beschreibung von Büchern, Erzählungen usw. als lebendig – oder mindestens als potentiell lebendig, wie in Cornelia Funkes *Tintenherz* verfügen sie über ein gewisses Agens, das in diesem Werk aber stärker ausgeprägt, indem Bücher nicht nur personifiziert werden, aber tatsächlich aktiv Handeln. Die Mutter erklärt David, dass Erzählungen gelesen werden sollen, um lebendig zu sein, dass sie gelesen werden wollen. Dieses Bild des bis jetzt metaphorisch lebendigen Buches setzt sich als buchstäblich lebendige Bücher fort:

The walls were lined with books, although they were not books like the ones David read. David thought that he could hear the books talking amongst themselves when he arrived. He couldn't understand most of what they were saying, but they spoke v-e-r-y s-l-o-w-l-y as if what they had to impart was very important or the person to whom they were speaking among themselves in blah-blah-blah tones, the way experts sometimes talked on the wireless when they were addressing one another, surrounded by other experts whom they were trying to impress with their intelligence. The books made David very uneasy.³²⁴

Hier wird zum ersten Mal suggeriert, die Bücher seien tatsächlich lebendig und könnten sogar reden, obwohl David der Einzige ist, der sie verstehen kann. Die Bücher, die hier erwähnt werden, gehören zu dem metafiktionalen Buch-im-Buch-Motiv. Es sind nicht näher ausgeführte Dummy-Bücher, die so unspezifisch ausfallen, dass sie sogar keinen Titel oder Schriftsteller haben. Infolgedessen ist es unmöglich festzulegen, ob es sich um fiktive oder reale Dummy-Bücher handelt. Sie sind nicht nur inhaltsleer, sondern auch titel- und schriftstellerlos – jedoch nicht charakterlos. Auf dieser Ebene unterscheiden sie sich sowohl von *Die unendliche Geschichte*, in der es nur ein Buch im Buch gibt, und von *Tintenherz*, in dem es viele reale Bücher im Buch, mit Titeln und den Namen ihrer

³²² Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 3.

³²³ Vgl. Wolf: „Metafiktion“, S. 172.

³²⁴ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 8.

Schriftsteller. Obwohl David nicht verstehen kann, was diese Bücher sagen, formt er sich eine Vorstellung hinsichtlich ihres Charakters anhand ihrer Art zu reden. Deswegen könnte behauptet werden, dass sie nicht völlig inhaltsleer sind. Ihr Inhalt wird impliziert: Sie reden langsam, als ob sie etwas sagen, was unglaublich wichtig ist, und sprechen wie Experten, die einander mit ihrer Kenntnis beeindrucken möchten. Das suggeriert, dass es wissenschaftliche Bücher sind, die wahrscheinlich, da sie im Sprechzimmer eines Psychologen zu finden sind, von Psychologie handeln. Diese Hypothese kann durch ein Zitat, in dem die Ähnlichkeit zwischen dem Psychologen, Dr. Moberley, und seinen Büchern deutlich wird, unterstützt werden: „Dr Moberley asked David, in the v-e-r-y s-l-o-w way that some of his books spoke, why the slates were so important.“³²⁵ Dieser Vergleich könnte bestätigen, dass, weil Dr. Moberley als Psychologe wie seine Bücher redet, diese einen wissenschaftlichen Inhalt haben: Psychologie. Wie ich im Kapitel über die Metafiktionalität erwähnte, kann ein Buch-im-Buch-Motiv an sich als metafiktional betrachtet werden, weil der Leser dieserart in einem Buch mit Büchern deshalb mit der Fiktionalität des von ihm gelesenen Buches konfrontiert wird. Hier wird nicht so sehr über den Text selbst reflektiert, sondern eher über nicht weiter benannte wissenschaftliche Bücher. Dieser Reflexion kann den Leser aber ermuntern, über seine eigene Beziehung als Leser hinsichtlich Bücher nachzudenken. Dass diese Instanz auf die Fiktionalität des Textes hinweist, indem sie dem Leser ein Buch-im-Buch-Motiv entgegenstellt, könnte vielleicht lediglich als direkte Metafiktionalität betrachtet werden.

Eine wichtige Instanz der Metafiktionalität kann mit der vorhergehenden Analyse verbunden werden. Es wird beschrieben, dass David erneut bei seinem Psychologen vorbeigeht, aber Schwierigkeiten hat, ihn zu verstehen, weil seine Bücher so laut miteinander reden. Außerdem reagieren sie auch auf das, was von Moberley gesagt wird:

The sounds made by books had become clearer and clearer to David. He understood that Dr Moberley couldn't hear the books speak, otherwise he couldn't have worked in his office without going mad. Sometimes, when Dr Moberley asked a question of which the books approved, they would all say 'Hm m m m m' in unison, like a male voice choir practising a single note. If he said something of which they disapproved, they would mutter insults at him. 'Charlatan!' 'Poppycock!' 'The man's an idiot.' One book, with the name 'Jung' engraved on its cover in gold letters, grew so irate that it toppled itself from the shelf and lay on the carpet, fuming. Dr Moberley looked quite surprised when it fell.³²⁶

³²⁵ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 19.

³²⁶ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 22 – 23.

Obwohl die Art der Metafiktionalität (implizit, punktuell und fremd-metafiktional) gleich ist, wie bei dem vorigen Beispiel, funktioniert sie unterschiedlich. Erstens wird eines der Dummy-Bücher zwar nicht mit einem Titel, so aber doch mit einem Schriftsteller benannt: Jung. Das Dummy-Buch weist wahrscheinlich auf den schweizerischen Psychiater Carl Gustav Jung hin. Es ist dieses Erwähnen von Jung, das die Metafiktionalität in eine andere Richtung steuert. Jung ist unter anderem wegen seiner Archetypenlehre bekannt und diese Archetypen kommen häufig in John Connollys Werk vor, zum Beispiel wird in folgender Szene ein Archetyp deutlich in der Figur des „Crooked Man“ benannt und zusätzlich wirkt es metafiktional:

The Crooked Man's lair was much larger, and much deeper, than David could have known. It ran far beneath the castle, and there were rooms that contained things much more terrifying than a collection of rusty torture implements, or the ghost of a dead girl trapped in a jar. This was the heart of the Crooked Man's world, the place where all things were born and all things died. He was there when the first men came into the world, erupting into being along with them. In a way, they gave him life and purpose, and in return he gave them stories to tell, for the Crooked Man remembered every tale. He even had a story of his own, although he had changed its details in crucial ways before it could be told. In his tale, it was the Crooked Man's name that had to be guessed, but that was his little joke. In truth, the Crooked Man had no name. Others could call him what they wished, but he was a being so old that the names given to him by men had no meaning for him: Trickster; the Crooked Man; Rumpel³²⁷

„The Crooked Man“ ist also der Archetyp der Gestalt des Tricksters. Durch den impliziten Hinweis auf die Archetypenlehre dank des Verweises auf Jung wird sich der Leser der Anwesenheit der Archetypen in dem Text bewusst: der Trickster (der Crooked Man, dessen Namen im traditionellen Stil der Phantastik erklärt, wer er ist – er ist „a crooked man“, ein Mann, dessen Moral schief und krumm ist), der Held (Roland), das Kind, die Mutter, der Vater/Mentor („the Woodsman“) usw. Die implizite Metafiktionalität des Dummy-Buches wirkt hier direkt, weil der Leser dazu bewogen wird, über den Text in Bezug auf die Archetypen zu reflektieren, aber ebenfalls indirekt, sowohl fremd- als auch allgemein-metafiktional, denn das Zitat über den Trickster weist seinerseits darauf hin, dass die Archetypen auch in anderen Texten und Erzählungen anwesend sind. Die meisten Figuren haben eigene und erzählen andere „stories“. Der Hinweis auf Jung und später auf die Archetypentheorie in dem Zitat über den Crooked Man kann als Spiel betrachtet und mit dem Thema der All-Age-Literatur verbunden werden³²⁸. Der spielerische Charakter der Metafiktionalität kreiert eine zusätzliche Leseebene für

³²⁷ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 277.

³²⁸ Vgl. meine Bachelorarbeit

Erwachsenen. Diese zwei Elemente sind nur Details im Werk, vor allem das erste, und derart, dass sie ein Augenzwinkern gegenüber dem Leser und seinen Kenntnissen in Bezug auf die Psychologie im Allgemeinen und auf Jungs Archetypenlehre bilden. Es lässt sich wohl sagen, dass diese „wink, wink, nudge, nudge. Say no more, say no more“³²⁹-Situation eine etwas ältere Zielgruppe anspricht. Erstens wäre es eher unwahrscheinlich, dass diese Elemente von der Altersgruppe, die mit der Figur Davids angesprochen wird – Kinder von etwa elf Jahren³³⁰ –, mehr denn als einfache Informationsvermittlung wahrgenommen werden (das Buch, das aus dem Regal stürzte, war mit den Buchstaben „Jung“ bedruckt und der Crooked Man hat sich selbst als eine Figur in unterschiedliche Erzählungen eingebettet, in denen man seinen Namen, den er in Wirklichkeit nicht hat, erraten soll), obwohl die Bezugnahme auf das Märchen „Rumpelstilzchen“ aller Wahrscheinlichkeit nach ins Auge springt, und zweitens als Hinweis auf Jungs Archetypenlehre registriert werden, weil diese Kenntnisse für ein Kind im Alter von elf Jahren weniger offensichtlich sind, es sei denn, sie interessieren sich für Narratologie und/oder Psychologie. Deswegen berücksichtigen die Implikationen und infolgedessen die zwei Instanzen der Metafiktionalität (das reale Dummy-Buch und die Reflexion über Erzählungen in Bezug auf die archetypische Figur des Crooked Mans) eine andere, ältere Zielgruppe. Es ist infolgedessen nicht das Ziel dieser Instanzen der Metafiktionalität, von allen Lesern bemerkt und verstanden zu werden, was ihnen eine spielerische Qualität gewährt. Sie ermuntern auch zur Selbst-Reflexion des Textes in Bezug auf die Fiktionalität hinsichtlich der archetypischen Figuren. Das Verweisen auf Jung und die Archetypen sensibilisiert den Leser in dem Sinne, dass er sich bewusst wird, dass diese Archetypen im ganzen Text verwendet werden, und infolgedessen wird er ermutigt, über die Fiktionalität des Textes und seine narratologische Konstellation nachzudenken. Sicher geschieht dies, weil neben den Archetypen auch die zentrale Rolle des Erzählens von Geschichten beleuchtet wird, da der Crooked Man eine Figur ist, die mit dem Weben von Geschichten verbunden ist. Die Relevanz des Erzählens von Geschichten wird auch an unterschiedlichen Stellen thematisiert. Während seiner Reise durch das Königreich erzählen unterschiedliche Figuren David Geschichten, Variationen von Märchen, wobei die typischen Rollen oft getauscht werden (Rotkäppchen, die den Wolf verführt, böse Stiefväter...), und Archetypen. Diese „Stories“ werden einerseits

³²⁹ "Candid Photography" In: *Monty Python's Flying Circus. Season 1, Episode 3: How to Recognise Different Types of Trees from Quite a Long Way Away*. (ausgestrahlt am 19.10.1969).

³³⁰ Vgl. Kapitel "Kriterien und Textauswahl"

eingebettet, das heißt, sie werden eingeleitet und passen in die Geschichte, andererseits werden sie visuell von dem Rest des Textes getrennt. Betrachten wir folgendes Beispiel:

And while David sat by the fire, the Woodsman told him a story.

The Woodsman's First Tale

Once upon a time there was a girl who lived on the outskirts of the forest. [...] And that is how the Loups came into being.

When his tale was done, the Woodsman went to an oak chest by the corner by the bed and found a shirt that would fit David[.]³³¹

Die Geschichte über das Entstehen der Loups wird vom Leser fast erwartet, weil David die Holzfäller fragt, was sie genau seien, und das führt seinerseits zu der Erzählung. Auf diese Weise wird die Geschichte angekündigt. Dass eine Geschichte erzählt wird, „the Woodsman told him a story“, lenkt an sich die Aufmerksamkeit schon auf das Erzählen von Geschichten in einer Geschichte, auf das Erzählen in einer Erzählung, und initiiert folgendermaßen die Reflexion und infolgedessen die Metafiktionalität. Bis jetzt ist die Metafiktionalität relativ implizit geblieben, aber das ändert sich bei dem Anfang der Geschichte. Das umgeschriebene Märchen ist namentlich visuell von dem Rest des Textes zu unterscheiden: Es bekommt einen separaten, fettgedruckten Titel „**The Woodsman's First Tale**“, der den erzählhaften Charakter noch betont und suggeriert, dass es weitere Erzählungen der Holzfäller geben wird, denn eine erste Geschichte impliziert auch eine zweite, und der Text selbst wird kursiv gedruckt. Der Leser bekommt keine paraphrasierte Geschichte, sondern eine Geschichte, die mittels der visuellen Merkmale isoliert und als separat bezeichnet wird und die textuellen Merkmale eines stereotypen Märchens und einer ätiologischen Sage aufweist – den Anfang „Es war einmal“, den, wenn auch umgewandelten, Inhalt des Märchens „Rotkäppchen“, die Erklärung der Herkunft der Loups. Die visuellen Merkmale sind dafür verantwortlich, dass die Geschichte stärker auffällt und als separat betrachtet wird, obwohl sie textuell in die Erzählung eingebettet und angekündigt wurde. Das führt dazu, dass sich der Leser bewusster wird, einen fiktionalen Text zu lesen – und eine Geschichte, „a story“, in einem fiktionalen Text –, ebenfalls weil (fast parodisch) mit den charakteristischen Genre- oder Gattungsmerkmalen gespielt wird. Deshalb ist die Metafiktionalität auf dieser Ebene explizit. Weiterhin fällt sie direkt aus, weil die Metafiktionalität des Verweises auf Jungs Archetypen und die Geschichte in der Geschichte nicht wirklich auf andere Texte,

³³¹ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 82 – 85.

sondern nur auf *The Book of Lost Things* bezogen werden können und in Bezug auf dieses Werk die Selbst-Reflexion anstiften.

Doch die Metafiktionalität kommt noch auf eine andere Weise zustande, denn die Verwicklung von Geschichten ist auch in unterschiedlichen Stellen anwesend und der Leser wird ebenso dadurch auf die Fiktionalität des Textes hingewiesen, indem sich die unterschiedlichen „story“-Ebenen wie die Dornhecke im Märchen von Dornröschen und in der dunkleren Version desselben Märchens in *The Book of Lost Things* ineinander verschlingen. David wird zum ersten Mal mit dem Gedanken, dass er selbst Teil einer Geschichte ist, konfrontiert, als der Crooked Man seine Rückkehr nach Hause unmöglich macht, indem er dafür sorgt, dass David und der Woodsman nicht mehr erkennen können, durch welchen Baum David im unbenannten Königreich landete. Sie hatten den Baum mit einem Bindfaden kenntlich gemacht, aber nachts hatte der Crooked Man alle Bäume auf dieselbe Weise markiert, sodass sie nicht mehr ermitteln können, welcher Baum der richtige ist. David fragt den Holzfäller, warum er den Bindfaden nicht einfach entfernt habe, was viel weniger Arbeit gemacht hätte. Der Holzfäller denkt darüber nach und antwortet letztendlich Folgendes: „‘Yes,’ he said, ‘but it wouldn’t have been so amusing to him [the Crooked Man], and it wouldn’t have made such a good story.’ ‘A story?’ asked David. ‘Whatever do you mean?’ ‘You’re part of a story,’ said the Woodsman. ‘He likes to create stories. He likes to store up tales to tell. This will make a very good story.’”³³² Diese Aussage, namentlich dass David Teil einer Geschichte ist, ist einigermaßen ironisch, weil sie auf mehr Ebenen stimmt, als von David und dem Holzfäller geahnt wird. David ist Teil einer Geschichte auf vier Ebenen, aber er ist sich nur zwei der vier bewusst. Wegen des Mehrschichtenbaus wird die Metafiktionalität stärker betont und wird komplexer. Erstens gibt es die wörtliche Ebene: Der Crooked Man erzählt gerne Geschichten, David wird also Teil einer Geschichte werden, wenn der Crooked Man jemandem erzählt, was er gemacht hat. Das ist die Ebene, auf der auch wir eine Rolle in den Geschichten, Anekdoten usw. spielen, die von Andern erzählt werden. Zweitens bemerkt David recht schnell, dass die Welt des Königreiches eine Welt der Geschichten und Märchen ist, das zeigt sich an den folgenden beiden Zitaten: „‘Harpies,’ said David. ‘You’ve seen such creatures before asked the Woodsman. ‘No, said David. ‘Not really.’ *But I’ve read about them. I’ve seen them in my book of Greek myths. For some reason, I don’t think they belong in this story, yet here they are...*”³³³ David ist sich

³³² Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 93

³³³ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 108.

bewusst, dass diese Welt eine Welt der Geschichten ist. Er sieht sogar ein, welcher Art Geschichten sie umfasst: Es geht um eine Welt der dunklen, subvertierten und pervertierten Märchen, aber nicht der Mythen. Er denkt selbst über die Fiktionalität und die „Gattung“ dieser Welt nach und ermutigt auf diese Weise auch den Leser, darüber zu reflektieren. Das zeigt sich ebenfalls im nächsten Zitat, das ein wenig später erscheint: „Someone was trying to create a story and David was a part of it, but the story was itself made up of other stories. David had read about trolls and harpies, and lots of old stories had woodsmen. Even talking animals, like the wolves, cropped up in them.“³³⁴ Hier reflektiert David wiederum über die Gattung, die Figuren (fast sogar über die Archetypen) und die Fiktionalität, in dem Sinne, dass die Welt von Geschichten gebildet und bewohnt wird. Diese Zitate drängen den Leser dazu, über die Fiktionalität nachzudenken. Auf diesen zwei ersten Ebenen verlief die Metafiktionalität noch relativ unkompliziert und explizit, aber das ändert sich bei den nächsten zwei „story“- und Metafiktionalitätsebenen. Die dritte Ebene ist die der Herausgeberfiktion und sie ist Teil des zentralen Buch-im-Buch-Motivs, das später erklärt wird. Am Ende von *The Book of Lost Things* wird gesagt, dass „David did not marry again, and he never had another child, but he became a writer and he wrote a book. He called it *The Book of Lost Things*, and the book that you are holding in your hands is the book that he wrote.“³³⁵ Diese Herausgeberfiktion impliziert infolgedessen, dass das vom Leser gelesene Buch, *The Book of Lost Things*, von David selbst über seine Erfahrung geschrieben wurde. Auf dieser Ebene ist David also auch als Protagonist Teil der Geschichte im von ihm selbst geschriebenen (fiktiven) Buch, dessen er sich an diesem Moment in der Geschichte selbstverständlich noch nicht bewusst ist – außerdem ist diese Aussage an sich auch noch metafiktional. Und letztlich ist er, unbewusst natürlich, der Protagonist im realen Buch *The Book of Lost Things*, das von dem irischen Schriftsteller John Connolly geschrieben wurde. Die Metafiktionalität funktioniert hier deswegen direkt auf vier Ebenen und ermutigt den Leser, die Struktur dieses spezifischen Werkes zu analysieren, sich der unterschiedlichen Ebenen der Fiktion bewusst zu werden.

Doch kann die Herausgeberfiktion auch bei dem metafiktionalen Buch-im-Buch-Motiv eine zentrale Rolle spielen, denn das Buch im Buch gibt es wie David als Teil einer Geschichte, ebenfalls auf unterschiedlichen Ebenen. Dieses Buch im Buch ist „The Book of Lost Things“. Das Buch im Buch wird auf folgende Weise introduziert:

³³⁴ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 112.

³³⁵ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 317.

‘That doesn’t mean he isn’t aware of what’s happening,’ said the Woodsman. ‘They say that the king has a book, a Book of Lost Things. It is his most prized possession. He keeps it hidden in the throne room of his palace, and no one is permitted to look upon it but him. I have heard it said that it contains in its pages all of the king’s knowledge, and that he turns to it in times of trouble or doubt to give him guidance. Perhaps there is an answer within it to the question of how to get you home.’³³⁶

Der Holzfäller erklärt David in dieser Szene, dass der alte König des Reiches ein mysteriöses Buch besitzt, das eine Lösung bieten könnte, sodass er nach Hause zurückkehren könnte. Das Buch im Buch wird hier als eine Art Kombination eines Nachschlagewerkes und eines ultimativen Buches dargestellt. Einerseits wird impliziert, dass es viele Informationen vereint, weil es von dem König in schwierigen Zeiten verwendet wird. Auf diese Weise wird die Objektivität des Buches als Quelle von Information dargestellt. Andererseits scheint das Buch auch einen mysteriösen Ursprung zu bergen, denn es hat keinen Autor. Es ist ultimativ, weil es ein Buch der verlorenen Sachen/Gegenstände ist. Das Buch weiß infolgedessen scheinbar, was für alle Andern verloren ist. Es funktioniert aber auch ironisierend, weil sich später herausstellt, dass das Buch keine Kenntnisse über alle verlorenen Sachen bietet, sondern nur zeigt, was eine Person verloren hat. Es bietet deshalb keine Lösung, zeigt stattdessen nur das Problem. Bemerken wir auch, dass es sich hier noch um „a Book of Lost Things“ handelt, ist das Buch deswegen noch nicht völlig ultimativ, noch nicht das Buch aller Bücher. Erst als David im Schloss des Königs ankommt, erhält er die Chance, mehr über das mysteriöse Buch herauszufinden, indem er ein Gespräch zwischen dem Crooked Man und dem König abhört. Die Spannung wird langsam aufgebaut, bis er endlich das Buch einsehen kann:

‘He thinks the book will help him,’ said the Crooked Man. ‘When he finds out that it had no value, he will listen to reason and then we will both have our reward from him.’ King shifted position and David saw that he had a book upon his lap. It was bound in brown leather and looked very old and ragged. The king’s fingers brushed lovingly across its cover, and his face was a mask of sadness. ‘The book has value to me,’ he said. ‘Then you can take it to the grave with you,’ said the Crooked Man, ‘for it will be useless to anyone else. Until that time, leave it where its presence can taunt him.’ The king stood painfully and tottered down the steps. He walked to a small alcove in the wall and laid the book carefully upon a gold cushion. [...] David was now alone. He waited for the guards to return, but they did not come. When five minutes had passed, and all was still quiet, he took the stairs down to the throne room and padded softly across the flagstones to where the book lay. So this was the book of which the Woodsman and Roland spoken. This was the Book of Lost Things. Yet the Crooked Man had declared it to be of no value, even though the king appeared to treasure it more than his crown. Perhaps the Crooked Man was

³³⁶ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 95.

wrong, thought David. Maybe he simply did not understand what was contained within its pages. David reached out and opened the book.³³⁷

In dieser Szene entsteht ein Paradox: Was der König sagt, scheint den Wert des Buches zu bestätigen, aber der Crooked Man leugnet diese These. Das Buch erhält hier Merkmale des Zauberbuches, es ist in Leder gebunden, sieht sehr alt aus, ist dem König so wertvoll, dass er es in das Grab mitnehmen will, wird auf ein goldenes Kissen gelegt und hat, vielleicht – in David's Augen – magische Eigenschaften. Das Letzte zeigt sich in seiner Aussage, dass ebentuell der Crooked Man „simply did not understand what was contained within its pages“³³⁸, was implizieren könnte, dass es sich um ein Zauberbuch handelt, bei dem die Seiten nicht von jeder Person gelesen werden können. Es erhält jetzt in seinen Augen auch einen ultimativen Status: Bei dem Holzfäller war es noch „a Book of Lost Things“, jetzt wird es „the Book of Lost Things“ genannt, das Buch bekommt einen definiten Artikel. Andererseits argumentiert der Crooked Man, dass das Buch nur verwendet werden darf, um David auszutricksen. Die Kombination der widersprüchlichen Bewertungen des Buches und die steigende Spannung führen zu dem Höhepunkt: David ist imstande, das Buch, nachdem der Crooked Man und der König fortgegangen sind, einzusehen, doch das Kapitel endet, bevor der Leser lesen kann, was der Inhalt ist. Das Kapitel endet infolgedessen mit einem Cliffhanger, der dem Leser die wachsenden Erwartungen, die Spannungssteigerung und die Hoffnung, die von David in dem Moment erfahren werden, miterleben lassen, bis der Inhalt endlich bekannt wird:

The first page to which David opened the book was decorated with a pencil drawing of a big house: there were trees, and a garden, and long windows. [...] David couldn't understand it. All of these things belonged in his world, not this one. They were tokens and souvenirs of a life not unlike his own. He read further, and came to a series of diary entries. [...] David turned back to the very first page and saw what was written there. It read:

Jonathan Tulvey. His Book.³³⁹

Davids erste Reaktion ist Ungläubigkeit. Das magische, ultimative Buch, das die Lösung seiner Probleme bilden sollte, ist nur das Tagebuch von Jonathan Tulveys. Es hat keine magischen Kräfte. Das Buch im Buch – Tulveys Tagebuch, das enthält, was er verloren hat – ist infolgedessen nicht das, was es zu sein schien. Das „ultimative“ Buch wirkt hier infolgedessen ironisierend. Die implizite, doch direkte Metafiktionalität könnte dazu führen, dass der Leser darüber reflektiert, ob das Buch, das von ihm gelesen wird und den

³³⁷ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 265 – 266.

³³⁸ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 266.

³³⁹ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 268.

Titel des Buch-im-Buchs teilt, wie Tolveys Tagebuch nicht das ist, was es zu sein scheint. Auf diese Weise entsteht eine metafiktionale Unschlüssigkeit, die mit der Phantastik verbunden werden kann. In diesem Fall ist es aber nicht die Unschlüssigkeit dahingehend, ob es eine rationale Erklärung für die ziemlich übernatürliche Zerstörung der Ordnung gibt, sondern die Unschlüssigkeit, ob das reale Buch, *The Book of Lost Thing*, wie das Buch im Buch anders ist, als es auf den ersten Blick scheint. Ironischerweise führt das trügerische Buch mit dem „wertlosen“ Inhalt in Wirklichkeit zu Davids Erfolg. Weil er die Identität des Königs gelernt hat, ist er imstande herauszufinden, wie er handeln soll, damit er nicht denselben Fehler wie Jonathan begeht. Er begegnet Anna, der Adoptivschwester, die von Tulvey aufgegeben wurde, und lernt, wie der Crooked Man arbeitet und wie er ihn besiegen kann. Das gelingt ihm, er kann nach Hause zurückkehren, aber die Prophezeiung des Crooked Mans wird doch wahr – David verliert seine Lieben, sogar seine Frau und sein Kind. Aber David gibt sich trotz aller Widrigkeiten nicht geschlagen und schreibt ein Buch:

David did not marry again, and he never had another child, but he became a writer and he wrote a book. He called it *The Book of Lost Things*, and the book that you are holding in your hands is the book that he wrote. And when children would ask him if it was true, he would tell them that, yes, it was true, or as true as anything in this world can be, for that was how he remembered it.³⁴⁰

Dieses Buch ist das zweite Buch-im-Buch, das *The Book of Lost Things* heißt. Bemerkenswert ist aber, dass für Davids Buch im Gegensatz zu Tolveys Buch der Titel kursiv gedruckt wird und dass die beiden deshalb voneinander unterschieden werden können. Wenn diese Behauptung, dass *The Book of Lost Things* von David geschrieben wurde, betrachtet wird, stellen sich einige Dinge heraus. Erstens gibt es eine bestimmte Hierarchie der Bücher, wie in der folgenden Formel deutlich wird:

1. *The Book of Lost Things*, geschrieben von John Connolly
- ↑
2. *The Book of Lost Thing*, geschrieben von dem Protagonisten, David
Buch im Buch der ersten Ebene
- ↑
3. „The Book of Lost Things“, Jonathan Tolveys Tagebuch
Buch im Buch der zweiten Ebene

³⁴⁰ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 317.

Der Unterschied in der Buch-im-Buch-Ebene entsteht, weil Jonathans Tagebuch laut der Behauptung, dass das von uns gelesene Buch von David geschrieben wurde, neben einem Buch im Buch im realen Buch ebenfalls ein Buch im Buch in Davids Buch ist. Infolgedessen ist diese Behauptung metafictional, weil sie zu einer Reflexion des Buch-im-Buch-Motivs und des narratologischen Aufbaus des Werkes führt. Die metafictionale Instanz kreiert auch die phantastische Unschlüssigkeit in Bezug auf die Autorschaft: Von wem wurde das Buch geschrieben? Mit anderen Worten: Gelingt die Herausgeberfiktion? Aber vielleicht ist das nicht die wichtigste Frage, weil die Metafictionalität bei der Frage nach der Herausgeberfiktion ihr Ziel schon erreicht hat: Der Leser denkt über die Fiktionalität des Werkes und seine Struktur nach. Aber trotzdem: Gibt es eine gelungene Wirklichkeitsillusion, die den Leser glauben lässt, das Buch wurde tatsächlich von David geschrieben? Vielleicht. Auch darüber kann reflektiert werden, denn die Metafictionalität funktioniert auf unterschiedlichen Ebenen. Ein Element, das die Herausgeberfiktion unterstützt, ist folgendes: der Titel. Das reale Buch heißt genau wie das Buch, das von David geschrieben wurde, *The Book of Lost Things*. Doch gibt es unterschiedliche Elemente, die das Gegenteil behaupten. Der Autor, der auf dem Einband steht, heißt John Connolly, und mehrere andere peritextuelle Einzelheiten (wie das Nachwort usw.) weisen darauf hin, dass er der wirkliche Schriftsteller sei. Außerdem könnte das letzte Kapitel unmöglich von David geschrieben worden sein, weil es sich um Ereignisse handelt, die noch nicht passiert sind, namentlich Davids Tod/Rückkehr zu dem Königreich (lassen wir dort Interpretationsspielraum). Andererseits könnte vielleicht behauptet werden, das letzte Kapitel sei von jemand anderem geschrieben worden – aber von wem? Die Interpretationsmöglichkeiten hinsichtlich dieses Themas werden nie eingeschränkt und es gibt keine endgültige Antwort. Die Metafictionalität bleibt hier unschlüssig. Ihre Funktion ist es an dieser Stelle nicht, eine bestimmte Wahrheit zu propagieren, sondern einen poetologischen Reflexionsraum, in dem über die Erzählung in all ihren Formen nachgedacht werden kann, zu schaffen.

4.2.2. Die Metalepse

Das letzte Element der Metafictionalität, dass in Bezug auf *The Book of Lost Things* besprochen wird, ist die Metalepse. Erstens gibt es in *The Book of Lost Things* eine „Pseudometalepse“. David tritt in die übernatürliche/ wunderbare „story“-Welt des „Königreiches“ ein – infolgedessen ist der Zusammenstoß der beiden Welten, die notwendig ist für die Phantastik, anwesend –, aber diese Bewegung ist nicht ab- oder

aufsteigend. Infolgedessen verbindet sie nicht zwei textinterne, hierarchisch angeordnete, diegetische Ebenen, die normalerweise voneinander getrennt sind.³⁴¹ Stattdessen werden hier zwar zwei Welten, die normalerweise voneinander getrennt sind, vermischt, aber nicht die diegetischen Erzählebenen. Davids Einstieg in der phantastischen Welt kann jedoch ebenfalls als Initiationsritus betrachtet werden, im Gegensatz zu Bastians Abenteuer, das Joseph Campbells zyklischem Muster der Monomyth folgt, ist Davids Abenteuer nicht zyklisch, sondern hat eher die Form einer Leminiskate: ∞ . David tritt in die phantastische Welt ein, verlässt sie wieder, kehrt in seine eigene Wirklichkeit zurück – das Abenteuer scheint vorbei zu sein –, doch dann kehrt er wieder in die phantastische Welt zurück, wird wieder jung und bleibt dort. Auch Jonathan Tulveys „Book of Lost Things“ bewirkt keine Metalepse und enttäuscht so die Erwartungen des Lesers und von David, weil insinuiert wurde, dass das Buch magische Kräfte hatte. Das bedeutet aber nicht, dass es im Werk keine Metalepsen gibt – im Gegenteil! Die Metalepse kann mit unterschiedlichen schon besprochenen Szenen verbunden werden. In diesem Roman können fünf unterschiedliche Formen der Metalepse festgestellt werden, nämlich eine absteigende Metalepse auf der Ebene des ‚discours‘, eine hybride absteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘, eine hybride aufsteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘, eine Möbiusband-Erzählung und eine „geschützte Stufe“. Die absteigende Metalepse auf der Ebene der ‚discours‘ ist der erste Satz des Werkes, der schon besprochen wurde in Bezug auf die Metafiktionalität im Allgemeinen. Der Satz “Once upon a time – for that is how all stories should begin – there was a boy who lost his mother.”³⁴² introduziert die Metafiktionalität gleich, weil über das Erzählen selbst, über die Formulierung der Erzählung und über den Aufbau der Erzählung reflektiert wird. Hier “lässt der Autor demnach für einen Moment die Maske des Erzählers fallen und enthüllt das beschriebene Geschehen als Roman. Die Ebene des Schreibens dringt – allerdings wiederum nur ‚metaphorically‘ (Fludernik 2003b: 384) — in die fiktive Welt des Erzählten ein, was einer Metalepse der Kategorie Ia auf der Ebene des ‚discours‘ entspricht.”³⁴³ Die Fiktionalität des Werkes wird infolgedessen enthüllt. Der Erzähler verlässt die fiktive Welt des Erzählten, die „Geschichte“, noch bevor er sie völlig betreten hat, für die „Ebene des Schreibens“. Weiterhin ist auch eine hybride absteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘ anwesend, namentlich wenn David herausfindet

³⁴¹ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 72.

³⁴² Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 1.

³⁴³ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 141.

und sich davon bewusst wird, dass er selbst Teil einer Geschichte ist – „Someone was trying to create a story and David was a part of it, but the story was itself made up of other stories.“³⁴⁴. Das Königreich auf der anderen Seite des versunkenen Gartens besteht aus Geschichten, wenn der Protagonist statt nur Teil des Romans ebenfalls Teil dieser Geschichten wird, steigt er im Prinzip ab auf eine hierarchisch untergeordnete, textinterne diegetische Erzählebene. Diese narrative Metalepse ist aber hybrid, weil eher undeutlich bleibt, ob sie „literal“ oder „metaphorical“³⁴⁵ ist. David verschwindet nicht körperlich in einem Buch in seiner „realistischen“ Welt, sondern gehört jetzt zu einer „Geschichte“ die an sich schon viel weniger körperlich ist als z. B. ein Buch.

Das Ende des Werkes, wenn offenbart wird, dass David der Autor des Werkes, das vom Leser gelesen wird, ist, ist eine metafiktionale Herausgeberfiktion. Zugleich erlaubt es David, der bis jetzt der Protagonist in der Geschichte des Erzählers war, zu dieser Position des Erzählers (deswegen eine aufsteigende Metalepse auf der Ebene der ‚histoire‘) aufzusteigen. Infolgedessen geht eine Figur der Binnenerzählung in die Rahmenerzählung über. Auch hier ist diese Vermischung der zwei getrennten diegetischen Ebenen nicht rein „literal“ oder „metaphorical“, weil es sich natürlich nicht um eine körperliche Änderung des Standorts des Protagonisten handelt – stattdessen soll der Leser eher seine Perspektive umschalten. David nimmt in diesem Augenblick eine Machtposition ein, denn, wie Meggie in *Tintenherz*, entscheidet er, nicht nur eine Figur in einem Buch zu sein, sondern selbst Schriftsteller zu werden. Demzufolge erhält er eine Schöpferische Fähigkeit, statt von seinen Ängsten beherrscht zu werden, besiegt er sie, wie er Monster, das seine Ängste symbolisiert, besiegt. Seine neue Position als Schriftsteller regt den Leser nicht nur auf, über seine geänderte Beziehung zu Büchern (von Leser nach Urheber) nachzudenken, sondern spiegelt weiterhin seine Charakterentwicklung wider.

Ob das Werk als eine Möbiusband-Erzählung betrachtet werden kann, kann bestritten werden, doch in dieser Arbeit wird argumentiert, dass es sich tatsächlich um eine Möbiusband-Erzählung handelt. Klimek sagt, dass sich bei einer Möbiusband-Erzählung „die Intradiegese als Extradiegese der vermeintlichen Extradiegese entpuppt, und umgekehrt. [...] [H]ierdurch [wird] die hierarchische Anordnung der unterschiedlichen diegetischen Ebenen — anders als bei auf- und absteigenden

³⁴⁴ Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 112.

³⁴⁵ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 66.

Metalepsen (Kategorie 1 und 2) — völlig durcheinander gebracht [...] [.]³⁴⁶ Wenn erklärt wird, dass David Schriftsteller wurde und das vom Leser gelesene Buch geschrieben hat, wird die intradiegetische Ebene der Geschichte Davids, die vom Erzähler erzählt wird, die extradiegetische Ebene der bis jetzt als extradiegetisch betrachtete Ebene der Erzähler. Auf diese Weise werden die unterschiedlichen hierarchisch untergeordneten textinternen Ebenen unwiderleglich „völlig durcheinander gebracht“³⁴⁷.

Letztlich kann in *The Book of Lost Things* auch eine sogenannte „geschützte Stufe“³⁴⁸ entdeckt werden. Klimek erklärt anhand Hofstadters Theorie, dass ungeachtet, wie kompliziert die unterschiedlichen diegetischen Ebenen aufgrund der Metalepsen auch werden, es immer eine „geschützte Stufe“ gibt, die nicht in diesem System verwickelt ist und nicht an den Regeln der anderen Ebenen gebunden ist.³⁴⁹ Als Beispiel nennt sie „de[n] sich seiner Rolle bewusste[n] Bösewicht“³⁵⁰ und „Comic-Figuren, die gegen ihre Fiktivität aufbegehren und real werden möchten“³⁵¹. In *The Book of Lost Things* ist eine ähnliche Figur anwesend, namentlich der Crooked Man. Er ist ein Geschichtenweber, der wie eine Spinne Geschichten spinnt und sie mit seinem Gewebe miteinander verbindet. So beeinflusst er alle anderen Figuren, die sich rundum ihm befinden. Er ist sich weiterhin nicht nur von seiner Rolle als Bösewicht bewusst, sondern webt sogar Geschichten über sich selbst:

He even had a story of his own, although he had changed its details in crucial ways before it could be told. In his tale, it was the Crooked Man's name that had, to be guessed, but that was his little joke. In truth, the Crooked Man had no name. Others could call him they wished, but he was a being so old that the names given to him by men had no meaning for him: Trickster; the Crooked Man; Rumpel—³⁵²

Infolgedessen bildet er das Zentrum der Geschichten und die geschützte Stufe im System.

Aus vorgehender Analyse hat sich gezeigt, dass die Metafiktionalität in John Connollys *The Book of Lost Things* in unterschiedlichen Instanzen auf unterschiedliche Weisen und mit unterschiedlichen Funktionen verwendet wird. Meistens ist sie entweder explizit und indirekt anwesend und bezieht sie sich vor allem auf die Reflexion über die Fiktionalität im Allgemeinen oder ist sie im Gegensatz dazu eher implizit und direkt. Ihre zwei wichtigsten Funktionen liegen darin, den Leser dazu zu ermuntern, manchmal auf

³⁴⁶ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 186.

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 212.

³⁴⁹ Vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 213.

³⁵⁰ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 212.

³⁵¹ Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 215.

³⁵² John Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 277.

eine spielerische Weise über die Fiktionalität und den Aufbau des Werkes zu reflektieren, indem ein poetologischer Reflexionsraum geschaffen wird. Daneben formt sie eine zusätzliche Leseebene für ein etwas älteres Lesepublikum. Die Metalepsen kreieren ein komplexes Netzwerk der diegetischen Ebenen, das der Leser einerseits der Fiktionalität des Textes bewusst macht und infolgedessen illusionsstörend wirken kann, andererseits aber die Illusion, dass der Leser selbst Teil eines Erzählnetzwerkes ist, erhöhen kann.

4.3. Vergleich

In den theoretischen Kapiteln dieser Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen, dass Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *The Book of Lost Things* auf unterschiedlichen Ebenen nach Endes *Die unendliche Geschichte* modelliert zu sein scheinen. In diesem Kapitel werden infolgedessen die Metafiktionalität, ihre Erscheinungsformen, Funktionen, Effekte und ihre historische Entwicklung in den unterschiedlichen Werken miteinander verglichen. Aus diesem Vergleich lassen sich verschiedene Ergebnisse herauskristallisieren; sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede hinsichtlich der Metafiktionalität können festgestellt werden. In Bezug auf das Buch-im-Buch-Motiv ist zu sagen, dass, obwohl es in den dreien Romanen verwendet wird, die Auswirkung völlig unterschiedlich ist. In der *Unendlichen Geschichte* ist das Motiv namentlich mit den Metalepsen und der Struktur der Erzählebenen im Werk verflochten und auch in Cornelia Funkes *Tintenherz* ermöglicht das Buch-im-Buchmotiv die Metalepse und löst die Handlung aus. Das Motiv in *The Book of Lost Things* hängt, im Gegensatz dazu mit einer Pseudometalepse zusammenhängt, da es kein Überschreiten der Grenze zwischen unterschiedlichen hierarchisch untergeordneten, textinternen diegetischen Ebenen, sondern das Überschreiten einer Grenze zwischen zwei voneinander getrennten Parallelwelten gibt. Dies kann mit der Art des Buches im Buch verbunden werden: So ist das Buch im Buch (im Buch) in der *Unendlichen Geschichte* „Die unendliche Geschichte“ ein ultimatives Zauberbuch (und Chronik), Bastian nennt es „Das Buch aller Bücher“³⁵³. Infolgedessen enthält es Phantasien und bildet zugleich den Zugang; es hat die Macht/Zauberkraft den Ebenenwechsel zu ermöglichen. Im Gegensatz dazu handelt es sich bei „The Book of Lost Things“ im gleichnamigen Buch nur scheinbar um ein ultimatives Zauberbuch, in Wirklichkeit ist es aber Jonathan Tulveys Tagebuch – eine ironisierende Verwendung des Motivs. Demzufolge hat es keine magischen Kräfte, kann es die Situation nicht wiederherstellen und die Grenzüberschreitung zwischen unterschiedlichen Erzählebenen nicht ermöglichen. Das Buch im Buch beinhaltet in diesem Fall weder eine Anderswelt noch ermöglicht es den Durchgang in diese Welt. Es geht also nicht um eine Anderswelt, die ein Buch ist, sondern eine „Welt der Geschichten“, diese Geschichten können sich ändern, es kann unterschiedliche Versionen einer „Story“ geben. Die Bücher im Buch in Funkes Roman scheinen in Vergleich zu den in diesen beiden Romanen noch eine Art Zwischenstufe zu

³⁵³ Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 12.

bekleiden; einerseits handelt es sich um ganz normale Bücher ohne magische Kräfte, andererseits bilden sie noch immer einen Zugang zu ihren fiktionalen Welt – dazu funktionieren die sogenannte Zauberzungen aber als magischer Vermittler, der das Überschreiten der Grenze ermöglicht. Sowohl die Bücher im Buch in Cornelia Funkes Roman als auch in *The Book of Lost Things* zeugen von einer geänderten Mentalität: Es gibt nicht ein ultimatives Buch, sondern viele Bücher, nicht eine dogmatische Wahrheit, sondern viele. Die Position des Schriftstellers als fast göttlicher Schöpfer verliert ihre Macht. Die phantastische Welt in *The Book of Lost Things* ist, wie Jonathan Tulveys Buch selbst, nicht ultimativ. Stattdessen ist das Königreich veränderlich und geteilt und nicht mit einer dogmatischen Wahrheit verbunden. Es gibt auch mehrere Bücher im Buch, statt nur Tulveys Tagebuch, die, genauso wie die anderen Bücher im Buch in *Tintenherz*, den nichtultimativen Status des Buches widerspiegeln, wie das Buch mit „Jung“ als Aufschrift. Dieses Beispiel erweist auch die „Attitude“ der Metafiktionalität im Werk, sie ist nicht so ernst wie in der *Unendlicher Geschichte*: Das Motiv des ultimativen Buches im Buch wird ironisierend und parodistisch verwendet, die Umschreibungen der Märchen ironisieren die ursprüngliche Geschichte³⁵⁴ und der Hinweis auf Jung funktioniert als humoristisches Augenzwinkern gegenüber dem Leser. In diesem Roman herrscht infolgedessen eine ironisierende, spielerische Haltung hinsichtlich der Metafiktionalität vor. *The Book of Lost Things* und die Metafiktionalität im Buch wirken demzufolge weniger pädagogisch und schulmeisterlich als die beiden anderen Romanen, denn obwohl die Dogmatik in *Tintenherz* „desakralisiert“ wird, enthält das Werk noch viele didaktische Elemente. Die anti-autoritäre Wende der Pädagogik scheint sich in Bezug auf die KJL nur langsam durchgesetzt zu haben; erst in Connollys Roman scheint die Autorität völlig zu scheitern. Im Gegensatz zu sowohl Connollys als auch Funkes Roman, gibt es in der *Unendlichen Geschichte* lediglich ein Buch im Buch, das ultimative Buch, das die *mise en abyme* und die Metalepsen ermöglicht. Das ultimative Buch scheint hier nicht nur das Buch aller Bücher, sondern das einzige Buch zu sein. „Die unendliche Geschichte“ ist genau das, was sie zu sein scheint: eine unendliche Geschichte.

Das führt uns zu der Illusionsbildung und -brechung, denn obwohl die Metafiktionalität in den Romanen einen poetologischen Reflexionsraum, in dem über die Fiktionalität reflektiert wird, schafft, werden unterschiedliche Illusionen gebildet. In Endes Roman entsteht die Illusion, der Leser sei selbst Teil der *Unendlichen Geschichte*

³⁵⁴ Wie die kommunistischen Zwerge, die die Tyrannei Schneewittchens loswerden möchten und versucht haben sie zu ermorden. Vgl. Connolly: *The Book of Lost Things*, S. 118-129.

und lese sogar das Buch im Buch (im Buch). In Cornelia Funkes Roman ermöglicht das Buch-im-Buchmotiv die Illusion, dass Fenoglios „Tintenherz“ ein reales Buch ist, und *The Book of Lost Things* erweist sich als eine Herausgeberfiktion – der Eindruck wird erweckt, dass der Protagonist David der Schriftsteller des vom realen Leser gelesenen Werkes ist. In Bezug auf *Die unendliche Geschichte* wird aber versucht, einen Eindruck der Schriftstellerlosigkeit zu erwecken, sodass das reale Buch als ultimatives Buch, wie das Buch im Buch, schriftstellerlos ist. Die Schriftstellerlosigkeit wird auch in Funkes Roman thematisiert, hier aber erweist sich das Buch als ein ganz normales Buch mit einem Schriftsteller – er wurde nur von Mo, zusammen mit dem Titel, von dem Einband entfernt. Interessanterweise möchten sowohl Meggie als David aber Schriftsteller werden, und auf diese Weise eine gewisse schöpferische Macht als „Gott“ ihrer Geschichte erhalten, doch Bastian, der in Phantasien die meist dogmatische Macht hat, nimmt erneut die Position des Lesers ein.

Auch die Funktion und Instanzen der Metalepsen sind in den dreien Werken völlig unterschiedlich. Die Metalepsen, das Buch-im-Buch-Motiv und die *mise en abyme* in Endes Werk unterstützen die Illusion der Zyklizität und Unendlichkeit und bilden die Struktur und die Handlung des Werkes. Die Metafiktionalität in *Tintenherz* löst schon die Handlung aus, kann aber nicht mit der Struktur des Werkes verbunden werden. In *The Book of Lost Things* wird die Metalepse nur verwendet, um die Illusion, dass David der Autor des Werkes sei, zu bilden, sie ist viel weniger in das Werk eingebettet und nicht wirklich mit der Handlung verwoben. Im Gegensatz dazu sind die Metalepsen in den beiden anderen Romanen ein wesentlicher Bestandteil der Handlung. Jedoch gibt es nicht nur Unterschiede zwischen den beiden Werken, denn die Metafiktionalität hat auch vier zusätzliche Funktionen, die hinsichtlich der beiden Werke erfüllt werden. Erstens schaffen sie einen poetologischen Reflexionsraum, in dem der Leser nicht nur über die Fiktionalität im Allgemeinen, des Werkes, der Figuren, sondern auch über den Aufbau des Werkes usw. reflektieren kann. Zweitens gibt es eine metafiktionale, ästhetische Selbst- und Fremdkommentierung, denn in den Werken wird darüber nachgedacht, wie ein gutes Buch oder eine gute Geschichte auszusehen hat. Drittens, appelliert sie an die Mitarbeit des Lesers, der ein aktiver Teilnehmer ist: Er denkt nach über die Geschichte und ihre Struktur, soll den Zusammenhang zwischen den einführenden Zitaten und dem Inhalt des Kapitels entdecken... Letztlich erregt die Metafiktionalität eine Unschlüssigkeit des Lesers, die Todorovs phantastische Unschlüssigkeit ersetzt. Hier handelt es sich um eine Unschlüssigkeit in Bezug auf die Position des Lesers hinsichtlich

der Erzählung (ist er selbst Teil einer Geschichte?), des Endes des Werkes, der Fiktionalität des Werkes (ist es „nur“ Fiktion?), der Art des Buches und der Frage, wer der Schriftsteller des Werkes ist. Demzufolge gibt es teilweise eine Verlagerung von der phantastischen Unschlüssigkeit (auf der Ebene des Übernatürlichen) auf eine metafiktionale Unschlüssigkeit (in Bezug auf die Fiktionalität des Textes).

Warum kommen die metafiktionale Strukturen in der KJL aber so häufig vor? Einerseits gibt es eine Verbindung zwischen Selbstreferenz und Leseförderung, d. h., dass metafiktionale Texte weniger Fremdreferenz voraussetzen und deswegen zugänglicher sind.³⁵⁵ Infolgedessen erlauben sie den kindlichen Leser, einfacher mit dem Text interagieren zu können. Andererseits ermuntert die Metafikionalität den Leser, über Fiktionalität und Textstrukturen zu reflektieren, er wird infolgedessen im Prozess einbezogen. Das könnte erheben, dass er lernt, wie man, auch in nicht-metafiktionale Texten, über diese Elemente eines Textes reflektieren kann. Die Metafikionalität hat immer einen pädagogischen Effekt, weil sie den Leser ermuntert, über einen Text und seine Strukturen zu reflektieren. Außerdem wird einen pädagogischen Effekt wird oft mit der Zielgruppe von Kindern und Jugendlichen verbunden – mit einer Gruppe, die noch „unterrichtet werden soll“. Metafiktion zielt vordergründig auf die Ermächtigung des Lesers³⁵⁶. Einerseits ist das auch der Fall in den drei analysierten Romanen, denn der Leser ist dank der metafiktionale Strukturen imstande, die zugrundeliegenden Textstrukturen und -Prozessen besser zu verstehen, und bekommt die Chance am Text teilzunehmen, statt ihn nur zu lesen. Andererseits wird er mit einer Welt konfrontiert, die eine von einer höheren Instanz verantwortete ist³⁵⁷. Es gibt infolgedessen quasi eine Autorität, die dem Leser fast wie einem Schulmeister zeigt, wie alles funktioniert. Doch wir konnten bei den drei Romanen betrachten, dass die Metafikionalität im Laufe der Zeit weniger schulmeisterlich und anti-autoritär wird. In *The Book of Lost Things* hat sie namentlich schon einem viel spielerischen Charakter, der eher einer Beziehung zwischen zwei Verschwörer darstellt.

³⁵⁵ Gunther Martens am 6.08.2018.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd.

5. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurden drei Kinder- und Jugendromane hinsichtlich der Metafiktionalität erforscht und miteinander verglichen: Michael Endes *Die unendliche Geschichte* aus 1979, Cornelia Funkes *Tintenherz* aus 2003 und John Connollys Roman, *The Book of Lost Things* aus 2006. Es gab schon Studien über die Metafiktionalität in Michael Endes und Cornelia Funkes Romane, doch diese fokussierten häufig entweder auf einen bestimmten Aspekt der Metafiktionalität oder auf die Metafiktionalität in einem bestimmten Kontext. Deswegen wurde versucht hier alle Aspekte der Metafiktionalität im Roman zu analysieren. *The Book of Lost Things* hingegen wurde noch nicht erforscht, obwohl das Werk inzwischen schon zwölf Jahre alt ist und *Die unendliche Geschichte* und *Tintenherz* in verschiedenen Bereichen auffällig ähnelt.

Im ersten Kapitel habe ich zuerst bezüglich der Kriterien und Textauswahl versucht, die Korpuswahl kohärent zu motivieren. Dazu wurden die Suchmethode und die Haupt- und Nebenkriterien, die verwendet wurden, erklärt und wurden die Arbeit, die Textanalysen und die Ergebnisse kontextualisiert. Letztendlich wurden *Tintenherz* und *The Book of Lost Things* ausgewählt, weil sie allen Kriterien entsprachen und weiterhin *Die unendliche Geschichte* auf in Bezug auf das Alter des Zielpublikums und der Synopse ähnelten. Hierauf folgten zwei theoretische Kapitel. In dem Kapitel bezüglich der Phantastik und der KJL habe ich zuerst ein Bild der Phantastik an sich und in der KJL als Rahmen der Forschung skizziert und anhand einer kurzen Textanalyse nachgewiesen wie Todorovs Unschlüssigkeitsprinzip in den drei Romanen funktioniert. Dabei habe ich Todorovs phantastische Unschlüssigkeit von einer metafikionalen Unschlüssigkeit differenziert. In dem Kapitel über die Metafiktionalität habe ich die schon existierenden Forschungen miteinander kombiniert und ergänzt. In diesem Kapitel habe ich argumentiert, dass die Metafiktionalität nicht unbedingt illusionsbrechend wirkt, sondern ebenfalls eine illusionssteigernde Wirkung haben kann und vor allem an die Mitarbeit des Lesers appelliert.

In der Analyse von Michael Endes *Die unendliche Geschichte*, Cornelia Funkes *Tintenherz* und John Connollys *The Book of Lost Things* wurden die unterschiedlichen Instanzen der Metafiktionalität erwähnt, eingeordnet und hinsichtlich ihrer Funktion anhand von Zitaten analysiert. Dabei wurde ebenfalls illustriert, wie die unterschiedlichen metafikionalen Instanzen miteinander verflochten waren und welchen Einfluss sie auf die Handlung des Werkes nahmen. Dazu wurden – im Fall von Endes und Funkes

Romane – die schon existierenden Einsichten kombiniert und ergänzt, damit eine umfassende Analyse entstehen konnte. So wurden zum Beispiel die aufsteigenden Metalepsen, die von Klimek nicht besprochen wurden, analysiert. Da es in Bezug auf John Connollys Werk bisher keine Forschungen gab, wurde hier versucht, die Instanzen der Metafiktionalität auf eine ähnliche Weise wie bei der *Unendlichen Geschichte* und *Tintenherz* einzuordnen und zu erforschen. Aus der Analyse der drei Romane stellten sich unterschiedliche Ergebnisse heraus. So ist die Auswirkung des Buches im Buch in den drei Romanen völlig unterschiedlich. In der *Unendlichen Geschichte* und in *Tintenherz* kann das Motiv mit den Metalepsen und, bei Ende, der Struktur der Erzählebenen im Werk verbunden werden und löst es die Handlung aus. In *The Book of Lost Things* löst das Buch im Buch noch immer die Handlung aus, kann aber nicht mit der Metalepse verbunden werden. Ich habe ebenfalls gezeigt, dass das Motiv den geänderten Zeitgeist in dem Sinne reflektiert, dass der Erscheinungsform des Buches im Buch die graduelle anti-autoritäre Wende in der Pädagogik widerspiegelt: Die Metafiktionalität wird weniger pädagogisch und schulmeisterlich. In den Analysen wurde weiterhin illustriert, wie die Metafiktionalität einen poetologischen Reflexionsraum schafft und gleichzeitig illusionsbildend wirkt. Außerdem wurde nachgewiesen, dass die Funktion und Erscheinungsformen der Metalepsen in den Werken völlig unterschiedlich sind; sie können die Illusion der Zyklizität und Unendlichkeit unterstützen und die Struktur und die Handlung des Werkes bilden oder einfach verwendet werden, um eine Herausgeberfiktion darzustellen. Ich habe auch konstatiert, dass die Metafiktionalität noch zusätzliche Funktionen hat, wie das Schaffen eines poetologischen Reflexionsraums, das Erheben einer metafikionalen Unschlüssigkeit, die Todorovs phantastische Unschlüssigkeit als dauernden Spannungsbogen ersetzt, und der Appell an die Mitarbeit des Lesers. Letztlich habe ich versucht, die Frage zu beantworten, warum metafiktionale Strukturen so häufig in der KJL vorkommen. Die Leistung dieser Arbeit besteht infolgedessen darin, dass sie nicht nur einen Aspekt, sondern alle Erscheinungsformen der Metafiktionalität analysiert und miteinander verknüpft und ebenfalls versucht, die Unterschiede zwischen den drei Romanen mit einer historischen Entwicklung zu verbinden. Weiterhin wird gleichfalls eine Hypothese aufgestellt, um zu erklären, warum die Metafiktionalität in der KJL so häufig vorkommt.

Zusammenfassend möchte ich infolgedessen behaupten, dass die Metafiktionalität in den beiden Werken sowohl auf eine ähnliche als auf eine unterschiedliche Weise funktioniert. Sie funktioniert nicht immer als Illusionsbruch, sondern kann gleichzeitig

eine Illusionssteigerung bewirken, ist mit der Struktur des Werkes verbunden und appelliert immer an die Mitarbeit des Lesers. Interessant wäre, in Zukunft noch weitere Werke einzubeziehen und zu versuchen eine ausführliche Forschung der Metafiktionalität in der phantastischen KJL herzustellen, damit die allgemeinen Tendenzen sichtbar werden.

Aber das ist eine andere Arbeit und soll ein anderes Mal geschrieben werden.³⁵⁸

³⁵⁸ Vgl. Ende: *Die unendliche Geschichte*, S. 475.

6. Bibliografie

6.1. Primärliteratur

- Connolly, John: *The Book of Lost Things. 10th Anniversary Edition*. London: Hodder & Stoughton 2016.
- Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag 2016.
- Funke, Cornelia: *Tintenherz. Jubiläumsausgabe*. Hamburg: Dressler Verlag 2013.
- Rowling, J. K.: *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic Inc. 2013.

6.2. Sekundärliteratur

- Aschenberg, Heidi: *Eigennamen im Kinderbuch. Eine textlinguistische Studie*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1991.
- Bach, Christina: "Fanfiction Im Deutschunterricht: Beispiel 'Tintenherz.'" In: *Computer + Unterricht. Lernen Und Lehren Mit Digitalen Medien* 24 H. 95 (2014), S. 42.
- Bach, Oliver: „Auf den Schultern von Scheinriesen stehen? Zur Narratologie von Michael Endes erzählten Welten.“ In: *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*. Hg. von Tobias Kurwinkel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 75-93.
- Becker, Susanne Helene: "Zur Entfaltung des (post)modernen Kinder- und Jugendromans in den 1980er-Jahren bis heute." In: *Kjl & m* 67 H. 4 (2015), S. 9-18.
- Poushali Bhadury: "Metafiction, Narrative Metalepsis, and New Media Forms in 'The Neverending Story' and the Inkworld Trilogy". In: *The Lion and the Unicorn* 37 H. 3 (September 2013), S. 301-326.
- Biesterfeld, Wolfgang: „Utopie, Science Fiction, Phantastik, Fantasy und phantastische Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge zur Definition.“ In: *Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. von Günter Lange. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 71-80.
- Bury, Angelika: "'Tintenherz' von Cornelia Funke und 'Das Buch' von Alfons Schweiggert: ein Vergleich zweier phantastischer Romane." In: *Fantasia. - Passau: EDFC* 190–191 (2005), S. 195–220.
- Butler, Catherine, und Kimberley Reynolds: *Modern Children's Literature. An Introduction*. London, New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Campbell: Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana press 1993.
- "Candid Photography" In: *Monty Python's Flying Circus. Season 1, Episode 3: How to Recognise Different Types of Trees from Quite a Long Way Away*. (ausgestrahlt am 19.10.1969).
- Caracciolo, Marco, et al.: "The Promise of an Embodied Narratology. Integrating Cognition, Representation and Interpretation". In: *Emerging Vectors of Narratology*. Hg. von Per Krogh Hansen, John Pier et al. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 435-459.
- Carsten, Christoph: „Die Wirklichkeit des Scheins. Fiktion und Wirklichkeit in Michael Endes ‚Die unendliche Geschichte‘ und in Wolfgang Petersens gleichnamiger

- Filmadaption.“ In: *Michael Ende intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 138-152.
- Conrad, Maren: „Das Buchkollektiv als bedrohlicher Intertext. Die Evolution der Bibliothek zum Antagonisten in der fantastischen Literatur.“ In: *Wissensräume. Bibliotheken in der Literatur.* Hg. von Mirko Gemmel. Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 267–88.
- Dahl, Erhard: *Die Entstehung der phantastischen Kinder- und Jugenderzählung in England.* Paderborn: Schöningh 1986.
- Dankert, Birgit: *Michael Ende. Gefangen in Phantasien.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2016.
- Dronia, Kristina: “Die Macht der Phantasie. Cornelia Funkes Tintenwelt.” In: *Jahrbuch für Literatur und Ästhetik* 25 (2007), S. 316–322.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur.* Tübingen: Francke 2001.
- Durst, Uwe: “Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom bürgerlichen zum ‚magischen Realismus‘.” *Fremde Welten. Wege Und Räume Der Fantastik Im 21. Jahrhundert.* De Gruyter 2012.
- Englert, Sylvia: *Handbuch für Kinder- & Jugendbuch-Autoren. Bilderbuch, Kinderbuch, Jugendroman, Sachbuch. schreiben, illustrieren und veröffentlichen.* Berlin: Autorenhaus 2015.
- Elsen, Hilke. *Phantastische Namen. Die Namen in Science Fiction und Fantasy zwischen Arbitrarität und Wortbildung.* Tübingen: Narr 2008.
- Etten, Jonas: *Schreiben für „das Kind in uns allen“. Metafiktion und Kindheit bei Michael Ende und William Goldman.* Marburg: Tectum Verlag 2003.
- Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung.* Paderborn: Wilhelm Fink 2012.
- Fludernik, Monika: “Metanarrative and Metafictional Commentary. From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction.” In: *Poetica. – Paderborn: Fink* 35 H.1 (2003), S. 1-39.
- “Games”. In: *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy. Themes, Works and Wonders.* Hg. von Gary Westfahl. Westport: Greenwood Press, S. 327-329.
- George, Friederike: “Man spricht Deutsch, Man spricht auch Englisch. Zur Unterschiedlichkeit der Rezeption von Cornelia Funkes ‚Tintenherz‘.” In: *Kjl & m Extra. Forschung, Schule, Bibliothek* H. 11 Extra (2011), S. 90–97.
- James, Edward, and Farah Mendlesohn: *The Cambridge Companion to Fantasy Literature.* Cambridge: Cambridge University Press 2012.
- Haas, Gerhard: „Michael Ende und die phantastische Jugendliteratur der achtziger und neunziger Jahre in Deutschland“. In: *Aus „Wundertüte“ und „Zauberkasten“. Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur.* Hg. von Henner Barthel, Jürgen Beckmann et al. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2000, S. 331-348.
- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* London: Routledge 1991.

- Klimek, Sonja: *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*. Paderborn: Mentis Verlag 2010.
- Kokorski, Karin: “‘It’s magical!’ Supernatural Elements in Children’s Literature and Young Adults’ Fiction.” *Collision of Realities. Establishing Research on the Fantastic in Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Kukkonen, Karin, and Sonja Klimek: *Metalepsis in Popular Culture*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Kurwinkel, Tobias: “‘Es gibt viele, ganz viele Welten, (...) in den Büchern sind sie aufgeschrieben!’ Narratologische und didaktische Überlegungen zum Buch-im-Buch-Motiv in Cornelia Funkes ‘Tintenwelt’-Trilogie.” In: *Kjl & m*. 69 H.1 (2017), S. 51–57.
- Lange, Günter: *Literarische und didaktische Aspekte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Lex, Heidi: “Bastian, partizipativ. Michael Ende und das Buch als Medium und Motiv.“ In: *Michael Ende Intermedial. Von Lokomotivführern, Glücksdrachen und dem (phantastischen) Spiel mit Mediengrenzen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2016, S. 125-137.
- Linda Müller: *Einmal Phantasien und zurück. Michael Endes „Unendliche Geschichte“ . Hintergründe, literarische Einflüsse und Realitätsbezug*. Marburg: Tectum Verlag 2013.
- Lötscher, Christine: *Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in zeitgenössischen Fantasy-Romanen für Jugendliche*. Zürich: Chronos Verlag 2014.
- Lötscher, Christine: *Übergänge Und Entgrenzungen in der Fantastik*. Zürich: Lit 2014.
- Neumann, Michael: *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.
- Patzelt, Birgit: *Phantastische Kinder- und Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2001
- Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Rank, Bernhard: “Phantastik im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Unterhaltung. Ein Überblick über die Forschungsgeschichte der 90er Jahre.” In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2001/2002*. Hg. von J. B. Metzler. Stuttgart: Springer 2002, S. 101–125.
- Ruddick, Nicholas: *State of the Fantastic*. Westport: Greenwood press 1992.
- Ryan, Marie-Laure: „Transmediales Storytelling und Transfiktionalität.“ In: *Medien, Erzählen, Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz*. Hg. von Karl Nikolaus Renner, Dagmar Hoff und Matthias Krings. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 88-117.
- Saint-Gelais, Richard: *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Editions de Seuil 2011.
- Siebeck, Anne: *Das Buch im Buch. Ein Motiv der phantastischen Literatur*. Marburg: Tectum Verlag 2009.
- Schmeink, Lars, and Astrid Böger: *Collision of Realities, Establishing Research on the Fantastic in Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

- Schwab, Hans-Rüdiger: „‘Wer schreibt denn, was hier passiert?’ Religiöse Implikationen in Cornelia Funkes 'Tintenwelt'-Trilogie“. In: *Internationale katholische Zeitschrift Communio* 37 (2008), S. 475-492.
- Stoyan, Hajna: *Die phantastischen Kinderbücher von Michael Ende. Mit einer Einleitung zur Entwicklung der Gattungstheorie und einem Exkurs zur phantastischen Kinderliteratur der DDR*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 2004.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in Die Fantastische Literatur*. München: Carl Hansen Verlag 1972.
- Traill, Nancy H.: *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto: University of Toronto press 1996.
- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Methuen 1984.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1993.
- Wolf, Werner: „Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien?“ In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina Rajewsky. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 227-244.
- Wolf, Werner: „Metafiktion“. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag 2004, S. 172-174.
- Werner Wolf: „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of ‘Exporting’ Narratological Concepts.“ In: *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter 2005, S. 83-108.
- Wolf, Werner: „Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions“. In: *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Hg v. Werner Wolf, Katharina Bantleon und Jeff Thoss. Amsterdam: Rodopi 2009, S. IX–85.

6.3. Internetquellen

- About the Alex Awards*. YALSA. <http://www.ala.org/yalsa/alex-awards> (abgerufen am 4.08.2018).
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria. Or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions. (Chapter XIV)*. Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html> (abgerufen am 30.04.2018).
- Die deutsche Antwort auf Joanne K. Rowling. Die Kinder- und Jugendbuch-Autorin Cornelia Funke*. Deutschlandfunk Kultur. 22.10.2005. https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-deutsche-antwort-auf-joanne-k-rowling.970.de.html?dram:article_id=149919 (abgerufen am 4.08.2018).

- „Faust“ erst Platz 7. *Diese deutschen Bücher sind weltweit am beliebtesten*. Die Welt. 24.08.2010. <https://www.welt.de/kultur/article9169921/Diese-deutschen-Buecher-sind-weltweit-am-beliebtesten.html> (abgerufen am 4.05.2018).
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: *Metanarration and Metafiction*. The living handbook of narratology. Universität Hamburg. 3. December 2012. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (abgerufen am 07.04.2018).
- Pier, John: *Metalepsis. (revised version; uploaded 13 July 2016)*. The living handbook of narratology. 11.06.2011. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> (abgerufen am 17.05.2018).

